# Anton Josef Reiss
## (1835–1900)

Leben und Werk

Helga Becker

Tectum

https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Kunstgeschichte

https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe: Kunstgeschichte
Band 6

Helga Becker

# Anton Josef Reiss (1835–1900)

## Leben und Werk

Tectum Verlag

https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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.

https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 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




https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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**

https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 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 Fährten 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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.

https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 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 Nebenaltäre 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 Nebenaltären 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Barbareien 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



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Nachfolgegenerationen 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 herstellt 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 Nazarines" eingeleitet. Folgten 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, Ausstellungen[25] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 jahrhundertelang 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 Kongress[27] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 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 fünfbändigen 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 Funken[34] 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-



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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. Quirinus in Neuss (Kat.-Nr. 32). Zwei Beiträge über den Haupt- und die Nebenaltäre 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Rheinland[38]

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 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2007 erschien über ihn bereits die ausführliche Besprechung „Der Bildhauer Wilhelm Mengelberg. Seine Altäre und Kirchenausstattungen des Historismus in Neuss und Düsseldorf“ von Inge Kähmer 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 Heilgen 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 „Heroen 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 löste[43] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Elscheidt. 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 Nachlass[45] 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 „Collctionieren – 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 3 Biografie und künstlerischer Werdegang

Anton Josef Reiss[53] (Abb. 1) wurde am 25. Oktober 1835[54] 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 Louise[56] 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", „Rheihs", „Reis", „Reihs" 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



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Vorbereitungsklasse. 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 Conferenz 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Prußien m'achête 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Kunstschätze 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Mitwettbewerber 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im Jahre 1849[87] fast ein viertel Jahrhundert in Düsseldorf lebte. Abgesehen von einer vierjährigen Unterbrechung[88] 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 Müke [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



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Gemeindemitglieds[111] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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. Pankratius 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 allmälig 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Dombaulotterie 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 Kunstaustellung 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 Nijmwegen 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Ausland[138] 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Berlin[145] 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 Onbevlekt 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(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 „Kulturkampfs" 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kunstakademie angehörten[157] 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 Landeskommission 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 Düsseldorfs 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 Nijmwegen 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

transloziert wurde, erhielt Reiss um 1890 den Auftrag, den Haupt- und die Nebenaltäre (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 Kruzifixus 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 Grefrath (Kat.-Nr. 15) und Wijhe (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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Taye. 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 Kruzifixus, 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. Kähmer, 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. Kähmer, 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. Kähmer, 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Kruzifixus 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 Kruzifixus 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Marienhospitals[186] 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 beitrat, 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Fabrikbesitzers[190] 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 Kirchenausstattung 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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] [199] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Als Reiss aus dem Leben trat, hinterließ er aus seiner engsten Familie nur noch eine Schwester[204] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 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 Dombauhütte 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 Baus[212] 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



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 jahrhundertelange, 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Formensprache 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 Geschichtssinn 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 Digitalisierungszentrm 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Hauptratgebern 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Verschobenes, 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 Westfehling datierte sie im Parler-Katalog von 1978 auf 1375 (U. Westfehling, 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ner Malerschule, von Boisserée als „altkölnische Kunstschule“[246] bezeichnet, und die Spätnazarener wurden skizziert. In Hinblick darauf, dass Josef Reiss den Spätnazarenern 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 1811[249] 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 Kunstschaffenden 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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] [267] Wegen anderer Verpflichtungen in München trat er bald wieder von dieser Position zurück.[268] 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 Lehre[274] 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"



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 „Biblischen 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Kirche[288] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 geleugnet, 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 1440[298] 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 unbekannten Künstler um 1415[300] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 unbekannten 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



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Spoleto[302] hier unter dem Baldachin der rechten Altarseite aufgestellt werden sollte.

Bei der figürlichen Gestaltung des Altars wurde das Trinitätsprinzip mit der Darstellung des Gnadenthrons[303] 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 Gnadenstuhls 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 tonsunierter 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 1847[313] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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. Quirinus, Neuss, 1871

Wie beim Hauptaltar in Grefrath (Kat.-Nr. 15) fällt am Marienaltar, der als einer der Nebenaltäre für das Quirinus-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 Opfertischs 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Laternenträger, 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 künden 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

### 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 Dekorum Blattmaßwerk 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).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 unbekannten 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

versehen, sie sind auch in dichterer 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 1914[324] 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 herausfühlte, 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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-Verehrung[332] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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

Der bereits von Edmund Renard 1874[337] 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 verschwägerte 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 unbekannte, 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 abstehen, 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 gescheiteltem, 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die um 1870 entstand[344] 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 1895[348] 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 Urheberschaft 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Bildwerke[353] 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Ölbergszene 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. 88[354], 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 Ölbergszene 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

längte 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 zerren, 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 ernsten 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

### 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 nährende 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-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 Entsorgungsrauschs 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 unbekannten 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

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 weitgefasste 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.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

um den Körper, in fast gleichmäßigen Abständen gelegten, relativ spitzwulstigen Falten versehen ist.

Außer drei mit realistischen Zügen gearbeiteten Gesichter wurden alle weiteren idealisierend ausgeführt. Sie sind von großer Ernsthaftigkeit geprägt. Ohne weiteres Eingehen auf die dritte realistisch gestaltete Skulptur, die den hl. Dominikus repräsentiert, soll das Augenmerk auf die beiden anderen mit realistischen Physiognomien modellierten Bildwerke gerichtet werden: Es handelt sich zum einen um das Antlitz der hinter dem Vater Marias, Joachim, aufgestellten weiblichen Assistenzfigur in der Szene des Tempelgangs (Abb. Kat.-Nr. 58.9), deren Gesicht sich wegen der von Selbstbewusstsein geprägten Züge von den anderen weiblichen Figuren abhebt. Zum anderen fällt auch der hl. Franziskus (Abb. Kat.-Nr. 58.16) auf. Sein Gesicht weist eine Ähnlichkeit mit dem von Franz Müller auf dem rechten Innenflügel des Hauptaltars in Hüls gemalten Benoît-Joseph Labre (Abb. Kat.-Nr. 38.50) auf. Müller und Reiss haben hier offensichtlich auf dieselbe lebende männliche Person als Vorbild zurückgegriffen, die ihren Vorstellungen eines bedürfnislosen Menschen entsprach. Im Vergleich zu einer von Julius Bayerle im Jahre 1858 für das Altarretabel der Düsseldorfer Maximilianskirche angefertigten Franziskusfigur (Abb. 98) wird ersichtlich, dass sein Schüler Reiss zu einer anderen Interpretation als sein Lehrmeister kam, obwohl beide mit der üblichen Darstellung – Zeigen der Stigmata und dem zum Himmel gerichteten Blick – noch übereinstimmen. Reiss versah seine Skulptur mit einem leichten Hüftschwung im Gegensatz zur von Bayerle gerade stehend gearbeiteten Figur. Er kaschierte ihn aber nicht mit weit vom Körper abstehenden, taschenförmigen Falten wie im Falle der beiden Herz-Jesu-Figuren am Hauptaltar in Hüls (Abb. Kat.-Nr. 38.46) oder in Wijhe (Abb. Kat.-Nr. 55.32), sondern mit einer seitlich des Körpers herabhängenden Kordel. Unterschiedliche Gewandgestaltungen führten auch zu verschiedenen Ergebnissen: Die vor der Körpermitte mit Falten versehene Kleidung der Figur von Reiss, dessen Stoff er überbodenlang zur Seite weggleiten ließ, verleiht der Figur eine beschwingtere Erscheinung als die des Bildhauers Bayerle, der das fast glatte Habit oberhalb des Bodens mit einem gleichmäßig endenden Saum abschließen ließ. Franz Ittenbach stellte seine als Fresko für die Kirche St. Quirinus in Neuss 1864 geschaffene Franziskusfigur ebenfalls mit den Wundmalen dar (Abb. 99). Sein Gesicht weist wie an der Statue von Reiss und am Altarbild von Franz Müller realistische Züge auf. Die Kleidung malte Ittenbach an der mit nur angedeutetem Spielbein fast gerade stehenden Figur wie bei seinen anderen Gemälden mit einem größeren Volumen, so dass der Körper der Reiss-Figur dagegen sehr viel schlanker ausfällt, wodurch der Künstler die sich selbst auferlegte Armut des Heiligen und die damit verbundenen Entbehrungen, die sich schon im hageren Gesicht widerspiegeln, besser verdeutlichte. Arme Lebensumstände drückte Ittenbach einige Jahre später mit geflickter Kleidung bei seinem in ähnlicher Haltung stehenden Franziskus (Abb. 100) aus, den er als Wandgemälde 1873 für das Marienhospital in Düsseldorf malte. Ohne Zeigen der Wundmale, dafür mit Halten des Kreuzes vor dem Körper legt er ihn weniger theatralisch an, aber wie in seinem Fresko für St. Quirinus (Abb. 99) schlägt sich in seinem Gesicht nicht die Askese der Persönlichkeit nieder. Auch Ernst Deger stellte seinen Franziskus als Fresko für die Kirche St. Apollinaris in Remagen (Abb. 101) nahezu gerade stehend dar, mit einer Hand ein erhobenes Kreuz haltend, mit der die Deixis ausführenden anderen Hand



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auf sein Wundmal am Oberkörper weisend. Vom Volumen gleicht sein Gewand der von Ittenbach gemalten Kleidung. Gleich sind den Figuren von Ittenbach, Deger und Reiss die Vertikalität zweier von der Gürtellinie bis zum Boden vor der Körpermitte parallel laufender Falten, die auf ein gemeinsames Vorbild der einander in Kollegialität verbundenen Künstler schließen lassen. Als letztes Beispiel einer Franziskusfigur soll die Skulptur des Bildhauers Karl Hoffmann der Arbeit von Reiss gegenüberstellt werden. Sie entstand bereits 1846 für das Westportal der Kirche St. Apollinaris in Remagen (Abb. 102).[358] Auch hier zeigt der Heilige seine Stigmata, allerdings nur die der rechten Hand. Mit ihr scheint er gleichzeitig die Kirchenbesucher willkommen zu heißen. Mit seinem geöffneten Mund wurde er als Predigender angelegt, jedoch verleihen ihm seine übergroßen, sich in der Weite verlierenden Augen etwas Exaltiertes, so dass vielmehr der Eindruck eines Dozierenden entsteht. Das schlichte Gewand zeigt dieselbe Morbidezza, die auch die anderen zum Vergleich herangezogenen Figuren aufweisen.

Die in den Mittelpunkt gerückte lebensgroße Marienstatue (Abb. Kat.-Nr. 58.12) wirkt gegenüber der etwa zwanzig Jahre zuvor entstandenen Immaculata auf der Mariensäule in Düsseldorf (Abb. Kat.-Nr. 8.18) bedeutend reifer. Nichts erinnert mehr an das frühere, als unschuldiges Mädchen konzipierte Werk. Maria wird zwar am Altar in verschiedenen Lebensaltern gezeigt, aber bestimmte Merkmale im Gesicht, die sich im unterschiedlichen Alter nicht bedeutend verändern würden, wurden nicht konsequent gleich gestaltet. So wird der Mund an der das Zentrum bildenden Maria klein und mit etwas fülligeren Lippen, und damit in einer für Marienfiguren üblichen Weise modelliert, um ihre Schönheit zu betonen. Davon abweichend fallen aber schmale, zusammengepresste Lippen an der Marienfigur in der Szene der Huldigung der Heiligen Drei Könige auf, die von einer prononcierten Nase begleitet werden, wie sie auch an der Jesus-Figur in der Begegnungsszene zu beobachten ist, mit der das enge Verwandtschaftsverhältnis beider betont wird.

Der einfache Ornat der vier am Schrein als Seiten- oder Gesprengefiguren aufgestellten Ordensgründer/innen (Abb. Kat.-Nr. 58.15, 58.16, 58.18, 58.19), die ursprünglich adliger Herkunft waren oder aus begüterten Familien stammten, spiegelt ihre Abkehr von Wohlstand und Hinwendung zur selbst auferlegten Armut wider. Mit dem Blick aus dem 21. Jahrhundert mag die Einforderung der Bedürfnislosigkeit, an die Betrachtende beim Anblick dieser Heiligen erinnert werden sollten, im Widerspruch zur kostbaren Ausstattung des Altars stehen. Da aber in der Vorstellung vergangener Jahrhunderte für die katholische Kirche eine Prachtentfaltung Ausdruck größter Ehrerbietung gegenüber dem Höchsten bedeutete, zugunsten dessen eigene Bedürfnisse zurückzustellen waren, wie auch von der Gemeinde in Hüls mit ihren unter Opfern aufgebrachten Altarausstattungen eindrucksvoll demonstriert wurde, besteht kein Antagonismus zwischen der kostbaren Ausgestaltung des Altars und dem an ihm dargestellten Appell an Abstinenz von Luxus. Unter den vier dargestellten Heiligen sticht besonders die rechte Seitenfigur (Abb. Kat.-Nr. 58.19) hervor, von der angenommen wird, dass es sich um die hl. Klara handelt. Reiss, der seine Frauenfiguren sonst gefällig aussehend gestaltete, hat das Gesicht dieser Figur mit Zügen dargestellt, die euphemistisch ausgedrückt mit dem Adjektiv „unattraktiv" bezeichnet werden könnten. Möglicherweise sollte eine

358 P.-G. Custodis, 2005, S. 176.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

in die Nähe Marias gerückte weibliche Figur nicht mit der Gottesmutter in Konkurrenz treten, die nicht nur von Reiss in makelloser Schönheit in Holz geschnitzt, sondern auch von Franz Müller auf den Altargemälden mit schönen Zügen gemalt wurde, dem es mit seiner Darstellung der Maria in der Verkündigung (Abb. Kat.-Nr. 58.23) sogar gelang, den Inbegriff eines schönen Madonnengesichts wiederzugeben.

Mit Mariens Vita werden gleichzeitig allgemeine Themen wie Geburt, Jugend, Familienleben und Tod verwoben, die den Kreislauf des Lebens schildern, über den Gottvater (Abb. Kat.-Nr. 58.17, 58.20) als über allen anderen schwebende Figur gemeinsam mit dem als Taube dargestellten Heiligen Geist wacht. Mit segnender Geste, zugleich sorgenvollem und doch fürsorglichem Blick gestaltet, scheint er die Last der Menschheit zu tragen, die sich vertrauensvoll mit ihren Nöten im Gebet an ihn wendet. Auf seinen oft unergründlichen Ratschluss muss sie vertrauen, wie schon in der Predella den Messteilnehmern mit der Pietà und damit am Beispiel Jesu Tod aufgezeigt wurde, der zu akzeptieren ist, wie er auch schon von Maria hingenommen werden musste. Anhand der Pietà wird die unterschiedliche Auffassung der Wundmalbehandlung der verschiedenen Künstler ersichtlich. Hätte Reiss die Polychromie wie später am Josephsaltar übernommen, wären die Stigmata nicht wie hier von Theodor Bauhues mit roter Farbe versehen worden, da sie bei ihm immer nur kaum sichtbar angebracht wurden.

### 5.1.8 Josephsaltar in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, 1874 und 1890 – 1894

Entgegen den Angaben in einer Kirchenchronik, in der es heißt, der am Ende des rechten Seitenschiffs platzierte Josephsaltar (Kat.-Nr. 73) sei erst 1900 aufgestellt worden,[359] war dieser aber bereits 1894 als Pendant zum Marienaltar fertiggestellt worden. Wie die beiden anderen Altäre in St. Cyriakus (Kat.-Nr. 38 und 58) wurde er nach den Plänen Heinrich Wiethases ausgeführt,[360] der seinen Entwurf wahrscheinlich wieder nach den Ideen Wilhelm Bartels angefertigt hatte. Bestanden noch im Mittelalter aufgrund der „[…] Art d. Vaterschaft (und) […] d. Sorge um Verkennung d. göttl. Vaterschaft […]“[361] Vorbehalte gegenüber einer Darstellung Josephs in der Kunst, so war es hingegen den Gläubigen im 19. Jahrhundert, als der „[…] Höhepunkt d. J.(oseph)-Kultes […]“[362] erreicht wurde, ein Bedürfnis, „[…] neben Maria auch stets e. J.-Figur i. d. Kirchen aufzustellen.“[363] Das führte dazu, dass nicht nur Figuren für Maria und Joseph erworben, sondern ihnen oft ganze Altäre geweiht wurden, die, wie in St. Cyriakus, in vielen Fällen als Nebenaltäre errichtet wurden. Vor allem trifft dies für die Zeit nach 1870 zu, nach Josephs „[…] Erhebung z. Schutzpatr. d. Kirche“[364] durch Papst Pius IX.

359 Anonymus, 1971, S. 34.
360 W. Mellen, 1983, S. 7.
361 G. Kaster, 2004, Sp. 212.
362 Ebd.
363 Ebd.
364 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ausschnitte aus Josephs Leben bis zu seinem Tod werden den Kirchenbesuchern hier anschaulich vor Augen geführt. Mit dem an der Vorderseite des Altaruntertischs angebrachten Relief (Abb. Kat.-Nr. 73.3), das wie an den beiden anderen Stipetes ebenfalls von Edmund Renard schon 1874 angefertigt worden war, werden die Betenden mit einer Inschrift dazu ermuntert, sich an den hl. Joseph zu wenden, der für sie als Fürbitter vor Gott tritt. Die Darstellung Marias, die ihm ihr neugeborenes Kind anvertraut, erinnert sie daran, dass er schon zum uneigennützigen Helfer in einer ausweglos erscheinenden Situation wurde, als er die ihm von Gott übertragene Aufgabe, als Ziehvater Jesu zu fungieren, annahm. An Renards Figuren fallen wie schon am Marienaltar die im Gegensatz zu den graziler wirkenden Gesichtern der von Reiss gearbeiteten Skulpturen wieder etwas breite und fleischig gearbeitete Nasen und darüber hinaus kräftig ausgeformte Beine und Arme auf.

Mit den am Schrein von Reiss in Skulptur und von Franz Müller in Altargemälden umgesetzten Erzählungen, die Josephs lebenslanges Engagement für die ihm anvertraute Familie bis zu seinem Tod schildern, wird das Vertrauensverhältnis zu den Betrachtern weiter ausgebaut. Die Klimax der Vertrauensbildung zu Joseph wird mit seiner überlebensgroßen, ins Zentrum gerückten Figur erreicht (Abb. Kat.-Nr. 73.17), die sich ihnen unmittelbar zuwendet. Der wie in allen Szenen des Altars fast im gleichen Alter wie Maria ausgeführte Joseph, der gleich der Gottvaterfigur am Marienaltar (Abb. Kat.-Nr. 58.20) mit einem ernsten, zugleich fast traurigen Gesichtsausdruck versehen ist, als trüge er alle Sorgen, die die Gläubigen bei ihm abladen, tritt den Betenden mit einem Segensgestus entgegen. Die bei Reiss-Figuren fast immer lebensecht aussehenden Hände fallen an dieser Skulptur besonders auf. Die Perfektion der Wiedergabe der Extremitäten zeigt einerseits, dass Reiss im Zenit seiner Schaffensperiode stand, es erstaunt deshalb andererseits umso mehr, dass es bei ihm im letzten Jahrzehnt seiner künstlerischen Laufbahn manchmal aber immer noch jung gearbeitete Hände an Figuren mit alten Gesichtern gab, wie an einem der beiden Schäfer in der Verkündigungsszene der Predella (Abb. Kat.-Nr. 73.7) oder bei Simeon in der Darbringung Jesu im Tempel (Abb. Kat.-Nr. 73.12), die schon bei seinem Frühwerk auffielen, wie am Propheten Ezechiel an der Mariensäule in Düsseldorf (Abb. Kat.-Nr. 8.7). Während der Ausdruck im Gesicht der Figur des idealisiert dargestellten hl. Joseph von Reiss eher durchgeistigt wirkt, stattete ihn Franz Müller in den Altarflügeln mit realistischen Zügen und den Gesten eines zupackenden Mannes aus, der gewissenhaft seinen Aufgaben bis zum Tod nachkommt. Im Vergleich zu anderen Künstlern, die teils zu Reiss' Umfeld gehören, wird ersichtlich, wie unterschiedlich die Resultate der Josephsdarstellung in Skulptur und Malerei ausfallen konnten bei meist ähnlicher Gewandbehandlung und Ausstattung, d. h. bei ebenfalls größer gearbeiteten Flächen zwischen weich fallenden Falten, Beifügung der Lilie oder des blühenden Stocks als seine Attribute, sowie Aufstellung mit Stand- und Spielbein. Zwei Arbeiten von Edmund Renard bieten sich zunächst in derselben Kirche zur Gegenüberstellung an: Bei der ersten handelt es sich um die bereits erwähnte Stipes-Figur mit einem fast alterslos erscheinenden Gesicht (Abb. Kat.-Nr. 73.3), die nicht wie das zentral am Altar angebrachte Bildwerk Blickkontakt mit den Betrachtenden aufnimmt, sondern sich allein auf die Gottesmutter konzentriert. Das Gewand mit den sich vor der Körpermitte nach unten vergrößernden Schüsselfalten und dem geraden Saumabschluss lässt die Figur weniger



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bewegt erscheinen als die von Reiss, deren Überwurf lässig auf den Schultern ruht und vor dem Unterkleid so zusammengehalten wird, dass sich eine Faltenkaskade und zu den Seiten ausschwingende Säume ergeben. Die von Renard zwischen 1870 und 1872 am Westportal aufgestellte Josephsfigur (Abb. 103), deren bebartetes, im Gegensatz zur Stipesfigur älter modelliertes Gesicht von einem Lockenkopf gerahmt ist, wirkt trotz des sich vor dem Körper bildenden Faltenbündels relativ statuarisch. In ihrer Eigenschaft als zum Empfang der Messbesucher aufgestellte Skulptur erfüllt sie mit ihrem sich in der Ferne verlierenden Blick nicht so gut ihre Funktion wie die Josephsfigur von Reiss, die als Hoffnungsträger für die Intercessio mit den Gläubigen kommuniziert. Ein von Karl Hoffmann mit dem Segensgestus versehener Joseph wird mit bereits schütterem Haar auch nicht mehr ganz jung wiedergegeben (Abb. 104). Die Marmorarbeit wurde nach einem Entwurf Friedrich Overbecks im Jahre 1865 angefertigt.[365] Mit dem nach unten gesenkten Kopf, den geschlossenen Augen und der zum Zeichen seiner Reinheit vor der Körpermitte angelegten Lilie, scheint diese mit nur leichtem Hüftschwung ausgestattete Josephsfigur der Inbegriff der Keuschheit zu sein, deren Patron er ist. Peter Blochs abschätzige Meinung zu dieser Statue lautete wie folgt: „[…], peinlich berühren das Pathos der Gebärden und die allzu innige Glätte der Physiognomie."[366] Betrachtet man sie aber im Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen Standort, der „[…] Hauskapelle des Priesterkollegs im Campo Santo Teutonico […]"[367] so war sie doch sicherlich dazu geeignet, ihre Aufgabe als Mahner zur Einhaltung der Enthaltsamkeit für die in Theologie zu Unterweisenden zu erfüllen.[368] Ernst Deger stellte seinen um 1850 gemalten Joseph über einem „[…] der seitlichen Altäre im Chor […]"[369] der Kirche St. Apollinaris in Remagen angebrachten Fresko als noch jüngeren Mann mit dem blühenden Stab als Zeichen des Erwählten im Tempel dar, der mit einem beseelten, zum imaginären Himmel und damit zu Gott gerichteten Blick seine Aufgabe als Ziehvater Jesu annimmt (Abb. 105). An ihm fällt das extrem weich fallende und üppig ausfallende Gewand auf, das das Spielbein nicht mehr wahrnehmbar macht. Als Auserkorener ist Joseph auch von Franz Ittenbach 1857 gezeichnet worden (Abb. 106), allerdings als Mann im mittleren Alter mit realistischen, von mühevoller Arbeit gezeichneten Zügen, der eher sorgenvoll seiner zukünftigen Pflicht entgegenzusehen scheint. Wie beim Wandgemälde Degers ist bei Ittenbach gegenüber der Reiss-Figur ein ausladendes Gewand das hervorstechende Merkmal.

Stellt man die Figuren der Predella (Abb. Kat.-Nr. 73.6) den Skulpturen der Predella des Marienaltars in St. Cyriakus gegenüber (Abb. Kat.-Nr. 58.1, 58.5–58.8), dann ist am nur vier Jahre später begonnenen Josephsaltar ein größerer Bewegungsfluss erkennbar. Die einzelnen Skulpturen der drei Szenen, von denen sich nur das Motiv der Anbetung der Heiligen Drei Könige wiederholt, wurden mit lebendigerer Gestik und Mimik ausgestattet. Aber nicht nur die Gebärden und das Mienenspiel der Bild-

365 P. Bloch, 1975, S. 28.

366 Ebd.

367 Ebd.

368 Die Statue wurde später in die Friedhofskirche S. Maria della Pietà verbracht (P. Bloch, 1975, S. 28).

369 H. Dellwing, S. 47, 2005.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

werke führten zu größerer Bewegtheit, sondern auch der Wegfall der einzwängenden Kompartimente, die das großzügige Aufstellen der Bildwerke für die einzelnen, mit Konfigurationsfiguren verbundenen Episoden möglich machte. Schon an dem in der Verkündigung dargestellten Engel in der Predella (Abb. Kat.-Nr. 73.7) fällt ein längerer als üblich dargestellter Körper auf, dessen Proportionen ihn offensichtlich vom Körperbau eines Menschen abheben sollte. Mit manieristisch überlängten Körpern wurden auch die drei im Gesprenge angebrachten Engel (Abb. Kat-Nr. 73.28) modelliert. Die Art ihrer Darstellung und die Gestaltung ihrer Gesichter erinnern auf den ersten Blick an Figuren des Jugendstils. Bezüglich der Kleidung hat sich Reiss aber offensichtlich an den Engeln orientiert, die Edward Jakob Steinle für den Chor des Kölner Doms zwischen „[…] 1843 bis 1845 […]“[370] malte, insbesondere am Engel der auf der Abb. 107 zu sehen ist – inklusive der Farbgebung. Außer dass Reiss diese, dem mittelalterlichen Bau hinzugefügten Werke bekannt gewesen sein müssen, gibt es zwei Gründe, dass sich beide Künstler vielleicht auch persönlich kannten. Steinle war ein ebenfalls im nazarenischen Stil arbeitender Künstler, außerdem haben beide an der Ausstattung von St. Stephanus in Grefrath mitgewirkt, wenn auch mit einem zeitlichen Abstand von zwei Jahren: Steinle stellte 1864 die Fenster für diese Kirche her,[371] für die Reiss ab 1866 erste skulpturale Werke schuf.

Die beiden als Seitenfiguren fast gerade stehend aufgestellten Skulpturen der hl. Theresia von Avila und des hl. Bernhard von Clairvaux (Abb. Kat.-Nr. 73.19–73.22), zwei durch die Umsetzung von Reformen und Verbreitung ihrer Klöster bekannt gewordenen Ordensleute, treten, bedingt durch ihr dunkles Ornat, relativ düster in Erscheinung. Der vom Marienaltar vorgegebene Farbton, den Theodor Bauhues für das Habit der dort eingestellten Kleriker ausführte, übernahm Reiss für den Josephsaltar. Er hielt sich zwar im gewissen Rahmen an die Farbtöne aus Haupt- und Marienaltar, aber bei der Gegenüberstellung der drei Opfertische stellt man fest, dass am Hauptaltar noch der Goldton vorherrschend war, der am Marienaltar schon weniger ausgeprägt ausfällt. Mit der Polychromie des Josephsaltars hat Reiss den Goldton noch weiter zurückgenommen und einer Farbigkeit mit teils starken Tönen den Vorzug gegeben. Behutsam mit dem Kolorit ging er allerdings beim Untergewand der Josephsfigur und der Kleidung der im Gesprenge angebrachten Engel vor, als er für sie einen zarten Rosaton wählte. Mit dieser Farbgebung sollte Josephs Unschuld betont werden, die Engel hingegen wurden mit diesem von anderen Figuren abweichenden Ton im Gegensatz zu menschlichen Gestalten als überirdische Wesen gekennzeichnet.

370 C. Reiter, 2012, S. 99.

371 […] Fannei, 1989, S. 41.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

### 5.1.9 Seitenschifffiguren in St. Stephanus, Grefrath bei Neuss, 1866 und um 1870

Als in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" im September 1871 ein Artikel über Reiss' Werke verfasst wurde, waren bereits die Figuren der hll. Paulus (Abb. Kat.-Nr. 9.1), Petrus (Abb. Kat.-Nr. 10.1), Matthias (Kat.-Nr. 16.2) und Hubertus (Abb. Kat.-Nr. 17.2) in der Kirche St. Stephanus aufgestellt worden. Die Herstellung zweier weiterer Skulpturen, der hll. Antonius von Padua (Abb. Kat.-Nr. 18.1) und Franz Xavier (Abb. Kat.-Nr. 19.2), war zu diesem Zeitpunkt schon geplant, damit „[…] dieser prächtige künstlerische Schmuck einer bisher wenig beachteten Kirche seinen Abschluß […]"[372] erhalten sollte. Bedeutend mehr Aufmerksamkeit als zum Zeitpunkt der Berichterstattung wird heute dem von Vincenz Statz errichteten Gotteshaus zuteil, da es als ein seltenes Beispiel eines gut erhaltenen neugotischen Gesamtwerks gilt, zu der auch die figürliche Ausstattung der Seitenschiffe gehört.

Außer dem fast gerade stehenden hl. Hubertus (Abb. Kat.-Nr. 17.2) fällt unter den Skulpturen, die im Übrigen mit Stand- und Spielbein eine ausgewogene Körperhaltung aufweisen, die Figur des hl. Petrus (Abb. Kat.-Nr. 10.1) auf, die gegenüber den anderen Bildwerken mit einem ausgeprägten Hüftschwung versehen wurde. Weshalb Reiss ausgerechnet diese Skulptur mit einer deutlichen S-Form versah, ist nicht mehr nachvollziehbar. Vielleicht kam er dem Sonderwunsch eines Stifters nach, wie es auch bei drei der Figuren an den Vierungspfeilern im Kölner Dom vorkam, die auf Wunsch einer der Donatoren in einer Form angefertigt wurden, die mehr der mittelalterlichen Darstellungsweise entsprach,[373] aber normalerweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr gewollt war, weil sie als unfertig empfunden wurde. Als Vorbild für die Kopfform des Petrus von Reiss kommt Rogier van der Weyden in Betracht, der auf dem 1445 fertiggestellten Miraflores-Altar eine Paulus-Figur gemalt hat, dessen Haupt ähnlich ausfällt (Abb. 108). Dieses Gemälde könnte Reiss auf seiner Studienreise nach Berlin persönlich kennen gelernt haben, da es ab 1850 in einem Berliner Museum ausgestellt war.[374] Auch unter den für die Kirche St. Maria Lyskirchen in Köln von Christoph Stephan 1860 für den Hauptaltar gearbeiteten Skulpturen befindet sich eine Petrus-Figur (Abb. 109), die sich von den anderen, gerade stehend modellierten Bildwerken durch einen leichten Hüftschwung abhebt. Möglicherweise wollten Reiss und Stephan einfach nur die herausragende Rolle des ersten Nachfolgers Christi auf Erden mit einer abweichenden Form betonen. Vergleicht man die Petrus-Figur in Grefrath mit der, die Julius Bayerle für die Fassade von St. Quirinus in Neuss im Jahre 1853 anfertigte (Abb. 110), so ist erkennbar, dass Reiss zwar von seinem Lehrer noch die Geste übernommen hat, mit der Petrus die Schlüssel an seine Brust gepresst vor sich hält, dass er aber seine Figur weniger voluminös gestaltete, so dass der stärkere Körperschwung von der Kleidung nicht verdeckt wurde. Auch bei den Falten ergeben sich Unterschiede. Das Gewand bei Bayerle zeigt zwar auch zwischen ihnen größere Flächen, aber ihre Wulste sind spitzer ausgebildet als bei der Reiss'schen Petrus-Fi-

372 Anonymus, 1871, S. 191.

373 R. Lauer, 1980, S. 43.

374 S. Kemperdick, 2009, S. 317.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gur. Die Gesichtszüge haben beide Künstler mit idealisierenden Zügen modelliert, wie auch Christian Mohr, der seine signierte Trumeau-Figur für die Südfassade des Kölner Doms schon 1855 fertiggestellt hatte (Abb. 111).[375] Die Gewandfalten der Figur am Dom weisen allerdings im Vergleich kantigere Wulste als die bei Reiss auf, ferner sind die Konturen an den Stoffrändern viel stärker als beim Grefrather Petrus ausgebildet. Der „Auftritt" der von Franz Ittenbach 1875 gezeichneten Petrus-Figur (Abb. 112) mutet wie die Skulptur von Bayerle mit ihrer Haltung und dem üppigen Gewand antikisch an und scheint ihr Vorbild eher dem Formenkanon des Klassizismus verpflichtet zu sein. Auch wenn Ferdinand Langenberg 1890 seine für die Kirche St. Maria Magdalena in Goch geschaffene Petrus-Skulptur (Abb. 113) mit einer weich fallenden, den Körper umspielenden Kleidung gestaltete, deren Obergewand ähnlich wie bei Reiss vor dem majestätisch aufgebauten Körper drapiert ist, so wirkt sie schmaler als die Bayerle-Figur. Der Kopf, der ungewöhnlicher Weise mit langem Haar versehen wurde, fällt proportional zu klein aus. An Wilhelm Mengelbergs Petrus-Figur, die in traditioneller Weise mit Stirnlocke und Haarkranz 1905 für die Kirche St. Margareta in Düsseldorf-Gerresheim hergestellt wurde (Abb. 114), bemängelte Inge Kähmer die „[…] überlängte Proportion […]"[376] der schlanken Statue. Im Gegensatz zum von Reiss mit einem schönlinig gearbeiteten Gewand ausgestatteten Petrus ist es hier „[…] die reiche, streng gegliederte Gewandfaltung […]"[377], die Kähmer als kennzeichnend für Mengelbergs „[…] faltenreichen Spätstil […]"[378] herausarbeitete.

Unter den nicht miteinander kommunizierenden Figuren heben sich zwei insofern von den anderen ab, als sie zumindest mit den Kirchenbesuchern in Beziehung zu treten scheinen. Es handelt sich um die hll. Paulus (Abb. Kat.-Nr. 9.1) und Franz Xavier (Abb. Kat.-Nr. 19.2). Apostel Paulus' Blick ist zwar in die Ferne gerichtet, aber mit seinem dem Segensgruß ähnelnden Gestus, mit dem er als Verkünder des Evangeliums in Szene gesetzt wird, tritt er mit der Gemeinde in Kontakt. Wie detailgenau Reiss arbeitete, kann sehr gut an dieser Skulptur demonstriert werden, an der in die Innenfläche der den Segen spendenden Hand sogar Lebenslinien eingearbeitet wurden, obwohl das Bildwerk von vornherein zur Aufstellung in größerer Höhe angefertigt wurde. Einzelheiten wie diese bleiben den von unten hochblickenden Betrachtern verborgen und können nur mit Hilfsmitteln entdeckt werden. Ein Vergleich mit der Paulus-Figur von Julius Bayerle (Abb. 115), die wie die bereits erwähnte Petrus-Skulptur 1853 für St. Quirinus in Neuss entstand, zeigt, dass bei ähnlicher Behandlung des Gewands auch diese Figur wieder umfangreicher gearbeitet wurde und wie seine Petrus-Figur (Abb. 110) noch mehr der klassizistischen Stilepoche nahesteht. Erstaunlicherweise hat Julius Bayerle die Kleidung aber mit weicheren Falten ausgestattet als an seiner Petrus-Figur. Ungewöhnlich erscheint, dass Paulus realistischer als üblich von Bayerle gestaltet wurde, die Gesichtszüge entsprechen durchaus denen einer männlichen Person des 19. Jahrhunderts. Franz Xavier (Abb. Kat.-Nr. 19.2) ist die einzige unter den sechs Figuren, die sich unmittelbar den Betrachtenden zuwendet. Der Heilige, der Mitglied der Socie-

375 P. Bloch, 1967, S. 254. Vgl. auch P. Bloch, 1965, S. 336.
376 I. Kähmer, 2007, S. 131.
377 Ebd.
378 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tas Jesu war, weist eine weitere Besonderheit auf: Er ist gegenüber den anderen Figuren, die überwiegend idealisierende Gesichter aufweisen, von Reiss als eine der wenigen Ausnahmen in seinem Werk mit realistischen Zügen ausgestattet worden, zudem mit einer moderneren Frisur und einem gepflegten Bart, um ihn gegenüber den anderen Heiligen als Menschen der Neuzeit zu kennzeichnen.

Mit einem in der Weite des Kirchenraums sich verlierenden Blick wurde der hl. Antonius (Abb. Kat.-Nr. 18.1) angelegt. Die schon zuvor am Marienaltar in Grefrath auffällige Distanz, die Maria ihrem Sohn entgegenbringt (Abb. Kat.-Nr. 22.5–22.6), wird auch hier wieder ersichtlich, denn das im Arm des Heiligen getragene Jesuskind muss um dessen Aufmerksamkeit heischen. Ganz anders inszenierte um 1872,[379] also fast zeitgleich, Peter Fuchs seinen hl. Antonius an der Nordfassade des Kölner Doms (Abb. 116). Hier scheint die personifizierte Zuneigung geschaffen worden zu sein, denn das Jesuskind schmiegt sich vertrauensvoll an den ihm zärtlich zugewandten Heiligen. Peter Fuchs ließ zwar wie Reiss auch ein schönliniges Gewand entstehen, das aber immer noch die scharfen Konturen an den Stoffenden aufweist, die von den Figuren des Christian Mohr aus den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts von der Südquerhausfassade zugunsten der Einheitlichkeit übernommen wurden. Im Gegensatz zu Reiss stattete Fuchs seine Skulptur mit realistischen Zügen aus. Bei der Figurengruppe Antonius mit Kind, die Julius Bayerle für die Kirche St. Maximilian in Düsseldorf schuf (Abb. 117), fällt wie schon bei der ebenfalls für den Hauptaltar von ihm hergestellten hl. Franziskus (Abb. 98) die enorme Flächigkeit des Gesichts und des Gewands auf, die an eine Herstellung im 20. Jahrhundert denken lassen und nicht an ein Werk, das dreizehn Jahre vor den Arbeiten von Reiss in Grefrath entstand. Bayerle lässt seine Figur wie Reiss in die Ferne blicken, stellt aber dennoch eine deutlichere Nähe des Jesuskinds zum Heiligen her, das sich kosend an ihm festhält.

Anhand eines Vergleichs der Matthias-Figur (Abb. Kat.-Nr. 16.2) mit einer Skulptur des Matthias am Josephsaltar in St. Quirinus in Neuss (Abb. Kat.-Nr. 32.4), in der auf die Entwicklung der Stoffbehandlung aufmerksam gemacht wurde, wird auf das entsprechende Kapitel verwiesen (5.1.4).

### 5.1.10 Figuren der Vierzehn Nothelfer/innen in Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, 1886 – 1889

Die Bearbeitung dieser Skulpturen stellte sich als etwas schwierig heraus, da bei der Beschreibung der idealisiert dargestellten Heiligenfiguren festgestellt wurde, dass einige Attribute, die den Bildwerken beigefügt wurden, mit keiner der zahlreichen, zu Rate gezogenen Hagiographien übereinstimmten. Weitere Recherchen beim Stadtarchiv Düsseldorf, in dem glücklicherweise noch alte Fotos vom Innenraum aufbewahrt wurden, in Verbindung mit zur Verfügung gestellten Unterlagen des Kirchenarchivs, bestätigten den Verdacht, dass ein Teil der Figuren nach der letzten Renovierung auf falsche Sockel gestellt wurde (zu den Einzelheiten siehe Katalog-Nr. 63), was zur Folge

379 R. Lauer/W. Puls, 1980, S. 320.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hat, dass Gläubige sich seit dieser Zeit mit ihren Gebeten unter Umständen nicht mehr an die Nothelfer/innen wenden, denen sie eigentlich ihre Bitten vortragen möchten.

Auch wenn es sich um keine Farbfotografien handelt, auf denen die Skulpturen vor der letzten Renovierung abgebildet sind (Abb. Kat.-Nr. 63.6, 63.9, 63,15, 63.21, 63.28, 63.31, 63.33), so ist doch trotz fehlenden Kolorits erkennbar, dass sie mit der wieder zum Vorschein gebrachten Originalfassung, die nur dezente, goldfarbene Ausschmückungen aufweist, einen leichteren und beschwingteren Eindruck machen als mit der vorübergehend aufgetragenen Ölfarbe. Mit einer Höhe von nur 0,75 m bis rund 0,80 m fügen sich die zwischen 1886 und 1889[380] entstandenen Figuren der Vierzehn Nothelfer/innen harmonisch in den Innenraum der kleinen Kapelle ein. Ihre schlanke Form ist der geringen Kubatur des Raums geschuldet.

Der Aufstellungsort einiger Skulpturen entspricht zwar nicht mehr der originalen Anbringung an den Seitenwänden, aber auch eine Rückführung an den Ursprungsplatz hätte nicht zur Kommunikation der Figuren untereinander beitragen können, denn ihre Blicke sind entweder nach unten gerichtet oder verlieren sich in der Ferne. Nur der hl. Christopheros wendet sich dem Jesuskind zu (Abb. Kat.-Nr. 63.22, 63.23), und der hl. Georg (Abb. Kat.-Nr. 63.30) steht in Interaktion mit dem am Boden liegenden Drachen. Stellt man dem hl. Georg die zwanzig Jahre zuvor für den Hauptaltar von St. Stephanus in Grefrath entstandene Figur gegenüber, die demselben Heiligen gewidmet war (Abb. Kat.-Nr. 15.19), ist eine Entwicklung feststellbar. War es dort noch eine mit Helm und soldatischer Uniform ausgerüstete Skulptur, die nach dem Tötungsakt triumphierend, aber Ruhe ausstrahlend auf dem Piedestal positioniert wurde, so wurde hier mit dem noch im Kampf mit dem Ungeheuer Stehenden ein lebendigerer Ausdruck bevorzugt. Georg ist zwar immer noch kriegerisch ausgestattet, aber das bis auf die Schulter fallende, gelockte Haar mindert das Martialische an der Figur und lässt sie als Heiligen glaubwürdiger erscheinen. Sie ist auch überzeugender als die Darstellung von Franz Ittenbach aus dem Jahre 1873, der den hl. Georg, wie die meisten anderen Künstler, ebenfalls in einer soldatischen Ausrüstung zeichnete (Abb. 118). Das in die Ferne blickende Gesicht der breiter und männlicher gestalteten Figur stattete Ittenbach mit realistischen, würdevollen Zügen aus, so dass der Eindruck entsteht, es handele sich um das Porträt eines Zeitgenossen, der dem Maler Modell stand, um sein Konterfei in der Gestalt des Heiligen der Nachwelt zu hinterlassen und nicht um einen Menschen, der in den Kreis der Kanonisierten Aufnahme fand. Im Größenverhältnis der beiden Figuren Christopheros und Jesuskind fällt eine Diskrepanz auf. Wenn Christus auch als Kind modelliert wurde, so hätte es im Verhältnis zum Christopheros eigentlich größer dargestellt werden müssen. Weiß man aber, dass der Heilige in der Legenda aurea als Riese geschildert wird,[381] dann erklärt sich, dass Reiss zugunsten einer ungefähren Einheitlichkeit der Größe aller Bildwerke das Problem hatte, die Skulptur nicht über die anderen hinausragen zu lassen, sie aber dennoch so arbeiten zu müssen, dass

380 Beines datierte die Figuren noch „[…] um 1880 (R. J. Beines, o. J., o. S.). Funken schrieb, sie entstanden „[…] 1887, was durch Signaturen belegt ist." (W. Funken, 2012, S. 948). An den Figuren befinden sich aber Signaturen mit den Jahreszahlen 1886 und 1887. Teils undatierte, jedoch signierte Skulpturen entstanden aber auch in den Jahren 1888 bis 1889, wie aus Akten des Stadtarchivs Düsseldorf ersichtlich war (Akte: 0-1-23-1308.000).

381 H. Sachs u. a., 1994, S. 76.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sie größer als die anderen erscheint. Die Lösung war deshalb, das Jesuskind proportional kleiner zu gestalten.

Von den meist nur mit einem leichten Hüftschwung angelegten oder fast gerade stehenden Figuren heben sich nur die hll. Eustachius (Abb. Kat.-Nr. 63.18, 63.19) und Barbara ab (Abb. Kat.-Nr. 63.21, 63.37), die mit einem deutlichen Kontrapost versehen wurden. Bei der hl. Barbara ist darüber hinaus die manieristisch überlang geformte linke Hand auffallend, mit der sie ihr Attribut von oben stützt. Für die Bearbeitung des Harnischs des hl. Eustachius griff Reiss auf die römische Soldatenmontur an der Figur des hl. Quirinus am Josephsaltar in Neuss zurück (Abb. Kat.-Nr. 32.10). Trotz nur geringer Abweichungen ist die Gesamtwirkung unterschiedlich wegen der verschiedenen Fassungen. Mit der Wahl des Gewands des hl. Eustachius und auch der übrigen in der Kapelle angebrachten Werke lässt Reiss seine Verpflichtung zur Historizität erkennen außer bei den hll. Margareta (Abb. Kat.-Nr. 63.40) und Georg (Abb. Kat.-Nr. 63.30). Für den hl. Georg meißelte er eine Montur, die sich zwar aus überwiegend römischen, aber auch aus mittelalterlichen Versatzstücken zusammensetzt, für Margareta einen Kopfschmuck, der an die Mode Anfang des 16. Jahrhunderts erinnert. Die Serie der wieder mit großen Flächen zwischen den Falten gearbeiteten Gewänder wird an den Figuren der hll. Blasius (Abb. Kat.-Nr. 63.17) und Margareta unterbrochen, denn ihre Kleidung wurde mit näher aneinander gelegten Falten aufwändiger gestaltet als an den anderen Skulpturen. Sein ganzes schöpferisches Gewicht scheint Reiss aber in die Waagschale geworfen zu haben, als es um die Formulierung der hl. Margareta ging. Außer einer gegenüber den anderen Bildwerken prächtiger ausgeführten Kleidung mit ausnahmsweise sehr spitz ausgeführten Faltengraten fällt an ihr ein besonders schön gearbeitetes Antlitz mit einem dem Schönheitsideal entsprechenden klein geformten Mund auf, mit dem ihm eine Steigerung in der Ausführung anziehend gearbeiteter Gesichter gelungen ist, mit denen er schon die in unmittelbarer Nähe aufgestellten Mitnothelferinnen Katharina (Abb. Kat.-Nr. 63.34) und Barbara (Abb. Kat.-Nr. 63.37) gestaltete. Eine Entwicklung von den beiden Letztgenannten bis zu Margareta führte der Künstler auch ganz bewusst herbei, da er ihre in einer Überlieferung geschilderte Schönheit ausdrücken wollte. Haltung, Gesicht und Ausdruck der hl. Margareta erinnern an Gemälde mit Porträts von Hofdamen der Renaissance. Reiss hat hier mit Erfolg in Stein gemeißelte Anmut mit Bellezza vereinigt.

### 5.1.11 Seitenportalfiguren an St. Lambertus, Düsseldorf, 1870 und 1872

Die für die Lambertuskirche in Düsseldorf entstandenen Seitenportalfiguren (Kat.-Nr. 21, 27) wurden aufgrund der in die Tympana eingefügten gedoppelten Spitzbögen ähnlich schlank gearbeitet wie die etwa fünfzehn Jahre später modellierten Skulpturen für die Stoffeler Kapelle. Auch konnten sie wegen des beschränkten Platzes nicht viel höher und wegen der relativ flachen Blendnischen nicht viel tiefer als diese ausgeführt werden, so dass sie sich in Form und Umfang gleichen.[382] Außer der Figur des St. Pan-

382 Diese Feststellung traf auch schon Wolfgang Funken (W. Funken, 2012, S. 103).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kratius, die mit einer leichten S-Form versehen wurde (Abb. Kat.-Nr. 21.5), sind die anderen Heiligen fast gerade stehend gearbeitet. Der Grund hierfür ist in den Pässen zu sehen, mit denen die Spitzbögen nach oben abschließen, in die Reiss die Köpfe einbetten musste, um sie nicht zu klein ausfallen zu lassen.

Wie auch bei anderen Objekten, für die mehrere Skulpturen angefertigt wurden, von denen meist eine Figur, sei es durch Haltung, Kleidung oder Gesichtsausdruck aus dem Rahmen fiel, so gibt es auch hier wieder ein Bildwerk, das sich von den anderen abhebt, da es eher der Vorstellung eines Philosophen als eines Heiligen entspricht. Es handelt sich um die Figur des Apostels Thomas (Abb. Kat.-Nr. 27.5), dem Reiss intellektuelle Gesichtszüge verlieh, um ihn zum einen als den Jünger zu kennzeichnen, der, wie im Neuen Testament beschrieben wird, prüfend den Dingen auf den Grund geht, und andererseits, um ihn als eloquenten Verkünder der Worte Jesu darzustellen.

Die auf der Südseite angebrachten Bildwerke aus Baumberger Sandstein wirken weicher als die aus Witterungsgründen auf der Nordseite aus Kalkstein errichteten Skulpturen. Die Tatsache, dass die Figur des St. Lambertus (Kat.-Nr. 27.4) auf der Nordseite 1948 rekonstruiert werden musste, erklärt, dass die Kleidung viel schlichter und auch flächiger in der Faltenformation ausfällt als die des Bischofs Apollinaris (Abb. Kat.-Nr. 21.4), die am Südportal aufgestellt ist. Bei der Figur des Apollinaris erkennt man hinsichtlich Haltung und Gewandbehandlung noch Reiss' Orientierung an seinem Lehrer Bayerle, wie der Vergleich mit der Skulptur des St. Suitbertus zeigt, die 1864,[383] also nur sechs Jahre zuvor, für den Innenraum der Kirche St. Suitbertus in Kaiserswerth angefertigt wurde und in einer Nische am Haus Suitbertus am Stiftsplatz 10 in Kaiserswerth aufgefunden werden konnte (Abb. 119).[384] Jedoch zeigt die Gegenüberstellung, dass Reiss nicht wie Bayerle das Gewand in die Breite gehend anlegte, an dessen Figur Stand- und Spielbein nicht mehr zu unterscheiden sind. Auch fällt auf, dass Reiss feinere und sanftere Gesichtszüge modellierte als sein Lehrer, der die Physiognomie des Suitbertus realistisch und herb gestaltete.

## 5.2 Pietà

Reiss beschäftigte sich mit der Herstellung von Pietà – Darstellung Mariens, die den Leichnam ihres Sohns nach der Kreuzabnahme im Schoß gebettet hält – bereits spätestens ab 1862. Für dieses Jahr gibt zumindest eine Quelle das erste Modell an, das aber verschollen ist. Bis er die Arbeit an seiner als Hauptwerk bezeichneten Skulpturengruppe aufnahm, der Pietà in der Kirche St. Gereon in Köln (Kat.-Nr. 77), vergingen dreißig Jahre und bis zu ihrer Vollendung noch ein weiteres halbes Dezennium. Zwischen dem zumindest schriftlich noch nachweisbaren Modell vom Beginn der 1860er Jahre bis zum Marmorwerk in Köln entstanden außer verschollenen Werken die noch existierenden, größeren Pietà aus Sandstein 1875 für St. Joseph in Oberhausen-Styrum

383 P. Bloch/G. Zick, 1970, S. 119.

384 Die Fotografie wurde dankenswerterweise vom ehrenamtlichen Archivar der Kirche St. Suitbertus, Franz-Josef Vogel, für mich angefertigt und am 9. 10. 2011 übersandt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Kat.-Nr. 36) und 1889 für die Havenkerk in Schiedam/Holland (Kat.-Nr. 70) sowie aus Holz 1886 für die Dominicus-Kerk in Nijmwegen (Kat.-Nr. 62).

Mit den in diesen Bildwerken diagonal angelegten Christusfiguren griff Reiss eine Darstellungsform auf, die „[…] im wesentlichen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts […]“[385] üblich wurde. Mit der Platzierung Marias „[…] auf natürlichem Felsboden.“[386] nahm er Bezug auf eine Zeit der Präsentation der Gottesmutter, die deutlich nach dem „[…] beginnenden 15. Jahrhundert […]“[387] lag. Die Diagonalform der Jesusfigur veränderte Reiss im Laufe der Jahre. Der Körper Christi wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts flacher als bei seinen früheren Arbeiten ausgeführt. Auch die Lage der Beine wurde abgewandelt. Wurden sie zwischen 1875 und 1889 noch abgewinkelt auf den Boden gestellt, so lagen sie beim Werk aus den 1890er Jahren in Köln lang ausgestreckt auf dem stilisierten Felsen. Reiss hatte zwar schon zwischen 1882 und 1886 für die Predella des Marienaltars in St. Cyriakus in Krefeld-Hüls eine Pietà hergestellt, deren Jesusfigur schon flacher ausgerichtet war (Abb. Kat.-Nr. 58.8), kam aber 1889 möglicherweise auf Wunsch der Dominikaner noch einmal auf den Typus mit den abgeknickten Beinen zurück, den er für sie bereits 1886 ausgeführt hatte. Die Schönlinigkeit der Gewandbehandlung aller seiner Pietà, die auf Vorbilder aus der Zeit um 1400 hinweisen, perfektionierte er bis zu seiner Marmorarbeit in Köln, an der zudem nur noch hauchdünne Säume gemeißelt wurden.

Eine ausführlichere Betrachtung soll der Pietà in der Kölner Gereonskirche (Kat.-Nr. 77) gewidmet werden, von der oft geschrieben wurde, Reiss habe die zwischen 1497 und 1499 entstandene Skulpturengruppe des Michelangelo aus St. Peter in Rom (Abb. 120) zum Vorbild genommen. Hinsichtlich der Monumentalität des Werks, der Herstellung aus demselben Material, Marmor, sowie der Darstellung einer Gottesmutter mit einem jugendlichen Aussehen, das vierhundert Jahre zuvor von Michelangelo noch mit Vehemenz verteidigt werden musste,[388] im 19. Jahrhundert aber kein Kritikpunkt mehr war, trifft diese Behauptung sicherlich zu. Die Gegenüberstellung zeigt jedoch eine ganz unterschiedliche Ausführung und Auffassung des Themas: Michelangelo gestaltete anders als Reiss seine Marienfigur gerade und ruhig sitzend. Mit ihrem nur leicht nach vorne gebeugten Kopf und den nach unten gerichteten, geschlossenen Augen macht sie einen in sich selbst versunkenen Eindruck im Gegensatz zur von Reiss gestalteten Maria, die ihren Kopf mit den weit geöffneten Augen dem Gesicht Jesu mit einem Ausdruck nähert, den man eher von einer liebenden Ehefrau erwartet als von einer Mutter, die den Sohn verloren hat. Passarge sprach von einer solchen Darstellung, die „[…] vom Beginn des 15. Jahrhunderts […]“ als Innovation aufkam, einmal sehr treffend als von einer „[…] unsagbar feinen, keuschen Erotik der Stimmung.“,[389] die bei Jansen auch mit einer „[…] „zärtlichen Begegnung“ als bildnerisches Kennzeichen nazarenischen Glaubensverständnisses.“[390] bezeichnet wird. Bei der Annäherung bildet

385 W. Passarge, 1924, S. 91.
386 Ebd., S. 100.
387 Ebd.
388 U. Geese, 1994, S. 227.
389 W. Passarge, 1924, S. 26.
390 G. Jansen, 1992, S. 137. Mit dem Begriff „zärtliche Begegnung“ zitierte Jansen Leja.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihr Oberkörper, mit dem sie sich Jesus zuwendet, fast eine Parallele zum Verstorbenen, so dass auch die Körperhaltung der Marienbilder beider Künstler völlig divergierend gearbeitet wurde. Vergleicht man die Arbeiten von Reiss und Michelangelo beispielsweise mit einer Pietà, die Nikolaus Steinbach 1907 für die Kirche St. Pankratius in Glehn angefertigte (Abb. 121), stellt man fest, dass sich dieser rheinische Bildhauer eher an Michelangelo orientierte als das mehrfach von der Reiss'schen Arbeit kolportiert wurde. Eduard Trier sah in dieser Steinbach-Figurengruppe zwar eine „[…] Rückbesinnung […] auf […] den um 1300 verbreiteten „Steilsitz"-Typus.",[391] der aber vielmehr von Nikolaus Elscheidt aufgegriffen wurde mit seiner ihm zugeschriebenen, um 1870 angefertigten Pietà (Abb. 122), die sich heute in St. Aposteln in Köln befindet. Auch in der Anordnung der Jesusfigur ergeben sich deutliche Unterschiede: Bei Michelangelo wie bei der Nikolaus Steinbach-Pietà in Glehn ist die Körpermitte in den Schoß Mariens gebettet, so dass hier die so genannte Ruhelage […]"[392] vorliegt, Reiss hingegen favorisierte für sein Bildwerk die Ausführung mit dem „[…] „Gleitlage"- beziehungsweise „Bodenlage" […]"-Typus, der im letzten Jahrzehnt des vorvorigen Jahrhunderts wieder en vogue wurde, nachdem er bereits schon einmal in den 1850er und 1860er Jahren von Bildhauern dargestellt worden war. Insoweit sind für die Pietà von Reiss Vorbilder in Arbeiten zu sehen, die in seinem näheren Umkreis gefunden werden konnten, wie das von Achtermann 1850 für den Dom in Münster (Abb. 123) angefertigte Werk oder die von Karl Hoffmann 1868 für die Kölner St. Mauritiuskirche hergestellte Pietà (Abb. 124). Beide Künstler gehörten zu den im nazarenischen Stil arbeitenden Bildhauern. Achtermann war im Übrigen mit Reiss' Kollegenkreis Ernst Deger, Franz Ittenbach sowie Karl und Andreas Müller um 1840 gemeinsam in Rom.[393] Da sich auch Hoffmann um diese Zeit in Rom aufhielt, wird auch er in Kontakt mit ihnen gestanden haben. Obwohl bei der Achtermann-Version nicht mehr erkennbar ist, ob Maria stehend oder halb sitzend dargestellt wurde und der Oberkörper der Christusfigur vertikaler als bei Reiss ausfällt, so ist doch die Gesamtkomposition mit dem am Boden liegenden Jesus, über den sich die Gottesmutter beugt, ähnlich gestaltet. Auch beim Hoffmann'schen Werk, das wie die Pietà in St. Gereon in weißem Marmor ausgeführt wurde,[394] ist trotz der aus der Ferne aufgenommenen Ablichtung des Objekts eine über Christus gebeugte Maria zu sehen, allerdings ist auch erkennbar, dass der Körper der Jesusfigur noch nicht ganz auf den Boden geglitten ist.

Stellt man das Antlitz Marias der Pietà in Köln (Abb. Kat.-Nr. 77.9) den Gesichtern der Gottesmutter von Achtermann in Münster (Abb. 125), Steinbach in Glehn (Abb. 126) oder einer weiteren Steinbach-Arbeit aus dem Jahr 1907 für St. Agnes in Köln (Abb. 127) oder des August Wäscher in der Wallfahrtsbasilika in Werl (Abb. 128) gegenüber, dann wird erst deutlich, mit welch mädchenhafter Anmut Reiss die Züge seiner Marienfigur ausstattete (Abb. Kat.-Nr. 77.9). Dieses makellose, mit schönen Zügen versehene Gesicht drückt genau wie das ihres Sohns keinen Schmerz aus. Beide Physiognomien scheinen eher die Erlösung von Schmerz und Pein in einer sublimen

391 E. Trier, 1980, S. 90.
392 Ebd., S. 87.
393 D. Kaiser, 1985, S. 73 f.
394 Anonymus, 1868, S. 198.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zeremonie zu begehen. Es ist dem Künstler gelungen, bei den Betrachtenden durch dargestellte Schönheit Ergriffenheit zu evozieren. Allerdings konterkariert der an der Front des Sockels angebrachte Spruch „Gross wie das Meer ist dein Schmerz" den Ausdruck der Gesichter. Nur als Gemälde konnte eine Pietà gefunden werden, bei der ein gleich schönes, idealisiertes Gesicht 1869 – 1870 (Abb. 129) gearbeitet wurde, das trotz der ins Leere gerichteten Augen der Maria eine ähnliche Innigkeit zwischen Mutter und Sohn auszudrücken vermochte, wie Reiss es mit seiner Steinarbeit gelang. Es verwundert nicht, dass es ein Kollege aus seinem Umkreis anfertigte: Edward Jacob Steinle.

Eine ganz andere Auffassung von der Pietà in St. Gereon hatte Karl Meurer, der im Jahre 1900 in einer Veröffentlichung über das Bildwerk die Darstellung Marias, obwohl sie als Gleichaltrige im Verhältnis zu Jesus in Erscheinung tritt, folgendermaßen beschrieb: „Reiss hat nicht die Absicht, ihre jungfräuliche Schönheit zu betonen, er stellt sie als schmerzhafte Gottesmutter dar. Ihr Antlitz bietet die Züge einer Frau in vorgerückten Jahren und zwar einer Frau, der als Mutter das schwerste Leid, das über sie kommen kann, nicht erspart geblieben ist, […]."[395] Weiterhin stellte er fest, dass „[…] die Qualen, welche das Herz der Gottesmutter in den Tagen der ganzen Leidenszeit zerrissen […]"[396] habe, im Gesicht reflektiert werden und spricht von ihren „[…] leiderfüllten Gesichtszügen!"[397]

Reiss hat bei seinem Hauptwerk nicht nur die eingangs geschilderten stilistischen Tendenzen einfließen lassen, die mit der diagonalen Anlage des Christuskörpers auf etwa Anfang des 16. Jahrhunderts weisen oder mit der Platzierung des Bildwerks auf einem Felsboden, die ab etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts aufkam, sondern er hat auch auf einen Typus der Pietà zurückgegriffen, der im ausgehenden 14. Jahrhundert in der Familie Parler im so genannten weichen Stil entwickelt wurde. Dieser Typus wurde ab 1400 als „Schönes Vesperbild"[398] bezeichnet. Die Spuren der Leidenswerkzeuge sollten nicht mehr sichtbar sein. Die Freude über die Erlösung sollte im Vordergrund stehen, eine Art der Darstellung, die auch schon von Michelangelo rezipiert worden war.[399] Bei Reiss' Werken in De Goorn und Schiedam sind die Verletzungsspuren bedingt durch die Polychromie deutlich, bei denen in Oberhausen und insbesondere der Gereons-Pietà sind sie nur nach gründlicher Suche aufzuspüren.

Nikolaus Steinbach, der im Jahr 1907 für die Glehner Pankratiuskirche (Abb. 121) und die Kölner Agneskirche[400] (Abb. 130) zwei grundsätzlich verschiedene Pietà herstellte, scheint sich für seine Arbeit in der Kirche St. Agnes an Reiss' Skulpturengruppe in St. Gereon angelehnt zu haben, denn im Aufbau zeigt sie eine starke Ähnlichkeit, obwohl der Körper Jesu in der Mitte mehr eingeknickt ist. Auch Steinbachs Pietà für

395 K. Meurer, 1900, S. 41.

396 Ebd.

397 Ebd.

398 „Vesperbild" ist die deutsche Bezeichnung für den aus dem Italienischen stammenden Begriff „Pietà".

399 H. Olbrich u. a., 2004, Bd. 7, S. 615.

400 Die Entstehungszeit wurde mir freundlicherweise vom ehrenamtlichen Archivar der Kirche St. Agnes in Köln, Herrn Werner Teske, mitgeteilt.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

St. Paul in Köln, die um 1918[401] (Abb. 131) entstand, scheint vom Reiss-Werk beeinflusst zu sein. Von ihrer Anlage her orientierte sich Steinbach für seine Pietà aus dem Jahre 1919 für die Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen (Abb. 132) auch an der Gereons-Pietà, obwohl der Körper der Jesusfigur horizontaler liegend angeordnet und im Gegensatz zur wohl geformten, athletisch erscheinenden Version von Reiss ausgemergelter gestaltet wurde. Überraschenderweise erfolgte im Gegensatz zu Steinbach keine Rezeption seitens des Reiss-Schülers Alexander Iven, der den Gleitlagen-Typus an seiner 1901 entstandenen Pietà (Abb. 133), die sich in „[…] der Krypta von St. Quirinus in Neuss befindet […]",[402] nicht weiterführte. Iven fertigte, ähnlich wie Steinbach 1907 in Glehn (Abb. 121), ein Bildwerk an, das Jesus in der Ruheposition im Schoß Mariens zeigt, die er mit einem mit dicht beieinander liegenden Falten versehenen Gewand arbeitete. Erst 1920 stellte Iven eine Pietà für die Kirche St. Joseph in Düsseldorf-Rath her (Abb. 134), für die er den Bodenlage-Typus wählte, bei der er „[…] beide Figuren nicht völlig getrennt positioniert, sondern eine „verbindende Nähe" weiterhin zulässt."[403]

Eine Anfertigung dieses von Alexander Iven 1920 ausgeführten Typus für Düsseldorf mit einem ganz auf dem Boden liegenden Jesus hätte man eigentlich von einer Pietà für St. Gereon in Köln erwartet. Da die Arbeit vom preußischen Kultusministerium mit einer hohen Summe unterstützt wurde, ist vorstellbar, dass das jahrelange Ringen um Finanzierung und Formfindung damit zusammenhing, dass die Vorstellung vom Aussehen einer Pietà bei der protestantischen Regierung von der der Katholiken im Rheinland abwich, denn die Protestanten präferierten die Trennung von Maria und Jesus, die es auch schon „[…] um 1500 […], gelegentlich ebenfalls schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts […]"[404] einmal gab. Zu dieser Zeit lagen allerdings keine ideologischen Gründe für die Separation vor wie im 19. Jahrhundert, in dem eine Trennung der Körper von den Protestanten nur deshalb bevorzugt wurde, um die Gottesmutter weniger bedeutend erscheinen zu lassen.[405] Beispiele für die isolierte Darstellung der Figuren sind in den Arbeiten Ernst Rietschels für die Potsdamer Friedenskirche aus dem Jahr 1850 (Abb. 135) und des in Düsseldorf arbeitenden Bildhauers August Wittig von 1892 (Abb. 136) zu sehen, der sein eigenes Grabmal in dieser Form gestaltete. Wenn also das Berliner Ministerium die Pietà für St. Gereon in der Gestalt genehmigte, wie sie letztlich von Reiss angefertigt wurde, dann kann dies durchaus als politische Aussage gewertet werden, da sie als ein Entgegenkommen und damit als Zeichen der Versöhnung mit dem katholischen Rheinland nach dem Ende des Kulturkampfs zu verstehen ist.

401 Das Herstellungsdatum konnte nur geschätzt werden. Anhaltspunkt war die Angabe bei Martin von Bongardt, dass 1917 in der Kirche St. Paul in Köln im rechten Seitenschiff eine Kriegergedächtniskapelle eingerichtet wurde, in der später die Pietà aufgestellt wurde. Eines seiner veröffentlichten Fotos stammt aus dem Jahre 1925 (M. v. Bongardt, 2013, S. 280, S. 282 f.).

402 S. Conzen, 2007, S. 178.

403 Ebd., S. 182.

404 W. Pinder, 1922, S. 8.

405 E. Trier, 1980, S. 87.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Gegenüberstellungen zeigen, dass aus den eingangs angeführten Gründen, die die Dimension, das Material und eine gleichaltrige Darstellung der Figuren betreffen, dazu verleiten, von einer Anlehnung an die berühmteste Pietà der Renaissance zu sprechen. Unmittelbare Vorbilder sind aber im näheren Umfeld Reiss' zu sehen, wie bei Theodor Wilhelm Achtermann oder Karl Hoffmann. Das Resultat der Gerons-Pietà ist eine vollkommen eigene Kreation des Künstlers, dessen Figuren die nazarenische Prägung des Künstlers nicht vergessen lässt.

## 5.3 Kalvarienberge, Kruzifixe und Kreuzwegstationen

### 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

Mit der Beschränkung auf nur zwei Assistenzfiguren folgte Reiss bei der Gestaltung seiner Kalvarienberge in Oberhausen-Styrum (Kat.-Nr. 35), Groningen (Kat.-Nr. 34) und Uithuizen (Kat.-Nr. 50) einer Darstellungsweise, die erst ab 1520 üblich war und zurückzuführen ist auf „[…] die von Grünewald geschaffenen Tafelbilder […]".[406] Bei den in Lebensgröße angefertigten Skulpturen ergeben sich nur geringfügige Unterschiede, im Übrigen sind sie mit dem sich Christus zuwendenden, adorierenden Begleitpersonal gleich angelegt. Der Figur des Johannes erhält wegen seiner vom Körper etwas entfernt, in Richtung des Kruzifixus gehaltenen Hände eine gewisse theatralische Note. Bei den Marienfiguren, die im Gegensatz zu den fast gerade stehenden Skulpturen des Johannes mit einem leichten Schwung in der Hüfte versehen sind, ändert sich zwischen der Arbeit in Oberhausen-Styrum und Uithuizen der Gesichtsausdruck von einer leidenden zu einem über den Tod des Sohns eher erleichtert erscheinenden Physiognomie. Mit ihrer im Verhältnis zu Jesus gleichaltrigen Darstellung ging der Künstler wieder wie bei seinen Pietà auf Vorbilder zurück, die ab 1500 mit Michelangelo aufkamen.

Bei allen drei Objekten ist Christus als Dreinagel-Typus dargestellt, dessen schlanker, muskulöser Körper nur eine leichte Ausbuchtung in der Leibmitte zur linken Seite aufweist, so dass der mit den Beinen auf einem Suppedaneum Stehende den Längsbalken des Kreuzes fast ganz verdeckt.[407] Mit der Darstellung des Korpus als Dreinageltypus griff Reiss auf eine Art der Präsentation des Kruzifixus zurück, von der „[…] bereits in altchr. Zeit […]"[408] ein imaginäres Bild entwickelt worden war, von dem es ab dem 12. Jahrhundert auch schon Ausführungen gab, das aber erst nach der

406 Anonymus, 2004, S. 59.

407 Reiss, der den Kalvarienberg für Oberhausen-Styrum zeitgleich mit der Pietà (Kat.-Nr. 36) auslieferte und die Christus- und Mariafiguren offensichtlich kongenial anfertigen wollte, sind insoweit zwei „Fehler" unterlaufen, als er Mariens Umhang bei der Pietà im Gegensatz zum Kalvarienberg ohne Agraffe arbeitete und das Lendentuch bei Jesus am Kreuz auf der rechten Seite mit einem Knoten versah statt auf der linken Körperseite wie in der Pietà.

408 R. Haussherr, 2004, Sp. 678.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gestaltung des zwischen 1230 und 1235 entstandenen Wechselburger Kreuzes den Viernagel-Typus ablösen sollte.[409] Das Suppedaneum, das seit dem Aufkommen des Dreinagel-Typus meistens wegfiel,[410] ließ er aber bestehen. Die Darstellung mit der Dornenkrone und den geschlossenen Augen sind Elemente, die ebenfalls erst seit dem 13. Jahrhundert allgemein gültig wurden.[411] Die kaum sichtbaren Spuren der arma Christi am Körper und der nicht leidende Gesichtsausdruck erinnern wieder, wie bei vielen anderen seiner Skulpturen, an Kunstwerke aus der Zeit um 1400. Auch hinsichtlich des zur rechten Seite gesunkenen Kopfs, dem trainiert wirkenden, makellosen, schlanken Leib und der mit einem flachen Segmentbogen fast parallel zum Patibulum gearbeiteten Arme, deren Parallelität zum Querbalken sich in Uithuizen noch verstärkt, finden sich Merkmale wieder, die an Werken des beginnenden 15. Jahrhunderts üblich waren, wie beispielsweise am Kruzifixus von Massacio, der Bestandteil eines Freskos an einer Wand der Katharinenkapelle von San Clemente in Rom ist (Abb. 137).

Von der Aufstellung und Haltung der Marien- und Johannesfiguren scheint sein Lehrer Bayerle Reiss noch als Vorbild gedient zu haben, der an der Kirche St. Martinus in Veert bei Geldern zusammen mit seinem Mitarbeiter Dietrich Meinardus[412] 1856 einen Kalvarienberg errichtete (Abb. 138), dessen Skulpturen aber wegen üppig gearbeiteter Gewänder breiter wirken. Die Figur des Johannes vervollkommnete Reiss, denn bei Bayerle sind Hände und der Kopf im Verhältnis zum massigen Gewand proportional zu klein gestaltet. Außerdem fällt gerade am Johannes von Bayerle auf, dass er noch am klassizistischen Ideal orientiert war. Diese Figur erinnert an Schillerdenkmäler, wie das am Gendarmenmarkt in Berlin stehende Monument (Abb. 139), das von einem Vertreter der klassizistisch geprägten Berliner Bildhauerschule, Reinholt Begas, in den Jahren 1866 – 1870 geschaffen wurde.[413] Eduard Trier bemerkte zu den unter dem Kreuz stehenden Figuren von Bayerle, sie seien ein Zeichen dafür, dass er sich „[…] nicht auf eine strenge gotische Generallinie einschwören ließ, […]".[414] Im Verhältnis zu Reiss fallen auch die von Franz Ittenbach 1845 gemalten Figuren eines Kalvarienbergs (Abb. 140), von denen Maria mit einem älteren, realistischen Gesicht gestaltet wurde, wegen der üppig gestalteten Kleidung noch sehr breit aus, genauso wie im Gemälde von Steinle (Abb. 141), das als eines der Stationsbilder in den Jahren 1857 – 1859 für die St. Ägidienkirche in Münster in Westfalen geschaffen wurde. Obwohl Karl Hoffmann bei seinen Skulpturen für die Kirchen St. Laurentius in Bergisch-Gladbach (Abb. 142) und St. Bonifatius in Wiesbaden (Abb. 143), die beide 1850 entstanden, den Kruzifixus mit etwas weiter vom Querbalken entfernten Armen ausführte, fällt hinsichtlich des schlank gearbeiteten Korpus und der Gewandbehandlung der Marien- und Johannesfiguren wieder eine Ähnlichkeit mit den Bildwerken von Reiss auf. Auch der Kruzifixus, den Hoffmann für den Kölner Melatenfriedhof um 1852 für das Hochkreuz (Abb. 144) herstellte, zeigt die Nähe zu Reiss.

409 H. Neumann, 2004, Sp. 552.
410 Ebd., Sp. 553.
411 R. Haussherr, 2004, Sp. 688.
412 P. Bloch, 1975, S. 52.
413 M. Puls, 2010, S. 73.
414 E. Trier, 1980, S. 95.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 5.3.2 Kalvarienberg an St. Lambertus, Düsseldorf, 1882 – 1886

Beim Kalvarienberg an der St. Lambertus-Kirche in Düsseldorf (Kat.-Nr. 59) erweiterte Reiss mit Hinzunahme der beiden Schächer die Anzahl der Figuren auf fünf. Zugunsten einer Monumentalität rückte er davon ab, wieder einen siebenfigurigen Kalvarienberg herzustellen, wie das zuvor an der Kirche stehende Werk aufwies, das noch aus einer Zeit stammte (1469), in der vielfigurige Kalvarienberge in Malerei und Skulptur üblich waren. Die meisten Autoren, die den von Reiss gearbeiteten Kalvarienberg in der Literatur erwähnten, gingen fälschlicherweise bisher davon aus, dass er sich heute noch in situ befindet. Es handelt sich aber um Kopien seines Schülers Hermann Nolte. Auf die Unterschiede wird auf die Beschreibungen im Katalogteil verwiesen.

Aus der bei den oben besprochenen Kalvarienbergen mit dem Gesicht auf Christus schauenden, adorierenden Maria, deren Körper ganz dem Kreuz zugewandt war, wurde an dem Kunstwerk in Düsseldorf eine frontal gearbeitete, nach unten blickende Gottesmutter, die im Gebet vertieft ist. Auch die Figur des Johannes wurde weniger stark zum Kruzifixus ausgerichtet. Die Theatralik, die ihr an den anderen Kalvarienbergen noch innewohnt, ist hier nicht mehr vorhanden, sondern sie ist einem würdevolleren Auftritt gewichen und erinnert deshalb noch mehr an die Bayerle-Arbeit in Veert (Abb. 138), deren Ähnlichkeit hinsichtlich der Anordnung der Figuren bereits festgestellt wurde. Bei der Christusfigur an St. Lambertus fällt auf, dass Reiss sie über ihre überlebensgroße Gestaltung hinaus manieristisch überlängt arbeitete und an ihren Armen einen stärker nach unten gezogenen Segmentbogen ausführte als an seinen anderen Kalvarienbergen. Im Gegensatz zu den Skulpturen der anderen Kalvarienberge sieht man dieser Christusfigur das zuvor erlittene Leid wegen der zusammengezogenen Augenbrauen an. Auch wirkt der fast unversehrt erscheinende Körper ausgemergelter. Reiss gestaltete das an einer Seite üblicherweise länger herunterhängende Stoffteil des Perizoniums mit einem nach oben gerichteten Schwung, so dass noch der kleine Hauch eines barocken Elements eingebracht wurde, der sich an der Tafel über dem Kopf wiederholt. Die Feststellungen, die zu den Vorbildern der Darstellung der Jesusfigur sowie der Assistenzfiguren des Johannes und der Maria bei den Kalvarienbergen in Oberhausen-Styrum, Uithuizen und Groningen führten, die auf das Mittelalter und das 19. Jahrhundert zurückgehen, haben wegen derselben Merkmale auch für die Arbeit an St. Lambertus Gültigkeit, so dass hierzu auf die Ausführungen in 5.3.1 verwiesen wird.

Das im Grunde friedliche Bild, das von den drei Kernfiguren ausgeht, wird durch die Gestalt des auf der rechten Seite angebrachten Schächers Gesmas unterbrochen, dessen Physiognomie im Gegensatz zum sanft wirkenden Dismas auf der linken Seite Christi den Aufruhr gegen seine Umwelt und den Tod widerspiegelt. Reiss, der die unterschiedlichen Charaktere überzeugend herausarbeitete, ist es mit dem expressiv gestalteten Gesicht des Gesmas sogar meisterhaft gelungen, das personifizierte Böse in gestalterische Form zu bringen. Trier, der diese Figuren dem Naturalismus zugordnete,[415] hatte mit dieser Einschätzung recht, da sie die Definition für naturalistisch gearbeitete Kunstwerke erfüllt, bei denen das Gewicht auf „[…] Psychologie, Charaktere

415 E. Trier, 1980, S. 99.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Umgebung."[416] gelegt wird. Wie vergleichsweise „zahm" andere Künstler normalerweise den bösen Schächer wiedergeben, zeigt eine Zeichnung von Ernst Deger, die vor der Ausmalung seiner Kreuzigungsszene in der Apollinariskirche in Remagen um 1845 entstand (Abb. 145).

Wäre auch am Kalvarienberg in Düsseldorf die Präsentation auf die drei Hauptfiguren Christus, Maria und Johannes beschränkt gewesen, hätte Reiss sicherlich bei Betrachtenden Empathie für das Leid Christi hervorrufen können, ein gewünschtes Resultat, das ihm als nazarenisch geschulten Künstler unterstellt werden kann. Möglicherweise wollte er sogar mit der Art der Modellierung des Gesmas eine Verstärkung des Mitempfindens evozieren. Die Auswirkung aber auf diejenigen, die sich dem Bildwerk widmen, fällt sicherlich anders aus als vom Künstler erwartet: Die Betrachtenden sind von der Expressivität dieser Figur, die den Tod nicht scheut, sondern ihm vor Zorn geradezu entgegenschnaubt, derart in den Bann gezogen, dass die Wucht des Ausdrucks sie von den erlittenen Qualen des Gottessohns ablenkt. Wenn sich also ein Mitleiden in diesem Fall wegen der Gesamtpräsentation bei den Betrachtenden nicht einstellt, so ist doch zu konstatieren, dass es Reiss mit der Psychologisierung seines Gesmas gelungen ist, eine Skulptur zu kreieren, die sich weit von anderen Schächer-Figuren nicht nur seiner Zeit abhebt.

### 5.3.3 Kruzifixe

Der älteste, noch existierende Kruzifixus, der von Reiss ebenfalls als Dreinageltypus geschaffen wurde, stammt aus dem Jahr 1862 (Kat.-Nr. 5). Er ist Bestandteil eines Hochkreuzes, das für den Friedhof von Heerdt angefertigt wurde, der heute zu Düsseldorf gehört. Im Gegensatz zu seinen später entstandenen Kalvarienbergen, an denen die Jesusfigur immer mit einem Schwung zur linken Hüfte ausgebildet ist, versah er ihn hier mit einer leichten Kurvierung nach rechts, so dass er zur selben Seite wie der abgesenkte Kopf ausgerichtet ist. Da der Schwung stärker als in späteren Jahren ausfällt, ragt der Korpus hier noch über die Längsseite des Kreuzes hinaus. Auch wirkt der muskulöse Körper Christi fleischiger im Vergleich zu seinen späteren Kruzifixen. Das Gewand ist noch nicht so transparent wie an den ab 1875 entstandenen Bildwerken gestaltet, sondern die an den Vorderbeinen erhabenen und nach hinten etwas glockig schwingenden Falten lassen es üppiger erscheinen. Die Parallelität der Arme zum Patibulum ist noch nicht sehr ausgeprägt, da sie hier schräger zum Querbalken hochgezogen werden als in später entstandenen Werken. Eine Ausnahme bildet allerdings bei den späteren Arbeiten das Grabmal der Gebrüder Neuß, das um 1881 auf dem Golzheimer Friedhof in Düsseldorf entstand, an dem die Arme auf dem Patibulum gelegen zu haben scheinen (Kat.-Nr. 54). Hinsichtlich der kaum sichtbaren Spuren der Leidenswerkzeuge, dem Gesichtsausdruck der Erlösung und dem nicht ausgezehrten, sondern muskulösen Körper hat Reiss in Heerdt wieder auf Vorbilder aus der Zeit um 1400 zurückgegriffen.

416 H. Olbrich u. a., 2004, Bd. 5, S. 107.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im Bildwerk in Heerdt ist eine starke Nähe zu Reiss' Umfeld erkennbar, denn Franz Ittenbach gestaltete 1845 seinen Kruzifixus in einem Ölgemälde sehr ähnlich, stattete ihn jedoch im Gegensatz zu Reiss mit einem realistischen Gesicht aus (Abb. 146). Alexander Iven griff Anfang der 1930er für sein eigenes Grabmal auf dem Kölner Friedhof Melaten bei bedeutend schlankerer Formung eines als Viernageltypus angelegten Korpus (Abb. 147) mit der Kopf- und Körperneigung zur rechten Seite auf Reiss' Version zurück.

Der um 1888 auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof auf dem so genannten Millionenhügel entstandene Kruzifixus für das Grabmal Hermkes (Kat.-Nr. 69), der auch als Dreinageltypus konzipiert wurde, ragt unter den bisher untersuchten Korpussen hervor. Die Frisur mit den in die Stirn fallenden Haarfransen erinnert an die kurz zuvor entstandene Christusfigur für die Lambertus-Kirche in Düsseldorf (Abb. Kat.-Nr. 59.22), die hier aber ohne Dornenkrone gearbeitet wurde. Das mit einem leidenden Zug versehene Gesicht veranlasste schon Bloch zu der Feststellung, dass Jesus „[…] in seiner machtvollen Körperlichkeit und dem einsamen Schmerz weit über dem Durchschnitt zeitgenössischer Darstellungen des Gekreuzigten steht."[417] Wenn auch der wohlgeformte Körper mit den kaum sichtbaren Spuren der arma wieder auf Vorbilder der Spätgotik bzw. Frührenaissance hinweisen, so ist die Physiognomie mit dem Leidenszug Ausdruck einer Zeit, die erst wieder mit der „[…] Reformation und Gegenreformation […]"[418] auftauchte, die „[…] auf beiden Seiten eine neue Strenge und Askese in die Bildvorstellungen."[419] brachte. Die Arme, die bei den zuvor hergestellten Kruzifixen im Bogen an das Patibulum herangeführt worden waren, wurden am Grabmal Hermkes in den Ellbogen geknickt, so dass sie, ähnlich der Form einer Waage, bis zum Querbalken verlaufen. Trotz weiterer Verschlankung des Körpers ließ Reiss den Korpus wie bei seiner ersten Kruzifixus-Arbeit in Heerdt wieder über den Längsbalken hinausragen.

Wie schon kurz in der Biografie erwähnt, kann der monumentale, im Chor der Kirche St. Mariä Empfängnis an der Düsseldorfer Oststraße hängende Kruzifixus (Abb. 148), von dem eine außerhalb der Kirche angebrachte Plakette die Urheberschaft Reiss' behauptet, dem Künstler nicht zugesprochen werden. Er ist ein Werk Friedrich Wilhelm Mengelbergs wie auch die Kanzel, von der einige Autoren ebenfalls die Meinung vertreten, sie stamme von Reiss.[420] Inge Kähmer schrieb das Kreuz schon 2007 Mengelberg zu, da sie herausgefunden hatte, dass „[…] Übereinstimmungen mit der Christusfigur aus dem Triumphkreuz von St. Martin (Düsseldorf-Bilk) sowie das Ornament an den Kreuzenden." [421] diese Einordnung zulasse. Während der Recherchen für diese Arbeit konnte ein weiterer Kruzifixus von Mengelberg in der Amsterdamer De Krijtberg-Kirche gefunden werden (Abb. 149), der an einem mit Pässen versehenen Triumphkreuz neben den Figuren der Maria und des Johannes angebracht war, wie sie früher auch einmal Bestandteil des Kreuzes in der Düsseldorfer Mariä-Empfäng-

417 P. Bloch, 1975, S. 55.

418 H. Sachs u. a., 1994, S. 81.

419 Ebd.

420 Den Hinweis darauf, dass die Kanzel von Mengelberg geschaffen wurde, stammt von Frau Abelmann aus Maastricht, die z. Zt. das Werk Mengelsbergs für ihre Dissertation bearbeitet.

421 I. Kähmer, 2007, S. 170.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nis-Kirche waren (Abb. 150). Folgende Abweichungen von Reiss' anderen Kruzifixen ließen aber schon zuvor seine Autorenschaft in Zweifel ziehen: Nie zuvor hatte Reiss die Enden des Kinnbarts mit zwei Wellen wie Mengelberg gearbeitet, sondern immer eckig gestaltet. Das Perizonium arbeitete er auch nie so lang, wie es in Düsseldorf zu sehen ist oder beispielsweise am Kruzifixus in der 12. Kreuzwegstation (Abb. 151) im Kölner Dom. Ferner ließ er das obere Ende des Lendentuchs üblicherweise schräg über den Bauch laufen und schloss es nicht gerade ab, wie es in der Oststraße der Fall ist. Es gibt bei Reiss auch keine Christusfigur mit so ausgeprägten Nasenflügeln, tiefen Falten um den Mund oder einem solch extrem dichten Oberlippenbart. Auch hat Reiss seine Figuren nie mit stark zusammengezogenen Augenbrauen gearbeitet, die bei Mengelbergs Figuren ein Charakteristikum sind (Abb. 152). Rund geformte Knie findet man an Reiss' Skulpturen ebenfalls nicht, wie sie der Korpus in Düsseldorf aufweist. Diese von seinem Werk divergierenden Merkmale schlossen Reiss als Erschaffer des Triumphkreuzes in St. Mariä Empfängnis aus.

### 5.3.4 Kreuzwegstationen in St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 1897 – 1900

Die vierzehn Stationen, eine Anzahl von Szenen, die im 18. Jahrhundert festgelegt worden war[422] und die für „Das 19. Jahrhundert […] die Zeit der weitesten Verbreitung der Bilder des Kreuzwegs […] innerhalb der Kirchen."[423] wurde, war bereits in der Kirche St. Mariä Empfängnis in Düsseldorf durch die Architektur von Ludwig Becker vorgegeben. Vier der insgesamt vierzehn Kreuzwegstationen (II, III, IV und XII), die zwischen 1897 bis 1900 entstanden (Kat.-Nr. 83), tragen eine Signatur von Reiss, zwei sind unsigniert (I und IX). Die übrigen, die von Alexander Iven nach Reiss' Tod zu Ende geführt wurden, sind mit dessen Namen gekennzeichnet. Mit dem Hintergrund, der in den ersten Stationen das noch nahe gelegene Jerusalem, dann Hügellandschaften mit der sich entfernenden Stadt, schließlich nur noch Kreuz und Grab zeigt, wurde die Historizität der vor ihm angelegten Szenen verdichtet.

Ungewöhnlich ist, dass Reiss die XII Station (Abb. Kat.-Nr. 83.76) doppelt signierte. Eine seiner üblichen Kennzeichnungen, die am unteren Rahmen angebracht ist, wurde an der linken Seite mit seinen in sich verschlungenen Initialen „JR" ergänzt, die bei keinem anderen seiner Werke auftauchen. Da die Kreuzigungsszene, die sich auf der Westseite des Querschiffs befindet, mit 1897 die früheste Jahreszahl aufweist, und Reiss nach den weiteren, noch vorhandenen Datierungen der Werke danach erst die Arbeiten an den ersten Stationen auf der Ostseite ausführte, muss es ihm offensichtlich wichtig gewesen sein, diese Szene selbst anzufertigen, da er wegen seiner Krankheit vielleicht schon zu diesem Zeitpunkt zu Recht befürchtete, den Auftrag nicht zu Ende führen zu können. Es ist nicht nur die doppelte Signatur, die an dieser Station erstaunt, sondern auch die Tatsache, dass er innerhalb seines letzten Auftrags erstmals Christus als Viernageltypus darstellte. Verwunderlich ist es auch, dass er das Haupt Jesu wieder

422 T. Sternberg, 2013, S. 5.

423 Ebd., S. 7.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit einer Dornenkrone wie in seinen früheren Arbeiten versah, die er bei seiner letzten Christusfigur für das Grabmal Hermkes (Kat.-Nr. 69) bereits weggelassen hatte. Mit dem zur rechten Seite geneigten Haupt, dem zur linken Seite in einer leichten S-Form über das Kreuz ragenden Korpus und den parallel zum Querbalken angelegten Armen bleibt er aber der Art seiner vorherigen Ausführungen treu. Wie am Kruzifixus am Kalvarienberg an der Kirche St. Lambertus in Düsseldorf hat er der Physiognomie wieder einen Ausdruck des Leidens verliehen. Die Bearbeitung des Körpers, der schlank, muskulös und wie üblich fast unversehrt erscheint, hat Reiss an diesem Objekt derart perfektioniert, als habe er dem Gottessohn, der in der Vorstellung der Christen außer Maria als der schönste aller Menschen gilt,[424] ein ganz besonderes Denkmal setzen wollen. Die Schönheit des Körpers Christi stellte auch Achtermann mit seinem sich heute im Charlottenburger Schloss in Berlin befindlichen Kruzifixus (Abb. 153) in den Vordergrund, der um 1840 in Italien „[…] unter dem Einfluss der Düsseldorfer Nazarener, im besonderen Ernst Degers, entstanden sein […]"[425] soll, die sich zur gleichen Zeit wie er in Rom aufhielten, „[…] um Vorbilder für die Ausmalung der Apollinariskirche in Remagen zu studieren."[426] Wegen des wie bei Ernst Deger (Abb. 154) „[…] in geradezu tänzerischer Pose […]"[427] am Kreuz dargestellten Leibs und der V-förmig an das Patibulum herangeführten Arme wirkt die von Achtermann produzierte Figur sehr viel bewegter als Reiss' Bildwerk.

Alexander Iven, dessen später entstandene Arbeiten zunehmend moderner wirken und somit eine weitere Entwicklung aufweisen, hat die von Reiss begonnenen Kreuzwegstationen kongruent zu Ende geführt, so dass eine Handscheidung eigentlich nicht möglich ist. Beide Künstler haben die Gewänder weich fallend, mit manchmal mehr oder weniger großen Flächen zwischen den Falten gestaltet. Wilhelm Mengelberg hingegen meißelte fast zeitgleich die Falten an der Kleidung seiner zwischen 1893 und 1897[428] entstandenen Figuren für die Kreuzwegstationen des Kölner Doms dicht beieinander liegend und mit nahezu regelmäßigen Abständen, wie sie unter anderen in der zehnten Station im Kölner Dom zu sehen sind (Abb. 155).

Die Tatsache, dass an der nicht signierten Kreuzwegstation IX an zwei Figuren (Christus und Maria) trompeten- bzw. glockenförmige Falten auffallen, die Reiss in dieser Form noch nie zuvor so modellierte, spricht dafür, dass sie von Iven angefertigt wurde. Für eine Zusprechung Reiss' hinsichtlich der Station I spricht die stärkere Narration der Darstellung, die mit einer deutlicheren, von Iven abweichenden, feinsinnigeren Psychologisierung der Gesichter einhergeht.

424 R. Suckale, 1998, S. 124.
425 D. Kaiser, 1984, S. 73.
426 Ebd. S. 74.
427 Ebd.
428 R. Lauer/M. Puls, 1980, S. 319.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 5.4 Denkmäler

### 5.4.1 Sakrale Denkmäler

#### 5.4.1.1 Mariensäule in Düsseldorf, 1865

Wie in vielen Orten mit überwiegend katholischer Bevölkerung wurde auch in Düsseldorf eine Mariensäule errichtet, nachdem Papst Pius IX. im Dezember 1854 das Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens verkündet hatte, ein Glaubenssatz, gegen den selbst kirchliche Würdenträger „[…] Bedenken äußerten […]",[429] da sie „[…] befürchteten, […] (er) werde den konfessionellen Frieden stören."[430] Die Entscheidung für ein neuromanisches Monument in einer Zeit, in der katholische Kreise die Formen der Neugotik bevorzugten, weil sie „[…] in zunehmenden Maße Bekenntnis zu mittelalterlich-christlicher, dann mittelalterlich-katholischer und zuweilen ultramontan-antipreußischer Gesinnung."[431] war, ist erstaunlich. Vielleicht sollte der Ärger mit der preußischen Regierung, deren ablehnende Haltung gegenüber einem solchen Monument mit einer starken Betonung der Marienfigur einkalkuliert werden musste, auf ein Mindestmaß reduziert werden. In der Tat konnte das Denkmal erst 1873 errichtet werden, nachdem die Stadtväter es für opportun hielten, nach acht Jahre anhaltenden Querelen um den Aufstellungsort einzulenken, um die in der Stadt herrschenden Spannungen nicht noch weiter eskalieren zu lassen.

Da Reiss sich bereits in jungen Jahren als selbstständig arbeitender Bildhauer eine hohe Reputation erworben hatte, war er der einzige Künstler, der in den Augen der Auftraggeber mit der Anfertigung des skulpturalen Schmucks infrage kam. Da Gottfried Renn, der mit seinem Entwurf für die Mariensäule, auf deren ausführliche Entstehungsgeschichte im Katalogteil (Kat.-Nr. 8) hingewiesen wird, als Sieger im Wettbewerb zur Vergabe des Auftrags hervorgegangen war, in der Literatur des Öfteren auch als Schöpfer der Marienfigur (Abb. Kat.-Nr. 8.18) genannt wird,[432] bot sich in diesem Fall ein Vergleich mit der Mariensäule in Köln an, für die Renn die Skulptur der Gottesmutter schuf:

Köln plante den Bau einer Mariensäule bereits vier Jahre vor Düsseldorf. Schon im Jahre 1855 wurde ein Verein zur Errichtung einer Mariensäule gegründet, dem schon im selben Jahr Vincenz Statz seinen ersten Entwurf vorlegte,[433] den er als Brunnen angelegt hatte.[434] Aber erst sein zweiter Entwurf wurde angenommen. Die Säule, im Gegensatz zum romanisch konzipierten Monument in Düsseldorf in neugotischer Form ausgeführt (Abb. 156), fand 1857 zunächst vor dem erzbischöflichen Palast Aufstellung,[435] wurde aber am Anfang des 20. Jahrhunderts zum Gereonsdriesch translo-

429 E. Trier, 1980, S. 185.
430 Ebd.
431 B. Hüfler, 1984, S. 19.
432 Heute verweist allerdings eine am Objekt angebrachte Plakette auf Reiss als Erschaffer der Skulpturen.
433 H. Meynen, 1989, S. 87.
434 H. Vogts, 1960, S. 86.
435 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ziert.[436] Seitdem steht sie im Schatten der Gereonskirche. Außer Gottfried Renn, der die Figur der Maria modellierte, war der Bildhauer Peter Fuchs in die Arbeiten involviert. Beide fertigten ihre Arbeiten nach Zeichnungen von Edward von Steinle an.

Im Gegensatz zu den stehenden Prophetenfiguren der Düsseldorfer Säule (Abb. Kat.-Nr. 8.5, 8.9, 8.11, 8.15), deren Gewänder weniger voluminös ausfallen als die zeitgleich entstandenen Paulus- und Petrusfiguren für St. Stephanus in Grefrath (Kat.-Nr. 9 und 10), sind die von Peter Fuchs im Jahre 1858 für die Kölner Säule gefertigten Skulpturen sitzend dargestellt (Abb. 157–160).[437] Eine der zwei ohne Kopfbedeckungen versehenen Skulpturen ist mit realistischen Gesichtszügen ausgestattet und scheint einen typischen Vertreter des 19. Jahrhunderts zu repräsentieren (Abb. 157). Reiss hingegen versah die Physiognomien seiner Propheten durchgehend mit idealisierenden Zügen. Alle Propheten an der Kölner Säule halten nicht mehr gut lesbare Schriftrollen in ihren Händen. Die Figuren sind mit schönlinigen Gewändern versehen, auch die Ränder der Stoffe sind noch ohne die harten Konturen gearbeitet, die später für Peter Fuchs' Skulpturen an den Portalen des Kölner Doms typisch werden, weil er sie den Figuren des Christian Mohr und den mittelalterlichen Vorbildern an den Fassaden anglich. Die Gewänder anderer Skulpturen, wie bei einem Relief von 1865, das für einen im nördlichen Transept stehenden Altar angefertigt wurde (Abb. 161) und für das die Gruppe Maria mit Kind des Altars der Stadtpatrone Vorbild war,[438] stattete er mit einem weichen Faltenfall aus. Auch Christian Mohr modellierte weichere Gewänder, wenn er seine Skulpturen nicht den mittelalterlichen Fassadenfiguren annähern wollte, wie den Engel, den er 1860 für den inzwischen abgebrochenen Marienaltar im Kölner Dom arbeitete (Abb. 162).

Die 2,67 m große Marienfigur von Renn[439] in Köln steht auf einem mit Halbsäulen versehenen Pfeiler. Stand- und Spielbein sorgen für eine ausgewogene Ponderation der fast gerade stehenden Figur, die auf einem verhältnismäßig kleinen, glockenförmigen Sockel, um den sich eine Schlange ringelt, aufgestellt ist.[440] Mit ihren unbeschuhten Füßen steht Maria, die sehr viel fraulicher als die mädchenhafte Düsseldorfer Figur wirkt, auf einer Mondsichel. Wie in Düsseldorf wird der Kopf der Marienfigur von einem zwölfsternigen Strahlenkranz umgeben. Das mit einem Mittelscheitel versehene Haar schmiegt sich in sanften Wellen um den Kopf und fällt natürlich auf den Rücken hinab (Abb. 163). Es wird teils von den nach hinten geworfenen Enden eines Überwurfs bedeckt, dessen schwingende, wie von einem leichten Wind aufgeplusterte Falten die

436 H. Vogts, 1960, S. 87.

437 An drei der Prophetenfiguren ist die Signatur „P. Fuchs 1858" zu erkennen.

438 R. Lauer, 1980, S. 41.

439 H. Meynen, 1989, S. 88.

440 In einer zeitgenössischen Besprechung der Kölner Mariensäule heißt es: „[…] so schmerzlich ist es, in einer solchen Stadt einen Steinhaufen aufgethürmt zu finden, welcher durch Roheit der Formen und gänzlich verunglückten Entwurf keineswegs zur Zierde der heiligen Stadt Köln gereichen kann. Die Hauptsache an diesem vom Architekten B. Statz entworfene Denkmale sollte jedenfalls die Statue der hgl. Maria sein, daher die Stellung derselben auf dem höchsten Punkte des Monumentes, wo man nur noch Fialen oder eine Windfahne hätte anbringen können, höchst widersinnig ist. Diese Stellung ziemt mehr einem Seiltänzer, als einer ernsten, religiösen Statue." (Anonymus, 1858, S. 173).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Locken begleiten. An der Stelle, an der sich die Locken in Höhe der Oberbeine in zwei Hälften teilen, endet ein am Haupt zusammengebundener Teil des Haars. Ein Vergleich der unterschiedlich gestalteten Frisuren der Düsseldorfer und der Kölner Maria ergibt, dass die an der Düsseldorfer Figur sehr starr gestalteten Locken nicht aus Renns Hand stammen konnte, da er das Haar seiner Skulptur in Köln schon fast ein ganzes Jahrzehnt zuvor mit einem natürlichen weichen Fall versehen hatte.

Der Kopf der Kölner Maria ist etwas zur Seite geneigt (Abb. 164), dennoch wirkt das Gesicht weniger anmutig als das der Figur auf dem Maxplatz (Abb. 56), obwohl für das Kinn ebenfalls eine spitz zulaufende Form gewählt wurde. Der weniger harmonische Eindruck entsteht durch weiter auseinanderstehende Augen und eine breiter gestaltete Nase. Die Gleichförmigkeit der Lippen lässt den Mund weniger unschuldig als den der Düsseldorfer Madonna erscheinen, bei dem die Oberlippe etwas über die Unterlippe gezogen wird. Obwohl beide Marienfiguren hohe Augenbrauen haben, fehlen bei der Kölner Maria die Tränensäcke und die vertieften Augenlider, die an der Maria in Düsseldorf möglicherweise wegen einer besseren Fernwirkung angebracht wurden. Ein Hinweis dafür, dass Reiss sich bei der Gestaltung der Augen an seinem Lehrer orientierte, ergibt sich bei der Gegenüberstellung einer Marienfigur, die Julius Bayerle 1851 für eine Nische des Hochkreuzes auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof anfertigte (Abb. 165). Auch er versah die untere Augenpartie seiner Madonna mit Tränensäcken. Anhand einer weiteren Marienfigur kann demonstriert werden, wie Details von Schülern oder Mitarbeitern in Bildhauerwerkstätten übernommen wurden. So hat Peter Fuchs, der nach seiner Ausbildung am Kölner Dom bei Gottfried Renn in Speyer beschäftigt war,[441] seine 1858 in Dülken[442] aufgestellte Madonna ebenfalls mit auseinanderstehenden Augen und etwas breiterer Nase ausgestattet (Abb. 166), so dass die Verwandtschaft zur Kölner Maria erkennbar ist.

Auch in der Ausführung der Gewänder der Marienfiguren in Düsseldorf und Köln ergaben sich Unterschiede, die besonders am Rücken sichtbar werden. Renns gearbeiteter Überwurf, der nach hinten wegzuflattern scheint, ist viel weicher gestaltet, deshalb wirkt der Faltenwurf bei der von Renn gestalteten Madonna natürlicher als die blockhaft wirkende Kleidung der Düsseldorfer Maria.

Die Gegenüberstellung der in Köln und Düsseldorf aufgestellten Madonnen, die eine unterschiedliche Gestaltung der Gesichter, Frisuren und Gewänder ergab, lässt den Schluss zu, dass die Figuren alleine aus stilistischen Gründen auch schon ohne genaues Aktenstudium im Düsseldorfer Stadtarchiv unterschiedlichen Händen hätten zugeordnet werden müssen.

#### 5.4.1.1.1 Die Figur der Immaculata und ihre Entwicklung

Die am Düsseldorfer Maxplatz aufgestellte Marienfigur (Abb. 8.18) war die erste Immaculata, die Reiss im Jahre 1865 herstellte. Ihr folgten weitere Bildwerke, die in den 1880er und 1890er Jahren entstanden. Sie wurden für den Marienaltar der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls (Abb. Kat.-Nr. 58.12–58.14) und für den Hauptaltar der Waisenhaus-

441 E. Trier/W. Weyres, 1980, S. 510.

442 P. Bloch, 1967, S. 275.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kapelle in Rheinböllen (Abb. Kat.-Nr. 74.4–74.5) sowie als allein stehende Figur für die Kirche St. Mariä Empfängnis in der Düsseldorfer Oststraße (Abb. Kat.-Nr. 84.2–84.4) angefertigt.

Eigen ist allen vier Immaculata-Figuren, dass ein leichter Hüftschwung fast nur andeutungsweise vorhanden ist. Die Skulptur, die sich in der Kirche St. Mariä Empfängnis befindet, weist eine Besonderheit auf: Reiss versah sie mit etwas schlitzförmigen, auf die Betrachtenden gerichteten Augen, wohingegen er sie im Regelfall fast ganz oder halb geschlossen und nach unten gerichtet anlegte. Dadurch wird der Eindruck von Demut vermittelt, der durch eine leichte Neigung des Kopfs verstärkt wird. Das noch besonders unschuldig erscheinende Gesicht der Immaculata der Mariensäule, an der der Mund mit einer über die Unterlippe gezogenen Oberlippe die noch fast kindhafte Erscheinung untermalt, weicht bei den später entstandenen Bildwerken einer erwachseneren Gestaltung. Die insgesamt klein geformten Münder sind später nicht mehr mit übereinander gezogenen Lippen dargestellt, sondern sie sind gerade geformt, außer bei der Figur in der Oststraße, an der ein herzförmiger Mund modelliert wurde. Mit der Formung eines kleinen Munds folgte Reiss der Idealvorstellung einer Darstellung einer Immaculata, von dem im 19. Jahrhundert mit Hinweis auf mittelalterliche Marienfiguren postuliert wurde, ihn „[…] als Vertreter des sinnlichen Genusses gar klein zu bilden. Also der Hirnkasten besiege den Kaukasten, […]“,[443] d. h. die Stirn sollte nach dieser Forderung stärker in den Vordergrund gestellt werden. Im Kontrast zu den älteren Figuren, deren Gesichter sanftmütig bzw. in sich gekehrt wirken, ist der Physiognomie der Immaculata in der Oststraße keinerlei Regung mehr anzusehen. Das Antlitz ist geradezu maskenhaft erstarrt. Stünde nicht Reiss' Signatur an diesem Bildwerk, hätte man Zweifel, dass dieses Gesicht, das auch noch proportional zu klein für den Körper ausfällt, von ihm gestaltet wurde. Hinzu kommt, dass sich auch bei der Haltung der Arme Unterschiede ergeben: Im Gegensatz zu den anderen Figuren, die ihre Arme vor dem Körper verschränkt halten, ist die Immaculata in der Oststraße mit ausgebreiteten Armen dargestellt. Allerdings lässt die Stoffbehandlung, die so fein gearbeitet ist, dass die Ränder nur noch bei genauer Betrachtung zu erkennen sind, die Handschrift Reiss' erkennen.

Reiss' Vorstellung einer Immaculata von seiner ersten Arbeit im Jahre 1865 bis zu seinem Werk von 1898 veränderte sich erheblich. Eine Entwicklung von einer fast kindlichen Erscheinung „[…] wie ein Mädchen von 14 bis 15 Jahren […]“,[444] wie sie noch in den 1860er Jahren in kirchlichen Kreisen für eine Immaculata-Darstellung als erforderlich befunden wurde, hin zur fraulichen Gestalt lässt sich ablesen. Aus dem Grunde sind zwei weitere Immaculata-Figuren, die sich heute im Garten der Kirche St. Mariä Empfängnis befinden (Abb. 167, 168), eher Alexander Iven zuzuschreiben als Reiss, obwohl eine der beiden Skulpturen Ähnlichkeit mit seiner Marienfigur auf der Säule in Düsseldorf hat. Eine Sandstein-Immaculata im Kircheninnern sowie weitere aus Sandstein gefertigte Figuren, die früher an der Fassade angebracht waren, aber auch Schmuck für die Vierungspfeiler und den Chor darstellten, wie auf einem alten Ölgemälde deutlich wird (Abb. 169), stammen ebenfalls von Iven.

443 Anonymus, 1861, S. 113.

444 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 5.4.2 Profane Denkmäler

### 5.4.2.1 Kriegerdenkmal in Duisburg, 1876

Wegen der Vielzahl der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Denkmäler sprachen „[…] Zeitgenossen […]“[445] schon von „[…] „Denkmälerinflation“, „Denkmalsmanie“ oder „Denkmalpest“.“[446] Die Flut der Denkmalsbauten schwoll noch erheblich nach dem für Deutschland erfolgreichen Ausgang des 1870 bis 1871 gegen Frankreich geführten Kriegs an, da kleine und große Gemeinden ihren Beitrag zur Ehrung der Gefallenen leisten wollten. Auch die Stadt Duisburg ließ ein Monument für die Soldaten errichten (Kat.-Nr. 39), die ihr Leben auf den Schlachtfeldern des damals noch als Erzfeind Deutschlands angesehenen Nachbarlands lassen mussten. Eine Skulptur der Germania, die auch zahlreiche andere Kommunen als adäquate Figur zum Wachhalten der Erinnerung an die Toten betrachteten, sollte auch hier zur Ausführung gebracht werden, obwohl mit ihr eher der Triumph des siegreichen Lands als das Andenken an die Gefallenen betont wurde.

Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern, die wie Wilhelm Albermann in Wald (Abb. 170)[447] oder von Anton Werres in Köln (Abb. 171)[448] aufrecht stehende und mit Schwertern ausgestattete Germania-Figuren in martialischer Pose und entschlossener Mimik darstellten, findet bei Reiss, zumindest in der Gestaltung ihrer Gesichtszüge, keine Heroisierung statt. Das Kriegerische wird erst mit den Attributen hervorgehoben. Handelte es sich um ein Denkmal, das hundert Jahre später entstanden wäre, könnte die auf eine Kanone tretende Germania als Ausdruck des Abscheus gegen kriegerische Handlungen interpretiert werden. In Hinblick auf die Entstehungszeit kann jedoch mit diesem am Boden liegenden Vernichtungsmittel trotz der Trauer, die Germania über die Gefallenen ausdrücken soll,[449] nur an die eroberte Waffe des Feinds gedacht werden, über dessen Niederlage man sich auch noch nach Jahren freute.[450] Der an ihre Seite gestellte Adler, der ebenfalls Beifügung vieler Germania-Denkmäler war, ist nicht nur als Sinnbild des gerade erfolgten Siegs zu betrachten, sondern auch als ein auf die Dominanz des siegreichen Lands hinweisendes Symbol, das auch in der Zukunft aus militärischen Auseinandersetzungen überlegen hervorgehen soll.

445 W. Schmidt, 2001, S. 84.

446 Ebd.

447 W. Schmidt, 2001, S. 100. „Im Oktober 1963 mußte das Denkmal, das den Krieg unbeschadet überstanden hatte, Straßenbauarbeiten weichen. Seither ist es verschollen.“ (W. Schmidt, 2001, S. 101).

448 Nach einem Foto, das möglicherweise von Peter Bloch noch 1975 aufgenommen wurde, existierte die Figur der Germania zu diesem Zeitpunkt noch (P. Bloch, 1975, Abb. 86), nach einer Abbildung, die spätestens 1980 entstanden sein muss, befand sich zu diesem Punkt die Germania nicht mehr auf dem Sockel (H. Müller, 1980, Abb. 28).

449 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4828).

450 Ausdruck des Glücksgefühls, den Sieg über die Franzosen errungen zu haben, war der so genannte Sedantag, der ab 1873 im ganzen Deutschen Reich am 2. September mit Festlichkeiten begangen wurde. Aus diesem Grunde war auch die Einhaltung des Termins zur Fertigstellung des Denkmals der Stadt Duisburg wichtig.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die anfangs geäußerte Kritik seitens der Auftraggeber, das Gesicht nicht harmonisch genug gestaltet zu haben, scheint Reiss ausgeräumt zu haben, denn Details, die angesprochen worden waren, wie eine zu breit gestaltete Nase, waren nach der Fertigstellung des Objekts noch vorhanden. Möglicherweise lag seitens der Stadt eine Erwartungshaltung vor, die sich an seinen Marienfiguren orientierten, die er aber verständlicherweise nicht erfüllen konnte. Mit dem gedankenverlorenen, in die Ferne gerichteten Blick der Germania scheint er im Kontrast zu anderen Bildhauern nicht nur die Trauer über den Tod der Gefallenen zum Ausdruck gebracht zu haben, sondern auch dessen Sinnlosigkeit. Mit der Gestaltung ihres schönlinigen Gewands nahm Reiss wieder auf Kunstwerke um 1400 Bezug. Die breite Anlage weist aber auch noch auf eine Anlehnung an klassizistische Skulpturen. Bei dem aus Rollwerk und Kartuschen bestehenden Verzierungen des Sockels handelt es sich um ein Dekorum, das er in schlichterer Form den üppiger gestalteten Vorbildern der Renaissance und des Barocks entlehnte.

### 5.4.2.2 Mercatorbrunnen in Duisburg, 1878

Mit der Würdigung Gerhard Mercators wollte Duisburg nicht hinter anderen deutschen Gemeinden zurückstehen, denn „[…] einen großen Verstorbenen unter den eigenen Mitbürgern nicht durch ein Denkmal geehrt zu haben, hätte als Schande gegolten."[451] in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Früher war der Ort, an dem sein Monument (Kat.-Nr. 42) vor dem alten Rathaus errichtet wurde, das 1895 einem Neubau weichen musste, ein fast geschlossener Platz (Abb. Kat.-Nr. 42.4–42.7). Wegen der im Zweiten Weltkrieg erfolgten Zerstörungen veränderte sich die Situation, so dass aus dem ehemals annähernd geschlossenen ein offener Platz wurde, durch dessen Mitte heute eine viel befahrene Straße führt. Nicht unweit ihres Rands liegt das Monument, das trotz des starken Verkehrs einen Ruhepunkt in der Stadt vor dem „neuen" Rathaus bildet, das 1902 eingeweiht wurde. Vielleicht folgten die Planer in Duisburg einem gleichen ästhetischen Empfinden wie der Bildhauer Adolf von Hildebrand, der in einer seiner kunsttheoretischen Schriften die Mitte eines Platzes als Aufstellungsort eines Denkmals bemängelte,[452] als sie sich für den Aufbau vor dem Machtzentrum der Stadt und nicht für den Platzmittelpunkt entschieden.

Mit der Gestaltung des Bassins, des Sockels und der Aufstellung der monumentalen Figur des Mercators auf den Unterbau, mit der „[…] das Individuum als solches […]"[453] glorifiziert werden sollte, nahmen sie Bezug auf die Renaissance, der Zeit seines Wirkens. Die Positionierung einer Figur auf der Spitze eines Monuments, die Hervorragendes auf dem Gebiet der Wissenschaft geleistet hatte, war am Anfang des 19. Jahrhunderts noch heftig umstritten, denn es wurde die Meinung vertreten, „[…] Statuen auf öffentlichen Plätzen seien nur für Fürsten oder Feldherren gestattet, Bildwerke für Heroen des Geistes hingegen gehörten in das Innere von Gebäuden."[454]

451 H. Beenken, 1944, S. 449.
452 Ebd.
453 H. Hohl, 1975, S. 58.
454 W. Schmidt, 2001, S. 85.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Darüber hinaus war zum Beispiel Arthur Schopenhauer der Ansicht, „[…] Dichter, Philosophen, Künstler und Gelehrte nur in der Darstellung des Kopfes, also in der Büste, […]“[455] zu ehren. Eine andere Kontroverse löste die so genannte Kostümfrage aus, die sich Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts stellte. Dabei kreiste die Diskussion um die Thematik, ob ein „historisch korrektes Kostüm“ einer idealen oder der jeweiligen Epoche zugehörigen Kleidung vorzuziehen sei. Um 1850 hatten sich die Befürworter einer historisch geprägten Vorstellung durchgesetzt, und so wurde Mercator in einer Tracht wiedergegeben, die der Mode seiner Zeit entsprach. Es ist nicht bekannt, welche Vorlagen der Maler Bendemann und Fürst Karl Anton von Hohenzollern Reiss zur Verfügung stellten,[456] nach denen er Mercators Gesichtszüge möglichst lebensnah gestalten sollte. Das heute bekannteste Porträt Mercators, das noch zu seinen Lebzeiten von Frans Hogenberg im Jahre 1574 angefertigt wurde (Abb. 172), zeigt jedenfalls eine große Ähnlichkeit mit den von Reiss modellierten Gesichtszügen, die Mercator ebenfalls in einem bereits höheren Alter darstellen.

Auf Hogenbergs Stich scheinen auch andere Bildhauer zurückgegriffen zu haben, die Mercator ebenfalls im zeitgenössischen Habit porträtierten. Zu ihnen gehört ein namentlich unbekannter Künstler, der um 1850 für das Rathaus in Löwen eine Skulptur herstellte (Abb. 173), die als eine der ersten von insgesamt 236 Figuren an der Fassade ihren Platz fand.[457] Im Gegensatz zur Reiss-Skulptur, zu deren Füßen die Weltkugel und Atlanten als Attribute angebracht wurden, hält Mercator hier die gleichen Beifügungen vor sich in den Händen. Während die Figur in Duisburg den Kopf etwas gesenkt hält, ist das Haupt in Löwen gerade ausgerichtet. Beider Blicke sind aber gleich in die Ferne gerichtet. Während Reiss einen in Gedanken verlorenen Mercator darstellte, wurde die Physiognomie des Kartografen in Löwen mit selbstbewussten Zügen versehen. Die Innenseite des Überwurfs in Löwen wurde im Kontrast zur Kleidung des Mercator in Duisburg mit seinem filigran ausgeführten Muster, das an einen Persianerpelz erinnert, bedeutend aufwändiger gearbeitet. Stand- und Spielbein sind in Löwen deutlicher erkennbar als an der Brunnenfigur in Duisburg.

Ein weiteres, in Mercators Geburtsstadt Rupelmonde entstandenes Bildwerk (Abb. 174, 175) modellierte 1871 Jan Frans van Havermaet in Bronze[458] nach einer Zeichnung von M. Ed. Serrure.[459] Auch hier wird Mercator in einem Gewand mit kurzen Pluderhosen und weitem Umhang dargestellt. Außer am Boden liegender Bücher und einer Weltkugel zeugen Attribute wie Schreibwerkzeug und ein Rotulus von seiner Gelehrsamkeit. Nur ein geringfügiger Schwung zur rechten Hüfte ist auszumachen, kaum unterscheidbar sind an der fast gerade stehenden Figur Stand- und Spielbein. Der Körper ist fülliger gearbeitet als an den Skulpturen in Duisburg und Löwen. Die stark gerunzelten Augenbrauen kennzeichnen die Figur als Denker, der Großes vollbrachte.

455 H. Hohl, 1975, S. 66.

456 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4828, Sectio XIII, Caps. E, No 23, beginnend 1875).

457 Schriftliche Mitteilung des Toerisme Leuven vom 16. 6. 2014 (Herr Goele Verbeken).

458 Schriftliche Mitteilung der Stadt Rupelmonde, Abteilung Cultuur/Toerisme vom 14. 4. 2014 (Frau Nadia Roggeman).

459 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4828, Sectio XIII, Caps. E, No 23, Beginnend 1875).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mit den am Denkmal in Duisburg unterhalb der Mercator-Figur sitzenden Putti, deren Vorbild im Neptunbrunnen des Giambologna zu sehen ist (Abb. 176), wurde auch ein neubarockes Element in das Denkmal eingebracht. Ebenso stellen die wasserspeienden Delphine einen skulpturalen Schmuck dar, der eine Orientierung aus der Zeit des Barocks erkennen lässt, als „[…] Meeresgötter, Tritonen, Najaden, Nymphen u. a. Figuren der antiken Meeresmythologie, […] einbezogen in das vielfältige Spiel der Wasserstrahlen, […]“[460] waren. Die am Mercator-Denkmal angebrachten Putti wirken nur auf den ersten Blick gleich aussehend, ihre unterschiedliche Gestaltung mit individuellen Zügen erschließt sich erst bei näherer Betrachtung. Sie haben eine andere Funktion als die am Brunnen von Bologna angebrachten Figuren, die in ihren Händen Fische halten, aus deren Mündern Wasser sprudelt: Ihre „Aufgabe“ ist es, als Personifikationen der Wissenschaft, Seefahrt, Geografie sowie des Handels auf die Verdienste des über ihnen stehenden Gelehrten hinzuweisen.

## 5.5 Personifikationen

### 5.5.a Einführung

Außer Bildwerken, die für das im 19. Jahrhundert erbaute Düsseldorfer Rathaus und das Schloss Sigmaringen entstanden, die unter 5.5.1 und 5.5.2 besprochen werden, wurden Personifikationen für den Mercatorbrunnen von Reiss hergestellt, die, um sie nicht aus dem Zusammenhang zu reißen, im letzten Absatz unter 5.4.2.2 aufgeführt sind.

### 5.5.1 „Allegorie der Kunst“, Schloss Sigmaringen, 1866

Nachdem Reiss schon 1859 für die Fassade des Schlosses Sigmaringen die Figurengruppe Maria mit Kind (Kat.-Nr. 1) geschaffen hatte, fertigte er für das Eingangsportal des am Schloss angebauten Museums eine Personifikation der Kunst (Kat.-Nr. 11) an, die er selbst aber als „Allegorie der Kunst“ bezeichnete. Mit ihrem demütig gesenkten Blick ruft sie die Erinnerung an Mariendarstellungen wach. Das zarte Gesicht und die Modellierung von Augen- und Mundpartien ähneln der Maria auf der Düsseldorfer Säule (Kat.-Nr. 8), die fast zeitgleich entstand. Die Frisur und die Kopfhaltung erinnern aber auch an die von Karl Hoffmann 1850 entstandene Skulptur „Hygiea“, die in der Brunnenkolonnade von Wiesbaden aufgestellt ist (Abb. 177). Der Gesichtsausdruck und die Art der Gewandgestaltung lassen wieder an das Vorbild Stefan Lochners mit seiner Marienfigur im Altarbild der Kölner Stadtpatrone (Abb. 40) denken.

Franz Pforr gestaltete seine Personifikation der Kunst im Gemälde „Dürer und Raffael knien vor dem Throne der Kunst“, von dem Georg Carl Hoff eine Radierung um

460 Anonymus, 2004, S. 678.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1810 anfertigte (Abb. 178),[461] auch ähnlich einer Marienfigur, deren anmutiges, etwas zur Seite geneigtes Haupt vom Strahlenkranz einer Sonne umgeben ist, die einem Heiligenschein ähnelt. Der Kunst huldigen die Maler, die mit dieser Darstellung deifiziert wird. Bei den Betrachtenden wird so die göttliche Bestimmung evoziert, die sie zum Kunstschaffen vorgesehen hat. Ein Nimbus schwebt ebenfalls über der Figur in Sigmaringen. Auch wenn Reiss ihm eine polygonale Form gegeben hat, die nicht der allgemeinen Vorstellung der Gestaltung eines Heiligenscheins entspricht, wird bei ihm ebenfalls die Vergöttlichung der Kunst betont.

Viele Nazarener fertigten Arbeiten an mit im Hintergrund befindlichen Bauwerken, die manchmal „[…] als funktionslose Ruine, in der überwiegenden Mehrzahl aber als intakte und – so hat es den Anschein – auch bewirtschaftete oder bewohnte Architektur […]“[462] eingebracht wurden. Wie zum Beispiel Franz Pforr, der stellvertretend für Dürer die Stadt Nürnberg und für Raffael Gebäude Roms als Hintergrund malte (Abb. 178), so fügte auch Reiss mit einer unversehrten gotischen Konstruktion auf der linken Seite und mit der Ruine eines romanischen Baus auf der rechten Seite Architektur in sein Relief ein. Die Art der Darstellung lassen gleich mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu: Zum einen symbolisiert die gotische Architektur die Überwindung des Alten, das mit der rundbogigen Baugestaltung ausgedrückt wird, zum anderen können die beiden unterschiedlichen Architekturen auch als Sinnbild des im Alten Testament geschlossenen Bunds zwischen Gott und den Menschen ausgelegt werden,[463] der seine Vollendung im Neuen Bund mit Christus gefunden hat, wie er im Neuen Testament geschildet wird.[464] Aus dem zeitlichen Zusammenhang der Entstehung des Reliefs kann die Darstellung auch als Appell gedeutet werden, die neugotische Bewegung fortzusetzen.

### 5.5.2 Rathausfiguren in Düsseldorf, 1884

Offensichtlich verdankte Reiss den Auftrag, monumentale Figuren für das neue Rathaus, dem bedeutendsten Bau Düsseldorfs in den 1880er Jahren herzustellen (Kat.-Nr. 61), einer Finanzierung aus der Stadtkasse. Andere öffentliche Gebäude, wie „[…] zum Beispiel die 1875 bis 1879 erbaute Düsseldorfer Kunstakademie, für deren Portal und Fassade ein umfangreiches Skulpturenprogramm vorgesehen war, (wurde) ohne Skulpturen belassen, […]“,[465] da „[…] die Berliner Oberbaudeputation auf die Bauskulpturen der öffentlichen Bauvorhaben im Rheinland Einfluß […]“[466] hatte, der sich insofern oftmals negativ auswirkte, als „[…] das Prinzip der Sparsamkeit befolgt

461 M. Listl, 2012, S. 130.

462 Ebd., S. 131.

463 Die Bezeichnung „Bündnisse“ wäre eigentlich treffender, da im Alten Testament mehrere Vereinbarungen zwischen Gott und den Menschen erwähnt sind (Altes Testament, passim).

464 Lukas 22, 19–20.

465 I. Zacher, 1980, S. 349.

466 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wurde, das jeden aufwendigen Schmuck an den mit Staatsgeldern finanzierten Bauwesen behinderte."[467] Auf eine skulpturale Ausstattung für das Rathaus aber, das nicht nur von den Bürgern besucht, sondern auch für repräsentative Aufgaben genutzt wurde, wollten die Stadtväter Düsseldorfs nicht verzichten.

Wegen des schlechten Fotomaterials sind die zwei weiblichen und zwei männlichen Figuren, außer der, die Merkur darstellt und damit stellvertretend für einen blühenden Handel der Stadt steht, nicht eindeutig zu identifizieren. Es kann nur vermutet werden, dass es sich bei den übrigen Bildwerken um Personifikationen der Industrie, der Stadt Düsseldorf und der guten Stadtverwaltung handelt. Beide auf dem Dach des Gebäudes aufgestellten Paare sind als sich gegenseitig bedingende Faktoren aufzufassen, die den Wohlstand der Stadt Düsseldorf garantieren sollen.

Auffällig ist, dass Reis, der bei anderen Objekten, bei denen mehrere Figuren an einem Ort aufgestellt wurden, manchmal nur eine Skulptur hervorhob, indem er sie mit einem etwas stärkeren Hüftschwung formte, hier alle vier Bildwerke mit einer gut sichtbaren S-Form versah. Abweichend von vielen anderen Objekten, bei denen die Figuren mit in die Ferne gerichteten Augen gestaltet wurden, wie hier nur Merkur, treten auf dem Dach des Rathauses zwei in Interaktion. Es ist zum einen die als Sinnbild der Industrie identifizierte Skulptur, die den ökonomischen Erfolg der Stadt am ausgehenden 19. Jahrhundert symbolisiert, und zum anderen die gegenüberstehende, die Stadtverwaltung symbolisierende Figur, die von der Industrie mit Skepsis betrachtet wird, da sie mit der Aufgabe betraut ist, die erwirtschafteten Mittel sorgfältig zum Wohl der Bürger zu verwalten. Das Gesicht der vierten Skulptur, die vermutlich als eine Personifikation der Stadt Düsseldorf aufzufassen ist, scheint sich mit ihrem nach unten gerichteten Blick an die Bürgerschaft zu wenden. Der an ihrer Krone angebrachte Stern ist als Apotropaion aufzufassen, das alles Böse von der Gemeinde fernhalten möge.

## 5.6 Grabmäler

### 5.6.a Einführung

Da Reiss sich zeitlebens fast nur der sakralen Kunst widmete, überrascht es nicht, dass er von einer Klientel beauftragt wurde, die sepulkrale Werke mit christlicher Symbolik wünschte, wie sie entweder an den noch bestehenden Gräbern vorzufinden ober aus Beschreibungen in alten Quellen ersichtlich ist. Wenn auch seine meisten Auftraggeber einer Schicht angehörten, die wohl über ausreichende Mittel verfügte, mit pompösen Malen die Erinnerung an ihre Person aufrechtzuerhalten, fällt an den von ihm hergestellten Grabmälern aus Stein, Bronze und Marmor eine gewisse Bescheidenheit auf. Nicht mit prunkvollen, palastartigen Bauten sollte auf das ephemere irdische Leben der Verstorbenen hingewiesen werden, sondern das Anliegen schien vorgeherrscht zu haben, der Nachwelt das als Christ geführte Leben vor Augen zu führen. Außer den in der Folge aufgeführten funeralen Denkmälern wird auf die Kruzifixe in Düsseldorf

467 I. Zacher, 1980, S. 349.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

am Grab Dr. Hermkes auf dem Nordfriedhof (Kat.-Nr. 69) und an der Ruhestätte der Gebrüder Neuß auf dem Golzheimer Friedhof (Kat.-Nr. 54) verwiesen, die bereits im Themenkreis des Punkts 5.3.3 eingebunden wurden.

### 5.6.1 Grabmal Dr. Sträter, Nordfriedhof, Düsseldorf, um 1881

Bei der an der Ruhestätte Dr. Sträter (Kat.-Nr. 52) aufgestellten Plastik Maria mit dem Jesuskind handelt es sich um die einzige der von Reiss aufgespürten Objekte, die in Bronze gegossen wurde. Mit einem vom Christuskind in der Hand gehaltenen Vogel, der als Sinnbild der Seele zu deuten ist,[468] wurde ihm ein bereits seit dem 13. Jahrhundert übliches Attribut beigefügt, das auf eine „[…] apokryphe Kindheitserzählung des Thomas […]"[469] zurückgeht, in der geschildert wird, „[…] wie es Lehmvögel zum Leben erweckte."[470] Das sehr ernste Antlitz des den Segensgruß erteilenden Jesuskinds drückt die Reife eines Erwachsenen aus und steht im Kontrast zu dem kleinen Kind, das der Fürsorge seiner Mutter bedarf, deren Nähe es sucht. Die als Sinnbild beigefügte Seele bezieht sich speziell auf die des hier um 1881 bestatteten Säuglings, für das das Grabmal errichtet wurde, und symbolisiert den Wunsch der Eltern auf Wiederauferstehung ihres verstorbenen Nachwuchses.

Die Art der Darstellung erinnert an die in der Werkstatt der Della Robbia in Florenz Ende des 15. Jahrhunderts, Anfang des Cinquecento entstandenen Reliefs aus Terrakotta, auf denen Maria mit dem Kind, das einen Vogel in der Hand hält, in ähnlicher Weise gearbeitet wurden (Abb. 179, 180). Bei einem in Amerika gefundenen Bildwerk (Kat.-Nr. 53), von dem angenommen wird, dass es etwa zur selben Zeit entstand wie die Bronzearbeit für das Grabmal Dr. Sträter, hat Reiss dasselbe Sujet in Holz angefertigt. Bei einer Gegenüberstellung der beiden Arbeiten kann man erkennen, dass das Gesicht der Marienfigur in der geschnitzten Version anmutiger ausfällt als das in Bronze. Ein weiterer Unterschied ergibt sich in der Kleidung, die in Holz einen weicheren Fall aufweist als in der Bronzeausführung, an der die Falten des Gewands spitzere Wulste bilden. Auch für seinen aufwändigen Rahmen, mit dem er die Holzarbeit einfasste, nahm Reiss sich die Werke des Ateliers Della Robbia zum Vorbild. Ein vegetabiles Muster auf den seitlichen Pilastern, eine nach oben mit einem Segmentbogen abschließende Fassung, die Gestaltung des unteren Abschlusses sowie die Übernahme der drei über den Häuptern der Figuren arrangierten Engelsköpfe weisen auf die Verwandtschaft des Renaissancewerks Madonna del cuscino (Abb. 181), das Andrea della Robbia anfertigte. Hinsichtlich des harmonischen Gesamteindrucks hat Reiss im Sinne der aemulatio sein Vorbild übertroffen, denn die Proportionen sind ausgeglichener. Die Engelsköpfe bei della Robbia wirken zwischen der Einfassung und den Köpfen Marias und des Kinds sehr gedrängt.

468 W. Braunfels, 2004, Sp. 184.
469 H. Sachs u. a., 1994, S. 251.
470 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 5.6.2 Grabmal Dübbes, Nordfriedhof, Düsseldorf, 1887

Die drei Jahre nach der Eröffnung des Nordfriedhofs geschaffene Figur für das Grabmal Dübbes stellt Christus als Guten Hirten dar (Abb. Kat.-Nr. 64.1). Das Motiv geht auf das Johannesevangelium zurück, in dem sich Christus in einem Gleichnis als „[…] gute(r) Hirt."[471] bezeichnet, der für seine Schafe, die er alle „[…] einzeln beim Namen […]"[472] rufen kann, sogar sein Leben opfert."[473] Schon an den Wänden römischer Katakomben gab es Abbildungen von Schafträgern. Auch an Sarkophagen wurden sie angebracht,[474] wobei sie im nichtchristlichen Zusammenhang als Personifikation der […] Philanthropia (humanitas) […]"[475] gedeutet werden. Das Motiv des Schaf tragenden Hirten wurde häufig von im nazarenischen Stil arbeitenden Künstlern verwendet, wie von „[…] Ittenbach […] oder Steinle, der seinerzeit auf Overbecks „Pastor bonus" zurückging und von Karl Müller abgewandelt wurde."[476] Vom Maler Joseph Kehren, der diesem Kreis zuzurechnen ist,[477] berichtet eine alte Quelle, er habe für seine Ruhestätte auf dem Golzheimer Friedhof auch eine solche Skulpturengruppe anfertigen lassen.[478] Ihr Aussehen ist nicht mehr bekannt, aber oft wurde von den Nazarenern auch der Typus des Christus dargestellt, an den sich das Schaf anschmiegt. Ihm kommt aber eine andere Bedeutung zu: Das Schaf ist in diesen Darstellungen als Sinnbild des zuvor verlorenen Menschen zu sehen, der zu Jesus und damit zum Glauben zurückgefunden hat, wie es im Bildwerk des Ferdinand Josef Friedrich Custodis (1842 bis ca. 1911)[479] (Abb. 183) oder bei Karl Müller (Abb. 182) anzutreffen ist, der seine Zeichnung auch mit dem entsprechenden Titel „Freut euch mit mir, denn ich habe mein Schaf gefunden, das verloren war" versah.

Trotz der starken Verwitterung des Gesichts Jesu am Grab Dübbes ist auf der noch vorhandenen Abbildung des Objekts ein elegischer Zug erkennbar, der die große Last ausdrückt, die ihm für die Rettung der Menschheit aufgebürdet wurde, für die er nun auch noch als „[…] Seelengleiter u. Verteidiger gg. dämon. Kräfte auf der Jenseitsreise […]"[480] bereitsteht. Mit dem nach unten gerichteten Blick, mit dem Reiss das Antlitz Christi gestaltete, können die Betrachtenden eine Hinwendung an die Hinterbliebenen assoziieren, mit der sie dazu eingeladen werden, sich wie das Schaf seiner Fürsorge bei ihrer Bitte um „[…] die Soteria […]"[481] anzuvertrauen. Wieder einmal mehr zeigt sich Reiss' Begabung, seine Figuren treffend zu charakterisieren, denn das Zusammenspiel der Monumentalität und der Gestaltung der Gesichtszüge suggeriert,

471 Johannes, 10, 11.
472 Ebd., 10, 3.
473 Johannes, 10, 11.
474 M. Jauslin, 1989, S. 142.
475 A. Legner, 2004. Sp. 290.
476 H. Schindler, 1982, S. 180.
477 Kehren malte für die Kirche St. Stephanus in Grefrath (5.1.1) bei Neuss, in der Reiss mehrere Aufträge ausführte, vierzehn Kreuzwegstationen.
478 A. Boode, 1905, S. 206.
479 W. Bertz-Neuerburg, 1980, S. 500.
480 A. Legner, 2004, Sp. 291.
481 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dass ein vertrauensvolles Fluidum von Christus ausgeht, das die Vorübergehenden mit Zuversicht an das ewige Leben denken lässt. Veranlasst durch die Dimension des Bildwerks, das nicht nur besonders hoch, sondern auch durch seitlich gearbeitete, taschenartige Falten ein wenig breiter als üblich ausfällt, führte Eduard Trier es unter mehreren Beispielen auf, um auf einen „[…] latenten Klassizismus innerhalb der späten, pluralistischen Phase des Historismus, […]“[482] hinzuweisen. Aber eine leichte S-Kurvierung, Indikator für eine Anlehnung an die Gotik, und das mit weichen Falten versehene Gewand, mit dem auf Formen der Kunst um 1400 rekurriert wurde, lassen auch wieder andere bevorzugte Vorbilder des Künstlers erkennen. Bei Karl Müllers Gutem Hirten, der seine Figur auf einer Zeichnung bedeutend breiter anlegte (Abb. 182), sind im Vergleich zu Reiss deutlichere Anklänge an den Klassizismus feststellbar.

### 5.6.3 Grabmäler mit Pietà-Darstellungen

Sehr beliebt müssen Reiss' gemeißelte Pietà-Reliefs gewesen sein, mit denen er zahlreiche Gräber bis in den holländischen Raum ausstattete. Drei in weißem Marmor gemeißelte, als Tondo an Grabsteinen angebrachte Pietà an den Ruhestätten der Familien Lupp auf dem Düsseldorfer Südfriedhof (Kat.-Nr. 65), Ittenbach[483] auf dem Poppelsdorfer Friedhof in Bonn (Kat.-Nr. 78) und Kürten auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof (Kat.-Nr. 82) legen Zeugnis ab von dem seinerzeit häufig gewählten Motiv. Den zahlreichen, offensichtlich auf Reiss' ersonnenes Sujet zurückzuführende Kopien, von denen Funken in seinem Opus über Düsseldorfer Skulpturen bereits zwei abbildete,[484] kann noch das Grabmal Hundgeburth mit einer unsignierten Steinarbeit auf dem katholischen Friedhof in Benrath (Abb. 184) hinzugefügt werden, die eine Rezeption der Darstellung bis in die 1920er Jahre im Düsseldorfer Raum zeigt. Da in diesem Fall sogar der hinter dem Kopf Jesu angebrachte Heiligenschein die ellipsenförmigen Elemente aufweist, die auch an der Figur Christi bei den Pietà von Reiss typisch sind, könnte es sich vielleicht um eine Arbeit seines Schülers Alexander Iven handeln.

Obwohl die von Reiss als Bruststücke hergestellten Pietà, die in unterschiedlichen Größen und Tiefen gearbeitet wurden, auf den ersten Blick gleich wirken, ergeben sich Abweichungen. Am auffälligsten ist die Haltung der Köpfe, die Reiss variierte. Der Kopf Jesu weist am Grab Ittenbach eine stärkere Neigung zu seiner Mutter auf als im Grabmal Kürten, dafür wendet sich aber Maria ihrem Sohn am Kürten-Grab näher zu, so dass ihr Hals überproportional lang erscheint. Die stärkste Abweichung ist am Grabmal Lupp erkennbar, an dem das Anlehnen des Haupts Christi an Maria dazu führt, dass sich zusammen mit seinem überlängt gestalteten Hals eine Diagonale ergibt. Der Kopf Mariens, der etwas mädchenhafter als an den anderen Pietà-Gräbern ausfällt, ist auch eine Nuance mehr auf die Betrachtenden ausgerichtet. Kleinere Differenzen an

482 E. Trier, 1980, S. 70 ff.

483 Bei diesem Grabmal handelt es sich nicht um das des Malers Franz Ittenbach, das Reiss auch herstellte (Kat.-Nr. 46), sondern um das des Königlichen Baurats Ittenbach.

484 W. Funken, 2012, S. 608.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Kleidung sind wieder Folgen der individuellen Anfertigung, wie sie sich auch an anderen Werken zeigen, bei denen gleiche Themen dargestellt wurden. Mit den überlangen Halspartien und den gelängten Händen lehnte sich Reiss an Vorbilder der ersten Hälfte des Cinquecento an, bei der Gestaltung des Gewands und des unversehrten Körpers des toten Christus wieder auf die der Zeit um 1400.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 6 Zusammenfassung und Vergleiche

Auf einen Kunstschaffenden des späten Mittelalters griff Reiss für seine erste Arbeit am Hauptaltar in St. Stephanus in Grefrath zurück, als er einen Gnadenstuhl (Abb. 35) als Skulpturengruppe gestaltete, die einem alten Stich von Albrecht Dürer ähnelt (Abb. 37). So rezipierte er bei einem seiner Frühwerke die Arbeit eines Künstlers, der als eines der Vorbilder des nazarenisch geprägten Lehrpersonals an der Düsseldorfer Kunstakademie galt. Bei der Gestaltung des Körpers Christi, an dem die Spuren der Leidenswerkzeuge kaum zu erkennen sind, folgte er Strömungen, die etwa einhundert Jahre vor der Schaffenszeit Dürers lagen, denn er nahm Bezug auf Kunstwerke, die um 1400 entstanden und als „Schöner" oder auch „Weicher Stil" bezeichnet werden. Da die Art der Darstellung dazu geeignet ist, Emotionen auszulösen, kam er der vom Kölner Boden ausgehenden Forderung nach, Bildwerke zu schaffen, die Menschen, die nach den Auswirkungen der französischen Besatzungszeit des Rheinlands von atheistischem Gedankengut infiziert waren, wieder in den Schoß der Kirche zurückzuführen. Die Untersuchung des Altars gab aber auch Aufschluss über mögliche weitere Vorbilder: Wegen der extremen Stofflichkeit, die beide Gewänder der neben dem Gnadenstuhl positionierten, adorierenden Engel aufweisen, kam der Meister von Flémalle in Betracht, dessen 1430 gemalter Engel der Verkündigung auf dem Mérode-Triptychon (Abb. 39) ihnen gleicht. Auch Stefan Lochners Altar der Stadtpatrone (Abb. 40) konnte in Erwägung gezogen werden, auf den auch andere Künstler wie Ernst Deger Bezug nahmen, der seine Maria für die Apollinariskirche in Remagen mit einem gleichen, aber weitaus voluminöseren Gewand malte (Abb. 41). Hinsichtlich der demütigen Haltung der Marienfigur und ihrer Gesichtsform am Relief der Verkündigung am Grefrather Altar fiel auch eine Ähnlichkeit mit einer um 1415 entstandenen Verkündigungsszene am Grabmal Friedrich von Saarwerden auf (Abb. 44,45), das möglicherweise als Modell diente, da die mittelalterliche Ausstattung des Kölner Doms seit ihrer Restaurierung im Fokus der im Rheinland wirkenden Bildhauer stand. Im Vergleich zwischen dem Relief, das die Heilige Familie darstellt und einem von Deger auf Burg Stolzenfels angebrachten Gemälde zum selben Thema (Abb. 50) wurde festgestellt, dass die Figuren bei Reiss weniger bewegt erscheinen und distanziert wirken. Mit der Gestaltung der nur mit kaum erkennbaren Körperschwüngen ausgestatteten Evangelisten am Stipes, die wie alle anderen Figuren idealisierte Gesichter aufweisen, und die untereinander nicht in Kommunikation treten, befolgte Reiss auch das Postulat der im Umkreis des Doms theoretisierenden Neugotiker, die keine „verdrehten" Skulpturen mehr wünschten. Die mit leichten S-Kurven gearbeiteten Seitenfiguren zeigen wegen ihrer durch Stand- und Spielbein ausgeführten Anlage klassizistische Anklänge.

Das Resultat der Erforschung des Marienaltars in St. Stephanus in Grefrath (Abb. Kat.-Nr. 22.2) war, dass, anders als in einer Literaturangabe behauptet, nicht nur die Skulpturengruppe Maria mit Kind, sondern auch die Reliefs von Reiss und nicht von Josef Laurent stammen. Zu diesem Ergebnis führte zum einen die Gegenüberstellung einer in derselben Kirche aufgestellten Figur von Laurent (Abb. 58), deren



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gewand sich wegen der dicht nebeneinander liegenden Falten von der Kleidung der Relieffiguren am Marienaltar unterschied, die mit breiteren Flächen gearbeitet ist, und zum anderen Vergleiche mit zeitgleich von Reiss modellierten Gesichtern, die ähnlich ausfallen. Mit der ovalen Gesichtsform und dem klein gestalteten Mund der Marienfigur mit dem Jesuskind scheint Reiss sich an Perugino angelehnt zu haben. Das makellose Gesicht weist auf Vorbilder um die Zeit um 1400 hin, als bevorzugt Madonnen mit einer idealisierten Schönheit modelliert wurden. Anders als die Marienfigur des am selben Altar angebrachten Reliefs der Trauszene, deren Antlitz an liebliche, von Raffael gemalte Gemälde, wie das um 1500 entstandene Madonnenbild mit dem Granatapfel erinnert (Abb. 59), ist die fast hochmütig erscheinende, in den Mittelpunkt des Opfertischs gestellte Maria nicht geeignet, zu Herzen gehende Empfindungen bei den Betrachtern auszulösen. Es wurde festgestellt, dass im Vergleich mit anderen rheinischen Bildhauern, die auch stolze Mariengesichter im Zusammenhang mit der Präsentation des Jesuskinds formten, die von Peter Fuchs gearbeitete Physiognomie seiner am Westportal des Kölner Doms stehenden Trumeaufigur (Abb. 62) dem von Reiss gearbeiteten Gesicht so ähnlich sieht, dass dessen Einfluss auf Fuchs' Bildwerk wahrscheinlich erscheint. Diese Annahme wird durch die Tatsache unterstützt, dass Fuchs' Entwurf seiner Maria im deutlichen Kontrast zur Ausführung steht. Darüber hinaus leitete Rode aus Unterlagen des Domarchivs Reiss' eventuelle, vorübergehende Mitarbeit am Dom her, so dass auch angenommen werden kann, dass der Kopf möglicherweise sogar aus seiner Hand stammt. Alle zum Vergleich herangezogenen Skulpturengruppen sind wie die Marienfigur von Reiss mit Stand- und Spielbein versehen sowie mit teils stärkeren, teils leichteren Hüftschwüngen. Eine leichte S-Kurvierung ist an der Reiss' Figur wegen des den Körper umspielenden Gewands, das bei seiner Ausführung den natürlichsten Fall aufweist, kaum noch erkennbar.

Von den in den Seitenschiffen aufgestellten Bildwerken in St. Stephanus in Grefrath (Kat.-Nr. 9, 10, 16–19), die außer einer fast gerade stehenden Skulptur mit Stand- und Spielbein gearbeitet sind, ragt die Figur des Petrus, für dessen Kopfform als Vorbild die von Rogier van der Weyden gemalte Paulusfigur am 1445 entstandenen Miraflores-Altar in Betracht kommt (Abb. 108), hervor, weil sie mit einer auffallenden S-Form versehen ist. Sie sollte vielleicht genauso betont werden, wie bei Christoph Stephan, der seine Petrus-Figur ebenfalls am Hauptaltar für St. Maria Lyskirchen 1860 in der Reihung mehrerer Heiliger mit einem deutlichen Hüftschwung anlegte (Abb. 109), um möglicherweise auf die überragende Stellung des ersten Nachfolgers Christi auf Erden hinzuweisen. Die Geste des Schlüsselhaltens übernahm Reiss noch von seinem Lehrer Bayerle, wie eine Gegenüberstellung mit dessen Petrusfigur an der Fassade von St. Quirinius in Neuss ergab (Abb. 110). Er reduzierte aber den Umfang seiner Skulpturen trotz der großen Stofflichkeit der Gewänder. Auch die aus Reiss' Umfeld 1875 entstandene Zeichnung von Franz Ittenbach (Abb. 112) zeigt einen Petrus in voluminöser Kleidung, die ihn wie die Bayerle-Figur etwas antikisch wirken lässt. Wie fein Reiss die Säume seiner schönlinigen Kleidung schon in jungen Jahren ausführte, zeigt die Gegenüberstellung der von Christian Mohr 1855 als Trumeaufigur für das Südportal des Kölner Doms konzipierte Petrusskulptur (Abb. 111), an der die Stoffränder stärkere Konturen sowie kantiger geformte Faltenwulste aufweisen. An den mit einer Ausnahme mit idealisierten Gesichtern ausgestatteten Figuren fällt wegen der in den meisten Fällen in



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Ferne gelenkten Blicken und der fehlenden Kommunikation untereinander eine gewisse Isoliertheit auf, die verstärkt an der Skulpturengruppe des hl. Antonius mit dem Jesuskind (Abb. Kat.-Nr. 18.1) zum Vorschein tritt, denn der Heilige verhält sich dem Jesuskind gegenüber genauso distanziert wie die Gottesmutter am Marienaltar (Abb. Kat.-Nr. 22.6). Mit in die Ferne gerichteten Augen gestaltete zwar auch Bayerle seinen wegen eines fast faltenfreien Gewands sehr modern erscheinenden Antonius aus dem Jahre 1858 (Abb. 117), aber dennoch ist eine deutlichere Nähe zum Jesuskind als bei Reiss erkennbar. Ganz anders arbeitete Peter Fuchs sein um 1872 für das Nordportal des Kölner Doms entstandenes Bildwerk, in dem sich der mit realistischen Gesichtszügen versehene Antonius des Christuskinds mit großer Zuneigung annimmt (Abb. 116). Das von Fuchs mit weichen Falten gestaltete Gewand zeigt die gleichen starken Saumkonturen, die er nur hier von Christian Mohr vom Südportal wegen einer einheitlichen Wirkung der Skulpturen am Dom übernahm, denn an anderen Werken modellierte er sie feiner.

Am Josephsalter in St. Quirinus in Neuss (Kat-Nr. 32), der wegen des porträtierten Papstes Pius IX. ein politisches Zeitdokument darstellt, das als Zeichen des Widerstands des katholischen Rheinlands gegen die evangelische preußische Regierung während des Kulturkampfs aufzufassen ist, inszenierte Reiss einige Jahre nach der Entstehung des noch kühl anmutenden Antonius in St. Stephanus in Grefrath (Kat.-Nr. 18) den hl. Joseph als Figur, die sich dem Kind liebevoll widmet (Abb. Kat.-Nr. 32.6). Wie ein Vergleich ergab, gestaltete er die Zuwendung sogar inniger als es die Arbeiten von Alexander Iven (Abb. 75), Franz Ittenbach (Abb. 73) oder Otto Mengelberg (Abb. 74) auszudrücken vermögen. Anders als die isoliert wirkenden Skulpturen an den Seitenschiffwänden in St. Stephanus in Grefrath, ist hier nur eine Figur aufgestellt, die nicht in Interaktion mit den anderen steht, die gemeinsam dem Jesuskind huldigen. Es handelt sich um den hl. Matthias, dessen Isolation sich aus der Historie des Orts ergibt, an dem früher ein ihm geweihter Altar stand, der zugunsten des Josephsaltars abgebaut worden war. Die Gewänder gestaltete Reiss entsprechend den Lebensdaten der Dargestellten, womit er sich der allgemeinen Tendenz nach Ausgang des so genannten Kostümstreits anschloss. Eine Entwicklung in der Stoffbearbeitung innerhalb von drei Jahren von der skulpturalen Ausstattung der Seitenschiffe in St. Stephanus in Grefrath bis zum Josephsaltar in Neuss ist erkennbar, da noch großzügigere Flächen zwischen den Falten modelliert wurden. Wie differenziert die Gewandbehandlung in Werken Reiss' Künstlerkollegen ausfallen kann, wird an den verglichenen Josephsfiguren deutlich, die bei Ittenbach üppiger und körperumspielend ausfällt, bei Iven höhere Faltenwulste und bei Otto Mengelberg eine dicht aneinandergesetzte Faltenformation aufweist.

Die ins Zentrum gerückte Figur am Marienaltar in St. Quirinus in Neuss (Abb. Kat.-Nr. 26.5) entspricht mehr als die im Mittelpunkt des Marienaltars in St. Stephanus in Grefrath aufgestellte Skulptur (Abb. Kat.-Nr. 22.6) der gängigen Vorstellung einer Gottesmutter. Mit ihr scheint wieder auf die anmutigen Gesichter Raffaels Bezug genommen worden zu sein, die sicherlich auch als Vorbild für das zum Vergleich hinzugezogene, zeitgleich von Franz Ittenbach entstandene Gemälde „Madonna mit dem Buche" (Abb. 67) dienten, bei dem das Antlitz Mariens Ähnlichkeit mit der Skulptur in St. Quirinus aufweist. Auch am Relief, auf dem die Heilige Familie dargestellt wird, widmet sich Maria liebevoller ihrem Kind als an einem Bildwerk des Hauptaltars in Gref-



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rath zum selben Thema, so dass die Intention eines im nazarenischen Stil arbeitenden Künstlers, mit seiner Arbeit eine anrührende Wirkung auf die Kirchenbesucher ausüben zu wollen, mit diesen Skulpturen gelungen ist.

Nach dem Josephsaltar in St. Quirinus in Neuss handelt es sich bei dem Hauptaltar in Hüls (Kat.-Nr. 38) um das zweite von insgesamt drei Objekten, an dem Reiss mitwirkte, das in einem politischen Zusammenhang gestellt werden konnte, da alleine die Tatsache, dass ein Opfertisch dieses Ausmaßes dem Herzen Jesu geweiht wurde, im Kulturkampf gegen das evangelische Preußen als Akt der Provokation gewertet werden kann. Es waren Zeichen wie diese, die Kleriker gegen eine unterdrückende Macht setzten, genauso wie die Kirche sie in Frankreich zur selben Zeit mit der Sacré Coeur-Bewegung gegen den Laizismus zum Ausdruck brachte. Eine Reduzierung der Assistenzfiguren in den Gefachen, die im Entwurf der Auftraggeber noch in einer größeren Anzahl eingezeichnet waren und somit mehr der herkömmlichen Vorstellung eines spätmittelalterlichen, „übervölkerten" Prachtaltars entsprachen, ist auf Reiss' möglicherweise geltend gemachten künstlerischen Einfluss zurückzuführen. Wie schwierig es oft ist, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene Heiligenfiguren der verschiedenen Bildhauer zu unterscheiden, kann sehr gut anhand dieses Altars demonstriert werden, da erst die Archivarbeit den Hinweis auf einen weiteren Künstler (Marmon) gab, der die Skulpturen im Gesprenge herstellte, von denen bisher angenommen wurde, Reiss habe sie auch angefertigt. Eine Analyse der Figuren brachte dann auch Unterschiede zwischen den in den Registern und im Gesprenge angebrachten Skulpturen zutage, die sich nicht auf den ersten Blick erschlossen hatten. Mit den von Reiss mit unverwechselbaren Physiognomien geschnitzten, teils sehr lebhaft inszenierten Figuren, die Reiss' Erzählfreude erkennen lassen, wird den Gläubigen die Heilsgeschichte ausdrucksvoll geschildert. Alle stehenden Figuren sind mit sanften Hüftschwüngen versehen, die teils von einer weich fallenden Kleidung überspielt wird, die außer an einer Figur, an der sie fast einen barocken Anklang hat, wieder die schönlinig gearbeiteten Werke der Zeit um 1400 in Erinnerung ruft. Am Beispiel der Ölberg- oder Getsemni-Szene (Abb. Kat.-Nr. 38.25) konnte dargelegt werden, dass Reiss, der Ende der 1860er Jahre für die Gestaltung des Gnadenstuhls in Grefrath sich noch sehr am Vorbild Dürers orientierte, im Vergleich mit einer Szene am Ölberg des Nürnberger Meisters (Abb. 86) zu einer anderen Komposition fand, die von der Art der Anordnung der Figur des Johannes und des extrem weich fallenden Gewands mehr Ähnlichkeiten mit einem vom Nazarener Friedrich Overbeck Ende der 1820er Jahre angefertigten Ölgemälde aufweist (Abb. 87). Die Gegenüberstellung zweier Ölberg-Szenen von Ferdinand Langenberg (Abb. 88, 89) ergab, dass die Formgebung der Kleidung Auswirkungen auf eine unterschiedliche Gesamtwirkung haben kann, die bei Langenberg wegen der gekräuselt am Boden auslaufenden Gewänder im Gegensatz zu den nazarenischen Werken von Reiss und Overbeck sehr unruhig ist. Eine ebenfalls von Langenberg angefertigte Szene der Kreuztragung, die zum Vergleich hinzugezogen wurde, machte ersichtlich, dass ein nicht im nazarenischen Stil arbeitender Künstler andere Gestaltungsmöglichkeiten hatte. Er präsentierte die Figur eines Folterknechts fast karikaturhaft (Abb. 91), so dass Betrachtende vom Leiden Christi abgelenkt werden. An einigen Skulpturen des Hauptaltars in Hüls lag eine überlängte Darstellung von Extremitäten und Körpern vor, die auf eine Anlehnung an den Manierismus schließen



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lassen. Extrem ist die Streckung am Körper des Leichnams Jesu in der Grablegungsszene (Abb. Kat.-Nr. 38.30), der über das ganze Register angelegt ist, die besonders deutlich wird im Vergleich zu einer Grablegung von Theodor Wilhelm Achtermann an einem Relief im Prager Dom aus dem Jahre 1862 (Abb. 90), an dem Jesus proportional stimmig mit den anderen Figuren gestaltet ist. Die Darstellung der Herz-Jesu-Figur (Abb. Kat.-Nr. 38.46) verweist mit den nur wenig sichtbaren Spuren der Leidenswerkzeuge wieder auf Vorbilder aus der Zeit um 1400. Eine ergreifende Wirkung geht von dieser Figur nicht aus, da das Gesicht, obwohl es auf die Betrachtenden gerichtet ist, unnahbar wirkt. Ihre leichte S-Kurvierung wird wie an einigen anderen Skulpturen im Werk Reiss' mit taschenartigen Faltendrapierungen überspielt, die in gleicher Weise auch bei einer zeitgleich entstandenen Herz-Jesu-Figur des Franz Ittenbach angelegt ist (Abb. 81). Dieser malte aber das Gewand nicht mehr so voluminös wie noch einige Jahre zuvor Ernst Deger (Abb. 82), dessen ausladend gestalteter Rock sich von den Werken Reiss' und Ittenbachs abhebt. An Elscheidts Herz-Jesu-Figur, deren Kleidung mit höheren Faltenwulsten versehen wurde, fallen wie bei Reiss die unbewegte Mimik auf, sowie große, hervortretende Augen (Abb. 80), die auch bei einer Skulptur Alexander Ivens sehr ausgeprägt sind (Abb. 83). Bei einer weiteren Monumentalfigur Ivens am Zülpicher Platz in Köln (Abb. 84), die wie eine andere gegenüberstellte Skulptur von Iven mit einem sehr schmalen Gesicht gearbeitet wurde, erfolgte augenscheinlich eine Rezeption des Thorvaldsen-Christus in der Kopenhagener Frauenkirche (Abb. 85). Die Kleidung des Bildwerks modellierte er aber ähnlich wie die an der Herz-Jesu-Figur seines Lehrers Reiss.

Beim Hochaltar in der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen in Wijhe (Kat.-Nr. 55) kam Reiss zum Teil auf zuvor schon an anderen Altären gearbeitete Bildwerke zurück, die er mit kleinen Abänderungen als Dekorum anbrachte. So schmückt den Altarunterbau ein Pelikan, den er bereits an der Vorderseite des ursprünglichen Josephsaltars in St. Quirinus in Neuss am Stipes angebracht hatte (Abb. Kat.-Nr. 32.2). Die um das Tabernakel angeordneten Engel waren auch schon am Hauptaltar in St. Cyriakus in Krefeld-Hüls (Abb. Kat.-Nr. 38.39) um das Allerheiligste angeordnet worden, eine Idee, die er der Konzeption der Planer Bartels und Wiethase entnahm, womit er auf deren geistiges Eigentum rekurrierte. Die an einer der Seiten aufgestellte Herz-Jesu-Figur (Abb. Kat.-Nr. 55.32) ähnelt der Herz-Jesu-Figur in Hüls (Abb. Kat.-Nr. 38.46). Die Reliefs der Verkündigung und der Heiligen Familie sowie der Gnadenstuhl und die beiden neben ihn gestellten knienden Engel waren schon Bestandteil des Hauptaltars in St. Stephanus in Grefrath (Abb. Kat.-Nr. 15.12–15.14, 15.16–15.17), die nun mit veränderten Maßen an der Vorderseite des Retabels und als oberer Abschluss eingefügt wurden.[485] Im Vergleich mit den von Christoph Stephan auf den Hauptaltar der Kirche St. Nikolaus auf Schloss Dyck positionierten Engeln (Abb. 96) geht von den adorierenden Himmelswesen, die Reiss modellierte, mehr Innigkeit aus. Ferner gestaltete Reiss das Gewand natürlicher fallend als Stephan. Wegen der aus dem Rahmen fallenden großen Flächigkeit des Stoffs an den Figuren der Kreuztragung (Abb. Kat.-Nr. 55.21–55.24) war auf eine mögliche Arbeit eines Mitarbeiters geschlossen worden.

485 Auf die Vorbilder wurde bereits am Beginn der Zusammenfassung im Zusammenhang mit dem Hauptaltar in St. Stephanus in Grefrath hingewiesen.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Am Marienaltar in St. Cyriakus in Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 58) zeichnet sich die Narration der Lebensgeschichte Mariens durch eine ruhige Atmosphäre im Gegensatz zu den lebendiger geschilderten Szenen am Hauptaltar aus, so dass der Schluss gezogen werden kann, dass Reiss die jeweils vorgegebenen Stimmungen an den zuvor von Edmund Renard angefertigten Stipetes übernahm. Bei den außer weniger Ausnahmen mit idealisierenden Gesichtern ausgestatteten Figuren fielen im Vergleich zu Renard unterschiedliche Nasenformen auf. Während Reiss die Gesichter seiner Skulpturen mit spitz zulaufenden Nasen versah, wie an zahlreichen seiner Bildwerke, modellierte Renard runde, fleischige Formen, wie auch anhand eines anderen Objekts gezeigt werden konnte (Abb. 97). Eine weitere Auffälligkeit wird an der Figur der jungen Maria beim Tempelgang augenscheinlich, deren Kleidung als einzige in Reiss' Oeuvre mit dicht beieinander liegenden, ringförmig um den Körper gelegten Falten gestaltet wurde (Abb. Kat.-Nr. 58.9), ein Charakteristikum, das sonst nur die Gewänder aus der Werkstatt Mengelbergs aufweisen. In dieselbe Szene arbeitete er ungewöhnlicher Weise eine weibliche, mit realistischen Zügen ausgestattete Figur ein, die von Haltung und Physiognomie sich deshalb von anderen abhebt, weil sie mit einem selbstbewussten Auftritt in Erscheinung tritt. An der Marienfigur (Abb. Kat.-Nr. 58.12) zeichnet sich ab, dass Reiss' Vorstellung einer Immaculata, die er noch bei einem seiner Frühwerke als junges Mädchen darstellte, sich veränderte. Stellte er sie an der Düsseldorfer Mariensäule noch in demütiger Haltung dar (Abb. Kat.-Nr. 8.18), so wird sie hier, wie später in einem Werk in Rheinböllen (Abb. Kat.-Nr. 74.4), zu einer fraulichen Gestalt. Diese Entwicklung führte dazu, dass weitere in der Kirche St. Mariä Empfängnis in Düsseldorf aufgestellte Immaculata-Figuren, deren Urheberschaft bisher nicht eindeutig war, eher Alexander Iven als Reiss zugeordnet werden müssen (Abb. 167, 168). Bei der Skulptur des hl. Franziskus am Marienaltar in Hüls (Abb. Kat.-Nr. 58.16) wurde festgestellt, dass sie dem Aussehen des Benoît-Joseph Labre auf einem der Altarbilder des Hauptaltars in derselben Kirche ähnelt (Abb. Kat.-Nr. 38.50), so dass zu vermuten ist, dass beide Künstler ihre Figur nach demselben lebenden Modell gestalteten. An anderen zum Vergleich hinzugezogenen Franziskusfiguren ergaben sich folgende Unterschiede: Im Kontrast zu Bayerle, der den hl. Franziskus großflächig und fast gerade stehend arbeitete (Abb. 98), stattete Reiss ihn mit einem leichten Hüftschwung aus, der ihn in Verbindung mit einem ausschwingenden Gewand weniger statisch als Bayerles Bildwerk erscheinen lässt. Auch Ittenbach malte Franziskus wie Bayerle mit einem nur angedeuteten Spielbein fast gerade stehend (Abb. 99), aber wie Deger (Abb. 101) mit einem größeren Volumen, so dass die Figur bei Reiss viel schlanker ausfällt und deshalb die Bedürfnislosigkeit, die zudem mit der Gestaltung eines asketischeren Gesichts mehr betont wird. An den Bildwerken Reiss', Degers und Ittenbachs fällt die Vertikalität der vor den Körpern fallenden, gleich gestalteten Falten auf, die Rückschlüsse auf gleiche Vorbilder und auf die Nähe künstlerischer Zusammenarbeit zulässt. Wie die Skulpturen der anderen Künstler, die den Franziskus darstellten, gestaltete Karl Hoffmann seine Figur mit einem weich fallenden Gewand, er wählte nur im Kontrast zu ihnen eine etwas exaltierte Ausführung (Abb. 102).

An der Predella des Josephsaltars in Hüls (Kat.-Nr. 73), der erst in den 1890er Jahren entstand, macht sich im Kontrast zum Haupt- und Marienaltar (Kat.-Nr. 38, 58) ein größerer Bewegungsfluss durch lebendigere Gestik und Mimik in der Darstellung der



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Figuren bemerkbar, die mit teils überlängt modellierten Körpern wieder eine Anlehnung an den Manierismus zeigen. Noch deutlicher sichtbar ist die Überlänge an dem im Gesprenge angebrachten Engelskörpern (Abb. Kat.-Nr. 73.28), die einerseits Figuren des Jugendstils gleichen, deren Vorbild aber in Edward Jakob Steinle zu sehen ist, unter dessen am Chor des Kölner Doms angebrachten Engeln einer den Bildwerken in Hüls gleicht (Abb. 107). Von den im Übrigen mit Stand- und Spielbein angefertigten Arbeiten stechen die beiden Seitenfiguren wegen ihres fast gerade stehenden Aufbaus ab. Mit der Gestaltung des hl. Joseph, der sich an die Betrachtenden wendet, ist Reiss die Vermittlung von Authentizität gelungen, da die Darstellung der sorgenvollen Physiognomie (Abb. Kat.-Nr. 73.17) sie dazu veranlassen kann, sich ihm anzuvertrauen. Im Gegensatz dazu erscheint der von Renard an der Westfassade angebrachte, in die Ferne blickende Joseph (Abb. 103), der statuarisch angelegt ist, weniger nahbar. An den noch weiter zum Vergleich hinzugezogenen Josephsfiguren der Maler Franz Ittenbach (Abb. 106) und Ernst Deger (Abb. 105) sind wieder ausladende, aber genau wie bei Reiss weich gearbeitete Gewänder typisch, die auch bei seinem Bildhauerkollegen Karl Hoffmann sanft fallen (Abb. 104).

Bei den mit idealisierenden Physiognomien dargestellten Vierzehn Nothelfer/innen der Stoffeler Kapelle in Düsseldorf (Kat.-Nr. 63), von denen die meisten mit nur leichtem Hüftschwung oder fast gerade stehend gearbeitet sind, heben sich nur die Skulpturen der hll. Eustachius und Barbara mit einem deutlichen Kontrapost ab (Abb. Kat.-Nr. 63.42, 63.37), wobei die Figur der Barbara darüber hinaus wegen einer manieristisch überlang gearbeiteten Hand aus dem Rahmen fällt. Für die Ausstattung der Soldatenmontur des hl. Eustachius verwendete Reiss Elemente, die er bereits am Josephsaltar in Neuss an der Figur des Quirinus (Abb. Kat.-Nr. 32.10) einbrachte. Wie an den Seitenschifffiguren in St. Stephanus in Grefrath fallen an den Bildwerken die meist in die Ferne gerichteten oder gesenkten Blicke auf. Mit Ausnahme des Christopheros, der sich dem Jesuskind zuwendet (Abb. Kat.-Nr. 63.22), lassen die Skulpturen untereinander keine Kommunikation erkennen. Mit der Skulptur des Georg ging Reiss nicht auf seine Version am Grefrather Hauptaltar (Abb. Kat.-Nr. 15.19) zurück, sondern fand zu einer ganz anderen, weniger martialischen Gestalt. Im Kontrast zu den anderen Figuren, die (außer der hl. Margareta) mit historisch korrekten Kostümen ausgestattet sind, versah er den hl. Georg (Abb. Kat.-Nr. 63.29–63.31) mit Versatzstücken aus antiker und mittelalterlicher Kleidung. Besonderheiten ergeben sich an der Formung zweier Gewänder, denn die im Übrigen mit größeren Flächen gearbeitete Kleidung, die wieder auf Vorbilder aus der Zeit um 1400 deuten, weist bei den hll. Blasius und Margareta (Abb. Kat.-Nr. 63.10, 63.40) nahe beieinander liegende Falten auf. Reiss wollte die Figur der hl. Margarete hervorheben, da er zum einen ihr Gewand extrem aufwändig, und zum anderen ihr Antlitz von erhabener Schönheit und mit besonderem Liebreiz gestaltete. Ihm gelang es, ihre in Überlieferungen geschilderte Schönheit, die noch größer als die der hll. Katharina und Barbara (Abb. Kat.-Nr. 63.34, 63.37) gewesen sein soll, mit seiner Darstellung herauszustellen.

Hinsichtlich der über den Seitenportalen der St. Lambertus-Kirche in Düsseldorf angebrachten Skulpturen (Kat.-Nr. 21, 27) wurde festgestellt, dass sie wegen ihrer schlanken Form, ähnlicher Größe und Gestaltung dem rund fünfzehn Jahre später entstandenen skulpturalen Schmuck der Stoffeler Kapelle (Kat.-Nr. 63) gleichen. Von den



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vier Figuren heben sich die des hl. Thomas (Abb. Kat.-Nr. 27.5) wegen seines mit intellektuellen Zügen modellierten Gesichts und die des hl. Pankratius, der gegenüber den anderen, fast gerade stehenden Bildwerken mit einer leichten S-Kurve geformt wurde (Abb. Kat.-Nr. 21.5), ab. An der Skulptur des hl. Lambertus (Abb. Kat.-Nr. 27.4) ist noch eine Orientierung an Bayerle erkennbar, dessen Figur des hl. Suitbertus in Kaiserswerth ihr nahekommt (Abb. 119), der sie aber mit einer herberen und realistischen Physiognomie herstellte.

Bei den Pietà konnte eine Entwicklung insoweit festgestellt werden, als die Anlage der Christus-Figur sich im Laufe der Jahre verflachte. Die in St. Joseph in Oberhausen-Styrum stehende und für die Dominikaner in Nijmwegen und Schiedam angefertigten Arbeiten, die zwischen 1875 und 1889 entstanden (Kat.-Nr. 36, 62, 70), zeigen noch einen in einer starken Diagonale auf dem Schoß der Gottesmutter liegenden Jesus, eine Darstellungsart, die am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhundert üblich wurde. Eine Ausnahme der in dieser Zeit entstandenen Bildwerke bildet eine zwischen 1882 und 1886 modellierte Pietà am Marienaltar in Krefeld-Hüls, die einen horizontaler ausgerichteten Christus zeigt, dessen Füße der ausgestreckten Beine den Boden berühren (Abb. Kat.-Nr. 58.8). Bei seiner letzten, für die Kirche St. Gereon in Köln gelieferten Pietà, wurde von Reiss die Skulptur als so genannter Gleitlagen-Typus angefertigt (Kat.-Nr. 77). Da diese Art der Darstellung eher der katholischen als der protestantischen Vorstellung der Geldgeber in Berlin entsprach, die eine stärkere Trennung zwischen Maria und Jesus bevorzugten, wie sie an Skulpturengruppen zweier anderer Bildhauer demonstriert werden konnte, wurde eine indirekte politische Aussage mit diesem Bildwerk in Verbindung gebracht. Da die Verhandlungen über die Aufstellung des Werks am Ausgang des Kulturkampfs geführt wurden, kann in der Genehmigung der Darstellung ein sichtbares Zeichen der Rekonziliation seitens der preußischen Regierung mit dem katholischen Rheinland hergeleitet werden. Bei allen Pietà lehnte sich Reiss an den Typus des um 1400 entstandenen „Schönen Vesperbilds“ an, das die Spuren der Leidenswerkzeuge kaum sichtbar machte. Anhand einer Gegenüberstellung des Werks in St. Gereon mit der Pietà Michelangelos in Rom (Abb. 120) konnte die Behauptung widerlegt werden, sie sei Modell für Reiss’ Skulpturengruppe gewesen, an der sich vielmehr Nikolaus Steinbach in seinem Werk für St. Pankratius in Glehn orientierte (Abb. 121). Es waren vielmehr etwa dreißig Jahre zuvor entstandene Werke wie sie von Karl Hoffmann (Abb. 124) oder Theodor Wilhelm Achtermann (Abb. 123) hergestellt wurden, die mit einer sich Jesus zuwendenden Gottesmutter zwar Vorbildcharakter hatten, aus der aber Reiss seine eigene Interpretation entwickelte, an der seine nazarenische Herkunft abzulesen ist. Bei weiteren Vergleichen wurde festgestellt, dass keine Rezeption der Gereon-Pietà seitens seines Schülers Iven (Abb. 133,134) erfolgte, aber offensichtlich mehrfach von Steinbach, von dem allein in Köln zwei ähnlich gearbeitete Werke sich in den Kirchen St. Agnes (Abb. 130) und St. Paul (Abb. 131) befinden.

Mit seinen dreifigurigen Kalvarienbergen in Groningen, Oberhausen-Styrum und Uithuizen (Kat.-Nr. 34, 35, 50) ist anhand der Figuren der Maria und des Johannes noch eine Anlehnung Reiss’ an seinen Lehrer Bayerle deutlich, der sie in Gestik und Haltung an einem vergleichbaren Objekt ähnlich gestaltet hatte (Abb. 138). Die schlankere Ausführung Reiss’, bei der die Körper nicht mehr durch die Kleidung überspielt werden, macht bei der Gegenüberstellung wieder Bayerles größere Nähe zum Klassizismus



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sichtbar, die auch an den Kalvarienbergen des Franz Ittenbach (Abb. 140) und des Jakob Edward Steinle (Abb. 141) herausgearbeitet wurde. Eine große Verwandtschaft zeigt sich einmal mehr mit verglichenen Bildwerken des Karl Hoffmann, die an St. Laurentius in Bergisch-Gladbach (Abb. 142), in der Kirche St. Bonifatius in Wiesbaden (Abb. 143) und auf dem Friedhof Melaten in Köln aufgestellt sind (Abb. 144), der seine Figuren in einer genauso schlanken Form wie Reiss modellierte. Mit der im Verhältnis zu Jesus gleichaltrig angelegten Maria kam Reiss auf eine Weise der Präsentation zurück, die mit Michelangelo um 1500 aufkam, die Gestaltung des Kopfs Christi mit einer Dornenkrone und den geschlossenen Augen sind Merkmale, die ab dem 13. Jahrhundert aufkam. Mit der Darstellung des Kruzifixus als Dreinagel-Typus folgte er einer erst ab der Mitte des 13. Jahrhunderts ausgeführten Form. Der zur rechten Seite gesenkte Kopf Jesu, seine parallel zum Patibulum geführten Arme und der makellose Körper haben ihr Vorbild in Kreuzigungsfiguren des Masaccio aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 137). Im Gegensatz zu den anderen Kruzifixen gestaltete Reiss ihn am Kalvarienberg an St. Lambertus in Düsseldorf mit einem leidenden Gesicht, also einer Physiognomie, die erst mit der Gegenformation üblich wurde (Abb. Kat.-Nr. 59.22, 59.23). Der überlang angelegte Körper zeigt wie schon bei Figuren anderer Objekte Anklänge an den Manierismus. Insbesondere fällt aber die Figur des bösen Schächers am Kalvarienberg aus dem Rahmen, mit der Reiss ein psychologisches Porträt des personifizierten Bösen gelang (Abb. Kat.-Nr. 59.9–59.12), die weder eine Entsprechung in seinem Umkreis noch in zurückliegenden Epochen hat. Besonders ausdrucksstark war auch der am Grabmal Hermkes um 1888 angebrachte, ebenfalls mit leidenden Gesichtszügen und ohne Dornenkrone ausgestattete Kruzifixus, dessen Arme abgewinkelt vom Querbalken des Kreuzes angebracht sind (Abb. Kat.-Nr. 69.1). An dieser schon zum Spätwerk gehörenden Skulptur wird die deutliche Veränderung gegenüber der zum Frühwerk gehörenden Arbeit auf dem Friedhof in Düsseldorf-Heerdt aus dem Jahr 1862 augenfällig, die noch mit einem fast barockartig schwingenden Perizonium und einem entgegen den später entstandenen Bildwerken mit noch etwas fleischigerem Körper angelegt wurde (Abb. Kat.-Nr. 5.3). Der Kruzifixus in Heerdt ähnelt noch sehr einem Gekreuzigten auf einem Ölgemälde von Franz Ittenbach (Abb. 146), dessen realistisch gestaltetes Gesicht sich von Reiss' meist idealisierten Physiognomien unterscheidet. Erstaunlicherweise gestaltete Reiss innerhalb der Kreugwegstationen der Düsseldorfer St. Mariä Empfängnis-Kirche (Kat.-Nr. 83) Jesus in der Kreuzigungsszene als Viernageltypus mit einer Dornenkrone. Mit dessen gemeißelten Leib schuf er einen idealisierten menschlichen Körper, den er an Perfektion nicht mehr hätte übertreffen können (Abb. Kat.-Nr. 83.76). Nur in einem von Achtermann konzipierten Kruzifixus, der sich im Charlottenburger Schloss befindet, konnte ein gleich schöner Körper gefunden werden, der unter dem Einfluss der Düsseldorfer Nazarener entstanden sein soll (Abb. 153).

Hinsichtlich der ersten und neunten Kreuzwegstation in der Düsseldorfer St. Mariä Empfängniskirche, die unsigniert sind, kann trotz der stilistisch ähnlichen Darstellungen, die erste Station Reiss wegen der besseren Charakterisierung der Physiognomien zugeschrieben werden (Abb. Kat.-Nr. 83.6). Aus Gründen, die in der Formulierung der Falten in einer trompetenartigen Form liegt, die von Reiss' Gestaltung abweicht, wird die neunte Station (Abb. Kat.-Nr. 83.58) von mir mit Alexander Iven in Verbindung gebracht.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Ergebnis der Vergleiche der von Reiss angefertigten Kruzifixe mit denen, die von Bildhauern aus seinem Umkreis stammen, führte über die zuvor getroffenen Feststellungen hinaus zum Ausschluss der Urheberschaft Reiss' hinsichtlich der am Triumphkreuz in der Kirche St. Mariä Empfängnis in Düsseldorf angebrachten Figur (Abb. 148). Der Kruzifixus, von dem behauptet wird, er stamme von Reiss, wurde von mir wegen stilistischer Unterschiede Mengelberg zugeschrieben: Zum einen lag eine unterschiedliche Bearbeitung des Periozoniums vor, zum anderen wurden abweichende Merkmale im Gesicht herausgearbeitet. Wie anhand von Beispielen dargelegt werden konnte, sind tief an Mund, Nase und Augen verlaufende Falten, wie sie hier geformt wurden, ein typisches Gestaltungsmittel bei Mengelberg.

Die Untersuchung der Mariensäule in Düsseldorf (Kat.-Nr. 8) ergab, dass nicht nur die Propheten, sondern auch die Marienfigur von Reiss hergestellt wurde und nicht von Gottfried Renn, wie in manchen Quellen angegeben wurde, der nur den Entwurf angefertigt hatte. Beim Vergleich zwischen der von Renn für die Kölner Säule gearbeiteten Marienfigur (Abb. 163, 164) mit der Skulptur in Düsseldorf (Abb. Kat.-Nr. 8.18, 8.19) ergaben sich Unterschiede an der Gestaltung der Gewänder, denn in Köln weist die Kleidung einen natürlichen Fall auf, beim Frühwerk Reiss' hingegen wirkt sie noch sehr blockhaft. Zudem weicht die Modellierung des Haars voneinander ab: Renn gestaltete es mit flatternden Locken, Reiss hingegen starr. Gravierend war auch die Divergenz der Gesichter. Von Reiss wurde es mädchenhaft anmutig und mit einem unschuldigen Ausdruck dargestellt (Abb. 56), von Renn fraulich und mit weniger harmonischen Details wie zu weit auseinanderstehenden Augen und einer zu breiten Nase. Renn adaptierte damit Formen, die er von Peter Fuchs' Marienfigur in Dülken kannte (Abb. 166), mit dem er einmal zusammengearbeitet hatte. Reiss wiederum brachte mit den unter den Augen seiner Immaculata hinzugefügten Tränensäcken ein Detail an, das er von der Marienfigur seines Lehrers Bayerle vom Hochkreuz auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof übernahm (Abb. 165). Wie die Marienfigur auf der Düsseldorfer Säule weisen die Prophetenfiguren ein sichtbares Stand- und Spielbein auf sowie schönlinige Gewänder (Abb. Kat.-Nr. 8.2), die weniger voluminös gestaltet sind als die fast zeitgleich entstandenen Petrus- und Paulusfiguren für St. Stephanus in Grefrath (Kat.-Nr. 9, 10).

Weder bei seinem Kriegerdenkmal (Kat.-Nr. 39) noch am Monument für Mercator (Kat.-Nr. 42) in Duisburg stellte Reiss heroisierende Gestalten dar. Im Fall der Germania (Abb. Kat.-Nr. 39.2) war eine heldenhafte Ausführung im Gegensatz zu anderen Orten, wie die Beispiele von Albermann in Wald und von Werres in Köln zeigen (Abb. 170, 171), offensichtlich auch nicht erwünscht. Sicherlich gestaltete er das idealisierte Gesicht der in die Ferne blickenden, nachdenklich wirkenden Germania bewusst nicht mit lieblichen Zügen, wie offenbar von den Auftraggebern erwartet worden war, da sie Details der Physiognomie als unharmonisch bezeichneten. Wie bei seinen anderen Arbeiten ist das weich fallende, auf die Zeit Anfang des 15. Jahrhunderts weisende Gewand charakteristisch; die besonders breite Form zeigt einen klassizistischen Anklang. Mit den am Sockel angebrachten Rollwerk und den Kartuschen wurde auf Elemente zurückgegriffen, die aus den Epochen der Renaissance und des Barocks stammen. Auch für die auf das im Stil der Neurenaissance errichtete Mercatordenkmal gesetzten Putti (Abb. Kat.-Nr. 42.12–42.15) wurde als Vorbild ein Kunstwerk aus der Zeit des Barocks eruiert: Der von Giambologna geschaffene Neptunbrunnen in Bologna



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Abb. 176). Es wurde festgestellt, dass die Mercatorfigur einem zeitgenössischen Stich von Hogenberg entsprach (Abb. 172), von dem vermutet wurde, dass er auch Vorlage für belgische Bildhauerkollegen war, die bereits vor Reiss Mercatorfiguren geschaffen hatten, von denen eine das Werk eines namentlich nicht bekannten Künstlers ist, das an der Rathausfassade von Löwen angebracht wurde (Abb. 173) und die andere, eine von Jan Franz van Havermaet stammende, die am Rathausplatz von Rupelmonde steht (Abb. 174, 175). Alle drei Künstler porträtierten ihn als Denker, bei Reiss und Havermat wurde das Grüblerische, bei dem unbekannten Künstler das Selbstbewusstsein des Wissenschaftlers betont.

Mit seiner marienähnlichen Darstellung der „Allegorie der Kunst" am Museum des Schlosses Sigmaringen (Kat.-Nr. 11) deifizierte Reiss die Kunst ebenso wie Franz Pforr in seinem Gemälde „Dürer und Raffael knien vor dem Throne der Kunst" (Abb. 178), das als Vergleich hinzugezogen wurde. Eine weitere Feststellung war, dass Bestandteil seines Reliefs, wie oft bei nazarenischen Werken, Architektur mit symbolhafter Bedeutung ist, wie sie auch im Gemälde des Franz Pforr vorliegt. Der weiche, großflächige Stoff erinnert wieder an die Marienfigur des von Stefan Lochner geschaffenen Altarbilds der Kölner Stadtpatrone (Abb. 40). Die Haltung und der demütig gesenkte Kopf rufen einerseits das Gesicht der zur selben Zeit entstandenen Maria auf der Säule in Düsseldorf ins Gedächtnis (Abb. 56), lassen andererseits aber auch an die von Karl Hoffmann 1850 entstandene Skulptur der „Hygiea" denken (Abb. 177). An den vier für das Rathaus von Düsseldorf hergestellten Figuren fiel auf, dass sie alle mit einer deutlichen S-Kurve versehen sind (Kat.-Nr. 61) im Gegensatz zu anderen Objekten, bei denen Reiss in einer Reihe von Skulpturen meist nur eine mit einem Hüftschwung betonte.

Als Vorbild für Reiss' Grabmäler, die als Pietà-Reliefs gearbeitet wurden (Kat.-Nr. 65, 78, 82), sind hinsichtlich der als gleichaltrig dargestellten Maria und Christus wieder Werke zu sehen, die um 1500 entstanden, deren überlange Gliedmaße auf eine Anlehnung an Werke der ersten Hälfte des Cinquecento deuten. Beim Grabmal Dübbes sind trotz des mit einem Hüftschwung versehenen Guten Hirten (Kat.-Nr. 64) klassizistische Tendenzen zu erkennen. Außer der schon unter den zusammengefassten Kruzifixen erwähnten herausragenden sepulkralen Arbeit am Grab Hermkes (Kat.-Nr. 69) stach noch das Grabmal Dr. Sträter mit einer Darstellung Mariens mit dem Jesuskind (Kat.-Nr. 52) hervor, das als ein Werk der Neurenaissance zu betrachten ist, da Terrakottaarbeiten aus der Werkstatt der della Robbia Modell standen (Abb. 179–181), die um 1500 angefertigt wurden.

Als Gesamtergebnis kann festgehalten werden, dass Anton Josef Reiss' ab 1859 nachweisbares Werk im Zusammenhang mit der nach der Aufnahme des Weiterbaus des Kölner Doms in den 1840er Jahren ausgehenden Bewegung im Rheinland zu sehen ist, mit der die Anfertigung neugotischer Skulpturen in Gang gesetzt wurde. Wie bei vielen anderen Bildhauern findet man in seinen Arbeiten Rückgriffe auf Vorbilder, die auch von den Auftraggebern am Dom als wünschenswerte Modelle empfohlen worden waren, zu denen die Werke der Kölner Maler des 15. Jahrhunderts, wie Stephan Lochner, mittelalterliche Skulpturen in modifizierter, weniger „verschränkten" Form sowie die idealisierenden Darstellungen der Nazarener der Düsseldorfer Kunstakademie gehörten. Da Reiss an dieser Akademie unterrichtet worden war, rekurrierte er auch auf Arbeiten spätmittelalterlicher Künstler, wie bei einem Objekt auf Dürer und



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im Falle der frühen Mariengesichter auf Raffael, deren künstlerischen Ausdrucksformen ihm während seiner Ausbildung als Vorbild vermittelt worden waren. In der Art der Darstellung einiger seiner Kruzifixe, die außer einem als Dreinageltypus konzipiert wurden und damit ihre Vorbilder nicht vor der Mitte des 13. Jahrhunderts hatten, konnte eine Anlehnung an Masaccio hergeleitet werden, von dem ein ähnlich gestaltetes Gemälde aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt. Mit der Präsentation des Gekreuzigten ohne deutlich sichtbare Spuren der arma Christi ging er wie in seinen Pietà auf die Zeit um 1400 zurück, als das Leiden nur andeutungsweise zum Ausdruck gebracht werden sollte. Mit der gleichaltrigen Darstellung Marias und Jesu in allen Bildwerken rezipierte er das von Michelangelo um 1500 ersonnene Bild einer Gottesmutter mit Sohn. Bei der Gestaltung der weich fallenden Gewänder kamen außer den Gemälden der Kölner Maler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und der Kleidung an Skulpturen mittelalterlicher, um 1400 entstandenen Grabmälern im Kölner Dom noch Künstler aus dem niederländischen Raum, wie Rogier van der Weyden oder der Meister von Flémalle (Robert Campin) in Betracht. Bei einigen seiner Skulpturen waren wegen überlang dargestellter Körper oder Extremitäten manieristische Anklänge zu erkennen. Reiss scheint sich aber auch Anregungen aus eigenen Reihen geholt zu haben, denn eine besondere Nähe unter seinen Kollegen war in den Bildwerken des Karl Hoffmann zu sehen; im Übrigen zeigte sich bei Gegenüberstellungen, dass sich seine Arbeiten von anderen Bildhauern unterschieden. Viele Vergleiche mit Werken der zum Kreis von Reiss gehörenden Maler Ernst Deger, Karl Müller und Franz Ittenbach führten zu der Erkenntnis, dass auch sie ihre Figuren mit schönlinig gestalteter Kleidung ausstatteten, die sie aber bedeutend vuluminöser ausfallen ließen, wobei bei den Gemälden Ittenbachs die mit durchweg realistisch gestalteten Züge der Gesichter erstaunten. Auch Bayerle gestaltete seine Skulpturen mehr in die Breite gehend, weil er wie Ittenbach und Deger noch mehr dem Formenrepertoire des Klassizismus verpflichtet war. Wenn an Reiss' schlanker und in einer mehr geschlossenen Form als die von Bayerle gestalteten Arbeiten Stand- und Spielbein gut zu erkennen waren, ließen sie ebenfalls noch klassizistische Tendenzen erkennen. Oft waren sie aber auch fast gerade stehend angelegt. In wenigen Fällen wurde eine stärkere S-Kurvierung an den Hüften festgestellt, wenn eine Figur unter anderen hervorgehoben werden sollte. Die schon bei Reiss' frühen Arbeiten an der Kleidung vorliegenden größeren Flächen zwischen den Faltenformationen verbreiterten sich im Laufe der Zeit, so dass die Morbidezza des Stoffs zunahm. Die vom Kölner Dom ausgehende Forderung, Skulpturen zu schaffen, die dazu geeignet sind, Menschen in die Kirche zurückführende Emotionen auszulösen, kam Reiss nicht bei allen Figuren nach, da die ernsten Gesichter mit oft in die Ferne gelenkten Blicken wie abwesend wirkten und in zwei Fällen sogar Kühle und fast Hochmut ausstrahlten.

Anton Josef Reiss' Arbeiten, die er hauptsächlich für bedeutende, aber auch kleinere rheinische und holländische Kirchen und Friedhöfe herstellte, spiegeln den Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider. Die Erforschung seines Oeuvres zeigt, dass er bei der Herstellung seiner Figuren zwar Vorbilder des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks hatte, aber bei der Gestaltung seiner Skulpturen zu neuen Kreationen fand, die in der überwiegenden Anzahl im neugotischen Stil angefertigt wurden. Seine Arbeiten sind also als eigene Schöpfungen zu betrachten.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 7 Abbildungen

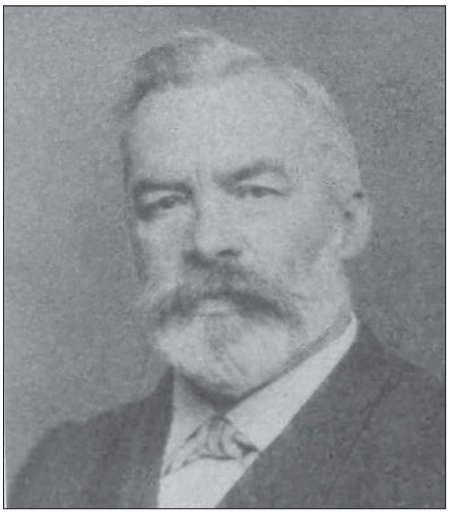


**Abb. 1:** Anton Josef Reiss (1835 – 1900), um 1890.

**Abb. 2:** Ritterstraße, Düsseldorf, wahrscheinlich erstes Wohnumfeld des Künstlers nach seiner Geburt bis zum Umzug der Familie in die Ratinger Straße, 1885.

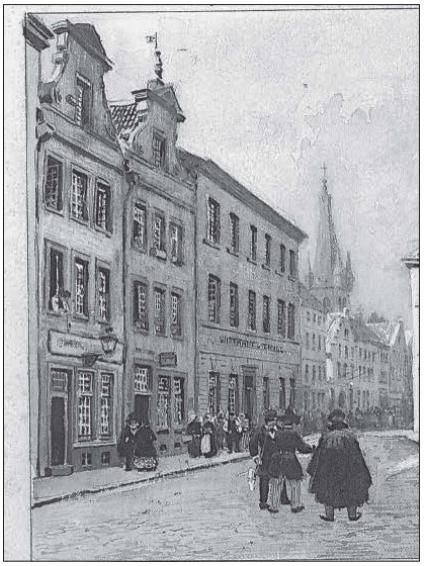


**Abb. 3:** Ratinger Straße Düsseldorf, Wohnumfeld des Künstlers bis mindestens zum Jahre 1856.

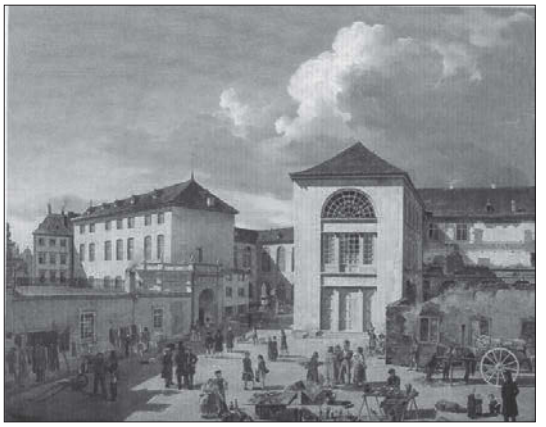


**Abb. 4:** Alte Kunstakademie in Düsseldorf (durch einen Brand im Jahre 1872 zerstört), an der Anton Josef Reiss von 1851 – 1856 studierte. Gemälde von Andreas Achenbach, 1831.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 5:** Wilhelm von Schadow (1788 – 1862), Leiter der Kunstakademie Düsseldorf zur Zeit des Studiums von Anton Josef Reiss, Joseph von Keller, nach Julius Hübner d. Ä., 1834, Radierung 1831, Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

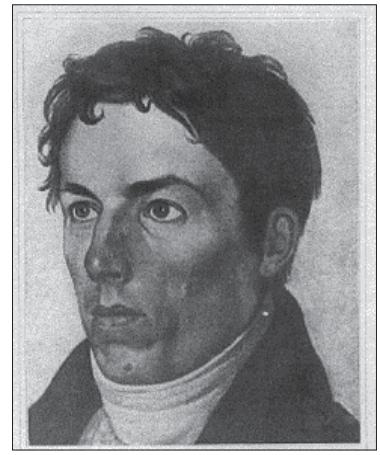


**Abb. 6:** Josef Wintergerst (1783 – 1867) unterrichtete Reiss an der Kunstakademie Düsseldorf in der Elementarklasse, Gemälde von Friedrich Overbeck (1789 – 1869), o. J., Hamburger Kunsthalle.

**Abb. 7:** Karl Ferdinand Sohn (1805 – 1867) unterrichtete Reiss an der Kunstakademie Düsseldorf in der Vorbereitungsklasse.

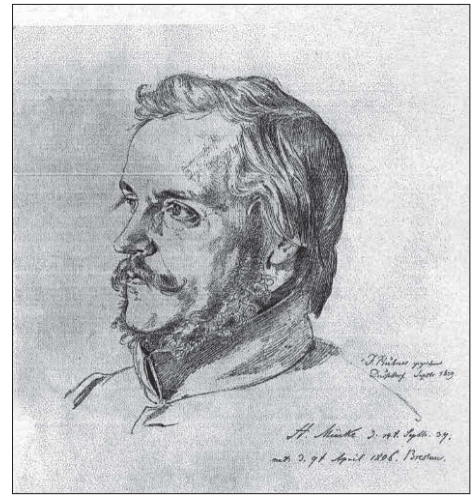


**Abb. 8:** Carl Anton Heinrich Mücke (1806 – 1891) unterrichtete Reiss an der Kunstakademie Düsseldorf in der Vorbereitungsklasse, 1839. Graphit-Zeichnung von Julius Hübner, 1839, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 9:** Julius Bayerle (1826 – 1873) unterrichtete Reiss in Bildhauerei.

**Abb. 10:** Ausschnitt Stadtplan um das Jahr 1889 von Düsseldorf mit Markierung der Lage des Wohnhauses und Ateliers von Anton Josef Reiss in der Klosterstraße 128.

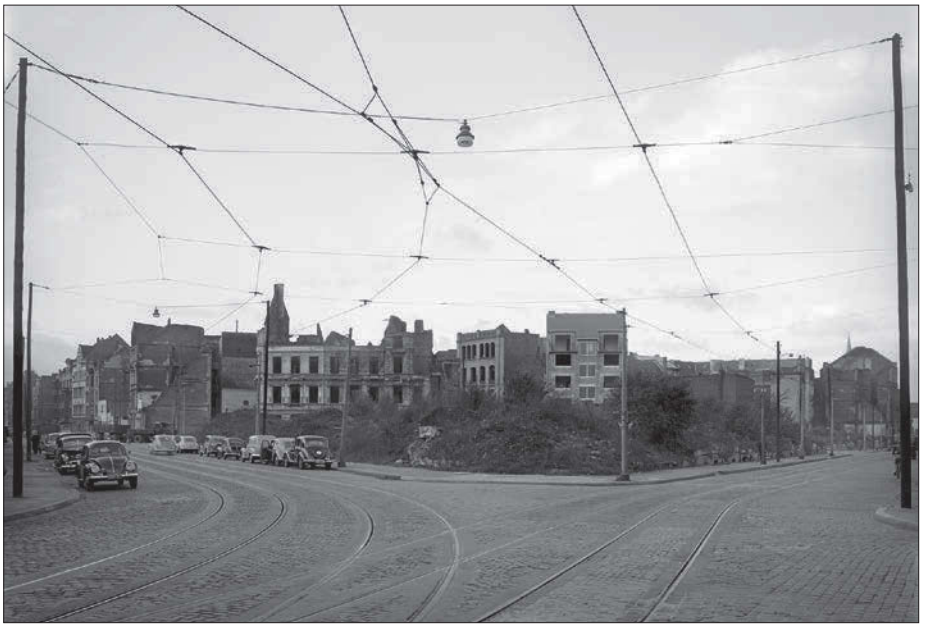


**Abb. 11:** Klosterstraße, Düsseldorf mit Zerstörungen aus dem Zweiten Weltkrieg, denen auch Reiss' Besitz zum Opfer fiel.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 12:** Karl Anton von Sigmaringen (1811 – 1885), Mäzen vieler Düsseldorfer Künstler, für den auch Reiss Aufträge ausführte.

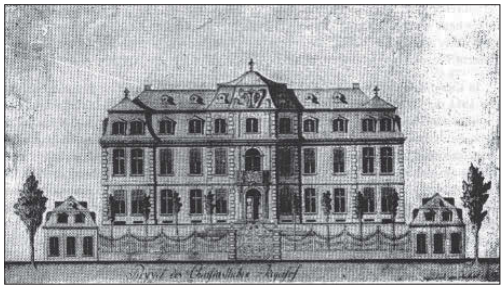


**Abb. 13:** Schloss Jägerhof, in unmittelbarer Nachbarschaft des „Malkastens" gelegene Residenz des Fürsten Karl Anton während seiner Zeit als Militärgouverneur in Düsseldorf, Zeichnung von C. J. Schnitzler, um 1830.

**Abb. 14:** Das auf der linken Seite des Fotos abgelichtete Gebäude (fertiggestellt 1867) des nahe beim Schloss Jägerhof gelegenen „Malkastens" wurde oft von Fürst Karl Anton besucht. Hier freundete er sich mit vielen Künstlern an, so auch mit Reiss, der Mitglied dieser Künstlervereinigung von 1859 bis 1898 war (rechts Jacobihaus), 1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 15:** Schloss Sigmaringen, für das Reiss im Jahre 1859 nach einem Entwurf von Julius Bayerle im Auftrag von Fürst Karl Anton für die zur Stadt ausgerichtete Fassade seine erste nachweisbare Arbeit, eine Marienfigur mit Kind, anfertigte (Kat.-Nr. 1), hier: Donauseite, 2011.

**Abb. 16:** Ernst Deger (1809 – 1885), um 1880.

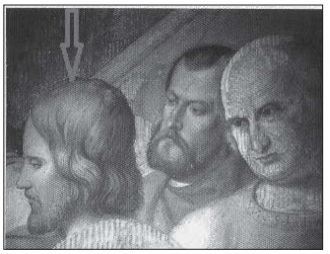


**Abb. 17:** Detail des Freskos „Tod des Apollinaris" in der Kirche St. Apollinaris in Remagen, die von Ittenbach, Deger, Carl und Andreas Müller 1847 – 1852 ausgemalt wurde. Dargestellt sind von links nach rechts: Andreas Müller (1811 – 1890 – markiert mit rotem Pfeil), Carl Müller (1818 – 1893), Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhausen (1788 – 1862).

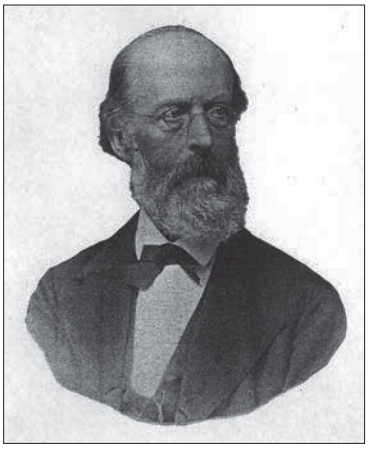


**Abb. 18:** Carl Müller (1818 – 1893).

**Abb. 19:** Franz Ittenbach (1813 – 1879).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 20:** Grabmal des Direktors der Kunstakademie Düsseldorf, Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhausen, Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Entwurf: Wahrscheinlich Anton Josef Reiss, Ausführung: Reiss' Schüler Jacobus Leisten (1844 – 1918), 1862, 2011.

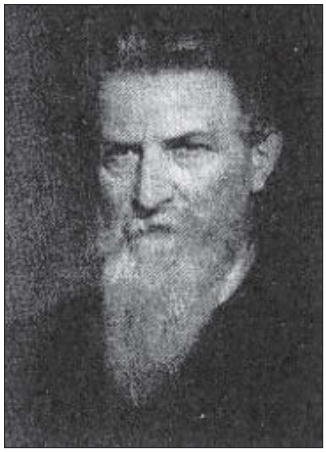


**Abb. 21:** Jacobus Leisten (1844 – 1918), der sich nach der Bildhauer-Ausbildung der Malerei zuwandte.

**Abb. 22:** „Festbowle im Malkasten zu Düsseldorf", Zeichnung von H. Otto, auf der Reiss und Leisten nebeneinandersitzend dargestellt sind.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 23:** Anton Josef Reiss in seinem Atelier mit Marmor-Pietà vor Abtransport nach St. Gereon in Köln. Im Hintergrund an den Wänden sind folgende Modelle zu erkennen: Am Bildrand ganz links: Josephsfigur für Josephsaltar, Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 73); über der Tür: Abraham, Seitenfigur für Hauptaltar, Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 38); hinter Marienfigur der Pietà: Gnadenstuhl (Kat.-Nr. 15 und 55); hinter Reiss: Drei Frauen am Grabe (Kat.-Nr. 44) mit Putto am rechten Bildrand für Mariensäule (Kat.-Nr. 8), 1897.

**Abb. 24:** Alexander Iven (1854 – 1934), Schüler von Anton Josef Reiss.

**Abb. 25:** Ausschnitt einer Abbildung zu einem Programm des „Malkastens“ aus dem Jahre 1867, auf dem Reiss als Darsteller eines Festspiels aufgeführt ist.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

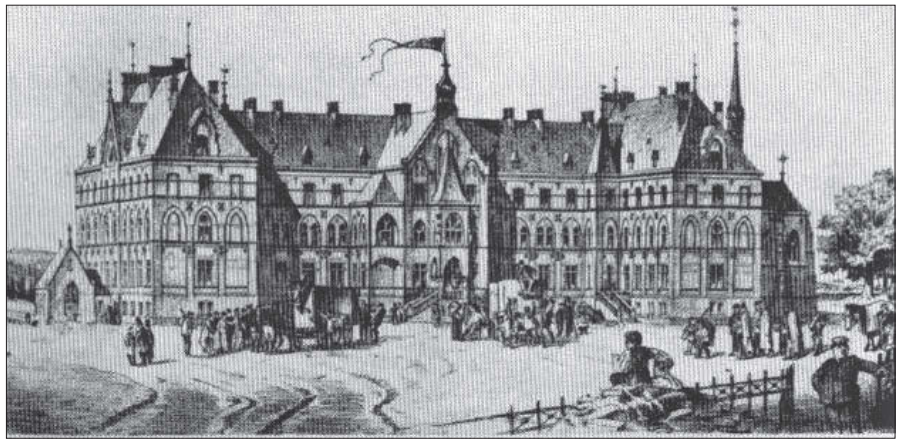


**Abb. 26:** Mit Mitteln Düsseldorfer Katholiken errichtetes Marienhospital. Hier verbrachte Anton Josef Reiss seine beiden letzten Lebensjahre ab 1898, nachdem er alle noch verbliebenen Modelle dem Krankenhaus vermacht hatte. Sie wurden hier bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg aufbewahrt. Verschollene Federzeichnung des Architekten August Rinklake, um 1868.

**Abb. 27:** Personifikation der Stärke, Schloss Nassau, Peter Joseph Imhoff, 1817.

**Abb. 28:** Ritter vom Tempelorden, eine der Figuren, die sich am Tempelherrenhaus im Weimarer Park befand, Martin Gottfried Klauer (1742 – 1801), 1787, heute: Klassik Stiftung Weimar/Kunstsammlungen, Skulpturensammlung in Weimar.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 29:** Grabmal Gottfried von Arnsberg im Kölner Dom, linke Figur wurde von einem Kölner Meister des 14. Jahrhunderts, die rechte Figur von Christoph Stephan im Jahre 1842 geschaffen, 2011.

**Abb. 30:** Grabmal Erzbischof Engelbert im Kölner Dom, linke Figur: Werk Christoph Stephans, 1842 – 1847, rechte Figur: Kölner Meister des 14. Jahrhunderts.

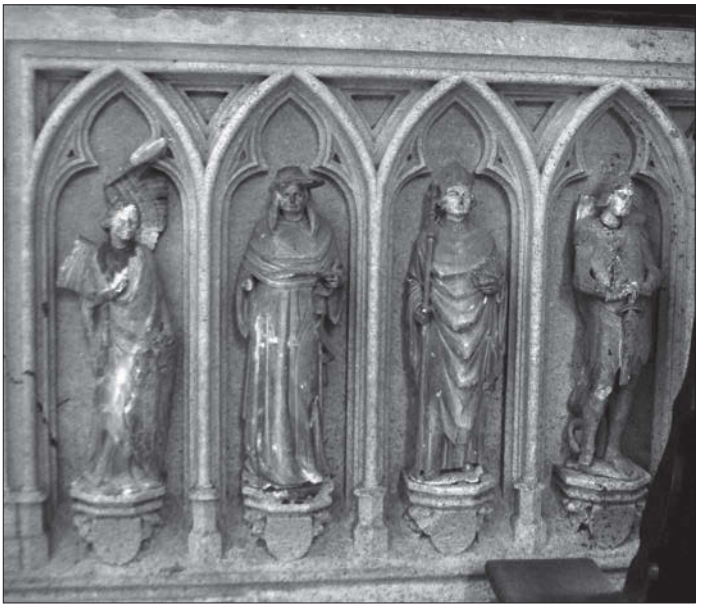


**Abb. 31:** Kölner Dom, Grabmal Konrads von Hochstaden, figürliche Gestaltung von Christian Mohr, 1847, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 32:** Eine der Chorpfeilerfiguren (Apostel Jacobus), Kölner Dom, 1320 – 1340, 1840 – 1842 von Christoph Stephan restauriert und von Johannes Stephan neu gefasst, 2009.

**Abb. 33:** Steingusskopien von Figuren am Westportal des Kölner Doms, die um 1370 entstanden, 2009.

**Abb. 34:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1868, im Hintergrund: Fenster nach Entwürfen von Edward von Steinle, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 35:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

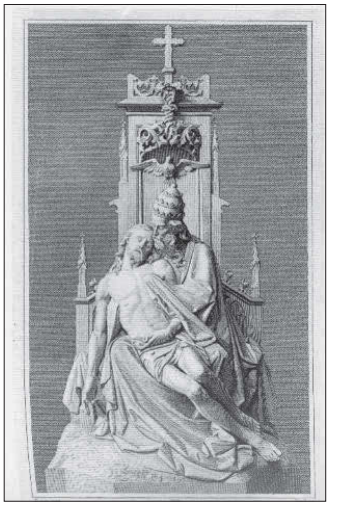


**Abb. 36:** Andachtsbild „Die hl. Dreifaltigkeit. La Ste. Trinité“, Anton Josef Reiss, Anfang der 1860er Jahre, gestochen von Anton Eitel.

**Abb. 37:** Dreifaltigkeit, Albrecht Dürer, Holzschnitt, 1511, Kupferstichkabinett Berlin.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

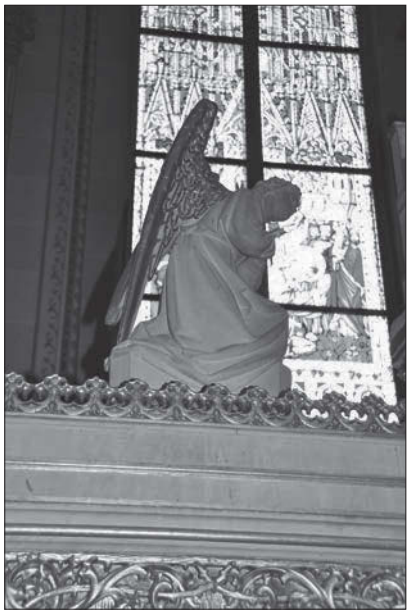


**Abb. 38:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Engel links des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. 39:** Meister von Flémalle, Mérode-Triptychon (Ausschnitt), Engel der Verkündigung, um 1430, Metropolitan Museum, New York.

**Abb. 40:** Altar der Stadtpatrone, Stefan Lochner, um 1445, Kölner Dom, 2009.

**Abb. 41:** St. Apollinaris, Remagen, Maria mit Kind, Fresko, Ausschnitt aus Christi-Geburt-Szene, Ernst Deger, ca. 1852, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 42:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Verkündigung, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

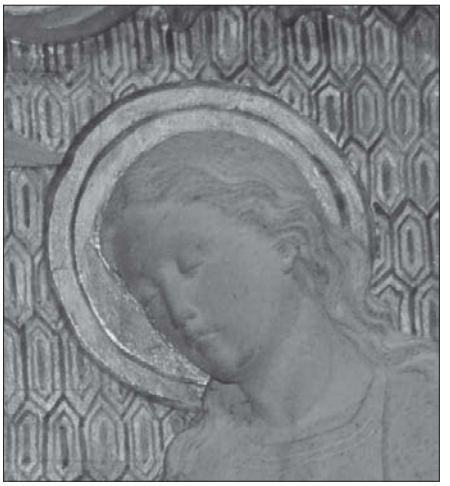


**Abb. 43:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Detail aus der Verkündigungsszene, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. 44:** Kölner Dom, Grabmal Friedrich von Saarwerden, Marienfigur aus der Verkündigungsszene, unbekannter Meister, um 1415.

**Abb. 45:** Kölner Dom, Grabmal Friedrich von Saarwerden, Marienfigur aus der Verkündigungsszene, Detail, unbekannter Meister, um 1415.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

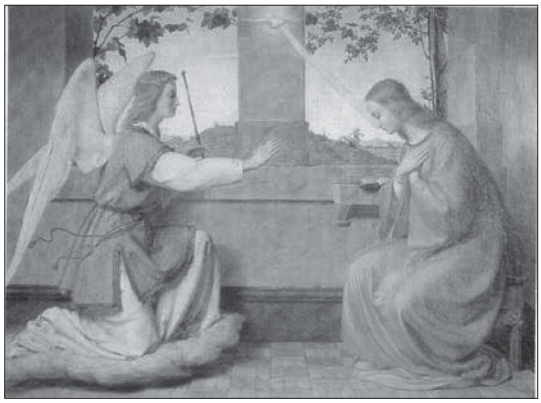


**Abb. 46:** Verkündigung, Ernst Deger, 1835, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

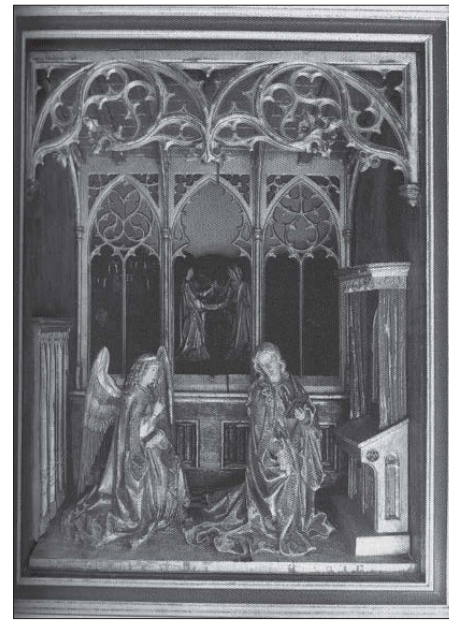


**Abb. 47:** Collegium Augustinianum Gaesdonck, Goch, Verkündigung, Ferdinand Langenberg, 1896.

**Abb. 48:** St. Stephanus, Opherdicke, Hochaltar mit Reliefs der Verkündigung und der Heiligen Familie, ursprünglich aus St. Aloysius, Dortmund-Derne, unbekannter Meister, um 1898.

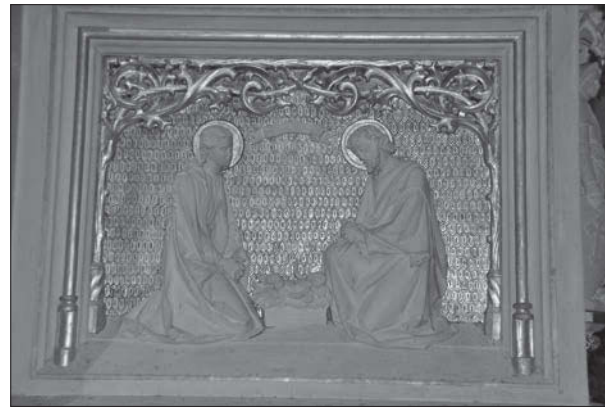


**Abb. 49:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Heilige Familie, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 50:** Burg Stolzenfels, Heilige Familie mit Anbetung der Heiligen Drei Könige und der Hirten, Fresko, Ernst Deger, 1853–1857, 2012.

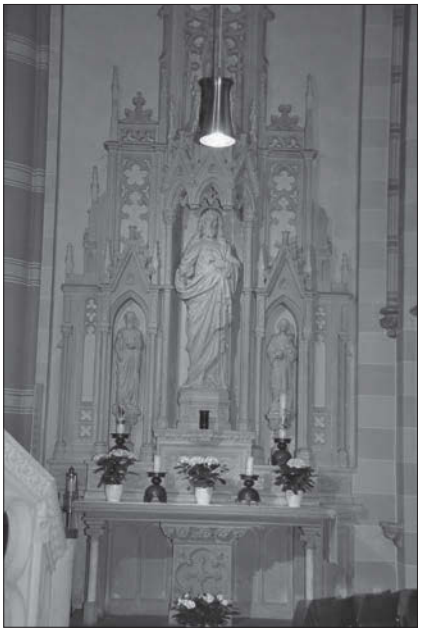


**Abb. 51:** St. Stephanus, Grefrath, Josephsaltar, Josef Laurent, 1880, 2009.

**Abb. 52:** St. Stephanus, Grefrath, Marienalter, Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 53:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Heimsuchung, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

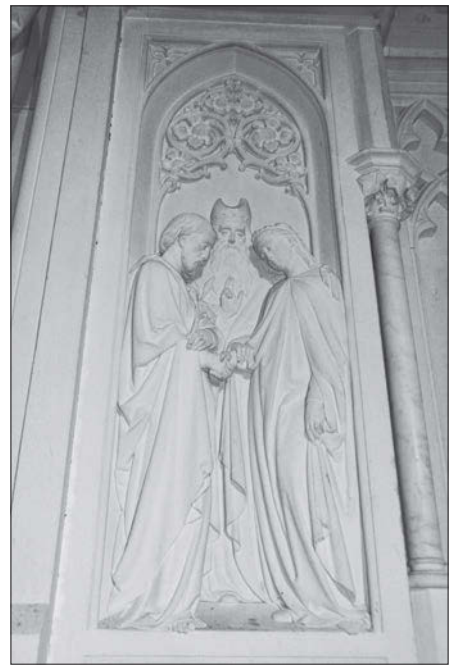


**Abb. 54:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Trauung Maria und Joseph, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

**Abb. 55:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Maria in Trauungsszene mit Joseph, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

**Abb. 56:** Düsseldorf, Mariensäule, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1866, 2009.

**Abb. 57:** Kunstmuseum Schloss Sigmaringen, Portal, „Allegorie der Kunst“, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 58:** St. Stephanus, Grefrath, Josephsaltar, Herz-Jesu-Figur, Josef Laurent, 1880.

**Abb. 59:** Madonna mit dem Granatapfel (Ausschnitt), Raffael, um 1500.

**Abb. 60:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Westportal, Maria mit Kind, Edmund Renard, 1875, 2011.

**Abb. 61:** St. Agnes, Köln, Maria mit Kind, Wilhelm Albermann, 1912, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 62:** Kölner Dom, Westportal, Trumeaufiguren Maria mit Kind, Peter Fuchs, vor 1880, 2009.

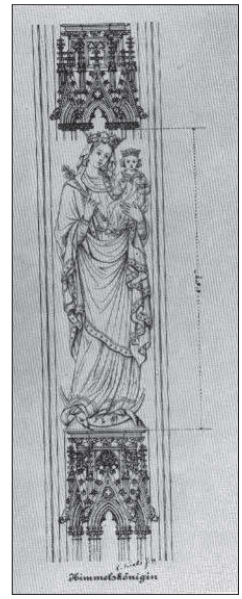


**Abb. 63:** Erste Vorstudie zu Trumeau-Figuren am Westportal des Kölner Doms, Peter Fuchs, 1874.

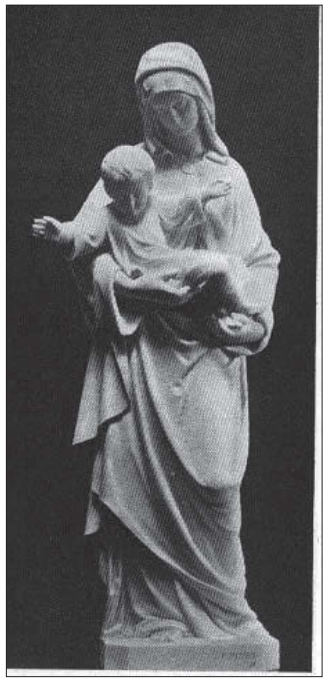


**Abb. 64:** Maria mit Kind, Franz Meynen, um 1875.

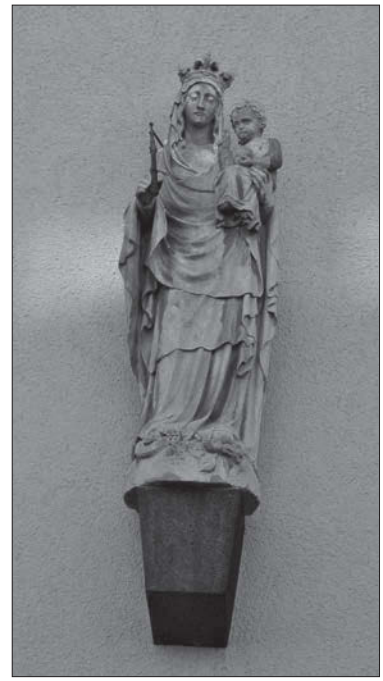


**Abb. 65:** Landsbergstraße 16, Köln, Maria mit Kind, Christoph Stephan, 1847, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 66:** St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Kopf Marias aus Figurengruppe der glorreichen Maria mit dem Kind, Anton Josef Reiss, 1871.

**Abb. 67:** Ausschnitt aus Gemälde „Madonna mit dem Buche", Franz Ittenbach, 1870/1871.

**Abb. 68:** St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Relief „Die Geburt", Ausschnitt aus Abb. Kat.-Nr. 26.6, Anton Josef Reiss, 1871.

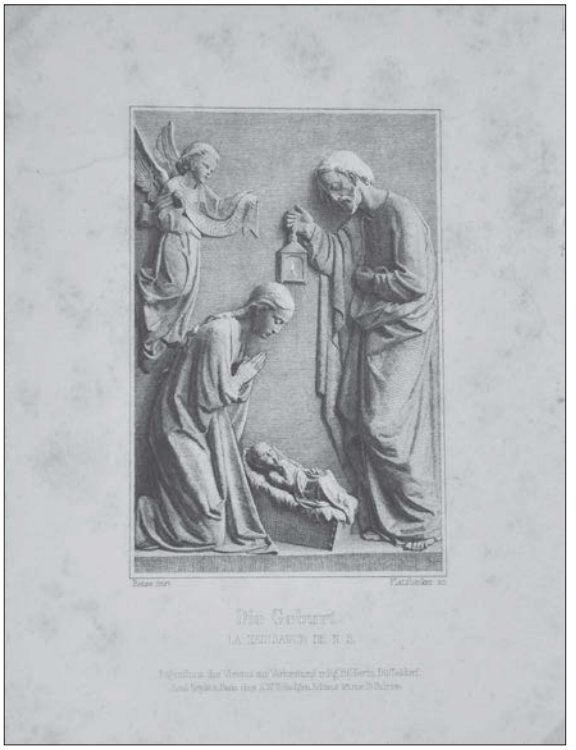


**Abb. 69:** Andachtsbild Die Geburt, Stahlstich, Anton Josef Reiss, spätestens 1871.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 70:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Figur des Papstes Pius IX., Anton Josef Reiss, 1874, 2012.

**Abb. 71:** Tondo mit Porträt Pius IX., Franz Meynen, 1868.

**Abb. 72:** Lithographie mit Darstellung Pius IX., unbekannter Künstler, 1871.

**Abb. 73:** Für Kapelle des heute nicht mehr existenten Schlosses Harff in Bedburg angefertigtes Ölgemälde, Joseph mit dem Jesuskind, Franz Ittenbach, 1859.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 74:** St. Andreas, Köln, hl. Joseph mit dem Jesuskind, Otto Mengelberg zugeschrieben, um 1891, 2015.

**Abb. 75:** St. Paul, Köln, hl. Joseph mit dem Jesuskind, Alexander Iven, 1914, 2015.

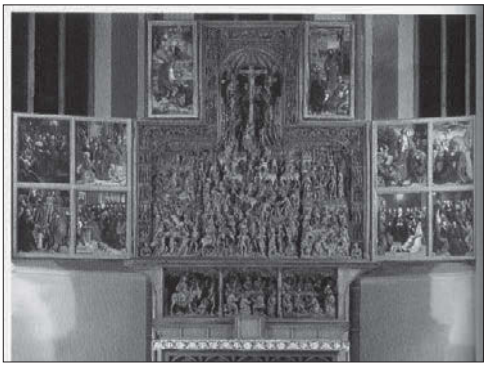


**Abb. 76:** St. Nicolai, Kalkar, Hauptaltar, Meister Arnt, Jan van Halderen, Ludwig Jupan, Jan Joest, 1488–1509.

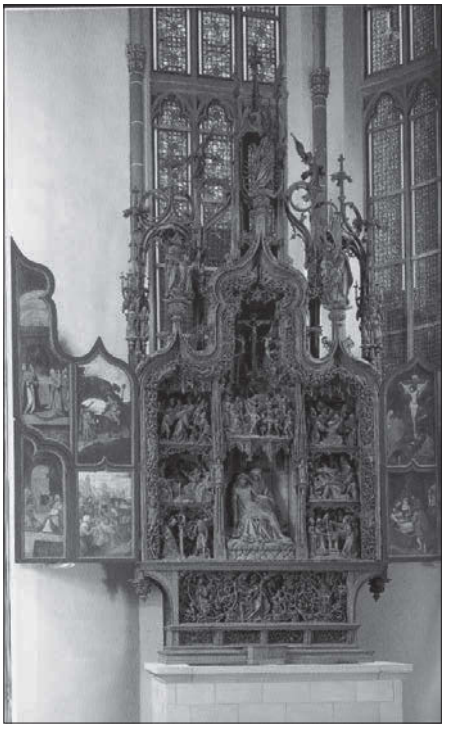


**Abb. 77:** St. Nicolai, Kalkar, Sieben-Schmerzen-Altar, Henrik Douverman, 1518–1521.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

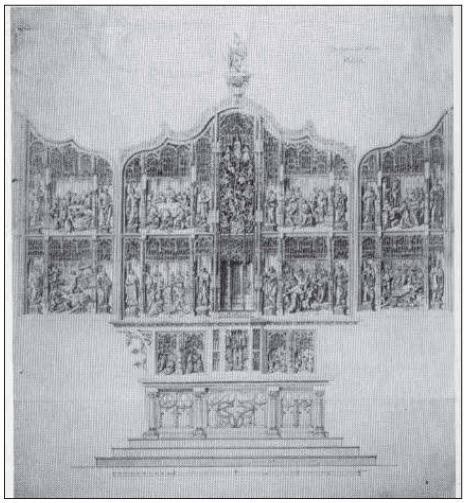


**Abb. 78:** St. Cyriakus, Weeze, Hochaltar, Entwurf, Ferdinand Langenberg, um 1894 (Altar wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört).

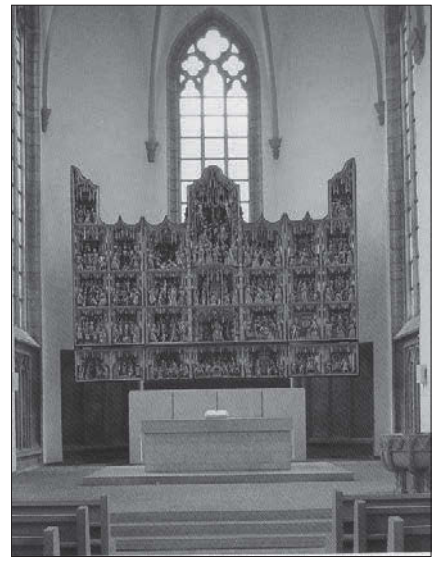


**Abb. 79:** Dortmund, St. Petri, Hochaltar, Meister Gielesz, 1521, 1987.

**Abb. 80:** St. Maria im Kapitol, Köln, Herz-Jesu-Skulptur, Nikolaus Elscheidt zugeschrieben, um 1870, 2015.

**Abb. 81:** Herz-Jesu-Figur, Karton, Franz Ittenbach, 1877.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

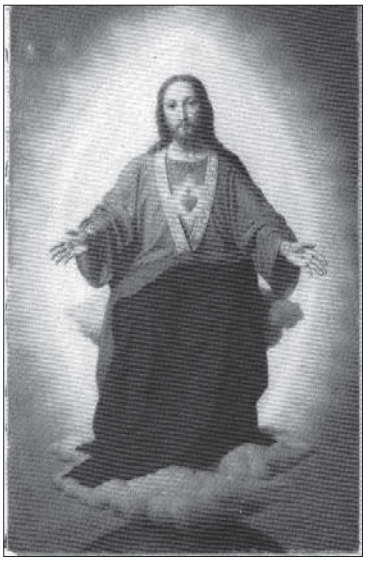


**Abb. 82:** Herz-Jesu-Figur, Gemälde, Ernst Deger, um Mitte des 19. Jahrhunderts.

**Abb. 83:** St. Kunibert, Köln, Herz-Jesu-Statue, Alexander Iven, um 1890.

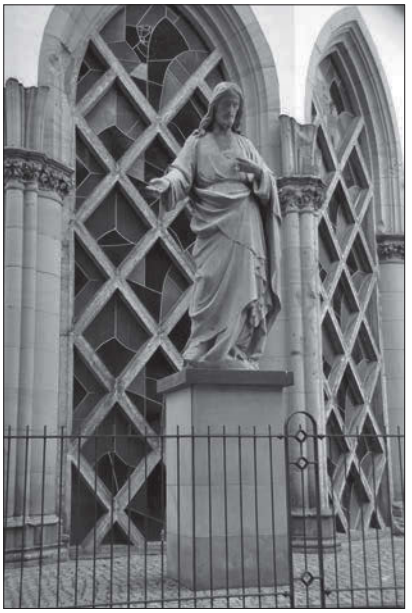


**Abb. 84:** Herz-Jesu-Kirche, Köln, Herz-Jesu-Skulptur, Alexander Iven, um 1895, 2014.

**Abb. 85:** Christusfigur, Frauenkirche, Kopenhagen, Bertel Thorvaldsen, 1822.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 86:** Christus am Ölberg (Getsemani), Holzschnitt, Albrecht Dürer, 1511.

**Abb. 87:** Christus am Ölberg (Getsemani), Ölgemälde, Friedrich Overbeck, 1827–1833.

**Abb. 88:** St. Johannes, Bislich, Hochaltar, Christus am Ölberg (Getsemani), Ferdinand Langenberg, 1889, 2008.

**Abb. 89:** Collegium Augustinianum, Gaesdonck, Christus am Ölberg (Getsemani), Ferdinand Langenberg, 1896, um 1999.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 90:** Dom, Prag, Altar, Grablegung, Theodor Wilhelm Achtermann, 1862.

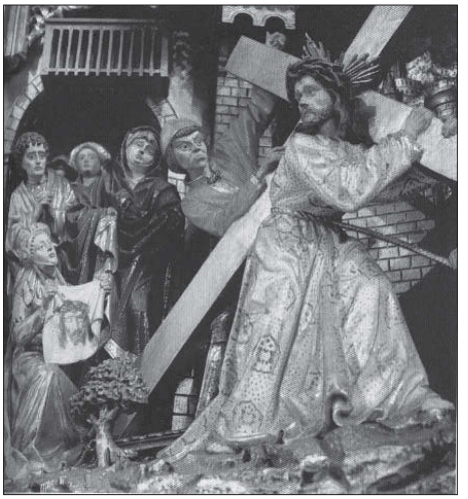


**Abb. 91:** St. Georg, Kapellen, Hochaltar, Kreuztragung und Begegnung mit Veronika, Ferdinand Langenberg, 1888.

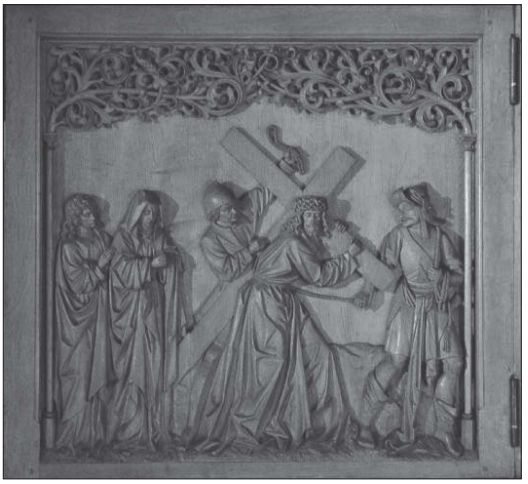


**Abb. 92:** St. Johannes, Bislich, Hochaltar, Kreuztragung, Ferdinand Langenberg, 1889, 2008.

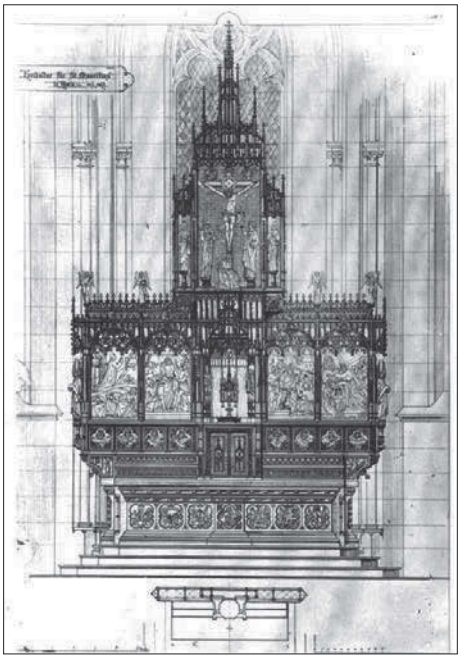


**Abb. 93:** St. Mauritius, Köln, Hauptaltar, Entwurf von Peter Fuchs, Ausführung: Richard Moest, um 1880.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

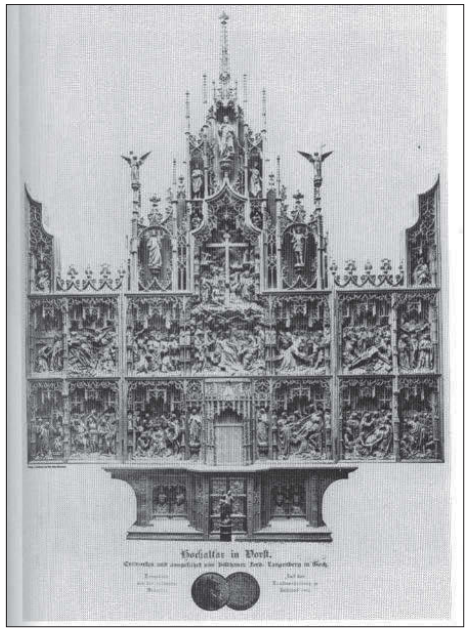



**Abb. 94:** St. Godehard, Vorst, Hochaltar, Ferdinand Langengerg, 1902.

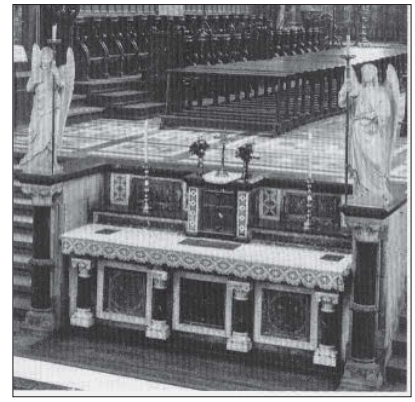


**Abb. 95:** St. Severin, Köln, den Pfarr- bzw. Confessio-Altar flankierende Engelsfiguren, Friedrich Custodis, 1892.

**Abb. 96:** Klosterkirche St. Nikolaus, bei Schloss Dyck, Hauptaltar, einer von zwei adorierenden Engeln, Christoph Stephan, 1858–1860.

**Abb. 97:** Münster, Bonn, Hochaltar, figürliche Ausstattung von Edmund Renard, 1865.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 98:** St. Maximilian, Düsseldorf, Hauptaltar, hl. Franziskus, Julius Bayerle, 1858.

**Abb. 99:** St. Quirinus, Neuss, Fresko, hl. Franziskus, Franz Ittenbach, 1864, 2009.

**Abb. 100:** Marienhospital, Düsseldorf, Wandgemälde, hl. Franziskus, Franz Ittenbach, 1873 (im Zweiten Weltkrieg zerstört).

**Abb. 101:** St. Apollinaris, Remagen, Fresko, hl. Franziskus, Ernst Deger, um 1850, 2009.

**Abb. 102:** St. Apollinars, Remagen, hl. Franziskus, Karl Hoffmann, 1846, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 103:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Westportal, hl. Joseph, Edmund Renard, zwischen 1870 und 1872, 2011.

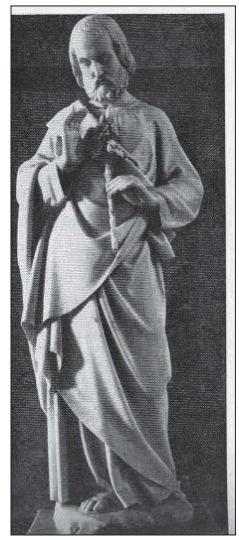


**Abb. 104:** Friedhofskirche, S. Maria della Pietà, Rom, hl. Joseph, nach Entwurf von Friedrich Overbeck gearbeitete Marmorskulptur, ehemals aufgestellt in Hauskapelle des Priesterkollegs im Campo Santo Teutonico, Rom, Karl Hoffmann, 1865.

**Abb. 105:** St. Apollinaris, Remagen, Fresko im Chor über einem der Seitenaltäre, hl. Joseph, Ernst Deger, um 1850.

**Abb. 106:** Hl. Joseph, Zeichnung, Franz Ittenbach, 1857.

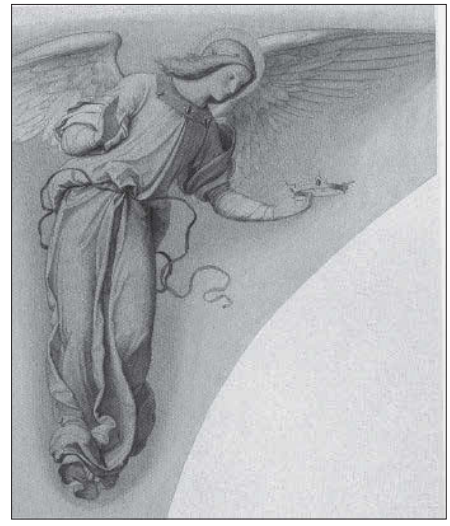


**Abb. 107:** Kölner Dom, Fresko im Chor, Engel, Edward Jakob Steinle, 1843–1845.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

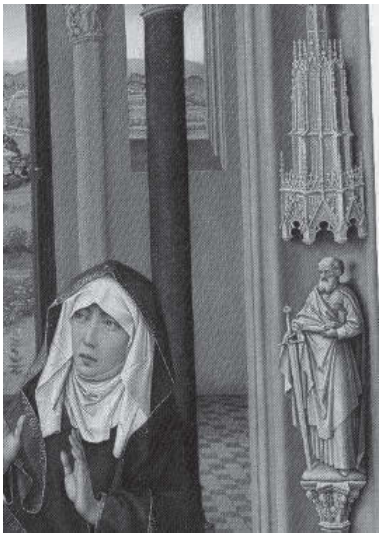


**Abb. 108:** Kupferstichkabinett Berlin, Miraflores-Altar (Ausschnitt), rechts: Apostel Paulus, Rogier van der Weyden, 1445.

**Abb. 109:** St. Maria Lyskirchen, Köln, für ehemaligen Hauptaltar angefertigte Skulpturen, ganz links: Apostel Petrus, Christoph Stephan, 1860.

**Abb. 110:** St. Quirinus, Neuss, Fassade, Apostel Petrus, Julius Bayerle, 1853, 2009.

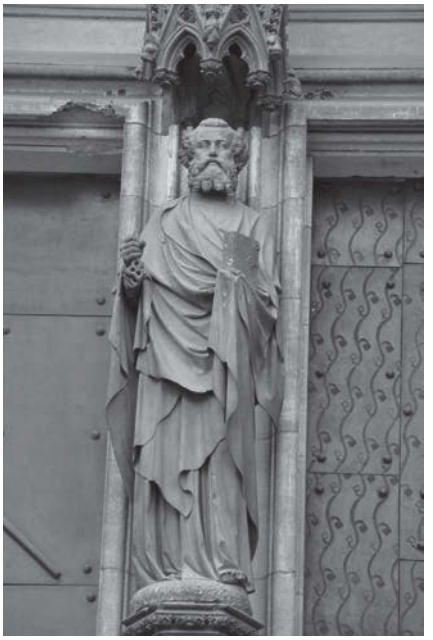


**Abb. 111:** Kölner Dom, Südportal, Apostel Petrus, Christian Mohr, 1855, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 112:** Hll. Petrus (rechts) und Stephanus, Zeichnung, Franz Ittenbach, 1875.

**Abb. 113:** St. Maria Magdalena, Goch, Apostel Petrus, Ferdinand Langenberg, 1890, Zustand 1978.

**Abb. 114:** St. Margareta, Düsseldorf-Gerresheim, Petrusfigur, Wilhelm Mengelberg, 1905.

**Abb. 115:** St. Quirinus, Neuss, Fassade, Apostel Paulus, Julius Bayerle, 1853, 2009.

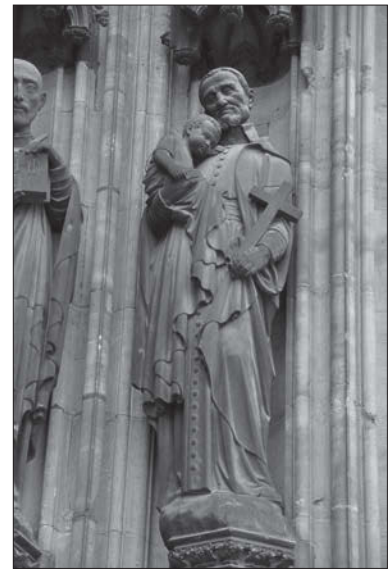


**Abb. 116:** Dom, Köln, Nordportal, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Peter Fuchs, um 1872, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 117:** St. Maximilian, Düsseldorf, Hauptaltar, hl. Antonius mit dem Jesuskind, Julius Bayerle, 1858.

**Abb. 118:** Hl. Georg, Zeichnung, Franz Ittenbach, 1873.

**Abb. 119:** Stiftsplatz 10, Haus Suitbertus, Kaiserswerth, St. Suitbertus, Julius Bayerle, 1864. 2011.

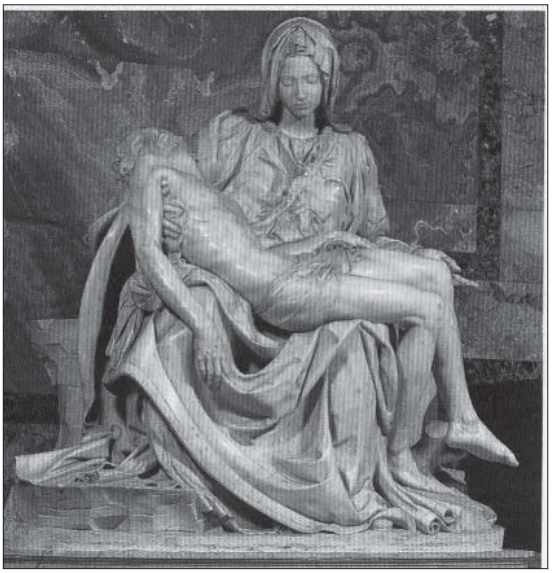


**Abb. 120:** St. Peter, Rom, Michelangelo, Pietà, 1497–1499.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

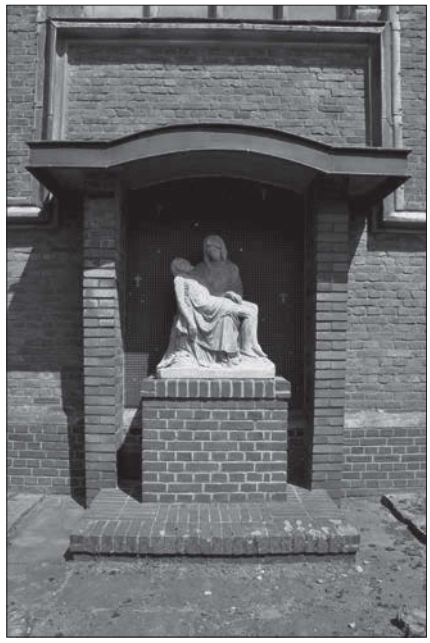


**Abb. 121:** St. Pankratius, Glehn, Pietà, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.

**Abb. 122:** St. Aposteln, Köln, Pietà, zugeschrieben Nikolaus Elscheidt, um 1870.

**Abb. 123:** Dom, Münster, Pietà, Theodor Wilhelm Achtermann, 1850, nach Zerstörungen im 2. Weltkrieg nur die Köpfe erhalten.

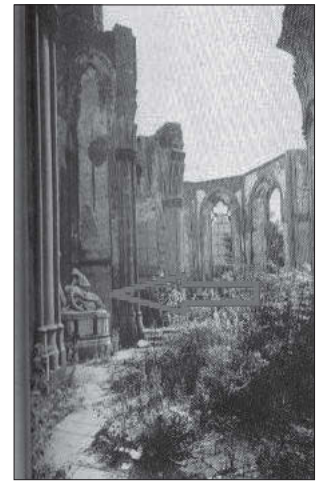


**Abb. 124:** St. Mauritius, Köln, Pietà, Karl Hoffmann, 1868, nach Zerstörungen der Kirche im Zweiten Weltkrieg noch erhalten gewesen, nach 1945.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 125:** Dom, Münster, Pietà, Detail, Theodor Wilhelm Achtermann, 1850.

**Abb. 126:** St. Pankratius, Glehn, Pietà, Detail, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.

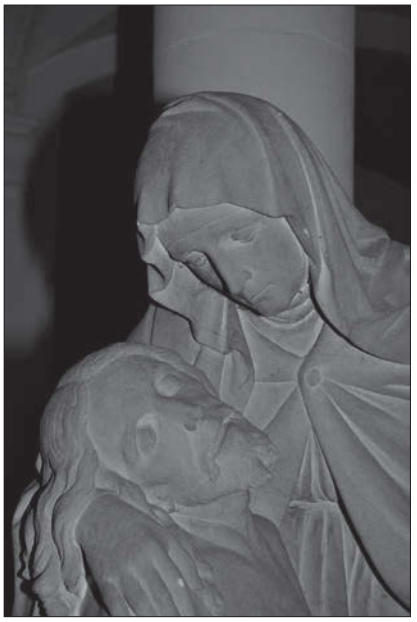


**Abb. 127:** St. Agnes, Köln, Pietà, Detail, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.

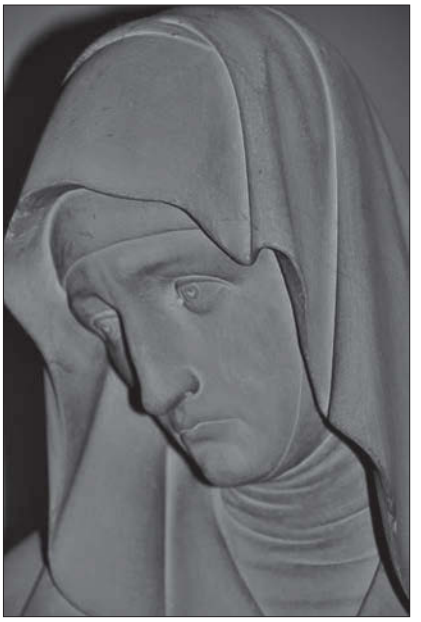


**Abb. 128:** Wallfahrtsbasilika, Werl, Pietà, Detail, August Wäscher, 1909, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 129:** Fürstlich Löwensteinsche Schlosskapelle, Kleinheubach, Seitenwand, Pietà, Edward Jacob Steinle, 1869–1870.

**Abb. 130:** St. Agnes, Köln, Pietà, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.

**Abb. 131:** St. Paul, Köln, Pietà, Nikolaus Steinbach, um 1918, 2015.

**Abb. 132:** Herz-Jesu-Kirche, Oberhausen, Pietà, Nikolaus Steinbach, 1919, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 133:** St. Quirinus, Neuss, Pietà, Alexander Iven, 1901, um 2007.

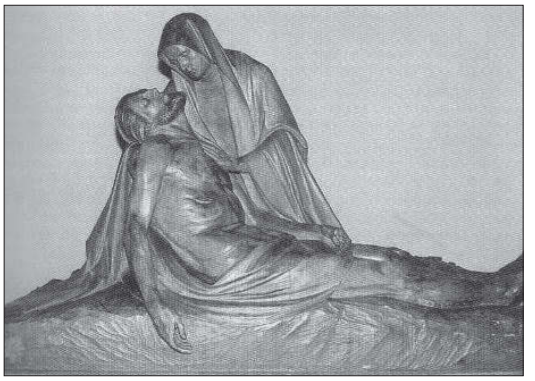


**Abb. 134:** St. Joseph, Düsseldorf-Rath, Pietà, Alexander Iven, 1920, um 2007.

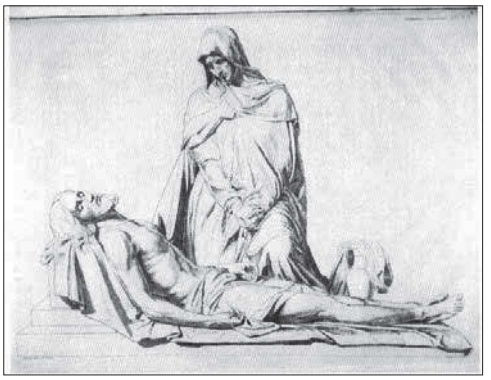


**Abb. 135:** Lithographie der Pietà für die Friedenskirche in Potsdam, Ernst Rietschel, 1850.

**Abb. 136:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal des Bildhauers August Wittig, August Wittig, 1892.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 137:** Kreuzigung Christi, San Clemente, Katharinenkapelle, Rom, Fresko, Masaccio, Anfang 15. Jahrhundert.

**Abb. 138:** Friedhof an St. Martinus, Veert/Geldern, Kalvarienberg, Julius Bayerle und Dietrich Meinardus, 1856, 2011.

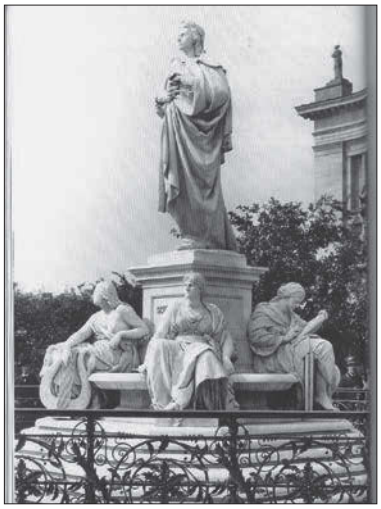


**Abb. 139:** Gendarmenmarkt, Berlin, Schiller-Denkmal, Reinolt Begas, 1866–1870.

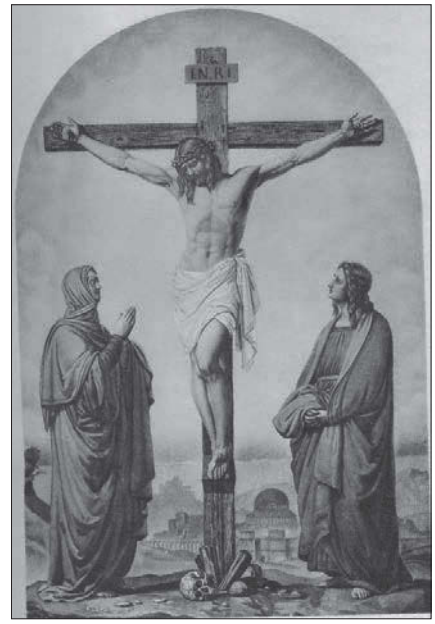



**Abb. 140:** Katholische Kirche, Königsberg/Preußen, Altarbild, Der Erlöser am Kreuze mit Maria und Johannes, Franz Ittenbach, 1845.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 141:** St. Ägidien, Münster/Westfalen, Seitenkapelle, Stationsbild, Edward Jacob Steinle, 1857–1859.

**Abb. 142:** St. Laurentius, Bergisch-Gladbach, Kalvarienberg, Karl Hoffmann, um 1850, 2014.

**Abb. 143:** St. Bonifatius, Wiesbaden, Kalvarienberg, um 1850.

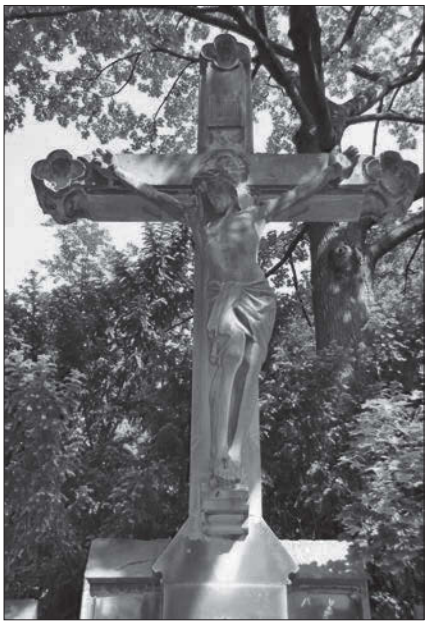


**Abb. 144:** Melatenfriedhof, Köln, Hochkreuz, Karl Hoffmann, um 1852, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

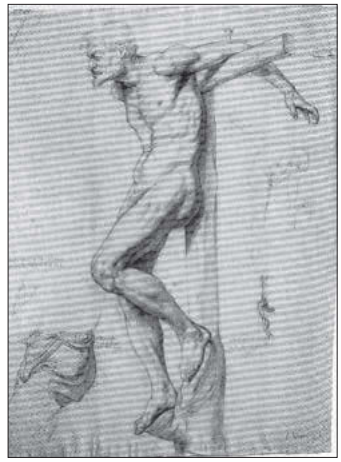


**Abb. 145:** Schächer Gesmas, Vorzeichnung zum Fresko für die Kreuzigungsszene in der Kirche St. Apollinaris in Remagen, Ernst Deger, um 1845.

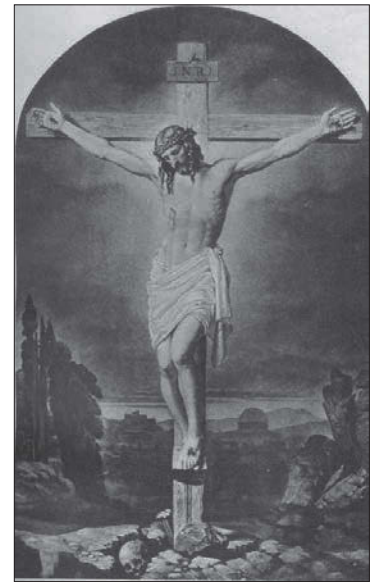



**Abb. 146:** „Es ist vollbracht“, Ölgemälde, Privatbesitz, Franz Ittenbach, 1845.

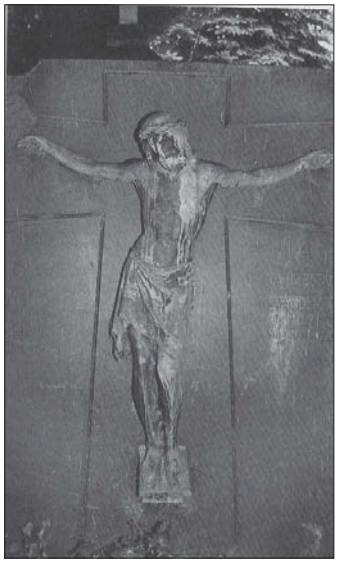


**Abb. 147:** Melatenfriedhof, Köln, Grabmal Alexander Iven, Alexander Iven, um 1933.

**Abb. 148:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Kruzifixus, Friedrich Wilhelm Mengelberg, um 1897, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 149:** De Krijtberg-Kirche, Amsterdam, Kruzifixus, Friedrich Wilhelm Mengelberg, um 1892, 2013.

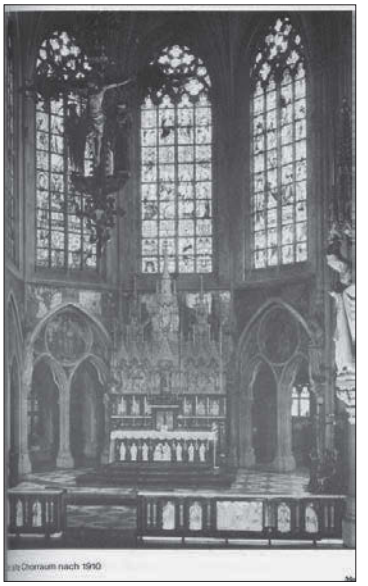



**Abb. 150:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Blick in den Chor mit Triumphkreuz von Friedrich Wilhelm Mengelberg, um 1897, nach 1910.

**Abb. 151:** Dom, Köln, XII. Kreuzwegstation, Friedrich Wilhelm Mengelberg, 1893–1897, 2014.

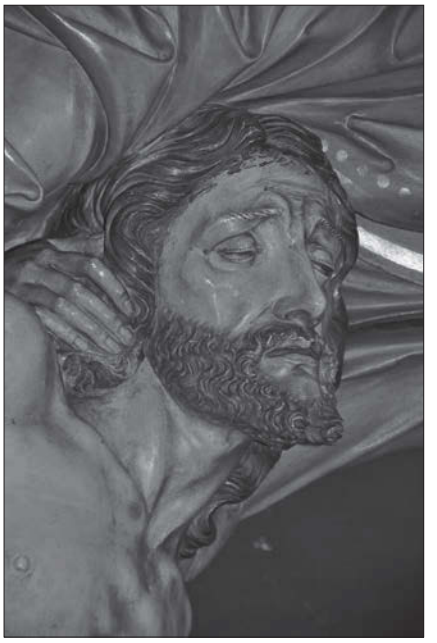


**Abb. 152:** De Krijtberg-Kirche, Amsterdam, Pietà, Kopf Christi, Wilhelm Mengelberg, 1905, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

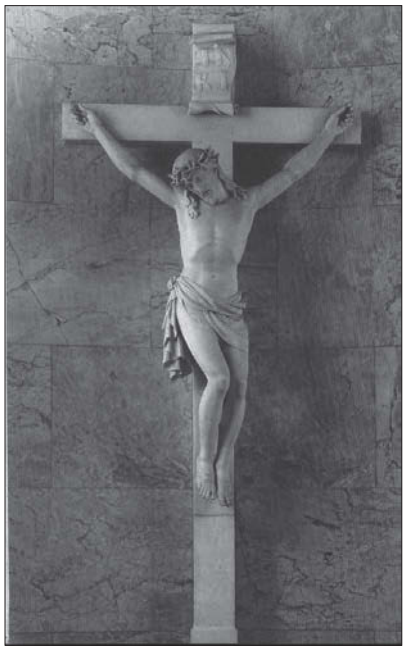


**Abb. 153:** Schloss Charlottenburg, Mausoleum der Königin Luise, Berlin, Kruzifixus, Theodor Wilhelm Achtermann, um 1840.

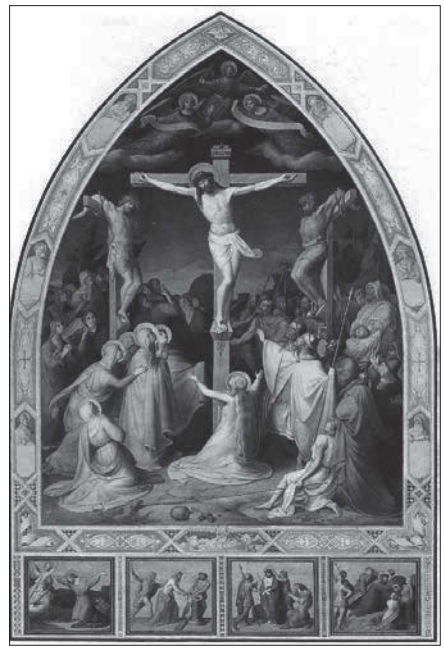


**Abb. 154:** St. Apollinaris, Remagen, Fresko, Kruzifixus, Ernst Deger, um 1845.

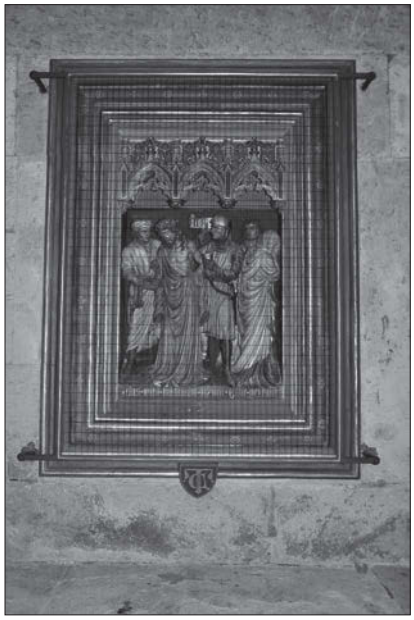


**Abb. 155:** Dom, Köln, X. Kreuzwegstation, Friedrich Wilhelm Mengelberg, 1893–1897, 2014.

**Abb. 156:** Mariensäule, Köln, nach Entwurf von Vincenz Statz, 1857 (Figuren nach Zeichnungen von Edward von Steinle – Maria von Gottfried Renn, Propheten von Peter Fuchs, 1858), 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

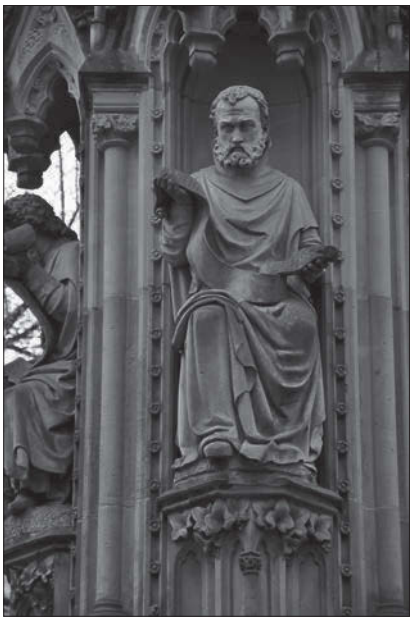


**Abb. 157:** Mariensäule, Köln, Prophet mit realistischen Gesichtszügen, Peter Fuchs, 1858, 2009.

**Abb. 158:** Mariensäule, Köln, Prophet, Peter Fuchs, 1858, 2009.

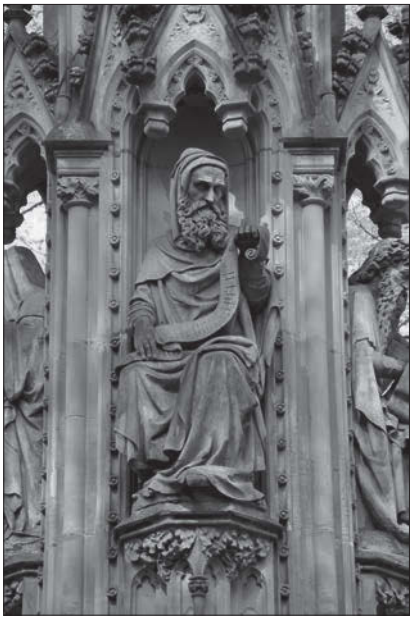


**Abb. 159:** Mariensäule, Köln, Prophet, Peter Fuchs, 1858, 2009.

**Abb. 160:** Mariensäule, Köln, Prophet, Peter Fuchs, 1858, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

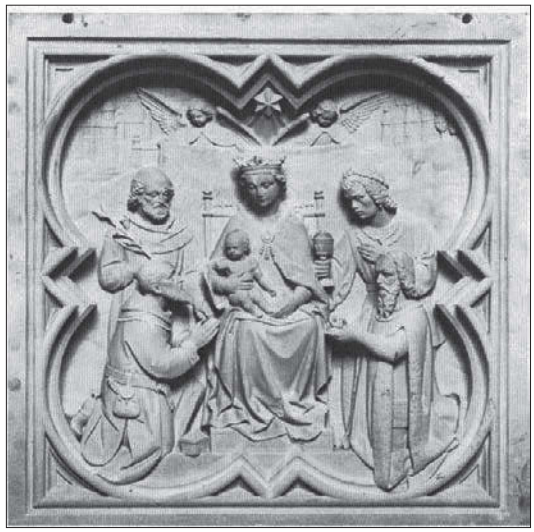


**Abb. 161:** Dom, Köln, früher an einem inzwischen abgebrochenen Altar angebrachtes Relief Anbetung der Könige, heute im Depot, Peter Fuchs, 1865.

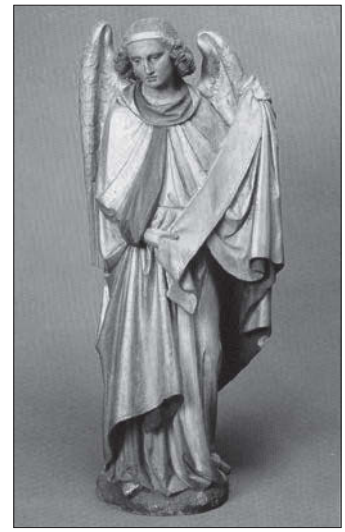


**Abb. 162:** Dom, Köln, Engel, früher am abgebrochenen Marienaltar angebracht, heute im Depot, Christian Mohr, 1860.

**Abb. 163:** Mariensäule, Köln, Marienfigur, Rückansicht, Gottfried Renn, 1857, 2009.

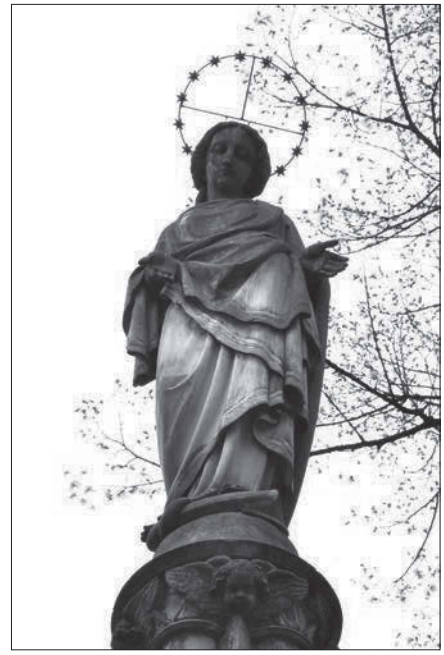


**Abb. 164:** Mariensäule, Köln, Marienfigur, Gottfried Renn, 1857, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 165:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Hochkreuz, Marienfigur, Julius Bayerle, 1851.

**Abb. 166:** Mariensäule, Dülken, Marienfigur, Peter Fuchs, 1858.

**Abb. 167:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Alexander Iven, um 1898, 2011.

**Abb. 168:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Alexander Iven, um 1898, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 169:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, vor der Zerstörung der Kirche angefertigtes Ölgemälde, das den von Alexander Iven hergestellten Figurenschmuck an den Vierungspfeilern und im Chor zeigt, abgelichtet: 2011.

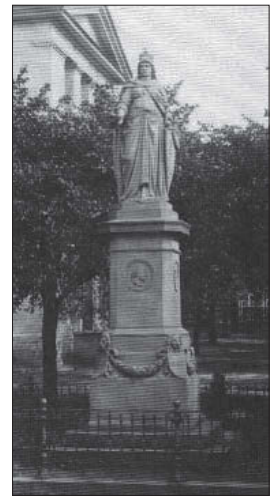


**Abb. 170:** Kriegerdenkmal, Wald, Wilhelm Albermann, 1876.

**Abb. 171:** Friedhof Melaten, Köln, Kriegerdenkmal, Figur der Germania, heute nicht mehr vorhanden, Anton Werres, 1870/1871.

**Abb. 172:** Gerhard Mercator, Stich, Frans Hogenberg, 1574.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 173:** Rathaus, Löwen, Figur des Gerhard Mercator, unbekannter Meister, um 1850, 2014.

**Abb. 174:** Mercator-Denkmal, Rupelmonde, nach Zeichnung von M. Ed. Serrure, Jan Frans van Havermaet, 1871.

**Abb. 175:** Mercator-Denkmal, Rupelmonde, Detail, Jan Frans van Havermaet, 1871, nach 2000.

**Abb. 176:** Bologna, Neptunbrunnen, Giambologna, 1563–1566.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 177:** Brunnenkolonnade, Wiesbaden Hygiea, Karl Hoffmann, 1850.

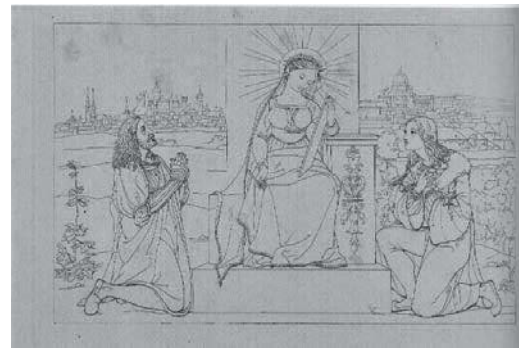


**Abb. 178:** Nach Franz Pforr, Dürer und Raffael knien vor dem Throne der Kunst, Georg Carl Hoff, Radierung, um 1810, Direktion Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung.

**Abb. 179:** La vierge et l'Enfant, deux chérubins et la colombe du Saint-Esprit, Werkstatt della Robbia, um 1490–1500.

**Abb. 180:** Madonna in Stia, Andrea della Robbia, ohne Datierung.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. 181:** Madonna del cuscino, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Andrea della Robbia, ohne Datierung.

**Abb. 182:** Jesus mit dem verlorenen Schaf, Nach Zeichnung von Karl Müller (1844) angefertigter Stich von Franz Keller.

**Abb. 183:** Wohnhaus gegenüber Marienkirche, Wuppertal, Der gute Hirte, Christus als Lammträger, Ferdinand Josef Friedrich Custodis, ohne Datierung, 2011.

**Abb. 184:** Katholischer Friedhof Benrath, Grabmal Hundgeburth, eine der zahlreichen Kopien der auf Reiss zurückzuführenden Darstellung einer Pietà an Grabmälern, um 1920, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 8 Katalog (chronologisch)

## 1

| | |
|---|---|
| Ort: | Schloss Sigmaringen<br>Karl-Anton-Platz 8<br>72488 Sigmaringen |
| Objekt: | Marienfigur mit Jesuskind. |
| Material: | Heilbronner Stein. |
| Größe: | Höhe: Neun Fuß (ca. 2,75 m). |
| Datierung: | 1858 – 1859. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Am 6. Juli 1858 wurde von Julius Bayerle in Düsseldorf ein Vertrag unterschrieben, in dem er sich zur Anfertigung der Arbeit innerhalb eines Jahres für ein Salär von 2000 Gulden verpflichtete.[486] Bayerle fertigte demnach den Entwurf an. Der Auftrag wurde ihm von Fürst Karl Anton erteilt mit dem Wunsch, die Skulptur „[…] im Style von 1550 […]“[487] anzufertigen. Nach Fertigstellung der Figurengruppe stellte der ortsansässige Steinhauer Schoßer, der einen Baldachin und ein Podest für die Statue hergestellt hatte, Nachforderungen an Bayerle, da sich für ihn die Anbringung der Statue im Nachhinein als schwieriger und gefährlicher als erwartet erwiesen hatte. Obwohl Bayerle die Schwierigkeit der Arbeiten Schoßers anerkannte, weigerte er sich, eine über den vereinbarten Betrag hinausgehende Summe an Schoßer zu zahlen. Dieser wandte sich daraufhin an die Schlossverwaltung mit der Bitte, ihm bei der Durchsetzung seiner Forderungen zur Seite zu stehen. Bayerle wurde gebeten, eine Aufstellung aller ihm entstandenen Kosten vorzulegen. Den von Bayerle gemachten Angaben über seine Spesen ist es zu verdanken, dass heute Anton Josef Reiss als Gestalter der Marienfigur genannt werden kann, denn in der Auflistung heißt es, dass „[…] unter diesen Auslagen die Kosten für |

486 Am 26. Mai 1861 wird in den „Dioskuren“ berichtet, dass Julius Bayerle „[…] Modelle zu einer „Mutter Gottes mit dem Jesuskinde“, für das Schloß in Sigmaringen bestimmt, […]“ auf der „Permanenten Kunstausstellung und Ausstellung in der Tonhalle“ in Düsseldorf ausstellte (Anonymus, 1861, S. 191).

487 Staatsarchiv Sigmaringen (Akte Hohenzollern'sche Hof-Haltung. Gen.-Rubrik No.6; auch die übrigen Angaben der Entstehungsgeschichte sind dieser Akte entnommen).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den Gehülfen Reiß begriffen sind, welcher die Figur vollständig ausführte […]".[488] Aus der detaillierten Kostenberechnung ist auch ersichtlich, dass Reiss wegen dieses Auftrags zweimal nach Sigmaringen reisen musste.

Quellen und Literatur: Landesarchiv Sigmaringen (Akte Hohenzollern'sche Hof-Haltung. Gen.-Rubrik No. 6); Anonymus, 1861 (Dioskuren), S. 191; Anonymus, 1871, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, S. 190 f.; P. Bloch, 1970, S. 116.

Beschreibung: Auf der polygonalen Platte eines sich nach unten verjüngenden, teils mit floralem Dekor versehenen Podests ist die Marienfigur mit dem Jesuskind an der Mauer des Schlosses zur Stadtseite hin angebracht (Abb. Kat.-Nr. 1.1). Die Skulptur der Maria, die mit einer leichten S-Form versehen ist, steht auf einem stilisierten Erdhügel mit gut erkennbarem Stand- und Spielbein (Abb. Kat.-Nr. 1.2). Langes, gewelltes, bis weit auf die Schultern herabfallendes Haar rahmt das ovale Gesicht ein, das leichte Verwitterungsspuren aufweist (Abb. Kat.-Nr. 1.3). Eine Krone, die zur Stirn mit einem Rundstab versehen ist und nach oben mit runden und gezackten Elementen abschließt, ruht auf dem Haupt. Der verträumte Eindruck des Gesichts ergibt sich durch die fast geschlossenen Augen, die nach unten gerichtet sind, aber am Jesuskind vorbeischauen. Eine gerade geformte Nase, ein kleiner, voller, herzförmiger Mund und ein weiches, leicht vorstehendes Kinn sind die weiteren Bestandteile des Antlitzes. Der Hals ist im Verhältnis zum Gesicht etwas zu breit ausgefallen, so dass Kopf und Hals keine Einheit bilden. Darüber hinaus wirkt der Kopf wie aufgesetzt, da die Haltung des Kopfs nicht mit der des Körpers korrespondiert.

Das nur bis etwa Körpermitte und am linken Unterbein sichtbare Kleid ist mit einem Cingulum versehen und wird am runden Ausschnitt mit einem Muster aus senkrechten Einkerbungen abgeschlossen. An beiden Brustansätzen, zwischen denen ein Riss verläuft, sind Beschädigungen sichtbar. Der Umhang, der an den Rändern mit einer Bordüre versehen ist, das aus einem geometrischen Muster besteht, liegt auf der rechten Schulter nur leicht auf, das Hauptgewicht wird von der linken Schulter getragen. Auf der rechten Seite wird er gerafft, so dass sich hier ein kleines, weich fallendes Faltenbündel und zur Körpermitte Schüsselfalten ergeben, die zum Gürtel hin kantig geformt sind, aber nach unten sanft in die weich schwingenden Gewandfalten übergehen. Die gesamte Oberfläche des Umhangs ist mit einem Rillenmuster geschmückt, das auf eine Bearbeitung des Materials mit einem Zahneisen schließen lässt. Die rechte Hand sowie ein Teil des über den rechten Arm gelegten Gewands fehlt, an dem alte Abbruchspuren mit nachgedunkeltem Stein zu erkennen sind.

In die linke Hand der Marienfigur, deren vordere Fingerglieder außer am Daumen abgebrochen sind, ist in Sitzposition das nackte Jesuskind gebettet. Seine weit aufgerissenen Augen sind nach vorne gerichtet, als wende es sich mit seiner in beiden Händen befindlichen, mit einem Kreuz versehenen Kugel, die die irdische Welt repräsentiert, als Herrscher an eine weit entfernt stehende Menge. Sein rundes Gesicht mit einer sehr hohen Stirn ist von kurzem Haar umgeben. Der Mund ist wie der Marias voll gebildet,

488 Staatsarchiv Sigmaringen (Akte Hohenzollern'sche Hof-Haltung. Gen.-Rubrik No. 6).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ohne die Herzform wieder aufzunehmen. Arme, Beinreste und Körper sind rundlich geformt.

Erst vor kurzem scheinen neue Abbrüche an der Skulpturengruppe entstanden zu sein, wobei die Spuren am hell hervortretenden Stein eher auf Fremdeinwirkung als auf Verwitterung schließen lassen, da die Schäden in einer senkrechten Linie entstanden sind. Es wurden hierbei, wie bereits oben beschrieben, Fingerglieder der linken Hand Marias abgerissen, darüber hinaus beim Jesuskind das linke Bein sowie das halbe rechte Bein. In Mitleidenschaft gezogen wurden auch sein linker Daumen und die Weltkugel.

**Abb. Kat.-Nr. 1.1:** Schloss Sigmaringen, Stadtseite mit Figurengruppe Maria und Kind, Entwurf von Julius Bayerle, Ausführung von Anton Josef Reiss, 1858–1859, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 1.2:** Schloss Sigmaringen, Figurengruppe Maria mit Kind, Seitenansicht, Ausführung von Anton Josef Reiss, 1858–1859, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 1.3:** Schloss Sigmaringen, Figurengruppe Maria mit Kind, Detail, Ausführung von Anton Josef Reiss, 1858–1859, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**2**

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell des Ministers Arnim. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1860. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Ein Reporter berichtete nach einem Besuch in Reiss' Atelier, der angeblich im Jahre 1885 stattgefunden haben soll,[489] er habe dort das Modell einer Büste des Ministers von Arnim gesehen.[490] Dieses Modell kann nur bis zum Jahre 1860 entstanden sein und müsste für den Staatsminister Adolf Heinrich Alexander von Arnim (1798 – 1861) aus dem Hause Arnim-Suckow angefertigt worden sein, der am 5. 1. 1861 in Düsseldorf starb. Arnim war „Königlich Preußischer Staatsminister und wirklicher Geheimrat."[491] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000 und Geschichtskartei Persönliches A-C). |
| Beschreibung: | Entfällt. |

489 Dieser mit Schreibmaschine von Reiss' Großneffen abgetippte Artikel (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-22-577.0000) kann aber erst frühestens im Jahre 1892 verfasst worden sein, da auf Objekte Bezug genommen wird, die nachweislich erst um 1890 hergestellt wurden (in Notkirche Süd-Pempelfort, siehe Kat.-Nr. 70), des Weiteren wird in diesem Bericht eine Tatsache erwähnt, die nach anderen Quellen erst 1892 eingetreten ist (endgültige Zusage zur Anfertigung seines meist als Hauptwerk bezeichnetes Werks in der St. Gereon-Kirche in Köln (Kat.-Nr. 77).

490 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).

491 Stadtarchiv Düsseldorf (Persönliches A-C).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 3

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Einband für eine Haus-Chronik der Königin Augusta von Preußen. |
| Material: | Holz, Metall, Leder. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1861. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Es kann nur vermutet werden, dass Augusta Marie Luise Katharina, die am 2. Januar 1861 Königin von Preußen wurde,[492] die Haus-Chronik anlässlich ihrer Thronbesteigung in Auftrag gab.[493]<br>Es handelt sich um eine Gemeinschaftsarbeit von Ditzen, Andreas Müller, Anton Josef Reiss, Uhlenbroch und Winker. Von Reiss stammt das Schnitzwerk des Vorderdeckels. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, 1861, Dioskuren, S. 278. |

Beschreibung: „Düsseldorf. Im Allerhöchsten Auftrage Ihrer Maj. der Königin ist hier von mehreren Künstlern ein prachtvolles Album in Maroquin-Einband mit Holzschnitzwerk, Stabwerk und Metallverzierung ausgeführt worden, mit der Bestimmung, Allerhöchstderselben als Haus-Chronik zu dienen. Diese Haus-Chronik ist ein Meisterwerk, zu dessen Vollendung verschiedene Kunstzweige in gleich ausgezeichneter Weise mitgewirkt haben. Das Ganze beruht auf Zeichnungen und Angaben des Historienmalers Prof. Andreas Müller. Das Schnitzwerk des Vorderdeckels ist vom Bildhauer Joh. Reiß,[494] das Stabwerk vom Bildhauer Uhlenbroich, das Metallwerk vom Hofjuwelier B. Ditzen, der Einband vom Hofbuchbinder Winker angefertigt. Oben erblickt man den heroldischen Preußischen Adler über Guirlanden; darunter von Kronen überdacht die in Silber aufgelegten Gothischen Initialen A. W. V., darunter die Preußische Devise „Suum cuique“ im Bande; am unteren Rande des Vorderdeckels sind links und rechts das Preußische, Sächsische und das Preußisch-Großbritannische Allianzwappen in Metallrelief angebracht. Auf der hiesigen permanenten Kunstausstellung, wo sich das treffliche Kunstwerk gegenwärtig unter Glas zur Ansicht befindet, erregt dasselbe große Aufmerksamkeit.“[495]

492 M. Berger, 2005, S. 147.

493 Augusta Marie Luise Katharine von Sachsen-Weimar-Eisenach war die Ehefrau von Wilhelm von Preußen (als deutscher Kaiser wurde er ab 1871 als Wilhelm I. bezeichnet). Ab 1871 war Augusta deutsche Kaiserin.

494 Reiss’ Vorname wurde hier irrtümlich mit Joh. angegeben.

495 Anonymus, 1861, S. 278 (übernommen aus den Dioskuren einschließlich der Schreibweise).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 4

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Kleiner Reisealtar. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1861 oder 1862.[496] |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | An diesem Objekt wirkten Franz Ittenbach, Andreas Müller und Anton Josef Reiss mit. Es wurde „Bestellt vom Grafen Brühl in Pförten, als Hochzeitsgeschenk für den Grafen Schönborn."[497] Der Reisealtar wurde in seinem Entstehungsjahr auf der Kunstvereins-Ausstellung im Jahr 1862 in Düsseldorf der Öffentlichkeit präsentiert.[498] Wenn auch nicht vollständig beschrieben, so wurde die Arbeit doch in der Fachpresse anerkennend erwähnt: „Verdiente auch ein kleiner Reise-Altar in Form eines Triptychons von Ittenbach, in vollem Maße die Bewunderung, die ihm wegen seiner überaus meisterhaften und vollendeten Ausführung allgemein gezollte wurde, […]".[499] |
| Quellen und Literatur: | H. Finke, 1898, S. 93; Anonymus, 1862, S. 35. |

Beschreibung: „Kl. Reisealtar: Ego dilecto (Madonna sitzend) Mittelbild. Seitenbilder: Johannes von Nepomuk und Karl Borromäus mit einem Pestkranken […]. Die Einrahmung gez. von Prof. Andreas Müller, die Schnitzarbeit von Bildhauer Reiß."[500]

„Die Seitenbilder sind Johann von Nepomuk, der böhmische Schutzheilige, und ein prächtiger Carl Borromäus mit einem Pestkranken, eine künstlerisch wie religiös gleich vortreffliche Gruppe, das Mittelbild Maria mit dem Kinde, diesmal sitzend. Unleugbar liegt in der Gruppe eine außerordentliche Weichheit, aber auch eine himmlische Reinheit, eine Gefühlstiefe, ein den Beschauer beeinflussendes Mutterglück, Eigenschaften, die uns über alle Schwächen des Bildes hinwegsehen lassen. Der Idee lag die Stelle aus dem Hohen Liede „Ego dilecto meo et ad me conversio eius" zu Grunde und nach den Anfangsworten „Ego delicto" ist diese Gruppe auch benannt worden."[501]

496 Heinrich Finke nennt in seiner Biografie über Franz Ittenbach an unterschiedlichen Stellen 1861 und 1862 als Entstehungsdatum (H. Finke, 1898, S. 68 und S. 93).

497 H. Finke, 1898, S. 93.

498 Anonymus, 1862, S. 20.

499 Anonymus, 1862, S. 35.

500 H. Finke, 1898, S. 93.

501 Ebd., S. 68.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 5

| | |
|---|---|
| Ort: | Friedhof Heerdt<br>Schiessstr. 21<br>40549 Düsseldorf |
| Objekt: | Entwurf und Kruzifixus am Hochkreuz: Reiss.<br>Steinhauerarbeiten: Clemens Rechmann.[502] |
| Material: | Trierer Sandstein. |
| Größe: | H.: ca. 165 cm; B.: ca. 125 cm, T.: ca. 40 cm. |
| Datierung: | 1862. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 5.1). |
| Chronik und Zusätzliches: | Schon ab 1859 wurde die Anschaffung eines Hochkreuzes für den bereits am 17. August 1841 eröffneten[503] und im Jahre 1874 erstmals erweiterten Friedhof[504] in der Gemeinde Heerdt erörtert. Ab Anfang 1860 begann eine über zweijährige Korrespondenz zwischen dem Bürgermeister, dem Königlichen Landrat und Pfarrer Sticker, in deren Mittelpunkt die Kostenfrage stand. Obwohl Pfarrer Sticker den Bürgermeister Lauter in einem Schreiben vom 31. Dezember 1861 dazu drängte, den Vertrag mit Reiss sofort abzuschließen, da dem „[…] königlichen Landrat […] das Modell […] gut gefallen (hat) […] und die Kosten […] nicht zu hoch erschienen […]“,[505] dauerte es noch bis zum 9. Mai 1862, bis es zur Unterzeichnung kam. In dem Kontrakt wurde zwischen Reiss und der Gemeinde ein Gesamthonorar für seine Skulptur und der von Rechmann ausgeführten Steinhauerarbeiten in Höhe von 250 Taler vereinbart. Die Gemeindekasse übernahm 166 Taler, für den Restbetrag verpflichtete sich Pfarrer Sticker.[506] Das Hochkreuz bildet seit seiner Aufstellung den Hintergrund für die Grabstelle der Geistlichen des Ortes, von denen Franz Michael Sticker, der ab 1838 Seelsorger der Gemeinde St. Benediktus war, als erster 1874 hier beerdigt wurde.[507] |

502 Wolfgang Funken schreibt, dass der Entwurf von K.-D. Rechmann sei (W. Funken, 2012, S. 1079). Aus den Akten des Stadtarchivs Düsseldorf geht aber hervor, dass der Entwurf von Reiss stammt. Im Übrigen muss mit dem im Vertrag vom 9. Mai 1862 aufgeführten Steinhauer Clemens Rechmann (12. Mai 1817 bis 20. Oktober 1872) gemeint sein (I. Zacher, 1982, S. 130; O. Schmitz, 1999, o. S.) und nicht dessen Sohn Karl-Dietrich Rechmann, der erst 1856 geboren wurde (I. Zacher, 1982, S. 130).

503 Stadtarchiv Düsseldorf (Geschichtskartei, Band 3, G-J).

504 C. Vossen, 1980, S. 52.

505 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-15-324.000, Friedhof Heerdt).

506 Ebd.

507 Ein von Carl Vossen erwähntes Kreuz, das der Gemeinde 1859 geschenkt und als Hochkreuz auf dem Friedhof verwendet werden sollte (C. Vossen, 1980, S. 52), muss an einem



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-15-324.000; Geschichtskartei, Band 3, G-J); C. Vossen, 1980, S. 52; H. Küffner/E. Spohr, 1985, S. 119; W. Funken, 2012, S. 1079.

Beschreibung: Über einem 2,70 m hohen, 0,77 m breiten und 0,65 m tiefen, sich nach oben verjüngenden Sockel ist ein ca. 2,40 m hohes lateinisches Kreuz aufgerichtet, an dem der Korpus Christi angebracht ist (Abb. Kat.-Nr. 5.2). An der Frontseite des Piedestals befindet sich im unteren Drittel eine nach oben mit einem Spitzbogenfries abschließende Blendnische, in der die Worte „Sic deus dilexit mundum" eingraviert sind. An den darüber liegenden Wandflächen sind Dreiecksgiebel angebracht, deren Spitzen etwa zehn Zentimeter unter dem flachen Dach des Sockels enden. An der Frontseite ist eine Blendnische mit Gewände eingearbeitet. In der Mitte ihrer Leibung steht eine kleine, polygonale, dreistufige, sich nach oben verbreiternde Basis, deren mittlere Platte mit einem Blütendekor geschmückt ist. Auf ihr war offensichtlich einmal eine Figur platziert.

Der Kruzifixus ist als Dreinageltypus konzipiert. Mit einem Schwung zur rechten Hüfte geformt ragen der Oberkörper und das rechte Bein des Korpus über den Längsbalken hinaus (Abb. Kat.-Nr. 5.3), an dessen oberen Ende die Buchstaben „I. N. R. I." eingemeißelt sind. Die Hände seiner segmentbogenförmig zum Querbalken geführten Arme sind mit je einem Nagel befestigt (Abb. 5.4). An der rechten Hand, an der der Daumen fehlt, sind die Glieder des kleinen Fingers und des Ringfingers nach innen gebogen, Mittel- und Zeigefinger sind ausgestreckt. Die Extremitäten der linken Hand sind leicht geknickt. Von den Handenden treten Sehnen bis zur Mitte der Unterarme hervor, an die sich bis zu den Ellbogen fleischige Muskeln anschließen. Die Oberarme mit den langgezogenen Achselhöhen sind an den ausgeprägten Schultern angesetzt (Abb. Kat.-Nr. 5.5). Bis zu den Ellbogenkehlen sind stark hervortretende Muskelstränge zu erkennen. Auf dem bis auf die Brust gesunkenen Haupt lastet eine Dornenkrone. Das lange Haar ist mit schweren Wellen gestaltet. Links vom Kopf fällt es bis in den Rücken. Auf der rechten Seite liegen die Haarenden sechsförmig zusammengerollt auf der Brust. Trotz der erlittenen Qualen strahlt das Gesicht Jesu Güte aus. Darüber hinaus spiegelt sich der Frieden wider, den er im Tod gefunden hat. Spuren der Verwitterung im Gesicht sind ausgebessert worden (Abb. Kat.-Nr. 5.6). Dabei sind die Konturen des Barts, der von der Oberlippe um den Mund zum Kinnbart gezogen wird, verwischt worden. Die Unterlippe ist voll und weich modelliert. Der Brustkorb, dessen Rippen sich nur leicht abzeichnen, ist bis zum Bauchnabel hufnagelförmig angelegt. Nur ein kleiner Einschnitt an der unteren rechten Seite des Brustkorbs weist auf die von der Lanze verursachte Verletzung. Im Übrigen ist der Körper makellos gestaltet. Nur die vorstehenden Oberbeine scheinen zu verhindern, dass das bis fast an die Knie reichende Perizonium vom Körper gleitet, denn es steht mit dem oberen Rand, der von der rechten zur linken Hüfte führt, viel zu weit vom Körper ab. An der linken Hüfte ist ein kleiner Teil des Stoffs nach außen gedreht. Daneben ist ein Knoten gelegt, von dem ein schwungvolles Faltenbündel hinabfällt, das am Rücken bis unter die Kniekehle

anderen Ort aufgestellt worden sein, da der mit Reiss geschlossene Vertrag die Anfertigung des Kreuzes einschloss.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

reicht (Abb. Kat.-Nr. 5.7). Unterhalb der rechten Hüfte verlaufen horizontale Falten, die teilweise mit muschelförmigen Einbuchtungen versehen sind. Die Füße der fast graziös wirkenden Beine sind übereinandergelegt, ohne dass ein Fußbrett ihnen Halt gäbe. Ein sicherlich früher einmal angebrachter Nagel muss von Ausbesserungsmaterial übertüncht worden sein.

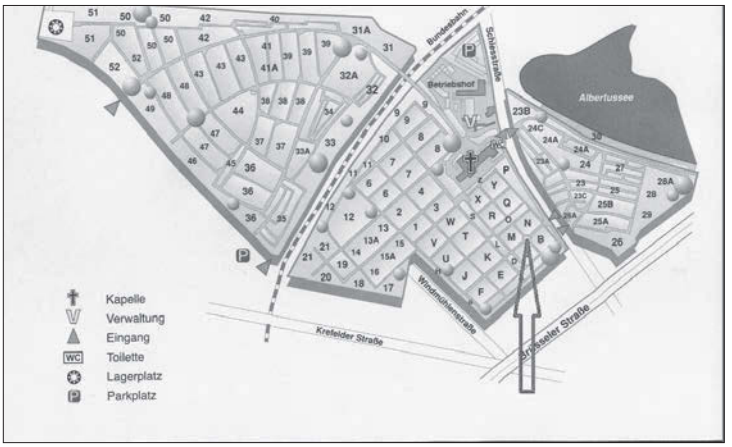



**Abb. Kat.-Nr. 5.1:** Abgeänderter Plan des Friedhofs Düsseldorf-Heerdt mit beigefügter Markierung des Hochkreuzstandpunkts.

**Abb. Kat.-Nr. 5.2:** Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus und Priestergräbern, Anton Josef Reiss, 1862, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 5.3:** Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 5.4:** Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

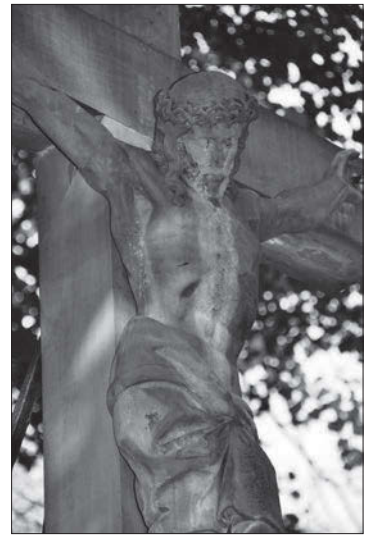


**Abb. Kat.-Nr. 5.5:** Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 5.6:** Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 5.7:** Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 6

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Pietà (Modell). |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1862. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler, Kunstausstellung 1862 in Düsseldorf, Nr. 218. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 7

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Madonna mit dem Kinde (Modell). |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1862. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler, Kunstausstellung 1862 in Düsseldorf, Nr. 219. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 8

| | |
|---|---|
| Ort: | Maxplatz<br>40213 Düsseldorf |
| Objekt: | Mariensäule (Abb. Kat.-Nr. 8.1, 8.4). Entwurf: Gottfried Renn, Ausführung: Anton Josef Reiss. |
| Material: | Trierer Sandstein.[508] |
| Größe: | Marienfigur: 15 Fuß (4,57 m).[509] |
| Propheten: | Ezechiel: H.: 150 cm; B.: 52 cm; T.: 35 cm.<br>Jeremias: H.: 150 cm; B.: 50 cm; T.: 35 cm.<br>Daniel: H.: 150 cm; B.: 60 cm; T.: 31 cm.<br>Isaias: H.: 150 cm; B.: 59 cm; T.: 32 cm. |
| Datierung: | 1865. |
| Erhaltungszustand: | Marienfigur: Am originalen Standort. Prophetenfiguren (Abb. Kat.-Nr. 8.2): Im Kreuzgang des ehemaligen Franziskanerklosters neben der Kirche St. Maximilian (Abb. Kat.-Nr. 8.3): Maxhaus, Schulstraße 11, 40213 Düsseldorf. |
| Chronik und Zusätzliches: | Düsseldorfer Katholiken gründeten 1859 einen Verein, um den Bau des sakralen Denkmals in ihrer Stadt voranzutreiben. Schon im Januar 1860 wurden dreißig Entwürfe ausgestellt. „Dem Style nach gehörten fast alle dem gothischen an; nur ein Modell schien aus der Rauch'schen Schule hervorgegangen, und ein anderes bestand aus romanischen Motiven."[510] Als Sieger des ausgeschriebenen Wettbewerbs ging Gottfried Renn aus Speyer hervor.[511] Da man „[…] bei der Auswahl auf die Ansichten Sr. Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Erzbischof und des Herrn Weihbischofs […] keine Rücksicht genommen […]"[512] hatte, kam wegen der Entscheidung „[…] für das byzanthinische Modell […]"[513] Kritik auf. Auch wurden die künstlerischen Qualitäten des Gottfried Renn angezweifelt.[514] Als herauskam, dass einem Jurymitglied Renns Entwurf schon vorher bekannt war, kam es innerhalb der Jurymitglieder zu „[…] gröblich beleidigend(en) Invective(n)."[515] Die Tatsache, dass keiner der drei von Vincenz Statz eingesandten neugotischen Entwürfe berücksichtigt wurde, veranlasste |

508 F. Greb, 1973, S. 7.
509 Die von A. Houben und H. Maes angegebene Höhe von 15 Fuß (A. Houben/H. Maes, 1976, S. 49) wurde umgerechnet.
510 Anonymus, 1860, S. 24.
511 Ebd., S. 35.
512 Anonymus, 1860, S. 81.
513 Ebd., S. 35.
514 Ebd., S. 81.
515 Ebd., S. 82.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Friedrich Baudri zu der Bemerkung, dass Renns Bevorzugung nur auf einen „[…] frechen Klüngel […]“[516] zurückzuführen sei. Renns Entwurf hatte zwar die Ausschreibung gewonnen, aber für die figürliche Ausstattung kam für die Jury nur Reiss infrage.[517] „Die Ornamentik wurde nach Zeichnungen des Kölner Künstlers Kühlwetter von dem Steinhauer Rechmann ausgeführt.“[518] Nach Fertigstellung der Säule im Jahre 1865 wurde sie zum Politikum, denn um ihren Aufstellungsort wurde ein jahrelanger, verbaler Kampf geführt. Die Stadtverwaltung lehnte eine Aufstellung auf dem prominenten Friedrichplatz, dem heutigen Grabbeplatz, mit der Begründung ab, die Protestanten, die damals allerdings nur ein Fünftel der Düsseldorfer Bevölkerung ausmachten, könnten sich brüskiert fühlen.[519] Mit dem von der Stadt unter anderen Orten vorgeschlagenen Maxplatz konnte sich der Verein, der das Denkmal finanziert hatte, zunächst nicht anfreunden.[520] Eine Einigung im Jahre 1872[521] beendete die sieben Jahre lange Auseinandersetzung und ein Jahr später konnte am 10. 5. 1873 die feierliche Enthüllung des Monuments stattfinden.

Die Darstellungen hinsichtlich der Anfertigungszeit der sich heute an der Mariensäule befindlichen Kopien der Prophetenfiguren (Abb. Kat.-Nr. 8.6, 8.10, 8.12, 8.16) sind widersprüchlich. Greb berichtet, dass 1930 Kopien der Prophetenfiguren[522] aus Muschelkalk angefertigt[523] und die Originalfiguren zum ehemaligen Franziskanerkloster an der Maxkirche verbracht wurden.[524] In einer Schrift Lodensteins hingegen heißt es, Kopien seien erst nach im

516 H. Vogts, 1960, S. 87.

517 H. L. Greb, 1973, S. 5.

518 Ebd., S. 7. Es handelt sich um Clemens Rechmann, der von 1817 – 1872 lebte (Angaben der Lebensdaten: I. Zacher, 1982, S. 130).

519 F. Benson, 1988, S. 9.

520 Wäre das Monument an einem der Plätze aufgestellt worden „[…] wie vor hundert Jahren vom Stifter-Verein gewünscht am Friedrichsplatz, Karlsplatz, Schwanenmarkt oder Burgplatz […], von der Mariensäule wäre mit Sicherheit nur ein Trümmerhaufen übriggeblieben.“ (Stadtarchiv Düsseldorf, anonymer Artikel aus der Kirchenzeitung für das Erzbistum Köln vom 21. Juli 1963, Akte: Mariensäule Bd. 1, 4-32-0-15.0000).

521 Im Jahre 1872 konnte Reiss das Modell der Marienfigur an das Marienhospital in Düsseldorf verkaufen. Es befand sich dort bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. Auf einem alten, in der Caféteria des Krankenhauses ausgestellten, zufällig gefundenen Foto ist das Modell abgelichtet (Abb. Kat.-Nr. 8.25).

522 A. Henze/O. Gaul u. a., 1982, S. 169.

523 Stadtarchiv Düsseldorf (Rheinische Post vom 4. 3. 1964).

524 H. L. Greb, 1973, S. 13.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zweiten Weltkrieg entstandenen Schäden hergestellt worden, da „[…] die sandsteinernen Prophetenfiguren durch den Brand und die veränderten Luftverhältnisse dermaßen gelitten hatten, dass sie durch Nachbildungen aus dem widerstandsfähigeren Muschelkalkstein ersetzt werden mussten."[525] Eine der Kopien (Ezechiel) wurde 1964 zerstört und musste rekonstruiert werden.[526] Das verwendete Material weicht wegen seiner starken Porosität deutlich von dem der anderen Kopien ab.

Restauriert wurde die Mariensäule zwischen 1965 und 1967.[527]

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akten: Bestand XXIII, 0-1-23-1831.000; Registratur III a, Sec. 3. Nr. 5, Stadtarchiv II 1398; Mariensäule Bd. 1, 4-32-0-15.0000; Mariensäule Band 2, 4-32-0-15.2; Rheinische Post vom 4. 3. 1964, Nr. 54); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10, Neuß-Grevenbroichener Zeitung vom 19. März 1930); Anonymus, 1859 (Dioskuren), S. 106; Anonymus, 1860 (Dioskuren), S. 65; Anonymus, 1860 (Organ für christliche Kunst), S. 24, S. 34 ff., S. 46 f., S. 81 f.; Kreuser, 1861, S. 98 ff., S. 108 ff.; S. 128 ff.; Anonymus, 1861 (Dioskuren), S. 191; Anonymus, 1885,[528] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Architekten- und Ingenieur-Verein zu Düsseldorf, 1904, S. 77 f., Abb. 57; Anonymus, 1908, S. X; H. Müller-Schlösser, 1909, S. 590; B. Bockholt, 1922, S. 34; Anonymus, 1925, S. 7; J. Wunsch, 1926, S. 234; Anonymus, 1927, o. S.; Anonymus, 19. 3. 1930, o. S.; H. Vollmer, 1934, 28. Band, S. 141; H. Delvos, 1938, S. 28, 39, 42 f.; Anonymus, 1940, o. S.; H. Vollmer, 1953, S. 141;

525 J. F. Lodenstein, 1973, S. 16. Auch Schatten (T. Schatten, 1997, S. 163) und Funken (W. Funken, 2012, S. 209), die möglicherweise die Angaben dieser Quelle entnommen haben, berichten von Kopienanfertigungen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Nach schriftlicher Auskunft des Bauaufsichtsamts der Landeshauptstadt Düsseldorf (Dr. Jörg Heimeshoff) vom 18. 10. 2011 ist jedoch nichts darüber bekannt, dass nochmals Kopien angefertigt wurden. Es liegt nur ein Kostenvoranschlag des Bildhauers Kuhn für eine Figur vor, die erneuert werden musste. Auch das Institut für Denkmalschutz und Denkmalpflege konnte darüber hinaus keine weiteren Auskünfte erteilen (schriftliche Information von Herrn Matthias Berg vom 31. 7. 2013). Anfragen bei der Fa. Wolfgang Kuhn in Neuss, die in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts mehrere größere Aufträge für die Stadt Düsseldorf ausführte, ergaben, dass man sich nur noch an einen Kostenvoranschlag erinnern konnte, der in dieser Angelegenheit erstellt wurde, aber nicht mehr an eine Ausführung (schriftliche Auskunft von Harald Kuhn vom 9. 9. 2013).

526 H. L. Greb, 1973, S. 13.

527 Schriftliche Auskunft des Bauaufsichtsamts der Landeshauptstadt Düsseldorf vom 18. 10. 2011 (Dr. Jörg Heimeshoff).

528 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

H. Vogts, 1960, S. 87; P. J. Müller, 1960, S. 40; A. Dahm, 1960, S. 171; Anonymus, 1960, S. 58; Anonymus, 1963, o. S.; Anonymus 4. 3. 1964, o. S.; P. Bloch, 1970, S. 121; H. Stöcker, 1970, S. 86; F. L. Greb, 1973; J. F. Lodenstein, 1973, S. 16 f.; P. Bloch, 1975, S. 54, 95, Abb. 108; A. Houben/H. Maes, 1976, S. 48 f.; S. Schürmann, 1979, S. 12; E. Trier, 1980, S. 197, S. 202; Anonymus, 6. 9. 1980, o. S.; Anonymus, 9. 9. 1980, o. S.; G. Vollmer, 1980, S. 116; A. Henze/O. Gaul u. a., 1982, S. 168 f.; I. Zacher, 1982, S. 130; A. Houben/H. Maes, 1984, S. 36 f.; H. Küffner/E. Spohr, 1985, S. 11, S. 57 ff., S. 76; S. Schürmann, 1988, S. 153 f.; F. Benson, 1988, S. 9 f.; P. Hüttenberger, 1988, S. 590, S. 594; P. Hüttenberger, 1989, S. 82; H. Weidenhaupt, 1993, Abb. S. 212; J. A. Birnie Danzker, 1993, S. 66 ff.; C. v. Looz-Corswarem, 1996, Abb. o. S.; C. v. Looz-Corswarem/R. Purpar, 1996, S. 39; T. Schatten, 1997, S. 160 ff.; Anonymus, 9. 5. 1998, o. S.; W. Metzmacher, 2002, S. 74; R. Purpar, 2009, Abb. S. 60; M. Becker-Huberti/M. Eckstein u. a., 2009, S. 159; S. Fraquelli, 2011, S. 369; W. Funken, 2012, S. 208 f.; H. Becker, 2012, S. 266 ff.; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Die auf einem erhöhten, quadratischen Podest stehende, über eine fünfstufige Treppenanlage zu erreichende Säule (Abb. Kat.-Nr. 8.17) ist über einem ebenfalls quadratischen Sockel in drei Geschosse gegliedert. Sie setzen sich zusammen aus einem Hochrechteck, an dessen Seiten Kopien der von Reiss geschaffenen Propheten in rundbogigen, mit Gewänden versehenen, 1,76 m hohen, 0,67 m breiten und 0,23 m tiefen Nischen eingestellt sind, einer mit einem in sich nach oben gedrehten ornamentalen Schmuck gearbeiteten Säule und der auf ihr stehenden Marienfigur. In der Mitte der Säule ist zwischen zwei Annuli die Inschrift „Sancta Maria sine labe concepta. Ora pro nobis“ angebracht.

Die mit einem zwölfsternigen Strahlenkranz versehene Marienfigur (Abb. Kat.-Nr. 8.18) steht auf dem Abakus des die Säule nach oben abschließenden Kapitells, das mit Engelsköpfen, den Evangelistensymbolen und einem vegetabilen Muster geschmückt ist. Die Darstellung mit einem Sternenkranz geht auf die Offenbarung des Johannes zurück, nach der „[…] eine Frau, mit […] zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“[529] am Himmel erschienen war, die später mit Maria gleichgesetzt wurde. Auf ihrem Kopf trägt sie ein Tuch, unter dem über einer hohen Stirn noch der Haaransatz zu erkennen ist. Auf dem Rücken verdeckt das Tuch einen Teil des Haars, das in starren Locken bis auf Hüfthöhe fällt. Demut wird durch den auf die Seite geneigten und etwas nach vorne gebeugten Kopf mit den fast geschlossenen Augen ausgedrückt, unter denen leichte Tränensäcke gearbeitet sind. Unschuld wird evoziert durch die Gestaltung zarter Gesichtszüge in Form einer schmalen Nase, eines kleinen Munds, dessen Oberlippe etwas über die Unterlippe steht, und eines spitz zulaufenden Kinns. Ihre auf Brusthöhe

529 Offenbarung, 12, 1.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

übereinandergeschlagenen Hände, die auf ihrem hohen Leib ruhen, scheinen auszudrücken, dass sie ins Gebet vertieft ist. Mit dem rechten beschuhten Fuß steht Maria gleichzeitig auf einer Schlange und auf einer Mondsichel. Das Attribut der Mondsichel geht ebenfalls auf die bei Johannes geschilderte Erscheinung der mit einem Strahlenkranz umgebenen Frau zurück, die den „Mond […] unter ihren Füßen […]" hat.[530] Die Schlange, deren Kopf über die Mitte der Mondsichel hinausragt, auf die Maria tritt, ist eine Beifügung, die erst um 1600 aufkam.[531] Mit dieser Darstellung wird Maria als Überwinderin des Bösen in der Welt präsentiert. Das von ihr hochgehaltene Gewand, das sich am rechten Ärmel bauscht, fällt links glatt auf den Boden, wobei vorne ein Stück ihres Kleids herausschaut. Die weichen Falten mit dazwischen liegenden großen Flächen, verlaufen zur rechten Seite. Von hinten wirkt die Figur wegen der vertikal angelegten Falten und des an den Seiten eckig abschließenden Gewands blockhaft (Abb. Kat.-Nr. 8.19, 8.20).

Prophetenfiguren: Die mit Stand- und Spielbein eine ausgewogene Verteilung der Körperlast aufweisenden Figuren sind mit idealisierten Gesichtern ausgestattet, die außer David, der als junger Mann gearbeitet ist, mit alten Zügen versehen sind. Ihre Beschreibung erfolgt von links nach rechts in der Reihenfolge ihrer Anbringung an der Wand des Kreuzgangs der Kirche St. Maximilian, in dem sie jetzt aufbewahrt werden:

Ezechiel (Abb. Kat.-Nr. 8.5): Das Haupt des Ezechiels ist mit einer Kapuze bekleidet, die die halbe Stirn verdeckt (Abb. Kat.-Nr. 8.7). Mit weit geöffneten Augen und etwas vorgebeugtem Kopf nimmt er Kontakt mit den Betrachtenden auf. Durch den bis auf den Hals fallenden Bart, der den Konturen der heruntergezogenen Mundwinkel folgt, wird der griesgrämige Ausdruck in seinem Gesicht verstärkt. Sein in der Mitte des Halses mit einer Agraffe zusammengehaltenes Gewand wird mit wenigen Falten über die Arme geführt, so dass es am Oberkörper geöffnet ist und einen Teil seines Rocks hervorschauen lässt. Dieser wird auch an den Ärmelenden und unterhalb des Knies sichtbar, von dem es mit zunächst senkrechten, dann zur rechten Körperseite schwingenden Falten bis auf die beschuhten Füße fällt. Am rechten Spielbein liegt der Stoff glatt auf, das linke Standbein ist hinter einem Faltenbündel nur zu ahnen. Auch wird ein leichter Schwung zur linken Hüfte überspielt, von der eine lange, unten glockenförmig geöffnete Falte herabfällt. Mit der linken Hand erfasst er seinen rechten Unterarm. Die rechte Hand, mit der er gleichzeitig seinen Umhang hochhebt, hält das eingerollte Ende einer bis an sein linkes Oberbein reichenden, geöffneten Schriftrolle, die mit den Worten „Dominus Deus Israel ingressus est per eam. Ez […]"[532] versehen ist. Seine jungen, überlangen Hände stehen im Kontrast zu seinem alt modellierten Gesicht.

Jeremias (Abb. Kat.-Nr. 8.9): Der nach unten geneigte Kopf des Propheten ist mit einem Tuch bedeckt. Das Gesicht ist ähnlich gestaltet wie das des Ezechiels, obwohl ein längerer, bis auf die Brust reichender, gewellter Bart Individualität vortäuscht (Abb Kat.-Nr. 8.8). Der Oberlippenbart, der unter der Nase eine Lücke aufweist, wird weit bis auf den Kinnbart gezogen. Da seine Augen nicht auf die Betrachtenden, sondern

530 Offenbarung, 12, 1.

531 W. Kemp, 2004, Sp. 79.

532 Die Ziffern sind nicht mehr lesbar, aber der Spruch bezieht sich auf Ezechiel 44, 2.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

in die Ferne gerichtet sind, wirkt er in sich gekehrt. Sein über die Schultern und die Oberarme gelegter Umhang ist wie der des Ezechiel im Bereich des Oberkörpers geöffnet, an dem sein mit nur wenigen, flachwulstigen Falten versehenes Untergewand sichtbar wird. Das von seinem rechten Unterarm vor dem Bauch zusammengehaltene Gewand bildet unter seinem rechten Arm ein Faltenbündel, das den leichten Schwung der rechten Hüfte kaschiert. Unter dem linken Spielbeinknie sind vier flache Muldenfalten angelegt, denen eine tiefere folgt, die sich am Boden zwischen den beschuhten Füßen ausbreitet. An der rechten Körperseite wird das Untergewand unter den schrägen Stoffrändern ab Kniehöhe sichtbar, dessen vertikale Falten über dem rechten Fuß zur Seite knicken. Mit der linken Hand hält er in Höhe der Hüfte das zusammengerollte Ende eines Rotulus, der bis auf sein linkes Oberbein fällt. Unterhalb der Inschrift, von der nur noch Bruchstücke vorhanden sind und deshalb einen zusammenhängenden Text nicht mehr rekonstruieren lassen, drückt er die Schriftrolle mit seiner rechten Hand an sich.

Daniel (Abb. Kat.-Nr. 8.11): Er ist als einziger der Propheten ohne Bart dargestellt. Seinen im Gegensatz zu den anderen Figuren unbedeckten Kopf, von dem welliges Haar bis auf den Hals fällt, richtet er zur linken Seite. Dabei schweift sein Blick in die Ferne. Das erhobene Haupt trägt dazu bei, dass er einerseits stolz erscheint, andererseits wirkt er im Zusammenhang mit seiner Kleidung wie ein Philosoph (Abb. Kat.-Nr. 8.13). Sein unter dem Hals übereinandergelegter Umhang bildet zwischen größeren, glatten Stoffflächen unter der linken Schulter eine Muldenfalte, unter dem rechten Arm, an dem die Hand abgebrochen ist, ein Faltenbündel, das den leichten Schwung zur rechten Hüfte überspielt, und vor dem Bauch zwei ringförmig angelegte Falten mit höheren Kehlen. Über dem linken Standbein sind vier äußerst flache Muldenfalten unterschiedlicher Größe gearbeitet sowie eine tiefere, die sich oberhalb des über den Boden hinausragenden linken Fußes ergießt. Mit seiner linken Hand hält er das zusammengerollte Ende eines Rotolus, auf dem sich die Worte „De monte abscissus est lapis sine manibus. Dan. […]“ befinden. Die verwitterten Ziffern müssen 2,45 gelautet haben, denn dort findet sich im Buch Daniel der entsprechende Text.

Isaias (Abb. Kat.-Nr. 8.15): Der Prophet strahlt durch den in den Nacken geworfenen, mit einem Tuch bedeckten Kopf majestätische Würde aus. Sein Gesicht ist mit einem langen Oberlippenbart gestaltet, der sich mit dem bis auf die Brust reichenden, an seinem Ende zweigeteilten Kinnbart vereinigt. Seine Augen hat er zum Himmel erhoben, als wolle er zum Ausdruck bringen, er habe die Weissagung über den mit Jesus gleichgesetzten Immanuel, die er auf seiner mit der linken Hand gehaltenen Schriftrolle niedergelegt hat, von dort erhalten (Abb. Kat.-Nr. 8.14). Mit seiner rechten Hand scheint er einerseits die Betrachtenden zu grüßen, andererseits gibt er mit ihr dem Rotulus, auf dem die Worte „Ecco virgo concipiet et pariet filium. Js. VII. 14“ zu lesen sind, unterstützenden Halt. Der Gestus der erhobenen, erneuerten Hand, an der der Daumen fehlt, betont seine hoheitsvolle Haltung. An seinem über den linken Arm gelegten Umhang bildet sich ein Faltenbündel, das bis zum linken Oberbein reicht. Unterhalb der Schriftrolle liegt eine Schüsselfalte. Von der linken Hüfte führen wenige, mit einer Ausrichtung nach rechts gelegte, breitwulstige Falten. Unterhalb des rechten Spielbeinknies ist der Stoff ganz glatt gestaltet. In Höhe des linken Standbeinknies werden die Säume zu den Seiten geführt, so dass das bodenlange Untergewand



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hervorschaut, das mit nach rechts schwingenden Falten bis auf seine über den Rand hinausragenden beschuhten Füße fällt.

Figürliche Gestaltung des Kapitells, auf dessen Abakus die Marienfigur gestellt ist: An allen Ecken sind pausbackige, gleiche, ca. 0,30 m hohe Köpfe von Putti angebracht, die mit kurzem, lockigem Haar gestaltet sind. An den Seiten befinden sich die vier, ca. 0,50 m großen, auf Blütenkelchen platzierten, mit Nimben und Flügeln versehenen apokalyptischen Wesen, die nicht lesbare Rotuli halten. Die Evangelistensymbole sind wie folgt angeordnet: Unter der Frontseite Marias ein Engel für Matthäus (Abb. Kat.-Nr. 8.21), auf der Rückseite ein Stier für Lukas (Abb. Kat.-Nr. 8.22), rechts ein Löwe für Markus (Abb. Kat.-Nr. 8.23) und links ein Adler für Johannes (Abb. Kat.-Nr. 8.24).

**Abb. Kat.-Nr. 8.1:** Mariensäule, Düsseldorf, Entwurf von Gottfried Renn, figürliche Ausstattung von Anton Josef Reiss, Ornamente von K. D. Rechmann, 1865, Weihfeier 1873, noch ohne Propheten aufgestellt.

**Abb. Kat.-Nr. 8.2:** Ehemaliges Franziskanerkloster Düsseldorf, Kreuzgang, Propheten für Mariensäule, von links nach rechts: Ezechiel, Jeremias, Daniel, Isaias, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

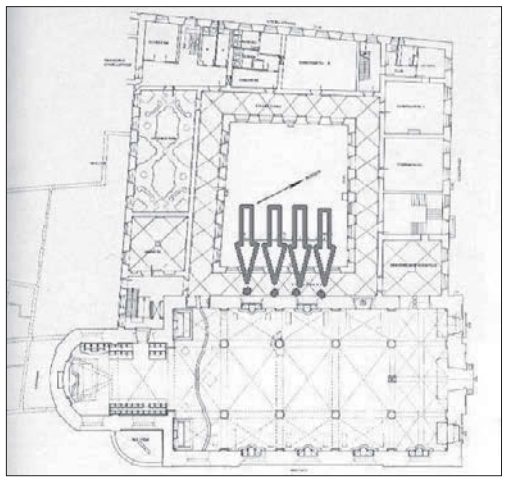


**Abb. Kat.-Nr. 8.3:** Heutiger Standort der Prophetenfiguren von Anton Josef Reiss im Kreuzgang des ehemaligen Franziskanerklosters an der Kirche St. Maximilian in Düsseldorf (rot markiert).

**Abb. Kat.-Nr. 8.4:** Mariensäule, Düsseldorf, Entwurf von Gottfried Renn, figürliche Ausstattung von Anton Josef Reiss, Ornamente von K. D. Rechmann, 1865, Prophetenfiguren: Kopien eines unbekannten Künstlers um 1930, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.5:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Ezechiel, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.6:** Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Ezechiel, 1964, Rekonstruktion einer von einem unbekannten Künstler im Jahre 1930 gearbeiteten Kopie, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

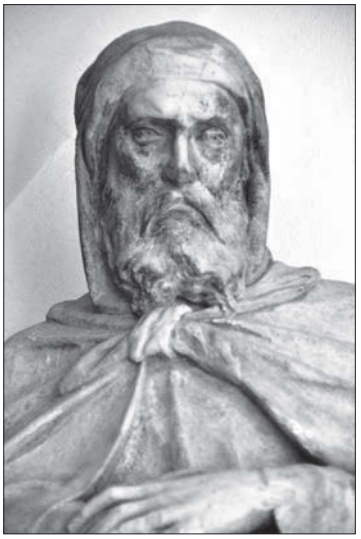


**Abb. Kat.-Nr. 8.7:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Ezechiel, Detail, Anton Josef Reiss 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.8:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Jeremias, Detail, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.9:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Jeremias, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.10:** Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Prophet Jeremias, Kopie eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 8.11:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Daniel, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

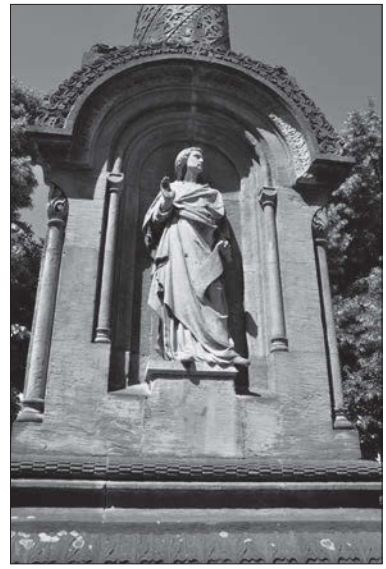


**Abb. Kat.-Nr. 8.12:** Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Prophet Daniel, Kopie eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.13:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Daniel, Detail, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

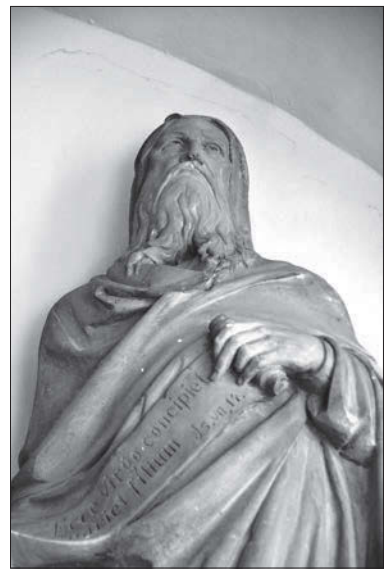


**Abb. Kat.-Nr. 8.14:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Isaias, Detail, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 8.15:** Ehemaliges Franziskanerkloster, Kreuzgang, Düsseldorf, Prophet Isaias, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

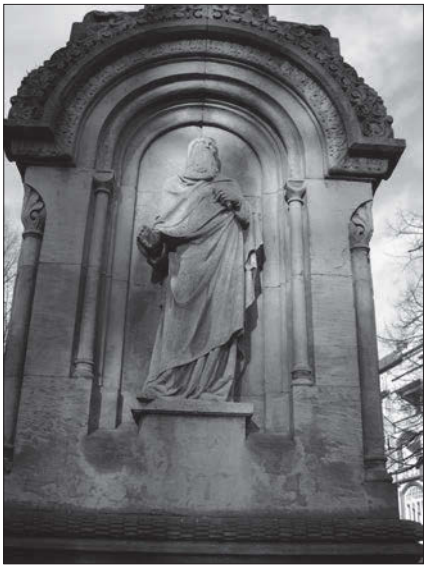


**Abb. Kat.-Nr. 8.16:** Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Prophet Isaias, Kopie eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.17:** Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Zustand nach Verbringen der Original-Prophetenfiguren zum Franziskanerkloster, 1930.

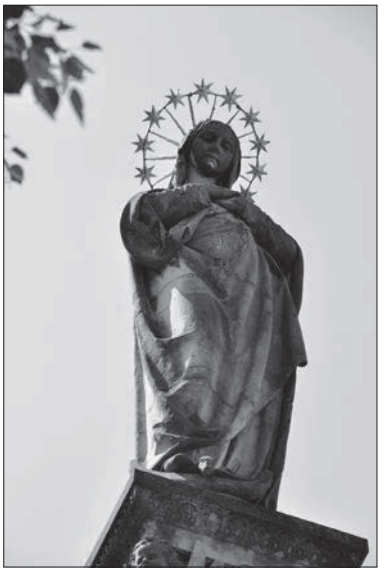


**Abb. Kat.-Nr. 8.18:** Mariensäule, Düsseldorf, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

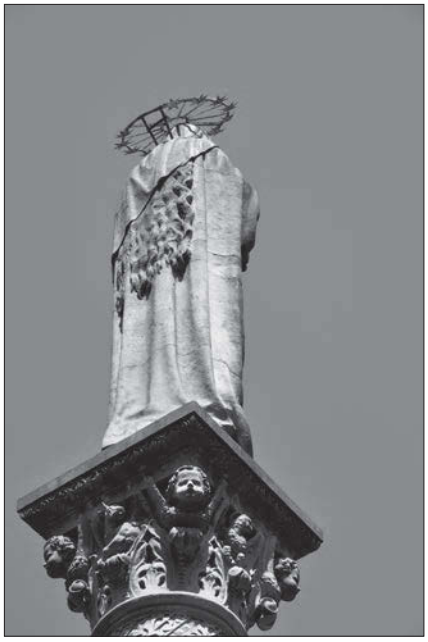


**Abb. Kat.-Nr. 8.19:** Mariensäule, Düsseldorf, Marienfigur, Rückseite, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.20:** Mariensäule, Düsseldorf, Marienfigur, Rückseite, Anton Josef Reiss, 1865, Kopien der Prophetenfiguren Daniel und Isaias eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.21:** Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Engel für Matthäus, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.22:** Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Stier für Lukas, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 8.23:** Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Löwe für Markus, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.24:** Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Adler für Johannes, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 8.25:** Marienhospital, Düsseldorf, alte Aufnahme der Kapelle mit Modell der Figur der Mariensäule, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, vor 1945, abgelichtet 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 9

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Statue des hl. Paulus (Abb. Kat.-Nr. 9.1, 9.2). |
| Material: | Baumberger Sandstein.[533] |
| Größe: | Höhe: 5 Fuß (ca. 1,52 m).[534] |
| Datierung: | 1866. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Entstehungsgeschichte ist unbekannt. Eine Restaurierung der Figur fand statt in den Jahren 1979 bis 1980. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; P. Bloch, 1975, S. 54; M. Tewes/N. Schmitz, 2001, S. 9; H. Becker, 2012, S. 265 f. |

Beschreibung: Wie die Figur des Petrus (Kat.-Nr. 10) und die später hergestellten Skulpturen der hll. Matthias, Hubertus, Antonius von Padua und Franz-Xavier (Kat.-Nr. 16–19, Abb. Kat.-Nr. 9.4–9.7) steht der Apostelfürst Paulus auf einem sich nach unten verjüngenden, gefassten, polygonalen Sockel, der in ein blattgeschmücktes Kapitell einer Halbsäule einmündet, die unterhalb der floralen Ausschmückung mit einem Ring und am unteren Ende mit einer sich abflachenden Basis versehen ist. Die Basis steht auf einer kleinen Schmuckkonsole. Paulus ist am nächsten zum Marienaltar im nördlichen Seitenschiff aufgestellt (Abb. Kat.-Nr. 9.3). Sein Kopf ist axial zur Mitte des Baldachins ausgerichtet. Der Körper ist mit einem leichten Schwung nach links geformt. Er scheint Kontakt zur Gemeinde aufzunehmen, an die er sich mit seiner rechten erhobenen Hand, in deren Innenfläche die Lebenslinien zu erkennen sind, wendet. Die Kuppen des Mittel- und des Ringfingers fehlen. Durch die tiefen, neben der Nase verlaufenden Furchen seines idealisierten Gesichts wird ein höheres Alter ausgedrückt. Die in Querfalten gelegte hohe Stirn deuten Altersweisheit an. Sein Haupt ist mit vollem, gewelltem Haar modelliert. Wie bei Darstellungen des Mittelalters endet sein bis auf die Brust fallender Bart,[535] unter dem kaum noch der Mund zu sehen ist, in zweigeteilten Spitzen. Mit seiner kräftigen linken Hand, an der sich Venen abzeichnen, umfasst er den Knauf des Schwerts, dessen Scheidenspitze hinter seinem unbeschuhten linken Fuß steht. Das Schwert, das ihm als eines seiner Attribute beigefügt wurde, symbolisiert die Waffe, durch die er zur Zeit Neros während der Christenverfolgung enthauptet worden sein soll. Mit der Einbeziehung eines Schwerts als Symbol folgte Reiss einer Darstellung, die ab dem 13./14. Jahrhundert populär wurde. Das an den Rändern mit einem geometrischen Muster verzierte Obergewand liegt auf der rechten Schulter. Es ist so unter seinem linken Arm drapiert, dass sich über seiner Brust schräg verlaufende Falten ergeben, an deren unterster, die fast horizontal verläuft und mit

533 Anonymus, 1871, S. 191.
534 Ebd.
535 H. Sachs u. a., 1994, S. 278.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einer höheren Wulst als die anderen Falten versehen ist, sich eines der Schwertgriffenden anlehnt. Nach hinten reicht der Überwurf bis in Wadenhöhe, nach vorne fällt er von der Hüfte aus vertikal bis auf den Boden, wobei zwei der Falten mit spitzen Kehlen gestaltet sind. Trotz dieser beiden spitzen Erhebungen ergibt sich der Gesamteindruck eines weichen Faltenwurfs, der zur linken Seite schwingt, wobei sich eine größere Fläche über und unter dem linken Spielbein ergibt, dessen Knie hervortritt. Spiel- und Standbein verleihen der Figur eine ausgewogene Ponderation. An der rechten Seite schaut das ebenfalls bis zum Boden fallende Untergewand hervor, dessen Ärmel auch unter den Stulpen des Obergewands zu sehen sind. Die sichtbaren Zehen seines rechten Fußes stehen auf dem Sockel. Die Zehen seines linken Fußes, an dem einige Glieder fehlen, treten über den Sockelrand hinaus, auf dem die Signatur „Reiss 1866“ angebracht ist.

**Abb. Kat.-Nr. 9.1:** St. Stephanus, Grefrath, Apostel Paulus, Anton Josef Reiss 1866, 2009.

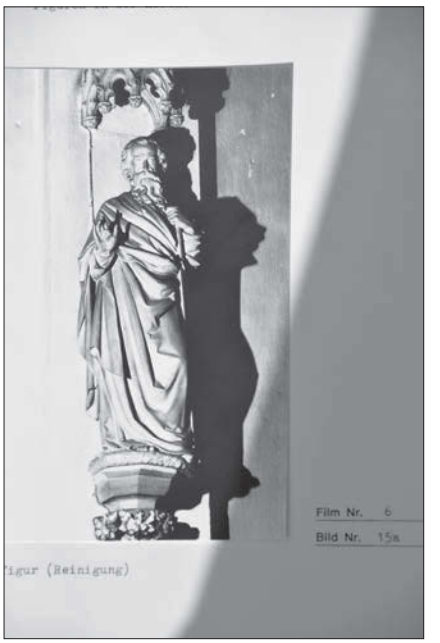



**Abb. Kat.-Nr. 9.2:** St. Stephanus, Grefrath, Apostel Paulus, Anton Josef Reiss 1866, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

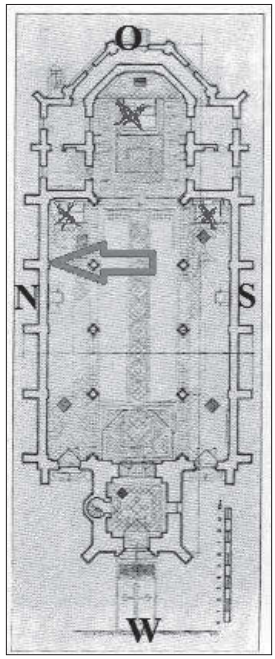



**Abb. Kat.-Nr. 9.3:** St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Paulus-Figur.

**Abb. Kat.-Nr. 9.4:** St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck nördliches Seitenschiff, Ansicht vom Süden, von links nach rechts: Apostel Paulus (1866), hll. Matthias und Antonius von Padua (um 1870), Anton Josef Reiss, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 9.5:** St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck nördliches Seitenschiff, Ansicht vom Westen, von vorne nach hinten: Hll. Antonius von Padua und Matthias (Apostel Paulus verdeckt), Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 9.7:** St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck, südliches Seitenschiff, Ansicht vom Osten, von vorne nach hinten: Apostel Petrus und die hll. Hubertus und Franz Xavier, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 9.6:** St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck südliches Seitenschiff, Ansicht vom Norden, von links nach rechts: Apostel Petrus, hll. Hubertus und Franz Xavier, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 10

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Statue des hl. Petrus (Abb. Kat.-Nr. 10.1, 10,2). |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | Höhe: 5 Fuß (ca. 1,52 m). |
| Datierung: | 1866. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (zur Darstellung aller von Reiss für die Seitenschiffe hergestellten Figuren siehe Abb. Kat.-Nr. 9.4–9.7). |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Entstehungsgeschichte ist unbekannt. Eine Restaurierung der Figur fand statt in den Jahren 1979 bis 1980. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; P. Bloch, 1975, S. 54; M. Tewes/N. Schmitz 2001, S. 9; H. Becker, 2012, S. 265 f. |

Beschreibung: Petrus, der zweite der Apostelfürsten, steht Paulus im südlichen Seitenschiff gegenüber (Abb. Kat.-Nr. 10.3). Eine Korrespondenz unter den Figuren findet nicht statt. Obwohl Petrus' Blick in die Ferne gerichtet ist, scheint eine Kontaktaufnahme mit den Kirchenbesuchern angestrebt zu sein. Seine sich vom Josephsaltar abwendende Haltung, die mit einem deutlichen Schwung zur linken Körperseite versehen ist, unterstützt diese Annahme. Dargestellt ist Petrus als alter Mann mit hohen Wangenknochen, unter denen eingefallene Gesichtszüge liegen, wobei aber sein Schädel breit und kräftig wirkt. Der kurze Bart ist über den vollen Lippen glatt gehalten, um das Kinn hingegen lockig. Sein Haupt ist mit einem lockigen Haarkranz geschmückt, seine Stirnglatze mit einem Haarbüschel versehen. Diese Darstellung entspricht der, wie sie sich bereits seit dem Ende des 4. Jahrhundert herausgebildet hat, um ihn von den anderen Aposteln abzugrenzen.[536] Die mit Venen durchzogene rechte Hand hält seine Attribute, zwei Schlüssel, fast schützend vor seine Brust. Mit dieser Geste könnte er aber auch die Gläubigen auf seine Machtposition im Himmel hinweisen, die ihm mit folgenden Worten von Jesus übertragen wurde, nachdem er ihn als Gottessohn erkannt hatte: „Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein."[537] Sein togaähnliches Gewand, an den Rändern mit einem wellenartigen Muster abschließend, fällt von seiner linken Schulter über den linken Arm, in dessen Hand er sein zweites Attribut, ein Buch, an den Körper presst. Um seine Hüfte ist dieses Gewand schärpenartig gewickelt und fällt vom Schwung der linken Körperseite in weichen Falten dreieckförmig abschließend bis auf den Boden. Das in Röhrenfalten gelegte Untergewand, das am Hals mit einem Rautenmuster versehen ist, schaut unter der Oberkleidung heraus. Auf

536 W. Braunfels, 2004, S. 162.

537 Matthäus, 16, 19.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der rechten Körperseite bilden sich entlang des Spielbeins große Flächen. Unterhalb der schärpenartigen Wicklung des Gewands sind in der Körpermitte kleine Muldenfalten zu sehen. Nicht alle Zehen, die mehr als bei den anderen Figuren über den Rand des Sockels hinausragen, sind erhalten. Auf dem Erdhügel ist die Signatur „Reiss 1866“ angebracht.

**Abb. Kat.-Nr. 10.1:** St. Stephanus, Grefrath, Apostel Petrus, Anton Josef Reiss, 1866, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 10.2:** St. Stephanus, Grefrath, Apostel Paulus, Anton Josef Reiss, 1866, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979.

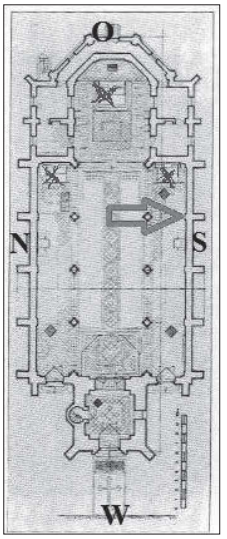



**Abb. Kat.-Nr. 10.3:** St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Paulus-Figur.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 11

| | |
|---|---|
| Ort: | Schloss Sigmaringen<br>Karl-Anton-Platz 8<br>72488 Sigmaringen |
| Objekt: | Relief „Allegorie der Kunst“ (Abb. Kat.-Nr. 11.1).[538] |
| Material: | Stein. |
| Größe: | H.: ca. 100 cm; B.: ca. 150 cm; T.: ca. 10 cm. |
| Datierung: | 1866. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Relief ist von Fürst Karl Anton in Auftrag gegeben worden für seinen Museumsneubau am Schloss Sigmaringen, der 1867 eingeweiht wurde.[539] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 53, S. 100, Abb. 105; H. Becker, 2012, S. 270 f. |

Beschreibung: Das vom Künstler mit „Reiss Düsseldorf. 1866“ signierte Werk[540] (Abb. Kat.-Nr. 11.2) ist in einem spitzbogigen Tympanon über dem Eingang zum Museum des Schlosses angebracht (Abb. Kat.-Nr. 11.3). Es handelt sich um eine Personifikation der Kunst, deren Mittelpunkt von einer sitzenden weiblichen Figur gebildet wird. Ihr Kopf ist aus der Achse des Spitzbogens wegen der etwas zur rechten Seite geneigten Haltung gerückt. Das Haupt unter einem polygonal geformten Nimbus ist mit einem aus Lorbeerblättern geflochtenen Kranz versehen. Der nach unten gerichtete Blick scheint Versonnenheit auszudrücken. Unter dem eng anliegenden Oberteil des langen, bis auf den Boden fallenden Gewands der Tympanonfigur zeichnet sich der Brustansatz ab. Der unter dem unbedeckten Hals mit einem einer Brosche ähnelnden Verschluss zusammengehaltene Umhang, an dem die rechte Hand des angewinkelten Arms gehalten wird, fällt bis auf Schoßhöhe, wobei sich das linke Ende zwischen den geöffneten Beinen befindet, deren Knie sich unter dem Stoff andeuten. Eine größere Fläche zwischen den etwas kantigen Falten ergibt sich unterhalb des rechten Knies. An dem zur rechten Körperseite ausschwingenden Umhang sind die Wulste der Falten

538 Das Relief wurde von Reiss als Allegorie bezeichnet, obwohl es sich um eine Personifikation handelt.

539 Das Museum wurde am 5. Oktober 1867 eröffnet (A. Nägele, 1929, S. 40). Das Modell des Objekts wurde von einem Düsseldorfer Reporter noch im Jahre 1885 im Atelier des Künstlers in der Klosterstraße 128 gesehen (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-22-577.0000). Siehe auch 1. Fußnote, Kat-Nr. 2.

540 In Reiss’ Nachruf wurde das Herstellungsdatum des Reliefs irrtümlich mit 1864 angegeben (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-22-577.0000), von dem Schaarschmidt die Angabe wahrscheinlich übernahm (F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376), die dann von anderen Autoren weitergeführt wurde.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

weich modelliert. Der Zeigefinger der linken Hand deutet auf die in derselben Hand gehaltene Schriftrolle. Die linke, stark verwitterte Hand (Abb. Kat.-Nr. 11.4), wird in Höhe des Umhangverschlusses gehalten. Rechts von der Figur liegen im Vordergrund auf dem Boden ein Zeichendreieck und ein Zirkel, auf das Architektenhandwerk hinweisende Werkzeuge, denen auf der linken Seite eine Malerpalette gegenübergestellt wird.

Den Hintergrund bildet auf der rechten Seite eine rundbogige, ruinöse Architektur, die mit pflanzlichen Ornamenten und einem hundeähnlichen Wesen geschmückten Fries gestaltet ist. Sie wird auf der linken Seite durch gotische Bauelemente ergänzt, unter denen zwei in mittelalterliche Tracht gekleidete, Bücher tragende Menschen wandeln.

**Abb. Kat.-Nr. 11.1:** Schloss Sigmaringen, Tympanon über Museumseingang, „Allegorie der Kunst", Anton Josef Reiss, 1866, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 11.2:** Schloss Sigmaringen, Tympanon über Museumseingang, „Allegorie der Kunst", Detail mit Signatur, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 11.3:** Schloss Sigmaringen, Museumseingang mit „Allegorie der Kunst“, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.

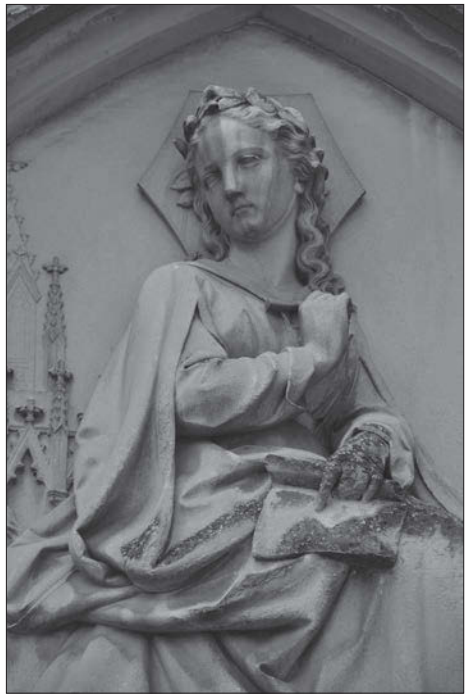


**Abb. Kat.-Nr. 11.4:** Schloss Sigmaringen, Tympanon über Museumseingang, „Allegorie der Kunst“, Detail mit Verwitterungsspuren an der linken Hand, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 12

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (auf einer alten Abbildung ist die Figurengruppe möglicherweise zu sehen – Abb. Kat.-Nr. 12.1). Ursprünglich: St. Maria Himmelfahrt |
| Agrippastr. 13 | 56626 Andernach |
| Objekt: | Skulptur Muttergottes mit Jesuskind. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1866/1867. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Werk wurde Ende Januar 1867 bis Anfang Februar 1867 „[…] für einige Tage in dem Ausstellungssaale der Herren Bismeyer und Kraus […]“[541] in Düsseldorf präsentiert, bevor es zu seinem Bestimmungsort, der „[…] Pfarrkirche zu Andernach […]“[542] verbracht wurde.<br>Aus den Akten der Kirche Maria Himmelfahrt beim Bistumsarchiv in Trier geht nur noch hervor, dass an Reiss am 1. November 1866 ein Restguthaben von „111 M 19“[543] ausgezahlt wurde. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Bistumsarchiv Trier (Akte Maria Himmelfahrt, Andernach, Abt. 70, Nr. 122, Nr. III); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Anonymus, 1867, S. 29 f.; Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; H. A. Müller, 1882, S. 434; E. Schwickert, 1895, S. 57; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; H. W. Singer, 1921, Bd. 4, S. 37; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975 S. 53. |

Beschreibung:[544] Dem Artikel „Düsseldorf“ vom 1. Februar 1867 im Organ für christliche Kunst, S. 29–30, entnommen: „Das Werk des Herrn Reiss ist eine wirkliche Schöpfung religiöser Kunst, die in gleicher Weise das Auge wie das Gemüth befriedigt. Die Formen sind würdig und in schönstem Verhältnis, die Bewegung ist leicht und edel und die Gewandung zeugt von gründlichem und wohlangewandtem Studium. Was wir aber weit höher anschlagen – Haltung und Antlitz der Himmelskönigin

541 Anonymus, 1867, S. 29.

542 Ebd.

543 Die Bezeichnung „M“ in der Bezahlungssumme erscheint fragwürdig, da zu dieser Zeit der Taler noch die gängige Währung war.

544 Da auf der vom Archiv des Bistums Trier zur Verfügung gestellten Fotografie eine Figurengruppe mit einer gotischen Formgebung zu sehen ist, von der nur vermutet werden kann, dass sie von Reiss stammt, wird auf eine eigene Beschreibung verzichtet.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vereinigen in schönster Harmonie die erhabene Reinheit der Jungfrau mit der innigen Liebe der Mutter, die Demuth der Magd des Herrn mit der Majestät der Königin des Himmels, während in ähnlicher Weise das von ihr dargebotene Kindlein voll Huld wie voll Hoheit uns erscheint."[545]

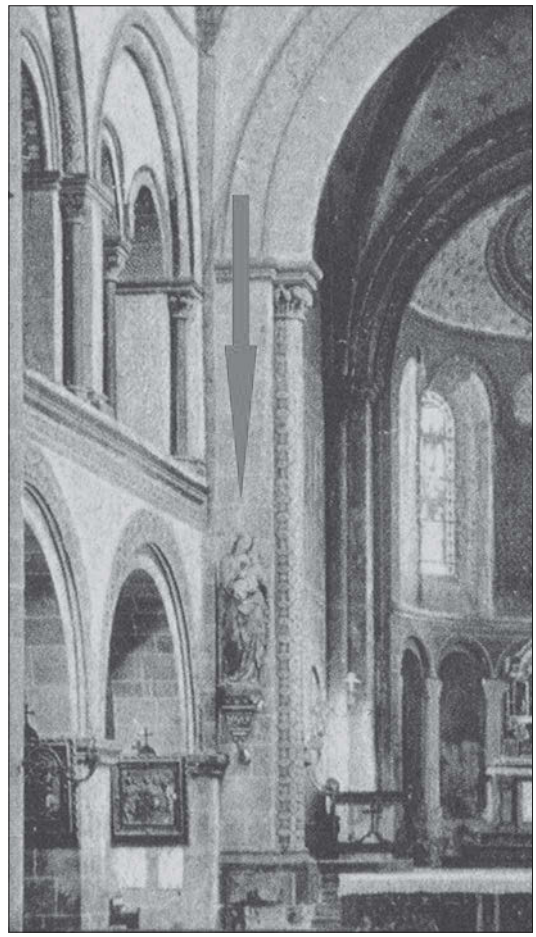


**Abb. Kat.-Nr. 12.1:** St. Maria Himmelfahrt, Andernach, vermutete, von Anton Josef Reiss angefertigte Maria mit Kind, 1866/1867, vor 1900.

545 Anonymus, 1867, S. 29–30.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 13

| | |
|---|---|
| Ort: | Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln<br>Kolumbastr. 4<br>50667 Köln |
| Objekt: | Andachtsbild „Die hl. Dreifaltigkeit. La Ste. Trinité“.[546] |
| Material: | Stahlstich. |
| Größe: | H.: 12,2 cm; B.: 7,2 cm.[547] |
| Datierung: | Spätestens 1868. |
| Erhaltungszustand: | Das Objekt befindet sich im Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Dort ist es unter der Inventar-Nummer 2006/0307 verzeichnet. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ angefertigte Andachtsbild wurde von August Anton Eitel (1841 – 1828)[548] gestochen. Es wurde vom 2. Oktober 1980 bis zum 31. Januar 1981 auf der Ausstellung „Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880“ im Diözesan-Museum Köln präsentiert.[549] |
| Quellen und Literatur: | E. Schwickert, 1895,[550] S. 57, S. 101; L. Gierse, 1980, S. 37, Abb. 39; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

Beschreibung: Auf einer polygonalen Basis befindet sich die Darstellung eines Gnadenstuhls (Abb. Kat.-Nr. 13.1). Auf einem Thron mit hoher Rückenlehne sitzt Gottvater auf einer sich nach vorne verbreiternden Sitzfläche. Sein toter Sohn liegt diagonal vor ihm in seinem Schoß. Über ihm schwebt die den Heiligen Geist symbolisierende Taube mit weit auseinanderstehenden Flügeln. Der auf der rechten Seite des Throns sitzende Gottvater ist als alter Mann mit eingefallenen Wangen dargestellt. Unter seiner Tiara quillt langes, bis auf den Rücken fallendes Haar hervor. Die Spitzen seines zweigeteilten Barts fallen auf seine linke Brust und auf die linke Schulter Jesu. Sein Gesicht hat er dem seines Sohns genähert, den er liebevoll betrachtet. Seine mit Stoff bedeckten Hände stützen Christi Oberkörper, den er mit der rechten Hand unter der rechten Armachsel hält. Die linke Hand hat er auf die linke Brustseite seines Sohns gelegt. Der Stoff seines Gewands, das an der linken Körperseite bis zur Armlehne drapiert ist, fällt bis auf den Boden und bildet unterhalb der weit auseinandergestellten Beine diagonale Falten zwischen glatten Flächen, neben seinem rechten Knie ein Fal-

546 Das Andachtsbild wurde dem Museum im Jahre 2006 von Herrn Ludwig Gierse geschenkt (schriftliche Mitteilung des Kolumba vom 9 7. 2013, Dr. Eva-Maria Klother).

547 Die Angaben wurden dem Ausstellungskatalog „Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880 entnommen (L. Gierse, 1980, S. 37).

548 Vornamen und Lebensdaten des Stechers Eitel wurden der schriftlichen Mitteilung des Kolumba-Museums entnommen (Dr. Eva-Maria Klother vom 9.7.2013).

549 L. Gierse, 1980, S. 37).

550 In der Auflistung bei Schwickert von 1895 wird ein Stahlstich mit demselben Titel allerdings mit den Maßen „[…] 22 : 15 Ctm.“ angegeben (E. Schwickert 1895, S. 101).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tenbündel und neben dem rechten Unterarm Jesu eine glockenförmige Falte. Vor den Unterbeinen Christi ist der Stoff zusammengeschoben.

Vom zur linken Schulter geneigten Haupt Jesu fällt langes, gewelltes Haar bis auf den Rücken. Seine Gesichtszüge ähneln denen eines Schlafenden, nur die zusammengezogenen Augenbrauen erinnern an seine überstandenen Torturen. Die Spuren der Leidenswerkzeuge am muskulösen Oberköper sowie an Händen und Füßen sind kaum sichtbar. Über dem oberen Ende seines knappen Perizoniums ruht seine linke Hand, unterhalb des Lendenschurzes schauen seine äußerst schlanken und langen Beine hervor, die über den Rand des Sockels hinausragen. Sein rechter Arm hängt schlaff zwischen dem rechten Bein seines Vaters und der rechten Armlehne hinunter.

Die Armlehnen des Throns, auf deren vorderen Enden je eine Fiale gestellt ist, sind mit je zwei Krabben versehen. Auch seitlich der Rückenlehne ist je eine Fiale in unterschiedlicher Höhe angebracht, deren Kreuzblumen aber gleich hoch unter einem hervorkragenden Gesims enden, auf dem sich ein Kreuz erhebt, dessen unteres Ende mit Maßwerk geschmückt ist. Im oberen Viertel der Rückenlehne befindet sich eine mit Blütenmaßwerk gestaltete Krone, die über eine hochrechteckige Blendnische hinausragt. An der rechten Seitenwange ist in einem Spitzbogen Maßwerk zu erkennen, auf der linken Wange ist der größte Teil der Verzierung vom rechten Arm Jesu verdeckt.

**Abb. Kat.-Nr. 13.1:** Andachtsbild „Heilige Dreifaltigkeit“, Anton Josef Reiss, spätestens 1868.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 14

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Die Heilige Dreifaltigkeit. Modell zu einem Altaraufsatz für die Kirche in Grefrath bei Neuss. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1868. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Modell wurde 1880 in Düsseldorf auf der IV. Kunstausstellung präsentiert und hat dem Künstler wahrscheinlich den Auftrag zur Anfertigung des Altars in Wijhe/Holland eingebracht (Kat.-Nr. 54). |
| Quellen und Literatur: | Katalog IV. Kunstausstellung in Düsseldorf 1880, S. 107. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 15

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. 15.1–15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Hochaltar. |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1868. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Zwei Vorgängerkirchen hatte es schon in Grefrath gegeben. Die erste, ein Fachwerkgebäude, stammte aus dem 13. Jahrhundert. Sie wurde 1250 erstmals erwähnt.[551] Dieser Bau wurde in der Zeit zwischen 1688 und 1725 durch einen Steinbau, eine Hallenkirche,[552] zwischen den Jahren 1688 und 1725 ersetzt.[553] Als auch an diesem Gotteshaus in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Zahn der Zeit nagte, entschied sich die Kirchengemeinde für einen Neubau, der von Vincenz Statz ab 1862 als dreischiffige Hallenkirche aus rotem Backstein errichtet wurde.[554] Das 1864 fertiggestellte Gebäude,[555] das mit einem nach Osten liegenden Chor und sich anschließender polygonaler Apsis abschließt und dem im Westen ein mächtiger, viereckiger Turm vorgebaut ist, lässt wegen seiner Symmetrie noch klassizistischen Einfluss erkennen. Es weist eine großzügigere Raumgestaltung auf als der 1866 abgebrochene Altbau, der bis dahin noch östlich der neuen Kirche stand.[556] Wie die Vorgängerkirchen wurde das neue Gotteshaus dem hl. Stephanus geweiht.[557] Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts renovierte Kirche[558] steht seit 1985 unter Denkmalschutz[559] und gilt „[…] als die einzige der vom Dombaumeister Vincenz Statz erbauten neugo- |

551 Handbuch des Erzbistums Köln, Band I, 1966, S. 296.

552 Stadtarchiv Neuss (anonymer Autor in Neuß-Grevenbroicher Zeitung, 20. 11. 1954).

553 Anonymus, 2003, S. 8.

554 Kirchenarchiv Grefrath (Inhalt der Akte C 37).

555 Der Neubau der Kirche wurde durch hohe Einzelspenden und durch die Opferbereitschaft der Gemeindemitglieder ermöglicht (Kirchenarchiv Grefrath, Inhalt der Akte A 42).

556 Obwohl es in Grefrath keinen sprunghaften Anstieg der Bevölkerung gegeben hat wie in den größeren Städten (Anonymus, 2003, S. 11), bot die marode gewordene Kirche nicht mehr ausreichend Platz.

557 Die Weihe wurde vom Kölner Weihbischof Friedrich Baudri am 9. Oktober 1864 durchgeführt (Kirchenarchiv Grefrath, Inhalt der Akte A 42).

558 C. Schmalstieg u. a., 2006, S. 96.

559 Anonymus, 1989, S. 58.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tischen Kirchen im Bereich der Bundesrepublik, die in Form, Ausstattung und Ausmalung dem Originalzustand entspricht."[560]
Einzelheiten zur Auftragsvergabe für die Anfertigung des Hauptaltars für die von Vincenz Statz zwischen 1862 – 1864 errichteten Kirche im neugotischen Stil konnten wegen fehlender Akten im Kirchenarchiv nicht mehr festgestellt werden.
Der Altar wurde von 1979 bis 1980 restauriert. Dabei ging die ursprüngliche Vergoldung durch eine Heißdampfbehandlung verloren und musste erneuert werden.[561]
An der Rückwand des Altars befindet sich oberhalb einer zweiflügeligen Holztür die Inschrift „Joh. Georg Weidenfeld Donator."

Quellen und Literatur: Kirchenarchiv St. Stephanus, Grefrath (Akten A 42, C 37, Dokumentation der Renovierung der Pfarrkirche St. Stephanus 1978/79); Stadtarchiv Neuss (Akten K 17.1.3; K 1.4.10); Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, 1871, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, S. 191; Anonymus, 1885,[562] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; L. Gierse, 1984, S. 34, S. 36; K. Emsbach/M. Tauch, 1986, S. 181; G. Dehio, 2005, S. 441; C. Schmalstieg u. a., 2006, S. 95, S. 147; S. Fraquelli, 2011, S. 369, H. Becker, 2012, S. 260 – 263; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Der auf einem zweistufigen Absatz stehende, aus hellem Baumberger Sandstein gebaute Altar,[563] dessen 1,40 m tiefe und 2,80 m lange Mensa nach vorne mit zwei Rundstützen aufgefangen wird, ist über einem etwa fünfzig Zentimeter hohen Sockel zweigeschossig gegliedert (Abb. Kat.-Nr. 15.5). Das unterste Geschoss bildet der figurengeschmückte Stipes. Das über der Altarplatte errichtete, nochmals in drei horizontale und vertikale Zonen unterteilte Retabel, das sich aus einer zweistufigen Predella, darüber liegenden Reliefs neben dem Expositionsthron und aus teils freistehenden, teils in Architektur eingebetteten Skulpturen zusammensetzt, bildet das zweite Geschoss.

560 H. Ahlke, 1989, S. 51.
561 Kirchenarchiv St. Stephanus (Akte: Dokumentation der Renovierung der Pfarrkirche St. Stephanus 41978/79).
562 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.
563 Anonymus, 1871, S. 190; Emsbach/Tauch schreiben hingegen, er sei aus „[…] französischem Kalksandstein […]" (K. Emsbach/M. Tauch, 1986, S. 181).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Frontseite des Altarunterbaus (Abb. Kat.-Nr. 15.6), der seitlich von Lisenen begrenzt wird, gliedert sich in drei vertikale Zonen, die sich durch je zwei nebeneinanderliegenden Nischen und einer rechteckigen, das Gewicht der Mensa abfangenden, vor der Altarwand stehenden Stütze ergeben. Die etwa 28 Zentimeter tiefen Nischen sind nach oben mit gedrückten Dreipassspitzbögen abgeschlossen, von deren Nasen nach außen florale Muster ausgehen, die bis an die Seiten von parallel verlaufenden, hochrechteckigen, seitlich profilierten Blendnischen mit lebensbaumähnlichen Ornamenten heranreichen. Nach unten enden sie mit starken Laibungen, in deren Mitte sich polygonale Sockel befinden, auf denen die vier Evangelisten auf stilisierten Erdhügeln positioniert sind. Anhand ihrer Symbole, die auf den vor ihnen stehenden Tondi eingemeißelt sind, können sie leicht zugeordnet werden.

Von links nach rechts gesehen, beginnt die Reihung der Figuren mit Matthäus (H.: 47 cm; B.: 17 cm; T.: 11 cm), in dessen vor ihm stehenden Rundbild ein Engel zu erkennen ist (Abb. Kat.-Nr. 15.7). Bedingt durch einen leichten Schwung zur rechten Körperseite und einem etwas nach rechts geneigten Kopf ist die Figur nicht ganz axial ausgerichtet. Das Haupt ist mit einem bis tief in die Stirn hängenden und bis auf den Hals herabfallenden, kapuzenartigen Tuch bedeckt. Durch das mit tiefliegenden Wangenknochen gestaltete Gesicht und dem bis auf den Hals reichenden, an der Spitze zweigeteilten Bart wird diese Figur etwas älter als die beiden folgenden Evangelisten dargestellt. Das Gesicht ist mit idealisierenden Zügen versehen, der Blick ist in die Ferne gerichtet. Mit beiden Händen hält Matthäus, wie auch die anderen drei Skulpturen der neutestamentarischen Autoren, eine ausgebreitete Schriftrolle vor sich, mit der die niedergeschriebenen Evangelien symbolisiert werden. Die linke Hand hält er dabei in Höhe seiner linken Schulter, so dass der Ärmel seines Untergewands sichtbar wird. Die weichen Falten des am Hals zugebundenen Überwurfs mit ihren breiten Wulsten und flachen Kehlen fallen parallel mit der Schriftrolle bis auf Höhe der rechten Hand, die an seinem rechten Oberbein ruht, um dann sanft nach rechts auf dem Erdhügel auszuschwingen, aber noch den rechten beschuhten Fuß erkennen lassen. Wegen des leicht nach vorne gedrückten rechten Spielbeinknies und im Bereich der rechten Seite des Obergewandes ergibt sich zwischen den Falten eine Flächigkeit.

Rechts neben Matthäus steht Markus (H.: 47 cm; B.: 17 cm; T.: 13 cm), der auch ein wenig aus der Achse gerückt ist, mit einem im Tondo abgebildeten Löwen (Abb. Kat.-Nr. 15.7). Sein volles, gelocktes Haar reicht bis über die Ohren, sein zweigeteilter Bart endet, wie bei Matthäus, in Brusthöhe. Durch eine leicht gebogene Nase soll der Figur zwar Individualität verliehen werden, dennoch bleibt der Gesamtausdruck des Gesichts idealisiert. Eine Kommunikation zwischen den beiden Figuren findet nicht statt, denn das Gesicht wendet sich leicht von dem des Matthäus ab. Durch den leichten Schwung zur linken Körperseite, durch den ein gewisses Gegengewicht zu Matthäus entsteht, wird der Eindruck der Distanz verstärkt. Seine Schriftrolle hält er mit der rechten Hand hoch über seine rechte Schulter, so dass ihr Ende bis auf den Rücken fällt. Mit der linken Hand hält er sie, noch nicht ganz auseinandergerollt, in Hüfthöhe. Auf seiner Schulter liegt ein kleines Tuch, das einen Teil des Überwurfs bedeckt, unter dem in Brusthöhe ein eng anliegendes, mit einem Knopf verschlossenes Untergewand herausschaut. Die Falten des Obergewands verlaufen von der rechten Hand wieder parallel mit der Schriftrolle, zunächst vertikal, dann ab Hüfthöhe hori-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zontal, um sich in einem Faltenbündel von der linken Hand aus nach unten zu ergießen. Auch hier sind wieder großteilige Flächen zwischen den Falten charakteristisch. Noch deutlicher als bei der Figur des Matthäus prägt sich eine solche Fläche über dem rechten Knie des Spielbeins aus, unter dem der Überwurf in einem Dreieck endet. Das Untergewand, das am Rücken bis auf den Erdhügel fällt, und der rechte beschuhte Fuß sind vorne noch sichtbar.

Neben der die Figuren trennenden Stütze, reiht sich in die Versammlung der Evangelisten Lukas ein (H.: 47 cm; B.: 19 cm; T.: 14 cm), an dessen zu seiner Linken stehendem Tondo ein Stier abgebildet ist (Abb. Kat.-Nr. 15.8). Sein bebartetes Gesicht ist durch hohle Wangen als das eines Mannes im höheren Alter gekennzeichnet. Unter seinem mit einer Kapuze bedeckten Haupt, das an Darstellungen von Propheten erinnert, ist noch der Haaransatz sichtbar. Die nach vorne gerichteten Augen könnten Kontakt mit den Betrachtenden aufnehmen, wären sie nicht starr und verlören sich nicht in der Ferne. In seiner rechten Hand, die neben seinem rechten Bein ruht, hält er ein Schreibgerät, mit dem er sein Evangelium auf der in seiner linken Hand gehaltenen Rolle geschrieben hat, die in einer S-Form bis zum Knie hinunterhängt. Durch einen kaum noch wahrnehmbaren Körperschwung zur linken Körperseite, an dem aber immer noch das Spielbein durch die Kleidung sichtbar ist, entsteht der Eindruck einer fast gerade stehenden Figur, deren Kopf genau in der Achse des Spitzbogens liegt. Dieser Eindruck wird durch die bis in Kniehöhe gerade fallenden, flächig gehaltenen Röhrenfalten seines einteiligen, mit einem Gürtel gehaltenen Gewands intensiviert, die erst in Höhe des Tondos zur rechten Körperseite weggleiten. Das am Hals verschlossene Obergewand fällt sich nach unten öffnend über die Oberarme und endet auf der linken Körperseite in gestuften Falten, wohingegen es auf der rechten Seite am Rücken bis zu den Füßen reicht.

Johannes (H.: 47 cm; B.: 15 cm; T.: 14 cm) mit dem Adler schließt sich mit einem jugendlich gestalteten, pausbackigen, engelsgleichen Antlitz an, das von langen gelockten, bis auf die Schulter reichenden Haaren gerahmt wird (Abb. Kat.-Nr. 15.8). Mit der Skizzierung des Johannes als jungen Mann gegenüber den eher greisenhaften Matthäus, Markus und Lukas hat Reiss die seit dem Mittelalter gängige Vorstellung des Aussehens der Evangelisten rezipiert.[564] Die Figur ist axial angelegt, der Kopf ist auf die Mitte des Spitzbogens ausgerichtet. Die Augen seines von Lukas abgewandten Gesichts gehen in die Leere und vermitteln den Eindruck, er denke gerade über die Fortsetzung seines Evangeliums nach, ein Dokument von besonderem Gewicht für die Nachwelt, war er doch als einziger Jünger bei Jesu Kreuzestod anwesend.[565] Ein unterbrochener Schreibprozess wird durch einen in seiner rechten Hand gehaltenen Stift signalisiert, den er an die offen vor seiner Körpermitte hängende Schriftrolle ansetzt. Durch ein voluminös ausfallendes Gewand, das Stand- und Spielbein nur noch erahnen lässt, wirkt die Figur gerade stehend. Über das am Rücken und nach vorne in einem Dreieck zulaufende Obergewand, unter dem sein mit Röhrenfalten versehenes Unterkleid hervorschaut, ist über die rechte Schulter ein Umhang gelegt, der zur linken Körperseite hin ausläuft und rechts durch die erhobene Hand ein Faltenbündel erzeugt. Besonders große Flä-

564 H. Sachs u. a., 1994, S. 129.

565 Ebd., S. 127.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen zwischen den Falten ergeben sich am vorderen Dreieck des Obergewands und innerhalb der darüber liegenden Schüsselfalte.

In der quadratischen, an den Rändern mit floralem Muster versehenen Blendnische der in der Mitte stehenden Stütze (Abb. Kat.-Nr. 15.9), die auf einem sich nach oben verjüngenden Sockel ruht, ist von einem Kreis ausgehend ein griechisches Kreuz modelliert, in das ein weiteres Kreuz eingelegt ist. Mit vegetabilen Ornamenten versehen sind auch die Ränder der Blendnischen sowie die Spitzen des vom Kreis ausgehenden Kreuzes, die Seiten der Mensaplatte und die Kapitelle der links und rechts unter dem vorderen Ende der Altarplatte aufgestellten Säulchen, die auf quadratischen, nach oben polygonal geformten Sockeln ruhen.

Den Sockel des Retabels bildet die mit einem schlichten geometrischen Muster versehene etwa 18 Zentimeter hohe rechteckige Predella. Darüber liegt ein etwas zurückgesetzter ungefähr doppelt so hoher Aufbau, in dessen Blendnischen Maßwerk mit einem Muster aus Ellipsen, Kreisen, Vierpässen, Rauten und Dreiecken eingearbeitet ist (Abb. Kat.-Nr. 15.10). In der Mitte dieser Aufbauten ist das bis zum vorderen Rand der Predella gezogene eintürige Tabernakel eingestellt,[566] über dem sich in der dritten Zone der nach oben mit einem Baldachin abschließende, mit Maßwerk versehene Expositionsthron (Abb. Kat.-Nr. 15.11) befindet. Sein Podest ragt über das sich um Front und Seiten des Altars ziehende verkröpfte Gesims hinaus. Die neben dem Expositionsthron liegenden, vergoldeten, 60,5 cm hohen, 77 cm breiten und 10,5 cm tiefen Blendnischen schließen an ihren Seiten mit Astwerk ab, das am oberen Rand in Blattmaßwerk übergeht. In ihnen befinden sich mehrfigurige Flachreliefs.

Auf der linken Seite ist die Verkündigung an Maria dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 15.12).[567] Links von der Szene kniet der Erzengel Gabriel (H.: 40 cm; B.: 26 cm; T.: 7 cm), dessen Flügel vom Kopf bis fast auf den Boden reichen. Seine linke Hand hält eine fast bis auf den Boden fallende Schriftrolle, auf der die Worte „Ave Maria" geschrieben stehen. Der Engel, dessen mit lockigem Haar gestaltetes Haupt mit einem Heiligenschein umgeben ist, hat seinen Blick auf Maria (H.: 38,5 cm; B.: 29 cm; T.: 8 cm) gerichtet. Sein am Hals rund abgeschlossenes Gewand fällt in üppigen Falten auf den Boden. Maria, ebenfalls mit einem Nimbus versehen, sitzt ihm mit einem in ihrem Schoß gehaltenen, aufgeschlagenen Buch im Schneidersitz gegenüber. Sie nimmt die Botschaft des Engels in demutsvoller Haltung, mit vor ihrer Brust gefalteten Händen und gesenktem Blick, der ihre Jungfräulichkeit symbolisiert, entgegen. Kleid und Überwurf fallen ebenfalls bis auf den Boden. Zwischen beiden Figuren ist der Heilige Geist in Gestalt einer Taube mit weit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, von dem der Erzengel nach seinem Erscheinen und Marias Erschrecken verkündete: „Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten."[568]

566 Seit 1863 musste das Tabernakel im Altar integriert werden (Anonymus, Lexikon der Kunst, Band VII, 2004, S. 178).

567 Im Gegensatz zu den tatsächlich vorhandenen Reliefs wird im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst berichtet, dass „[…] die Hindeutung auf die Erlösung und ihre Nachwirkung im h. Meßopfer dargestellt ist." (Anonymus, 1871, S. 191. Vgl. auch P. Bloch, 1975, S. 54).

568 Lukas, 1, 35.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Relief auf der rechten Seite zeigt die Heilige Familie (Abb. Kat.-Nr. 15.13), deren Köpfe von einem Nimbus umgeben sind. Maria (H.: 38 cm; B.: 24 cm; T.: 6,5 cm) und Joseph (H.: 38,5 cm; B.: 21,5 cm; T: 6,5 cm), der deutlich älter als Maria dargestellt ist, knien mit geschlossenen Augen vor dem nackten Jesuskind (H.: 12 cm; B.: 12 cm; T.: 4 cm), das auf einem Fell in einem kistenähnlichen Bett liegt. Ihre Hände haben sie zum Gebet gefaltet. Zwischen ihren Häuptern ist der Schriftzug „Gloria in excelsis" zu erkennen. Ein natürlicher Faltenwurf mit größeren freien Flächen, wie sie sich insbesondere am linken Oberbein Josephs ergeben, dessen Konturen sich deutlich abzeichnen, ist auch hier wieder ein typisches Gestaltungsmittel.

Der Altar ist bekrönt mit einer Darstellung des Gnadenstuhls (H.: 95 cm; B.: 70 cm; T.: 55 cm – Abb. Kat.-Nr. 15.14 und 15.15),[569] der auf einen polygonalen, vorgezogenen Absatz gestellt ist, an dessen Seiten Engel auf kleinen rechteckigen Steinblöcken platziert sind, die auf gleich großen, balustradenähnlich abgegrenzten Arealen stehen. Die sich nach oben verjüngende Rückwand des breiten Stuhls, an der ein Baldachin die pyramidal positionierten Figurengruppe überdacht, schließt nach oben mit einer kleinen, maßwerkgeschmückten Fläche ab, auf der ein Kreuz steht. Seitlich der Rückwand ist links und rechts in Höhe des Baldachins je eine Fiale angebracht, eine weitere befindet auf dem linken Rand der unteren, breiteren Fläche. Auf dem Stuhl thront Gott Vater, der seinen von den Leiden erlösten Sohn im Schoß hält. Über ihnen schwebt der als Taube symbolisierte Heilige Geist. Gott Vater ist als alter Mann mit langem, bis auf die Schulter wallendem Haar und einem bis auf seine Brust reichenden, zweigeteilt auslaufenden Bart dargestellt. Auf seinem Haupt ruht eine dreifache Krone, deren Spitze eine kleine Kugel ziert. Seinen fürsorglichen Blick hat er auf Jesus gerichtet. Die den Sohn stützenden Hände bleiben unter dem Gewand, das über die rechte Stuhllehne und über den vorderen Rand des Podests hinausragt, unsichtbar. Die auf Jesus gerichtete Körperhaltung, der Blick und die behutsame, haltgebende Unterstützung verstärken den Eindruck eines liebevollen Vaters, der Anteil am Tod seines Sohnes nimmt, an dem er schon seit seiner Taufe „[…] Gefallen gefunden […]"[570] hatte. Der nur mit einem gekräuselten Lendenschurz bekleidete Jesus, dessen Körper ihn als kräftigen jungen Mann ausweist, liegt mit verschlossenen Augen wie schlafend zur Rechten Gottes, wo er „[…] gleichsam in die Arme des Vaters hinein aufersteht."[571] Sein langes, gewelltes Haar, das an seinem mit kräftigen Muskeln versehenen Hals bis auf den Rücken fällt, und sein gestutzter Bart sehen gepflegt aus. Erst eine Spurensuche der Betrachtenden, bei der auch das Fehlen der äußeren Glieder des Daumens, des Zeige- und Mittelfingers an der rechten Hand auffällt, lässt die Hinterlassenschaften der Leidenswerkzeuge am muskulösen Körper sowie an den wohlgeformten Beinen, Armen und Händen erkennen.[572]

569 Ein Gipsmodell des Gnadenstuhls wurde zwölf Jahre später auf der IV. Kunstaustellung Düsseldorf ausgestellt (Kat.-Nr. 14) unter der Bezeichnung „Die heilige Dreifaltigkeit, Modell zu einem Altaraufsatz für Kirche in Grefrath bei Neuss" (Katalog IV. Kunstaustellung in Düsseldorf 1880, S. 107). Dieser Präsentation im Jahre 1880 verdankt Reiss möglicherweise den Auftrag zur Anfertigung des Hauptaltars in Wijhe/Holland (Kat.-Nr. 55).

570 Matthäus, 3, 17.

571 F. Buchheim, 1984, S. 8.

572 Zwei Zehen des rechten Fußes und die Fingerkuppen der rechten Hand fehlen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die beiden neben dem Gnadenstuhl positionierten, adorierenden Engel (linker Engel: H: 70 cm; B.: 42 cm; T.: 26 cm; rechter Engel: H.: 69 cm, B.: 44 cm, T.: 22 cm) sind mit großen Flügeln versehen und mit bis auf den Boden reichenden Gewändern, deren besonders weicher Faltenfall hervorsticht (Abb. 15.16 und 15.17).

Auch die Seitenwände des Hauptaltars in St. Stephanus schmücken Figuren. Sie stehen auf polygonalen Stützen, die auf dem den Altar umlaufenden verkröpften Gesims angebracht sind. Sie werden von spitzbogigen Baldachinen überdacht. Auf der linken Seite ist eine Statuette des Kirchenpatrons St. Stephanus (H.: 44,5 cm; B.: 15,5 cm; T: 11,5 cm) aufgestellt (Abb. Kat.-Nr. 15.18). Als „[…] erster der sieben von den Aposteln in Jerusalem geweihten Diakone und Erzmärtyrer; […]“[573] erlitt er das Martyrium der Steinigung. Davon zeugt eines seiner Attribute, das er auf Brusthöhe mit seiner linken Hand hält. In der rechten Hand, die unter dem Ärmel seines Gewands hervorschaut, hält er ein Buch in Höhe des rechten Oberbeins. Die vorne bis zum Knie und hinten bis zur Wade reichende Dalmatik, die am Hals mit einem Amikt versehen ist, bildet vom linken Arm ausgehend ein Faltenbündel und in Schoßhöhe eine tiefe Muldenfalte. Die großflächige, natürliche Faltengestaltung des Obergewandes setzt sich in den sanft zur rechten Körperseite auspendelnden Röhrenfalten der bis zum Boden reichenden Albe fort, die aber noch den über den Erdhügel hinausragenden beschuhten Fuß erkennen lässt. Wie üblich ist St. Stephanus im jugendlichen Alter dargestellt, der hier mit kurzem, in den Nacken fallendem, die Ohren frei lassendem Haar modelliert ist, seinen Blick wie abwesend in die Ferne gerichtet.

Auf der rechten Seite des Altaraufbaus in selber Höhe wie der hl. Stephanus steht der hl. Georg (H.: 44,5 cm; B.: 18,5 cm; T.: 11 cm) in römischer Soldatenkleidung (Abb. Kat.-Nr. 15.19), der auch in der Folge als Heiliger bezeichnet werden soll, obwohl er ab den späten sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nicht mehr im Heiligenkalender geführt wird. Auf seinem Kopf trägt er einen Helm mit hochgeklapptem Visier, über seinen Schultern ein bis zum Boden fallendes Sagum, das den rechten Oberarm zum Teil und den linken Arm ganz bedeckt. Sein Panzer, seine kurze Hose und die nackten Oberbeine, deren Knie mit einem Schutz versehen sind, bleiben sichtbar. In seiner rechten Hand hält er einen mit einem Kreuz verzierten Schild, dessen Spitze rechts neben dem Kopf des am Boden liegenden Drachens steht. Seine linke Hand umfasst den Knauf seines an der linken Körperseite von einer Kordel gehaltenen herunterhängenden Schwerts. Die Darstellung des hl. Georgs, der als christlicher Soldat unter dem Kaiser Diokletian das Martyrium erlitt, entspricht einer ab dem 13. bis 14. Jahrhundert auftretenden Form, denn in der Zeit davor wurde bei Standbildern die in der Legenda Aurea geschilderte Begebenheit des vom hl. Georg erlegten Drachens zur Rettung der Königstochter von Lybia nicht wiedergegeben.[574]

573 H. Sachs u. a., 1994, S. 321.

574 Ebd., S. 147.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 15.1:** St. Stephanus, Grefrath (1862–1864 erbaut von Vincenz Statz), 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.2:** St. Stephanus, Grefrath, Blick nach Osten, 2009.

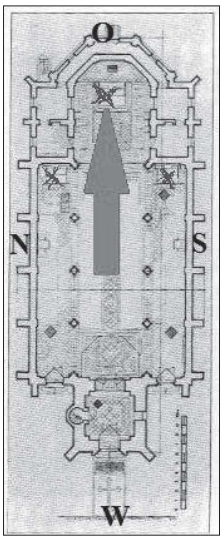



**Abb. Kat.-Nr. 15.3:** St. Stephanus, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Hauptaltars.

**Abb. Kat.-Nr. 15.4:** St. Stephanus, Grefrath, Blick nach Westen, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 15.5:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1868, im Hintergrund: Fenster nach Entwürfen von Edward von Steinle, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.6:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes mit Evangelisten, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.7:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes mit den Evangelisten Matthäus (links) und Markus (rechts), Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.8:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes mit den Evangelisten Lukas (links) und Johannes (rechts), Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

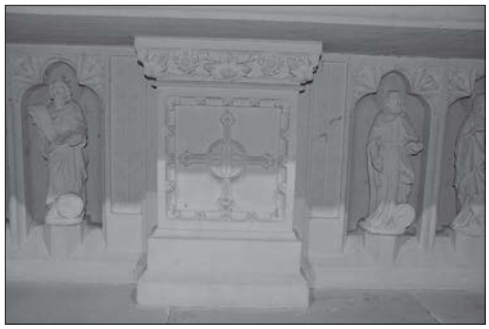


**Abb. Kat.-Nr. 15.9:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes, Stütze, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.10:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Retabel, Detail, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

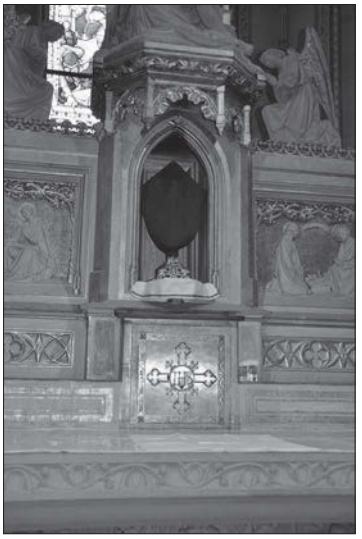


**Abb. Kat.-Nr. 15.11:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Expositionsthron, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

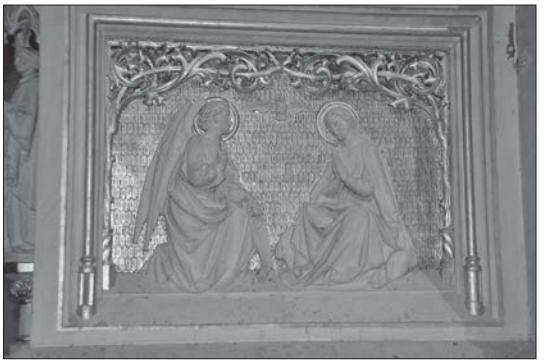


**Abb. Kat.-Nr. 15.12:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Retabel, Verkündigung an Maria, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

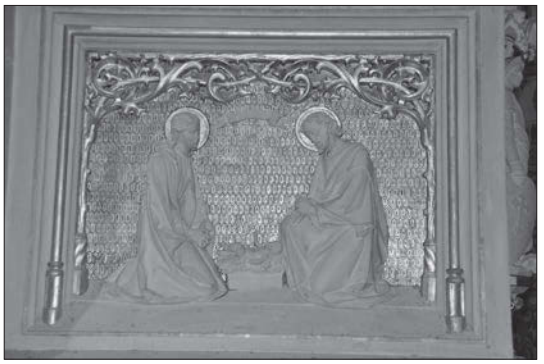


**Abb. Kat.-Nr. 15.13:** St. Stephanus, Hauptaltar, Retabel, Heilige Familie, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.14:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 15.15:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1868, Zustand vor Restaurierung, im Hintergrund: Fenster aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, ca. 1979.

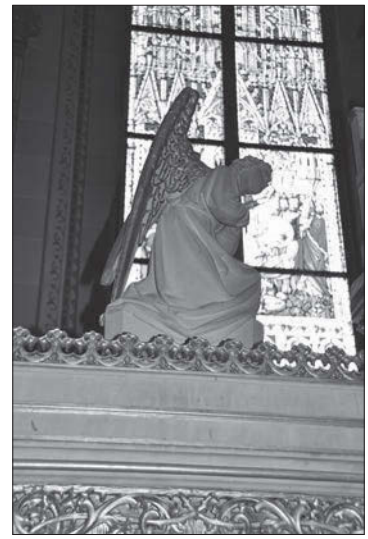


**Abb. Kat.-Nr. 15.16:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Engel links des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1868. 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.17:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Engel rechts des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 15.18:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, St. Stephanus, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.



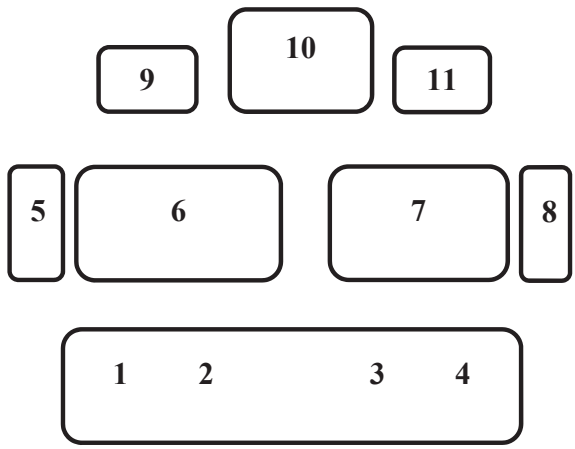
https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 15.19:** St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, St. Georg, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Figuren am Altar




1. Evangelist Matthäus.
2. Evangelist Markus.
3. Evangelist Lukas.
4. Evangelist Johannes.
5. Hl. Stephanus.
6. Verkündigung an Maria.
7. Heilige Familie.
8. Hl. Georg.
9. Engel.
10. Gnadenstuhl.
11. Engel.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 16

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Statue des hl. Matthias. |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | 5 Fuß (ca. 1,52 m) hoch. |
| Datierung: | Um 1870. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (zur Darstellung aller von Reiss für die Seitenschiffe hergestellten Figuren siehe Abb. Kat.-Nr. 9.4–9.7). |
| Chronik und Zusätzliches: | Restaurierung von 1979 bis 1980. |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Stephanus; Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; P. Bloch, 1975, S. 54; M. Tewes/N. Schmitz, 2001, S. 9; H. Becker, 2012, S. 265 f. |

Beschreibung: Obwohl in einem Bericht aus dem Jahre 1871 die in der Mitte der Nordwand (Abb. Kat.-Nr. 16.1) angebrachte Skulptur als Matthäus bezeichnet wird,[575] ist doch eher anzunehmen, dass es sich bei dieser Figur um den hl. Matthias (Abb. Kat.-Nr. 16.2, 16.3) handelt, denn dieser Heilige wird bei Reihungen oft zusammen mit Paulus dargestellt.[576] Matthias, der erst nach dem Verrat des Judas zum Apostel gewählt wurde,[577] ist als Attribut eine Axt beigefügt. Es ist bei ihm das wohl am häufigsten anzutreffende Symbol seit dem 13. Jahrhundert,[578] da eines seiner angenommenen Todesarten durch dieses Werkzeug herbeigeführt worden sein soll. Auch ein Buch, das er in der Hand hält, gehört zu seinen oft verwendeten Attributen, so dass es leicht zu einer Verwechslung mit Matthäus kommen kann, der manchmal auch mit Beil und Buch ausgestattet ist. Wie in den meisten Fällen ist der hl. Matthias als alter Mann mit vollem, bis auf den Nacken fallendem Haar gezeichnet. Typisch ist auch die Gestaltung des sich in zwei Teile spaltenden Barts, der unterhalb des Kinns in zwei Spitzen auf der Brust ausläuft. Im Kontrast zum greisenhaft wirkenden Gesicht steht die linke, den Schaft des Beils umfassende Hand, denn sie sieht aus wie die eines jungen Manns. Der Apostel schaut in seinen mit der rechten Hand hochgehaltenen aufgeschlagenen Folianten, von dem aus ein Faltenbündel nach unten fällt. In Höhe des Buchs schwingen Falten zur Seite. Über das unterhalb der Knie in einem Dreieck auslaufende Obergewand, das das linke Spielbein kaum noch erkennen lässt, ist ein Umhang gelegt, der über den linken Arm fällt. Die Figur ist ganz in sich und ihr Buch versunken, so dass eine Kommunikation mit den anderen Skulpturen nicht stattfindet.

575 Anonymus, 1871, S. 191.
576 Auch Jungblut spricht von Matthias (O. Jungblut, 1989, S. 10).
577 H. Sachs u. a., 1994, S. 258.
578 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

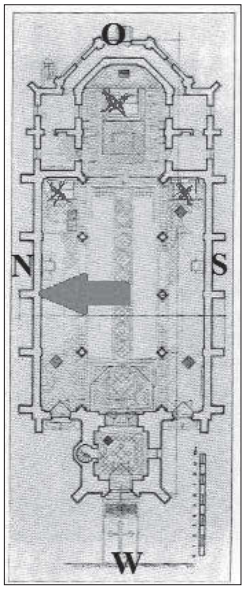



**Abb. Kat.-Nr. 16.1:** St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Matthias-Figur.

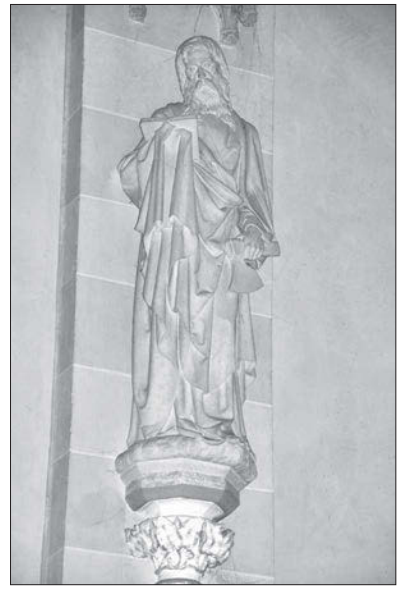


**Abb. Kat.-Nr. 16.2:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Matthias, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 16.3:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Matthias, Anton Josef Reiss, um 1870, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 17

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Statue des hl. Hubertus. |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | 5 Fuß (ca. 1,52 m) hoch. |
| Datierung: | Um 1870. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (zur Darstellung aller von Reiss für die Seitenschiffe hergestellten Figuren siehe Abb. Kat.-Nr. 9.4–9.7). |
| Chronik und Zusätzliches: | Restaurierung von 1979 bis 1980. |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Stephanus; Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; P. Bloch, 1975, S. 54; M. Tewes/N. Schmitz, 2001, S. 9; H. Becker, 2012, S. 265 f. |

Beschreibung: Der die Mitte der Südwand (Abb. Kat.-Nr. 17.1) schmückende Hubertus[579] wurde zu den vier heiligen Marschällen Gottes gerechnet, eine offizielle Bezeichnung der Kirche, die aber seit dem 17. Jahrhundert nur noch in der Volksfrömmigkeit vorkommt.[580] Der Heilige (Abb. Kat.-Nr. 17.2 und 17.3), der im 8. Jahrhundert die Ardennen missionierte und deshalb auch als der Apostel der Ardennen bezeichnet wird,[581] wurde später Bischof von Lüttich.[582] Fast gerade stehend, nur das rechte Knie etwas vorgeschoben, schaut er mit einem energischen Gesichtsausdruck ins Leere. Wie alle anderen Skulpturen steht er isoliert und nimmt weder Kontakt zu den neben ihm noch zu den gegenüber platzierten Figuren auf. Spuren eines höheren Alters zeichnen sich in seinem mit einem kurzen Bart modellierten Gesicht durch eingefallene Wangen ab. Seine tief in die Stirn gerückte Mitra lässt an den Seiten die bis in den Nacken fallenden Haare herausschauen. Mit seinen behandschuhten Händen umfasst er links den Bischofsstab, der fast genauso groß wie er ist, während seine rechte Hand, an deren Zeigefinger das äußerste Glied fehlt, ein Buch auf Hüfthöhe hält, auf dem ein Hirsch liegt. Die Beine des Hirschs ragen über den Rand des Buchs hinaus, sein Geweih ist abgebrochen. Der Hirsch ist eines der Attribute, mit dem er oft ausgestattet wird, da ihm bei einer Jagd ein Hirsch mit einem Kruzifixus im Geweih erschienen sein soll, wodurch er bekehrt wurde. Allerdings ist diese Legende seit dem 14. Jahrhundert mit der des römischen Märtyrers Eustachius vermengt worden, der dieselbe Vision gehabt haben soll.[583] Gekleidet ist der Heilige in ein Bischofsornat. Über

579 Anonymus, 1871, S. 191.

580 G. Kaster 2004, S. 565.

581 Im Kirchenführer von St. Stephanus konnte dieser Heilige bisher noch nicht zugeordnet werden (M.Tewes/N. Schmitz, 2001, S. 9).

582 H. Sachs u. a., 1994, S. 186.

583 F. Werner, 2004, Sp. 194.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seiner bodenlangen Albe trägt er eine Dalmatika, die mit einem geraden Abschluss auf Kniehöhe endet und das mit Fransen versehene Skapulier hervorschauen lässt. Darüber ist eine Kasel gelegt, die vorne über dem Knie mit einer Dreiecksform abschließt. Von den weiten Ärmeln der Kasel fallen an den Seiten der Figur gleichmäßige Falten herab. Über der Kasel ist ein mit Kreuzen verziertes Pallium befestigt. Am Hals schließt das Ornat mit einem Amikt ab. Bei dieser Skulptur ist die größte Flächigkeit zwischen den weichen Falten gegeben, obwohl das Spielbein nicht akzentuiert wird.

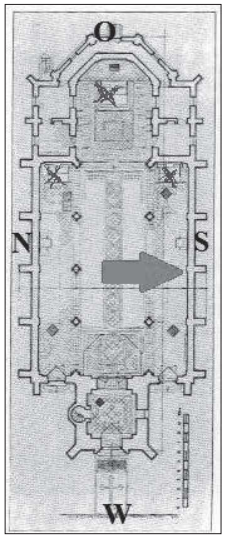



**Abb. Kat.-Nr. 17.1:** St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Hubertus-Figur.

**Abb. Kat.-Nr. 17.2:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Süd, hl. Hubertus, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 17.3:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Süd, hl. Hubertus, Anton Josef Reiss, um 1870, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 18

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Statue des hl. Antonius von Padua.[584] |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | 5 Fuß (ca. 1,52 m) hoch. |
| Datierung: | Um 1870. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (zur Darstellung aller von Reiss für die Seitenschiffe hergestellten Figuren siehe Abb. Kat.-Nr. 9.4–9.7). |
| Chronik und Zusätzliches: | Restaurierung von 1979 bis 1980. |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Stephanus; Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; P. Bloch, 1975, S. 54; M. Tewes/N. Schmitz, 2009, S. 9; H. Becker, 2012, S. 265 f. |

Beschreibung: Der hl. Antonius von Padua (Abb. Kat.-Nr. 18.1, 18.2), der im 13. Jahrhundert Franziskanermönch war und als eloquenter Redner nach Frankreich geschickt wurde, um gegen Andersgläubige zu predigen, ist zusammen mit dem Jesuskind als letztes Bildwerk an der Wand des nördlichen Seitenschiffs aufgestellt (Abb. Kat.-Nr. 18.3). In der rechten Hand hält der hl. Antonius, wie ein Schreibgerät fassend, den Stängel einer Lilie, die sich an seiner rechten Schulter zur vollen Blüte entfaltet. Mit diesem Attribut, mit dem seine Keuschheit demonstriert wird, wurde er seit dem 15. Jahrhundert in Italien und seit dem 16. Jahrhundert auch in anderen europäischen Ländern ausgestattet.[585] Er ist in seiner Ordenstracht dargestellt, die von einem zweireihigen, perlenartig aussehenden Cingulum gehalten wird, an dessen Ende ein Kreuz herabhängt. Obwohl er das Jesuskind auf seinem linken Arm platziert hat, das er zusätzlich mit dem vorgeschobenen Oberkörper abfängt, beachtet er das ihn anschauende Kind nicht, sondern schaut verträumt an ihm mit einem in die Ferne schweifenden Blick vorbei. Sein Gesicht ist rundlich und mit einem kleinen Mund versehen, der nicht breiter als die Nase modelliert ist und an die Mundform erinnert, mit der Perugino seine Figuren malte. Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Skulpturen wirkt diese Figur wenig männlich. Trotz der Mönchstonsur, die in gleichmäßigen Wellen um den Kopf gelegt ist, stellt sich doch der Eindruck einer femininen Gestalt ein. Das schlichte Gewand mit dem hinten am Hals hochgestellten Doppelkragen ist auf den Schultern mit einem Amikt versehen. Es fällt vom Cingulum in natürlichen, röhren-

584 Als in der „Zeitschrift für Bildende Kunst“ im September 1871 ein Artikel über Reiss' Werke verfasst wurde, befanden sich bereits die Figuren der hll. Petrus, Paulus, Matthias und Hubertus in der Kirche St. Stephanus. Die Herstellung zwei weiterer Skulpturen war zu diesem Zeitpunkt geplant, damit „[…] dieser prächtige künstlerische Schmuck einer bisher wenig beachteten Kirche seinen Abschluss […]“ erhalten sollte (Anonymus, 1871, S. 191).

585 K. Zimmermanns, 2004, S. 220.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

förmigen Falten auf den Boden, wobei der rechte unbekleidete Fuß des Spielbeins über den Erdhügel ragt. Flächigkeit innerhalb der Falten ergibt sich wieder verstärkt oberhalb des rechten Knies und an den Ärmeln. Das Jesuskind ist mit einem schlichten Hemdchen bekleidet, das die nackten, pummeligen Unterbeine und die Arme ab den Ellbogen ausspart. Mit seiner rechten Hand greift es Antonius an die Schulter, als ob es auf sich aufmerksam machen wolle. Sein pausbackiges Gesicht scheint ebenfalls mit einer Tonsur gerahmt, aber seine Frisur ist nur der des Heiligen angepasst, sein gewelltes Haar liegt fest am Kopf an.

**Abb. Kat.-Nr. 18.1:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 18.2:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1870, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979.

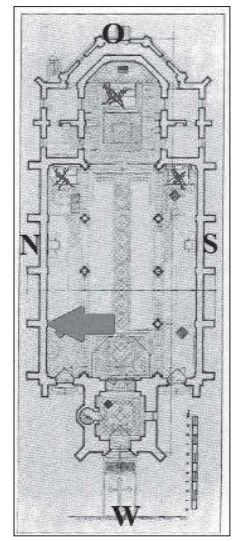



**Abb. Kat.-Nr. 18.3:** St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Antonius von Padua-Figur mit dem Jesuskind.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 19

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Statue des hl. Franz Xavier. |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | 5 Fuß (ca. 1,52 m) hoch. |
| Datierung: | Um 1870. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (zur Darstellung aller von Reiss für die Seitenschiffe hergestellten Figuren siehe Abb. Kat.-Nr. 9.4–9.7). |
| Chronik und Zusätzliches: | Restaurierung von 1979 bis 1980. |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Stephanus; Anonymus, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, 1871, S. 191; P. Bloch, 1975, S. 54; M. Tewes/N. Schmitz, 2001, S. 9; H. Becker, 2012, S. 265 f. |

Beschreibung: Die vom Chor aus gesehen im südlichen Seitenschiff als letzte aufgestellte Skulptur (Abb. 19.1) stellt den hl. Franz Xavier dar (Abb. Kat.-Nr. 19.2). Der Heilige, der im 16. Jahrhundert in Ostasien in der Mission war, soll dort viele Wunder vollbracht haben und mit seinem Attribut, das er in der rechten Hand hochhält, wird an ein solches erinnert. Ein Krebs habe ihm dort sein verloren gegangenes Kreuz, auf dem ein Kruzifixus abgebildet war, aus dem Meer geholt.[586] Die Muschel, die er in seiner linken Hand vor sich hält, erinnert an die vielen Taufen, die er während seiner Missionstätigkeit gespendet hat. Mit derselben Hand hält er hinter der Muschel ein Buch an sein Herz gepresst, wobei der Gegensatz zwischen einem alt gestalteten Gesicht und kräftigen, jung gebildeten Händen auffällt. Franz Xavier ist durch den Stehkragen als Priester gekennzeichnet. Sein dreiviertel langes Obergewand, das über die linke Schulter gelegt ist, wird um den schlanken Körper herumgeführt und vorne von seiner linken Hand in Hüfthöhe zusammengehalten. Auf diese Weise ergibt sich eine dreiecksförmige Öffnung im Gewand, unter der die mit Röhrenfalten versehene Albe zu sehen ist, auf der ein Skapulier in Höhe der Knie endet. Auf der rechten Körperseite ergeben sich im Gewand zwischen großen Flächen schräg verlaufende Falten, wohingegen auf der linken Seite ein Faltenbündel entsteht. Ein Körperschwung ist wegen der voluminösen Kleidung nicht wahrzunehmen. Stand- und Spielbein werden durch die Stellung der beschuhten Füße auf dem Erdhügel angedeutet.

586 H. Sachs u. a., 1994, S. 137.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

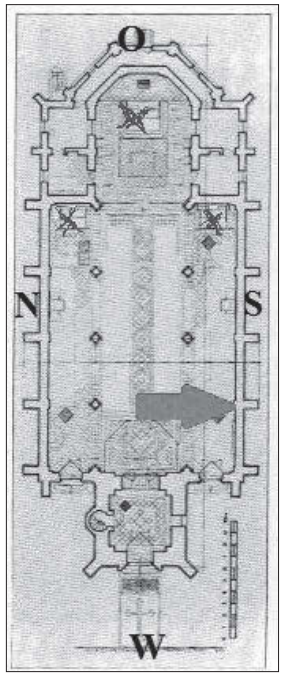



**Abb. Kat-Nr. 19.1:** St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Franz Xavier-Figur.

**Abb. Kat.-Nr. 19.2:** St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Süd, hl. Franz Xavier, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 20

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Rittergut Birkhof<br>41352 Korschenbroich |
| Objekt: | Kreuztragender Heiland. |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Sechs Fuß (ca. 1,83 m). |
| Datierung: | Um 1870. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Skulptur wurde im Auftrag des „[…] Rittergutsbesitzers Weidenfeld auf Birkhof […] gearbeitet. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, 1871, S. 191. |

Beschreibung: Die betreffende Passage eines Artikels in einer 1871 erschienenen Kunstzeitschrift (o. a. Quelle) wird hierzu ganz übernommen: „Auf dem Wege von Gräfrath nach Glehn befindet sich ebenfalls seit nicht langer Zeit ein Skulpturenwerk von Reiß, das auf Bestellung des Rittergutsbesitzers Weidenfeld auf Birkhof ausgeführt, die sechs Fuß hohe Figur des kreuztragenden Heilands darstellt. Es ist im Schatten einer uralten Linde aufgestellt und verbindet, wie alle Arbeiten des Künstlers, tiefe religiöse Empfindung mit gediegener Ausführung."



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 21

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Lambertus (Abb. Kat.-Nr. 21.1)<br>Stiftsplatz 7<br>40213 Düsseldorf |
| Objekt: | Statuen im Tympanon des Südportals: St. Apollinaris und St. Pankratius.[587] [588] |
| Material: | Baumberger Sandstein.[589] |
| Größe: | H.: 100 cm;[590] B.: ca. 40 cm; T.: ca. 20 cm. |
| Datierung: | 1870. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | 1928 wurden vom Bildhauer H. Thomessen Schäden an den Portalfiguren festgehalten.[591] In einem Kostenvoranschlag hielt er es für „[…] erforderlich, dass sämtliche fehlenden Teile wie Hände, Füsse, Bischofsstäbe usw. […] neu ersetzt werden, ebenfalls die in Zersetzung übergegangenen Gesicht- und Gewandteile."[592] Zwischen 1929 und Anfang Januar 1930 wurden die Restaurierungsarbeiten an den Bildwerken von Andreas Singer ausgeführt.[593] |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Lambertus (Akten 429, 430); Anonymus, 1871, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, S. 191; H. Vollmer, 1953, S. 141; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; H. Peters, 1960, Abb. o. S.; E. Bénézit, 1999, S. 554; H. J. Richartz, 2004, S. 10; S. Fraquelli, 2011, S. 369; W. Funken, 2012, S. 103; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

587 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 430).

588 Bei der Weihe der Kirche St. Lambertus im Jahre 1394 wurden „[…] die Heiligen […] Apollinaris und Pankratius […] zu Nebenpatronen gewählt." (H. J. Richartz, 2004, S. 31).

589 Aus dem 19. Jahrhundert gibt es leider keine Angaben zum Material. Vor einer Restaurierung der Figuren, die zwischen 1929 und Anfang 1930 stattgefunden hatte, wurde das Material mit „Savonnieres" bezeichnet, hingegen in einem Kostenvoranschlag von 1946, der vor einer Rekonstruktion der Lambertus-Figur an der Nordfassade (Kat.-Nr. 27) im Jahre 1945 erstellt wurde, wird „Baumberger Sandstein" angegeben (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 430). Ich bin der Meinung, dass die Skulpturen aus Baumberger Sandstein gefertigt sind, da die für diesen Stein typische bräunlich-gelbliche Verfärbung bei Verwitterung vorhanden ist. Es handelt sich um eine bei Bildhauern beliebte Steinart, die leichter als anderes Gestein zu bearbeiten ist. Für Skulpturen, die im Kircheninnern aufgestellt werden, stellt dieses Material kein Problem dar, aber für die Anbringung von Bildwerken an den Fassaden war es ungeeignet wegen der „[…] durch die Kohlenfeuerung bedingte chemische Verwitterung im Verein mit der Frostwirkung […]" (R. Schmöle, 1926, S. 20, passim).

590 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 430).

591 Die Schäden betrafen nicht nur die Figuren des Südportals, sondern auch die des Nordportals, in dessen Tympanon die Figuren der hll. Thomas und Lambertus aufgestellt sind (Kat.-Nr. 27).

592 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 429).

593 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beschreibung: Die auf der Südseite (Abb. Kat.-Nr. 21.2) der Kirche angebrachten Figuren (Abb. Kat.-Nr. 21.3) stehen jeweils mittig in mit genasten Spitzbögen versehenen Blendnischen auf Sockeln, die aus mehreren, sich nach oben verbreiternden polygonalen Steinplatten bestehen und nach unten mit einem ornamentalen Muster abschließen. Die Köpfe der Skulpturen ragen bis zu etwa einem Drittel in die Pässe der Bögen hinein.

St. Apollinaris:[594] Die fast gerade stehende Figur des Schutzpatrons der Stadt Düsseldorf ist in seiner Funktion als Bischof dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 21.4), die er bis zu seinem Martyrium im Jahr 75 n. Chr. in Ravenna innegehabt haben soll.[595] Die relativ flache Mitra ist tief in die von ausgeprägten Falten zerfurchte Stirn gezogen. Der ernste Blick aus dem hohlwangigen Gesicht ist nach unten auf den Betrachter gerichtet. Das nach hinten fallende Haar lässt noch die Ohransätze erkennen. Ein bis auf die Brust fallender, wellenförmiger Bart, der ab dem Hals zweigeteilt ist, mildert die ausgemergelten Gesichtszüge. Die rechte Hand, von der Teile abgebrochen sind, ist zum Segensgruß erhoben. In der linken Hand hält der Heilige ein mit einem lateinischen Kreuz versehenes Buch auf Hüfthöhe. Das offen getragene Pluviale, unter dem weitere Gewandstücke sichtbar sind, fällt von Raffungen am Arm in weichen Falten an den Seiten hinab. Das mit einer Troddel geschmückte Ende des mit griechischen Kreuzen versehenen Palliums liegt in der obersten der Schüsselfalten des spitz zulaufendenden Untergewands, der einen Teil des zwischen den Beinen stehenden und zur linken Körperseite geführten Stabs verdeckt. Da keine eindeutige Ausformung des Stabs zu erkennen ist, könnte hier einerseits ein Bischofsstab angedeutet sein, andererseits aber auch eine Keule, durch die er umgekommen sein soll.[596] Unter dem bis auf Kniehöhe reichenden Chorrock, der mit einem Schmuckband aus sich in Kreisen befindlichen griechischen Kreuzen abschließt, enden die beiden Seiten der mit Quasten geschmückten Stola jeweils in der Mitte von fast senkrecht verlaufenden Falten des Chorrocks. Dieser verdeckt den linken Fuß vollkommen, lässt aber noch die Hälfte des beschuhten rechten Fußes erkennen, der über den stilisierten Erdhügel hinausragt.

St. Pankratius:[597] Für die Darstellung des Heiligen, der als getaufter Christ bereits im Alter von 14 Jahren um 304 unter Diokletian den Märtyrertod durch Enthauptung in Rom erlitten haben soll, wurde die gängige Ausführung als Jugendlicher (Abb. Kat.-Nr. 21.5) gewählt.[598] Seine Präsentation als römischer Ritter entspricht der seit dem Spätmittelalter üblichen Form.[599] Im Gegensatz zu der Figur des hl. Apollinaris, die fast gerade stehend gearbeitet ist, fällt bei St. Pankratius die S-Form sowie

---

594 Herzog Wilhelm I. von Berg hatte 1383 die Reliquien des Apollinaris „[…] von Remagen nach Düsseldorf bringen lassen, der Kopf des Heiligen blieb in Remagen." (H. J. Richartz, 2004, S. 7).

595 Einer anderen Überlieferung nach soll der Heilige erst um das Jahr 200 n. Chr. tätig gewesen sein (A. Seeliger-Zeiss, 2004, Sp. 229).

596 E. und A. Melchers, 1985, S. 233.

597 St. Pankratius ist „[…] einer d. Eisheiligen, selten (wird er) auch zu d. Vierzehn Nothelfern gezählt" (L. Schütz, 2004, Sp. 110). Er gilt auch als „Patron der Ritter" (A. Merkt, 1993, Sp. 1484).

598 A. Merkt, 1993, Sp. 1483 f.

599 L. Schütz, 2004, Sp. 110.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

das ausgebildete Stand- und Spielbein ins Auge. Das wellige, halblange Haar rahmt die ebenmäßigen Züge des etwas pausbackigen Gesichts ein, aus dem melancholisch erscheinende Augen in die Ferne gerichtet sind. Die Hand des rechten, bis über den Ellbogen entblößten Arms hat er unterhalb seines Halses auf die Brust gelegt. So entsteht einerseits der Eindruck, er verhindere das Hinuntergleiten seines nur leicht über der rechten Schulter aufliegenden Umhangs, andererseits verleiht diese Geste der Figur einen Unschuldsausdruck, der allerdings im Widerspruch zu seiner martialischen Ritterausrüstung steht. Der von der rechten Schulter zur linken Körperhälfte hin verlaufende Überwurf verdeckt einen Teil des etwa in Körpermitte segmentbogenförmig abschließenden Brustpanzers. Über den linken erhobenen Arm, dessen Hand den Knauf seines Schwerts umfasst,[600] fällt der Umhang mit einem Faltenbündel bis auf den Boden, so dass etwa das untere Drittel der Waffe unsichtbar bleibt. Unter den am Brustpanzer angebrachten schuppenförmigen Elementen lugen gleich breite Stoffstreifen hervor. Sie verlängern sich von der linken Körperhälfte zur rechten hin und schließen oberhalb der Knie mit einem geometrischen Muster gerade ab. Die bloßen Beine, deren Füße in mit Schleifen gebundenen Sandalen stecken, über denen sich Schmuckringe befinden, scheinen im Kontrast zu den schlanken Armen zu kräftig modelliert zu sein.

**Abb. Kat.-Nr. 21.1:** St. Lambertus, Düsseldorf, 2011.

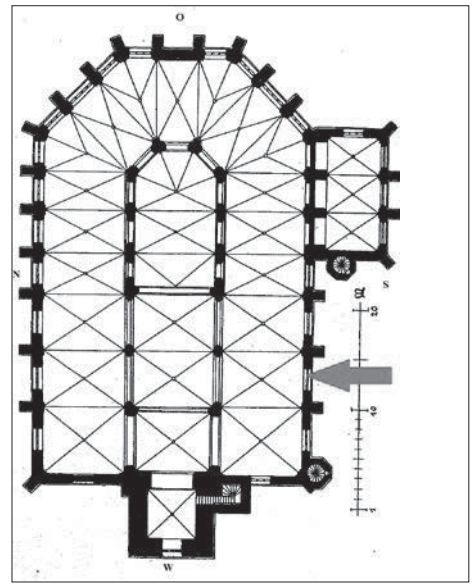


**Abb. Kat.-Nr. 21.2:** St. Lambertus, Düsseldorf, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der hll. Apollinaris und Pankratius.

600 Seit dem 13. Jahrhundert wurde dem hl. Pankratius als Attribut ein Schwert hinzugefügt. Oft wurde er seit dieser Zeit auch mit einer Palme dargestellt (L. Schütz, 2004, Sp. 110).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 21.3:** St. Lambertus, Düsseldorf, Südportal, hll. Apollinaris (links) und Pankratius (rechts), Anton Josef Reiss, 1870, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 21.4:** St. Lambertus, Düsseldorf, Südportal, St. Apollinaris, Anton Josef Reiss, 1870, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 21.5:** St. Lambertus, Düsseldorf, Südportal, St. Pankratius, Anton Josef Reiss, 1870, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 22

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Stephanus (Abb. Kat.-Nr. 15.1–15.2, 15.4)<br>Lüttenglehner Str. 72<br>41472 Neuss-Grefrath |
| Objekt: | Marienaltar. |
| Material: | Baumberger Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1871. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Zur Baugeschichte der Kirche St. Stephanus siehe Kat.-Nr. 15.<br>Die Restaurierung des Marienaltars wurde von 1979 bis 1980 durchgeführt. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Pfarrarchiv St. Stephanus; Stadtarchiv Neuss, Akten K 17, K 17.1.3; Anonymus, 1885,[601] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S 58; L. Gierse, 1984, S. 34; K. Emsbach/M. Tauch, 1986, S. 178 u. S. 181; N. Schmitz/M. Tewes, 2001, S. 6; H. Becker 2012, S. 263 ff.; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

Beschreibung: Der im nördlichen Seitenschiff stehende Altar (Abb. Kat.-Nr. 22.1) ist zweizonig gestaltet (Abb. Kat.-Nr. 22.2). Die untere Zone setzt sich aus einer unter der 2,20 m langen Mensa stehenden rechteckigen Stütze, zwei auf polygonalen Sockeln stehenden Rundstützen und einer mit vier spitzbogigen und seitlich von ihnen liegenden mit hochrechteckigen Blendnischen versehenen Abschlusswänden zusammen, die über die seitlichen Ränder des Altartischs hinausragen. Die zweite Zone wird gebildet durch das auf der Mensa stehende, 50 Zentimeter tiefe Retabel, das nochmals in vier horizontale, durch verkröpfte Gesimse abgetrennte Geschosse unterteilt ist, die sich nach oben verjüngen. Ihre Mitte wird durch eine Muttergottesfigur mit dem Jesuskind betont. An der linken Altarwand ist außen die Inschrift: „Georgius Weidenfeld, Donator. Jos. Reiss fecit Ddrf. 1871“ angebracht. In einer Blendnische, die sich links auf einer offensichtlich erst später zugefügten Abschlusswand des Altars befindet, weist eine weitere Inschrift auf die Fertigstellung von Josef Laurent hin: „Perfecit J. Laurent Architekt in Nanzig 1880.“ Die Stütze ist am kapitellartigen Abschluss mit einem vegetabilen Muster versehen. An ihrer Vorderseite ist ein in einem Vierpass liegendes, an seinen Enden mit einem floralen Dekor geschmücktes Kreuz angebracht.

Über der mit Ranken verzierten Predella, die in der Mitte wegen des dort stehenden Tabernakels hochspringt, sind links und rechts der Marienfigur, die bis in die nächste Zone ragt, in spitzbogigen, im oberen Drittel ornamental dekorierten Blendnischen dreifigurige Reliefs angebracht, die nach der allgemeinen Beschreibung der einzelnen Altargeschosse näher betrachtet werden sollen. Sie werden von Steinbän-

601 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dern umgeben, die ein Hochrechteck bilden, an deren äußeren Seiten auf polygonalen, unten abgeschrägten Sockeln schmale Marmorsäulchen stehen, die nach oben mit blütengeschmückten Kapitellen abgeschlossen werden. Unterhalb der Reliefs schließen sich Rechtecke mit je vier Spitzbögen an, die am unteren Ende mit liegenden Pässen versehen sind. Die Blendnischen der zurückspringenden Seiten des Geschosses sind mit je einem sich kreuzenden nasigen Spitzbogen geschmückt, über den ein kleinerer mit einem Pass versehener Spitzbogen liegt. Die äußere Begrenzung bilden Pilaster mit je einem etwa in der Mitte angedeuteten Strebepfeiler.

Der die lebensgroße Skulpturengruppe bekrönende Baldachin, der die Mitte des nächsten Geschosses bildet, setzt sich aus drei von Fialen getrennten Kompartimenten zusammen, die mit gedoppelten, an den äußeren Rändern mit Krabben besetzten Kielbögen versehen sind. Dem Baldachin scheinen weitere in unterschiedlicher Größe mit Krabben und Kreuzblumen verzierte Fialen zu entwachsen, die bis ins darüber liegende Geschoss reichen. Pilaster bilden die äußere Begrenzung des Mittelteils und auch der sich links und rechts anschließenden Felder, deren in Blendnischen gelegte Segmentbögen an den inneren Rändern mit Rundbögen geschmückt sind. Dahinter liegendes Mauerwerk wird hier sichtbar. Nach oben formen liegende, mit an den äußeren Rändern floral geschmückte Dreipässe einen balustradenähnlichen Abschluss. Seitlich dieser Flächen sind sich nach unten verbreiternde, mit Dreipässen verzierte Strebepfeiler angebracht, an deren Enden Fialen aufgestellt sind.

Darüber erhebt sich zwischen zwei flankierenden, niedrigen, mit Maßwerk und Fialen ausgestatteten Seiten, ein außen mit Krabben und an der Spitze mit einer Kreuzblume besetzter Wimperg. An seinen Innenseiten ist Maßwerk gearbeitet, das sich von oben nach unten betrachtet aus einem Vierpass, einem pikförmigen Muster und Rundbögen zusammensetzt. Eine von ursprünglich zwei seitlich angebrachten Fialen fehlt.

Die Reliefs, die die in der Mitte stehende Figurengruppe einrahmen, sind in je 1,10 m hohen und 0,37 m breiten, spitzbogigen Blendnischen eingearbeitet, die nach oben mit Blattwerk abschließen. Sie stellen zwei Szenen im Leben Marias dar. Auf der linken Seite wird eine Begebenheit geschildert, die dem Lukas-Evangelium entnommen ist: Der Besuch der Maria bei Elisabeth (Abb. Kat.-Nr. 22.3), der auch als „Heimsuchung" bezeichnet wird.[602] Links von der Figurengruppe steht Maria (H.: 67 cm; B.: 23,5 cm; T: 8,5 cm) mit nach oben gerichtetem Blick. Ihre linke Hand liegt auf ihrer Brust, ihre rechte Hand hat sie in die rechte Hand Elisabeths gelegt, die diese an sich gezogen hat. Das Gesicht Mariens sieht fast kindlich aus. Ihr lockiges Haar fällt weit auf den Rücken hinab. Ihr Gewand, das wie die Kleidung der anderen Figuren bis zum Boden reicht, hat weiche, zur rechten Körperseite schwingende Falten. Unterhalb des hochgeschlagenen rechten Ärmels ergeben sich großflächige Muldenfalten. Das Gesicht Elisabeths (H.: 67,2 cm; B.: 18 cm; T: 10 cm) ist deutlich älter dargestellt als das der Maria. Ihr Haupt ist mit einem bis auf den Nacken fallenden Tuch bedeckt. Ihr von der linken Schulter bis auf den Boden fallendes Gewand, das am Hals mit einer Agraffe zusammengehalten wird, hält sie mit der linken Hand hoch, so dass sich ein kleines Faltenbündel ergibt. Das darunter getragene Kleid ist gegürtet. Das Gesicht der rechts neben Elisabeth stehenden männlichen Figur (H.: 69 cm; B.: 18 cm; T.: 2 cm), die ihren Blick auch auf Maria richtet, ist mit einem langen Bart und alten Gesichtszügen

602 Lukas, 1, 39–56.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ausgestattet. Wahrscheinlich ist Zacharias dargestellt, dessen Haus Maria aufsuchte, als sie Elisabeth traf.[603]

Auf dem rechten Relief ist die Trauung Josephs und Marias zu sehen, die von einem zwischen ihnen stehenden Priester vollzogen wird (Abb. Kat.-Nr. 22.4). Joseph (H.: 67 cm; B.: 17,4 cm; T.: 8,5 cm) steht auf der linken Seite in gerader Körperhaltung. Seine halb geschlossenen Augen hat er nach unten gerichtet. Das von Ernsthaftigkeit geprägte Gesicht, das mit einem kurzen zweigeteilten Bart gestaltet ist und von kurzem Haar gerahmt wird, wirkt älter als das Antlitz seiner Braut. Mit seiner rechten Hand hält er die rechte Hand Mariens, in seiner linken hält er einen blühenden Stängel, möglicherweise eine Lilie, ein Attribut, das oft bei Josephsdarstellungen als Zeichen seiner Unschuld beigefügt wird.[604] Näher liegt aber, dass es sich um den Stab handelt, der als einziger unter den von zwölf Freiern Mariens im Tempel abgegebenen Stäben grünte. Joseph wurde durch dieses Zeichen als der von Gott Erwählte erkannt.[605] Sein mit einer Kapuze versehenes Gewand fällt natürlich in weichen Falten bis auf den Boden. Dabei bleiben noch die Zehen seines rechten Fußes sichtbar, die über die Blendnische hinausragen. Größere Flächen kennzeichnen den Faltenwurf, insbesondere am vom über den rechten Arm gelegten, hinabgleitenden Teil des Gewands und am gepufften Ärmel. Besonders diese Figur trägt dazu bei, bei den Betrachtenden den Eindruck zu erwecken, an einer erhabenen Zeremonie teilzunehmen. Maria (H.: 67 cm, B.: 20 cm, T.: 8 cm), deren geneigtes Haupt wie ihr Körper zur rechten Seite ausgerichtet ist, wird von einem leichten bis auf die Schulter fallenden Tuch bedeckt, unter dem ihr Haaransatz und ein Teil ihrer ebenfalls bis auf die Schulter reichenden Locken zu sehen sind. Die halb geschlossenen Augen, die bei Joseph dazu beitragen, den Eindruck von Ernsthaftigkeit zu komplettieren, lassen bei Maria eher den Gedanken an Verträumtheit aufkommen. Das mit makellosen Zügen ausgestattete Gesicht, die vollen Lippen, von denen die obere etwas über der unteren steht, unterstreichen ihre Unschuld. Ihr am Hals mit einem Verschluss versehener Überwurf, unter dem die Vorderpartie ihres Kleids sichtbar wird, fällt von den Schultern bis auf ihre beschuhten Füße hinab. Indem sie seitlich ihr Gewand mit der linken Hand rafft und die rechte hochhaltend Joseph reicht, entstehen Faltenbündel. Die Behandlung der Falten ist wieder weich und fließend mit größerer Flächigkeit am linken Oberbein sowie im Schulterbereich. Auch der in der Mitte stehende, eine Mitra tragende Priester (H.: 70 cm; B.: 14 cm, T: 3 cm) hat seine Augen halb geschlossen. Mit seiner rechten Hand, die er erhoben hat, segnet er den Ehebund. Buschige Augenbrauen, eingefallene Wangen und ein langer bis auf die Schultern wallender Bart kennzeichnen ihn als einen Mann im vorgerückten Alter. Sein Ornat scheint sich mit den Gewändern der Getrauten zu vereinen.

In der Mitte des Altars steht auf einem erhöhten Podest in einer 1,98 m hohen und 0,55 m breiten Nische die Figurengruppe Maria mit Kind (Abb. Kat.-Nr. 22.5). Aus ihrem makellosen Gesicht, das oval geformt und mit einem kleinen Mund versehen ist, schaut Maria (H: 166 cm; B.: 55 cm; T.: 37 cm) mit halb geschlossenen Augen nach unten. Ihr Blick wirkt einerseits demütig, andererseits lassen die hochgezogenen Brauen in dem im Übrigen ernst gestalteten Gesicht einen Hauch von Stolz erkennen. Ihr Kopf ist mit

603 Lukas, 1, 40.

604 G. Kaster, 2004, S. 214.

605 H. Sachs u. a., 1994, S. 199.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einem bis in die Stirn gezogenen, weich bis auf die Schultern fallenden Tuch, auf dem sie eine Krone trägt, schmeichelnd eingerahmt. Auf ihrem rechten erhobenen Arm hält sie das nur mit einer Windel bekleidete Jesuskind (H.: 45 cm; B.: 28 cm; T.: 32 cm), das in Sitzposition auf ihrem Unterarm ruht. Seine Beine werden von ihrer rechten und sein Oberköper von ihrer linken Hand gestützt. Sein Kopf ist mit Haarflaum bedeckt, sein rundes, ebenfalls mit ernsten Zügen ausgestattetes Gesicht nimmt im Gegensatz zu Maria Kontakt mit den Betrachtenden auf, denen es die rechte mit zum Segensgruß erhobene Hand, an denen die Finger abgebrochen sind, entgegenstreckt. Mit seiner linken Hand hält es sich am linken Unterarm Mariens fest (Abb. Kat.-Nr. 22.6). Wie bei den am Hauptaltar (Kat.-Nr. 15) beschriebenen Figuren weist auch Maria einen leichten Körperschwung auf, der von den kaskadenförmig herabfallenden Falten ihres Gewands überspielt wird. Einen Teil ihres Obergewands hat sie über ihren linken Arm gelegt, so dass von hier aus Falten gebildet werden, die ebenso wie die des Untergewands vertikal nach unten fallen. Mit dem linken beschuhten Fuß steht Maria auf einer Mondsichel. Reiss hat mit dieser Darstellung Mariens auf einen Typus zurückgegriffen, der Anfang des 15. Jahrhunderts aufkam und bis um 1600 oft bei „[…] Einzelstatuen, in Marienleuchtern sowie im Altarzusammenhang […]“[606] ausgeführt wurde. Er geht auf ein Geschehnis in der Offenbarung zurück, die von der Erscheinung einer Frau berichtet, die den „[…] Mond…unter ihren Füßen […]“[607] hatte. Unter der Mondsichel windet sich eine Schlange um den stilisierten Erdhügel.

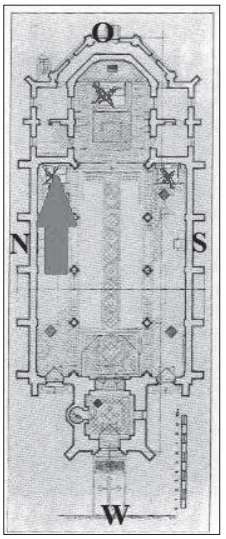



**Abb. Kat.-Nr. 22.1:** St. Stephanus, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Marienaltars.

**Abb. Kat.-Nr. 22.2:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, begonnen von Anton Josef Reiss 1871, fertiggestellt von Josef Laurent 1880, 2009.

606 H. Sachs u. a., 1994, S. 261.
607 Offenbarung, 12, 1.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 22.3:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Heimsuchung, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

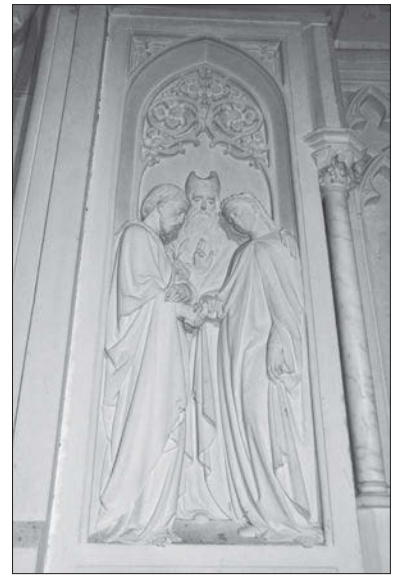


**Abb. Kat.-Nr. 22.4:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Trauung Maria und Joseph, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

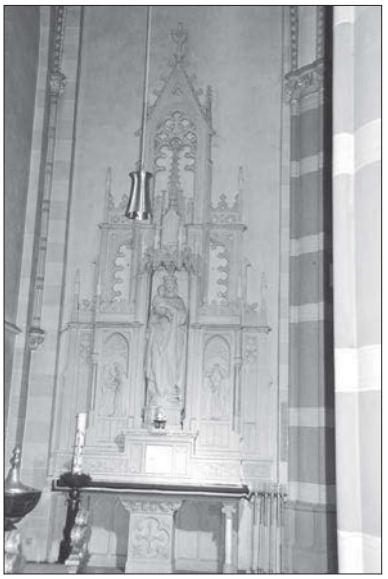
**Abb. Kat.-Nr. 22.5:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Figurengruppe Maria mit Kind, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

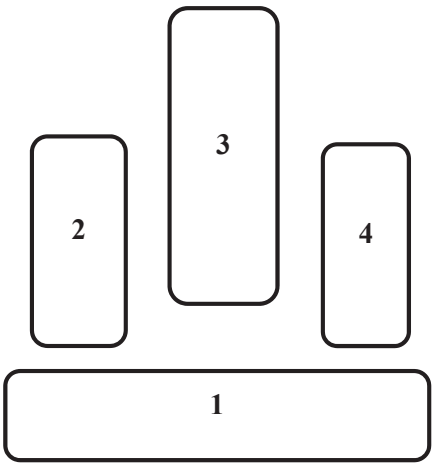
**Abb. Kat.-Nr. 22.6:** St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Figurengruppe Maria mit Kind, Detail, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Figuren am Altar






1. Vierpass mit Kreuz.
2. Heimsuchung.
3. Maria mit Kind.
4. Trauung Maria und Joseph.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 23

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Golzheimer Friedhof<br>Klever Straße/Fischerstraße<br>40477 Düsseldorf |
| Objekt: | Christuskopf (Grabmal Schlegell). |
| Material: | Stein. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Um 1871. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | A. Boode, 1905, S. 318. |

Beschreibung: Alexander Boodes unveröffentlichtem Manuskript entnommen: „Der von Meinardus nach einer Zeichnung von L. Deckers in Granit aus dem bayerischen Fichtelgebirge ausgeführten Denkmal des am 7. Dez. 1870 verstorbenen Rentners d. Schlegell aus Amsterdam ist recht sehenswerth. Er trägt die Inschrift „Hy had zyne broeders lief en leefde voor hyne friende.“ Der in den Stein als Medaillon eingelassene Christuskopf ist von dem Bildhauer J. Reiss modelliert.“[608]

608 A. Boode, 1905, S. 318.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 24

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell des Fürsten. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | (Möglicherweise) 1871. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Ein Reporter berichtete nach einem Besuch in Reiss' Atelier, der angeblich 1885 stattgefunden haben soll,[609] er habe dort das Modell einer Büste des Fürsten gesehen.[610] Es kann angenommen werden, dass es für den Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen gearbeitet wurde. Theoretisch kann das Modell bis zum Jahre 1885 entstanden sein, da der Fürst bis zu diesem Jahr lebte. Wahrscheinlicher ist, dass es bis 1871 angefertigt wurde, denn in diesem Jahr beendete der Fürst seine Aufgabe als Militärgouverneur für die Rheinprovinz und Westfalen in Düsseldorf und zog wieder nach Sigmaringen. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000). |

Beschreibung: Entfällt.

609 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.

610 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 25

| | |
|---|---|
| Ort: | Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln<br>Kolumbastr. 4<br>50667 Köln |
| Objekt: | Andachtsbild „Die Geburt – La Naissance de N. S." |
| Material: | Stahlstich. |
| Größe: | H.: 9,2 cm; B.: 6,2 cm. |
| Datierung: | Spätestens 1871. |
| Erhaltungszustand: | Das Objekt befindet sich im Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Dort ist es unter der Inventar-Nummer 2006/0313 verzeichnet.[611] |
| Chronik und Zusätzliches: | Die am Rand unten links mit „Reiss invt." versehene Graphik wurde von Peter Platzbecker gestochen, wie dem rechts unten angebrachten Vermerk „Platzbecker sc." zu entnehmen ist. Die weiter unten zugefügte Beschriftung „Eigenthum des Vereins zur Verbreitung relig. Bilder in Düsseldorf. Seul Dépôt à Paris chez A. W. Schulgen. Editeur 25. rue St. Sulpice." weist darauf hin, für wen sie ursprünglich angefertigt wurde. |
| Quellen und Literatur: | Inventarverzeichnis des Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln. |

Beschreibung: Es handelt sich um einen vierfigurigen Stich (Abb. Kat.-Nr. 25.1), dessen Mittelpunkt das Jesuskind bildet, um das sich Maria und Joseph gruppiert haben. Über Maria schwebt links oben ein Engel mit einem pausbackigen Kindergesicht, unter dem sich ein Doppelkinn bildet. Trotz des freudigen Ereignisses der Geburt Christi ist er mit einem ernsten Ausdruck und einem Blick in die Ferne gearbeitet. Sein Haar ist am Oberkopf glatt nach hinten gelegt, das Ohr frei lassend, im Nacken ist es mit Locken gestaltet. Seine Flügel ragen steil aufgerichtet über seinen Kopf hinaus. Vor sich ausgebreitet hält er einen Rotulus, dessen aufgerolltes rechtes Ende von seiner rechten Hand fest umschlossen wird. Durch die linke, nach oben geöffnete Hand lässt er die Schriftrolle gleiten. Auf ihr ist „A IN EXCELSIO" zu lesen, wobei das Fragment „A" das Ende des Worts „Gloria" vermuten lässt. Sein langes, am Hals rund geschnittenes Gewand verhüllt den ganzen Körper. Seitlich des rechten Oberbeins, an dem der Stoff glatt anliegt, ergeben sich zwei Muldenfalten, deren obere tiefer als die unter ihr liegende ausfällt, und die wie von einem Windzug getragen nach hinten schwingt. Vor dem Unterkörper bilden sich zwei senkrechte, zur rechten Seite ausgerichtete Falten. Am unteren Ende ist das Gewand über den unsichtbar bleibenden Füßen nach hinten gewickelt. Die weit geschnittenen Ärmel weisen am linken Arm eine breite, weichwulstige Muldenfalte auf, in die vom Ellbogen zwei vertikale Falten fallen, und am rechten Arm unterhalb des Ellbogens zwei senkrecht modellierte Falten.

611 Schriftliche Mitteilung des Kolumba-Museums vom 9. 7. 2013 (Dr. Eva-Maria Klother). Das Andachtsbild wurde dem Museum von Herrn Ludwig Gierse im Jahre 2006 geschenkt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die unter dem Engel vor dem Jesuskind in adorierender Haltung kniende Maria hat ihren Oberkörper etwas nach vorne gebeugt. Ihre Hände hält sie mit den Innenseiten aneinander, als sei sie ins Gebet vertieft. Ihre Augen sind jedoch auf ihren Sohn gerichtet, den sie mit einem feierlichen Ausdruck betrachtet. Das aus ihrem ebenmäßigen Gesicht nach hinten frisierte Haar ist zopfähnlich zusammengefasst und fällt unterhalb der Schultern mit vereinzelten, welligen Strähnen, die mit vertikalen Falten alternieren, bis tief in den Rücken. Nur ein kleiner Teil ihres rund ausgeschnittenen Kleids schaut unter dem geöffneten Umhang mit den weiten Ärmeln hervor, der am rechten Bein überwiegend glatt gestaltet über das Knie und von dort nach hinten über ihre Ferse gezogen wird. Vor dem linken Bein fällt der Stoff mit zwei vertikalen, weich geformten Falten auf den Boden.

Auf eine sich zum Bildvordergrund verjüngende, mit einem Lammfell belegte Holzkiste liegt das Jesuskind mit seinem mit Flaum bedeckten, rundlichen Kopf nahe am Gewand Marias. Mit weit geöffneten Augen blickt es auf seine Mutter. Dabei lutscht es in typisch kindlicher Manier an seinem rechten Zeigefinger. Sein pummeliger Oberkörper liegt frei, ab dem Bauch ist es mit einem Tuch bedeckt, das bis über den Rand seiner Bettstatt hinausfällt.

Auf der rechten Seite steht Joseph. Mit einer kleinen, in der rechten Hand hoch gehaltenen Laterne, deren Kerze nach unten strahlt, beleuchtet er die Szene. Sein Haupt hat er etwas nach vorne gebeugt, um das Kind besser sehen zu können, auf das er liebevoll blickt. Er ist mit schon älteren Gesichtszügen geschildert, die ihn als Ziehvater Jesu kenntlich machen sollen. Sein Haar ist kurz gehalten. An der rechten Kopfseite steht es ab und fällt nach vorne. Am nur über die rechte Schulter gelegten Überwurf bilden sich unterhalb des rechten Ellbogens zwei Faltenbündel. Der lange Umhang, der schräg über den Rücken geführt wird, hält Joseph mit der linken Hand vor sich zusammen, so dass sich unterhalb seines linken Arms, der unter dem Ellbogen mit schräg verlaufenden Falten gearbeitet ist, eine tiefe, taschenähnliche Schüsselfalte ergibt. Am linken, vorgestellten Bein fällt der Stoff oberhalb des Knies glatt aus, darunter sind mehrere, dicht übereinanderliegende, verschieden große Muldenfalten angelegt, von denen die unterste auf seinen rechten Fuß fällt, der wie der linke unbeschuht ist.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

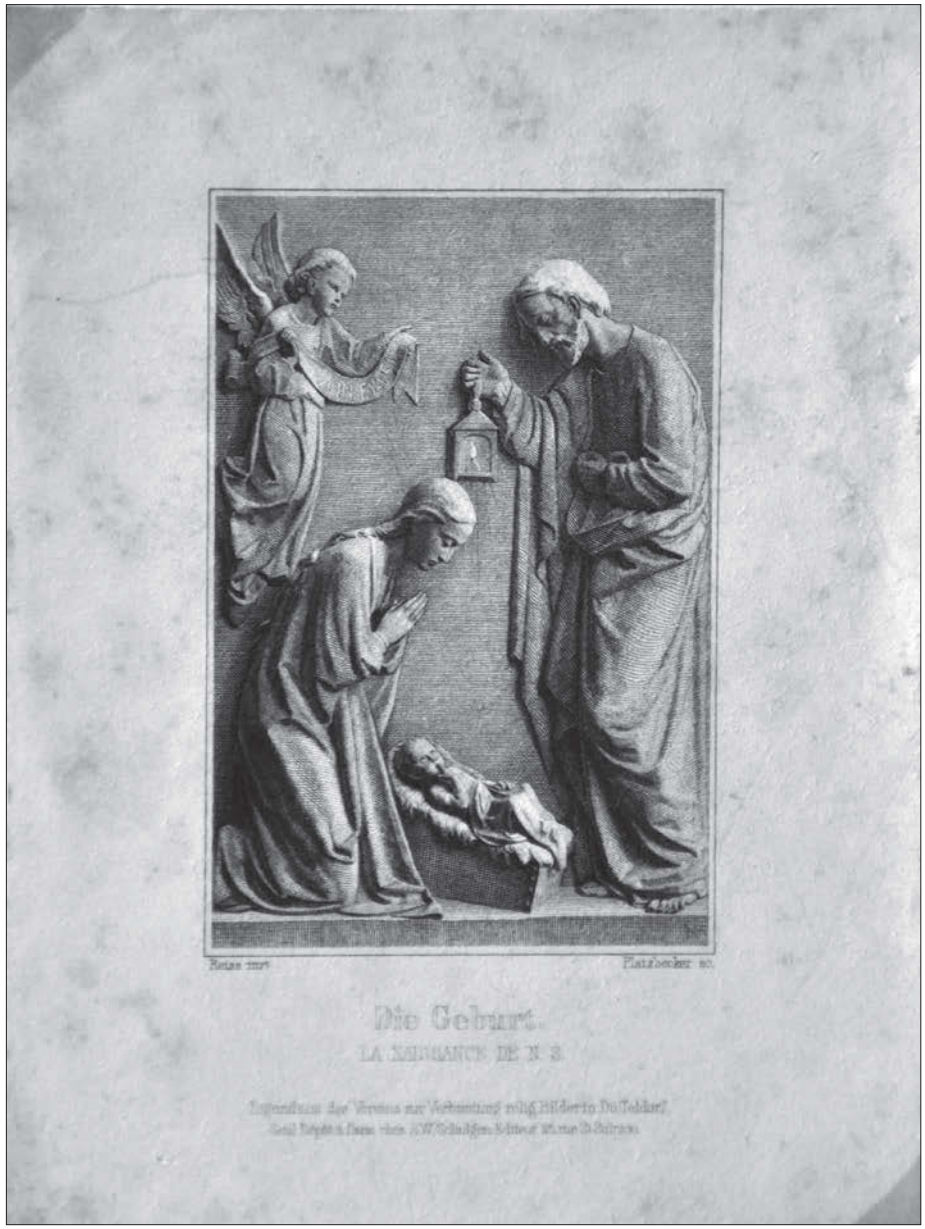



**Abb. Kat.-Nr. 25.1:** Andachtsbild „Die Geburt – La Naissance de NS.“, Stahlstich, Anton Josef Reiss, spätestens 1871, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 26

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen.[612] Ursprünglich: St. Quirinus (Abb. Kat.-Nr. 26.1–26.2) Münsterplatz 41460 Neuss |
| Objekt: | Marienaltar (Abb. Kat.-Nr. 26.6). |
| Material: | Vogelskauler Lagerstein, Udelfanger, Caener, Löwenthaler und Bamberger Sandstein, schwarzer Marmor und Granit.[613] |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1871. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Schon in den Protokollen des Kirchenvorstands von St. Quirinus im Jahre 1865 gibt es Hinweise darauf, dass der Altar von Reiss hergestellt werden sollte.[614] 1869 wurden die Pläne zur Beauftragung des Künstlers konkreter, denn der Kirchenvorstand bat den Erzbischof in Köln um Genehmigung zum Bau eines neuen Marienaltars, der vom „[…] rühmlichst bekannten Bildhauer Reiß in Düsseldorf, welcher den Entwurf gefertigt hat, […]“[615] in Stein und Marmor gearbeitet werden sollte. Das Erzbischöfliche Generalvikariat gab zunächst keine Zustimmung. Bei der Begründung wurden vom Diözesanbaumeister Vincenz Statz zuvor beanstandete Mängel miteinbezogen, die sich u. a. auf die Statik und auf die seiner Meinung nach zu hoch veranschlagten Kosten in Höhe von 1.400 Taler bezogen. 850 Taler hielt er für eine angemessene Entlohnung des Künstlers. Im Übrigen war man der Meinung, dass die „[…] ganze Construction […] mehr für Holz oder Metall als für Stein […]“ geeignet sei. Ein Teil des Ent- |

612 Nach telefonischen Angaben von Dr. Max Tauch (September 2012), der sich in umfangreichen Publikationen mit der Quirinuskirche auseinandergesetzt hat, soll der Marienaltar nicht beim Bombenangriff vom 5. Januar 1944 zerstört worden sein. Seiner Meinung nach sei der Marienaltar schon am Ende des 19. Jahrhunderts wieder abgebaut worden. Die Archivarin konnte leider den Verbleib des Altars nicht in den Akten ermitteln (schriftliche Auskunft von Dr. Hildegard Welfens vom 9. 6. 2009 und telefonische Angaben vom 2. 10. 2012).

613 Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10).

614 Telefonische Auskunft der Archivarin des Kirchenarchivs, Frau Dr. Hildegard Welfens, vom 2. 10. 2012.

615 Brief des Kirchenvorstands St. Quirinus an Erzbischof Paulus in Köln vom 3. 11. 1869 (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Akte GVA Neuss Decanat Neuß Kirche, Vol. III, 1862 – 1876).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wurfs wurde darüber hinaus als „[…] unangemessen."[616] kritisiert, da vorgesehen war, „Das Lamm Gottes […] (in) einem Kissen ruh(end)"[617] darzustellen. Nachdem sich der Kirchenvorstand mit den vorgeschlagenen Abänderungen einverstanden erklärte, wurde die Genehmigung zur Errichtung des Marienaltars erteilt, dessen Bau durch „[…] freiwillige Gaben[…]"[618] ermöglicht wurde.
Nach der Beschriftung des einzigen Fotos, das heute noch vom Altar existiert, wurden am Marienaltar Trauungen vollzogen.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Historisches Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA Neuss Decanat Neuß Kirche, Vol III (1862 – 1876)); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.14.4); Stadtarchiv Neuss (Anonymus, Neußer Zeitung vom 27. Mai 1871 und vom 1. Juni 1871); Anonymus, 1871, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, S. 190 f.; Anonymus, 1885,[619] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; H. Singer, 1921, S. 37; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; M. Tauch, 1978, Abb. S. 43; P. Bloch, 1975, S. 53, S. 99; H. Hansen, 1982, S. 55; S. Fraquelli, 2011, S. 369.

Beschreibung: Da einige Details heute auf dem noch vorhandenen Foto nicht mehr zu erkennen sind, soll der eigenen Beschreibung in diesem Fall ein Artikel aus der Neußer Zeitung, Jahrgang 47, Nr. 121 vom 1. Juni 1871 vorangestellt werden, dem zusätzliche Einzelheiten entnommen werden können:[620]

„Der Marienaltar ist in seiner Ausstellung vom Sockel bis zur Spitze, 15 Fuß hoch bei einer Breite von circa 9 Fuß. Das Höhenmaß vertheilt sich mit 5 Fuß 5 Zoll auf die Höhe der Mensa (des Altartisches), mit 9 Fuß 7 Zoll auf die Höhe der Spitze, vom Altartische aus, für die Leuchterbänke, den Altaraufsatz, das Bild und die abschließende Ornamentik, in welchem die Spitze hineingezogen ist. Der Mittelpunkt des Altars, die Muttergottesstatue, mißt 4 Fuß 6 Zoll. – Zu dem Material des Altars sind verschiedene (Sand-)Steinarten verwendet, wohl um eine angenehme Belebung des Farbentones zu erzielen.

Die etwas dunklen Altarstufen sind aus Vogelskauler (Königswinter) Lagerstein, das Antipendium aus Udelfanger Sandstein mit Einlagen, Säulchen und Kapitelle aus

616 Schreiben des Erzbischöflichen Generalvikariats an den Kirchenvorstand von St. Quirinus vom 20. November 1869 (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Akte GVA Neuss Decanat Neuß Kirche, Vol. III, 1862 – 1876).

617 Ebd.

618 Stadtarchiv Neuss (Neußer Zeitung, 47. Jahrgang, Nr. 118, 27. Mai 1871).

619 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.

620 Stadtarchiv Neuss.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

französischem (Caen, Normandie) Sandstein, und schwarzem Marmor; die Altarplatte ist aus Löwenthaler (Werden a. d. Ruhr), der Altaraufsatz aus Bamberger (Westfalen) Sandstein mit Säulchen aus Granit gefertigt. Das Muttergottesbild selbst ist aus Canner Sandstein gemeißelt. – Der ganzen Darstellung des Künstlers liegt die Auffassung der Muttergottes als der Mutter der Barmherzigkeit zu Grunde. Darum über ihrem Bilde in der Mitte die Ueberschrift (in romanischen Charakteren); Sancta Maria, Mater Misericordiae (Heilige Maria, Mutter der Barmherzigkeit). Die Motive zur Ausführung dieser Idee sind den Geheimnissen des heiligen Rosenkranzes entlehnt. Daher die Dreitheilung der plastischen Ausführung mit je einer Darstellung der freudenreichen, der schmerzensreichen und der glorreichen Mutter. Das Mittelbild, die glorreiche Mutter mit dem Heilande auf dem Schooße, zeigt uns Maria, wie sie uns den Erlöser als das Alpha und Omega, als den Anfang und das Ende unseres Heiles, hinstellt, während uns der Heiland auf die Mutter hinweist, durch deren Hülfe wir zu Ihm gelangen und an deren barmherzige Liebe wir uns wenden sollen. Von den beiden Seitenreliefs zeigt uns das linke (nach dem Mittelschiff der Kirche zu) das freudenreiche Geheimniß der Begegnung des kreuztragenden Heilandes mit seiner hl. Mutter.[621] Auf beiden Reliefdarstellungen ist je ein Engel in der langen, die Füße verhüllenden Gewanddarstellung des besten Mittelalters angebracht; hier (links) als Verkünder des freudenreichen: „Ehre sei Gott in der Höhe", dort (rechts) mit dem Symbole des tröstenden und stärkenden Leidenskelches. Sonst sind bei beiden Darstellungen stylgemäß nur die das dargestellte Geheimniß berührende Personen angebracht. (Die Art und Weise, wie auf dem linken Relief das Licht (Figur des hl. Joseph) dargestellt ist, gehen bis auf Hans Hemling [sic] und Zeitblom zurück). Die beiden Reliefs sind unter Bogenstellungen, wie dies die ganze Construction des Altars erforderte. – Im Aufbau und in der Gliederung des ganzen Altars finden wir, wie auch in der ganzen Ornamentik die Motive aus den schönen Formen unserer schönen Münsterkirche entlehnt. So sind die Knäufe, wie die an der Bekrönung, an den Ecken und an der Spitze des Altars ähnlich den auf den Galerien der Münsterkirche fast durchgängig verwendeten."

Eigene Beschreibung nach der Fotografie (Abb. Kat.-Nr. 26.6), soweit erkennbar: Der auf sich nach oben verjüngenden Stufen aufgestellte Altar ist horizontal zweizonig in Stipes und Retabel gegliedert. Die Altarmensa wird nach vorne von zwei auf Basen ruhenden und mit ornamental geschmückten Kapitellen versehenen Rundstützen getragen. Der Stipes ist in drei rechteckige Felder eingeteilt. Das mittlere Kompartiment wird nicht nur betont, weil es aus der Flucht nach vorne hinausragt, sondern auch durch seine an beiden Seiten aufgestellten Stützen und das in einem Längsoval angebrachte Relief mit dem Lamm Gottes, das die Siegesfahne mit auf die Betrachter gerichteten Kopf trägt. Die möglicherweise mit Ornamenten versehenen Blendnischen der links und rechts liegenden Felder werden nach oben mit je zwei Rundbögen abgeschlossen, die zu den die Seiten begrenzenden Lisenen überleiten.

Das Retabel ist vertikal zweigeschossig gegliedert. Das untere Geschoss bildet die Predella, die an ihrer Vorderseite mit griechischen Kreuzen geschmückt ist. Der mittig,

621 Die vom Autor beschriebene Szene befindet sich jedoch, vom Betrachter aus gesehen, auf der rechten Seite.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

etwas nach oben springende, mit zwei flachen Rundbögen abschließende Teil ist mit einer Inschrift versehen, die auf der Abbildung nicht mehr lesbar ist, aber folgenden Wortlaut hatte: Tota pulchra est Maria et macula originalis non est in te (Ganz schön bist du Maria und kein Makel der Erbsünde ist an dir!).[622]

Das Retabel ist horizontal dreizonig gegliedert. Die unterste Zone bildet ein mit Maßwerk verzierter Untersatz. Das darüber liegende Geschoss setzt sich aus drei vertikalen Achsen zusammen, die an den Seiten mit Reliefs und in der Mitte mit Skulpturen ausgestattet sind. Das Retabel wird nach oben mit einem Architrav abgeschlossen, an dessen Vorderseite herzförmiges Maßwerk angebracht ist. Auf seinen Rand sind knaufartige Elemente gesetzt, aus denen sich vier, an Kreuzblumen erinnernde Verzierungen erheben. Ein nach vorne gezogener, von Rundstützen abgefangener Dreiecksgiebel bildet die Mitte des Aufsatzes. Er mündet nach oben in ein an seinen Enden mit einem vegetabilen Dekor geschmückten griechischen Kreuz. Im Mittelpunkt des Kreuzes ist in einem stehenden Vierpass eine Taube reliefiert, die den Heiligen Geist symbolisiert.

In der linken der beiden nach oben mit gedoppelten Rundbögen begrenzten, hochrechteckigen Blendnischen ist die Heilige Familie dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 26.3). Zu ihrer Linken schwebt ein Engel, dessen Füße sich an der Seitenwand der Nische abstützen und dessen Kopf in Höhe des Kapitells endet, auf dem die Enden der beiden Rundbögen ruhen. Maria, die neben dem Engel positioniert ist, beugt sich kniend über das Jesuskind, Joseph hingegen ist rechts des Kinds stehend dargestellt. In seiner rechten, erhobenen Hand hält er ein Licht, ein Joseph häufig beigefügtes Attribut, das „[…] a. d. Weihnachtsgeschichte zurück(geht), w. J. e. Kerze bzw. Lampe z. Erleuchtung d. Stalls besorgte […]".[623]

Auf dem rechten Relief, das die Begegnung mit der Mutter thematisiert (Abb. Kat.-Nr. 26.4), scheint ebenfalls am rechten Rand ein Engel zu schweben. Links steht der durch die Last des Kreuzes etwas gebeugte Jesus, der sich seiner vor ihm knienden Mutter, die ihr Haupt auf ihn richtet, zuwendet.

Im Zentrum ist Maria auf einem Thron sitzend mit dem den Segen spendenden Jesuskind dargestellt (Abb. 26.5). Das etwas zur Seite geneigte Haupt Mariens ist mit einem Tuch bedeckt, auf dem eine Krone ruht. Am bis in die Stirn fallenden Stoff befinden sich zwei größere Faltenöffnungen. Leider ist das Gesicht auch in der Vergrößerung nicht deutlich zu erkennen, aber die Züge könnten realistisch gearbeitet worden sein. Unter dem mit einem Muster versehenen, offensichtlich polychromierten Gewand, das weich den Körper umspielt, zeichnen sich nur die Knie ab. Am Ende des Throns bildet sich am Stoff des Umhangs, der über den linken Arm gelegt ist, eine längere Faltenkaskade.

622 Stadtarchiv Neuss (Neußer Zeitung, 47. Jahrgang, Nr. 118, 27. Mai 1871).

623 G. Kaster, 2004, Sp. 213.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

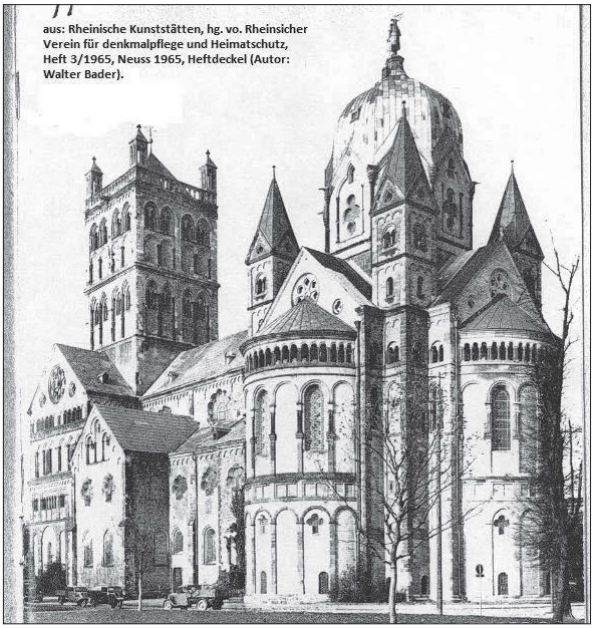



**Abb. Kat.-Nr. 26.1:** St. Quirinus, Neuss.

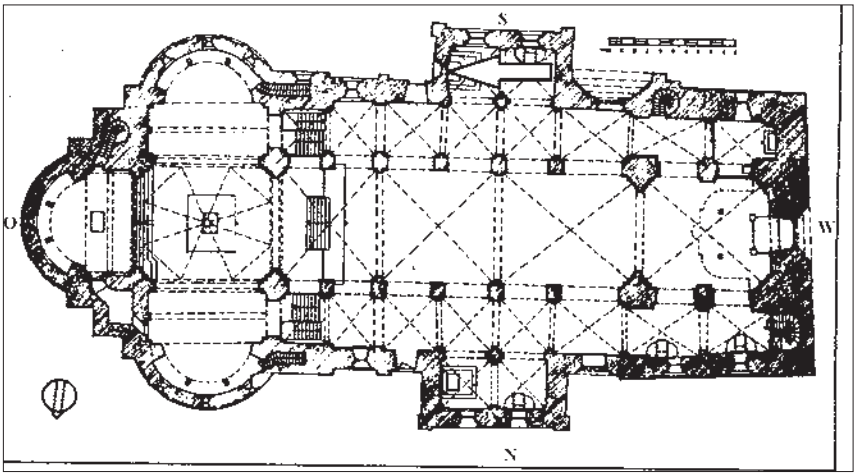



**Abb. Kat.-Nr. 26.2:** St. Quirinus, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Marienaltars im 19. Jahrhundert.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 26.3:** St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Heilige Familie (Maria als freudenreiche Mutter), Anton Josef Reiss, 1871.

**Abb. Kat.-Nr. 26.4:** St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Begegnung mit der Mutter (Maria als schmerzensreiche Mutter), Anton Josef Reiss, 1871.

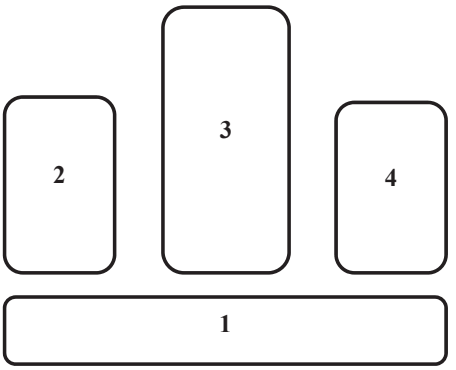
**Abb. Kat.-Nr. 26.5:** St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Maria mit Kind (Maria als glorreiche Mutter), Anton Josef Reiss, 1871.

**Abb. Kat.-Nr. 26.6:** St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Anton Josef Reiss, 1871, im Hintergrund: Fresko mit Darstellung Gott Vaters und zweier Engel, vermutlich Franz Ittenbach, um 1865.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Figuren am Altar




1. Lamm Gottes
2. Maria als freudenreiche Mutter in der Darstellung der hl. Familie mit Joseph und dem Jesuskind in der Krippe sowie einer Engelsfigur.
3. Maria als glorreiche Mutter mit dem Jesuskind.
4. Maria als schmerzensreiche Mutter bei der Begegnung mit dem kreuztragenden Heiland und Engelsfigur.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 27

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Lambertus (Abb. Kat.-Nr. 21.1)<br>Stiftsplatz 7<br>40213 Düsseldorf |
| Objekt: | Statuen im Tympanum des Nordportals (Abb. Kat.-Nr. 27. 1 – 27.2) Apostel Thomas und St. Lambertus.[624] |
| Material: | Möglicherweise Savonnières Kalkstein.[625] |
| Größe: | H.: ca. 100 cm;[626] B.: ca. 40 cm, T.: ca. 20 cm. |
| Datierung: | 1872. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Ausweislich eines im Kirchenarchiv aufbewahrten Auszahlungsbelegs wurde Reiss für seine Arbeiten am Nordportal mit 180 Talern entlohnt (Abb. Kat.-Nr. 27.3).<br>1928 wurden vom Bildhauer H. Thomessen Schäden an den Portalfiguren schriftlich festgehalten. In einem Kostenvoranschlag hielt er es für „[…] erforderlich, dass sämtliche fehlenden Teile wie Hände, Füsse, Bischofsstäbe usw. […] neu ersetzt werden, ebenfalls die in Zersetzung übergegangenen Gesicht- und Gewandteile.“[627] Die Erteilung des Auftrags zur Restaurierung der Bildwerke, die zwischen 1929 und Anfang Januar 1930 ausgeführt wurden, erhielt aber Andreas Singer.[628] Die Figur des St. Lambertus wurde am 17. Mai 1945 durch herabfallendes Gestein während eines Sturms zerstört. Drei Jahre später wurde sie rekonstruiert.[629] |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Lambertus (Akten 429, 430); Anonymus 1871, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, S. 191; H. Vollmer, 1953, S. 141; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; H. Peters, 1960, Abb. o. S.; E. Bénézit, 1999, S. 554; H. J. Richartz, 2004, S. 10; E. Fraquelli, 2011, S. 369; W. Funken 2012, S. 103; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

624 Bei der Weihe der Kirche St. Lambertus im Jahre 1394 wurden u. a. „[…] die Heiligen Lambertus […] (und) Thomas, […] zu Nebenpatronen gewählt.“ (H. J. Richartz, 2004, S. 31).

625 Die Angaben zum Material variieren in den Akten des Kirchenarchivs. Es wurde vor der Restaurierung der Figuren, die zwischen 1929 und 1930 stattgefunden hat, „Savonnières“ genannt. Vor der Rekonstruktion der Lambertus-Figur wurde aber in einem Kostenvoranschlag „Baumberger Sandstein“ hinsichtlich der von Reiss gearbeiteten Werke angegeben. Die gelblich-bräunliche Verfärbung der Figuren am Südportel (Kat.-Nr. 21) spricht für Baumberger Sandstein. Für die Nordseite wurde vielleicht Savonnières verwendet, da nicht nur die Rekonstruktion der Lambertus-Figur, sondern auch das noch bestehende Original der Figur des hl. Thomas aus einem helleren, poröseren Stein angefertigt wurden.

626 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 430).

627 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 429).

628 Ebd.

629 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 430).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beschreibung:[630] St. Lambertus (Abb. Kat.-Nr. 27.4): Der Heilige ist außer einer nach rechts ausgerichteten Kopfhaltung fast gerade stehend und mit den Insignien Mitra und Krummstab gearbeitet, die ihn als Bischof kenntlich machen.[631] Weitere Attribute sind ein Buch sowie ein Schwert. Das erste weist Lambertus als gelehrten Mann aus, wie er in seiner Vita beschrieben wird,[632] der das Wort Gottes verkündete, das letztere ist Sinnbild für die Waffe, mit der er in Lüttich umgebracht wurde.[633] Unter der Mitra, die wie bei der Figur des St. Apollinaris flach gestaltet ist, fällt das Haar bis in den Nacken. Das linke Ohr bleibt sichtbar, da die Frisur vom Ende des Bischofsstabs, mit der sie in Verbindung steht, in die Höhe geschoben zu sein scheint. Die auf das Buch gerichteten, halb geschlossenen Augen verleihen dem Gesicht mit den eingefallenen Wangen einen konzentrierten Ausdruck. Gleichzeitig stellt sich aber auch der Eindruck von Resignation ein. Dieser entsteht durch die Gestaltung des Oberlippenbarts, dessen Enden den fest geschlossenen Mund wie hinuntergezogene Mundwinkel einrahmen. Am Hals ist ein Teil des Amikts zu erkennen, der sich etwas zusammengerollt hat. Der auf der Schulter fast glatt aufliegende, am Rücken bis zum Boden reichende Umhang, der im Brustbereich etwas offen steht und unterhalb des Halses von einer Agraffe gehalten wird, gibt den Blick frei auf die an den Enden mit Fransen versehene gekreuzte Stola. Ein Teil der Stola fällt seitlich des Schwerts bis auf das ebenfalls mit Fransen in Kniehöhe abschließende Untergewand. Das andere Ende der Stola fällt nicht parallel, wie bei anderen Darstellungen üblich, sondern liegt kurioserweise auf der linken Schulter auf. Auf der linken Körperseite ergeben sich unregelmäßige Schüsselfalten und vor dem linken Bein bis zum Knie ein sanft fallendes Faltenbündel. Diese Drapierung ergibt sich durch die gehobene linke, mit einem Pontifikalhandschuh bekleidete Hand, die auf Hüfthöhe den Schwertknauf umfasst. Nur vier Finger dieser Hand sind sichtbar. Von dem über den rechten erhobenen Arm gelegten Überwurf fällt der Stoff weniger füllig am Körper hinab. Die bis auf den Boden reichende Albe bildet Falten, die dem Stand- und Spielbein folgen. Sie haben breite Kehlen und schmale Wulste, deren Scheitel teils spitz zulaufen.

Apostel Thomas: Anders als in den vielen Darstellungen, die Thomas als Ungläubigen zeichnen, weil er zunächst die Wiederauferstehung Christi angezweifelt hatte, wird er hier als Prediger charakterisiert (Abb. Kat.-Nr. 27.5). Die Skulptur, die mit einer stärkeren Rechtsausrichtung als die anderen Portalfiguren versehen ist und damit eine deutlichere Orientierung gen Osten aufweist, könnte als Hinweis auf seine Mission verstanden werden, die er bis nach Indien ausgedehnt hatte,[634] wie die Apokryphen berichten.[635] Der selbstbewusste, entschlossene Gesichtsausdruck, die Art der Frisur,

630 Zur Anbringung der Figuren in den Blendnischen wird auf die Beschreibung am Südportal verwiesen (Kat.-Nr. 21), da Übereinstimmung vorliegt.

631 Der Patron der Kirche war Bischof von Maastricht und wurde im Jahre 672 in Lüttich umgebracht (H. Sachs u. a., 1996, Sp. 233). Die Legenda Aurea berichtet hingegen, er sei 612 erschlagen worden (J. d. Voragine, 2007, S. 553).

632 E. Melchers u. a., 1985, S. 596.

633 H. Sachs u. a., 1994, Sp. 233.

634 M. Lechner, 2004, Sp. 469.

635 H. Sachs u. a., 1994, Sp. 332.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Haarkranz gepaart mit gestutztem Bart,[636] lassen gleichzeitig aber auch an das Aussehen eines griechischen Philosophen denken (Abb. Kat.-Nr. 27.6). Die rechte Hand hält er etwas vom Körper entfernt in Höhe des Halses, so dass nur ihre Außenfläche sichtbar ist. An der Handwurzel ist ein Schnitt erkennbar. Hierbei handelt es sich möglicherweise um den Hinweis auf ein durch die Lanze verursachtes Wundmal Christi, in das Thomas nach Aufforderung des Herrn seine Finger legte, auf dass er „[…] nicht ungläubig, sondern gläubig!"[637] werden sollte. Mit der linken Hand hält er ein Buch in Hüfthöhe gegen die Lanze, die vom Sockel aus schräg gegen seine linke Körperseite gelehnt ist. Die Spitze der Waffe endet oberhalb der Schulter. Buch und Lanze sind die üblichen Attribute des hl. Thomas. Das Buch kennzeichnet ihn als Apostel,[638] die Lanze deutet auf das Todeswerkzeug hin, mit dem er in Indien um 67 n. Chr.[639] das Martyrium erlitten haben soll.[640] Thomas ist in ein schlichtes Gewand gekleidet, das am Hals rund abschließt, in der Körpermitte von einem breiten Gürtel gehalten wird und in Kniehöhe über dem bis auf den Boden fallenden Untergewand endet. Über seine Schultern ist ein Umhang gelegt, der am Rücken bis zum Boden reicht. Nach vorne schließt er spitzförmig schon kurz unterhalb des linken Knies ab, da er über die unterschiedlich hoch gehaltenen Arme gelegt ist. Dabei fällt auf der linken Körperseite eine weich wirkende Faltenkaskade bis zum Erdhügel. Vom rechten Arm wird der Stoff zur Körpermitte geführt, an der sich Schüsselfalten ergeben. Auf der oberhalb des Gürtels geschoppten Kleidung sind nur auf der rechten Seite zwei etwas schräg verlaufende flache Falten angelegt.

636 Bis zum 13. Jahrhundert wurde der Apostel Thomas nur bartlos dargestellt, danach fast nur noch mit Bart (M. Lechner, 2004, Sp. 469 f.).

637 Johannes, 20, 27.

638 M. Lechner, 2004, Sp. 471.

639 Ebd., Sp. 469.

640 H. Sachs u. a., 1994, Sp. 333.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 27.1:** St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, Figuren des Apostels Thomas (links) und des hl. Lambertus (rechts), Anton Josef Reiss, 1872, 2011.

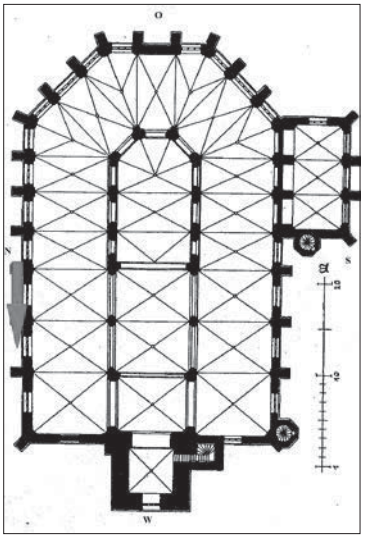


**Abb. Kat.-Nr. 27.2:** St. Lambertus, Düsseldorf, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Figuren des hl. Lambertus und des Apostels Thomas.

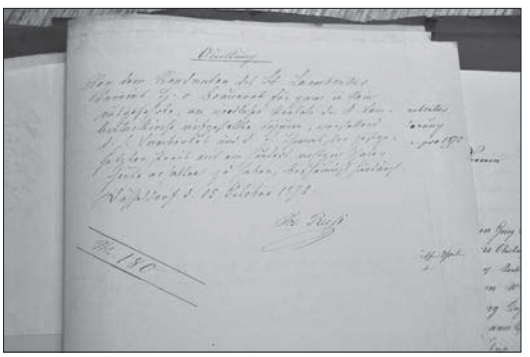


**Abb. Kat.-Nr. 27.3:** St. Lambertus, Düsseldorf, von Reiss unterzeichnete Empfangsbestätigung über 180 Taler vom 15. Oktober 1872 für seine Arbeiten am Nordportal.

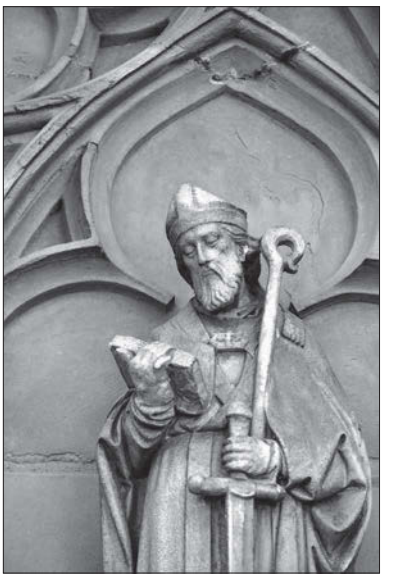


**Abb. Kat.-Nr. 27.4:** St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, St. Lambertus, Anton Josef Reiss, 1872, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 27.5:** St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, Apostel Thomas, Anton Josef Reiss, 1872, 2011.

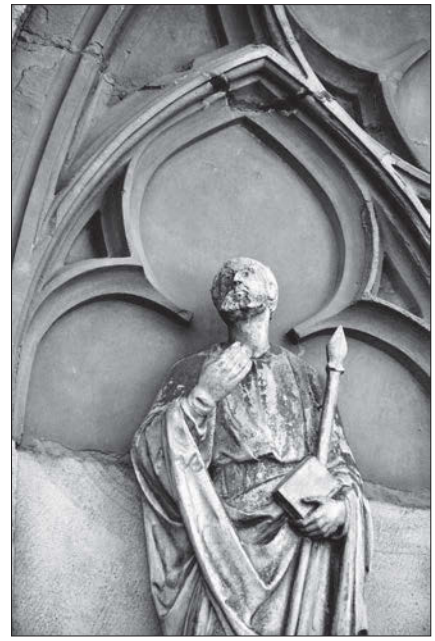


**Abb. Kat.-Nr. 27.6:** St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, Apostel Thomas, Detail, Anton Josef Reiss, 1872, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 28

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich: Römisch-Katholische Kirche Jacobus de Meerdere (Abb. Kat.-Nr. 48.1) |
| Hoofdstraat West 85 | 9981 AE Uithuizen/Holland |
| Objekt: | Kommunionbank. |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1872. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Eine schriftliche Quelle zur Kommunionbank gibt es nicht mehr, aber ein Gemeindemitglied, der sich noch gut an das Objekt erinnerte, bekundete, es sei immer in der Kirche bekannt gewesen, dass die Kommunionbank von demselben deutschen Künstler angefertigt worden war, der später auch die Seitenaltäre errichtete.[641] Im Rahmen der Modernisierung der Kirche, bei der ein großer Teil der Inneneinrichtung um 1958[642] abgeschafft wurde, habe man sich auch von der Kommunionbank getrennt. |
| Quellen und Literatur: | Schriftlicher Hinweis von Professor Sible de Blaauw, Universität Nijmwegen, 24. 10. 2012; mündlicher Bericht von Herrn J. H. van Bergen aus Uithuizen vom 29. 11. 2012. |
| Beschreibung: | Entfällt. |

641 Die Seitenaltäre wurden von Reiss hergestellt (Kat.-Nr. 47 – Marienaltar und Kat.-Nr. 49 – Herz-Jesu-Altar), Stadtarchiv Groningen (Zugang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, S. 128); S. de Blaauw 1991, S. 20.

642 Die Entfernung des größten Teils der Inneneinrichtung aus dem 19. Jahrhundert fand 1957 statt (A. Bolt, 2000, S. 107).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 29

| | |
|---|---|
| Ort: | Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln<br>Kolumbastr. 4<br>50667 Köln |
| Objekt: | Andachtsbild „Der Tröster der Betrübten – Le consolateur des affligés“.[643] |
| Material: | Stahlstich. |
| Größe: | Höhe: 9,5 cm, Breite: 6,2 cm.[644] [645] |
| Datierung: | Spätestens 1873. |
| Erhaltungszustand: | Das Objekt ist im Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln unter der Inventar-Nummer 2006/0279 verzeichnet. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Andachtsbild wurde für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ angefertigt. Reiss fertigte auch eine Marmorarbeit zum selben Thema an (Kat-Nr. 30).<br>Die mit dem Vermerk „J. Reiss invt.“ versehene Graphik wurde von Johann Tobias Bauer (geb. um 1827)[646] gestochen. Sie wurde vom 2. Oktober 1980 bis zum 31. Januar 1981 in der Ausstellung „Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880“ im Diözesan-Museum Köln gezeigt sowie in der Ausstellung „Kleine Bilder grosse Wirkung. Religiöse Druckgraphik des 19. Jahrhunderts“ im Clemens-Sels-Museum in Neuss vom 26. September bis zum 16. November 1997 präsentiert. |
| Quellen und Literatur: | E. Schwickert, 1895, S. 57, S. 105; L. Gierse, 1980, S. 41, Abb. 56; L. Gierse, 1997, S. 54; Hinweis auf Andachtsbilder von R. J. Beines, 2008. |

Beschreibung: Innerhalb eines Quadrats des hochrechteckigen Andachtsbilds ist das Jesuskind auf einem Tondo dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 29.1). Zwischen dem dunklen Abschlussrand des Quadrats und dem Rundbild sind auf den vier Zwickeln helle, ornamentale Muster angebracht. Das Jesuskind sitzt mit ausgebreiteten Armen auf einer Bank. Aus dem ernsten, rundlich geformten Gesicht Jesu, das von glattem, aber hinter den frei gelassenen Ohren von gelocktem Haar gerahmt ist, wenden sich die

643 Die Graphik befand sich bis zum Jahr 2006 in Besitz von Ludwig Gierse, der sie dem Museum schenkte (schriftliche Mitteilung des Kolumba-Museums vom 9. 7. 2013, Frau Dr. Eva-Maria Klother).

644 Die Angaben wurden dem Katalog des Diözesanmuseums aus dem Jahre 1980 entnommen (L Gierse, 1980, S. 41).

645 Nach der Aufstellung bei Schwickert war 1895 ein Stahlstich von Reiss mit demselben Titel erhältlich in der Größe „[…] 15:11 Ctm […]“ (E. Schwickert, 1895, S. 105).

646 Die Angaben zum Vornamen und dem ungefähren Geburtsdatum des Stechers wurden mir von Dr. Eva-Maria Klother vom Kolumba-Museum am 9. 7. 2013 mitgeteilt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geöffneten Augen nach vorn zu den Betrachtenden. In seine Stirn fallen einzelne Haarsträhnen. Das Haupt ist mit einem Heiligenschein umgeben. Unter seinem bodenlangen, mit einem runden Ausschnitt versehenen Gewand schauen der Hals, die Hände und vier Zehen seines rechten Fußes heraus. Sichtbar sind auch die Handinnenflächen, von denen die Daumen abgespreizt gehalten werden. Der Stoff ist an den Ärmelenden umgeschlagen. In der Mitte der Ärmel ergeben sich höhere, weiche Wulste zwischen breiten, flachen Kehlen. Auf einer im Übrigen flach gestalteten Fläche im Brustbereich verlaufen parallele senkrechte Falten bis zum Schoß. Ausgehend von den Knien sind mittig vor den auseinandergestellten Beinen großzügige Muldenfalten gelegt. Links und rechts des Jesuskinds wachsen vor der Sitzbank zwei Pflanzen. Die Stängel der rechten Pflanze reichen fast bis zu seiner rechten Hand, die des linken Gewächses etwa bis zu seinem linken Ärmel. Im Hintergrund sind zentrifugale Strahlen zu sehen, die ihren Ausgang vom Jesuskind zu nehmen scheinen. In Kopfhöhe befindet sich links und rechts je ein Kleeblattkreuz.

Kreisförmige Rahmungen in unterschiedlicher Breite fassen das Tondo ein. Auf dem breitesten, in der Mitte der Einfassung liegenden Kreis befindet sich folgender Text: VENITE AD ME OMNES QUI LABORATIS ET ONERATI ESTIS. ET EGO REFICIAM VOS. Zwischen zwei zopfartigen Mustern, an deren Enden jeweils ein lateinisches Kreuz angebracht ist, folgen am unteren Bildrand die Worte: IUGUM MEUM SUAVE. Der Gesichtsausdruck, der im Kontrast zu den kindlichen Zügen steht, weist auf die Einmaligkeit des Dargestellten. Seine Züge drücken die Ernsthaftigkeit eines Erwachsenen aus, der sich um seiner Verantwortung für die Rettung der Menschheit bewusst ist. Die Ausformung einer hohen Stirn, die Assoziationen zu einem großen Denker aufkommen lassen, unterstützt diesen Eindruck. Die ihm seit seiner Geburt auferlegte Bürde nimmt er aber bereitwillig auf sich, wie sein Ausspruch „Iugum meum suave" verkündet. Unterhalb des Quadrats wird die um das Tondo geschriebene Aufforderung in Lateinisch noch einmal in deutscher und französischer Sprache wiederholt: Kommt zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid, und ich will euch erquicken. Denn mein Joch ist süss. Venez à moi vous tous qui êtes fatigués et qui êtes chargés, et je vous soulagerai. Car mon joug est doux. Matth. 11.[647]

Den Übersetzungen folgen die Angaben über den Künstler des Werks (J. Reiß invt.) und den Kupferstecher (T. Bauer sc.). Der deutsche Titel des Andachtsbildes „Der Tröster der Betrübten.", seine französische Übersetzung „Le consolateur des affligés" sowie der Vermerk „Eigenthum des Vereins zur Verbreitung relig. Bilder in Düsseldorf. Seul Depôt à Paris chez A. W. Schulgen, Editeur, 25, rue St. Sulpice" schließen sich an.

647 Der Spruch bezieht sich auf Vers 28 des 11. Kapitels im Matthäus-Evangelium.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 29.1:** Andachtsbild „Das segnende Christuskind", Anton Josef Reiss, spätestens 1873.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 30

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt (in Privatbesitz). |
| Objekt: | Relief „Segnendes Christuskind“ mit originaler Holzrahmung.[648] |
| Material: | Weißer Marmor. |
| Größe: | Relief: Durchmesser 34 cm, Tiefe: 11 cm.[649] Holzrahmen: 57,5 × 57,5 cm. |
| Datierung: | 1873. |
| Erhaltungszustand: | In Privatbesitz.[650] |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Werk wurde auf der Ausstellung „Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918“, die vom 23. 9. 2011 bis zum 22. 1. 2012 im Kunstpalast Düsseldorf stattfand, präsentiert. Das Objekt könnte identisch sein mit der Arbeit, die unter Katalog-Nr. 31 aufgeführt ist. |
| Quellen und Literatur: | M. Puls, 2011, Bd. 2, S. 130. |

Beschreibung: Das von einem Glasdeckel geschützte Marmorrelief stellt innerhalb eines profilierten Rands das Christuskind mit ausgebreiteten Armen sitzend auf einer Bank dar (Abb. Kat.-Nr. 30.1). Das Haupt ist mit einem Heiligenschein versehen, das lockige Haar fällt nach hinten bis auf Schulterhöhe, wobei die Ohren noch sichtbar bleiben. Aus dem ernsten, mit kindlichen Pausbacken geformten Gesicht, das mit einer hohen Stirn modelliert ist, wenden sich die geöffneten Augen den Betrachtenden zu. Unter dem bodenlangen, mit einem runden Ausschnitt versehenen Gewand schauen der Hals, die Hände und vier Zehen seines rechten Fußes heraus. Sichtbar sind auch die Handinnenflächen mit den auseinanderstehenden Fingern und abgespreizt gehaltenen Daumen. Der Stoff am linken Ärmel ist am Rand umgeschlagen, am rechten lugt noch ein Stück eines unter dem Gewand getragenen Kleidungsstücks hervor. In der Mitte des rechten Ärmels ergibt sich eine Falte, zur Schulter hin ist der Stoff glatt gestaltet. Am linken Ärmel ist er an der Schulter gebauscht, in der Mitte flächig gearbeitet. Im Brustbereich verlaufen senkrechte, parallel ausgerichtete Falten bis zum Schoß. Ausgehend von den auseinandergestellten Beinen fällt das Gewand weich von den sich durchzeichnenden Knien hinab, wobei sich großzügige Muldenfalten ergeben.

Links und rechts des Jesuskinds wachsen vor der Sitzbank zwei Pflanzen, deren Blütenstängel fast bis an die ausgestreckten Arme reichen. Im Hintergrund sind unterschiedlich lange, zentrifugale Strahlen zu sehen, die ihren Ausgang vom Jesuskind zu nehmen scheinen. Unter- und oberhalb der Hände befindet sich je ein Kleeblattkreuz, das am Schnittpunkt mit einem Kreis versehen ist. Links und rechts des Heiligen-

648 Den Hinweis auf dieses Objekt verdanke ich Bettina Baumgärtel und Kathrin DuBois von der Stiftung Museum Kunstpalast vom 14. 11. 2011.

649 Diese Angaben wurden aus dem Ausstellungskatalog übernommen (M. Puls, 2011, 2. Bd., S. 130).

650 Der mir bekannte Besitzer möchte nicht genannt werden.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

scheins schauen die Enden zweier weiterer Kreuze heraus. Links unten befindet sich die Signatur „I. Reiss 1873".

Kreisförmig um das Tondo angelegt befindet sich auf dem Holzrahmen die Inschrift „VENITE AD ME OMNES QUI LABORATIS ET ONERATI ESTIS. ET EGO REFICIAM VOS".[651] Zwischen zwei zopfartigen Mustern, an deren Enden jeweils ein lateinisches Kreuz angebracht ist, folgen am unteren Bildrand die Worte: IUGUM MEUM SUAVE.[652]

Der ernsthafte Gesichtsausdruck, der im Kontrast zu den kindlichen Zügen steht, drückt die Einmaligkeit des Dargestellten aus, der sich seiner mit Last verbundenen Aufgabe bewusst ist, die ihm von Geburt an auferlegt wurde. Die Ausformung einer hohen Stirn, die Assoziationen zu einem großen Denker aufkommen lassen, unterstützt diesen Eindruck. Mit dem Ausspruch „IUGUM MEUM SUAVE" bekundet er die Bereitwilligkeit zur Übernahme der schweren Bürde zur Rettung der Menschheit, die er als sein „IUGUM […] SUAVE" bezeichnet.

Die Holzrahmung ist quadratisch angelegt und mit einer goldenen Farbe überzogen. Um das Relief herum sind fünf Kreise in verschiedenen Breiten und in unterschiedlichen Goldtönen gemalt. Der dem Tondo am nächsten gelegene Kreis ist mit einem Schmuckband versehen, der dem Rundbild am entferntesten gelegene verschmilzt an den Seiten sowie oben und unten mit den horizontalen und vertikalen Randstreifen. Der in der Mitte liegende Kreis mit dem breitesten Ausmaß trägt die bereits oben angeführte Inschrift in Majuskeln. Die vier Zwickel, die sich zwischen der Inschrift und den senkrechten und waagerechten Streifen am Rande ergeben, sind mit einem vegetabilen Muster versehen, in dem runde Stängel dominieren. Diese kreisförmigen Elemente, Symbol für die Ewigkeit, rekurrieren auf die Form des Reliefs. Auf einer erhabenen, konvexen Leiste, die mittig auf der sich anschließenden, profilierten Einfassung angebracht ist, befindet sich ein Band aus aneinandergereihten Ellipsen, in die jeweils Kleeblattkreuze eingebettet sind. Zudem ist diese Leiste in regelmäßigen Abständen von ca. 13 cm mit Rosetten geschmückt.

**Abb. Kat.-Nr. 30.1:** Marmorrelief „Das segnende Christuskind" mit Holzrahmen, Anton Josef Reiss, 1873.

651 Matthäus, 11, 28.

652 Ebd., 11, 30.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 31

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Relief, das Jesuskind darstellend. |
| Material: | Marmor. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1874. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Möglicherweise ist dieses Objekt identisch mit dem Werk, das unter Kat.-Nr. 30 aufgeführt ist. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, 1874, S. 51. |

Beschreibung: Entnommen einem Artikel aus der Leipziger „Illustrirten Zeitung“: „Ein Marmorrelief von Joseph Reiß in Düsseldorf, das Christkind darstellend, befindet sich unter den Gewinnen für die Kölner Dombauvereinslotterie; diese Sculpturarbeit zeichnet sich durch seine Detailausführung und Innigkeit aus.“[653]

653 Anonymus 1874, S. 51.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 32

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Quirinus (Abb. Kat.-Nr. 26.1)<br>Münsterplatz<br>41460 Neuss |
| Objekt: | Josephsaltar. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1874. |
| Erhaltungszustand: | Verändert am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 32.1). |
| Chronik und Zusätzliches: | In den Protokollen des Kirchenvorstands im Jahr 1865 gibt es Hinweise darauf, dass Reiss einen Josephsaltar errichten sollte.[654] Erst Jahre später sollten diese Pläne umgesetzt werden. Aus der Neusser Zeitung vom 30. Juni 1871 geht hervor, dass ein Festkomitee zur Errichtung eines „dauernde(n) Denkmal(s) zu Ehren Pius IX."[655] in der Pfarrkirche gebildet wurde. Anlass war „[…] das 1871 gefeierte Silberne Papstjubiläum."[656] Der Kirchenvorstand beschloss im Oktober 1871 einen Betrag in Höhe von 900 Taler für die Anschaffung eines Altars bereitzustellen, dessen Gesamtkosten von Reiss mit 1800 Talern kalkuliert worden waren. Nachdem bereits Ende Mai 1871 in St. Quirinus ein neuer Marienaltar von Reiss aufgestellt worden war (Kat.-Nr. 26), wünschte man sich nun einen „[…] entsprechenden neuen Styl-gerechten Altar, […]"[657] für die Matthias-Kapelle.[658] Am 2. November 1871 wurde das Generalvikariat in Köln vom Kirchenvorstand über den Beschluss zum Bau eines neuen Altars informiert. Gleichzeitig wurde es um Genehmigung des beigefügten, von Reiss entworfenen Plans gebeten. Bevor Reiss' Entwurf an den Diözesanbaumeister Statz am 3. November 1871 zur Prüfung weitergeleitet wurde, kritisierte die erzbischöfliche Behörde den eingereichten Plan als „[…] zu modern romanisch […]".[659] Darüber hinaus wurde das Bedauern darüber ausgedrückt, dass es „[…] in der schönen alten Kirche zu Neuß kein Mustergültiges Altes […]"[660] gibt. Etwa zwei Wochen später, am 15. November 1871, wurde |

654 Telefonische Auskunft der Archivarin des Kirchensarchivs, Frau Dr. Hildegard Welfens, vom 2. 10. 2012.

655 Anonymus, 30. 6. 1871, o. S. (Stadtarchiv Neuss).

656 M. Tauch, 2000, S. 43.

657 Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA Neuss Decanat Neuß Kirche, Vol. III, 1862 – 1876).

658 Der dem Apostel Matthias geweihte Altar wurde abgebaut.

659 Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA Neuss Decanat Neuß Kirche, Vol. III, 1862 – 1876).

660 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aber der Altarbau bewilligt, allerdings mit der Erwartung, dass „[…] der Künstler weniger modern romanische […] Formen […]“[661] ausführt. Offensichtlich hatte Reiss beim Generalvikariat in Köln sogar persönlich vorgesprochen und seinen Entwurf erläutert, denn es befindet sich ein Vermerk vom selben Tag in der Akte, der darüber Auskunft gibt, dass er eine „[…] Zeichnung persönlich in Empfang genommen.“[662] hatte.

Da Reiss in seiner Schlussabrechnung aus dem Jahr 1874 eine Summe von insgesamt 2979 Talern berechnete und damit weit über seinen ursprünglich berechneten Kosten von 1800 Talern lag, musste sich der Kirchenvorstand noch einmal mit der Bitte um einen Zuschuss an das Generalvikariat wenden. Dieser wurde auch gewährt, nachdem sich die Gemeinde verpflichtet hatte, einen Beitrag von 500 Talern für die Mehrkosten zu übernehmen. Der bereits 1874 aufgestellte Altar wurde erst „[…] am 20. Juni 1876 durch den Kölner Weihbischof Dr. Baudri geweiht […]“.[663]

Wie auf einer alten, undatierten Aufnahme (Abb. Kat.-Nr. 32.2) ersichtlich ist, wurde der Altar stark verändert.[664] Eine ursprünglich angebrachte hölzerne Rahmung wurde abgebaut. Auch existiert der mit Säulchen, Reliefs und Einlegearbeiten verzierte Stipes nicht mehr, auf dem folgende Inschriften angebracht waren: Auf der linken Seitenwand: fecit Josephus Reis Düsseldorpiensis MDCCCLXXIV, auf der rechten Seitenwand: Ora, beate Joseph! Pro parocho nostro jubilario, Joseph Buschmann.[665] Auf dem alten Foto ist zwar keine Farbe erkennbar, aber die Skulpturen müssen ursprünglich anders als heute gefasst gewesen sein, da an den Säumen der Gewänder des Apostels Matthias und des hl. Joseph Muster angebracht waren, die heute nicht mehr existieren.[666]

661 Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA Neuss Decanat Neuß Kirche, Vol. III, 1862 – 1876)

662 Ebd.

663 Anonymus, 19. 3. 1930, Neuß-Grevenbroicher Zeitung (Stadtarchiv Neuss).

664 Es steht fest, dass der Josephsaltar seine Ursprungsform auf jeden Fall bis mindestens 1930 hatte, da er in diesem Jahr in einem Zeitungsartikel mit der auf Kat.-Abb. Nr. 32.2 ersichtlichen Form beschrieben wurde (Anonymus, 19. 3. 1930, Neuß-Grevenbroicher Zeitung, Stadtarchiv Neuss).

665 Joseph Buschmann wurde mit dieser Inschrift geehrt, der 1872 sein 25-jähriges Jubiläum als Oberpfarrer an St. Quirinus feiern konnte.

666 Die Archivarin der Quirinus-Kirche konnte leider keine Auskunft darüber geben, wann der Altar verändert wurde. Auch liegen nach ihren Angaben keine Unterlagen über eine neuere Restaurierung des Altars vor, die, seinem Zustand nach zu urteilen, vor nicht all-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Stadtarchiv Neuss (Akte K 17.1.3; K 1.4.10; K 1.4.14.4); Anonymus, 30. 6. 1871, o. S.; Anonymus, 1885,[667] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; H. Singer, 1921, S. 37; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; H. Hansen, 1982, S. 55; M. Tauch, 1984, S. 20, S. 22; M. Tauch, 2000, S. 43 ff.; M. Tauch, 2002, S. 15, S. 20; G. Dehio, 2005, S. 1005; C. Schmalstieg u. a., 2006, S. 130; M. Tauch, 2009, S. 120; S. Fraquelli, 2011, S. 369; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Die aus fünf Figuren komponierte Skulpturengruppe in Lebensgröße ist heute auf Podesten einer ca. 1,47 m hohen und ca. 0,32 m tiefen, sich nach oben verbreiternden Rückwand eines schlichten Steinaltars aufgestellt (Abb. Kat.-Nr. 32.3). Alle Bildwerke sind gefasst. An der hinter den Skulpturen weiß getünchten Wand wurden für alle Häupter außer für das des Papstes Nimbusse aufgemalt.

Apostel Matthias (H.: 167 cm; B.: 66 cm; T.: 36 cm). Auf der linken Seite befindet sich die Skulptur des Apostels Matthias (Abb. Kat.-Nr. 32.4), die mit einem kaum wahrnehmbaren Schwung zur linken Körperseite gestaltet ist. Die etwas eingefallenen Wangen in dem mit idealisierenden Zügen modellierten Gesicht und die in tiefen Höhlen liegenden Augen, die halb geschlossen auf ein geöffnetes Buch gerichtet sind, weisen im Gegensatz zu den anderen Figuren auf ein höheres Alter hin. Sein dunkelgrauer Bart fällt bis auf die Brust und ist an seinem Ende zweigeteilt. Durch das bis in den Nacken fallende dunkle Haar bleiben nur ein Teil der rechten Halsseite und das rechte Ohr sichtbar, das linke Ohr wird verdeckt. Sein dreiteiliges, in einem verwaschenen, rosafarbenen Ton gehaltenes Gewand ist großflächig gearbeitet. Eine Faltenkaskade mit breiten Wulsten und Kehlen fällt von der linken, mit Stoff bedeckten und bis zur über Hüfthöhe gehaltenen Hand hinab. Unterhalb der Körpermitte ergibt sich nur eine Schüsselfalte, auf deren Höhe der von der rechten Hand umfasste, kurze Schaft des Beils gehalten wird, das der Figur als zweites Attribut nach dem Buch beigefügt wurde. Der Zeigefinger dieser Hand ist zur Hälfte abgebrochen. Vom kaum sichtbaren Knie des Spielbeins fallen senkrecht parallel verlaufene Falten bis zum Boden, die zur rechten Seite ausschwingen. Mit breiten, goldfarbenen Streifen sind versehen: Der unterhalb der Knie schräg verlaufende Obergewandsaum, der Abschluss des rechten Ärmels sowie ein von der linken Schulter bis zur rechten Hüfte reichendes Schmuckband, das teils vom Bart verdeckt wird. Aus Kniehöhe fallen senkrecht parallel verlaufende Falten, die am Boden zur rechten Seite ausschwingen, aber noch die Zehen des vorgestellten Fußes freilassen. Die hellblaue Farbe der Stoffinnenseite wird am Abschluss der

zu langer Zeit durchgeführt worden sein müsste. Sie vermutet, dass eine Renovierung im Jahr 2000 anlässlich des Quirinus-Jahrs stattgefunden haben könnte. Rechnungen oder andere Nachweise liegen ihr aber nicht vor (Frau Dr. Welfers, telefonische Auskunft vom 2. 10. 2012).

667 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Faltenkaskade sichtbar und auf dem zurückgeschlagenen Rand des Umhangs, der von der rechten Schulter ausgehend sich bis seitlich des rechten Knies erstreckt.

Hl. Joseph mit Jesuskind: Um die besondere Position hervorzuheben, die der hl. Joseph (H.: 170 cm; B.: 64 cm; T.: 38 cm), dem der Altar geweiht wurde, innerhalb des Bildwerks innehat, wurde seine Figur auf ein erhöhtes Podest gestellt (Abb. Kat.-Nr. 32.5). Sie ist mit einem leichten Schwung zur rechten Körperseite modelliert. Im Gegensatz zu vielen anderen Josephs-Darstellungen ist der Ziehvater Jesu in einem jungen Alter gearbeitet. Das tief in den Nacken fallende Haar rahmt das Gesicht mit den feinen, idealisierenden Zügen ein. Die Stirn, das linke Ohr und der Hals bleiben sichtbar. Von den Nasenflügeln aus ziehen sich eingegrabene Falten bis zum Mund. Die Enden des Oberlippenbarts fallen seitlich des Mundes bis auf den Kinnbart und verschmelzen optisch mit ihm. Ein Ausdruck der Unschuld ist durch die Gestaltung der Oberlippe gegeben, die sich leicht über die Unterlippe zieht. Ein weiteres Zeichen seiner Reinheit ist der als Attribut beigefügte grüne Lilienstängel mit einer weißen Blüte und einer weißen Knospe, die er mit drei Fingern der linken Hand hält. Das Gesicht ist dem Jesuskind zugewandt, das er auf seiner bis auf Gürtelhöhe erhobenen rechten Hand hält, die mit Stoff verhüllt ist. Das bis auf den Boden reichende rosafarbene Untergewand schaut vom runden Halsausschnitt bis zur Gürtelraffung und unter dem goldfarbenen Abschlussrand des orangefarbenen Obergewands heraus, der schräg aus Kniehöhe des rechten Beins bis zum linken Fuß reicht. Vom Knie des (linken) Spielbeins fällt der Stoff glatt hinunter, bis er kurz vor dem Fuß, dessen fünf Zehen über das Podest hinausragen, nach hinten wegknickt, seitlich des Piedestals hinuntergleitet und sich mit dem Gewand der neben ihm positionierten Papstfigur zu vereinigen scheint. Am rechten Fuß schauen nur vier Zehen hervor. Der linke, hochgeschobene Ärmel ist aufgeplustert und fast glatt gestaltet. Unterhalb des Jesuskinds bilden sich Muldenfalten und an der rechten Körperseite zwei weiche, nach links schwingende Falten, die die Figur bewegt erscheinen lassen. Die sich fast berührenden, schräg verlaufenden Säume der Obergewänder des hl. Joseph und des Apostels Matthias ergeben durch ihre gegenläufige Bewegungsrichtung fast die Form eines gleichschenkligen Dreiecks.

Das Jesuskind (H.: 53 cm; B.: 64 cm; T.: 38 cm) ist auf der rechten Hand des hl. Joseph sitzend dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 32.6). Es ist in ein helles, langes Hemdchen gehüllt, das mit einem schmalen, goldfarbenen Rand eingefasst ist. Sein Gesicht mit den weit geöffneten Augen hat es mit dem Ausdruck des Urvertrauens eines kleinen Kinds, das es seiner Bezugsperson entgegenbringt, ganz seinem Ziehvater zugewandt. Mit der rechten Hand sucht es Halt an der Kleidung Josephs. Seine Beine sind in einer Schüsselfalte eingebettet, dabei bleibt jedoch sein rechter, nackter Fuß frei in der Luft hängend sichtbar. Die Art der Darstellung der beiden sich Zugewandten ist von gegenseitiger, inniger Zuneigung geprägt.

Papst Pius IX. (H.: 130 cm; B.: 86 cm; T.: 44 cm): Auf der rechten Seite des hl. Joseph und des Christuskinds ist kniend Pius IX. in adorierender Haltung „[…] in der bei den feierlichsten Pontifikalien vorgeschriebenen Tracht der Cappa magna.“[668] dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 32.7). Mit gefalteten Händen ist sein Blick auf den Heiland gerichtet (Abb. Kat.-Nr. 32.8). Das im Profil dargestellte rundliche Gesicht mit den vol-

668 Anonymus, 19. 3. 1930 (Neuß-Grevenbroicher Zeitung (Stadtarchiv Neuss).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

len Wangen ist von kurzem, dunklem Haar eingefasst und lässt das linke Ohr frei.[669] Auf seinem Haupt trägt er einen weißen Pileolus. Auf der historischen Aufnahme kann man noch erkennen, dass er seine Tiara zu Füßen des hl. Matthias abgelegt hat (Abb. Kat.-Nr. 32.2). Das am unteren Rand mit einem schmalen, goldfarbenen Saum eingefasste weiße Gewand, das mit senkrecht verlaufenden, nach rechts schwingenden Falten versehen ist, stößt auf der linken Seite an die Kleidung des hl. Joseph. Eine Schleppe ist quer über die senkrechten Falten geknickt und ragt über das Podest hinaus. Die sehr breiten, flächigen Partien zwischen den flachen Wulsten und Kehlen lassen die Schwere des Stoffs förmlich fühlbar werden. Auf der breiten Einfassung sind auf goldenem Grund, von oben nach unten angeordnet, männliche, auf Sedilien sitzende Figuren zu erkennen, von denen die oberste einen kreisrunden Gegenstand in den Händen hält (Abb. Kat.-Nr. 32.9). Möglicherweise wird mit der Darstellung dieser Figuren Bezug auf Vorgänger des Papstes genommen. Um den Stehkragen eines grauen Untergewands ist das goldfarbene Pallium gelegt, dessen von der Brust herabfallendes Band mit einem floralen Muster geschmückt ist. Die über die Schulter gelegte weiße Mozetta wird an ihrem unteren Rand mit goldfarbenen Fransen abgeschlossen. Die gefalteten Hände ragen aus dem nach vorne geöffneten Gewand heraus. Sie sind mit weißen Chirothecae bekleidet, auf denen sich je ein kleines, goldfarbenes, rautenförmiges Muster befindet.

Hl. Quirinus (H.: 173 cm; B.: 63 cm, T.: 30 cm): Auf der rechten Seite bildet Quirinus (Abb. Kat.-Nr. 32.10), Schutzpatron der Stadt Neuss und des Münsters, den Abschluss der Skulpturengruppe. Zusammen mit „[…] dem hl. Antonius dem Einsiedler, dem hl. Kornelius und dem hl. Bischof Hubert […]“[670] wird er zu den „[…] Vier heiligen Marschällen, […]“ [671] gerechnet. Einer Legende nach nahm der römische Tribun Quirinus den christlichen Glauben an, nachdem Papst Alexander I., den er während dessen Gefangenschaft bewachte, seine Tochter Balbina von einer Krankheit heilte.[672] Im zweiten Jahrhundert sollen er und seine Tochter das Martyrium erlitten haben. Die Reliquien des Heiligen wurden 1050 nach Neuss transloziert.[673] Über ihnen wurde das Münster erbaut, dessen Krypta „In ihrem Kern […]“[674] aus der Zeit der Überführung der Gebeine stammt.

Wie bei der Papst-Figur ist das Gesicht mit der ausgeprägten Nase des in römischer Offiziersmontur gekleideten hl. Quirinus, der mit einem nur ganz leichten Schwung zur rechten Körperseite gearbeitet ist, von der linken Seite zu sehen. Der Blick ist ebenfalls auf das Jesuskind gerichtet. Der auf seinem Kopf sitzende, hinten mit einem Segmentbogen verstärkte Helm ragt bis in die Hälfte der Stirn und wird mit einem Band gehalten, das vor dem frei liegenden linken Ohr um das Kinn mit dem vorstehenden dunklen Bart geführt wird (Abb. 32.11). Der Oberkörper ist in einen am Hals rund ausgeschnittenen, blaugrauen, eng anliegenden Harnisch gehüllt. Unterhalb der Rüs-

669 Die Frisur entspricht der, die der Papst zu seinen Lebzeiten trug.
670 E. Melchers u. a., 1985, S. 261.
671 Ebd.
672 J. de Voragine, 2007, S. 405 f.
673 Leander Petzoldt, 2004, Sp. 240.
674 K. Emsbach/M. Tauch, 1986, S. 154.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tung trägt er einen auf Hüfthöhe aufliegenden Schurz, der am oberen Rand mit einem schuppenartigen Band verziert ist, auf dem wiederkehrende, goldfarbene Motive auf hellblauem Grund angebracht sind. Dargestellt sind Rosetten, Faszienbündel, eine Mischung aus Mensch- und Löwenköpfen sowie Andreaskreuze. Diese Kreuze sind mit je neun Kugeln versehen, die sich an den Abschlussrändern, in der Mitte und auf den Flächen zwischen den Kreuzachsen befinden. Sie gehören zum so genannten Quirinus-Wappen. Es schließen sich senkrecht angelegte, gleich breite, hellgrau-goldene Streifen an, die bis zur Hälfte der Oberschenkel reichen und an ihren Enden mit goldfarbenen Fransen versehen sind. Unter ihnen schaut ein weißes, bis auf die Knie fallendes Stoffband heraus, das nur wenige senkrechte Falten aufweist und oberhalb des linken durchgedrückten Knies des Spielbeins glatt gestaltet ist. Die nackten Füße der kräftig gebauten Beine stecken in Sandalen, die mit bis zu den Waden gewickelten, goldfarbenen Bändern gehalten werden, wobei am rechten Bein nur noch die oberste Wicklung zu erkennen ist, weil ein Teil des Beins vom Papst-Gewand verdeckt wird. Am linken Bein ist eine Dreifachbindung mit zwei Schleifen sichtbar. Der Ärmel eines mit hellgrau-goldfarbenen Stoffstreifen gemusterten Umhangs fällt auf den linken Oberarm. Es schließt sich ein bis zum Ellbogen hochgekrempelter Ärmel eines Untergewands an. Auf Brusthöhe befinden sich zwei Schmuckelemente, die aus Kreis, Rechteck und Segmentbogen zusammengesetzt sind. Sie bilden den Abschluss zweier über die Schultern geführten hellen, goldfarbig gesäumten Streifen. Mit der linken Hand stützt sich Quirinus auf seinem neben ihm stehenden Schild ab, der an der Innenseite hellblau gefärbt ist und an der Außenseite mit neun goldenen Kugeln auf rotem Grund geschmückt ist.[675] Die rechte Hand umfasst die nach oben mit einem Knauf abschließende Stange, an der eine rosafarbene Fahne angebracht ist, die schlaff mit einem natürlichen Faltenwurf an seiner rechten Körperseite hinabhängt. Die militärische Ausrüstung des St. Quirinus, die im Kontrast zu der friedlichen Anbetungsszene zu stehen scheint, soll den Heiligen nicht in seiner Funktion als Krieger darstellen, sondern „[…] als Beschützer des dem früheren Neußer Quirinusstifte untergebenen Gebietes."[676]

675 Das Quirinus-Wappen mit den neun goldenen Kugeln auf rotem Grund ist Bestandteil der Neusser Stadtfahne.

676 Anonymus, 19. 3. 1930, Neuß-Grevenbroicher Zeitung (Stadtarchiv Neuss).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

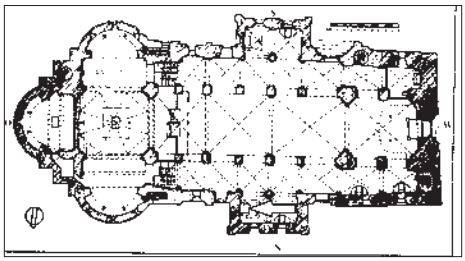


**Abb. Kat.-Nr. 32.1:** St. Quirinus, Neuss, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Josephsaltars.

**Abb. Kat.-Nr. 32.2:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Anton Josef Reiss, 1874, vor 1930.

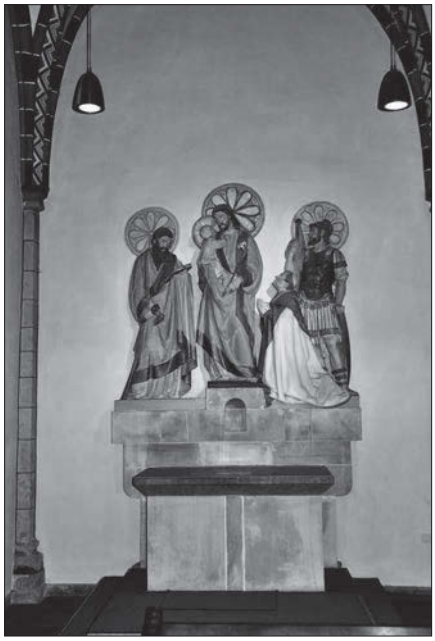


**Abb. Kat.-Nr. 32.3:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 32.4:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Apostel Matthias, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 32.5:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, hl. Joseph mit Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.

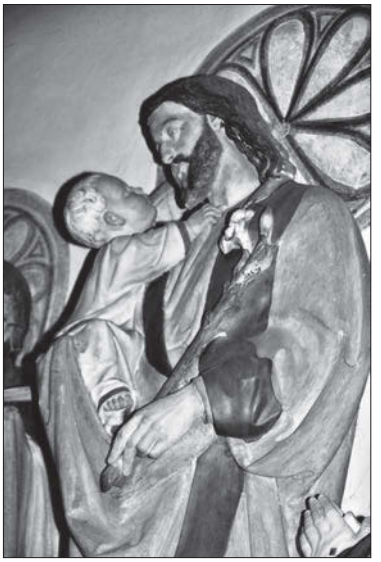


**Abb. Kat.-Nr. 32.6:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Jesuskind, getragen vom hl. Joseph, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 32.7:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Anton Josef Reiss, 1874, von rechter Seite, Rückansicht Papst Piux IX, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 32.8:** St. Quirinus, Josephsaltar, Papst Piux IX., Anton Josef Reiss, 1874, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 32.9:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Papst Pius IX., Detail, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.

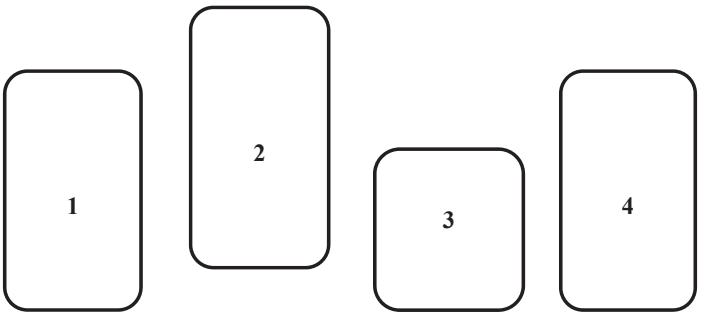
**Abb. Kat.-Nr. 32.10:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, hl. Quirinus, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 32.11:** St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, hl. Quirinus, Detail, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Figuren am Altar




1. Apostel Matthias.
2. Hl. Joseph mit dem Jesuskind.
3. Papst Pius IX.
4. Hl. Quirinus.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 33

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | „Calvarienberg“, Modell zu einem Hochkreuz in Groningen in Holland. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1875. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Modell wurde 1880 in Düsseldorf ausgestellt. |
| Quellen und Literatur: | Katalog IV. Kunstaustellung in Düsseldorf 1880, S. 107. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 34

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen. Ursprünglich:<br>Römisch-katholischer Friedhof<br>Hereweg 89<br>9721 AA Groningen |
| Objekt: | Kalvarienberg (Abb. 34.1). |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Etwa lebensgroße Skulpturen. |
| Datierung: | Ca. 1875. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Im Jahre 1938 sollen die Figuren der Maria und des Johannes wegen drohender Kriegsgefahr und der damit verbundenen Befürchtung der Zerstörung der Figuren auf Anordnung der Bistumsbehörde nach Utrecht gebracht worden sein. Der Verbleib dieser Skulpturen ist heute unbekannt. Die Christusfigur soll sich noch bis in die 1990er Jahre auf dem Friedhof befunden haben. Seit dieser Zeit ist auch dieses Bildwerk verschollen. 1999 sei der neue Korpus am Kreuz angebracht worden, von dem niemand zu sagen weiß, wer ihn gearbeitet hat. Original aus dem 19. Jahrhundert soll heute nur noch der Erdhügel unterhalb des Kreuzes sein.[677]<br>Vom Corpus, der bis in die 1990er Jahre am Kreuz noch vorhandenen gewesenen sein soll, existiert noch ein Foto im Friedhofsarchiv (Abb. Kat.-Nr. 34.2.). Er könnte ebenfalls von Reiss angefertigt worden sein. Es handelt sich aber nicht um den Kruzifixus, der um 1875 ursprünglich dort aufgestellt worden war. Ein Vergleich ergab, dass der Lendenschurz unterschiedlich gearbeitet war, zudem fielen die Arme kürzer aus. Ferner waren Finger, Beine und Füße anders geformt. Vorstellbar ist, dass der originale Korpus gemeinsam mit den Assistenzfiguren während des Kriegs an einem heute nicht mehr bekannten Ort aufbewahrt wurden, denn es erscheint unverständlich, warum die Christusfigur nicht in Sicherheit gebracht worden sein sollte. Als die Figuren später nicht mehr auffindbar waren, |

677 Diese Auskünfte wurden bei meinem Besuch der „Stichtung R.K. Kerkhof Groningen" von Peter Wiersema, der seit 20 Jahren in der Verwaltung dieser Stiftung tätig und für die Restaurierung der Gräber zuständig ist, am 15.11.2012 erteilt. Mündliche Angaben darüber, dass die Assistenzfiguren 1938 nach Utrecht gebracht wurden, hatte er von seinem Vorgänger, Herrn Donselaar. Schriftliche Aufzeichnungen über diese Vorgänge liegen leider nicht mehr vor, da das Friedhofsarchiv bei einem Brand um das Jahr 1972 zu etwa 80 Prozent zerstört wurde. Von Herrn Wiersema stammt auch die Auskunft darüber, dass das ursprüngliche Bildwerk aus Sandstein gearbeitet wurde.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wurde vielleicht auf ein Werk von Reiss zurückgegriffen, an dem in einer anderen Einrichtung kein Interesse mehr bestand. Bei der Bronzefigur, die heute am Kreuz angebracht ist, handelt es sich um eine Kopie des bis in die 1990er Jahre vorübergehend angebrachten Kruzifixus (Abb. Kat.-Nr. 34.3).

Quellen und Literatur: F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. Schaarschmidt, 1902, S. 376.

Beschreibung: (Nach der Abbildung Kat. Nr. 34.1): Die Skulpturen des Kalvarienbergs, bestehend aus dem Kruzifixus, der Maria und des Johannes sind auf einem hohen Postament angebracht. Die einzelnen Figuren stehen auf separaten, kleineren Piedestalen, von denen das des Gekreuzigten mit einem stilisierten Erdhügel versehen ist. Der Kruzifixus ist gegenüber den Assistenzfiguren deutlich erhöht dargestellt. Sein Haupt mit der bis tief in die Stirn reichende Dornenkrone und dem bis auf die Schulter fallenden Haar neigt sich in Richtung Maria, die zu seiner Rechten steht. Das Gesicht, dessen genauer Ausdruck anhand der Fotografie nicht zu erkennen ist, wirkt eingefallen. Das bebartete Kinn sinkt fast bis auf den Oberkörper. Die Hände sind mit Nägeln an den Querbalken befestigt, wobei die linke Hand bereits erschlafft, die rechte hingegen mit ihren teils ausgestreckten Fingern noch mit Leben erfüllt zu sein scheint. Die weit ausgestreckten Arme, deren Innenseiten für die Betrachtenden sichtbar sind, bilden in Verbindung mit der Schulter nur einen leichten Segmentbogen, so dass sie fast parallel zum Patibulum des Kreuzes verlaufen. Die linke Seite des muskulösen Oberkörpers, an dem sich einzelne Rippen abzeichnen, ragt nur geringfügig über die Längsseite der crux immissa hinaus. Das eng anliegende Perizonium bildet auf der rechten Körperseite wegen der Verknotung ein kleines Faltenbündel, das in Höhe der Kniekehle des rechten, etwas nach innen gedrehten Beins endet. Am oberen Ende ist das Lendentuch mit einem Umschlag versehen, der schräg nach unten von der linken Taille zur rechten Hüfte geführt wird. Am unteren Rand wird es oberhalb der Knie vom linken zum rechten Bein schräg hochgeführt, so dass eine Gegenbewegung zum oberen Abschluss der Bekleidung entsteht. In der Mitte des rechten Fußes, der über dem linken ruht, ist ein Nagel sichtbar, der durch beide auf dem Suppedaneum stehenden Füße geschlagen zu sein scheint. Unterhalb des Kruzifixus entwachsen dem Erdhügel starke Äste, die sich schlangenartig am Kreuz hochwinden.

Maria ist mit einer leichten Drehung, im Verhältnis zum Kruzifixus etwa 45 Grad entsprechend, und mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite dargestellt. Ihren Blick hat sie auf den Sohn gerichtet. Ihr Kopf scheint mit einer Kapuze bedeckt zu sein, die über der Stirn leicht geöffnet ist. Ihre Hände hat sie vor ihrer Brust wie zu einem Gebet zusammengefaltet. Das bis auf den Boden reichende Gewand, das nach hinten minimal über den Erdhügel hinausragt, weist eine vom linken Arm fallende Faltenkaskade auf, die bis zum linken Knie reicht. Unterhalb des rechten Arms formt sich der Stoff zu einem spitzen Dreieck, in das kleinere Falten eingearbeitet sind. Im Übrigen sind großzügige Kehlen und Wulste modelliert, die die Kleidung ab Hüft- bis Kniehöhe fast glatt erscheinen lassen und das rechte Spielbein sichtbar machen. Vom linken Knie aus schwingen wenige Falten zur rechten Körperseite aus.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auch Johannes, der zur Linken Christi steht, ist in einer leichten Drehung zum Kreuz aufgestellt. Sein Kopf, mit bis auf den Rücken fallendem Haar gestaltet, ist weit in den Nacken gelegt. Der Blick ist auf den Heiland gerichtet. Die Figur wirkt fast gerade stehend, nur ein kleiner Schwung zur rechten Körperseite ist erkennbar. Stand- und Spielbein sind nicht zu unterscheiden. Wie Maria ist Johannes in adorierender Haltung gearbeitet. Seine Hände hält er gefaltet, aber deutlich höher und weiter als Maria vom Körper entfernt, so dass die Trauer über das Geschehene in dieser Figur eine dramatischere Variante zur eher still klagenden Gottesmutter darstellt. Die Ärmel seines bodenlangen Gewands sind gebauscht und mit weiten Öffnungen versehen. Eine Faltenkaskade fällt vom rechten Ärmel bis zum Oberbein, an dem sie auf einer breiten, zur linken Körperseite ausschwingenden Falte des über den Sockelrand fallenden Gewands aufliegt. Unterhalb des linken Arms ist auf Hüfthöhe eine tiefe Schüsselfalte angebracht, die weit vom darunterliegenden Stoff absteht, so dass der Eindruck einer in das Gewand integrierten großen Tasche entsteht.

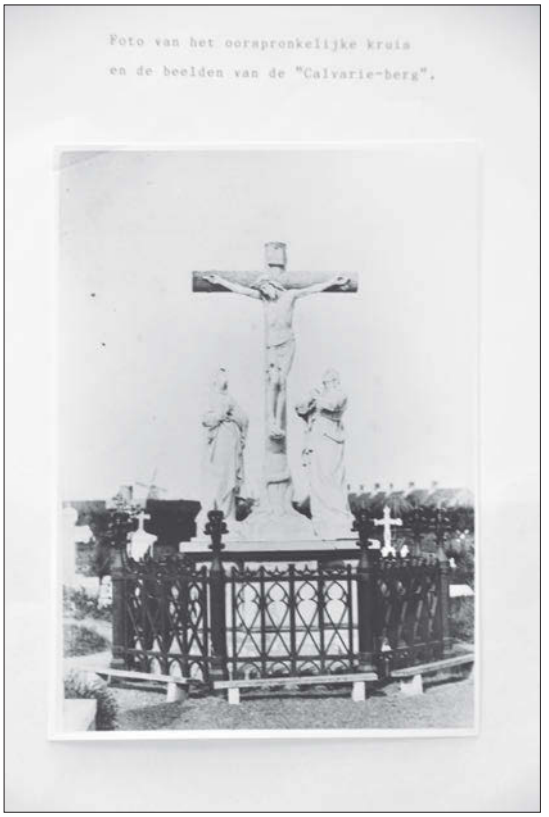



**Abb. Kat.-Nr. 34.1:** Groningen, katholischer Friedhof am Hereweg, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, ca. 1875.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

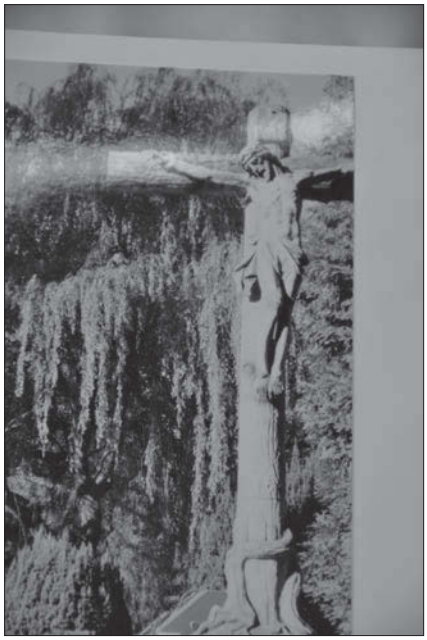


**Abb. Kat.-Nr. 34.2:** Groningen, katholischer Friedhof am Hereweg, Kruzifixus, möglicherweise von Anton Josef Reiss, Mitte 1990er Jahre.

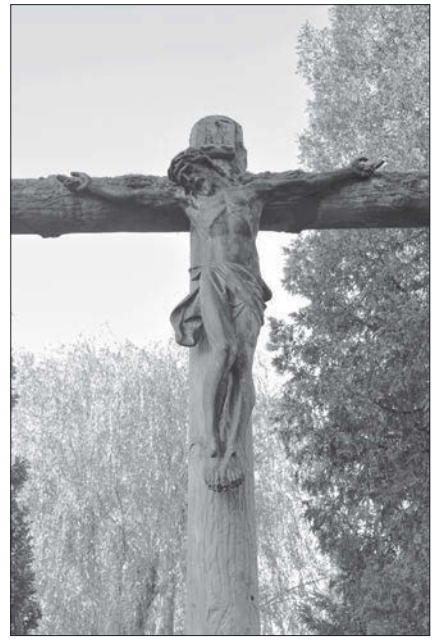


**Abb. Kat.-Nr. 34.3:** Groningen, katholischer Friedhof am Hereweg, Bronze-Kopie eines bis in die 1990er Jahre am Kreuz angebrachten Corpus, der möglicherweise von Anton Josef Reiss stammte, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 35

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Joseph<br>Max-Heix-Platz 11<br>46065 Oberhausen |
| Objekt: | Kalvarienberg. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1875. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Ursprünglich waren für die nach Plänen des Architekten Friedrich Schmidt in den Jahren 1871–1874 errichteten, neugotischen Kirche St. Joseph (Abb. Kat.-Nr. 35.1) der Kalvarienberg wie die ebenfalls von Reiss geschaffene Pietà (Kat.-Nr. 36) als Nebenaltäre angeschafft worden.[678] Sie standen bis 1962 an den Seitenwänden vor dem Chor.[679] Aus nicht mehr bekannten Gründen wurde er „[…] lange Zeit an der Außenwand der Kirche […]“[680] aufgestellt. Heute steht er an der Westwand (am Ende des südlichen Seitenschiffs, Abb. Kat.-Nr. 35.2 und 35.3). |
| Quellen und Literatur: | F. Hanfstaengl 1900, S. 41; H. Scheffler, 1999, S. 12; M. Linnenborn, 1999, S. 29–30. |

Beschreibung: Der Kalvarienberg (Abb. Kat.-Nr. 35.4) setzt sich aus den drei lebensgroßen Figuren der Maria, des Johannes und des Kruzifixus zusammen. Maria und Johannes sind mit einer Drehung um etwa 45 Grad zum erhöht am Kreuz angebrachten Christus aufgestellt. Die von den Betrachtenden aus gesehen auf der linken Seite des Gekreuzigten stehende Maria (H.: 175 cm; B.: 63 cm, T.: 36 cm), die mit einem minimalen Schwung zur linken Körperseite geformt ist, hat ihre Hände vor der Brust zusammengefaltet (Abb. Kat.-Nr. 35.5). Ihren Kopf hat sie in den Nacken gelegt und sie blickt zu ihrem Sohn mit weit geöffneten Augen auf. Ein Ausdruck ihrer Anteilnahme am Schicksal Christi wird durch ihre nach unten gezogenen Mundwinkel verstärkt (Abb. Kat.-Nr. 35.6), die ihr Leid widerspiegeln. Ihr Kopf ist in ein Tuch gehüllt, das am Hals eng unter dem Kinn anliegt. Über diesem Tuch ist die Kapuze ihres Umhangs gelegt, das mittig über der Stirn zwei zusammengeschobene, nach vorne geöffnete Falten aufweist. Unterhalb des Halses wird sie mit einer kleinen, kugelförmigen Agraffe zusammengehalten. Am Oberkörper liegt der Umhang fast glatt an, unterhalb der gefalteten Hände bildet er eine kleinere Muldenfalte und darunter eine größere, V-förmige Falte. Vom linken der beiden mit umgeschlagenen Stoff versehenen Ärmel, über den das Gewand gelegt ist, fällt ein Faltenbündel bis auf Kniehöhe, von wo der Saum des Stoffs zur linken Körperseite schräg nach unten geführt wird. Unter dem

678 M. Linnenborn, 1999, S. 29.
679 H. Scheffler, 1999, S. 12.
680 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rechten Arm ergeben sich zwei untereinanderliegende V-förmig zusammengeführte Falten. Der Stoff über dem rechten Spielbein ist glatt gehalten, nur ab Kniehöhe ergibt sich eine zur rechten Seite verlaufende Falte, in deren Richtung auch der Stoffrand gelegt ist. Unter dem Gewand wird ab Kniehöhe ein Kleid sichtbar, das vor dem linken Bein mit senkrecht fallenden und vor dem rechten Bein mit nach rechts auf den Boden wegschwingenden Falten versehen ist. Darunter schauen die Zehen ihrer Füße hervor.

Auch Johannes (H.: 177 cm; B.: 59 cm; T.: 42 cm) steht wie Maria mit gefalteten Händen und in den Nacken gelegten Kopf, der mit langem, bis auf den Rücken fallendem Haar ausgestattet ist, anbetend vor dem Gekreuzigten (Abb. Kat.-Nr. 35.7). Sein mit einer Stupsnase gestaltetes Gesicht hat er Christus zugewandt. Wie Maria hat er seine Augen weit geöffnet. Er ist mit nur einem kaum sichtbaren Schwung zur rechten Seite modelliert. Da er seine Hände nicht in-, sondern übereinandergelegt hat und seine Arme weiter vom Körper hält, wirkt seine Haltung theatralisch (Abb. Kat.-Nr. 35.8). Vom rechten Arm ausgehend, an dem der Stoff glatt aufliegt, ergibt sich ein Faltenbündel vor der Körpermitte, an dessen Ende der Saum zur linken Körperseite fällt, wo er bis über den Bodenrand ragt. An das Faltenbündel schließen sich zwischen breiten, glatten Flächen großzügige, flachere Muldenfalten an. Unterhalb des linken Arms ist der Stoff wie eine Tasche gelegt (Abb. Kat.-Nr. 35.9). Unter der schrägen Kante des Gewands schaut sein bodenlanger Rock hervor, unter dem die Zehen sichtbar werden. Vor dem rechten Bein, dessen Spielbeinfunktion kaum erkennbar ist, ist der Stoff mit vertikalen Falten versehen und vor dem linken Bein mit schräg nach links angelegten Faltenformationen. Sein Gewand ist insgesamt weniger voluminös als das der Maria ausgestattet, so dass seine Figur schlanker wirkt.

Der Kruzifixus (H.: 172 cm; B.: 180 cm, T.: 31 cm) ist als Dreinageltypus gestaltet (Abb. Kat.-Nr. 35.10). Sein Kopf hängt etwas nach unten und ist zu seinem rechten Arm ausgerichtet. Auf seinem langen, welligen Haar, das nach hinten auf seiner linken Schulter aufliegt und nach vorne auf seine rechte Brust fällt, ist eine geflochtene Dornenkrone angebracht, die bis in seine Stirn reicht. Seine Augen sind ganz geschlossen. Dem Gesicht ist die Erlösung über das Ende seiner Leiden anzusehen (Abb. Kat.-Nr. 35.11). Über seinem leicht geöffneten Mund befindet sich ein Oberlippenbart, der seitlich der Mundwinkel zum kurzen, an der Spitze zweigeteilten Kinnbart führt. Die Handflächen seiner weit ausgebreiteten Arme, deren linke Armkugel hervortritt, sind am Querbalken des Kreuzes festgenagelt (Abb. Kat.-Nr. 35.12). Der Nagel, der durch seine rechte Hand geschlagen ist, verschwindet ganz im Holz, der an der linken Hand wird erst noch hinter dem Handteller, der über das Kreuz hinausragt, sichtbar, bevor er im Holz verschwindet. An seiner rechten Hand sind nur vier Finger erkennbar, von denen der kleinste nach innen gekrümmt ist. Die Finger seiner linken Hand sind alle ausgestreckt. Obwohl der Körper schmal ist, wirkt er nicht ausgemergelt. Nur ein wenig treten die Rippen an den Seiten des Oberkörpers hervor. Die um den Bauchnabel liegenden Muskeln tragen dazu bei, dass der Körper durchtrainiert erscheint. Die Spur des Lanzenstichs ist fast nicht zu sehen. Das Perizonium ist um die Lenden doppelt geschlagen und wird an der rechten Hüfte zu einem Knoten gebunden, von dem ein weiches Faltenbündel bis zur Kniekehle fällt. Der Stoff liegt auf den Beinen bis zum schrägen Abschluss oberhalb der Knie an, so dass er transparent wirkt. Zwischen den Beinen bildet er flache Schüsselfalten. Die Füße der schlanken Beine stehen auf einem aus dem



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kreuz hervorstehenden Ast, der als Suppedaneum dient. Der rechte Fuß, durch den ein Nagel getrieben ist, steht über dem linken Fuß. Da die Zehen deutlich heller sind als der restliche, aus eher gelblichem Stein gearbeitete Körper, kann vermutet werden, dass sie bei einer Restaurierung ersetzt wurden. Dem am unteren Ende des Kreuzes liegenden, stilisierten Erdhügel entwachsen Wurzeln, die sich bis zum Suppedaneum um das Kreuz winden.

**Abb. Kat.-Nr. 35.1:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, 2011.

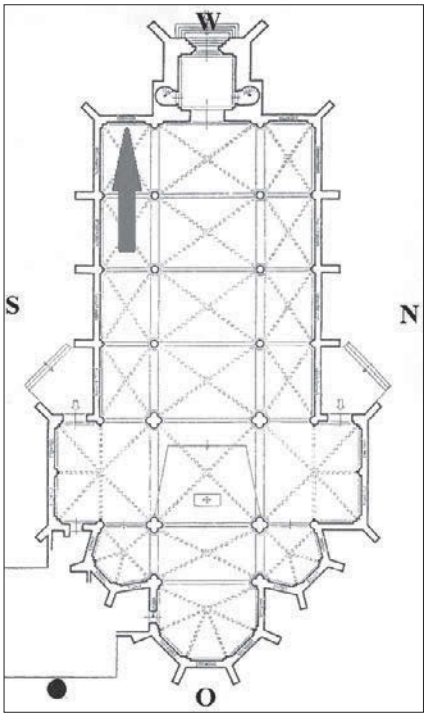



**Abb. Kat.-Nr. 35.2:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Kalvarienbergs.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 35.3:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg (links) und Pietà (rechts), Anton Josef Reiss, 1875, früher Aufstellung vor Chor, heute an der Westwand, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 35.4:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, 1875, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 35.5:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Maria, Anton Josef Reiss, 1875, 2011.

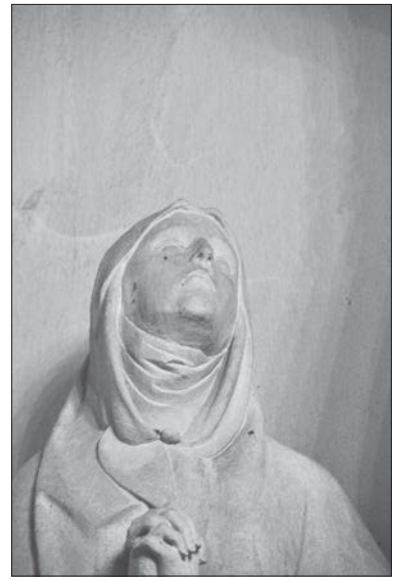


**Abb. Kat.-Nr. 35.6:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Maria, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 35.7:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Johannes, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 35.8:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, 1875, Johannes, Detail (theatralische Haltung), Anton Josef Reiss, 1875, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 35.9:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Johannes, Detail (taschenförmig angelegte Falten), Anton Josef Reiss, 1875, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 35.10:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, 1875, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

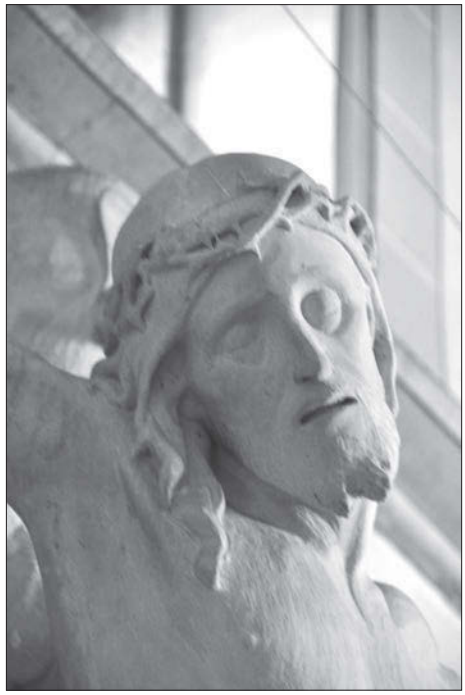


**Abb. Kat.-Nr. 35.11:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 35.12:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 36

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Joseph (Abb. Kat.-Nr. 35.1)<br>Max-Heix-Platz 11<br>46065 Oberhausen-Styrum |
| Objekt: | Pietà. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | H.: 145 cm; B.: 130 cm; T.: 75 cm. |
| Datierung: | 1875. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Wie der Kalvarienberg (Kat.-Nr. 35) war die Pietà (Abb. Kat.-Nr. 36.2) Bestandteil der ursprünglich vor dem Chor links und rechts aufgestellten Nebenaltäre, der sich nach vorübergehender Aufstellung an einer der Kirchenaußenwände der Kirche nun wieder im Innenraum befindet.[681] Die Pietà steht heute am Ende des nördlichen Seitenschiffs an der Westseite der Kirche neben dem Haupteingang (Abb. Kat.-Nr. 36.1). |
| Quellen und Literatur: | F. Hanfstaengl, 1900, S. 41, H. Scheffler, 1999, S. 12; M. Linnenborn, 1999, S. 29–30. |

Beschreibung: Über ihrem weit ausgebreiteten Gewand hat Maria ihren toten Sohn im Schoß gebettet. Auf ihrer rechten Hand, die sie mit dem Stoff ihres Mantels erhoben hat, ruht der Kopf Jesu. Nur der Rücken dieser Hand sowie der Zeigefinger schauen unter dem Tuch hervor. Marias linke Hand ruht auf der rechten Schulter Jesu, der auf ihrem Schoß eine Diagonale bildet. Nur drei Zentimeter trennen ihre spitz gearbeitete Nase vom Antlitz des Toten, dem sie sich liebevoll mit halb geöffneten Augen zuwendet (Abb. Kat.-Nr. 36.3). Ihr Gesicht ist nicht von Trauer gezeichnet, sondern es reflektiert den inneren Frieden, den sie mit den zurückliegenden Ereignissen und ihrem damit verbundenen Schicksal geschlossen hat. Wem die Geschehnisse aus dem Neuen Testament fremd sind, käme nicht auf die Idee, an eine Mutter zu denken, die ihren Sohn in den Armen hält, da Maria nicht älter als ihr Sohn, sondern noch jünger als dieser angelegt ist. Ihr bis in die Mitte der Stirn gezogenes Tuch ist mit der Stirn ihres Sohns verbunden. Auf der linken Halsseite fällt der nach innen gerollte Stoff der Kapuze locker bis auf ihren Umhang, so dass noch die linke Gesichtshälfte bis zum Ohrläppchen zu sehen ist. Unter dem Hals formen beide Teile der Kapuze eine Art Kragen, unter der sich zwei Muldenfalten bilden. Auf der linken Schulter und am linken Oberarm ist der Stoff glatt gehalten, ober- und unterhalb des Ellbogens ist er mit Falten versehen. Auf der linken Körperseite fallen von der Schulter drei gleichmäßige, weiche Falten. Ihr Kleid, das zwischen den auseinandergestellten Beinen mit unterschiedlich breiten Muldenfalten bei Gestaltung größerer, glatter Flächen weich bis über den Rand des Bodens fällt, wirkt transparent und scheint mit dem Steinblock, aus dem die Skulpturengruppe gehauen ist, zu verschmelzen.

681 H. Scheffler, 1999, S. 12.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Unter dem von Maria gehaltenen Tuch fällt Christi gewelltes Haar neben seinen kräftigen Hals bis auf die Schultern. Seinem Gesicht mit den eingefallenen Wangen, das älter als das seiner Mutter wirkt, sind die Spuren seines Leidenswegs nicht anzusehen. Seine Augen sind geschlossen. Der geöffnete Mund, hinter dem die Zähne am Oberkiefer sichtbar werden, wird gerahmt von einem Oberlippen- und sich an seinem Ende in zwei Teile spaltenden, kurzen Kinnbart. Nur wer weiß, dass es an seinem Körper Zeichen der Leidenswerkzeuge geben muss, findet sie am schlanken, muskulösen Körper an der rechten Seite, an den Händen und Füßen. Das unter dem Bauch umgeschlagene Lendentuch ist zu seiner linken Körperseite geknotet und endet mit einem schräg verlaufenden Saum über den Knien. Über dem linken Oberbein schließt es mit einem Umschlag ab. Über dem rechten Knie ist es ganz fein modelliert, so dass es sich kaum vom Bein abhebt und auf diese Weise den Stoff hauchdünn erscheinen lässt. Seitlich von Marias rechtem Knie wird der Arm Jesu in einer Diagonale bis auf den Boden geführt. Seine gekrümmten Finger liegen auf dem Boden, als stütze er sich dort ab. Die Finger seiner linken Hand des im Übrigen am Körper anliegenden Arms sind auf das linke Oberbein gelegt. Seine Unterbeine ruhen auf dem Boden, über dessen Rand die Zehen seines rechten Fußes hinausragen.

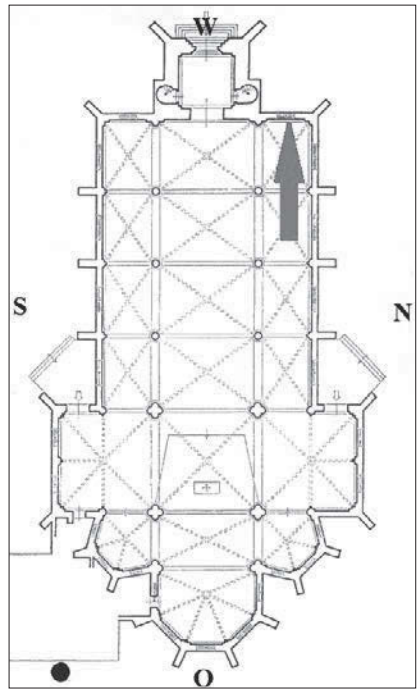



**Abb. Kat.-Nr. 36.1:** St. Joseph, Oberhausen-Stryrum, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Pietà.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 36.2:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Pietà, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.

**Abb. Kat-Nr. 36.3:** St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Pietà, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 37

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekte verschollen (keine Abbildungen vorhanden). |
| Objekt: | Reliefs. |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1875. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Reliefs wurden in Düsseldorf im Jahr 1875 auf der Ausstellung des Rheinisch-Westphälischen Kunstvereins ausgestellt. Sie wurden in einem Bericht über die Ausstellungen in den Dioskuren erwähnt: „Von plastischen Kunstwerken hat die Ausstellung nur einige Reliefs von Geiler und Reiß aufzuweisen.“ Weder Anzahl noch nähere Bezeichnungen sind in der unten angegebenen Quelle vermerkt. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, 1875, S. 235. |
| Beschreibung: | Entfällt. |



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 38

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Cyriakus (Abb. Kat.-Nr. 38. a – 38 b)<br>Hülser Markt/Rektoratsstraße<br>47839 Krefeld-Hüls |
| Objekt: | Hauptaltar (Herz-Jesu-Altar). |
| Material: | Stipes: Heller Sandstein und Marmor.<br>Mensa: Roter Sandstein.<br>Retabel: Eichenholz.<br>Reliefs und Skulpturen: Lindenholz.[682] |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1874 (Stipes) und 1875 – 1881.[683] |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Im Gegensatz zu den später in St. Cyriakus entstandenen Altaraufsätzen der Nebenaltäre (Kat.-Nr. 58 und Kat.-Nr. 73), für die nur Reiss als Bildhauer zur Schaffung der Skulpturen beauftragt wurde, schloss der Kirchenvorstand bezüglich der bildhauerischen Arbeiten hier auch noch mit der Firma Marmon aus Sigmaringen einen Vertrag ab. An der Gestaltung des Hochaltars wirkten aber noch weitere Künstler mit.[684] Nachdem bereits 1874 der Stipes mit Marmorreliefs von Edmund Renard (1830 – 1905) versehen worden war,[685] wurde das Retabel ab 1875 nach einem Entwurf (Abb. Kat.-Nr. 38 c) des Architekten Heinrich Wiethase (1833 – 1893), der auch die Kirche von 1865 – 1870 errichtet hatte,[686] und des Pfarrers Wilhelm Bartels[687] bei fünf Künstlern in Auftrag gegeben. Auf Bartels Vorschlägen beruht die Konzeption des iko- |

682 Leider hat Reiss in seinem Kostenvoranschlag das Material nicht genauer bestimmt. Da der Bildhauer Marmon aus Sigmaringen, der die Figuren für das Gesprenge des Hauptaltars angefertigt hat, in seiner Kostenberechnung vom 30. Mai 1874 Lindenholz als Material angab (Kirchenarchiv St. Cyriakus in Hüls, Akte 411), gehe ich davon aus, dass Reiss auch dieses Material verwendet hat. Der Restaurator Fuchs konnte hierzu leider auch keine Angaben mehr machen. Für seine späteren Arbeiten am Marien- und Josephsaltar verwendete Reiss Eichenholz (Kat.-Nr. 58 und 73).

683 Reiss führte seine Arbeiten am Altar zwischen den Jahren 1875 – 1881 aus. Der Stipes wurde bereits 1874 mit Reliefs von Edmund Renard versehen.

684 Kirchenarchiv St. Cyriakus in Hüls, Akte 411.

685 W. Mellen, 1995, S. 166. Mellen gibt hier an, dass die Reliefs von Heinrich Renard seien. Es muss sich hierbei aber um einen Irrtum handeln, da Heinrich Renard erst 1868 geboren wurde. Edmund Renard, der mit dem Architekten Wiethase verschwägert war (W. Marquaß, 1980, S. 19), hatte auch schon zwischen 1870 und 1872 Bildwerke für das Westportal von St. Cyriakus hergestellt (W. Mellen, 1995, S. 165).

686 W. Mellen, 1995, S. 147 ff.

687 W. Mellen, 1976, S. 174; J. Ehl, 1980, S. 535.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nographischen Programms.[688] Für die Herstellung, Vergoldung und Polychromie des Altaraufbaus, der Anfertigung und Fassung der Skulpturen, die im Gesprenge aufgestellt sind, wurde der Bildhauer Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen beauftragt. Aus Düsseldorf wurden drei Kunstschaffende verpflichtet: Reiss, der für die Herstellung der Retabelfiguren gewonnen werden konnte, Franz Müller (1843 – 1929), der die Altarblätter gestalten sollte, sowie dessen Vater, Professor Andreas Müller (1811 – 1890), der für die Koordinierung aller Arbeiten verantwortlich zeichnete. Schließlich übernahm der Bildhauer Theodor Bauhues aus Kleve die Aufgabe, die Bildwerke zu polychromieren. Für die Anschaffung einer solch prachtvollen Ausstattung erteilte das Generalvikariat nur seine Genehmigung,[689] wenn die Bezahlung „[…] aus freiwilligen Gaben […]“,[690] aus denen ohnehin der ganze Kirchenbau finanziert wurde, erfolgte. Die Hülser Bürger müssen enorme finanzielle Opfer gebracht haben, nachdem Bischof Johann Bernhard Brinkmann sie anlässlich der Konsekration der Kirche im Jahre 1875 aufforderte, „[…] in der Fortsetzung des schönen Werkes und im Eifer für die würdige Ausstattung und Ausschmückung der Kirche nicht zu erlahmen.“[691] Sie alleine trugen die Kosten des Altars in Höhe von 46.900,– Mark.[692]
Nachdem der Kirchenvorstand bereits im Dezember 1937 den Beschluss gefasst hatte, den Altar neu vergolden zu lassen, wurde ein entsprechender Auftrag erst Jahre später erteilt und 1939 von einem Koblenzer Unternehmen ausgeführt.[693] [694] Eine Restaurierung des Objekts, die über sechzig Jahre nach der Neuvergoldung erforderlich wurde, übernahm die Werkstatt Hans Fuchs in Heiligenhaus zwischen 2002 und 2003.[695]

688 W. Mellen, 1995, S. 169.
689 Ebd., S. 166.
690 W. Bartels, 1872, S. VIII.
691 Anonymus, 1934, S. 120 f.
692 Kirchenarchiv St. Cyriakus in Hüls (Akte 411).
693 Anonymus, 1971, S. 31.
694 Kirchenarchiv St. Cyriakus in Hüls (Akte 441).
695 Nach Angaben des Restaurators Fuchs in seinem Kostenvoranschlag vom 20. 10. 2001, den er für den Hauptaltar und die Nebenaltäre (Kat.-Nr. 58 und 73) der Kirche einreichte, ergibt sich, dass „Eine große Gefährdung der Altäre […] von dem partiell sehr starken und aktiven Anobienbefall […]“ ausging. Ferner wies er in derselben Berechnung auf „[…] erhebliche Schollenbildung, Farbblätterungen und Farbabsplitterungen […], sowie partiell starken Farb- und Goldabrieb.“ hin (Kirchenarchiv St. Cyriakus in Hüls, Akte 411).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Kirchenarchiv St. Cyriakus, Hüls (Akte 411); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Rheinisches Amt für Denkmalpflege in Brauweiler (Akte Hauptaltar St. Cyriakus, Krefeld-Hüls); Anonymus, 1885,[696] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Anonymus, 1934, S. 121; H. Singer, 1921, S. 37; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; Anonymus, 1971, S. 31 f., Abb. S. 32; P. Bloch, 1975, S. 54, Abb. 107; E. Brües, 1975, S. 45, Abb. S. 44; W. Mellen, 1983, S. 7 f.; W. Mellen, 1986, S. 175 ff.; H. P. Hilger, 1980, S. 154 f., Abb. S. 155; J. Ehl, 1980, S. 532 ff., S. 542; W. Marquaß, 1980, S. 77; P. Wietzorek, 1995, Abb. S. 79 f.; W. Mellen, 1995, S. 125 ff.; G. Dehio, 2005, S. 871; B. Maaz, 2010, S. 366, Abb. S. 363; S. Fraquelli, 2011, S. 369.

Beschreibung: Der auf einem dreistufigen Podest vor dem polygonalen Abschluss des Chors stehende, 45 Fuß[697] hohe Flügelaltar ist zweigeschossig aufgebaut (Abb. Kat.-Nr. 38.1, 38.1.1, 38.1.2 und 38.1.3). Das untere Geschoss besteht aus einem aus hellem Stein errichteten, mit Marmorreliefs geschmückten, 2,78 m langen, 0,84 m hohen und 0,57 m tiefen Stipes, der auf einer sich nach oben verjüngenden gestuften Basis ruht. Die 2,90 m lange und 0,62 m tiefe Mensa, die sich aus vier Platten aus rotem Sandstein unterschiedlicher Stärke zusammensetzt, bildet die Trennung zum zweiten Geschoss, dem Retabel. Der vergoldete, teils mit polychromierten,[698] meist aber mit vergoldeten Skulpturen und Reliefs[699] versehene Altaraufsatz, ist vertikal dreizonig aufgeteilt. Die mittlere Zone ist etwas erhöht. Die drei horizontalen Achsen des Retabels setzen sich aus der Predella, dem nochmals in zwei Geschosse unterteilten Schrein, an dem sich beidseitig je ein Flügel anschließt, sowie dem Gesprenge zusammen, das vertikal dreizonig gegliedert ist und sich nach oben verjüngt. In den beiden äußeren Achsen der Predella und des Schreins befinden sich mit rot gefärbten Wänden und vergoldeten Plafonds versehene Nischen mit mehrfigurigen Szenen. In der Predella sind das Letzte Abendmahl und die Fußwaschung thematisiert, im Schrein Getsemani, die

696 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.

697 J. Ehl, 1980, S. 533. Josef Ehl schrieb in einem Beitrag des Hülser Heimatblatts einen Artikel aus dem Jahre 1881 ab, den ein Anonymus in einer nicht angegebenen Zeitung veröffentlicht hatte. In dieser Publikation war die genaue Höhe des Altars mit 45 Fuß angegeben, die rund 13,7 m entspricht.

698 Die heute meist vergoldeten Skulpturen müssen früher polychromiert gewesen sein, da an manchen Stellen noch Farbe durchschimmert. Diese Feststellung stimmt überein mit den Angaben in den im 19. Jahrhundert mit den Künstlern abgeschlossenen Verträgen, in denen eine Polychromie der Skulpturen vereinbart wurde (Pfarrchiv St. Cyriakus, Akte 411).

699 Bei der unten folgenden näheren Beschreibung der einzelnen Skulpturen wird deren Vergoldung an Predella und Schrein zugrunde gelegt. Abweichende farbliche Gestaltungen werden besonders kenntlich gemacht.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kreuztragung, Beweinung und Grablegung. Die Seiten des Altarschreins werden von jeweils drei Sakramentsdarstellungen begrenzt. Die mittlere Zone setzt sich von unten nach oben zusammen aus dem Tabernakel in der Predella und im Schrein aus einem Bildnis des Gnadenstuhls als Hintergrund des Expositionsthrons, der seitlich von zwei Engelsfiguren eingerahmt wird, sowie einer Herz-Jesu-Skulptur, die beidseitig von je drei Apostelpaaren flankiert wird. Im Gesprenge sind, teils in Leibern von Fialen stehend, weitere Einzelbildwerke als Ganzfiguren sowie als Brustdarstellungen aufgestellt.

Die Gemälde auf den Altarblättern im geöffneten Zustand des Schreins zeigen auf der linken Seite „Das Emmausmahl" und „Jesus reicht seiner Mutter die hl. Kommunion", sowie auf der rechten Seite „Die Anbetung des Allerheiligsten" von Geistlichen, von Benedikt Joseph Labre und Pfarrer Bartels.[700] Auf den Flügeln des Altars im geschlossenen Zustand sind links die „Erscheinung des Herrn der seligen Margarete Allacoque"[701] und die hl. „[…] Juliane von Lüttich […]"[702] dargestellt, die eine Erscheinung der Fronleichnamsprozession hatte. An die Altarblätter schließen sich Einzelfiguren der hll. Thomas von Aquino und Alphons (Maria di Liguori) an, die nur im geschlossenen Zustand des Schreins sichtbar werden.

Stipes (Abb. Kat.-Nr. 38.2) mit skulpturaler Gestaltung von Edmund Renard: Die vor die Front gesetzte Marmorplatte ist in drei 60 cm hohe, 67 cm breite und 4 cm tiefe Felder unterteilt, die mit profilierten Rundbögen nach oben abgeschlossen werden. Die Bögen liegen auf den Blütenkapitellen kleiner Halbsäulchen auf. Die floral gestalteten Zwickel sind mittig mit Weinblättern, am linken Rand mit Blattwerk sowie einer tulpenähnlichen Blüte und rechts mit einem Rosenzweig ausgestattet. Seitlich wird der Stipes an der Vorderseite von je einer mit einem Blütenkapitell versehenen Rundstütze begrenzt. An den Seiten des Altaruntersatzes sind in 60 cm hohe, 14 cm breite und 10 cm tiefe Blendnischen Spitzbögen gearbeitet. (Abb. Kat. Nr. 38.3)

In der linken Blendnische der Front ist die Opferung Isaaks zu sehen (Abb. Kat.-Nr. 38.4). Die Ausführung entspricht dem im christlichen Abendland am häufigsten dargestellten Typus.[703] Auf der rechten Seite dieses Bildwerks steht Abraham vor einem Baum mit seinem bis auf Kopfhöhe Isaaks erhobenen rechten Arm. Er hält ein Messer in der Hand, das in einer Abwärtsbewegung zum Rücken seines Opfers geführt wird. Er scheint entschlossen zu sein, dem Geheiß Gottes, der ihn auf die Probe stellen wollte,[704] nachzukommen und ist im Begriff, seinen eigenen Sohn zu töten.[705] Mit seiner linken Hand aber berührt er den vor ihm auf einem Holzstapel knienden Isaak wie zum Trost. Gleichzeitig ist der Moment festgehalten, in dem der Engel des Herrn Abraham erscheint, um ihn von seinem Vorhaben abzuhalten, da er bereits seine bedingungslose Gefolgschaft Gott gegenüber demonstriert hat.[706] Der Engel, der schwebend über einem Gebüsch dargestellt ist, hat seine linke Hand schon

700 U. Gerhartz, 2008, S. 3.
701 Ebd., S. 2.
702 Ebd.
703 E. Lucchesi Palli, 2004, Sp. 27.
704 Genesis, 22, 1.
705 Ebd., 22, 10.
706 Ebd., 22, 12.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

so weit ausgestreckt, dass sie fast den Griff des Messers erfasst, um es Abraham zu entreißen. Mit dem rechten Zeigefinger deutet der Engel auf den Widder, der sich unter ihm im Dickicht verfangen hat. Er will Abraham mit dieser Geste darauf hinweisen, dass er dieses Tier anstelle seines Sohns als Opfer darbringen soll.[707] Die Gesichtszüge der Engelsgestalt scheinen nach einem realistischen Vorbild modelliert zu sein, Abraham hingegen ist idealisierend dargestellt und mutet mit seinem langen, weit vom Kinn abstehenden Bart archaisch an. Isaak, der im Verhältnis zu Abraham kleiner modelliert wurde, da er im Kindsalter dargestellt werden soll, wirkt mit seinen ernsten Gesichtszügen wie ein junger Erwachsener, der sein Schicksal gefasst trägt.[708]

Im mittleren Feld (Abb. Kat.-Nr. 38.5) befinden sich zwei pausbackige, gelockte Seraphim, die sich mit je zwei ihrer insgesamt sechs Flügel auf der Platte eines Sarkophags abstützen. An der Vorderseite ist auf einer kleinen, weißen Marmorplatte die Inschrift „Lapis amotus a coemeterio S. Callisti Die Octavo Nativitatis B. M. V. A. MDCCCLXIV. SAC. PRINCIPATUS D. N. PP. PII IX. A XIX." angebracht, die darauf hinweist, dass dieser Stein vom Callixtusfriedhof 1864, im 19. Jahr des Pontifikats Piux IX, entfernt und hier eingebracht wurde.[709]

Auf der rechten Seite der Stipesfront wird das Ereignis der Mannalese in der Wüste Sin erzählt,[710] das den Israeliten nach ihrem Auszug aus Ägypten auf ihrem Weg in das ihnen von Gott versprochene Land, „[…], in dem Milch und Honig fließen."[711] widerfuhr (Abb. Kat.-Nr. 38.6). Gott kam Moses und seinem Bruder Aaron zu Hilfe, als ihr Volk sie anklagte, sie an diesen Ort geführt zu haben, um sie verhungern zu lassen.[712] Er versprach Moses, er werde „[…] Brot vom Himmel regnen lassen."[713] Dargestellt wird der Augenblick eines Mannaregens, der aus einer unterhalb des Bogens angebrachten stilisierten Wolke in scheibenartigen Formen auf die Erde fällt. Am linken Rand steht Aaron im bodenlangen, in drei Schichten übereinandergelegten Gewand des Hohepriesters. Sein mit einer turbanähnlichen Bedeckung versehenes Haupt wendet sich zu seinem Bruder Moses, der sich am rechten Reliefrand befindet. Ihren beiden, mit langen Bärten versehenen Gesichtern ist deutlich die Freude über das sich vor ihren Augen vollziehende Wunder abzulesen. Aaron hat das Erlebnis offensichtlich bereits kurz zuvor erfasst, er hält seine Arme verschränkt vor sich wie zum Gebet. Die Figur des mit Hörnern dargestellten Moses ist noch voller Bewegung. Er eilt herbei und hat erst nur die Zehen seines rechten Fußes auf den Boden gesetzt. In der rechten Hand trägt er seinen Stab, mit dem schon zuvor auf der Flucht dank Jahwes Willen Wunder bewirkt werden konnten.[714] Vor den beiden Brüdern knien zwei junge Israeliten:

707 Genesis, 22, 13.

708 Zuweilen wird die Auffassung vertreten, dass Isaak, der das Holz, auf dem er verbrannt werden sollte, selbst zum Ort des Geschehens tragen musste (Genesis, 22, 6), als Präfiguration zum kreuztragenden Christus zu deuten ist (E. Lucchesi Palli, 2004, Sp. 28).

709 Pfarrer Drießen war diese Platte 1864 anlässlich seines Romaufenthalts offensichtlich als Geschenk für die Gemeinde übergeben worden (W. Mellen, 1995, S. 166).

710 Exodus 16, 1.

711 Ebd., 3, 17.

712 Ebd., 16, 3.

713 Ebd., 16, 4.

714 Ebd., passim.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vor Aaron ein junges Mädchen, auf deren Kopf mit dem langen Haar ein kissenartiger Gegenstand ruht, und vor Moses ein Junge, der das auf dem Boden liegende Manna in den Korb legt, das das Mädchen ihm hinhält.[715]

Retabel mit Skulpturen von Anton Josef Reiss: Predella: Die Predella (Abb. Kat.-Nr. 38.7) ist auf der linken sowie auf der rechten Seite horizontal zweizonig gegliedert. Die Einteilung ergibt sich durch mit vergoldeten Segmentbögen verzierte flache Podeste (H.: 15 cm; B.: 86 cm; T.: 76 cm) und die mit profilierten Flachbögen versehene Register (H.: 50 cm; B.: 66 cm; T.: 28 cm) für die skulpturalen Darstellungen, an deren Seiten je ein in der Mitte abgebrochener Segmentbogen angebracht ist. In der Mitte der Predella befindet sich das einzonige, direkt auf der Mensaplatte ruhende, silberfarbene Tabernakel, das auf seinen Türchen oberhalb kugelförmiger Erhebungen mit Darstellungen von Ähren, Brotkorb und Weintrauben links das Monogramm Christi trägt und rechts ein großes und zwei kleine Kreuze. Am unteren Ende der Türchen befindet sich jeweils die Aufschrift „Sanctus". Das Tabernakel und die Skulpturennischen sind voneinander durch senkrecht stehende, dreigeschossige Architekturelemente abgetrennt, die etwas in den Schrein hineinragen. Sie bestehen aus einer silberfarbenen Basis mit Blendnischen, in die drei ineinandergreifende Segmentbögen gearbeitet sind, darüber gesetzten Blendnischen mit zwei nebeneinander angebrachten, genasten Spitzbögen, über denen sich Maßwerkabschlüsse befinden, und ferner über sich anschließenden kleinen, auf hohen Basen ruhenden Säulchen, die nach oben mit runden Kapitellen abgeschlossen werden. Die Reliefnischen sind mit Kreuzgratgewölben versehen. Nach vorne werden sie mit einem Maßwerk abgeschlossen, das girlandenförmig aus abwechselnd nach vorne und hinten geknickten, genasten Spitzbögen gebildet wird, deren untere Enden von Segmentbögen gekreuzt werden. Ein Band aus Geäst mit Blattwerk scheidet die Predella vom Schrein.

Auf der linken Seite ist das Letzte Abendmahl dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 38.8 und 38.8.1), das sich aus den Figuren Christi und den zwölf Jüngern zusammensetzt, die teils voll ausgebildet, teils als Hochreliefs modelliert sind. Jesus bildet den Mittelpunkt der Gemeinschaft, die sich sitzend um den mit einem Tuch gedeckten Tisch versammelt hat. Die Blicke der meisten der zwölf Jünger, die sich in zwei Sechsergruppen links und rechts von ihm versammelt haben, wenden sich dem als Halbfigur gearbeiteten Christus (H.: 20 cm; B.: 14 cm; T.: 9,5 cm)[716] zu, der mit zum Himmel gerichteten Augen seine rechte Hand zur Segnung des Brots hochgehoben hat, das er in seiner linken, auf den Tisch gestützten Hand hält. Vor ihm steht ein goldener Kelch zwischen zwei Tellern bereit für das von den Synoptikern und im ersten Korintherbrief geschilderte, mit der Eucharistie verbundene gemeinsame Mahl.[717] An beiden Seiten seines ernsten

715 Renard wählte offensichtlich wie viele andere Künstler zur besseren Anschaulichkeit des Themas die Darstellung des regnenden Mannas, obwohl die Israeliten immer nur „[…] Morgen für Morgen, […]" (Exodus, 16, 21) „[…] auf dem Wüstenboden etwas Feines, Knuspriges, fein wie Reif, […]" (Exodus, 16, 14) vorfanden. Die Mannalese wird „[…] als Vorbild für das eucharist. Opfer […]" (H. Sachs u. a., 1994, S. 250) gedeutet.

716 Maße wurden hinzugefügt, soweit die Objekte noch mit einer Leiter erreicht und ausgemessen werden konnten.

717 Matthäus, 26, 20–29; Markus, 14, 17–25; Lukas, 22, 14–23; 1. Korintherbrief, 11, 23–34. Der Evangelist Johannes berichtet zwar auch von dem Mahl, bringt es aber nicht mit der



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gesichts fällt das gewellte, dunkle Haar gleichmäßig bis auf seine Schultern hinab. Sein kleiner Mund ist von einem Oberlippen- und einem kurzen Kinnbart umgeben. Der Rock seines zweiteiligen Gewands, ist, wie bei den Jüngern, mit einem runden Ausschnitt und bodenlang gestaltet. Farblich betont wird sein glatt liegendes Obergewand, das nur an den Unterarmen wenige Falten aufweist, durch den roten Saum, der von den Schultern beidseitig über die Brust geführt wird, sowie am linken Ärmelabschluss.

Die Figuren, die zur Rechten Jesu sitzen, werden am vorderen linken Nischenrand mit dem Apostelfürsten Petrus (H.: 35,5 cm; B.: 9,5 cm; T.: 15 cm) eingeleitet, der in Sitzposition angeordnet ist. Er ist sehr gut an den beiden Schlüsseln zu erkennen, die er mit seiner rechten Hand festhält (Abb. Kat.-Nr. 38.9). Ein weiteres Identifikationsmerkmal ist seine Haartracht, die ihn charakterisiert mit einem Kranz um die Glatze und einer einzelnen Stirnlocke. Sein gelockter Vollbart fällt bis auf den besonders stark gestalteten Hals. Mit einem ernsten Gesichtsausdruck blickt Petrus zu Jesus. Wie sich zu ihm bekennend, hat er die linke Hand auf seine rechte Brust gelegt. Minimale Farbakzente werden am hochgeschobenen linken Ärmel mit einem Rotton gesetzt, mit dem der Rockstoff am Oberkörper gefüttert ist, und mit einem grünen Ton am unteren Teil des Gewands, das in einem kleinen Ausschnitt des am Boden liegenden Stoffs sichtbar wird. Große, glatte Stoffflächen bestimmen die Kleidung, an der nur vom rechten Oberbein ausgehend sich drei Falten ergeben, deren mittlere sich mit einer am Rücken vertikal fallenden zu einer Muldenfalte vereinigt.

Die Skulptur hinter Petrus ist eine Halbfigur (H.: 13 cm; B.: 6 cm; T.: 9 cm), die mit einem etwas nach vorne gestreckten Oberkörper auf einem Podest platziert ist, wie auch andere Halbfiguren in der Abendmahlsszene. Mit den eingefallenen Wangen ist sie älter als der Apostelfürst dargestellt. Sie ist als willensstarke Persönlichkeit modelliert, deren Blick auf die segnende Hand Jesu mit einem entschlossenen Gesichtsausdruck gerichtet ist (Abb. Kat.-Nr. 38.10). Der Kopf ist mit kurzem dunklem Haar, der Kinnbart mit einem gelockten, an seinem Ende zweigeteilten Bart versehen. Unter der kräftigen Nase befindet sich ein dichter, relativ langer Oberlippenbart, der den Mund jedoch nicht verdeckt. An der bis etwa in Brusthöhe gehobenen linken Hand fehlen die äußersten Fingerglieder.

In der Ecke hinten links befindet sich ebenfalls eine als Bruststück gestaltete Skulptur (H.: 13 cm; B.: 8 cm; T.: 7 cm). Da sie wie Johannes, der neben Jesus sitzt, als junger Mann mit langem, bis auf die Schulter fallendem Haar und bartlos gestaltet ist, könnte mit ihr sein Bruder Jocobus dargestellt sein (Abb. Kat.-Nr. 38.9). Ihr Kopf ist ein wenig nach vorne geneigt. Die geschlossenen Augen in dem oval geschnittenen Gesicht sind kontemplativ nach unten gerichtet. Die mit einem Teil ihres Umhangs verhüllte linke Hand hält sie vor ihren Mund.

Bei der neben ihm sitzenden Halbfigur (H.: 16 cm; B.: 9 cm; T.: 5,5 cm) könnte es sich um Petrus' Bruder Andreas handeln, da hinsichtlich der Frisur eine Ähnlichkeit konstruiert wurde. Auch sie ist mit einem Haarkranz und einer Locke auf dem kahlen Haupt dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 38.11). Im Gegensatz zu Petrus fallen Haartracht und Vollbart allerdings länger aus. Mit seinem vorgebeugten Kopf verfolgt er aufmerksam die Segnung des Brots.

---

Eucharistie in Zusammenhang (Johannes 13, 2–4).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Unmittelbar neben Christus befindet sich sein Lieblingsjünger Johannes (H.: 14 cm; B.: 9 cm; T.: 8,5 cm). Das ovale, mit gleichmäßigen Zügen geformte Gesicht der Halbfigur ist sehr feminin gearbeitet (Abb. Kat.-Nr. 38.12). Johannes' Kopf ist etwas vorgebeugt und nach unten gesenkt. Seine in Brusthöhe gegeneinandergehaltenen Hände und die geschlossenen Augen deuten auf die Verrichtung eines Gebets, in das er sich tief versenkt hat. Das lange, glatte Haar, das bis auf die Schultern fällt, liegt an der rechten Kopfseite an, von der linken steht es weit ab. Das glatte Gewand weist nur am rechten Unterarm zwei weit auseinanderstehende Falten auf.

Gegenüber Johannes sitzt Judas Iskariot (H.: 29 cm; B.: 15,5 cm; T.: 14 cm) auf einem Hocker (Abb. Kat.-Nr. 38.12). Seine linke Hand stützt er auf dem Tisch ab, in der rechten hält er einen kleinen grauen Beutel mit dem Lohn für seinen Verrat.[718] Die Figur hebt sich von den anderen ab, weil sie als einzige ihren Blick auf die Betrachtenden richtet, die sie so in das Wissen über ihre disloyale Handlung gegenüber Jesus einbezieht. Reiss hat sie mit dunklem, schulterlangem, gewelltem Haar modelliert, das aber weniger ordentlich vom Kopf als bei den übrigen Jüngern fällt, um sie auch schon vom äußeren Erscheinungsbild etwas wilder und unehrenhafter aussehen zu lassen. Ihrem Gesicht ist aber ein Ausdruck von Zweifel abzulesen, das verspätete Skrupel wegen des Denunziantentums und nicht Freude über den gemachten Gewinn widerzuspiegeln scheint. Das gegürtete, lange Gewand ist an den Ärmeln und am Rücken glatt gestaltet außer einer einzelnen, schräg verlaufenden Falte, um die sich eine weite Muldenfalte legt, die oberhalb des Hockers endet. Der Stoff, der sich seitlich vom rechten Bein ergießt, ist mit vier unterschiedlich weiten und tiefen Schüsselfalten gearbeitet. Am Boden ist das Gewand gestaucht und bildet dort zwei V-förmige Falten aus.

Der vorgebeugte und etwas gesenkte Kopf des Apostels, der unmittelbar zur Linken Christi als Halbfigur platziert ist (H.: 17,5 cm; B.: 10 cm; T.: 4 cm), wird von dunklem, bis über die Ohren reichendem Haar gerahmt. Sein Blick ist einerseits auf die segnende Hand Jesu ausgerichtet, aber die Augen haben einen Ausdruck, als starrten sie betrübt ins Leere (Abb. Kat.-Nr. 38.13). Ein Oberlippen- und an den Enden zweigeteilter Kinnbart schmücken den kleinen Mund. Seine Hände hat er vor seinem Körper zum Gebet zusammengefaltet. Sein über einem Rock getragener Umhang ist am Saum vor dem linken Oberkörper mit grüner Farbe versehen.

Neben ihm sitzt ein älterer Apostel (H.: 16 cm; B.: 7 cm; T.: 4 cm), dessen Gesicht mit eingefallenen Wangenknochen gearbeitet ist. Er ist ebenfalls als Halbfigur angelegt (Abb. Kat.-Nr. 38.14). Seine langen Haare sind hinten mit der Wand verbunden. Das Gesicht ist mit einem Schnauzbart versehen, der in den langen, bis auf die Brust fallenden Vollbart übergeht. Seine gerunzelte Stirn verleiht seinem Gesicht ein sorgenvolles Aussehen, der durch die heruntergezogenen Mundwinkel verstärkt wird. Der nach unten gerichtete Blick scheint sich auf seine vor dem Oberkörper gekreuzten Hände zu konzentrieren.

Es schließt sich ein Apostel an, dessen Kopf mit realistischen Gesichtszügen modelliert ist (H.: 6,5 cm; B.: 4,5 cm; T.: 5 cm), den er auf die Schultern seines Nachbarn gelegt hat (Abb. Kat.-Nr. 38.15). Seine eingefallenen Wangen deuten auf ein höheres Alter hin.

718 Seinen Lohn erhielt Judas bereits vor dem Verrat von den Hohepriestern. Sie „[…] zahlten ihm dreißig Silberstücke." (Matthäus 26, 15).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mit hochgezogenen und gleichzeitig gerunzelten Brauen schaut er ernst auf Christi Handlung. Sein Haupt ist mit dunklem, bis über die Ohren fallendem Haar versehen. Der Mund wird von einem Oberlippen- und einem Kinnbart umgeben.

Die neben dem Apostelkopf positionierte Halbfigur (H.: 16 cm; B.: 8 cm; T.: 12,5 cm) ist mit einer Stirnglatze, einem kurzen, lockigen Kinnbart und einem glatten Schnurrbart versehen (Abb. Kat.-Nr. 38.13). Sie streckt den Kopf etwas nach vorne und schaut auf Christus mit gefasster Miene. Ihre Hände hat sie vor sich auf den Tisch gelegt, wobei die rechte Hand über die linke greift.

Vorne rechts befindet sich eine jüngere Halbfigur, die von der Seite zu sehen ist (H.: 32 cm; B.: 12 cm; T.: 9 cm). Ihr mit dunklem, kurzem Haar versehenes Haupt, das noch das linke Ohr freilässt, ist gesenkt (Abb. Kat.-Nr. 38.13). Offensichtlich hat sie sich innerlich zum Gebet zurückgezogen, zu dem sie ihre Augen geschlossen und die Hände gefaltet auf die Brust gelegt hat. Das mit einem grünen Kragen versehene Gewand fällt vom Podest bis zum Boden, an dem der Stoff gestaut ist und sich bis zum Sitz des vor ihm positionierten Apostels ausbreitet. Fast gleichmäßig fallen auf dem Rücken drei vertikale Falten zwischen breiten, glatten Stofflächen.

Jesus schräg gegenüber sitzt ein ebenfalls jüngerer Apostel (H.: 32,5 cm; B.: 22 cm; T.: 13 cm), der sich Christus zuwendet. Er hat seine Hände gefaltet auf dem Tisch vor sich liegen und scheint ganz in den Bann der Worte gezogen zu sein, die dieser bei der Segnung ausspricht (Abb. Kat.-Nr. 38.12). Sein Gesicht, das Sanftmut und Weisheit ausstrahlt, ist von einer prägnanten Nase geprägt. Das bis auf den Rücken fallende dunkle Haar ist wie sein Vollbart gewellt. Wellig enden auch oberhalb des linken Ellbogens die kurzen Ärmel seines bodenlangen Umhangs, unter dem sein halber linker Fuß hervorragt. Oberhalb des linken Beins bilden sich eine kleine, flache und darunter eine breite, tiefere Schüsselfalte. Auf gleicher Höhe schließt sich ihr links eine weitere Muldenfalte an, die sich vom Knie und Oberbein fallend ergibt. Sie wird von einer V-förmigen Falte flankiert.

Die Fußwaschung ist das Thema auf der rechten Seite der Predella (Abb. Kat.-Nr. 38.16–38.17), von der der Evangelist Johannes berichtet.[719] Die Szene ist dreischichtig angelegt mit Jesus, Petrus und einem weiteren Jünger im Vordergrund, die sich vor einem Tisch befinden, zwei Jüngern, die jeweils an den Seiten des Tischs sitzen und den übrigen acht Jüngern, die sich hinter ihm aufhalten. Zentrale Figur ist Jesus (H.: 27,5 cm; B.: 25,5 cm; T.: 8 cm), der vor Petrus kniet und dessen rechtes, bis fast zum Knie entblößtes, kräftiges Bein er mit seiner rechten Hand umfasst. Dabei hat er seinen Kopf mit dem lang gearbeiteten Hals nach vorne gestreckt und schaut sein Gegenüber mit einem ernsten Gesichtsausdruck an. Seine linke Hand hat er erhoben, als wolle er mit ihr die Anwesenden darum bitten, ihm zuzuhören. Sein dunkles, langes Haar liegt am Hinterkopf flach an, fällt aber an den Seiten wellig bis auf seinen Rücken. Bis an das freiliegende rechte Ohr wird der rechte Kinnbart gezogen, auf den sich der glatte Oberlippenbart legt. Der Umhang seines aus drei Teilen bestehenden Gewands ist über die linke Schulter gelegt. Vor dem diagonal von der linken Schulter verlaufenden Saum führt übereinanderliegender Stoff bis zum Boden, auf dem er sich schleppenartig ausbreitet. Der langärmlige Rock endet oberhalb der Knie. Unterhalb des breiten Gürtels

719 Johannes, 13, 5–15.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bildet sich eine kleine Muldenfalte, unter der eine muschelförmige Falte, wie auch am rechten Oberarm, gearbeitet ist. Ein Untergewand ist nur am rechten Bein zu sehen, über dessen Knie es straff gezogen ist.

Der am rechten Nischenrand auf einer Bank mit vorgebeugtem Oberkörper sitzende Petrus (H.: 30 cm; B.: 23 cm; T.: 14 cm), der wieder mit Haarkranz, gelocktem Bart und Haarbüschel auf der Stirn gearbeitet ist, schaut Christus unmittelbar in die Augen (Abb. Kat.-38.18). Seine linke Hand hat er auf sein eigenes Haupt gelegt. Mit dieser Geste wird sein Zweifeln an der Handlung ausgedrückt, die an ihm vollzogen werden soll, denn er hatte die Fußwaschung kurz zuvor noch vehement abgelehnt. Erst nach der Erklärung Jesu, von der er augenscheinlich noch nicht ganz überzeugt ist, akzeptiert er sie.[720] An der Seite einer vor ihm befindlichen Schüssel, über die sein rechter, von Christus gehaltener Fuß zum Eintauchen bereitgehalten wird, liegt schon ein zum Abtrocknen bestimmtes Tuch. Seitlich von seinem linken Bein, das neben der Bank steht, fällt sein Gewand mit einer besonders tiefen Muldenfalte und zwei rechts neben ihr verlaufenden diagonalen Falten auf den Boden, an dem sie ausschwingen. Unterhalb des Knies bildet sich neben einer breiten V-förmigen Falte ein kleines Faltenbündel, an dem ein grünes Innenfutter zu sehen ist.

Die Haltung des vorne links auf der Bank sitzenden Jüngers (H.: 29,5 cm; B.: 20 cm; T.: 12 cm) lässt beim ersten Anblick an das Motiv des Dornenziehers denken (Abb. Kat.-Nr. 38.19). Allerdings ist der Dargestellte, der seinen rechten Fuß über das linke Knie gelegt hat, entweder mit der Lösung oder Befestigung seiner Schuhriemen an der Sandale beschäftigt, die er entweder vor der Fußwaschung öffnet oder nach ihr wieder schließt. Seinen Oberkörper hat er vorgebeugt und den Kopf mit dem bis über die Ohren reichenden Haar und dem bebarteten Gesicht etwas gesenkt, um besser sehen zu können. Einen Teil seines bodenlangen Umhangs hat er mit der blau gefassten Innenseite über sein rechtes Bein gelegt. Am Rücken und am Arm ist er fast glatt gestaltet, am rechten Bein sind vier sich nach unten verbreiternde Schüsselfalten gelegt.

Der neben ihm sitzende Apostel (Abb. Kat.-Nr. 38.19, 38.16) ist als Halbfigur gearbeitet (H.: 20 cm; B.: 9 cm; T.: 7 cm). Sein Haar ist kurz und gelockt, sein Bart wellig und bis auf die Brust reichend. Die Hände hat er vor seiner Brust zu einem Gebet gefaltet. Die Blickrichtung seiner weit geöffneten Augen führt an allen Beteiligten vorbei in die Ferne.

Es folgen drei Jünger, von denen nur Köpfe und Teile der Oberkörper reliefiert sind (Abb. Kat.-Nr. 38.19, 38.16). Der in der äußersten Ecke angebrachte Kopf (H.: 7 cm; B.: 4 cm; T.: 3,5 cm) weist ihn als Mann hohen Alters aus. Sein fast kahles Haupt ist nur mit einem in den Nacken fallenden grauen Haarkranz versehen. Die Augen in dem Gesicht mit dem ebenfalls grauen Kinn- und Oberlippenbart beobachten genau das Geschehen vor dem Tisch. Die beiden Jünger vor ihm sind an den Schultern wie siamesische Zwillinge miteinander verbunden. Sie schauen ebenfalls wie gebannt auf die bevorstehende Fußwaschung des Petrus. Die linke Figur (H.: 15 cm; B.: 8 cm; T.: 7 cm) hat glattes, dunkles nach hinten gelegtes Haar, unter dem das rechte Ohr noch hervorragt. Ihr Gesicht hat eine gebogene Nase. Ein grauer Oberlippenbart und ein kurzer, dunkler, am Abschluss kantiger Kinnbart schließen die untere Gesichtspartie ab. Die rechte

720 Johannes, 13, 7–8.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Figur (H.: 15,4 cm; B.: 8 cm; T.: 5,4 cm) ist mit einer Haartracht versehen, die etwas in die Stirn fällt. Der Bart ist auf die gleiche Weise gestaltet wie bei dem links neben ihr angebrachten Apostel. Ihre linke Hand hat sie so erhoben, dass die Innenfläche zu den Betrachtenden gerichtet ist.

Der daneben stehende Apostel (H.: 20 cm; B.: 15 cm; T.: 14 cm), der als Halbfigur angelegt ist, schaut fast ungläubig auf das, was sich vor ihm abspielt. Er scheint sich von seinem Sitz erhoben zu haben, um sich eine bessere Position zur Betrachtung der Handlung zu sichern (Abb. Kat.-Nr. 38.20, 38.16). Seine kurze Frisur ist an der rechten Stirnhälfte mit einer sechsförmigen Locke versehen. Sein Oberlippenbart, der auf den kantigen Kinnbart fällt, rahmt den Mund ein. Über der linken Schulter liegt ein glatt gearbeiteter Überwurf, der schräg über den Rücken geführt wird. Nur an seinem langärmligen Rock ergeben sich auf Ellbogenhöhe zwei gegeneinanderstoßende, segmentbogenförmige Falten.

Eine weitere Halbfigur folgt, die mit einem grauen, längeren, bis in den Nacken fallenden Haarkranz an dem im Übrigen kahlen Haupt und dem grauen Vollbart, der bis auf die Brust fällt, im höheren Alter modelliert ist (H.: 17 cm; B.: 9 cm; T.: 4 cm). Auch dieser Apostel schaut fassungslos auf die Fußwaschung (Abb. Kat.-Nr. 38.16), als könne er deren Sinn nicht begreifen.

Die Halbfigur des Johannes (H.: 18,5 cm; B.: 11 cm; T.: 4,5 cm), die als nächste auf der Bank sitzt, hat ihren Kopf gesenkt. Mit geschlossenen Augen und vor der Brust gefalteten Händen betet sie (Abb. Kat.-Nr. 38.20, 38.16). Das oval geformte Gesicht mit den feinen Zügen und das lange, bis auf die Schultern fallende Haar lassen sie wieder wie in der Abendmahlszene weiblich erscheinen.

Der Kopf des neben Johannes sitzenden Apostels (H.: 13 cm; B.: 8 cm; T.: 5 cm) ist mit dunklem, kurzem Haar ausgestattet, in dessen Frisur oberhalb der Stirn eine nach hinten gelegte Tolle modelliert ist (Abb. Kat.-Nr. 38.20). Sein Gesicht, das mit etwas eingefallenen Wangen geformt ist, hat er mit geschlossenen Augen nach unten gerichtet. Sein Mund ist von einem hellen, dünnen Oberlippenbart und einem dunklen Kinnbart eingerahmt, der am Ende zwei kleine Spitzen aufweist.

In der Ecke hinten rechts schließt sich ein Jünger an (Abb. Kat.-Nr. 38.20), dessen Kopf mit einem goldfarbenen Tuch bedeckt ist, unter dem das Haar mit Geheimratsecken über der Stirn hervorschaut (H.: 7,5 cm; B.: 5 cm; T.: 4 cm). Das mit einem buschigen, langen Vollbart versehene Gesicht ist mit geöffneten Augen Christus zugewandt.

Die sich anschließende, neben Petrus platzierte Figur (H.: 16 cm; B.: 10 cm; T.: 15 cm) ist mit realistischen Gesichtszügen gearbeitet (Abb. Kat.-Nr. 38.18). Sie hat ihre gefalteten Hände vor sich auf den Tisch gelegt. Ihre Augen, deren Lider halb geschlossen sind, blicken auf die Fußwaschung. Dunkel sind sein in der Mitte gescheiteltes Haar, der buschige Schnäuzer und der kurze Kinnbart.

Halbfiguren an den Außenseiten der Predella: Den im Zusammenhang stehenden Szenen des Abendmahls und der Fußwaschung aus dem Neuen Testament an der Frontseite der Predella sind an den Seiten zwei Figuren aus dem Alten Testament gegenübergestellt. Es handelt sich um Abraham auf der linken (Abb. Kat.-Nr. 38.21) und den König von Salem, Melchisedek (Abb. Kat.-Nr. 38.22), auf der rechten Seite, die beide in spitzbogigen Blendnischen angebracht sind. Über ihnen bilden zwei hervortretende, mit floralem Maßwerk geschmückte Spitzbögen eine baldachinähnliche



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Überdachung. Ihre Oberkörper und Köpfe sind nach vorne gebeugt, als lehnten sie aus Fenstern. Mit diesen Skulpturen soll ihre Begegnung in Erinnerung gerufen werden, wie sie im vierzehnten Kapitel der Genesis, Verse 18–20, geschildert wird, die als Präfiguration der Eucharistie im Neuen Testament gedeutet wird. Abrahams Blick ist auf die Betrachtenden gerichtet, die er mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf seine in der rechten Hand gehaltenen Schriftrolle hinweist, deren imaginierte Inschrift ein Hinweis auf die Begebenheit sein könnte, dass Abraham von König Melchisedek, der „[…] Priester des Höchsten Gottes."[721] war, gesegnet wurde,[722] nachdem er ihm „[…] Brot und Wein […]"[723] gebracht hatte. Die Folge der Segnung war, dass Abraham „[…] den Zehnten von allem."[724] an Melchisedek gab. Abraham ist mit einem bis auf die Schulter fallenden, hellen Tuch dargestellt, das die Stirn halb und die Ohren ganz verdeckt. Seine eingefallenen Wangen, die mit rötlichem Inkarnat versehen sind, und sein gräulicher Bart deuten auf ein höheres Alter, sie stehen aber im Kontrast zu den jugendlich faltenfreien Händen. Sein am Hals rund abgeschlossenes Gewand ist am linken Oberarm glatt gehalten, ab dem Ellbogen fällt es bauschig mit weichen Falten, um sich am Handrücken wieder zu einem glatten Umschlag zu verengen, der eine grüne Farbe aufweist.

Melchisedek hält in seiner linken Hand einen kleinen Teller, der mit zwei rötlichen Brotstücken ausgefüllt wird. Mit seiner rechten Hand, die vom Ärmel verdeckt ist, hält er einen Kelch, von dem nur die Cuppa sichtbar wird. Mit dieser Darstellung wird Bezug genommen auf die Tradition der Verhüllung der Hände des Priesters bei der Wandlung. Die Augen, die er aus seinem mit einem braunen Ober- und Unterbart versehenen Gesicht nach oben richtet, scheinen um Gottes Segen zu bitten. Hier wiederholt sich die Blickrichtung Christi in der Abendmahlsszene, der sich bei der Brotsegnung ebenfalls an Gott wendet. Sein Haupt ist in gleicher Weise wie das des Abraham mit einem Tuch bedeckt, das allerdings in einem hellblauen Ton gehalten ist. Auf diesem Tuch trägt er eine Krone. Sein goldenes Gewand wird am runden Halsausschnitt und an den Ärmeln mit einem roten Band abgeschlossen.

Schrein: Die vier Register (untere: H.: 110 cm; B.: 100 cm; T.: 47 cm; obere: H.: 102 cm, B.: 100 cm; T.: 47cm), an deren Böden flache Basen für die Darstellungen (Abb. Kat.-Nr. 38.23, 38.24), eingebaut wurden, werden nach oben mit Kreuzrippengewölben abgeschlossen und nach vorne an den oberen Rändern mit zweischichtig angelegtem Maßwerk. Die hintere Schicht besteht aus einem Band von nebeneinander aufgereihten, kleinen, genasten Spitzbögen, deren Spitzen jeweils an die Endpunkte kleiner Segmentbögen stoßen. Davor befindet sich eine breitere Kette mit gedrückten Bögen, deren Spitzen in mit Kreuzblumen versehenen Kielbögen münden. Die Enden der Spitzbögen, deren Innenseiten rot gefärbt und mit Blattwerk geschmückt sind, und auf deren Außenseiten sich Krabben befinden, enden auf runden Kämpfern, von denen zwei senkrecht verlaufende Stege zu den Plafonds der Register als Befestigung führen. Die gedrückten Spitzbögen sind so angebracht, dass jeweils ein Bogen nach vorne und

721 Genesis, 14, 18.
722 Ebd., 19.
723 Ebd., 18.
724 Ebd., 20.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einer nach hinten zeigt. An den Stellen, an denen die Bogenenden vorne zusammengeführt werden, sind Fialen eingestellt, deren pyramidale Abschlüsse bis über die Plafonds reichen. Die mittlere der Fialen an der Getsemani-Darstellung fehlt. Die Fernwirkung der Nischen-Abschlüsse ist darauf angelegt, sie wie überdimensionale Kronen erscheinen zu lassen.

Im linken unteren Register wird die Erzählung der Evangelisten Markus, Matthäus und Lukas wiedergegeben, die sich auf dem „[…] Grundstück […]“[725] Getsemani zugetragen haben soll (Abb. Kat.-Nr. 38.25, 38.26), allerdings werden Details der Berichte der Synoptiker in dieser Darstellung vermischt. Nach den Schilderungen Markus' und Matthäus' nahm Jesus nur die Jünger Petrus, Jacobus und Johannes an den Rand des Ölbergs mit.[726] Lukas hingegen hielt fest, dass Jesus sich von allen Jüngern nur einen Steinwurf entfernt aufgehalten haben soll,[727] als er sich zum Gebet zurückgezogen hatte. Es ist auch nur Lukas, der von der Erscheinung eines Engels berichtet, der Jesus „[…] (neue) Kraft.“[728] gab. Überstimmend aber sind die Berichte bei den Synoptikern in dem Punkt, dass Jesus seine Jünger bei seiner Rückkehr vom Ölberg schlafend vorfand,[729] obwohl er sie dazu aufgefordert hatte, zu wachen.[730] Die Szene ist dreischichtig eingeteilt. Die drei schlafenden Jünger bilden den Vordergrund, der betende Christus und der Engel die mittlere Zone, an die sich der Hintergrund mit einer stilisierten Landschaft mit einem Baum auf der linken und einem Felsen auf der rechten Seite anschließt.

Vorne links ist Jacobus (H.: 48,5 cm; B.: 29 cm; T.: 28 cm) in Sitzposition angeordnet, der seinen Oberkörper so weit zurücklegt, dass sein kräftiger, muskulöser Hals sichtbar wird. Sein langes, braunes Haar fällt weit vom Kopf abstehend nach unten. Sein bartloses Gesicht mit den geschlossenen Augen und dem vollen Mund, dessen Oberlippe leicht über der Unterlippe steht, zeigt ihn in der Phase des Tiefschlafs. Sein langes, bis über den Rand der Basis hinausragendes Gewand, das am rechten Ärmel mit einem roten Streifen abschließt, lässt nur drei Zehen seines rechten Fußes herausschauen sowie seine rechte Hand, die seitlich des rechten Oberbeins ruht. Mit ihr presst er seine Attribute, Stock und Hut, an sich. Am Hals ist die Kleidung mit einem runden Ausschnitt versehen, am Oberkörper liegt sie fast glatt an, am rechten Ärmel ist sie gebauscht und vom Knie fällt sie in breiten Kehlen und teils spitzen Wulsten bis zur Hälfte des Unterbeins, von wo aus sie nach hinten weggeknickt wird, um sich dann schließlich auf die Basis zu ergießen. Eine besonders spitze, diagonal verlaufende Wulst ergibt sich vom rechten Knie Jacobus' bis auf Gürtelhöhe des Johannes, da der Lieblingsjünger Jesu liegend an Jacobus' Bein lehnt und eine Straffung dessen Kleidung verursacht.

Johannes (H.: 30,5 cm; B.: 70 cm; T.: 20 cm) füllt den restlichen Rand der Basis bis an die rechte Nischenwand aus. Sein rechter Arm ruht am rechten Bein des Jacobus.

725 Markus, 14, 32; Matthäus, 26, 36.
726 Markus, 14, 33; Matthäus, 26, 37.
727 Lukas, 22, 39–41.
728 Ebd., 43.
729 Markus, 14, 37–41; Matthäus, 26, 40–45; Lukas, 22, 45–46.
730 Markus, 14, 37–41; Matthäus, 26, 38–45.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sein dunkles, langes, mit einem Mittelscheitel versehenes Haar, gepaart mit den mandelförmigen, geschlossenen Augen, über denen graziös geschwungene Augenbrauen aufgetragen sind, lassen die Figur feminin erscheinen. Wie Jacobus ist auch Johannes ohne Bart gearbeitet. Kontrastierend zu dem fast madonnenhaften Gesicht mit dem kleinen, schmalen, rot gefärbten Mund sind seine kräftigen Hände geformt, von denen die rechte schlaff hinter dem gespannten Stoff von Jacobus' Gewand ruht. Die linke Hand dagegen liegt etwas verkrampft und mit gespreizten Fingern auf seinen Oberbeinen. Sein den ganzen Körper verhüllendes Gewand ist auf der linken Oberkörperseite glatt anliegend. Auf der rechten Seite ist es mit kleinen Muldenfalten und mit diagonalen Falten versehen, die von der linken Körperseite zum Gürtel verlaufen. Über den Beinen liegt es glatt an, so dass die Form der wie abgeschnitten wirkenden Knie sichtbar wird, von denen der Stoff mit weit auseinanderliegenden Falten im sanften Schwung bis über die Basis fällt.

Hinter den ausgestreckten Beinen des Johannes sitzt Petrus (H.: 37,5 cm; B.: 32 cm; T.: 22, 5 cm) an der rechten Nischenwand. Seinen Kopf, der wie in der Abendmahls- und Fußwaschungsszene mit Haarbüschel und dunklem Haarkranz modelliert ist, hält er gestützt in der rechten Hand, so dass sich auf seiner rechten Stirnseite Falten bilden. Als Attribut ist dieses Mal nicht der Schlüssel, sondern ein Schwert beigefügt, das in seinem linken Arm liegt. Es weist schon auf ein Geschehnis in naher Zukunft hin, in dessen Verlauf er dem Malchus, Diener des Hohenpriesters, ein Ohr abschlagen wird.[731] Sein ebenfalls langes Gewand hat vom runden Halsabschluss ausgehend einen silberfarbenen, V-förmigen Einsatz, an dessen Seiten von den Schultern grüne Streifen verlaufen, die den Überwurf abschließen. Vom linken Knie, über dem der Stoff glatt gespannt ist, sind nach rechts unten auslaufende Falten gelegt. Der linke Ärmel ist mit zwei spitzen Wulsten und einer breiten Kehle versehen. Mittelpunkt des Geschehens ist wieder Christus (H.: 56 cm; B.: 41 cm; T.: 18,5 cm), der hinter den Jüngern halb kniend mit gespreizten Armen seine gefalteten Hände nach vorne hält und mit zum Himmel gerichtetem Blick sich mit einem Gebet an seinen Vater wendet. Sein dunkles, langes Haar fällt bis über die rechte Schulter und seinen Rücken, wobei das rechte Ohr freibleibt. Im Profil wird eine ausgeprägte Nase deutlich. Der Mund ist an der Oberlippe mit einem glatten Bärtchen und am Kinn mit einem gekräuselten Bart versehen. Sein langes Gewand bildet am linken Ärmel, der rot gefüttert ist, neben einer tiefen Schüsselfalte ein weich fallendes Faltenbündel. Der rechte Ärmel fällt an der Schulter glatt aus, im Übrigen entstehen gleichmäßig angeordnete Falten, die sich wegen der hochgehobenen Arme ergeben. Am Rücken ist ein Umhang erkennbar, der vom Rücken zu gleiten scheint. Innerhalb einer großen Schüsselfalte, die längs des vorgestreckten rechten Beins gearbeitet ist, liegen zwei spitze Kehlen, die ein auf den Kopf gestelltes, nach links gerichtetes Dreieck formen.

Versetzt von Christus steht in der rechten Ecke des Registers ein Engel (H.: 42 cm; B.: 16, 5 cm; T: 7 cm), dessen rechter Flügel weit ausgebreitet ist. Sein linker Flügel ist ganz an die Wand gedrückt. Mit einem melancholischen Ausdruck schaut er aus seinem etwas pausbackigen Gesicht, das von langem, gelocktem Haar gerahmt wird, in die Leere. Mit seiner rechten Hand umfasst er den Stilus, mit der linken Hand den

731 Johannes, 18, 10.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Fuß eines Kelches, dessen Cuppa sich gegen seine Brust neigt. Sein Hals ist fast so breit wie das Gesicht, so dass diese Figur etwas plump wirkt. Bekleidet ist der Engel mit einem kurzen, am Rücken etwas länger fallenden Gewand, an dessen Abschlüssen silber-blaues Futter sichtbar wird. Es weist große Stoffflächen zwischen flach gehaltenen Wulsten auf, die am Oberkörper diagonal von der rechten Körperseite nach links verlaufen, unterhalb des Gürtels gerade nach unten geführt werden und am linken Arm ein Oval bilden.

Im darüber liegenden Register sind mehrere Szenen zusammengeführt. Es sind Begebnisse, die sich nach Christi Verurteilung zugetragen haben sollen: „Die Kreuztragung", (möglicherweise) „Simon von Zyrene, der Jesus beim Kreuztragen hilft", „Jesus begegnet seiner Mutter" und „Veronika reicht Jesus das Schweißtuch", wobei die beiden letztgenannten Geschehnisse nicht mit biblischen Quellen belegt werden können. Die Skulpturen sind wieder dreischichtig angeordnet. Die vordere Ebene wird aus Maria und Veronika gebildet, die mittlere aus Jesus und einer weiteren männlichen Figur, die hintere aus zwei weiteren männlichen Skulpturen (Abb. Kat.-Nr. 38.27 und 38.28).

Marias Gesicht wird mit einem erschrockenen Ausdruck wiedergegeben. Vor Jesus kniend hat sie ihre Hände vor sich gestreckt, mit denen sie ihrem Sohn wohl einerseits zu Hilfe kommen will, andererseits scheint sie vor Schreck wie gelähmt und deshalb handlungsunfähig über das Geschehen zu sein, das sich vor ihren Augen abspielt. Eng am Kopf trägt sie ein weißes, fest anliegendes Tuch, das bis tief in die Stirn reicht und eng um ihr Kinn geführt wird. Ihr goldfarbenes, langes Gewand, dessen Kapuze über dem weißen Tuch aufliegt, fällt über den Rand des Podests. Der am Handgelenk eng anliegende rechte Ärmel ist bis Ellbogenhöhe bauschig gestaltet. Mittig ist ein blauer Streifen angebracht, durch den die Figur der Maria, deren Kleidung in den meisten Fällen mit der Farbe Blau assoziiert wird, noch deutlicher kenntlich gemacht wird. Auf diese Weise kann sie nicht verwechselt werden mit anderen um Christus trauernden Frauen, die ihm auf seinem Leidensweg nach Golgatha begegneten.[732] Am Rücken fällt die Kleidung fast glatt aus, an der rechten Seite bildet sich ein großes, spitzes, glattes Stoffdreieck, an dessen linker Seite sich schlangenartige Falten ergeben.

Die hl. Veronika ist vorne rechts im Schneidersitz dargestellt. Ihren Kopf, der mit einem kurzen, grünen Tuch bedeckt ist, hat sie Jesus zugewandt, so dass auch von ihr nur ein Viertel des Gesichts erkennbar ist. Vor sich hält sie mit beiden Händen ein silbernes Tuch ausgebreitet, das an seinen Enden kleine Faltenbündel aufweist, so dass es fast wie eine Schriftrolle wirkt. Sie scheint von dem vor ihr stehenden Jesus noch nicht wahrgenommen worden zu sein, dem sie der Legende nach das Tuch reichen wird,[733] damit er „[…] den blutigen Schweiß auf seinem Gesicht trocknen kann."[734] Ihr goldfarbenes, körperverhüllendes Gewand weist am runden Halsausschnitt und am linken Ärmelrand rote Säume und unterhalb des glatt auf der Schulter aufliegenden Stoffs kleine, muschelähnliche Falten auf. Ab der Mitte des Körpers ist der Stoff in übereinanderliegenden Schichten von der rechten Nischenwand bis zur Mitte des Registers drapiert, wobei sich das linke Knie durchdrückt.

732 Lukas, 23, 27–28.

733 H. Sachs u. a., 1994, S. 357.

734 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In der Mitte steht Christus, der unter der Last des Kreuzes fast zusammenzubrechen scheint. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf dem rechten Knie ab, um das Gewicht zu mindern. Sein Blick gilt nicht der vor ihm knienden Mutter und Veronika, sondern geht ins Leere. Seine Gesichtszüge drücken stilles Leiden aus. Auf der Stirn sind Blutstropfen zu sehen, die durch die Verletzungen der auf sein Haupt gedrückten Dornenkrone entstanden sind. Der Kopf scheint proportional zu klein für den breiten, kräftigen Hals gearbeitet zu sein. Vom runden Halsausschnitt fallen zwei senkrechte Falten hinab. Am rechten Ärmel und am rechten Bein werden ovale Stoffflächen von hohen Wulsten begrenzt.

Zur Rechten und Linken Jesu sind zwei bartlose, jugendlich wirkende, männliche Figuren platziert. Unter Einsatz ihrer ganzen Körperkraft und mit einem entschlossenen, wilden Gesichtsausdruck zerren sie am Kreuz. Die linke Gestalt hat sich nach vorne gebeugt. Ihr Kopf ist mit einer Kappe bedeckt, die bei der gewaltsamen Handlung etwas nach hinten verrutscht ist, so dass noch ein Teil des Haars sichtbar wird. Mit dem rechten, bis über den Ellbogen entblößten, muskulösen Arm hat sie den oberen Teil des Kreuzes gepackt. Sie ist mit einem braunen Gewand bekleidet, das am rechten Ärmelrand mit einem roten Band versehen ist. Rot ist auch ein über die linke Rückenhälfte gelegter Umhang, der wie eine Schärpe über die Hüften zur Vorderseite des Körpers geführt wird. Auf dieser schärpenartigen Bindung verlaufen wie am Ärmel vertikale Falten. Der Körper der auf der rechten Seite stehenden Figur ist nach hinten gebeugt und reißt mit festem Griff am Kreuz. Ihr Kopf ist mit einer gleichen Kopfbedeckung versehen wie die zuvor beschriebene Figur. Über ihrem goldfarbenen Gewand, das am Ärmel mit vertikalen, parallel verlaufenden Falten ausgestattet ist, liegt ein hellblaues, fast glatt fallendes Schultertuch. Links neben ihr, etwas versetzt nach hinten, befindet sich eine älter wirkende männliche Figur, deren Gesicht mit einem Bart versehen ist. Auch sie berührt mit ihrer linken Hand den Querbalken des Kreuzes. Ihr Gesichtsausdruck legt aber nahe, dass von ihr eine andere Intention ausgeht als von den zuvor beschriebenen Gestalten, denn ihre Augen sind voller Mitgefühl auf den Leidenden gerichtet. Aus diesem Grund kann der Schluss gezogen werden, dass es sich hier um die Szene handelt, die von Matthäus,[735] Markus[736] und Lukas[737] übereinstimmend in ihren Evangelien beschrieben wurde, in der Simon aus Zyrene von den Soldaten des Statthalters Pontius Pilatus gezwungen wurde, das Kreuz Jesu zu tragen.

Links im Hintergrund ist eine männliche Figur platziert. Ihr Kopf ist mit einem Tuch bedeckt, das an den Seiten herunterhängt. Um den Mund sind ein seitlich nach unten hängender Oberlippenbart und am Kinn ein langer Vollbart modelliert. Die Augen des männlichen Augenzeuges sind auf das Geschehen vor ihm gerichtet, in das er aber nicht eingreift. Er ist nur ein passiver Beobachter dessen, was sich vor seinen Augen abspielt. Der Gesichtsausdruck ist indifferent. Weder Teilnahme noch Gleichgültigkeit kann von den Zügen hergeleitet werden.

In der Reliefnische oben rechts wird der Zeitpunkt nach der Kreuzabnahme geschildert, der die Beweinung darstellt (Abb. Kat.-Nr. 38.29). Zweischichtig sind

735 Matthäus, 27, 32.

736 Markus, 15, 21.

737 Lukas, 23, 26.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

jeweils drei Skulpturen aufgestellt. Im Vordergrund sind die Gottesmutter, Jesus und Joseph von Arimathäa positioniert, im Hintergrund wohl Maria Magdalena und zwei weitere männliche Figuren.

Bei der Figur vorne links handelt es sich um Joseph von Arimathäa.[738] Er hatte nach den Angaben aller Evangelisten beim Statthalter Pontius Pilatus vorgesprochen und ihn um die Übergabe des Leichnams Jesu gebeten.[739] Er befindet sich mehr in hockender als in kniender Position vor dem toten Gottessohn, dessen Beine er gerade noch gehalten zu haben scheint, denn seine rechte Hand hat sich bereits vom linken Bein Jesu gelöst. Das rechte Bein hat schon Bodenkontakt. Sein Blick ist auf den Leichnam und Maria gerichtet. Das Gesicht ist mit grauem Oberlippen- und abstehendem Kinnbart versehen. Auf seinem Haupt trägt er einen silbernen Turban. Über seinem am Hals rund abschließenden goldenen Gewand, das am rechten Ärmelrand mit einer grünen Farbe versehen ist, ist ab Hüfthöhe ein weiteres Kleidungsstück drapiert, das mit weichem, von der rechten zur linken Körperseite diagonal nach unten verlaufendem Faltenwurf auf das Podest des Registers gleitet. Am Oberkörper und am Arm ist der Stoff glatt gehalten, nur am Unterarm bildet er zwei dreieckig zulaufende Faltenformationen, deren Spitzen auf dem Kopf stehen.

Jesus ist in den Schoß einer männlichen Figur gebettet, die gleichzeitig seinen Körper, der fast eine Diagonale zu den übrigen, vertikal positionierten Skulpturen bildet, stützt. Sein Inkarnat fällt im Gegensatz zu den frischen Farben der anderen Gesichter ganz hell aus. Der Kopf, der von Maria gehalten wird, neigt sich leicht nach hinten. Das Antlitz mit den geschlossenen Augen drückt Frieden aus, den er im Tod gefunden hat. Am ausgemergelten Oberkörper treten die Rippen hervor. An seiner rechten Seite sowie an Händen und Füßen sind Spuren der Leidenswerkzeuge zu sehen, die mittels eines roten Farbauftrags verstärkt werden. Aus der Wunde, die durch die Lanze an seiner rechten Seite verursacht wurde, fließt noch Blut, von dem auch noch unterhalb des Knies Spritzer zu sehen sind. Sein rechter Arm ruht auf seinem linken Knie. Der linke Arm hängt schlaff herab, so dass die Finger fast den Boden berühren. Bekleidet ist er mit einem breiten, eng am Körper anliegenden Lendenschurz, der fast bis zum Knie gewickelt ist. Er weist weit auseinanderliegende, flache Wulste und Kehlen zwischen breiten, glatten Stoffflächen auf.

Maria befindet sich zur Rechten Jesu. Liebevoll beugt sich Maria über das Haupt ihres Sohns, an das sie ihren Kopf schmiegt. Ihre linke Hand, die proportional zu lang gestaltet ist, ruht unterhalb des Halses Christi. Ihr Gesicht, das jünger als das ihres Sohns erscheint, ist mit der Kapuze ihres bodenlangen Gewands bedeckt, das auf der linken Kopfseite omegaähnliche Falten bildet, von denen die über ihrem linken Auge besonders deutlich erkennbar ist. Unter der Kapuze trägt sie noch ein weißes, eng anliegendes, unter dem Kinn gebundenes Tuch. Sie betrauert Jesus, aber ihre Züge wirken

738 Üblicherweise wird Joseph von Arimathäa älter als Nikodemus, der auf der rechten Seite dieses Reliefs aufgestellt ist, dargestellt (G. Hartwagner, 2004, Sp. 44).

739 Johannes, 19, 38; Markus, 15, 43; Lukas, 23, 52; Matthäus, 27, 58. Matthäus und Johannes berichten darüber hinaus, dass Joseph von Arimathäa Jünger Jesu gewesen sein soll (Matthäus, 27, 57; Johannes, 19, 38), wobei Johannes diese Behauptung mit der Anmerkung konkretisiert, dass er „[…] aus Furcht vor den Juden […]" (Johannes, 19, 38) nur ein heimlicher Jünger gewesen sei.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nicht wie die einer mit Leid erfüllten Mutter, sondern strahlen eine gewisse Abgeklärtheit aus, wie sie den Menschen zu Eigen ist, die sich in ihr Schicksal gefügt haben. Am linken Arm schaut der Ärmel ihres Untergewands hervor, das bis an das Handgelenk reicht. Der Rand des Umhangärmels ist blau gefasst. Unterhalb des erhobenen linken Arms ergibt sich eine Schüsselfalte, unter der von der Körpermitte zur linken Körperhälfte Falten mit breiten Wulsten geführt werden, die über die Basis ausschwingen. Am Rücken ist der Stoff glatt und wird an der rechten Seite mit einer senkrecht verlaufenden Falte abgeschlossen.

Hinten links steht eine weibliche Figur, die mit realistischen Gesichtszügen gestaltet ist. Aufgrund ihrer Haarpracht, die ohne Kopfbedeckung offen nach hinten bis auf den Rücken fällt, ist davon auszugehen, dass es sich um Maria Magdalena handelt, die bei der Kreuzabnahme zugegen war, wie drei Evangelisten berichten.[740] Anteilnehmend schaut sie auf den Leichnam, den Oberkörper etwas nach vorne gebeugt. Nur ein Teil ihrer Kleidung ist für die Betrachtenden sichtbar, da sie überwiegend durch den vor ihr knienden Joseph von Arimathäa verdeckt wird. Der gebauschte Ärmel ihres Kleids, das am Hals mit einem runden Ausschnitt versehen ist, weist nur in Höhe des Ellbogens wenige übereinanderliegende Falten auf.

Der neben Maria Magdalena Sitzende, der Jesus in seinen Schoß gebettet hat, ist nicht zu identifizieren. Er ist mit längerem dunklem Haar und Vollbart mit grauem Ansatz modelliert. Sein Blick aus dem ernsten Gesicht mit den hohen Wangenknochen ist in die Ferne gerichtet. Seine rechte Hand greift stützend unter die rechte Achsel des Leichnams, so dass seine Finger auf dessen Brustkorb liegen. Unter dem bis unter die Knie hochgerutschten Gewand, dessen Innenseite grün eingefärbt ist, sind kräftige Beine zu erkennen.

Nur für die ganz nahe vor dem Altar stehenden Betrachter wird eine männliche Assistenzfigur auf der rechten Seite sichtbar, von der nur der Kopf, dessen Gesicht mit einem Vollbart ausgestattet ist, herausschaut. Da der Lieblingsjünger Jesu sich auch unter den Anwesenden unter dem Kreuz befunden hat,[741] könnte zunächst in Erwägung gezogen werden, dass es sich um Johannes handelt, der hier dargestellt wurde. Reiss hätte ihn aber sicherlich ohne Bart dargestellt wie in den zuvor beschriebenen Abendmahls- und Fußwaschungsszenen, um ihm sein charakteristisches Aussehen zu verleihen.

Im darunterliegenden Register ist der Moment der Grablegung Christi (Abb. Kat.-Nr. 38.30 und 38.31) festgehalten. Es handelt sich um eine Zusammenstellung von fünf Figuren, die dreizonig angeordnet sind. Die vordere Zone wird aus der Skulptur des Christus gebildet, die mittlere aus Joseph von Arimathäa und Nikodemus, die hintere aus der Gottesmutter und Maria Magdalena.

Wie in jedem Altargefache ist Jesus (H.: 49,5 cm; B.: 76 cm; T.: 20,5 cm) wieder die zentrale Gestalt. Sein überlanger Leichnam mit deutlich hellerem Inkarnat als die anderen Figuren, nimmt den ganzen Vordergrund des Registers ein. Füße und Gesäß sind bereits auf den Boden gebettet. Der Oberkörper, der von Nikodemus im Nacken

740 Johannes, 19, 25; Matthäus, 27, 56; Markus, 15, 40. Maria Magdalena wird im Neuen Testament auch als Maria aus Magdala bezeichnet.

741 Johannes, 19, 26–27.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gestützt wird, schwebt noch in der Vertikalen. Sein Kopf ist nach hinten gesunken, so dass sein dunkles, langes Haar auf das Tuch fällt, das sich unter ihm befindet. Das Gesicht mit dem nach vorne abstehenden Bart ist mit feinen, friedlichen Zügen ausgestattet. Spuren der Misshandlungen, die die Dornenkrone verursacht haben müsste, sind nicht auszumachen. Sein linker Arm hängt schlaff nach unten, eingebettet zwischen zwei Falten des unter ihm liegenden Tuchs. Die Auszehrung des Körpers wird durch die sich abzeichnenden Rippen und den eingefallenen Bauch demonstriert. Das bis fast an das Knie des linken Beins reichende Lendentuch ist mit weich fallendem Faltenwurf versehen. Am linken Fußrücken ziehen sich Blutspuren bis zu den Zehen, die aus der darüber liegenden, runden, durch einen Nagel herrührenden Verletzung stammen. Durch die Christusfigur führt ein Riss in Höhe der linken Armknöchel und am Bauch, der sich bis zur Registerwand zieht und dort verstärkt erscheint.

Joseph von Arimathäa (H.: 42 cm; B.: 23,6 cm; T.: 22 cm) ist kniend am Fußende des Leichnams positioniert. Sein Kopf ist wie bei der Kreuzabnahme mit einem Turban bedeckt. Sein Gesicht mit dem abstehenden Bart unter dem geöffneten Mund hat er auf Jesus gerichtet. Sein Oberkörper ist etwas vorgebeugt, so dass der runde Ausschnitt seines Gewands vom kräftig modellierten Hals absteht und seine Schlüsselbeine sichtbar werden. Seine gegürtete Kleidung, die unterhalb der Gürtelbindung glatt und an den Ärmeln sowie am Oberarm mit diagonal verlaufenden Falten versehen ist, scheint mit dem Tuch, das unter Jesus liegt, zu verschmelzen.

Neben Joseph von Arimathäa steht Maria (H.: 41 cm; B.: 21,5 cm; T.: 10 cm). Ihre Hände hält sie gefaltet zum Gebet in Höhe ihres Halses vor sich. Ihr geistesabwesender Blick ist auf ihren toten Sohn gerichtet. Ihr Gesicht drückt tiefes Leid aus, das durch die weit nach unten gezogenen Mundwinkel verstärkt wird. Die locker auf das Haupt gelegte Kapuze ihres Umhangs, der umgeschlagene linke Armabschluss sowie ein Faltenbündel unter ihren gefalteten Händen lässt ein blaues Innenfutter sichtbar werden. Unter der Kapuze trägt sie ein eng anliegendes, grünliches Tuch. An den Handgelenken enden die engen Ärmel des unter dem Umhang getragenen Kleids.

Auf der rechten Seite der Gottesmutter befindet sich Maria Magdalena (H.: 41 cm; B.: 20,5 cm; T.: 11 cm), die mit der linken Hand ein Salbgefäß, ihr Hauptattribut,[742] an die Brust presst. Ihr Kopf ist mit einem grünen Tuch bedeckt, das aber noch einen Teil ihres Haars, das auf den Rücken fällt, herausschauen lässt. Im Gegensatz zu der Darstellung in der Kreuzabnahme, in der sie mit ihrer zur Schau gestellten Haarpracht noch als Sünderin charakterisiert ist, wird sie in der Grablegung als Geläuterte inszeniert, deren trauerumflorter Blick auf den Leichnam Jesu gerichtet ist. Ihr Gewand, das mit einem roten Kragen am Hals rund abschließt, ist im Brustbereich glatt gehalten, am linken Ärmel geschoppt und ab Gürtelhöhe mit weichen, zur linken Körperseite angeordneten Falten zwischen breiten Stoffflächen versehen.

Unmittelbar hinter Jesu Haupt ist Nikodemus (H.: 47,5 cm; B.: 24,7 cm; T.: 17,5 cm) positioniert, der zusammen mit Joseph von Arimathäa für ein Begräbnis des Gekreu-

742 M. Anstett-Janßen, 2004, Sp. 521; E. Melchers u. a., 1985, S. 449.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zigten sorgte.[743] Zusammen wickelten sie Christus „[…] mit Leinenbinden, […]"[744] und setzten ihn bei.[745] Die Darstellung des Nikodemus entspricht der Form, wie man sie oft in der Kunst findet, nämlich „[…] meist d. Schulter Christi od. d. Leichentuch […]"[746] haltend. Sein Gesicht mit den halb geschlossenen Augen, das Anteilnahme ausdrückt, ist dem Leichnam zugewandt. Hängende Mundwinkel, um die sich die Enden seines Oberlippenbarts legen, die in den Kinnbart übergeleitet werden, verstärken den Eindruck der Trauer. Das Gesicht wird von einer bubikopfähnlichen Frisur eingerahmt. Das Tuch, mit dem er den Kopf Jesu stützt, verhüllt seine linke Hand, fällt von ihr vertikal nach unten und erstreckt sich unter dem ganzen Körper des Gekreuzigten. Am rechten Ende bildet das Tuch ein Faltenbündel. Seitlich des Rückens Jesu ist es mit nach links schwingenden Falten versehen, die längs des Unterköpers in mit dem Leichnam parallel verlaufenden Faltenformationen mit spitzen Wulsten übergehen, um dann in Höhe seiner Füße wieder vertikal mit weicher Form zu fallen. Über der linken Schulter des mit einem Gürtel gehaltenen Gewands des Nikodemus liegt eine rote Schärpe. Im Brustbereich ist die Kleidung mit zwei nebeneinandergelegten flacheren Muldenfalten gestaltet, am rechten Ärmel mit von der Schulter aus senkrechtem, parallel verlaufendem Faltenwurf.

Die Register des Schreins werden auf der linken Seite der Szenen Getsemani und Kreuztragung und auf der rechten Seite der Beweinung und Grablegung mit dreigeschosssigen Aufbauten abgegrenzt, die sich aus polygonalen Basen und Baldachinen zusammensetzen, unter denen Figurengruppen in kleinen Konchen aufgestellt sind, die sechs der sieben Sakramente darstellen: Taufe, Priesterweihe, Firmung, Eheschließung, Krankensalbung und Buße (Abb. Kat.-Nr. 38.23, 38.24, 38.32 – 38.37). Das siebente Sakrament, die Eucharistie, wird nicht als Bildwerk präsentiert, sie ergibt sich aus dem Allerheiligsten, das im Tabernakel aufbewahrt wird.

Die Baldachine sind außen teils mit roter Farbe versehen. Innen werden sie nach oben mit blauen Kreuzgratgewölben abgeschlossen. Die Außenseiten sind mit je zwei übereinandergesetzten Spitzbögen gestaltet. Die unteren Bögen, deren Enden auf runden, sich nach unten verjüngenden Kämpfern aufliegen, sind an den Innenseiten mit Nasen geschmückt, die oberen mit einem Maßwerk, das sich aus drei genasten Spitzbögen zusammensetzt, von denen zwei größere nebeneinanderliegen und ein kleinerer mittig darüber. Die oberen Bögen enden über ihren Spitzen in Kielbogenspitzen. Weit gefasste, auf den Kopf gestellte, mit Krabben versehene Rundbögen, deren Enden in Kreuzblumen münden, werden mit ihren Scheitelpunkten über die Spitze des unteren Spitzbogens geführt, so dass sich vexierbildartig jeweils zwei große, sich über zwei Seiten des Baldachins erstreckende, in sich verschlungene Kielbögen ergeben. Die Figu-

743 Johannes, 19, 41–42. Bei Johannes wird Jesus in ein Grab gelegt, das neu und vorher noch nicht belegt war Er fügt nur an, dass es in der Nähe der Kreuzigungsstätte gelegen haben soll (Johannes, 19, 41–42). Matthäus hingegen berichtet, dass es sich bei der Grabstätte um ein spezielles Grab handelte, da Josef von Arimathäa es schon „[…] für sich selbst in einen Felsen hatte hauen lassen." (Matthäus, 27, 60).

744 Johannes, 19, 40.

745 Ebd., 42.

746 G. Hartwagner, 2004, Sp. 44.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rengruppen werden in der Folge beschrieben, beginnend am linken Rand des Schreins von unten nach oben, dann am rechten Rand von oben nach unten.

Links unten wird das Sakrament der Taufe (Abb. Kat.-Nr. 38.32) dargestellt, an der ein Priester, zwei weibliche Figuren und ein Säugling beteiligt sind, die sich im Dreiviertelkreis um ein Taufbecken gruppieren. An der linken Seite hält eine junge Frau (H.: 29 cm; B.: 8,5 cm; T.: 12,5 cm) mit harmonischen Gesichtszügen ein kleines Kind (H.: 9 cm; B.: 4,5 cm; T.: 4,5 cm) über das Becken. Ihre Augen sind geschlossen, die Wangen und ihre vollen Lippen sind leicht gerötet. Um ihren Kopf ist ein Tuch geschlungen, das bis weit in den Rücken fällt. Unter dem goldfarbenen Gewand, das nach hinten über einen stilisierten Boden hinausragt, schaut an einem weich fallenden Faltenbündel, das sich unterhalb des gehaltenen Kinds über ihrem rechten Spielbein ergibt, und am Rand des Stoffs im Brustbereich ein grün gefärbtes Innenfutter heraus. An der rechten Körperseite ergibt sich unterhalb muschelartiger Falten eine größere Y-Falte, die rechts und links von zur rechten Körperseite verlaufenden, bis auf den Boden fallenden Falten eingerahmt werden. Die Hände, in die das Kind gebettet ist, bleiben unter dem Stoff unsichtbar. Der Kopf der zweiten weiblichen Figur (H.: 21 cm; B.: 7,5 cm; T.: 5,5 cm), der etwas gesenkt ist, ist mit einem turbanähnlichen Tuch versehen, das an der Stirn glatt anliegt. Ihre Augen sind geschlossen. In ihrer etwas vom Körper wegstehenden Hand hält sie einen Stab. Ihr Kleid ist in einem Grünton gehalten. Auf der rechten Seite steht ein Priester (H.: 32 cm; B.: 13 cm; T.: 7,5 cm), der in seiner rechten Hand ein Gefäß in der Horizontalen hält. Die linke Hand hat er zum Segen erhoben. In seinem Gesicht spiegelt sich der Ernst der Handlung, die er gerade vollzieht. Im Kontrast zu seinem jugendlichen Ausdruck steht seine Glatze mit dem grauen Haarkranz und dem Haarbüschel auf der Stirn. Über seinem Messgewand, an dessen Ausschnitt der helle Amikt herausschaut, trägt er eine Stola, die über den Knien endet. Sie ist an ihren Seiten rot eingefasst und endet mit Fransen. Im Brustbereich und an den Schultern liegt das liturgische Gewand glatt an, ab Hüfthöhe fällt es gerade bis auf den Boden. An der Außenseite des linken Beins ergeben sich weit auseinanderstehende, im Frontbereich nahe zusammenliegende Falten. Stand- und Spielbein sind nicht unterscheidbar.

Darüber ist das Sakrament der Priesterweihe (Abb. Kat.-Nr. 38.33) dargestellt, an der ein älterer Bischof teilnimmt, der auf der linken Seite positioniert ist, und ein vor ihm kniender junger Priester. Hinter den beiden Figuren steht ein Altar, auf den ein Kelch gestellt ist. Der Bischof legt seine mit den Pontifikalhandschuhen bedeckten Hände auf den Kopf des Priesters und vollzieht die Ordination des jungen Geistlichen. Auf dem Haupt des Bischofs ruht eine Mitra, deren Mitte flach gehalten und mit einer roten Farbe versehen ist. Am vorderen und hinteren Ende läuft sie spitz zu, so dass die Form einer Barke entsteht. Unter ihr quillt graues Haar hervor, das die Ohren verdeckt und im Nacken anliegt. Sein Gesicht mit dem grauen Vollbart strahlt Güte aus. Das unterste seiner drei unterschiedlich langen Gewänder fällt über den Bodenrand hinaus. Kragenähnlich ist ein weißer Amikt über den runden Halsausschnitt gelegt. Ein über die Schultern gelegtes Pallium ist mit rötlichen, teils verblassten Kreuzen verziert. Seine Kasel, die über den rechten Arm gelegt hochgehalten wird, läuft oberhalb der Knie spitz zu. Unterhalb des rechten Ärmels ergeben sich zwei nebeneinanderliegende Faltenbündel, an denen ein rotes Innenfutter sichtbar wird. Zur rechten Körperseite



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hin schließen sich glatte Stoffflächen zwischen zwei diagonal verlaufenen Falten an. Die Dalmatik endet mit einem geraden Abschluss unterhalb der Knie, deren Falten sich mit der darunter getragenen, bodenlangen Albe vereinigen. Der vor dem Bischof kniende Priester hat seine Hände vor sich zum Gebet zusammengelegt, die Augen hält er andächtig geschlossen. Das kurze Haar liegt eng an Kopf und Nacken an. Zwischen seiner Albe und dem ärmellosen Umhang ist ein weißes Humerale sichtbar, das um den starken Hals gelegt ist. Das überwiegend glatt gestaltete Gewand, an dem am Rücken ein grünes Innenfutter zu sehen ist, ist auf der linken Schulter mit einem besonders weichen Faltenfall gearbeitet, bei dem Erhebungen der Wulste kaum auszumachen sind. Auf dem linken Ärmel ergeben sich muschelartige Falten.

Mit einer dreifigurigen Gruppe, die sich aus Bischof, Priester und Kind zusammensetzt, bildet die Firmung (Abb. Kat.-Nr. 38.34) den oberen Abschluss. Auf der linken Seite steht die Figur des Priesters, die der zuvor beschriebenen Szene der Priesterweihe entspricht, nur dass sie hier mit Sicht auf die rechte Körperseite dargestellt ist. Der Priester umfasst mit seiner rechten Hand das Chrisamgefäß, das für die Salbung des Firmlings bereitgehalten wird. Seine linke Hand hält er gegen sein Herz. Sein Blick geht in die Leere. Neben ihm steht der Bischof, der durch Auflegen der rechten, seiner mit den Chirothecae bedeckten Hände auf den Kopf des Firmlings den Heiligen Geist herabruft. Sein Haupt ist mit einer vorne nach oben gebogenen, flachen Mitra ausgestattet, die tief in seine Stirn gezogen ist und unter deren Seiten ein grauer Haarkranz hervorschaut. Seine Augen ruhen mit väterlichem Ausdruck auf das vor ihm kniende Kind. Der Mund ist von einem grauen Bart umgeben, der sich unterhalb des Kinns in zwei Teile spaltet. Auf seinen Schultern liegt das mit sechs dunklen Kreuzen versehene Pallium auf dem Pluviale. Da er die linke Hand erhoben hat, wird eine größere Fläche der darunter getragenen Kleidung sichtbar, die weit unterhalb der Knie endet, und lässt das linke, durchgedrückte Spielbein erkennen. Die darunter getragene Albe hingegen fällt bis auf den Boden. Seine Gewandteile sind mit großen freien Flächen zwischen sehr flachen Kehlen und Wulsten gearbeitet. Der kniende Junge hat sein Gesicht dem Bischof zugewandt. Es ist von dunklem, kurzem Haar eingerahmt. Unter dem langen Gewand des Kinds, dessen Körper in der Rückenansicht gezeigt wird, zeichnen sich deutlich das Gesäß und die Hacken seiner Füße ab. Seine Kleidung, die von einem Gürtel gehalten wird, fällt am Arm glatt, bildet unterhalb des rechten Ärmels eine kleine Muldenfalte und fällt vom Cingulum mit weichen, vertikal verlaufenden Falten auf den Boden, an dem der Stoff horizontal liegende, muschelförmige Falten bildet.

Mit der Eheschließung (Abb. Kat.-Nr. 38.35) beginnt die Reihe der Sakramente oben rechts am Schrein. Ein Priester und ein Paar nehmen an der heiligen Handlung teil. Auf der linken Seite der Gruppe steht der Bräutigam, dessen rechte Hand sich mit der seiner Braut vereinigt. Sein Gesicht ist mit einem ernsten Ausdruck auf die junge Frau gerichtet. Er trägt ein kurzes Gewand, das über dem Knie endet, so dass Stand- und Spielbein mit den kräftigen Ausformungen gut zu unterscheiden sind. Die Kleidung ist am Hals mit einem Kragen versehen. Sie bildet am Oberkörper wenige, unregelmäßige, etwas diagonal verlaufenden Falten zwischen glatten Stoffflächen bis zur Raffung in der Körpermitte. Vom Gürtel aus ist der Faltenwurf gleichmäßig und senkrecht angeordnet, so dass sich die Form eines Glockenrocks ergibt. Die mit Schuhen gestalteten Füße ragen teilweise über den Rand des stilisierten Bodens hinaus. Die



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Braut mit den grazilen Gesichtszügen ist mit einer leichten S-Form geschnitzt. Auf ihrem Haupt trägt sie einen geflochtenen Kranz, an dem ein weißer Schleier befestigt ist, der weit in ihren Rücken fällt und das lange Haar teilweise bedeckt. Der Kopf ist etwas nach vorne gebeugt, der Blick aus den halb geöffneten Augen ist nach unten gerichtet. Das Kleid der jungen Frau, dessen linker Ärmel unter einem Umhang hervorschaut, liegt mit dem Oberteil glatt an, so dass sich der Brustansatz abmalt. Ein gürtelähnliches Band ist um ihre Hüfte gelegt. Zum Bauch läuft es V-förmig zu und wird von hier aus bis zum unteren Rand des Kleids geführt. An seiner linken Seite bilden sich weit auseinanderstehende Falten bis zum Knie des Spielbeins. Von hier knickt der Stoff nach hinten weg und fällt bis auf den Boden, lässt jedoch noch die Spitze des linken Schuhs herausschauen. Der über das Kleid gelegte, geöffnete Umhang ist mit einer kurzen Schleppe versehen, die von der Braut angehoben wird, so dass sich von ihrer linken Hand aus ein kleines Faltenbündel ergibt, an dem rotes Innenfutter zu sehen ist. Auch an der rechten Umhangseite ergibt sich ein Faltenbündel. Am linken Ärmel, der im Schulterbereich glatt anliegt, sind unterhalb des Ellbogens zwei parallele Falten gelegt, unter der sich eine kleine Muldenfalte bildet. An sie schließen sich zwei V-förmige, ineinanderliegende Faltenformationen an, die zur linken Körperseite nach hinten bis über den Bodenrand wegschwingen. Der zwischen dem Paar stehende Priester hat seine rechte Hand zum Segen erhoben, mit dem er die Ehe besiegelt. Sein bis auf die Brust fallender langer Bart, die Glatze und die eingefallenen Wangen lassen auf ein höheres Alter schließen. Seinen Blick auf die ineinandergelegten Hände des Brautpaars gerichtet, wirkt er konzentriert bei seinem Segen, zu dem er seine rechte Hand erhoben hat. Sein dreiteiliges Gewand fällt gerade mit einem zur linken Körperseite gerichteten Faltenwurf herab und scheint sich mit dem Umhang der Braut zu verbinden.

Bei dem Sakrament unterhalb der Eheschließung handelt es sich um die Krankensalbung (Abb. Kat.-Nr. 38.36), die von zwei Figuren dargestellt wird, einem Priester und einem jungen Mann. Der Priester, der sich vorgebeugt hat, hält in seiner linken Hand ein Gefäß, dem er zuvor das Öl entnommen zu haben scheint, mit dem er mit der rechten Hand die Salbung vollzieht. Seine Augen sind auf den Kranken gerichtet. Das Gesicht mit dem vollen Mund, dessen Oberlippe etwas über die Unterlippe steht, und dessen Winkel herunterhängen, drückt Mitgefühl aus. Sein Kopf ist mit einer Glatze und einem braunen Haarkranz versehen, der das rechte Ohr halb verdeckt. Unter seinem Amikt liegt das mit einem floralen Muster und roten Rändern versehene, kreuzförmig gelegte, bis in Kniehöhe sichtbare Pallium auf. Unterhalb des glatt auf den Schultern liegenden Capes ist sein bodenlanges Gewand an der rechten Körperseite mit nur einer senkrecht verlaufenden Falte versehen. Am rechten Ärmel bilden sich unterhalb des Ellbogens Parallelfalten. Der Kranke sitzt vor dem Priester auf einem niedrigen Sitz mit zum Gebet gefalteten Händen. Seinen Kopf hat er in den Nacken gelegt, so dass sein dunkles Haar auf den Schultern aufliegt. Sein Gesicht wirkt erschöpft, die geschlossenen Augen verstärken diesen Eindruck. Am Hals, dessen Ausschnitt weiter heruntergezogen ist, führt der Priester die Salbung durch. Unter dem langen Gewand drücken sich die Knie der zur rechten Seite gestellten Beine des jungen Manns durch. Der Rand seiner Kleidung, das an der linken Körperseite mit roter Farbe versehen ist, wird mit einem vegetabilen Muster geschmückt. Am Oberkörper ist mittig eine zopfmusterartige Verzierung angebracht. Am linken Oberarm liegt der Stoff



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

glatt an, ab dem Ellbogen entstehen horizontal verlaufende Falten, wie auch unterhalb des Arms. Seitlich des linken Knies ergibt sich eine Schüsselfalte, im Übrigen ist die Faltenbildung diagonal zur rechten Körperseite orientiert.

Zwei Skulpturen, die einen Priester (H.: 25,5 cm; B.: 11,3 cm; T.: 14,5 cm) und einen jungen Mann (H.: 21,2 cm; B.: 12,4 cm; T.: 8,3 cm) bei der Beichte (Abb. Kat.-Nr. 38.37) darstellen, bilden den Abschluss der Sakramente auf der rechten Seite unten. Auf einem zweistufigen Podest ist der Geistliche sitzend und der Büßende vor ihm kniend wiedergegeben. Der Kopf des Priesters, der auf der höheren Stufe des Absatzes sitzt, ist mit einer Vollglatze versehen. Mit einem nachdenklichen Gesichtsausdruck hat er seinen Blick auf den vor ihm Knienden gerichtet. Seine rechte Hand ist zum Segen erhoben, seine linke ruht auf dem Kopf des jungen Manns. Der hellgraue Amikt, die roten Abschlussstreifen und ein Kreuz des mit Fransen versehenen Palliums, die grauen Armumschläge des Gewands und die darunter vorschauenden weißen Ärmel der Albe heben sich vom goldfarbenen Ton des Ornats ab. Sein bodenlanges Gewand bildet nur am rechten Ärmel Falten sowie an der rechten Körperseite und kurz vor dem Boden, an dem der rechte Fuß hervorragt. Der vor dem Priester auf den Knien hockende Pönitent hat seinen Kopf mit dem längeren Haar auf das linke Bein des Priesters gelegt und seine linke Hand vor sein Gesicht gehalten. In dieser demütigen Haltung nimmt er die Absolution entgegen. Der linke Fuß ragt über die untere Platte des zweistufigen Sockels hinaus, mit dem rechten Fuß stützt er sich auf ihm ab. Beide Füße sind mit kurzen Stiefelchen gekleidet. Sein kurzärmliger, fast glatt fallender Rock endet mit einem breiten Saum über den Knien.

Links und rechts der mittleren Zone des Schreins sind viergeschossige Aufbauten angebracht, in denen weitere Skulpturen aufgestellt sind, die alle unter mit blauen Kreuzgratgewölben versehenen, polygonalen Baldachinen stehen (Abb. Kat.-Nr. 38.38). Im untersten Geschoss sind Engelsfiguren aufgestellt, in den darüber liegenden je zwei Apostelpaare. Im untersten Geschoss liegen die Baldachine auf je vier profilierten Rundstützen auf, die nach oben mit Blütenkapitellen abschließen. Auf ihren Abaki ruhen die Bogenenden von Kielbögen, deren Innenseiten mit kleinen Segmentbögen verziert sind. Neben sie sind hohe quadratische Stützen gestellt mit einem Abschluss aus überstehenden Zinnen. Hinter den Kielbögen befinden sich auf den polygonalen Außenseiten des Baldachins Blendnischen, die mit je zwei nebeneinanderliegenden, mit Nasen versehenen Spitzbögen verziert sind. Die Baldachine in den darüber liegenden zwei Geschossen werden nach vorne mit Spitzbögen abgeschlossen, die auf ihren Außenseiten mit Krabben und je einer Kreuzblume geschmückt sind. Die Enden der Spitzbögen und neben ihnen angebrachte Strebepfeiler stehen auf runden, sich nach unten verjüngenden Kämpfern. An den Seiten des Baldachins sind in Blendnischen je zwei Spitzbögen angebracht, die von einem Rundbogen überfangen werden. Die Baldachine des letzten Geschosses, das sich in Superposition bis in das Gesprenge zieht, werden nach vorne mit je einem großen, mit Krabben verzierten Kielbogen abgeschlossen, der an der Innenseite mit einem Pass versehen ist, durch dessen Enden Segmentbögen gelegt sind. Die Bogenenden und neben sie platzierte Strebepfeiler, die nach oben in Fialen mit Kreuzblumen münden, stehen gemeinsam auf sich nach unten verjüngenden runden Kämpfern. An den Außenseiten des Baldachins befinden sich Blüten. Auf der Mitte der Abschlussplatte steht eine große Fiale.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die beiden Engelsfiguren (Abb. Kat.-Nr. 38.39) im Untergeschoss sind mit Flügeln ausgestattet, die nach unten in Kniehöhe enden und nach oben etwa in Höhe der Ohren. Sie haben ein rundes Antlitz mit einer hohen Stirn, so dass sie sich auf den ersten Blick ähneln. Ihre Gesichtszüge und andere Details sind aber unterschiedlich gearbeitet, so dass sie gut unterscheidbar sind. Bei dem Engel auf der linken Seite (H.: 49 cm, B.: 17 cm, T.: 17 cm), der mit einem minimalen Schwung zur rechten Körperseite gestaltet ist, ist das Haar hinter dem halb freiliegenden Ohr zu einer Innenrolle geformt, die nahe am Hals anliegt. Die Augen machen einen verträumten Eindruck und gehen an den Betrachtenden vorbei. Die kurze Nase und die voll geformte Oberlippe, die leicht über die Unterlippe gezogen ist, so dass der Eindruck eines Schmollmunds entsteht, tragen dazu bei, dass das Gesicht dem eines Kinds gleicht. Die Züge wirken teils feminin, teils maskulin. Ein rotes Tuch ist wie ein Amikt auf sein Gewand gelegt und bildet einen runden Halsabschluss. Eine kleine muschelförmige Falte bildet sich unterhalb einer breiteren V-förmigen Falte am rechten Oberkörper. Auf der linken Seite schließen sich an eine größere glatte Stofffläche zwei diagonale, von der Achsel zum Bauch verlaufende Falten an. Die Ärmel des bis zu den Knien reichenden Gewands schauen ab dem Oberarm unter dem Umhang hervor. Sie enden an den Handgelenken mit einem festen Bund. Das linke Spielbein ist unter dem bis zu den Knien reichenden, glatt abgeschlossenen Gewand zu erkennen. Auf der rechten Körperhälfte liegen gerade, nach unten gelegte Falten wie plissiert, auf der rechten Seite sind sie weich fallend modelliert. Auch das Untergewand, das unter den Knien sichtbar ist, hat weich geformte Falten, die zur linken Körperseite über den stilisierten Boden hinwegschwingen. Vor sich hält der Engel einen Kerzenständer mit einer hellen Kerze. Er umfasst den unteren Teil des Schafts mit seiner linken Hand, den oberen Teil mit seiner rechten Hand.

Der auf der rechten Seite stehende Engel (H.: 59 cm; B.: 17 cm; T.: 17 cm) ist mit einer deutlichen S-Form zur linken Körperseite versehen. Seine Haartracht endet mit einer Innenrolle auf seinem Hals, ist aber stärker ausgeprägt als bei dem Engel auf der linken Seite. Das ebenmäßige Gesicht hat zwar auch androgyne Züge, sieht aber eher wie das einer jungen Frau aus. Die großen Augen sind auf die Betrachtenden gerichtet. Der rote Kragen ist schmal gehalten und hat einen kleinen V-Ausschnitt. Die weiten Ärmel des Gewands, unter denen ein rotes Futter zu sehen ist, schließen unterhalb des Ellbogens ab. Darunter schauen die Ärmel des Untergewands heraus, die bis zum Beginn des Handrückens eng am Arm liegen. Am Oberkörper und unterhalb des rechten Arms ergeben sich Muldenfalten, am linken Bein ein kleines Faltenbündel, von dem der mit einer Bordüre versehene Saum jeweils schräg zur linken und zur rechten Körperseite geleitet wird. Unter der diagonal geführten Einfassung fließt das Untergewand bis auf den Boden, wobei die weit auseinandergelegten Falten zur rechten Seite schwingen und den linken Fuß frei lassen. Auch dieser Engel trägt einen Kerzenhalter, nur dass er den Schaft am unteren Teil mit seiner rechten Hand fasst und den oberen Teil mit seiner linken Hand.

Die Apostel, mit denen schon seit dem Mittelalter Retabel versehen werden, „[…] damit die A. als Zeugen des Eucharistischen Mysteriums in die Nähe von des-



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sen täglicher Wiederholung rücken […]“[747], konnten nicht alle identifiziert werden, da entsprechende Attribute offensichtlich nicht mehr existieren. Sie werden paarweise beschrieben, so wie sie sich gegenüberstehen, beginnend mit dem Paar unten links:

Der linke der beiden unten links aufgestellten Apostel (Abb. Kat.-Nr. 38.40) ist gerade stehend dargestellt. Stand- und Spielbein sind nicht unterscheidbar. Er hat seinen Blick auf eine Figur der gegenüberliegenden Gruppe gerichtet. Mit ihr scheint er in eine lebhafte Diskussion verwickelt zu sein.[748] Seine linke Hand mit den ausgestreckten Fingern hat er zur Unterstützung seiner Argumente erhoben. Die rechte Hand hält er zu einer Faust geballt vor seine Brust. In ihr hat er möglicherweise einmal ein Attribut gehalten. Sein Gesicht ist mit einem dichten Kinn- und Oberlippenbart versehen. Seine Nase hat einen längeren Rücken, der etwas gebogen ist. Das Haar liegt hinten am Hals an und verläuft schräg zum Bartansatz über dem rechten, verdeckten Ohr. Sein bodenlanges Gewand wird von einem Cingulum gehalten, von dem zwischen glattem Stoff zwei vertikale, weiche Falten fallen, die sich zum Boden hin verengen, so dass sich die Kehlen am rechten Bein berühren. An seinem auf den Schultern glatt anliegenden Umhang ist die grüne Farbe des Innenfutters an einem Faltenbündel an der linken Körperseite und am umgeschlagenen Saum, der sich vom Hals beidseitig des Oberkörpers nach unten zieht, zu sehen. Der Umhang fällt vom rechten Arm bis über den Bodenrand hinaus. Dabei bilden sich zwei parallele Falten, die sich zu einer vereinigen, die wie ein Elefantenrüssel geformt auf dem Boden aufliegt. Bei dem neben ihm stehenden Apostel handelt es sich um Bartholomäus, der mit einem ganz leichten Schwung zur linken Körperseite gearbeitet ist. Er ist mit einem Messer dargestellt als Zeichen seines Martyriums, das er durch seine Häutung erlitten haben soll.[749] Sein Gesicht wird als Mann in mittleren Jahren mit einer hohen, mit Falten gezeichneten Stirn präsentiert. Er ist mit einer Frisur gearbeitet, die über den nicht sichtbaren Ohren etwas gelockt ist. Sein Blick geht an dem neben ihm stehenden Apostel vorbei ins Leere. Er trägt einen kurzen Vollbart, der die Sicht auf einen kräftigen Hals frei lässt. Sein Oberlippenbart folgt den tiefen Falten, die sich von der Nase, deren Rücken etwas nach innen gebogen ist, bis an die Winkel des vollen Munds ziehen. Mit der rechten Hand, dessen Daumen abgespreizt ist, hält er ein Buch vor seine Brust. Es ist ein Attribut, das „Als erste gemeinsame […]“[750] Beifügung bei Darstellungen von Aposteln gilt. Mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger hält er unterhalb des Buchs das bereits erwähnte Messer mit der breiten Klinge am Knauf. Da sein Gewand am Oberkörper geöffnet ist, wird der runde Halsabschluss der darunter getragenen Kleidung sichtbar. Am rechten Ärmel, der im Übrigen glatt gestaltet ist, zieht sich ein Knick von der Schulter bis zum Ellbogen. Unter dem vom Apostel gehaltenen Messer bildet sich ein Faltenbündel, von dem die Stoffränder diagonal zu beiden Seiten nach unten bis an den Boden geführt werden, so dass noch ein Teil des Untergewands sichtbar wird, dessen Falten gerade gearbeitet sind. Des Weiteren sind die Zehen seines rechten Fußes zu sehen. Unterhalb des

747 J. Myslivek, 2004, Sp. 155.

748 Die Apostel werden „Als Verkünder des Ev. oft in disputierende Gruppen […]“ aufgestellt (J. Mylivek, 2004, Sp. 155), eine Darstellungsweise, die besonders „Seit dem HochMA […] häufig…“ in Erscheinung tritt (J. Myslivek, 2004, Sp. 165).

749 H. Sachs u. a., 1994, S. 53; M. Lechner, 2004, Sp. 322; E. Melchers u. a., 1985, S. 539.

750 J. Myslivec, 2004, Sp. 153.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rechten Arms bilden sich zwei große, versetzt liegende Muldenfalten, unter denen sich das Knie des rechten Spielbeins abmalt. Zwei Gründe sollen angeführt werden, dass es sich um Philippus handeln könnte. Die erste Überlegung ist, dass bei den Synoptikern Philippus und Bartholomäus immer zusammen aufgeführt werden,[751] als zweites Argument kommt hinzu, dass die Debatte, die er mit einem Apostel aus der gegenüberliegenden Gruppe führt, möglicherweise an den „ungläubigen" Thomas gerichtet sein könnte.[752]

Die gegenüberliegende Figurengruppe (Abb. Kat.-Nr. 38.41) ist leider ohne Attribute dargestellt, aber bei der rechten Skulptur könnte es sich um Thomas handeln. Bei der linken Figur wurde zunächst an Matthäus gedacht, da beide bei den Synoptikern in der Liste der Jünger zusammen aufgeführt werden.[753] Da aber an einer anderen Stelle ein Apostel mit dem Winkelmaß, einem der Attribute Matthäus' aufgestellt ist, wurde dieser Gedanke wieder verworfen. Die linke Figur ist mit einem leichten Schwung zur rechten Körperseite ausgestattet. Sie wird im höheren Alter wiedergegeben. Ihr Blick geht wie der des Bartholomäus auf der anderen Seite ins Leere. Die Stirn ist mit horizontalen Falten zerfurcht. Seitlich der Glatze fällt der graue Haarkranz bis über die Ohren. Der lange, graue, gelockte Bart fällt bis auf die Brust, wo er sich am Ende auf der Kleidung liegend in zwei Hälften teilt. Der Oberlippenbart fällt an den Seiten des zu einem O geformten Munds auf den Backenbart. Die Position der Hände – seine rechte hält der Apostel geschlossen an der rechten Hüfte, die linke hat er über die rechte gelegt – lässt die Vermutung aufkommen, dass er in dieser Stellung ursprünglich sein heute nicht mehr vorhandenes Attribut hielt. Der bis zum Boden reichende Umhang ist an den Ärmeln und an der Einfassung vom Hals bis zum Bauch mit einer roten Farbe versehen. Der am linken Oberarm glatt anliegende Stoff wirft zum Ellbogen hin zwei größere, parallel liegende Falten, vor denen zwei kleinere ein Oval bilden. Unterhalb des Arms liegt eine kleinere Muldenfalte, gebettet in eine größere, an die sich eine glatte Stofffläche bis zum Boden anschließt. An der linken Körperseite bildet sich eine auf dem Kopf stehende große V-förmige Faltenformation und unter den Händen fällt ein Faltenbündel bis unter das Knie des rechten Standbeins, das wegen der Weite der Kleidung kaum sichtbar ist. Nur ein kleiner Teil des Untergewands schaut hervor, das gerade auf den Boden fällt. Neben der zuvor beschriebenen Figur steht ein erkennbar jüngerer Apostel, der in einer leichten S-Form aufgestellt ist, die sich zur rechten Körperseite ausbildet. Sein braunes Haar fällt wellig in den Nacken. Ein Vollbart, der neben den Ohren gelockt ist, fällt zusammen mit dem Oberlippenbart bis auf seinen Hals. Seinen linken Arm hat er bis in Hüfthöhe erhoben. Mit der Hand könnte er früher einmal ein Buch als Identifikationsmerkmal gehalten haben. Die rechte Hand mit drei ausgestreckten Fingern lässt zunächst an einen Segensgruß denken. Es könnte sich bei dieser Geste aber auch um die Betonung der Finger handeln, die Thomas in die Wunde Jesu legte, um sich davon zu überzeugen, dass dieser auferstanden war. Da sein Gesicht sich dem disputierenden gegenüberstehenden Apostel zuwendet, könnte mit dieser Geste angedeutet werden, dass er nicht durch die Ansprache einer seiner Gefährten

751 Matthäus, 10, 3; Markus, 3, 18; Lukas, 6, 14.

752 Siehe Beschreibung der folgenden Apostelgruppe.

753 Matthäus, 10, 3; Markus, 3, 18; Lukas, 6, 14.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

überzeugt werden konnte, sondern erst durch sein eigenes Handeln. Da in der Apostelgeschichte Philippus und Thomas sowie Bartholomäus in einer Reihung aufgeführt sind,[754] ist diese Interpretation durchaus möglich. Der Überwurf des Apostels ist auf der rechten Körperseite etwa knielang und verläuft von dort aus diagonal bis zum linken Fuß. Am Oberteil bildet sich in Gürtelhöhe eine breite Schüsselfalte, am linken Ärmel kleinere Muldenfalten, unterhalb der rechten Hand ein Faltenbündel und vom linken Knie zur Seite wegknickende, weit auseinanderliegende Falten. Am linken Bein liegt der Stoff glatt bis zum Knie des Spielbeins an.

Auf der linken Seite über Bartholomäus und Philippus sind die Apostelfürsten Petrus und Paulus aufgestellt (Abb. Kat.-Nr. 38.42), die beide in dieselbe Richtung schauen. Ihr Blick ist auf die gegenüberstehenden Apostel Johannes und Jakobus gerichtet. Links steht Paulus,[755] der ein aufgeschlagenes Buch in seiner rechten Hand hält, ein Symbol, das ihn als Apostel kennzeichnet,[756] ihn aber gleichzeitig auch als Verfasser seiner Briefe, der so genannten Paulus-Briefe ausweist.[757] Möglicherweise hat er einmal in seiner linken Hand, die er geschlossen links am Körper hält, ein Schwert als Attribut gehalten, mit dem er hingerichtet wurde.[758] Seine Hände wirken im Gegensatz zu den Gesichtszügen zu jung. Er ist in einer Form dargestellt, wie sie seit der „[…] Neuzeit […]“[759] üblich ist, d. h. er trägt „[…], gescheiteltes […] gerolltes Haar, […]“[760] und weist „[…] betagtere Gesichtszüge“,[761] auf. Auch die Gestaltung seines Gesichts mit „[…] langem Philosophenbart […]“,[762] der bis auf die Brust fällt, ist eine gängige Präsentation. Eine hohe Stirn weist ihn als Denker aus. Die entschlossenen Gesichtszüge lassen auf eine starke, charakterfeste Persönlichkeit schließen. Sein bodenlanger Rock ist in Höhe der Taille gerafft, so dass unter dem etwas überstehenden Stoff des fast glatten Oberteils das Cingulum nur zu ahnen ist. Von seinem geöffneten Obergewand ist unter einem auf den Schultern aufliegenden, faltenlosen Cape nur das Teil ab Taillenhöhe sichtbar. Beide Seiten des Gewands, dessen rotes Innenfutter an den umgeschlagenen Abschlüssen zu sehen ist, nähern sich ab Gürtelhöhe an, bleiben aber getrennt, so dass der Rock darunter hervorschaut, dessen Falten sich ein wenig zur rechten Körperseite neigen und damit dem leichten Schwung des Körpers zu dieser Seite folgen. Am linken Fuß des Spielbeins, dessen Knie sich durch die Kleidung drückt, sind die Falten fast gerade über den herausragenden Zehen angeordnet. Das Obergewand ist mit einem extrem weichen Faltenwurf modelliert, vom rechten Ärmel abfallend scheint sich ein kleines Faltenbündel mit dem übrigen Stoff zu vereinigen.

754 Apostelgeschichte, 1, 13.

755 Auch an die Wiedergabe des Apostels Andreas, dem Bruder des Petrus, wurde in diesem Fall gedacht, aber die Art der Darstellung sprach eher für Paulus. Darüber hinaus hätte Reiss diese beiden Figuren dann sicherlich auch mit ähnlichen Gesichtszügen ausgestattet wie bei dem gegenüberliegend aufgestellten Brüderpaar Jacobus und Johannes.

756 J. Myslivec, 2004, Sp. 153.

757 M. Lechner, 2004, Sp. 133.

758 E. Sachs u. a., 1985, S. 400.

759 M. Lechner, 2004, Sp. 131.

760 Ebd.

761 Ebd.

762 E. Sachs u. a., 1985, S. 400.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Petrus, der zur Epistelseite so aufgestellt ist, dass überwiegend seine rechte Körperseite von den vor dem Altar Stehenden gesehen werden kann, wendet sich noch mehr als Paulus an die Apostel Jacobus und Johannes. In seiner rechten Hand hält er zwei entgegengesetzt liegende Schlüssel, die er gegen seine Brust presst. Es sind die für Petrus am häufigsten verwendeten Attribute, die ihm von Jesus mit den Worten „Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben […]“[763] überreicht wurden. Der Schlüssel gilt „Als erstes individuelles Attr(ibut) […]“[764] eines Apostels ab dem 7. Jahrhundert. In seiner linken Hand hält er ein mit einer Klappe verschlossenes Buch. Wie üblich ist er mit Glatze, Stirnlocke und Haarkranz gearbeitet. Sein Überwurf ist am Oberkörper glatt, am rechten, geschoppten Ärmel mit kleinen Parallelfalten ausgestattet. Unterhalb des Arms ergeben sich von einem größeren Faltenbündel begleitete Muldenfalten, die sich durch die Haltung seiner Hand ergeben, mit der er gleichzeitig die Schlüssel und seinen Umhang hoch hält, an dem ein grünes Futter sichtbar wird. Der zur rechten Körperseite ausgerichtete leichte Schwung der Figur steht im Kontrast zu dem zur linken Seite ausgerichteten Faltenbündel. Unterhalb der Knie schaut der bis auf den Boden fallende Rock heraus.

Johannes und Jacobus (Abb. Kat.-Nr. 38.43) auf der gegenüberliegenden Seite gehören mit Petrus zu den Jüngern, die Christus am nächsten standen und sind deshalb hier wohl mit Bezug zum Nachfolger Christi aufgestellt. Alle drei werden im Markusevangelium auch hintereinander zusammen aufgelistet.[765] Beide Figuren sind mit einem leichten Schwung zur rechten Körperseite ausgestattet, bei Johannes etwas mehr als bei Jacobus, bei dem er kaum noch bemerkbar ist. Johannes' Körper ist ganz Petrus zugewandt, aber es gibt von seiner Seite keinen Blickkontakt zu seinem Gegenüber, da er sich auf seinen Kelch konzentriert, den er mit seiner linken Hand am Schaft festhält. Aus der Cuppa ragt eine Schlange heraus, die ein oft beigefügtes Attribut bei Johannes darstellt, da er der Legende nach einen vergifteten Trunk überlebte, nachdem er das Kreuzzeichen über den Becher gemacht hatte.[766] Johannes hat seine rechte Hand erhoben, um einen Segen zu sprechen. Er ist mit langem, gewelltem, dunklem Haar gearbeitet, das bis auf seinen Rücken fällt. Er ist wie üblich bartlos dargestellt. Seine Nase ist flach, der Mund ist voll modelliert. Er trägt über dem langen Untergewand, das unter seinen Füßen eingeschlagen zu sein scheint, ein mit üppigem Faltenwurf ausgestattetes Gewand, unter dem das linke Spielbein kaum erkennbar ist. Unterhalb des Bauchs und des linken Ärmels bilden sich tiefere und flachere Schüsselfalten. An seiner linken Seite befindet sich ein Faltenbündel, das an seinem Ende eine Herzform bildet, die durch das hervortretende rote Innenfutter betont wird. Es könnte ein versteckter Hinweis auf die besondere Zuneigung sein, die Jesus für diesen Menschen entwickelt hat, weshalb er auch allgemein als dessen Lieblingsjünger bezeichnet wird. Eine rote Farbe ist auch an seinen umgeschlagenen Ärmeln und am Oberkörper angebracht sowie am Stoffrand, der über den Boden hinausragt. Der neben Johannes stehende Jacobus ist durch seine Attribute kenntlich gemacht. Er trägt den Pilgerhut mit einer

763 Matthäus, 16, 19.
764 J. Myslivek, 2004, Sp. 153.
765 Markus, 3, 18.
766 E. Melchers u. a., 1985, S. 831.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Muschel. Mit der rechten Hand hält er einen Codex an seine Brust gepresst, seine linke Hand hält er halb geschlossen vor sich, so dass davon auszugehen ist, dass er mit ihr einst einen Stab umschloss. Das Gesicht des Jacobus ist mit ähnlichen Zügen wie das des Johannes gestaltet, um ihre Verwandtschaft zu verdeutlichen. Die auffälligste Ähnlichkeit stellt die platt gearbeitete Nase dar. Auch er trägt langes, dunkles, welliges Haar, das seitlich seines Huts, der sich bis zum Nacken zieht, herausschaut. Wie sein Bruder Johannes hat er keinen Bart. Sein über die Schultern gelegter, schlichter Umhang ist mit einer Agraffe am Hals geschlossen und fällt über die Arme an seinen Seiten bis auf den Boden. Dabei bilden sich längs der Beine weich fallende Faltenbündel, an denen die grüne Farbe der Innenseiten sichtbar wird. Das unter dem Umhang getragene Gewand fällt mit einer großen V-förmigen Falte in den Schoß und mit wenigen parallelen Falten bis zum linken Bodenrand; dabei malt sich das linke Knie ab.

Oben links stehen zwei Apostel (Abb. Kat.-Nr. 38.44), die leider wegen fehlender Attribute auch nicht mehr zu identifizieren sind. Der linke Apostel ist mit einer S-Form auf der linken Körperseite versehen. In seiner linken Hand hält er vor seiner Brust ein rotes, aufgeschlagenes Buch. Sein Haupt ist mit langem, grauem, bis in den Rücken fallendem Haar versehen. Seine Augen scheinen auf die Gemeinde gerichtet zu sein. Seine rechte Hand hält er etwas gekrümmt vor sich, so dass von unten nur die Innenfläche zu sehen ist. Es ergibt sich so der Eindruck eines Dozierenden. Es kann aber sein, dass er mit dieser Hand früher einmal sein Attribut hielt. Sein mit einem ernsten Ausdruck gearbeitetes Gesicht ist mit hohen Backenknochen modelliert. Sein grauer Vollbart fällt in Wellen auf die Brust. Trotz der grauen Haarfarbe wirkt er nicht alt. Sein Obergewand ist über den rechten Arm gelegt, von dem sich zwei kleine Faltenbündel bilden. Von ihnen fällt der Stoff diagonal zur linken und rechten Seite bis in Kniehöhe herab. Unterhalb des Buchs ergibt sich eine Muldenfalte, unter ihr eine V-förmige Falte. Das Knie des rechten Spielbeins ist deutlich unter dem Untergewand zu sehen, der zur rechten Körperseite schwingt. Der zweite der Apostel auf demselben Podest, der mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite versehen ist, hat seinen Blick auf die gegenüberliegende Apostelgruppe gerichtet, wobei er seinen Körper auch in ihre Richtung gedreht hat. Offensichtlich hört er dem ersten der dort Stehenden zu, der aus seinem geöffneten Buch vorzulesen scheint. Sein Gesicht macht einen melancholischen Eindruck. Das bis in den Nacken fallende, wellige Haar und der kurze, gelockte Vollbart haben eine braune Farbe. Mit seiner rechten Hand, über die die linke gelegt ist, scheint er sich früher einmal auf seinem Attribut abgestützt zu haben. Sein langer Überwurf ist am Oberkörper fast glatt gearbeitet, ab Hüfthöhe fällt es mit einer größeren Schüsselfalte am Bauch und zwei Faltenbündeln an der linken Körperseite, an der das Untergewand sichtbar wird, weich bis auf den Boden. Am rechten Spielbein liegt der Stoff glatt an, ab dem Knie ist er mit zwei weiter auseinanderliegenden, parallel verlaufenden Falten ausgestattet, die zum rechten Bodenrand ausschwingen. Der rechte Ärmel ist gebauscht, weil er etwas hochgeschoben ist, unterhalb des Arms liegt eine Muldenfalte mit einer dicken Wulst, die wie eine aufgesetzte Tasche wirkt.

Die beiden letzten, oben rechts aufgestellten Apostel (Abb. Kat.-Nr. 38.45) sind mit einem leichten Schwung zur rechten Körperseite versehen. Nur die linke Figur ist mit einem Attribut ausgestattet, das sie in ihrer linken Hand hält. Es handelt sich um ein



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Winkeleisen, eine der Beifügungen des Matthäus,[767] das als Hinweis auf den Beruf des Zöllners gilt.[768] In der rechten Hand, die mit einem Teil seines Umhangs verhüllt ist, hält Matthäus ein aufgeschlagenes dunkles Buch, aus dem er vorzulesen scheint, denn seine Lippen sind leicht geöffnet. Sein leicht gewelltes, braunes Haar liegt im Nacken an, sein langer Vollbart mit einem gespaltenen Ende fällt bis auf die Brust. Unter dem hochgehaltenen Buch ergibt sich ein auseinandergezogenes Faltenbündel, an dem das rote Innenfutter, wie auch auf der Seite unterhalb des Winkeleisens, sichtbar wird. Auf der linken Schulter liegt der Stoff relativ glatt an, am Arm ergeben sich unterhalb des Ellbogens parallele Erhebungen. Die rechte Seite des Überwurfs verläuft diagonal mit einem plump wirkenden Rand, der vor dem Bauch von einer Schüsselfalte aufgefangen wird, von der aus sich wellenförmige, diagonal verlaufende Falten neben dem linken Bein erstrecken. Der neben Matthäus stehende, etwas älter wirkende Apostel hat seinen Blick in die Ferne gerichtet. Die hochgezogenen Augenbrauen lassen ihn etwas affektiert erscheinen. Unter seinen eingefallenen Wangen trägt er einen spitz zulaufenden Vollbart, der in den seitlich der Mundwinkel herunterhängenden Schnurrbart übergeht. Die Kapuze seines Umhangs hat er auf seinen Kopf gelegt. Gegenüber den anderen Aposteln wirkt er damit archaischer, eher wie eine Prophetenfigur. Grüner Futterstoff rahmt das Gesicht ein, wird aber von der linken Gesichtshälfte noch weiter am Bart vorbei bis auf Höhe des etwas vorstehenden Bauchs geführt. Der auf den Schultern glatt aufliegende Umhang weist an den geöffneten Seiten jeweils ein Faltenbündel mit sichtbarem, grünem Futter auf und unterhalb des linken Arms abstehende, nach innen geknickte Falten. Am weit fallenden linken Arm wird der Ärmel des Untergewands sichtbar. Die rechte Hand hält er unterhalb der rechten Schulter, die linke Hand über der linken Hüfthöhe vor sich. Mit beiden, fast geschlossenen Händen wurde sicherlich auch einmal ein Attribut gehalten.

Die Mitte des Schreins ist zwischen den Apostelgruppen zweizonig gegliedert. Im unteren Geschoss befindet sich die Darstellung eines Gnadenstuhls, ein von Franz Müller angefertigtes Gemälde, im oberen Geschoss eine Herz-Jesu-Figur. Das Gemälde der Dreifaltigkeit ist unter einem polygonalen Baldachin angebracht, an dessen drei Außenseiten sich mit Fischblasenmaßwerk geschmückte Blendnischen befinden. Nach unten schließen die Seiten mit Kielbögen ab, deren Bogenenden teils auf runden, sich nach unten verjüngenden Kämpfern ruhen. Auf ihnen stehen Stützpfeiler, die in Fialen übergehen, deren Spitzen über den Baldachin hinausragen. Um das Gemälde ist ein Rahmen mit einem floralen Muster angebracht. Der Rahmen wird nach oben von einem Kielbogen abgeschlossen, an dessen Außenseiten sich Krabben befinden. Gestufte Spitzbögen mit Nasen bilden den Hintergrund des Rahmens. Auf dem Gemälde wird der Gekreuzigte als Dreinageltypus mit einem weißen Lendenschurz dargestellt, dessen Füße sich auf dem Suppedaneum abstützen (Abb. Kat. Nr. 38.39). Die Wundmale mit austretendem Blut sind sichtbar. Das Kreuz steht auf einer Wolke, vor ihm ein Kelch, über dem eine mit Strahlen versehene Hostie schwebt. Zwei neben dem Kreuz kniende Engel schauen andächtig auf das zur Kommunion bereitstehende Gefäß. Hinter dem

767 Die Zuordnung ist hier problematisch, da das Winkelmaß als Attribut auch von Thomas getragen wird.

768 M. Lechner, 2004, Sp. 590.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kreuz ist auf einer weiteren Wolke Gottvater sichtbar, der in ein weites, rotes Gewand gekleidet ist. Sein Haupt ist mit der Tiara bedeckt. Mit seiner linken Hand hält er ein Buch geöffnet vor sich, auf dem die Buchstaben Alpha und Omega zu erkennen sind, die rechte Hand hat er zum Segensgruß erhoben. In der Mitte des Querbalkens sitzt eine weiße Taube mit ausgebreiteten Flügeln, die den Heiligen Geist verkörpert.

Das zweite Geschoss wird nach unten mit einem Podest abgeschlossen, auf dem aneinandergereihte genaste Spitzbögen angebracht sind. Den Abschluss nach oben, der schon im Gesprenge liegt, bildet ein mit gestuften Spitzbögen versehener Aufbau. Darunter befindet sich eine Konche mit einer ca. 1,10 m hohen Herz-Jesu-Figur (Abb. Kat.-Nr. 38.46).[769] Die Konche ist nach vorne mit sich kreuzenden Segmentbögen geschmückt. Das Bildwerk ist auf den oberen, zweier übereinanderliegender Sockel gestellt, der sich nach oben verjüngt und nach unten mit kleinen Rundbögen abgeschlossen wird. Die Figur des auferstandenen Heilands ist mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite versehen. Ihr Blick ist auf die Gemeinde gerichtet. Dem Gesicht ist keine Gemütsbewegung abzulesen, es wirkt undurchdringlich. Jesus ist mit langem, dunklem Haar, das mit einem Mittelscheitel versehen ist, dargestellt, und einem kurzen, mit zwei Spitzen endenden Bart, der mit einem Oberlippenbart zusammengeführt wird. Die rechte Hand, die aus einem weit fallenden Ärmel herausragt, hält er der Gemeinde entgegen. Auf der Innenseite und am Handrücken der linken Hand sind die Spuren der Nägel sichtbar, mit denen er an das Kreuz geschlagen worden war. Die linke Hand hat er vor die Mitte seines Oberkörpers gelegt, die durch ein erhabenes Herz im Strahlenkranz betont wird, durch dessen Mitte die Dornenkrone führt. An seinem oberen Ende ragt die Spitze der Lanze heraus. An der rechten Seite des Herzens verlaufen am Gewand zwei senkrechte Falten bis zum Cingulum. Nur über der linken Schulter ist sein Umhang gelegt, der in Hüfthöhe um den Körper herumgeführt wird, wobei sich der Stoff an seiner rechten Seite taschenartig nach außen stülpt. Ein rotes Innenfutter wird hier sichtbar wie auch an einem breiten Streifen, der sich von der linken Schulter bis über den linken Unterarm zieht. An der linken Körperseite ist ein Faltenbündel angelegt, von deren Enden der Stoff diagonal zu den Seiten wegschwingt und das Ende des bodenlangen Rocks heraussehen lässt. Dabei bilden sich unterhalb des Bauchs versetzt angelegte, verschieden große Muldenfalten. Vom Knie des rechten Spielbeins fällt der Stoff des Umhangs bis über den Boden hinaus.

Im geschlossenen Zustand des Schreins werden an seinen Seiten zwei weitere Figuren sichtbar. Sie stehen auf hohen Sockeln, die sich von unten nach oben aus folgenden Kompartimenten zusammensetzen: Einer quadratischen Basis, einem polygonalen Absatz, einer mit diagonalen Kanneluren versehenen Rundstütze, die nach unten und oben von zweistufigen runden Platten begrenzt werden. Auf den oberen Platten ruhen ausladende Blütenkapitelle. Ihnen schließen sich sechsstufige polygonale Aufbauten an, die sich nach oben verbreitern. Über den Skulpturen sind Baldachine angebracht, die nach unten mit Krabben versehenen Spitzbögen geschmückt werden. Ihre Bogenenden ruhen auf runden Kämpfern, die gleichzeitig sich nach oben verjüngende Fialen aufnehmen. Diese bilden den äußeren Rahmen für jeweils eine große Fiale, die in

769 Das Maß wurde einem Angebotsschreiben der Restauratoren-Gemeinschaft Dieter Beumling und Martin Kozielski vom 6. Juni 1993 entnommen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Mitte der Baldachine steht und über die Seitenwände des Altars hinausragt. Die mit einem Schwung zur linken Körperseite ausgestattete Figur auf der linken Seite stellt den Scholastiker Thomas von Aquino (Abb. Kat.-Nr. 38.47) dar.[770] Der Dominikaner, der von Albertus Magnus in Paris und Köln unterrichtet worden war und dem posthum 1567 der „[…] Ehrentitel eines Kirchenlehrers […]"[771] verliehen wurde, hält mit seiner rechten Hand den unteren Rand eines aufgeschlagenen Buchs fest, mit der linken Hand den oberen Rand. Der geöffnete Codex ist ein Hinweis auf seine Lehrtätigkeit, die er nach seiner Ausbildung in Italien ausübte.[772] Sein Kopf ist mit einer Tonsur versehen. Das Gesicht ist mit einem in die Ferne gerichteten Blick in einer deutlich runden Form und mit einem ausgeprägten Doppelkinn dargestellt, an dem sich ein starker Hals anschließt. Diese Präsentation entspricht der Überlieferung seiner Gestalt wie sie von seinem „ältesten Biographen, Wilhelm v. Tocco […]"[773] geschildert wurde, der ihn als „[…] sehr korpulent […]"[774] beschrieb. Obwohl Thomas von Aquino schon im 14. Jahrhundert in Kunstwerken mit einem beleibten Körper präsentiert worden war, wurde diese Darstellungsweise „[…] vor allem seit dem 15. Jh. […]."[775] populär. Unter einer glatt am Hals anliegenden Kukulle sind zwei Umhänge gelegt, von denen der äußere das Zeichen seiner Magisterwürde ist, die ihn zum Theologieunterricht befähigte. Er fällt an seiner linken Seite in geraden Falten hinab und läuft schräg nach hinten aus. Von seiner rechten Hand aus ist an ihm ein Faltenbündel angebracht, das bis über das rechte Knie reicht. Von hier aus wird der Stoffrand diagonal über die Außenseite des rechten Spielbeins geführt, wo er oberhalb des Bodens endet. Unter dem rechten geschoppten Ärmel bildet sich eine V-förmige Faltenformation und eine weite Muldenfalte. Von dem darunter getragenen Überwurf schaut nur ein Teil auf der linken Seite heraus, der in weichen Kehlen und flachen Wulsten gerade nach unten bis in Kniehöhe fällt. Darunter wird die Albe sichtbar, die über dem linken Unterbein mit geradem Faltenwurf bis auf den Boden gearbeitet ist und am rechten Unterbein einen fast glatten Stoff aufweist, der nur mit je einer diagonal verlaufenden Falte seitlich begrenzt wird. Der rechte Fuß, der sichtbar wird und über den Bodenrand ragt, ist mit einer Sandale bekleidet.

Bei dem auf der gegenüberliegenden Außenseite des Altars mit einem Schwung zur rechten Körperseite Dargestellte soll es sich nach einem Informationsblatt der Kirche um den hl. Dominikus handeln. Nach einem Zeitungsbericht aus dem Jahr 1881, den ein Journalist geschrieben hat, der häufiger Kontakt zu Reiss pflegte, ist hier jedoch der hl. Alphons (Maria di Liguori) dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 38.48).[776] Bestätigt werden die in der Gazette des 19. Jahrhunderts niedergelegten Angaben durch den zwischen der

770 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, o. J.

771 E. Melchers u. a., 1985, S. 74.

772 H. Sachs u. a., 1994, S. 334.

773 M. Lechner, 2004, Sp. 476.

774 Ebd.

775 H. Sachs u. a., 1994, S. 334.

776 J. Ehl, 1980, S. 535. Ehl druckte in seinem Aufsatz einen Zeitungsartikel einer Düsseldorfer Zeitung ab, deren Namen nicht bekannt ist. Er erschien in zwei Folgen am 27. 6. und 29. 6. 1881. Ausgaben infrage kommender Zeitungen dieser beiden Tage sind im Stadtarchiv Düsseldorf nicht mehr vorhanden.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kirche und Reiss abgeschlossenen Vertrag. Zu einer Verwechslung ist es wohl später gekommen, weil beide Heilige mit einem Rosenkranz dargestellt werden. Im Gegensatz zu seinem Pendant auf der gegenüberliegenden Altarseite, dem hl. Thomas von Aquino, dessen Gesicht die Züge des Wohlstands tragen, wird Alphons als schlanke Person im höheren Alter wiedergegeben mit einer etwas gebeugten Haltung, mit der sein Gichtleiden[777] und „[…] eine Lähmung der Nackenwirbel […]"[778] angedeutet wird. Das hagere Gesicht mit einer ausgeprägten Nase verleiht ihm das Aussehen eines Asketen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die hängenden Mundwinkel, die von einem kurzen, bis auf den Kinnbart fallenden Oberlippenbart eingerahmt werden. Seine Augen sind nach unten gerichtet und nehmen Kontakt mit den Betrachtenden auf. Die hohe Stirn unter dem kurzen dunklen Haar weist auf einen reflektierenden Charakter hin. Die zusammengezogenen Augenbrauen scheinen den Augenblick eines aktiven Nachdenkens anzudeuten. Auf seinen Schultern ruht eine Kukulle, unter der ein glatt fallender Überwurf am Rücken oberhalb der Kniekehlen endet. Das unter ihm getragene lange Gewand ist sehr schlicht gearbeitet. Es weist an der rechten Körperseite nur zwei durchgehende vertikale Falten auf, die vom Bauch bis fast auf den Boden geführt werden, und auf der linken Seite zwei bis zum Knie des Spielbeins angelegte Falten. Im Übrigen fällt der Stoff glatt. Mit der unterschiedlichen Stellung seiner Finger, die teils ausgestreckt, teils gekrümmt modelliert sind, wird das Gleiten des Rosenkranzes durch die Finger verdeutlicht, der Bestandteil der Ausstattung der Redemptoristen ist, deren Ordensgemeinschaft der hl. Alphons gründete.[779]

Die Gemälde von Franz Müller sind auf den Altarinnenflügeln an den Längsseiten mit einem schmalen, floralen Muster eingefasst und an den oberen Breitseiten jeweils mit einem breiteren, ornamentalen Muster gerahmt. Das Bild unten links, das die Kommunion Marias durch Jesus darstellt (Abb. Kat.-Nr. 38.49), ist mit der Unterschrift „Cultavit Spiritus meus in Deo Salutari meo" versehen. Der ganz in Weiß gekleidete Jesus steht mit dem Rücken zu einem Altar. In seiner linken Hand hält er einen Kelch, mit der rechten Hand reicht er leicht vorgebeugt Maria eine Hostie. Maria ist in ein blaues Gewand und ein weißes Kopftuch gekleidet, unter der ihr rückenlanges Haar hervortritt. Über beiden an der Eucharistie Beteiligten strahlt ein Nimbus. Links und rechts von ihnen knien zwei hell gekleidete Engel, die wie Messdiener als Zeugen der heiligen Handlung beiwohnen. Mit gesenktem Blick halten sie ein weißes Band zwischen Kommuniongeber und Kommunionempfängerin. Alle an der Eucharistie Beteiligten tragen weich fallende Gewänder, wie auch die Figuren auf den nachfolgend beschriebenen Gemälden. Das Thema des Bildwerks darüber ist dem Mahl gewidmet, das nach dem Lukas-Evangelium Jesus gemeinsam mit zwei Jüngern in Emmaus zu sich nahm (Abb. Kat.-Nr. 38.49).[780] Es trägt die Bildunterschrift: Accepit Panem et benedixit ac fregit et porrigebat illis. S. Luc. XXIV. 30. In einem Raum mit offenen Rundbogenfenstern sitzt die kleine Gemeinschaft um einen rechteckigen Tisch, Jesus an der Längs-, die Jünger an den Breitseiten. Hinter dem Haupt Jesu bildet die unter-

777 L. Schütz, 2004, Sp. 97.
778 H. Melchers u. a., 1985, S. 476.
779 Ebd., S. 475.
780 Lukas, 24, 30.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gehende Sonne einen karoförmigen Heiligenschein. Es ist der Moment festgehalten, nachdem Jesus das Brot, das er schon gebrochen und verteilt hat, gemeinsam mit dem Kelch, der vor ihm steht, segnet,[781] und die Jünger den Auferstandenen erkennen.[782] Der rechts Sitzende sieht ehrfurchtsvoll zu Jesus, der links Platzierte ist im Begriff, von seinem Stuhl auf die Knie zu gleiten. Während Jesus idealisierend dargestellt ist, wirken die Gesichter der Jünger wie Zeitgenossen der Künstler aus dem 19. Jahrhundert.

Am rechten Altarinnenflügel sind unten rechts der hl. Benedikt Labre und Pfarrer Bartels (Abb. Kat.-Nr. 38.50) mit realistischen Gesichtszügen dargestellt.[783] Das Gemälde ist mit der Unterschrift „Da mihi Jesu ut mihi morior et tantum vivam in Te. B. Bened. Labre" versehen. Bei Benedikt Labre handelt es sich um einen Heiligen, der zwar der Kirche sein Leben lang zugetan war, aber vergeblich bei verschiedenen Orden um Aufnahme als Mönch gebeten hatte.[784] Der vor einem Altar kniende Heilige, dessen Blick auf die in einer Monstranz ausgestellte Hostie gerichtet ist, trägt ein Gewand des Franziskanerordens, das an seine Zugehörigkeit zur „[…] Gürtelbruderschaft des hl. Franz v. Assisi."[785] erinnert. Der an seiner Kleidung angebrachte Holzteller ist ein Zeichen dafür, dass er von Almosen lebte.[786] Im Hintergrund befindet sich der auf einer Stufe kniende Pfarrer Bartels,[787] dessen Blick ebenfalls auf das Allerheiligste gerichtet ist. Mit diesem Porträt wurde ihm, der sich mit der Ausstattung der Kirche große Verdienste erworben hat, ein Denkmal gesetzt. Auf dem Gemälde darüber ist die Messfeier des Papstes Gregorius I. dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 38.50),[788] während der „[…] ihm i. S. Croce […] d. Schmerzensmann m. d. Arma Christi über d. Altar erschien […]".[789] Das Gemälde trägt die Bildunterschrift „Beati qui non viderunt et crediderunt, Joh. XX, 29". Der vor einem Altar kniende Papst richtet seinen Blick auf ein Bild, auf dem der Kruzifixus mit dem Kreuz zu sehen ist, an das eine Leiter lehnt. Auf dem Boden vor der Altarstufe knien zwei Priester, die lange Kerzenständer halten. Sie schauen vor sich auf den Boden. Hinter ihnen befindet sich ebenfalls in kniender Haltung ein Messdiener. Auf der rechten Seite des Altars haben sich von rechts nach links ein Bischof, der in seinen Händen die Tiara des Papstes hält, ein Kardinal und ein weiterer Bischof versammelt. Betont werden durch einen roten Farbton die Kardinalskleidung und das Messdienergewand.

781 Lukas, 24,30.

782 Lukas, 24, 31.

783 J. Ehl schrieb in einem Aufsatz aus dem Jahre 1980: „[…] in der erwähnten Schrift von 1934 vermochte man die beiden Bilder auf der Innenseite nicht mehr richtig zu deuten und gab einfach an, „[…] Pfarrer Bartels kniet anbetend vor dem Allerheiligsten. In Wirklichkeit ist […] dargestellt […] die Legende von Benedikt Laber." (J. Ehl, 1980, S. 531). Benedikt Laber steht aber vor dem als Pfarrer Porträtierten, so dass davon auszugehen ist, dass es sich bei der Priesterfigur doch um Pfarrer Bartels handelt.

784 E. Sauser, 1999, Sp. 889.

785 Ebd.

786 Ebd.

787 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, o. J.

788 J. Ehl, 1980, S. 531.

789 A. Thomas, 2004, Sp. 440.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auf der linken Altaraußenseite ist „die Erscheinung der hl. Juliane von Lüttich, die Fronleichnamsprozession“[790] dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 38.51), so wie sie Juliane als junge Nonne erlebt haben will. In schwarzer Nonnentracht kniet Juliane vor einer Kirchenbank. Dabei sieht sie vor sich in einem runden Lichtkegel auf einer Wolke schwebend eine Prozession, die sich aus fünf Engeln und einem Priester zusammensetzt. Die Bildunterschrift „Omnes fideles hoc festum tanquam Triumphum agent. BI ul“ weist darauf hin, dass sich die Gläubigen zu diesem Fest versammelt haben. Vier der Engel tragen einen Baldachin, unter dem der Priester das Allerheiligste in einer Monstranz vor sich hält, der fünfte Engel schreitet den anderen Figuren voran. Über der Szene schwebt ein Mond, von dem ein kleiner Teil verdunkelt ist. Aufgrund dieser Vision wurde die Fronleichnamsprozession eingeführt, die zum ersten Mal in Lüttich noch zu Julianes Lebzeiten stattfand und im Jahr 1264 verpflichtend für die katholische Kirche wurde. Die Bedeutung der dunklen Stelle auf dem Mond habe ihr Christus selbst gedeutet: Es sei das Zeichen des fehlenden Festes „[…] zu Ehren des heiligsten Altarsakraments.“[791], zu deren Einführung sie auserwählt worden sei.[792]

Auf der rechten Altaraußenseite ist eine Erscheinung der hl. Margareta Maria Alacoque zu sehen (Abb. Kat.-Nr. 38.52).[793] Unter dem Bild ist die Aufschrift „Ecce cor, quod homines sic duerit! Mrg. Aloc.“ angebracht. Die Heilige ist in einer schwarzen Nonnentracht kniend mit ausgebreiteten Armen gearbeitet, die sie Jesus entgegenstreckt, der in der üblichen Weise mit langem gescheiteltem Haar dargestellt wird. Er steht erhöht auf einer Wolke vor ihr, die ihn wie eine Mandorla umgibt. Die Farbe seines weißen Gewands, die das Reine symbolisiert, steht im starken Kontrast zu dem dunklen Habit der Nonne. Die rechte Hand, an der ein Wundmal zu sehen ist, hat er hoch erhoben, mit der linken Hand deutet er auf sein offenes Herz, wie er es ihr während der Erscheinung gezeigt haben soll. Es sei „[…] leuchtender als die Sonne und durchsichtig wie Kristall (gewesen), mit deutlich sichtbarer Wunde, von einer Dornenkrone umrankt und darüber (sei) ein Kreuz (gewesen)“.[794] Jesus habe ihr auferlegt, „[…] sich dafür einzusetzen, daß ein besonderes Fest in der Kirche eingeführt werde zur Verehrung seines Heiligsten Herzens.“[795]

Das Gesprenge (Abb. Kat.-Nr. 38.53), das mit Bildwerken des Bildhauers Marmon aus Sigmaringen bestückt wurde, ist vertikal in drei Achsen aufgeteilt, die sich zusammensetzen aus sich nach oben verjüngenden Fialen, die mit ornamentalen Elementen und Krabben geschmückt sind. Die Skulpturen stehen teils auf polygonalen Sockeln in den Leibern der Fialen oder sind an ihren Seiten angebracht. Unmittelbar über den Registern des Schreins steht in der Mitte von Gesimsen je ein als Brustbild angefertigter Engel vor einem Rankenwerk. Der Engel auf der linken Seite (Abb. Kat.-Nr. 38.54) hat seinen Blick nach vorne gewandt. Sein rundliches Gesicht wird von lockigem, bis auf die Schultern fallendem Haar gerahmt. Mit seiner rechten Hand ergreift er den oberen

790 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, o. J.
791 E. Melchers u. a., 1985, S. 214.
792 Ebd., S. 213 f.
793 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, o. J.
794 E. Melchers u. a., 1985, S. 682.
795 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rand einer Kartusche, mit seiner linken den unteren Rand. Auf ihr ist der Buchstabe Alpha abgebildet. Die rechte Hand scheint losgelöst vom Arm zu sein, denn die Stellung des Arms passt nicht mit der der Hand zusammen. Der geöffnete Umhang ist an den vorderen Säumen und an den umgeschlagenen Ärmeln mit einer blauen Farbe versehen. Am linken Arm schaut das rote Ärmelende des Untergewands hervor, das unterhalb des runden Halsausschnitts mit einem silberfarbenen Streifen abschließt. Der Engel auf der rechten Seite (Abb. Kat.-Nr. 38.55), der mit ähnlichen Gesichtszügen und gelocktem, langem Haar gestaltet ist, hat seinen Blick etwas mehr nach unten gerichtet. Auch er hält eine Kartusche, die mit dem Omegazeichen beschrieben ist, nur hat er mit seiner rechten Hand den unteren und mit seiner linken den oberen Rand ergriffen. Sein Gewand ist an den vorderen Rändern, die mit senkrechten Falten versehen sind, und am rechten Armabschluss ebenfalls in Blau gehalten. Auch hier scheint die Proportion zwischen linker Hand und verdecktem linkem Ellbogen nicht übereinzustimmen. Der Stoff des linken Ärmels dürfte bei der erhobenen Hand nicht auf dem Boden aufliegen. Unter dem rechten geschoppten Ärmel schaut ein roter Rand des Untergewands hervor.

Die fünfstufigen Fialen in der linken und rechten Achse des Gesprenges nehmen in ihren vierseitigen, mit Kielbögen nach oben abgeschlossenen Leibern je eine Figur auf. Die Skulptur auf der linken Seite wird in einem Informationsblatt der Kirche mit Bischof Augustinus bezeichnet,[796] es handelt sich aber um den hl. Bonifatius (Abb. Kat.-Nr. 38.56).[797] Das Haupt des mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite gearbeiteten Bischofs ist mit der Mitra ausgestattet, unter der sein bis auf den Kragen fallendes Haar herausquillt, das sich mit dem wellenförmigen Bart vereint. Der Schnurrbart wird unterhalb der Wangen seitlich zum Backenbart geleitet. Der Hals ist übermäßig breit für den im Verhältnis zu kleinen Kopf modelliert. Der Blick ist nach vorne auf die Gemeinde gerichtet, die er mit seiner rechten Hand, die wie die linke mit einem Handschuh versehen ist, segnet. Mit der linken Hand hält er einen schlichten Bischofsstab. Über dem glatt am Hals anliegenden Pallium schaut ein weißer Amikt heraus. An den Ärmeln der auf den Schultern ruhenden Dalmatika bilden sich je ein Faltenbündel und ein glatter Abschluss. Die spitz zulaufende Kasel weist am Oberkörper und oberhalb der Knie Muldenfalten auf, im Übrigen fällt der Stoff glatt aus. Ab Kniehöhe wird die Albe sichtbar, die bis auf den Boden in eng nebeneinanderliegende, mit spitzen Wulsten versehene Falten gelegt ist, die sich zur rechten Seite neigen. Unter ihnen wird ein mit einem roten Schuh bekleideter Fuß sichtbar, der auf einen Baumstamm gestellt ist. Der Stamm erinnert an die der Legende nach von Bonifatius gefällte Donareiche.[798] Im Leib der Fiale auf der rechten Seite steht die Figur des Kirchenpatrons Cyriakus[799] (Abb. Kat.-Nr. 38.57), die einen leichten Schwung zur rechten Körperseite aufweist. Der Heilige, der ganz besonders im Rheinland verehrt wird, ist wie

796 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus.

797 J. Ehl, 1980, S. 535.

798 E. Melchers u. a., 1985, S. 341 u. S. 343. Eine gefällte Eiche wurde erst im 19. Jahrhundert von den Nazarenern bei Bonifatius-Darstellungen hinzugefügt und „[…] kann nicht als Attr. gelten […]“ (G. Kiesel, 2004, Sp. 435).

799 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

üblich als Mann im jungen Alter als Diakon dargestellt.[800] Sein bartloses Gesicht wird von gelocktem, braunem, kurzem Haar gerahmt. Seine fast geschlossenen Augen hat er vor sich nach unten gerichtet. Die rechte Hand ist zum Segensgruß erhoben, die linke Hand hält er vor seinen Oberkörper. Am Hals schaut unter seiner bis über die Knie reichende Dalmatika ein roter Amikt heraus. Unterhalb der rechten Hand ergibt sich am Obergewand ein Faltenbündel, von dem die Säume diagonal zu den Seiten verlaufen, und unter denen das rote Innenfutter zu sehen ist. Vor der Körpermitte liegen Schüsselfalten verschiedener Größe. Am linken Spielbein liegt der Stoff glatt bis zum Knie auf. Die unter der Dalmatika sichtbare Albe wird zum rechten Bodenrand geführt.

Jeweils links und rechts der hll. Bonifatius und Cyriakus sind Brustdarstellungen der vier Evangelisten angebracht. Sie sind innerhalb ornamentaler Ausschmückungen an den Seiten der Fialen auf Blüten platziert. Da sie keine Attribute haben, können sie namentlich nicht benannt werden außer Johannes, der im Gegensatz zu den anderen Evangelisten jünger und bartlos gestaltet ist. Der auf der linken Seite des Bonifatius Dargestellte (Abb. Kat.-Nr. 38.58) wird mit einem aufgeschlagenen Codex dargestellt, dessen rechten Deckel er mit seiner rechten Hand am oberen Rand hält. Seine linke Hand liegt auf dem Rücken des linken Buchdeckels. Der Kopf ist etwas in Richtung Kirchenmitte gedreht. Sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Er hat braunes Haar und einen zweigeteilten Kinnbart. Der Oberlippenbart wird seitlich zum Backenbart geführt. Bekleidet ist er mit einem zweiteiligen Gewand. Das Obergewand ist an der rechten Schulter hellgrün abgesetzt und an den Ärmelrändern mit einer hellgrauen Farbe versehen. Nur auf der linken Schulter liegt der Stoff glatt auf, im Übrigen ist er mit dicht beieinanderliegenden Falten ausgestattet. Der auf der rechten Seite des Bonifatius platzierte Evangelist (Abb. Kat.-Nr. 38.59) hat seinen Kopf ebenfalls etwas zur Mitte der Kirche gewendet. Sein Gesicht wird von blondem Haar gerahmt und ist mit einem zweigeteilten, bis auf die Brust reichenden Bart versehen. Sein Oberlippenbart endet unterhalb der Wangen im Backenbart. Sein faltenreiches, geöffnetes Obergewand ist an den Säumen und an den umgeschlagenen Ärmeln grün eingefasst. In seiner rechten, erhobenen Hand hält er ein Schreibgerät. Sein in die Ferne gehender Blick suggeriert, dass er seinen Schreibprozess unterbrochen hat, um nach Überlegungen die Niederschrift seines Evangeliums auf dem Rotulus fortzusetzen, den er mit der linken Hand festhält. Links des hl. Cyriakus steht ein Evangelist mit schwarzem, lockigem Haar und einem dunklen kurzen Vollbart (Abb. Kat.-Nr. 38.60), dessen Körper mit einer leichten Drehung zur Mitte des Altars ausgerichtet ist. Seine geöffneten, nach unten blickenden Augen scheinen Kontakt mit den vor dem Altar Stehenden aufzunehmen. Auch er hält einen geöffneten Rotulus, aus dem er vorzulesen scheint. Ein Ende der Schriftrolle ist über seinen rechten Arm gelegt, das andere Ende wird von der linken Hand gehalten. Wie bei den anderen Evangelisten ist sein faltenreiches Gewand an den Säumen und Armumschlägen in grüner Farbe gehalten. Ganz rechts außen ist Johannes (Abb. Kat.-Nr. 38.61) platziert. Er hebt sich von den anderen Evangelisten durch ein jüngeres Aussehen, seine Bartlosigkeit und durch die farbliche Gestaltung seines Gewands ab, das am Kragen und an den Ärmeln mit einer roten Farbe versehen ist. Sein dunkles, lockiges Haar ist auch kürzer als bei Matthäus, Markus und Lukas

800 J. Boberg, 2004, Sp. 16.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gehalten. Im Gegensatz zu den drei anderen Evangelisten ist sein Blick in Richtung des Kruzifixus gerichtet, um die besondere Beziehung zu Jesus zu betonen. Sein Körper ist auch mit einer stärkeren Drehung Richtung Altarmitte versehen. Die rechte Hand hat er wie zu einem Gruß erhoben. Seine linke Hand hält einen Rotulus, der fast ganz aufgerollt ist. Von der Kleidung ist hauptsächlich der linke Ärmel sichtbar, der weichere Falten aufweist als bei den anderen Evangelisten.

In der Mittelachse des Gesprenges befinden sich verteilt auf vier Geschosse, von denen die drei unteren ineinander übergehen, fünf Figuren: Zwei Engel, Maria, Johannes und der Kruzifixus. Auf der untersten Ebene ist ein Engel unter einem fünfseitigen Baldachin eingestellt, der nach oben mit Kielbögen und neben sie gesetzte Fialen abschließt (Abb. Kat.-Nr. 38.62). Er steht auf dem Dach der Konche mit der Herz-Jesu-Figur. Der Engel hat seinen Kopf etwas zur rechten Seite gedreht. Sein Gesicht wird von lockigem, braunem Haar gerahmt, das bis in den Nacken reicht. Mit geschlossenen Augen hält er ein weißes Tuch vor sich mit dem vera icon Christi, das in eine breite Muldenfalte eingebettet ist. An den Seiten des Tuchs bilden sich Faltenbündel, am oberen Rand ist der Stoff nach innen umgeschlagen, nach unten schließt er glatt ab. Der Engel ist mit etwa knielangen Flügeln ausgestattet, deren obere Enden seitlich in Höhe der Gesichtsmitte abschließen. Am Oberkörper liegt der Stoff seines Gewands glatt an. Unterhalb des Tuchs mit dem Abbild Christi fällt es mit diagonalen Falten von der rechten Körperseite, zu der die Figur auch mit einem leichten Schwung ausgestattet ist, zur linken Seite bis auf den Boden. Am linken Spielbein ergeben sich Unstimmigkeiten, denn es gibt keine Kontinuität zwischen Ober- und Unterbein. Das Oberbein malt sich nicht unter dem Gewand ab, das Unterbein steht unvermittelt separat ab dem Knie auf dem Boden.

Etwas nach hinten versetzt stehen auf der nächsten, höher gelegenen Ebene Maria und Johannes in dreiseitigen, nach oben mit Kielbögen abgeschlossenen Leibern viergeschossiger Fialen. Ihre Podeste, auf die sie mit einer leichten Ausrichtung auf Christus gestellt sind, ruhen auf Kreuzblumenspitzen, die die Abschlüsse weiterer auf dem Schrein platzierter Fialen darstellen. Auf der linken Seite steht Maria (Abb. Kat.-Nr. 38.63) mit über der Brust verschränkten Armen. Zur linken Körperseite ist an der Figur ein leichter Schwung zu verzeichnen. Zur linken Seite ist auch ihr Kopf ausgerichtet, den sie etwas gesenkt hält. Ihr ebenmäßiges, zum Kinn herzförmig zulaufendes Gesicht ist nicht älter dargestellt als das ihres Sohns. Ihr nach unten gerichteter Blick scheint Kontakt zu den Betrachtenden aufzunehmen. Ihr Gesicht ist nicht von Trauer gezeichnet, sondern strahlt Demut aus. Um ihren Kopf ist ein weißes Tuch gelegt, das ihren Hals komplett verdeckt und hier parallele vertikale Falten wirft. Über der Stirn zieht es sich bis zu den Augenbrauen. Über dem Tuch liegt die Kapuze ihres Umhangs auf, unter der ein blaues Innenfutter sichtbar wird, das auch an einem Faltenbündel, das vom linken Arm nach unten fällt, sowie an den umgeschlagenen Ärmelrändern herausschaut. Am Hals liegt der Stoff des Umhangs glatt auf, ebenfalls am Oberbein des rechten Spielbeins. Vom rechten bis zum linken Ärmel zieht sich eine große Muldenfalte, unter die weitere bis auf Kniehöhe gelegt sind, von denen zwei weit auseinanderliegende, diagonal zur rechten Körperseite schwingende Falten bis über den Bodenrand fallen.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der gegenüberstehende Johannes (Abb. Kat.-Nr. 38.64) ist bartlos und mit weiblichen Gesichtszügen ausgestattet. Er hat seine Hände zum Gebet gefaltet und den Blick nach oben auf Christus gerichtet. Dabei fällt sein welliges, dunkles Haar bis in den Rücken. Von der Schulter bis über die Ärmel ist der auf die Schulter gelegte Überwurf mit einer roten Farbe versehen, ebenfalls die Innenseite des Faltenbündels, das sich unter seinem rechten Arm ergibt. Am Oberbein des linken Spielbeins ist der Stoff glatt anliegend, daneben schwingt er mit zwei großen diagonalen, spitzwulstigen Falten zur linken Körperseite aus. Unter dem linken Ellbogen bilden sich kleine Schüsselfalten. Das Untergewand, von dem über den gefalteten Händen ein Teil herausragt, steht vom Hals ab, von dem senkrechte, weiche Falten zur Körpermitte geführt werden.

Vor dem Leib der größten Fiale des Gesprenges befindet sich mittig über Maria und Johannes eine Darstellung Jesu, der mit drei Nägeln ans Kreuz geschlagen ist (Abb. Kat.-Nr. 38.65), das bis in das Gewölbe eines Baldachins geführt wird, der nach vorne mit Spitzbögen abschließt. Sein Kopf hat sich auf die rechte Schulter geneigt. Die dunkle Dornenkrone, die tief in die Stirn gedrückt ist, hebt sich farblich nicht vom schwarzen, langen Haar ab, von dem ein Teil auf seine Brust und ein Teil auf den Rücken fällt. Sein mit einem dunklen, kurzen Bart versehener Mund und die Augen sind etwas geöffnet, als sei er in der Sekunde seines Todes wiedergegeben, in der er gerade seinen letzten Seufzer von sich gegeben hat. Das Gesicht ist friedlich dargestellt, es trägt keine Leidenszüge. Der Körper ist ausgesprochen muskulös und wohl geformt gestaltet. Die Rippen sind O-förmig angeordnet, an ihrer rechten Seite sind die Spuren des Einstichs mit der Lanze zu sehen, aus der noch das Blut fließt, von dem einige Tropfen auf die Beine geflossen sind. Auch verbreiten sich Blutspuren an Händen und Füßen von den Stellen, durch die Nägel geschlagen sind. Bekleidet ist der Kruzifixus nur mit einem Perizonium, das fast in barocker Form an seinem Körper drapiert ist, wobei sich am linken Bein kleine Faltenbündel bilden.

Letztlich ist oberhalb des Gekreuzigten unter einem weiteren Baldachin ein Engel mit weiblichen Gesichtszügen aufgestellt. Mit seinem vor dem Körper zusammengefalteten Händen, dem zur linken Seite geneigten Kopf und den geschlossenen Augen scheint er ein Gebet zu sprechen (Abb. Kat.-Nr. 38.66). Fast gerade stehend gearbeitet ist dennoch sein rechtes Spielbein zu erkennen. Seine Flügel stehen ein wenig nach hinten vom Körper ab und enden in Kniehöhe. Da am rechten Bein der Umhang nach hinten wegführt wird, ist ein rotes Innenfutter und ein weißes Untergewand sichtbar, von dem auch die Ärmel hervorschauen. Nach vorn plustert sich das Obergewand etwas auf und bildet mittig vor den Beinen Schüsselfalten und ein kleines Faltenbündel vor dem linken Bein.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

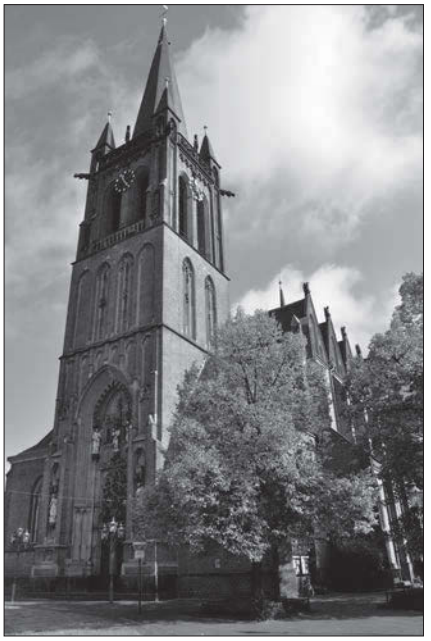


**Abb. Kat.-Nr. 38 a:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, errichtet 1865–1870 von Heinrich Wiethase, Westportal mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, 2011.

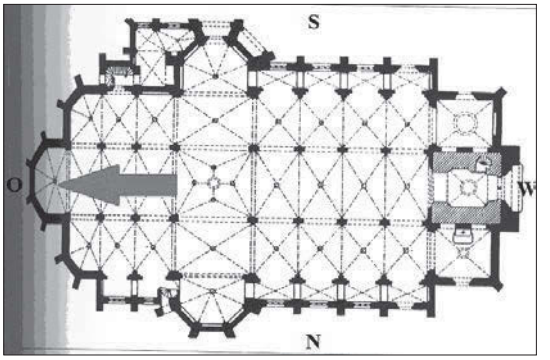



**Abb. Kat.-Nr. 38 b:** St. Cyrikakus, Krefeld-Hüls, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Hauptaltars.

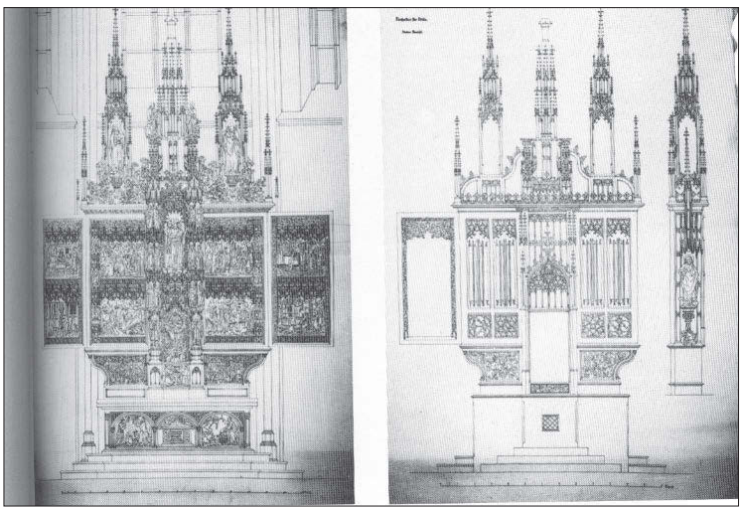


**Abb. Kat.-Nr. 38 c:** Entwurf des Architekten Heinrich Wiethase für den Hochaltar (Vorder- und Rückseite) in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, um 1870.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.1:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar mit geöffneten Flügeln, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874–1881, im Hintergrund: Fenster von Gustav van Treek, 1888, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.1.1:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar mit geöffneten Flügeln, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874–1881, Zustand 1969.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

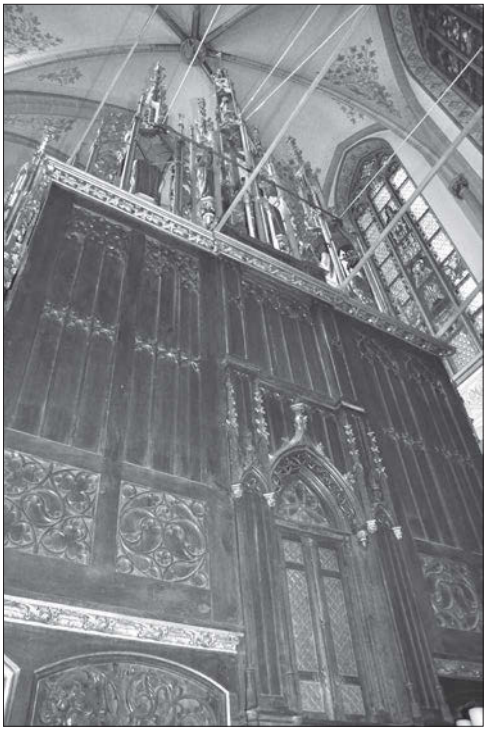


**Abb. Kat.-Nr. 38.1.2:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874–1881, Rückseite, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.1.3:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar mit geschlossenen Flügeln, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

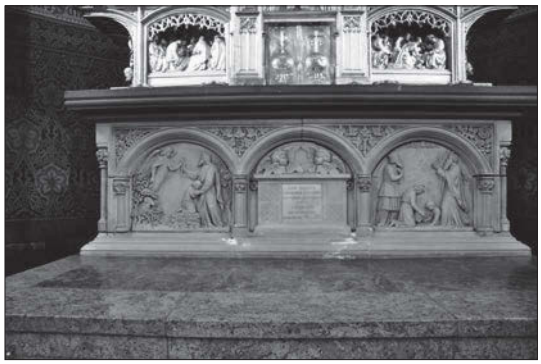


**Abb. Kat.-Nr. 38.2:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Stipes, 1874 von Edmund Renard mit Reliefs versehen, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.3:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Stipes 1874 von Edmund Renard mit Reliefs versehen, rechte Seite, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.4:** St. Cyrakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1875–1881, Stipes mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, Abraham opfert Isaak, 1874, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.5:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Stipes mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, Engel und Inschrift, 1874, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.6:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Stipes mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, Mannalese, 1874, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.7:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, linke Seite: Das Letzte Abendmahl, rechte Seite: Fußwaschung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

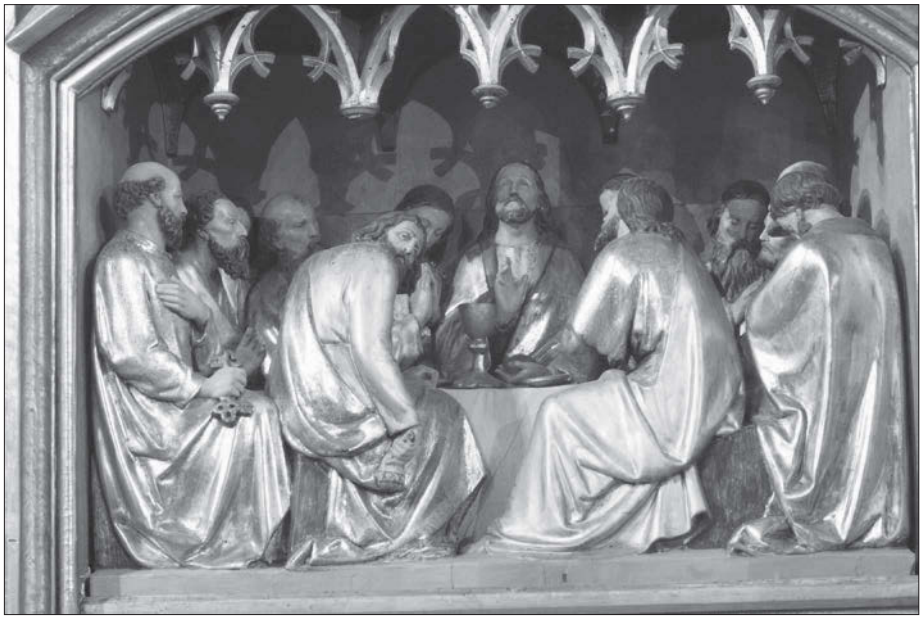


**Abb. Kat.-Nr. 38.8:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.8.1:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Anton Josef Reiss, 1875–1881, Zustand vor Restaurierung, 1994.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.9:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Detail, Petrus und weitere Apostel auf linker Sitzbank, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

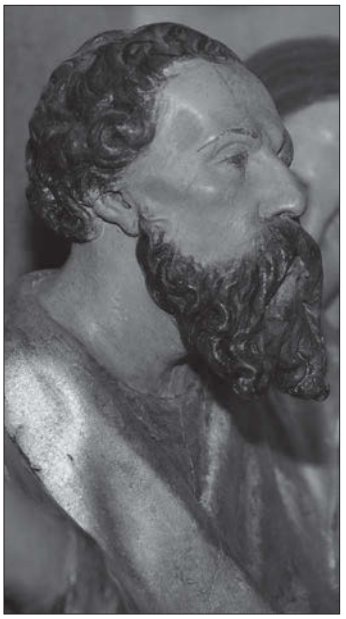


**Abb. Kat.-Nr. 38.10:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Detail, Kopf des 2. Apostels auf linker Sitzbank, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.11:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, Kopf des 4. Apostels von links, wahrscheinlich Andreas, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.12:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, Jesus mit zu seiner Rechten sitzenden Aposteln, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.13:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, die zur Linken Jesu sitzenden Apostel, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.14:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Detail, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.15:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.16:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Fußwaschung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.17:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Fußwaschung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, Zustand vor Restaurierung, 1994.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.18:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Fußwaschung, Detail, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

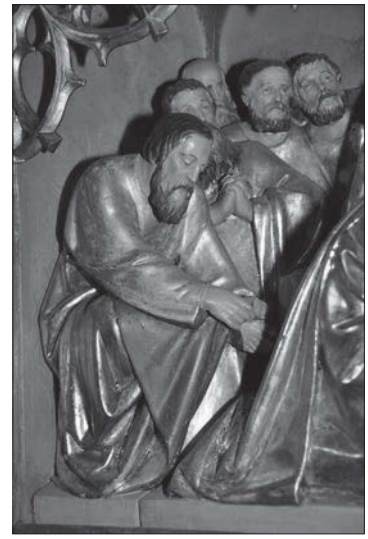


**Abb. Kat.-Nr. 38.19:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Fußwaschung, Detail, Jünger auf der linken Seite des Tischs, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.20:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Detail, Jesus mit Jünger auf der rechten Tischseite, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

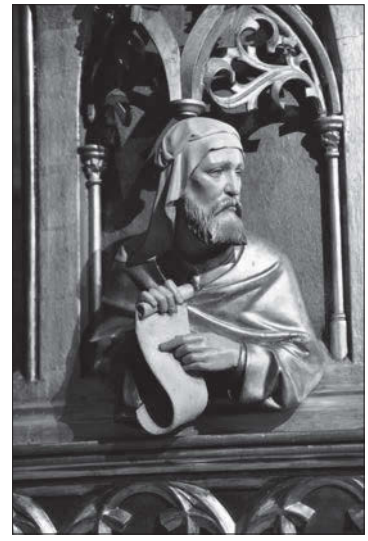


**Abb. Kat.-Nr. 38.21:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Halbfigur an Außenseite, Abraham, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.22:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Predella, Halbfigur an Außenseite, Melchisedek, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

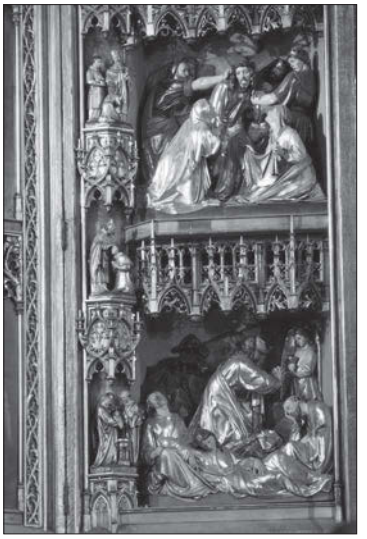


**Abb. Kat.-Nr. 38.23:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Schrein, unteres Gefach: Getsemani, oberes Gefach: Kreuztragung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 38.24:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Schrein, unteres Gefach: Grablegung, oberes Gefach: Beweinung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.25:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, unteres Gefach der linken Schreinseite, Getsemani, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.26:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, unteres Gefach der linken Schreinseite, Getsemani, Detail und Sakrament der Taufe, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

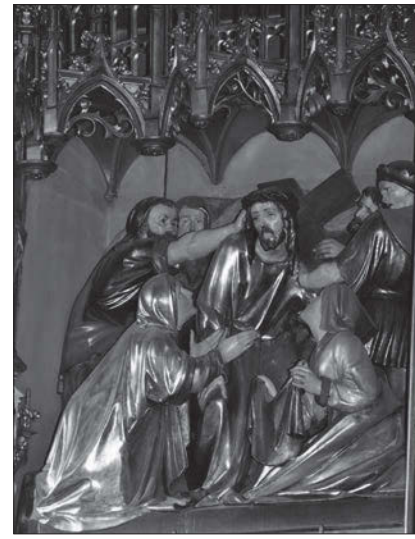


**Abb. Kat.-Nr. 38.27:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, oberes Gefach der linken Schreinseite, Kreuztragung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.28:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, oberes Gefach der linken Schreinseite, Kreuztragung, Detail, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.29:** St. Cyriakus, Krefeld,-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, rechte Schreinseite, Beweinung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.30:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, rechte Schreinseite, Grablegung und Sakrament der Buße, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.31:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, rechte Schreinseite, Detail aus Grablegung, Zustand vor Restaurierung, 1994.

**Abb. Kat.-Nr. 38.32:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Sakrament der Taufe, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.33:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Sakrament der Priesterweihe, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.34:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar 1874–1881, Sakrament der Firmung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

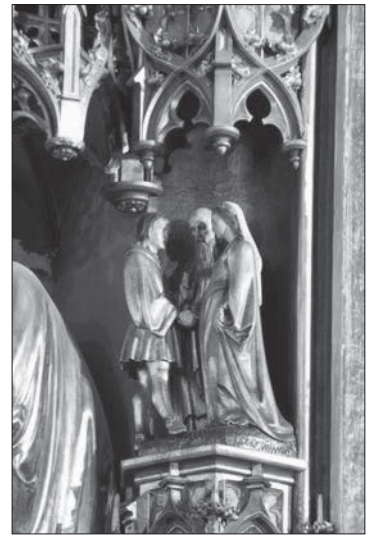


**Abb. Kat.-Nr. 38.35:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Sakrament der Ehe, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.36:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Sakrament der Krankensalbung, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

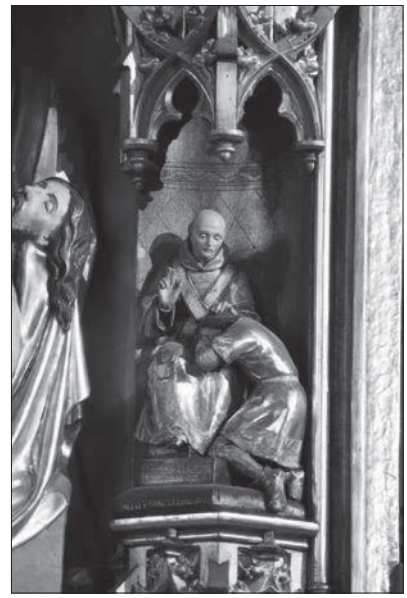


**Abb. Kat.-Nr. 38.37:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1875–1881, Sakrament der Beichte, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

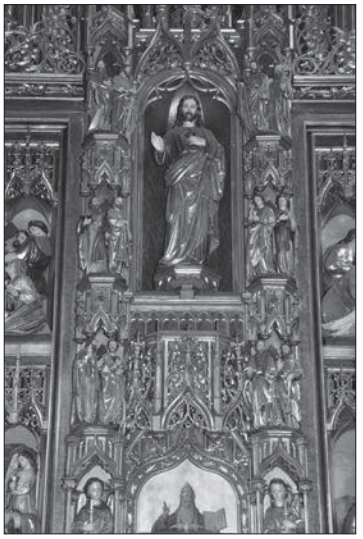


**Abb. Kat.-Nr. 38.38:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1875–1881, Mittelpunkt des Altars mit Herz-Jesu-Figur und 12 Aposteln, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 38.39:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Altarbild von Franz Müller, Engelsplastiken von Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.40:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, linker Apostel nicht identifiziert, rechter Apostel: Bartholomäus, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.41:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, linke Figur nicht identifiziert, rechte Figur evtl. Thomas, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.42:** St. Cyrikaus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, linke Figur: Paulus, rechte Figur: Petrus, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.43:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, linke Figur: Johannes, rechte Figur: Jacobus, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.44:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, zwei nicht identifizierte Apostel, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

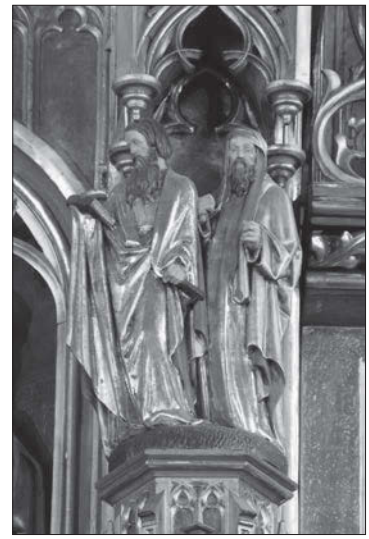


**Abb. Kat.-Nr. 38.45:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, linke Figur: Matthäus, rechte Figur: Nicht identifiziert, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.46:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Zentrum des Altars mit Herz-Jesu-Figur, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.47:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Thomas von Aquino, Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.48:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, hl. Alphons (Maria di Liguori), Anton Josef Reiss, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.49:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Altarblatt im geöffneten Zustand, unteres Gemälde: Maria empfängt die Kommunion durch Jesus, darüber: Emmaus, Franz Müller, 1875–1881, 2008.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

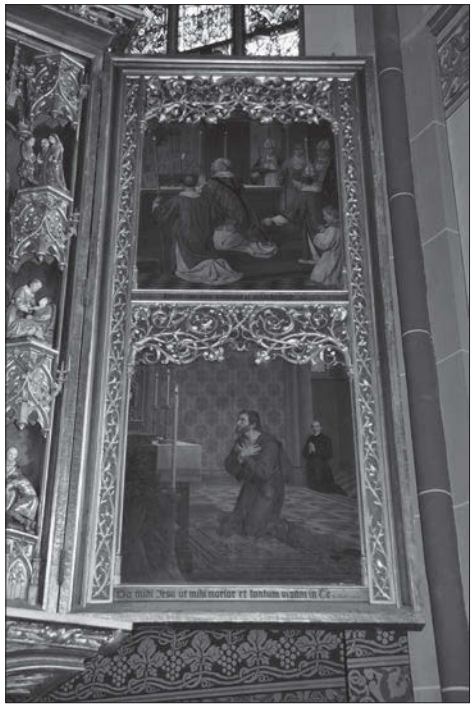


**Abb. Kat.-Nr. 38.50:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Altarblatt im geöffneten Zustand, unteres Gemälde: Hl. Benedikt Labre und Pfarrer Bartels, darüber: Messfeier des Papstes Gregorius I., Franz Müller, 1875–1881, 2008.

**Abb. Kat.-Nr. 38.51:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Altarblatt im geschlossenen Zustand, Erscheinung der hl. Juliane von Lüttich (Fronleichnamsprozession), Franz Müller, 1875–1881, 2008.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.52:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Altarblatt im geschlossenen Zustand, Erscheinung der hl. Margareta Maria Alacoque (Bitte Jesu an die Heilige, sich für ein Fest in der Kirche einzusetzen zur Verehrung seines Herzens), Franz Müller, 1875–1881, 2008.

**Abb. Kat.-Nr. 38.53:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874–1881, Gesprenge, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.54:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Engel Alpha, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1811, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.55:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Engel Omega, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.56:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, hl. Bonifatius, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.57:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, hl. Cyriakus, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.58:** St. Cyrikus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.59:** St. Cyrikus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.60:** St. Cyrikus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.61:** St. Cyrikus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 38.62:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Engel mit Schweißtuch der Veronika, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

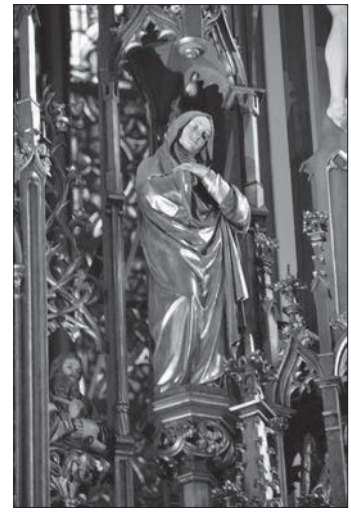


**Abb. Kat.-Nr. 38.63:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Maria, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.64:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Johannes, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

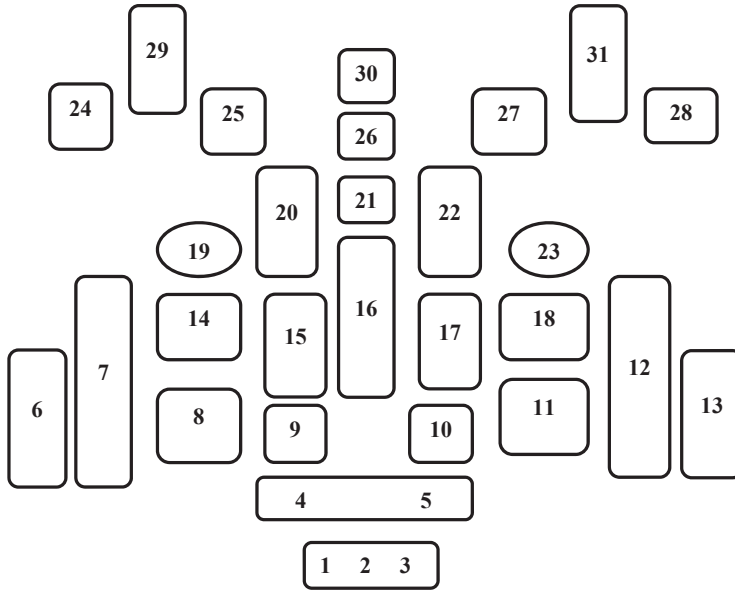
**Abb. Kat.-Nr. 38.65:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Kruzifixus, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 38.66:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Engel, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875–1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Figuren am Altar und der Altarblätter






https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1. Opferung Isaak.
2. Inschrift.
3. Mannalese.
4. Letztes Abendmahl.
5. Fußwaschung.
6. Thomas von Aquino.
7. Altargemälde: Geöffneter Flügel (von unten nach oben): Kommunion Marias durch Jesus; Emmaus. Geschlossener Flügel: Fronleichnamsprozession.
8. Getsemani.
9. Engel.
10. Engel.
11. Beweinung.
12. Altargemälde: Geöffneter Flügel (von unten nach oben): Hl. Benedikt Labre und Pfarrer Bartels; Messfeier des Papstes Gregorius I. Geschlossener Flügel: Erscheinung der hl. Margareta Maria Alacoque.
13. Hl. Alphons (Maria Liguori).
14. Kreuztragung; Sakramente der Taufe, Priesterweihe und Firmung am linken Rand.
15. 6 Apostel.
16. Herz-Jesu-Figur.
17. 6 Apostel.
18. Grablegung; Sakramente der Eheschließung, Krankensalbung und Beichte am rechten Rand.
19. Engel Alpha.
20. Maria.
21. Veronika.
22. Johannes.
23. Engel Omega.
24. Evangelist.
25. Evangelist.
26. Kruzifixus.
27. Evangelist.
28. Evangelist Johannes.
29. Bonifatius.
30. Engel.
31. Cyriakus.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 39

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen. Ursprünglich:<br>Duisburg<br>Am Buchenbaum (früher: Kaiserplatz) |
| Objekt: | Kriegerdenkmal mit Skulptur der Germania mit Adler. |
| Material: | Trierer Sandstein und Marmor. |
| Größe: | Unbekannt.[801] |
| Datierung: | 1876. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Schon seit 1872 wurden in der Stadt Duisburg Spenden gesammelt für den Bau eines Monuments zum Gedenken der im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 gefallenen Soldaten. Obwohl drei Jahre später erst weniger als ein Zehntel der veranschlagten Kosten von ca. 15.000,– Mark zusammengekommen waren, beschloss die Stadtverordnetenversammlung am 2. Oktober 1875, „[…] den Herrn Stadtbaumeister Schülke zu ersuchen, Projekte aufzustellen […]".[802] Gleichzeitig sollte er sich Gedanken darüber machen, welchen Standort er in der Stadt für die Aufstellung des Ehrenmals für geeignet hielt. Am 16. Oktober 1875 wurde von einer Kommission, die für die Errichtung des Denkmals gegründet worden war, ein Projekt von Schülke angenommen, das vorsah, eine Statue mit einer Germania herstellen zu lassen,[803] für die Reiss ein Modell fertigen sollte. Zwei Monate später schrieb Reiss an Schülke, dass „[…] der Entwurf zum Krieger-Denkmal […] nunmehr fertig […]"[804] sei. In einer Sitzung am 4. Januar 1876 wurde von der Kommission |

801 Leider befinden sich in den Akten des Archivs Duisburg keine Größenangaben.

802 Protokoll der Stadtverordnetenversammlung vom 2. Oktober 1875 (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4828).

803 Das Protokoll der Sitzung der Kommission für das Kriegerdenkmal vom 16. Oktober 1875 vermerkt hierzu: „Das Projekt des Stadtbaurats […], eine „Germania" dar(zu)stellen, wird vorgelegt und […] angenommen" (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4828). Die Grundidee zum Denkmal stammt also von Schülke. Einem Brief von Reiss vom 8. Dezember 1875 ist aber zu entnehmen, dass Reiss an der Ausarbeitung des Entwurfs beteiligt war, denn er schreibt an Schülke: „Der Entwurf zum Krieger-Denkmal ist nunmehr fertig; selbiger macht sich meiner Meinung nach sehr schön und wird Ihnen […] sicher Freude machen. Wenn es Ihnen gelegen kömmt, möchte ich bitten, mich mit Ihrem Besuche zu beehren, vielleicht kommen die übrigen Herren schon mit, damit die Sache ihren Fortgang mache." Im Vertrag zwischen der Stadt und Reiss aber heißt es im Paragraphen 1 nur: „Der Bildhauer Reiß übernimmt die Ausführung eines Kriegerdenkmals für die Stadt Duisburg nach dem Entwurf des Stadtbaumeisters Schülke daselbst und der Modellskizze des Herren Reiß, […]" (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4828).

804 Brief von Reiss an Schülke vom 8. Dezember 1875.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Auftragsvergabe an Reiss zu einem Preis von 13.500,– Mark beschlossen. Obwohl erst am 14. Februar 1876 zwischen dem Stadtbauamt Duisburg und Reiss ein Vertrag abgeschlossen wurde, wandte sich der Künstler schon am 8. 2. 1876 mit der Bitte um Übersendung der ersten Anzahlung an Schülke, da er schon „[…] bedeutende Ausgaben […]" übernommen habe (Brief: Abb. Kat.-Nr. 39.6). Reiss verpflichtete sich in seinem Kontrakt, seine Arbeiten bis zum 2. September desselben Jahres abgeschlossen zu haben, damit das Denkmal am Tage des Sedanfests enthüllte werden könne. Am 22. Februar 1876 fasste die Stadt den Beschluss, dass das Denkmal auf dem Kaiserplatz (Abb. Kat.-Nr. 39.1) aufzustellen sei. Zwei Monate später teilte Stadtbaumeister Schülke Bürgermeister Wegner mit, dass Reiss ihn um Unterstützung bei der Anlieferung des „[…] Stein(s) zur Germania […], da er über 300 Zentner wiegen müsste […]",[805] gebeten habe. Wie darüber entschieden wurde, ist den Akten nicht zu entnehmen, aber im Vertrag hatte sich eigentlich Reiss dazu verpflichtet, den Transport selbstständig abzuwickeln. Nachdem die Skulptur der Germania im Juli 1876 wohl schon fertig gestellt war, beklagte sich Schülke bei Reiss, dass er „[…] Nase, Mund und Augen […]"[806] des Modells „[…] schöner, und harmonischer […]"[807] fand. Darüber hinaus kritisierte er, dass seiner Meinung nach die Schultern zu schmal ausgefallen seien. Er bat Reiss, an der Figur „[…] noch einmal Hand anzulegen […]".[808] In den Akten finden sich keine weiteren Hinweise darauf, inwiefern Reiss in diesem Stadium noch Änderungswünsche erfüllen konnte, fest steht, dass er seine Arbeit pünktlich abliefern konnte, denn die Enthüllung des Monuments, zu der auch Reiss geladen war, fand am 2. September 1876 im Beisein aller Honoratioren der Stadt statt.

Das Denkmal wurde am Ende des ersten Quartals des 20. Jahrhunderts in einer Publikation noch als „[…] erstes modernes Denkmal […]"[809] Duisburgs bezeichnet. Im Jahre 1906 wurde von der Stadt in Erwägung gezogen, das Kriegerdenkmal durch einen Brunnen zu ersetzen (zum

805 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4828).

806 Brief Schülkes an Reiss vom 25. Juli 1876 (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4828).

807 Ebd.

808 Brief Schülkes an Reiss vom 25. Juli 1876 (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4828).

809 G. v. Roden, 1949, S. 324. G. v. Roden schrieb 1949 seine „Geschichte der Stadt Duisburg" unter Verwendung des gleichnamigen Buchs von Heinrich Averdunk und Walter Rink aus dem Jahre 1927.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zustand des Monuments Anfang des 20. Jahrhunderts siehe Abb. Kat.-Nr. 39.4 und 39.5). Der Plan wurde im selben Jahr wieder fallen gelassen. Als 1925 die Sandsteingruppe verwittert war, gab es Überlegungen, von ihr einen Gipsabdruck zu machen und das Denkmal in Bronze neu erstehen zu lassen. Die Kosten, die in einem Angebot mit etwa 12.000,– Mark kalkuliert wurden, konnte sich die Stadt nicht leisten und sie nahm deshalb von diesem Vorhaben 1926 Abstand.[810]

Bis zum Juli 1936 stand das Denkmal noch an seinem Platz,[811] es musste dann aber dem Otto von Bismarck-Denkmal weichen, das von seinem Standort „[…] Ecke Königstraße/Am Burgacker […]“[812] verlegt wurde.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Duisburg (Akten 10/4828, 600/175, Band II); Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); A. Müller, 1882, S. 434; K. Baedeker, 1892, S. 429; E. Schwickert, 1895, S. 57; K. Baedeker, 1895, S. 453; K. Baedeker, 1899, S. 496; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Anonymus, 1912, S. 5; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Kappe, 1938, S. 44; G. v. Roden, 1949, S. 80, S. 358; H. Steinkamp, 1957, S. 132; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 53; G. Milkereit, 1986, Abb. S. 25; Anonymus, o. J., S. 30; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.[813]

Beschreibung:[814] Die Statue der Germania[815] ruht auf einem hohen, polygonalen Postament, das nach unten mit einem vierstufigen, sich verbreiternden Sockel abgeschlossen wird (Abb. Kat.-Nr. 39.2). Nach oben wird das Podest mit drei verschieden starken Platten begrenzt, die sich nach unten faszienartig verjüngen. In hochrechteckigen Blendnischen, die nach unten mit Laibungen abschließen und an ihren oberen Begrenzungen links und rechts jeweils mit einem kleinen Segmentbogen versehen sind, befinden sich auf weißen Marmorplatten eingravierte Namen und die Inschrift „Die Stadt Duisburg weihet dieses Denkmal ihren im Kriege 1870 u. 1871 gefallenen tapferen Söhnen am Sedantage 1876“. Darüber schließt sich ein Band mit längsrechteckigen, ornamental geschmückten Blendnischen unterschiedlicher Breite an. In der

810 Stadtarchiv Duisburg (Akte 600/175).

811 H. Kappe, 1938, S. 44.

812 G. v. Roden, 1949, S. 324.

813 Beines datiert das Denkmal irrtümlich auf 1873.

814 Die Beschreibung erfolgt anhand des Fotos und wird ergänzt mit Angaben aus den Akten des Stadtarchivs, die kenntlich gemacht werden.

815 Bloch bezeichnete die Statue als Duisburgia (P. Bloch, 1975, S. 53). Im Übrigen wird sie in jeder Literatur und in den Akten des Stadtarchivs Duisburg mit Germania bezeichnet, nur Heinrich Alexander Müller nahm in seinem Biographischen Künstlerlexikon von 1882 die Skulptur als „Gruppe der Geschichte“ auf (H. A. Müller, 1882, S. 434).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mitte der größeren Blendnischen, jeweils über den Marmorplatten, sind auf Kartuschen Wappen angebracht. Auf der linken Kartusche ist ein Reichsadler zu erkennen, auf der rechten ein Siegeskranz. Die kleineren Blendnischen werden nach oben mit Rollwerk abgeschlossen. Auf den Abschlussplatten des Piedestals befinden sich zwei Stufen, auf deren oberster ein stilisierter Erdboden gearbeitet ist. Auf ihm ist die Statue der Germania in Sitzpositur platziert (Abb. Kat.-Nr. 39.3). Auf ihrem Haupt trägt sie eine Mauerkrone, unter der langes, gewelltes Haar bis auf ihre Schultern fällt. Mit nachdenklich wirkendem Blick schaut sie in die Ferne. Ihr Gesicht ist mit einer etwas zu platten Nase, einem kräftigen Kinn und einem vollen Mund gestaltet. Sie ist bekleidet mit einem zweiteiligen, langen Gewand, das mit einem weichen Faltenwurf zwischen großen, glatten Flächen versehen ist, so dass der Stoff sehr leicht wirkt. Ihr über die Schultern gelegter Umhang bildet an ihrer rechten Körperseite oberhalb des Erdhügels ein kleines Faltenbündel. Am rechten Arm ist er mit einem hohen, spitz zulaufenden Einschnitt versehen, der oberhalb des Ellbogens endet, so dass ein großer Teil ihres Kleiderärmels sichtbar wird. Vom runden Halsausschnitt bis zur Brust ist der Stoff ganz glatt gearbeitet, darunter verlaufen zwei diagonale, sich leicht kreuzende Falten, von denen eine bis in den Schoß fällt. In Hüfthöhe bilden sich an der rechten Körperseite einige leichte Falten, die sich durch die sitzende Haltung ergeben. Am linken Bein fällt der Stoff glatt bis auf ihren Fuß, wo sich der Stoff staut und zu ihrer rechten Seite wegschwingt. Ihren linken Fuß hat sie auf eine Kanone gesetzt. Zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der rechten Hand hält die Figur „[…] einen Griffel, um auf den Tafeln der Geschichte die Heldentaten der Gefallenen zu verewigen."[816] In ihrer linken Hand hält sie ein geschlossenes Buch, das sie mit ihrem linken Oberbein abstützt. An ihrer rechten Seite steht ein Adler, dessen Kopf etwa bis in Höhe des rechten Knies der Germania reicht, dieses aber nicht berührt.

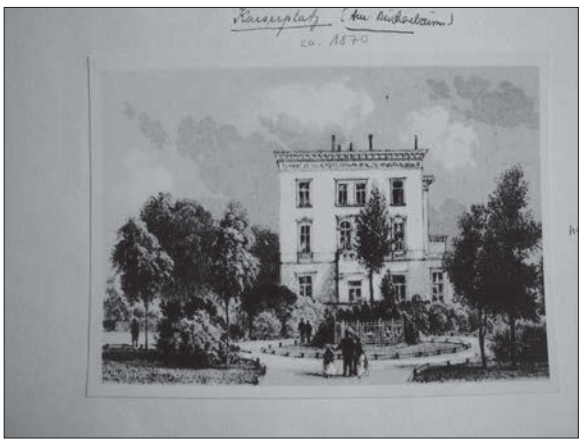



**Abb. Kat.-Nr. 39.1:** Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, vor Errichtung des Kriegerdenkmals, im Hintergrund: Haus Brockhoff, ca. 1870.

816 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4828).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 39.2:** Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung Anton Josef Reiss, 1876, um 1880.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 39.3:** Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1876, Detail, Germania mit Adler, um 1880.

**Abb. Kat.-Nr. 39.4:** Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1876, Zustand um 1900 (1902 abgestempelte Postkarte).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 39.5:** Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1876, 1910.

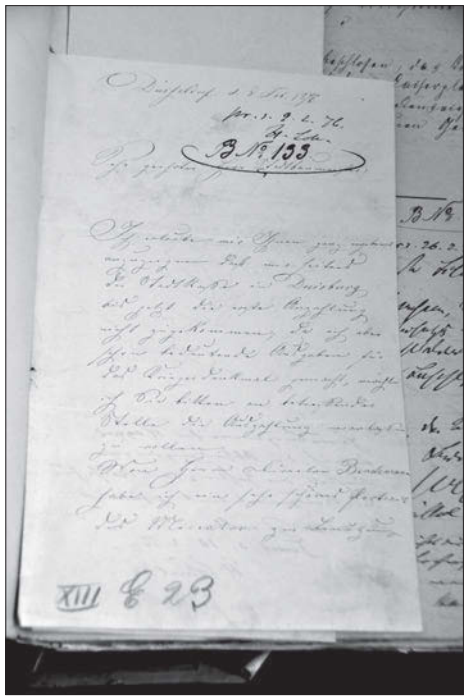


**Abb. Kat.-Nr. 39.6:** Brief von Reiss an Stadtbaumeister Schülke vom 8. 2. 1876:
Sehr geehrter Herr Stadtbaumeister. Ich erlaube mir Ihnen ganz ergebenst anzuzeigen, daß mir seitens der Stadtkasse in Duisburg bis jetzt die erste Anzahlung nicht zugekommen; da ich aber bereits bedeutende Ausgaben für das Kriegerdenkmal gemacht, möchte ich Sie bitten, an betreffender Stelle die Auszahlung veranlassen zu wollen.
Von Herrn Direktor Bendemann habe ich sehr schönes Porträt des Mercator zur Benutzung.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 40

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Golzheimer Friedhof<br>Klever Straße/Fischerstraße<br>40477 Düsseldorf |
| Objekt: | „Ecce homo“ (Grabmal Notar Victor Müller). |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Um 1877. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Nach dem unveröffentlichten Manuskript des Alexander Boode wurde das Grabmal für den am 17. März 1817 geborenen und am 20. März 1877 gestorbenen Notar Victor Müller errichtet.[817] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, 1885,[818] o. S.; A. Boode, 1905, S. 180 f. |

Beschreibung: Entnommen dem unveröffentlichten Manuskript von Alexander Boode: „In einer von zwei Säulen getragenen Nische erblicken wir den leidenden und duldenden Herrn, die Dornenkrone auf dem Haupte. Den Eindruck, den das Bild auf den Beschauer ausübt, ist ein fast überwältigender und tief nachhaltiger.“[819]

817 A. Boode, 1905, S. 180 f.
818 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.
819 A. Boode, 1905, S. 180 f.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 41

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen. |
| Objekt: | Modell zum Mercator-Denkmal (Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss). |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Möglicherweise 1,25 m (zur Größenangabe siehe Chronik und Zusätzliches). |
| Datierung: | Zwischen 1875 und 1878. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Reiss muss mindestens zwei Modelle der Mercator-Figur angefertigt haben. Bereits 1875 berichtete er in einem Brief an Stadtbaumeister Schülke, „[…] mit dem Modell zu dem Mercator-Denkmal, wenn auch noch nicht ganz fertig, doch zu einem Punkte gelangt (zu sein), wo ich gerne mit Ihnen Rücksprache nehmen […] möchte." Er fügte hinzu, er habe „[…] das Ganze […] in Gyps ausgeführt […]".[820] Ein Jahr später hält Schülke in seinem Erläuterungsbericht vom 14. November 1876 fest, dass mit dem Künstler vereinbart sei, Modelle der Denkmalfiguren in halber Größe herzustellen.[821] Vielleicht hat Reiss unmittelbar danach ein weiteres Modell des Mercators geschaffen. Auf jeden Fall hat er sich erst offiziell bei Vertragsabschluss am 24. August 1877 dazu verpflichtet, Modelle anzufertigen.[822] Die auf dem Sockel vorne links angebrachte Jahreszahl neben der Signatur „I. Reiss" könnte 1878 lauten. Sie ist aber nicht eindeutig zu erkennen. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Duisburg (Akten 10/4825 A/B); Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunstausstellung 1888, S. 19, Nummer 114. |

Beschreibung: Das Gesicht des auf einem flachen Sockel stehenden Mercators mit den abgeklärten Zügen ist im höheren Alter mit eingefallenen Wangen dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 41.1). Auf seinem Kopf, der mit nur leichter Neigung nach unten versehen ist, trägt er ein Barett, unter dem kurzes, gewelltes Haar hervorschaut. Seinem Oberlippenbart schließt sich ein breiter, bis auf die Brust fallender, gewellter, mit zwei Spitzen endender Vollbart an. Seine Kleidung entspricht der Mode zu seinen Lebzeiten im 16. Jahrhundert. Der am Rücken mit einem weichen Faltenwurf bis über den Sockel hinaus fallende Umhang ist vorne weit geöffnet. An den glatten Schultern sind kurze Puffärmel angebracht, unter denen lange, eng anliegende Ärmel mit dicht

820 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4825 A, Brief vom 2. Oktober 1875 von Reiss an Stadtbaumeister Schülke).

821 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4825 B). Da die Original-Figur 2,50 groß ist, könnte das im Katalog von 1888 abgebildete Modell ca. 1,25 m groß gewesen sein.

822 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nebeneinanderliegenden Falten hinausragen. Der hoch aufgestellte Kragen ist mit kleinen Einschnitten versehen. Unter seinem Umhang, den er mit der rechten, einen Zirkel tragenden Hand etwas nach hinten zieht, trägt er eine mit flachen, waagerechten Falten gearbeitete Weste, deren Knopflöcher teils mit Knöpfen verschlossen sind, teils offenstehen. Das kurze, nur bis zur Mitte der Oberbeine fallende, gepuffte Beinkleid ist dreistufig angeordnet. Die Beine sind mit langen Strümpfen bekleidet, die sich um die Knie kräuseln. Die mit Schnallen und floralen Applikationen geschmückten Schuhe stehen mit dem rechten Standbein am hinteren Sockelrand und mit dem linken Spielbein über das Piedestal hinaus. Mit vier Fingern seiner linken Hand hält er eine Schriftrolle, deren geöffnetes Ende er mit dem Daumen nach unten an sein linkes Oberbein drückt. Seitlich seines rechten Fußes sind zwei dicke Bücher übereinander gelegt, die den Dargestellten als Universalgelehrten ausweisen. Die vor den Büchern auf einem polygonalen, sich nach oben verjüngenden Sockel ruhende, ebenfalls neben seinem rechten Fuß positionierte Weltkugel ist als Zeichen seiner großen Verdienste zu verstehen, die er sich mit seiner im wahrsten Sinne des Wortes wegweisenden Kartografie erworben hat.

**Abb. Kat.-Nr. 41.1:** Modell der Mercator-Figur für Denkmal in Duisburg, Anton Josef Reiss, ca. 1875–1878, 1888.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 42

| | |
|---|---|
| Ort: | Burgplatz<br>47051 Duisburg |
| Objekt: | Mercator-Denkmal (Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss). |
| Material: | Obernkirchener Sandstein. |
| Größe: | Gesamthöhe des Denkmals: 9,3 m.[823]<br>Mercator-Figur: 2,5 m.[824]<br>Putti: H.: ca. 80 cm; B.: ca. 70 cm; T.: ca. 30 cm.<br>Delphine: H.: 86 cm; B: 102 cm; T.: 90 cm. |
| Datierung: | 1878. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches:[825] | Ab März 1869 plante die Stadt Duisburg, dem größten Bürger, der jemals in ihren Mauern lebte, dem Kartografen Gerhard Mercator (1512 – 1594), ein Denkmal auf dem Burgplatz (Abb. Kat.-Nr. 42.1) zu setzen. Anlass war der 300. Jahrestag der Herausgabe Gerhard Mercators großer Seekarte im August 1569. Ein Komitee wurde gebildet, das sich in den nächsten neun Jahren mit der Errichtung des Monuments beschäftigte. Ausweislich einer Abschrift der Urkunde erfolgte die Grundsteinlegung am 3. August 1869 (Abb. Kat.-Nr. 42.2), dem Geburtstag des bereits 1840 verstorbenen Friedrich Wilhelm III. Dem preußischen König Wilhelm wurde in Ems sogar eine persönliche Einladung zu dieser Zeremonie überbracht, die dieser aber wegen anderer Verpflichtungen ablehnen musste. Ab Juni desselben Jahres wurden nicht nur die Bürger der Stadt zu Spenden aufgerufen, sondern es wurden auch Institutionen mit der Bitte um Beiträge angeschrieben. Als ein Beispiel sei hier die Handelskammer aufgeführt, der nach einer einleitenden Erörterung über die kalkulierten Gesamtkosten des Denkmals sogleich die Höhe einer Donation vorgeschlagen wurde. Auch wenn das Schreiben des Komitees mit illustren Namen gespickt war, wie König Wilhelm I. oder Graf von Bismarck, die alle schon ihr Interesse an dem Projekt bekundet hätten, wusste der Handelskammerpräsident auf das in freundliche Worte gekleidete, aber plumpe Begehren höflich zu antworten und wünschte dem Unternehmen viel Erfolg, ohne jedoch Mittel bereitzustellen. Mehr Glück hatte die Kommission |

823 W. Unglaub, 1979, S. 33.

824 Angaben in einem Bericht des Stadtbaumeisters Schülcke vom 14. November 1876.

825 Bei der Entstehungsgeschichte handelt es sich hauptsächlich um eine Zusammenfassung der Akten 10/4825 A und B des Stadtarchivs der Stadt Duisburg.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Stadt beim Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, der kurz nach der Grundsteinlegung an die Gabe eines Beitrags zwischen 1000 und 1500 Talern dachte. Allerdings waren die finanziellen Zuwendungen an ein Mitspracherecht geknüpft, denn der Verein lehnte einen Entwurf des Stadtbaumeisters Wilhelm Schultz aus dem Jahre 1874 (Abb. Kat.-Nr. 42.3) ab.[826]

Reiss bekundete im Jahre 1875, dass er den Auftrag zur Herstellung der Skulpturen und der Aufstellung des Denkmals für 12.000 Mark übernehmen würde. Es handelte sich um einen Betrag, den er später aufstocken musste, denn im erst am 24. August 1877 geschlossenen Vertrag zwischen Reiss und Schülke, dem Nachfolger des Stadtbaumeisters Wilhelm Schultz, wurde eine Summe von 13.580 Mark für seine Arbeiten, die bis zum 1. August 1878 fertiggestellt sein mussten, vereinbart. Bis zum Vertragsabschluss rangen Reiss, Schülke und der Kunstverein um die beste künstlerische Lösung. Keiner Diskussion bedurfte die Ausführung des Denkmals im Stil der Renaissance, denn für Schülke kam nur dieser Stil infrage, da Mercator in einer Zeit lebte, „[…] als auch in Deutschland die Renaissance begann, […]".[827] Er bezog sich dabei auf den „[…] berühmten alten Brunnen zu Erfurt […]",[828] bei dem auch „[…] vier Pfeiler mit Rundbögen […] und Gesimskranz […]"[829] Basis für eine darauf zu errichtende Statue waren. Reiss fertigte nach Schülkes Entwurf Modellzeichnungen an und besprach sie regelmäßig mit dem Stadtbaumeister, um dessen Rat er auch bat. So war beispielsweise geplant, dass die Putti, die Reiss in seinem Schriftverkehr mit dem Stadtbaumeister meist als Gnome, aber auch schon mal als „[…] ganz prächtige Jungens […]"[830] bezeichnete, leuchtende Weltkugeln tragen sollten. Reiss empfahl zugunsten der Gesamtwirkung, ihnen Werkzeuge beizufügen. Mit diesem Vorschlag konnte sich Schülke anfangs nicht anfreunden, aber das vorliegende Ergebnis zeigt, dass sie sich schließlich auf die Arbeitsgeräte als Beifügungen geeinigt haben müssen und vom Projekt der Leuchtkugeln Abstand nahmen. Als

826 R. Vogedes, 1978, S. 10.

827 Inhalt eines Erläuterungsberichts von Stadtbaumeister Schülke zum Entwurf eines Mercator-Brunnens vom 14. November 1876 (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/5124).

828 Ebd.

829 Ebd.

830 Reiss in seinem Brief vom 2. Februar 1878 an Stadtbaumeister Schülke (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4825 A).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Reiss sein erstes Modell Ende 1875 in Gips fertiggestellt hatte, fuhr das ganze Komitee zur Begutachtung nach Düsseldorf ins Atelier des Künstlers in die Klosterstraße. Danach scheint aber die Finanzierung des Denkmals wieder auf wackligen Füßen gestanden zu haben, denn Reiss schlug Ende 1876 eine Verkleinerung des Monuments vor,[831] wonach die Figur des Mercator nur noch 2 m groß gewesen wäre und die Gesamthöhe des Denkmals nur 7 m betragen hätte. Unter diesen Umständen hätte sich sein Honorar hinsichtlich der Skulpturen auf 6000 Mark reduziert. Das Komitee der Stadt Duisburg wandte sich danach noch einmal an den Kunstverein in Düsseldorf mit der Bitte um einen Zuschuss von 6000 Mark, der auch gewährt wurde. Mit der Zusage der Mittel verband der Kunstverein aber sogleich Forderungen, denn in einem Schreiben vom Januar 1877, aus dem hervorgeht, dass Reiss sein Modell offensichtlich schon modifiziert hatte,[832] heißt es, dass die „[…] Modell-Skizzen […] eine schätzungswerte Verbesserung im Vergleich zu den früheren Projekten […]"[833] seien. Gleichzeitig wurde eine Vergrößerung des Bassins gefordert. Im Februar stellte der Kunstverein weitere Bedingungen: Die Weltkugel müsse größer ausfallen und es sollten „die jetzt in Vorschlag gebrachten Tritonen zur Ausführung gelangen […]"[834], deren Aufnahme in das Gesamtkonzept später offensichtlich wieder fallen gelassen wurde. Im April 1877 zeigte sich der Kunstverein endlich zufrieden mit einem neuen Modell der Mercator-Statue. Bis zur Fertigstellung des Denkmals vergingen noch einmal fast eineinhalb Jahre. Wie das Kriegerdenkmal zwei Jahre zuvor (Kat.-Nr. 39), wurde das Mercator-Monument am Tag des Sedanfests am 2. September 1878 feierlich enthüllt (Abb. Kat.-Nr. 42.4 bis 42.7 – Zustand zwischen 1880 bis ca. 1910).

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4825 A und B; 10/5124); Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Stadtar-

831 Vielleicht hat er sein neues Modell nun auch nach einem anderen Gemälde angefertigt, denn am 8. Februar 1876 schrieb er an Schülke u. a. in einem anderen Zusammenhang: „[…] Von Herrn Direktor Bendemann habe ich ein sehr schönes Portrait des Mercator zur Benutzung erhalten […]". Er berichtete weiter, dass der Fürst von Hohenzollern ihm noch ein weiteres zukommen lassen wollte (Stadtarchiv Duisburg, Akte Akte 10/4828, Sectio XIII, Caps. E, No 23, beginnend 1875).

832 Reiss schrieb im Januar 1877 an Schülke, er habe jetzt eine neue Merkatorfigur angefertigt, die ihm besser als die alte gefalle und „unten […] vier Fischchen […]" hinzugefügt (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/4825 A).

833 S. 286 der Akte 10/4825 B des Stadtarchivs Duisburg.

834 Brief des Kunstvereins in Düsseldorf an das Komitee in Duisburg vom 8. 2. 1877.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chiv Neuss (Akte K 1.4.10); H. A. Müller, 1882, S. 434; K. Baedeker, 1883, S. 392; Anonymus, 1885,[835] o. S.; K. Baedeker, 1892, S. 429; E. Schwickert, 1895, S. 57; K. Baedeker, 1895, S. 453; K. Baedeker, 1899, S. 496; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Anonymus, 1902, Abb. o. S.; R. Sier, 1904, S. 105, S. 154; K. Baedeker, 1906, S. 291; Anonymus, 1912, Abb. S. 53; Grochtmann/Schneider, Duisburg, 1920, Abb. passim, o. S.; H. Singer, 1921, S. 37; H. Dieter, 1925, Abb. S. 33; Anonymus, 1926, Abb. S. 6; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Kappe, 1938, S. 44; H. Vollmer, 1953, S. 141; W. Ring, 1954, Abb. S. 125; H. Steinkamp, 1957, S. 130 f.; Anonymus, 1960, S. 58; Anonymus, 1963, Abb. o. S.; G. v. Roden, 1970, Abb. S. 315; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 53; R. Vogedes, 1978, S. 8 ff.; W. Unglaub, 1979, passim; J. Ehl, 1980, S. 533; H. P. Hilger, 1980, Abb. S. 316 f.; E. Heck, 1981, Abb. S. 18; L. Heid u. a., 1983, Abb. Buchdeckel Rückseite, S. 80, S. 251; J. Milz, 1994, S. 44, Abb. S. 45; R. Stremmel, 1995, S. 44, Abb. S. 45, Abb. S. 53; G. Dehio, 2005, S. 256; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Das Mercator-Denkmal (Abb. Kat.-Nr. 42.8) steht in der Mitte eines Bassins mit einem Durchmesser von ca. 6,50 m. Die äußere Begrenzung des Beckens ist zweistufig angelegt und setzt sich aus ausladenden Pässen und alternierenden kleineren Rechtecken zusammen, die auf gleicher Höhe abschließen. Auf der oberen, konkav geformten Stufe ist ein nach außen überstehender Rand angebracht.

Das dreigeschossige Denkmal ist im Untergeschoss mit vier Fischen ausgestattet, die in den Entwürfen als Delphine bezeichnet werden.[836] Im darüber liegenden Geschoss befinden sich vier Putti, und im dritten Geschoss steht die Skulptur des Mercator. Das Monument ruht auf einem Fundament, dessen sichtbarer Teil sich abwechselnd aus Segmentbögen und Rechtecken zusammensetzt. Das Untergeschoss wird aus einer Vierpfeilerkonstruktion gebildet, die nach oben im Innern mit einer Kuppel abschließt (Abb. Kat.-Nr. 42.9). Die Pfeiler ruhen auf den hervorstehenden Rechtecken des Fundaments auf fünfstufigen Basen. Nach oben werden sie mit Abschlussplatten versehen, unter denen ein Ornamentband verläuft. Die Pfeiler sind mit profilierten Rundbögen verbunden, deren Bogenenden auf den Abschlussplatten liegen. Die Blendnischen in den Zwickeln neben den Bögen sind mit einem floralen Muster gefüllt, das sich über den Rundbögen auf einem Band zwischen zwei verkröpften, profilierten Gesimsen befindet, deren Mitte zusätzlich mit einer Rosette geschmückt ist. Ein sich nach unten verjüngendes Kranzgesims, das von kleinen, mit Voluten versehenen Kragsteinen getragen wird, bildet den oberen Abschluss des Untergeschosses.

Neben den Pfeilern sind auf den hervortretenden Segmentbögen des Fundaments siebenstufige, halbrunde Sockel angebracht, auf denen vier identische, als Wasserspeier

835 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.

836 Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4825 B).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dienende Delphine (Abb. Kat.-Nr. 42.10) liegen. Aus ihren weit geöffneten, fleischigen Mündern schauen kleine Röhrchen heraus. Ihre Flossen liegen links und rechts auf dem Boden und reichen mit ihren äußeren Enden bis an die Pfeiler heran. Mit ihren großen Augen scheinen sie nach allen Seiten zu schauen. Die dicken, schuppigen Leiber münden in aufgerichteten Schwanzstielen.

Im zweiten Geschoss befindet sich ein hoher polygonaler Sockel, der mit einem sich nach oben verbreiternden Kranzgesims abschließt. Vor seinen Seiten sind abwechselnd Putti und kleine architektonische, mit Satteldächern versehene Elemente angebracht, die Grabmälern ähneln (Abb. Kat.-Nr. 42.11). Sie sind mittig mit einem Rundbogen versehen, deren Bogenenden auf den Abschlussplatten von Pilastern ruhen. Die vier mit einem Rundstab umrandeten Inschriften, von denen einige Buchstaben und Zahlen nicht mehr vorhanden sind, lautete ursprünglich vollständig wie folgt: 1. Gerhard Kremer gen. Mercator; 2. Geb. d. 5. März 1512 zu Rupelmonde; 3. Lebte und wirkte zu Duisburg seit 1552; 4. Gestorben zu Duisburg d. 2. Dezember 1594. Die vier nackten, pausbackigen Putti sind über den Pfeilern auf den hervorkragenden Teilen der Abschlussplatte des Untergeschosses angebracht. Für sie sind auf quadratischen Basen volutenförmige Sitze konstruiert, auf deren höher gerollten Seiten sie in Sitzposition platziert sind. Ihre Symbole zeichnen sie als Personifikationen der Geografie, des Handels, der Schifffahrt und der Wissenschaft aus.[837]

Der an der Frontseite links sitzende Putto hält in seiner rechten Hand ein Zahnrad (Abb. Kat.-Nr. 42.12) als Sinnbild der Wissenschaft. Mit seiner linken Hand hält er über dem linken Knie einen ausgerollten Rotulus. Seine weit geöffneten, aufmerksam in die Ferne gerichteten Augen scheinen Erstaunen über neue Erkenntnisse auszudrücken. Das Gesicht ist mit kurzem, gewelltem, etwas auf die rechte Stirnhälfte fallendem Haar gerahmt, das nur die Ohrläppchen frei lässt. Sein voller Mund mit der etwas über die Unterlippe stehenden Oberlippe lässt sein Gesicht noch weicher erscheinen als es ohnehin durch seine Pausbacken wirkt.

Der Putto auf der rechten Frontseite hält mit seiner linken, ausgestreckten Hand einen Anker fest (Abb. Kat.-Nr. 42.13), der neben seinem linken Bein steht; das rechte Bein hat er über sein linkes geschlagen. Mit seinem Attribut verkörpert er die Seefahrt. Das macht ihn zum prima inter pares unter den vier Personifikationen, da der Hinweis auf Gerhard Mercators entwickelte Seekarte ihm einen höheren Rang als den anderen einräumt. Seine rechte Hand hat er neben sich auf die Volute gelegt. Der Blick ist nach unten gerichtet. Sein welliges, kurzes Haar, das nicht die Ohren verdeckt, ist nach hinten aus der Stirn frisiert. Die Lippen hält er fest geschlossen.

Der linke der beiden Putti, die auf der Rückseite Mercators gegenüber dem Rathaus sitzen, ist eine Personifikation der Geografie. Er schaut konzentriert in einen Atlas (Abb. Kat.-Nr. 42.14), den er mit beiden Händen festhält und mit seinen übereinandergeschlagenen Beinen abstützt. Er ist im Begriff, mit seiner rechten Hand ein Blatt umzuschlagen. Sein Gesicht mit der besonders hoch geformten Stirn wird von glattem, kurzem, gescheiteltem, die Ohren frei lassendem Haar gerahmt. Einige zu Sechsen geformte Strähnen fallen in das mit einem herzförmigen Mund versehene Gesicht.

837 Erläuterungsberichts des Stadtbaumeisters Schülke zum Entwurf eines Mercator-Brunnens vom 14. November 1876 (Stadtarchiv Duisburg, Akte 10/5124).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

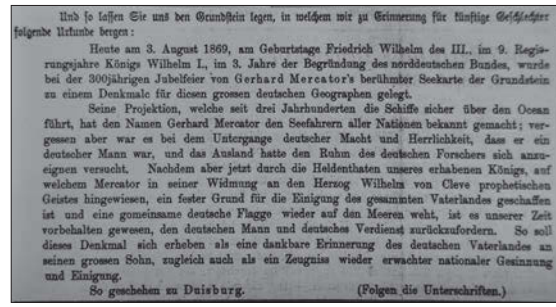
Der Putto auf der rechten Seite hält den mit zwei Schlangen umwickelten Merkurstab in seiner rechten Hand hoch (Abb. Kat.-Nr. 42.15). Es ist die Beifügung, die ihn als Personifikation des Handels ausweist, die durch die Ausarbeitung der Karten des Mercator bedeutend sicherer hinsichtlich der Navigation auf den Weltenmeeren wurde. Die linke Hand stützt er auf dem Knie seines linken, vor einer Volute stehenden Beins ab. Seinen rechten Fuß hat er über die Volute gelegt. Das Gesicht richtet sich auf Mercator. Der geöffnete Mund scheint mit ihm zu kommunizieren. Sein nach oben gerichteter Kopf lässt einen mit Wulsten versehenen, für diese Figur etwas zu breit und unförmig geratenen Hals erkennen.

Auf dem Kranzgesims des zweiten Geschosses befindet sich eine vierzonige Basis, auf der die Monumentalfigur des Mercator mit einem leichten Hüftschwung zu seiner rechten Körperseite und etwas auseinanderstehenden Beinen als krönender Abschluss des Brunnes steht (Abb. Kat.-Nr. 42.16). Seine Darstellung soll der in seinem 62. Lebensjahr entsprechen. Er ist nach der Mode seiner Zeit und seines Stands als Magister Artium und Gelehrter gekleidet. Sein etwas gesenkter und zur rechten Seite ausgerichteter Kopf ist mit einem Barett bedeckt, unter dem beidseitig gewelltes, bis auf den Nacken fallendes Haar hervorschaut, das noch einen Teil der Ohren hervorschauen lässt. Die Augen blicken nach vorne ins Leere. Die eingefallenen Wangen, die Schlupflider und die etwas über die Lider fallenden Augenbrauen weisen auf ein höheres Alter, stehen aber im Kontrast zu der faltenfreien Stirn (Abb. Kat.-Nr. 42.17). Sein zweigeteilter Bart fällt bis auf die Brust. Die hängenden Mundwinkel, die von einem Oberlippenbart gerahmt werden, könnten als mürrisch interpretiert werden, assoziieren aber angesichts der Funktion, die er als Lehrender in Duisburg ausübte, eher einen tief in Gedanken versponnenen Wissenschaftler. Die Figur des Mercator ist mit einem dreiteiligen Gewand bekleidet. Unter seinem kurzärmligen Umhang trägt er eine zugeknöpfte, fast glatt anliegende Weste, die am Hals mit einem Kragen abschließt, und an deren langen Ärmeln sich horizontale Falten bilden. Am rechten Arm ergibt sich eine dicht nebeneinanderliegende Faltenformation. Als Beinkleid lugt unter der Weste eine kurze Pluderhose hervor, die weit oberhalb der Knie endet. Die Hose besteht aus drei übereinandergeschichteten Stoffteilen, deren oberste mit Schlitzen versehen sind, und die beiden unteren mit senkrechten, flachen Falten. Seine Füße stecken in Schnallenschuhen, von denen der linke über den Bodenrand hinausragt. Der lange Überwurf mit den kurzen Puffärmeln ist vorne weit geöffnet, nach hinten fällt er bis auf den Boden und über zwei dort liegende Folianten. Dabei bilden sich am Rücken weit auseinanderliegende vertikale Falten, von denen zwei von den Büchern aus (Abb. Kat.-Nr. 42.18) wegschwingen. Nur unterhalb des rechten Arms liegen zwei dicht beieinander. Sie ergeben sich durch die Stellung des Mercator, der mit seiner rechten Hand, in der er einen Zirkel hält, den Stoff seines Gewands nach hinten zieht. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, die fast ganz aufgerollt ist. Sie könnte als Zeichen für ein fast beendetes Lebenswerk stehen. Seine größten Leistungen sind bereits vollbracht, ihre Ergebnisse sind in den hinter ihm gestapelten Atlanten, von denen einer über den Rand der Basis hinausragt, niedergelegt. Ein weiteres sichtbares Zeichen seines Schaffens ist die neben seinem rechten Fuß auf einen polygonalen Sockel gestellte Kugel der Welt, von der er 1569 eine Karte fertigstellte.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 42.1:** Duisburg, Burgplatz, um 1850, Holzschnitt nach Zeichnung von Th. Weber.



Und so lassen Sie uns den Grundstein legen, in welchem wir zu Erinnerung für künftige Geschlechter folgende Urkunde bergen:

Heute am 3. August 1869, am Geburtstage Friedrich Wilhelm des III., im 9. Regierungsjahre Königs Wilhelm I, im 3. Jahre der Begründung des norddeutschen Bundes, wurde bei der 300jährigen Jubelfeier von Gerhard Mercator's berühmter Seekarte der Grundstein zu einem Denkmale für diesen grossen deutschen Geographen gelegt.

Seine Projektion, welche seit drei Jahrhunderten die Schiffe sicher über den Ocean führt, hat den Namen Gerhard Mercator den Seefahrern aller Nationen bekannt gemacht; vergessen aber war es bei dem Untergange deutscher Macht und Herrlichkeit, dass er ein deutscher Mann war, und das Ausland hatte den Ruhm des deutschen Forschers sich anzueignen versucht. Nachdem aber jetzt durch die Heldenthaten unseres erhabenen Königs, auf welchem Mercator in seiner Widmung an den Herzog Wilhelm von Cleve prophetischen Geistes hingewiesen, ein fester Grund für die Einigung des gesammten Vaterlandes geschaffen ist und eine gemeinsame deutsche Flagge wieder auf den Meeren weht, ist es unserer Zeit vorbehalten gewesen, den deutschen Mann und deutsches Verdienst zurückzufordern. So soll dieses Denkmal sich erheben als eine dankbare Erinnerung des deutschen Vaterlandes an seinen grossen Sohn, zugleich auch als ein Zeugniss wieder erwachter nationaler Gesinnung und Einigung.

So geschehen zu Duisburg. (Folgen die Unterschriften.)

**Abb. Kat.-Nr. 42.2:** Abschrift der bei der Grundsteinlegung am 3. August 1869 eingemauerten Urkunde.

**Abb. Kat.-Nr. 42.3:** Nicht ausgeführter Entwurf zum Mercator-Denkmal mit gotischem Abschluss von Wilhelm Schultz, Stadtbaumeister in Duisburg, 1874.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 42.4:** Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf. Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, im Hintergrund rechts: Salvatorkirche, im Hintergrund links: Teil des nach 1843 errichteten und bis 1895 existierenden alten Rathauses, um 1880.

**Abb. Kat.-Nr. 42.5:** Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, im Hintergrund: Das bis 1895 existierende alte Rathaus, frühestens 1878, vor 1895.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 42.6:** Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 1895.

**Abb. Kat.-Nr. 42.7:** Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, mit ab 1895 errichtetem und 1902 eingeweihtem Rathaus, um 1910.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

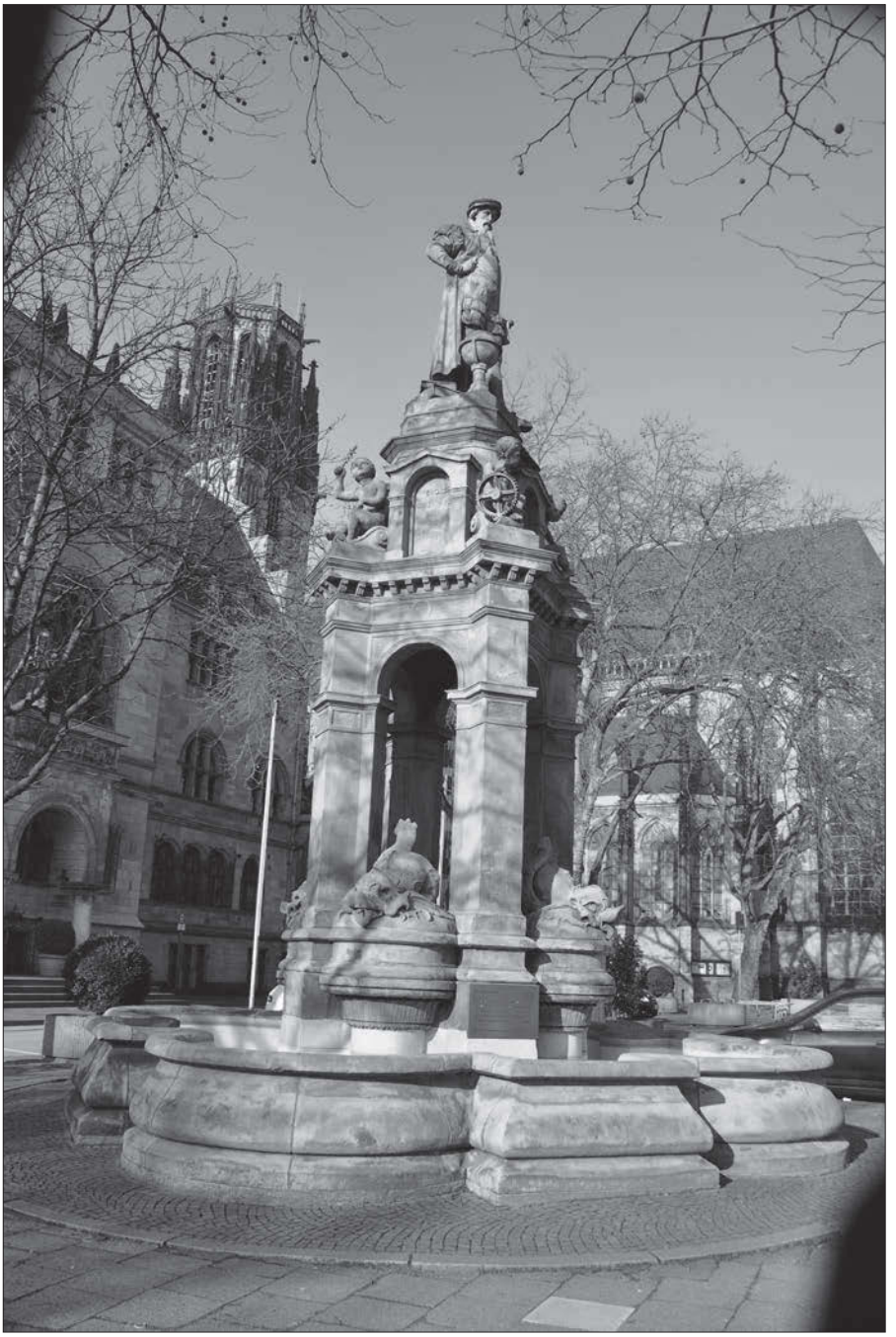


**Abb. Kat.-Nr. 42.8:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, im Hintergrund rechts: Salvatorkirche, links: Das 1902 eingeweihte Rathaus, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 42.9:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, Detail: Konstruktion unterhalb der Mercator-Figur mit einem der vier Delphine, 2013.

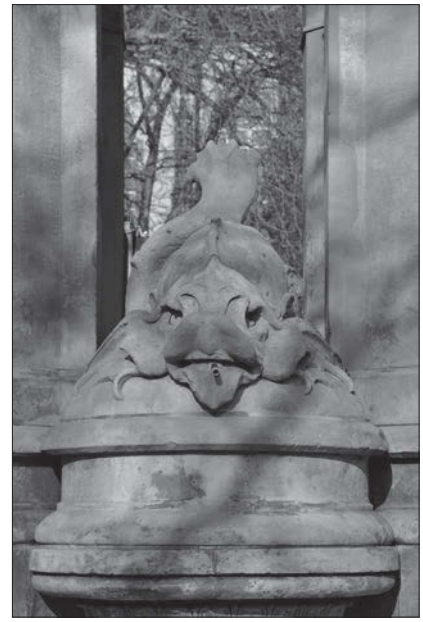


**Abb. Kat.-Nr. 42.10:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf, Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, Detail: Einer von vier Delphinen, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 42.11:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, Detail: Gedenktafel zwischen Personifikationen, Rathausseite, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 42.12:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation der Wissenschaft, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 42.13:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation der Schifffahrt, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 42.14:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation der Geografie, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 42.15:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation des Handels, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 42.16:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail: Mercator-Figur, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 42.17:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Kopf der Mercator-Figur, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 42.18:** Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Rückansicht der Mercator-Figur, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 43

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell „Grablegung“ für Bronzetüren am Kölner Dom unter dem Motto „Nihil sine Deo“. |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1879. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Nach Ausschreibung des ersten Wettbewerbs zur Anfertigung von Bronzetüren für die Westportale am Kölner Dom reichte Reiss einen Entwurf ein, der nach einem Verzeichnis des Dombauarchivs, das ab dem 30. 8. 1879 geführt wurde, unter der Nummer 49 (Journal Nummer 630) erfasst ist. Auf seiner Visitenkarte, die sich in den Akten befindet (Abb. Kat.-Nr. 43.1), ist vermerkt, dass er sein Programm am 25. 9. 1879 abgab. In einer weiteren Auflistung ist unter der Nummer 15 am 1. 3. 1880 der Eingang von 3 Kästen registriert, in dem sich sein Modell befunden haben muss, das sich nach einer weiteren Angabe aus 48 Einzelmodellen zusammensetzte, die noch im selben Monat in einem Kölner Museum ausgestellt wurden. Aus einer hier ebenfalls angegebenen Berechnung ist ersichtlich, dass der Auftrag dem Künstler 108.000 Mark eingebracht hätte. |
| Quellen und Literatur: | Dombauarchiv Köln (Akte Dombau zu Cöln, Acta: Dom-Kirchen-Thüren I Concurrenz-Ausschreiben. Litt. X, suppl. e. I., vom 29. Oktober 1878 bis 23. Juli 1884); P. Keller/ H. Schlüter, 1996, S. 218; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

Beschreibung: Entnommen der Kölnischen Volkszeitung vom 26. März 1880: „Zu den Bronzethüren für den Kölner Dom: Fleißiges Studium verräth auch das Project „Nil sine Deo“; die Umrahmung ist freilich gar zu schlicht, aber die Auffassung der Einzel-Scenen in den Zeichnungen und namentlich der ergreifende Ernst in den nur etwas gar zu flach reliefirten Figuren das die Grablegung darstellenden Modells sichern dem mit künstlerischem Geschick ausgeführten Entwürfen immerhin eine ehrenvolle Erwähnung unter dem vielen Mittelgut, das die Concurrenz zu Tage gefördert hat.“[838]

838 Kölnische Volkszeitung, Drittes Blatt 1880 Nr. 85, Köln 26. März, Freitag (Domarchiv Köln).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

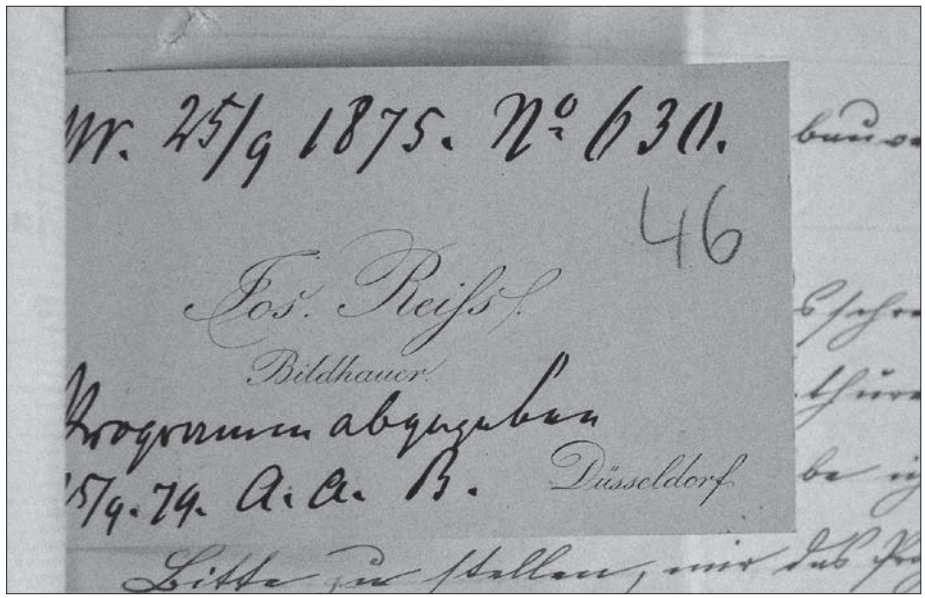



**Abb. Kat.-Nr. 43.1:** Visitenkarte des Künstlers, auf der die Abgabe seines Modells für die Anfertigung von Bronzetüren für die Westportale für den 25. 9. 1879 vermerkt ist.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 44

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen – möglicherweise abgebildet im Hintergrund eines Fotos, das in den 1890er Jahren im Atelier von Reiss aufgenommen wurde (Abb. Kat.-Nr. 44.1). |
| Objekt: | Modell zu einem Grabmal „Die Frauen am Grabe Christi“. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1880. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Katalog IV. Kunstausstellung in Düsseldorf 1880, S. 107. |

Beschreibung: Da es nur eine Vermutung ist, dass das Gipsmodell auf einem im Atelier von Reiss aufgenommenen Foto zu sehen ist, hier nur eine Kurzbeschreibung: Bei dem in eine Wandnische gestellten Objekt handelt es sich um eine vierfigurige, mit langen Gewändern bekleidete Gruppe. Auf der rechten Seite sitzt ein Engel mit erhobenen Händen. Seine Flügel reichen bis über den Kopf. Auf der linken Seite sind drei Frauen zweischichtig gruppiert. Eine der weiblichen Figuren sitzt im Vordergrund. Ihr mit einem Tuch bekleidetes Haupt hat sie auf den Engel gerichtet. Eine der beiden Frauen im Hintergrund trägt ebenfalls ein Kopftuch, das Haupt der anderen Figur scheint mit offenem, langem Haar gestaltet zu sein.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

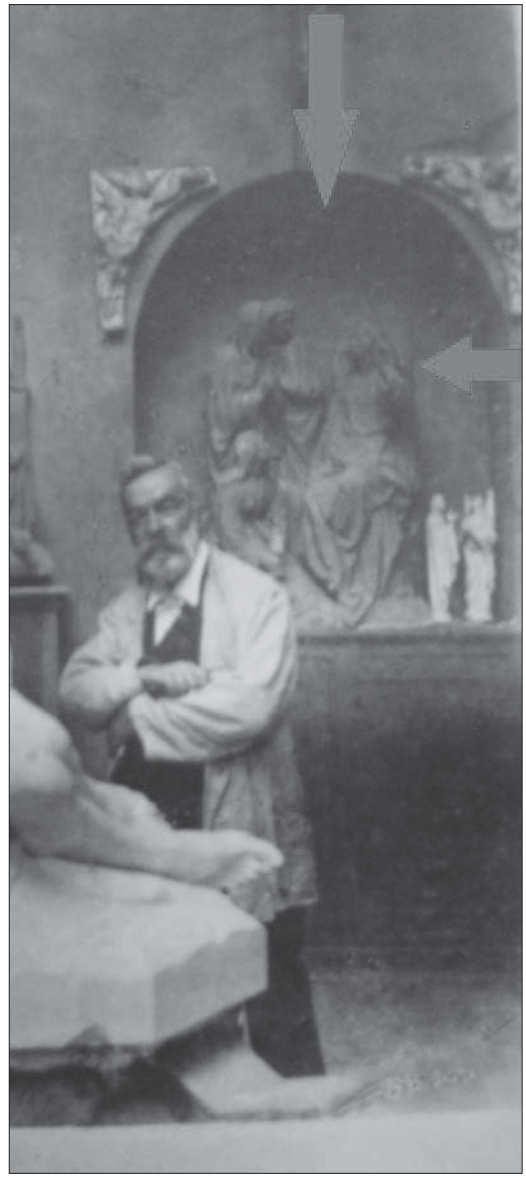


**Abb. Kat.-Nr. 44.1:** In Reiss' Atelier aufgenommenes Foto, im Hintergrund: Evtl. Modell zum Grabmal „Die Frauen am Grabe Christi", 1880, 1897.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 45

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Golzheimer Friedhof<br>Klever Straße/Fischerstraße<br>40477 Düsseldorf |
| Objekt: | „Die Frauen am Grabe des Herrn" oder „Der Ostermorgen" (Grabmal Mallmann). |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Zwischen 1880 und (spätestens) 1885. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Möglicherweise handelt es sich bei der unter der Kat.-Nr. 44 abgebildeten Fotografie (Abb. Kat.-Nr. 44.1), das im Atelier des Künstlers 1897 aufgenommen wurde, um einen Teil des Modells zum Mallmann-Grab. Die von Alexander Boode erwähnte Figur des Auferstandenen (siehe Beschreibung) fehlt auf der Fotografie allerdings. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus 1885,[839] o. S.; A. Boode, 1905, S. 289 f. |

Beschreibung: Im unveröffentlichten Manuskript des Alexander Boode steht zum Grabmal Mallmann Folgendes: „Schreiten wir den breiten Weg in südlicher Richtung fort, so bemerken wir zunächst das herrliche Monument der Familie Mallmann, ein Werk unseres genialen Bildhauers Jos. Reiss. In einer Nische, welche sich auf einem Sandsteinsockel erhebt, ist der ergreifende Moment dargestellt, wo der Engel des Herrn den beiden am Auferstehungsmorgen zum Grabe des Heilands geeilten Jungfrauen, die Hand zum Himmel hebend, die inhaltschweren Worte zuruft: Warum suchet ihr den Lebendigen bei den Toten? Er ist auferstanden und nicht hier!" Die Nische krönt die majestätische Gestalt des Auferstandenen. Der Ausdruck in dem Antlitze der Frauen ist dem Künstler meisterhaft gelungen und das schöne Denkmal reiht sich würdig denjenigen an, wie wir solches in Jos. Reiss ausgeführten Kunstwerken zu bewundern Gelegenheit haben."[840]

839 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.

840 A. Boode, 1905, S. 289 f.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 46

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Golzheimer Friedhof<br>Klever Straße/Fischerstraße<br>40477 Düsseldorf |
| Objekt: | „Die Grablegung Christi“ (Grabmal des Malers Franz Ittenbach). |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Um 1880. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Alexander Boode schrieb in seinem unveröffentlichten Manuskript aus dem Jahre 1905: „Ein anderer […] Künstler hat an der dem Rheine zugelegenen Seite seine Ruhestätte gefunden. Ein sehenswertes Denkmal, im Mittelfelde „die Grablegung Christi“ darstellend, ein Werk unseres Mitbürgers, des ausgezeichneten Bildhauers Jos. Reiss, ziert das Grab des Historienmalers Franz Ittenbach (D), geb. den 18. April zu Königswinter, gest. den 30. Novbr. 1879.“ |
| Quellen und Literatur: | A. Boode, 1905, S. 133; P. Kaulhausen, 1931, S. 70. |
| Beschreibung: | Entfällt. |



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 47

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Römisch-Katholische Kirche Jacobus de Meerdere<br>Hoofdstraat West 85 (Abb. Kat.-Nr. 48.1)<br>9981 AE Uithuizen/Holland |
| Objekt: | Marienaltar. |
| Material: | Möglicherweise Holz, da es sich bei der verbliebenen Marienstatue mit Jesuskind (Kat.-Nr. 48) auch um eine Holzarbeit handelt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1880. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Aus den Kirchenakten ist nur bekannt, dass Reiss für die 1860 vom Baumeister Scheepers errichtete Kirche[841] zwei Nebenaltäre herstellte, die dort als „[…] de beede prachtige kleen Altaren […]“ bezeichnet wurden und im Juni 1880 in der Jacobus-Kirche Aufstellung fanden.[842] [843] Bei einem der beiden Altäre handelte es sich um den Marienaltar, der eine Schenkung des Geert Breren und der Catharina Dickema war.[844] Der Altar wurde außer der Marienstatue mit dem Jesuskind im Jahre 1957 zusammen mit anderen Ausstattungsstücken des 19. Jahrhunderts entfernt.[845] [846] [847] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Groningen (Inventarisnummer 134, Parochie van de Heilige Jacobus te Uithuizen, 1732 – 1973: Nr. 10, Notulen, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, 1861 – 1888; Toegang 168, blok 234, stuk 10; Toegang T 1761, blok 1444, stuk 8323); S. de Blaauw, 1991, S. 20; A. Bolt, 2000, Abb. S. 110. |
| Beschreibung: | Entfällt. |

841 J. Kalf/J. H. Cuypers, 1906, S. 117.
842 S. de Blaauw, 1991, S. 20.
843 Stadtarchiv Groningen (Akte: Toegang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, S. 128).
844 Ebd.
845 A. Bolt 2000, S. 107.
846 Schreiben Prof. Sible de Blaauw, Universität Nijmwegen, vom 24. 10. 2012.
847 Mündlicher Bericht in Uithuizen von Herrn H. J. van Bergen am 29. 11. 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 48

| | |
|---|---|
| Ort: | Römisch-Katholische Kirche H. Jacobus de Meerdere<br>Hoofdstraat West 85<br>9981 AE Uithuizen/Holland |
| Objekt: | Marienfigur mit Jesuskind.[848] |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Maria: H.: 159 cm; B.: 53 cm; T.: 39 cm.<br>Jesuskind: H.: 46 cm, B.: 28 cm, T.: 34 cm. |
| Datierung: | 1880. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Bildwerk, das noch mit der originalen Fassung aus dem 19. Jahrhundert versehen ist,[849] war Bestandteil eines Marienaltars.[850] Der Altar wurde 1880 in der von Baumeister Johan Franciscus Scheepers (1818 – 1886) im neugotischen Stil errichteten und 1861[851] dem Jacobus de Meerdere geweihten Kirche (Abb. Kat.-Nr. 48.1) aufgestellt.[852] [853] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Groningen (Inventarisnummer 134, Parochie van de Heilige Jacobus te Uithuizen 1732 – 1973; Toegang 168, blok 234, stuk 10, Notulen, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, 1861 – 1888; Toegang T 1761, blok 1444, stuk 8323); S. de Blaauw, 1991, S. 20; A. Bolt, 2000, Abb. S. 110; M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, 2013, Abb. S. 5. |

848 Prof. Sible de Blaauw, Vorsitzender der Diözesankommission für Kunst und Kircheneinrichtung aus Nijmwegen, verdanke ich den ersten Hinweis auf Reiss' Schaffen in der Jacobus-Kirche in Uithuizen (Schreiben vom 24. 10. 2012). In seiner Publikation von 1991, die er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte, ging er noch davon aus, dass die beiden Altäre von Reiss (Kat.-Nr. 47 und Kat.-Nr. 49) vollständig entfernt wurden. Nachforschungen vor Ort ergaben jedoch, dass sich die Figurengruppe Maria mit Kind noch in der Kirche befindet.

849 Auskunft des Gemeindemitglieds H. J. van Bergen aus Uithuizen, der noch die vollständigen, von Reiss gearbeiteten Altäre kannte und ihren Abtransport in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts miterlebte. Er konnte auch berichten, dass die Figurengruppe nie restauriert wurde.

850 Reiss hat den Auftrag zur Errichtung des Marienaltars dem Umstand zu verdanken, dass die Gemeinde mit F. W. Mengelberg, der zuvor mit der figürlichen Ausstattung des Hauptaltars im Jahre 1873 beauftragt worden war, eine „…slechte ervaring…" (S. de Blaauw, 1991, S. 56) gemacht hatte.

851 M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, 2013, S. 1.

852 S. de Blaauw, 1991, S. 20.

853 Stadtarchiv Groninen (Akte: Toegang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, S. 128).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beschreibung: Die Skulpturengruppe (Abb. Kat.-Nr. 48.3–48.5) ist am Ende des linken Seitenschiffs (Abb. Kat.-Nr. 48.2) auf einem zweistufigen, polygonalen Sockel in erhöhter Position an der Wand angebracht. Sie besteht aus einer stehenden Marienfigur und dem in ihrem rechten Arm gehaltenen Jesuskind. Maria ist fast gerade stehend dargestellt, ein möglicher Schwung zur rechten Körperseite wird durch ihre Kleidung überspielt. Auf ihrem Haupt trägt sie eine goldene Krone, die abwechselnd mit größeren und kleineren Kreuzen nach oben abschließt. Ein goldfarbenes, mit weichen Falten an den Seiten des Gesichts bis auf ihr Gewand herabgleitendes Tuch bedeckt die Schultern. Unter dem Tuch fällt ihr langes offenes Haar bis weit in den Rücken. Das ovale Gesicht hat ein etwas vorstehendes Kinn, das mit einem Grübchen versehen ist. Der Mund ist voll und rund gestaltet. Ihre halb geschlossenen Augen sind am Jesuskind vorbei in die Ferne gerichtet. Sie wirkt einerseits hoheitsvoll, andererseits werden die Betrachtenden veranlasst, fast an eine gewisse Überheblichkeit in Hinblick auf den Gesamteindruck ihrer Gesichtszüge zu denken, mit denen sie angesichts ihrer besonderen Würde ausgestattet wurde. Sie ist mit einem zweiteiligen, bodenlangen Gewand gekleidet, dessen Fassung es kostbar erscheinen lässt. Der Stoff ihres Umhangs ist außen in einem blauen Ton gehalten, der mit einem gleichmäßig verteilten, goldfarbenen, floralen Muster versehen ist. An den Säumen ist er mit einem goldenen Band eingefasst, das sich aus ineinander übergreifenden, geometrischen Formen innerhalb zweier begrenzender Streifen zusammensetzt. Am Rücken fällt der Stoff glatt bis über eine Schlange, deren hinterer Teil verborgen bleibt. Sie schlängelt sich etwa bis zur Mitte des stilisierten Erdhügels, vor dem sie ihren platten Kopf erhebt. Über der Schlange befindet sich eine Mondsichel, auf die Maria ihren linken beschuhten Fuß stellt. Sie wird mit dieser Darstellung als Überwinderin des Bösen geschildert. Am und unterhalb des linken Ärmels bilden sich wenige, kleine, muldenförmige Falten, im Übrigen ergibt sich hier eine große, flache Schüsselfalte, die sich vom linken Spielbeinknie bis zur linken Körperseite zieht. Der über den linken Arm gelegte Umhang bildet diagonal verlaufende Falten, die zunächst zur rechten Körperseite gerichtet sind und oberhalb der Knie senkrecht zum Boden fallen, an dem sie zum linken Fuß ausschwingen. Dabei wird das grünliche Innenfutter sichtbar, das ein ähnliches, aber kleineres und dichter verteiltes florales Muster aufweist als der Außenstoff. Vom rechten Arm aus fällt ein flach gehaltenes Faltenbündel längs des rechten Beins. Hier ragt ein rotes, mit kleinen, goldenen Ornamenten versehenes Kleid hervor, das auch an den Ärmelenden sichtbar ist, an denen ein Band mit einem „Laufenden-Hund-Muster“ angebracht ist. Auf ihrer rechten Hand hat Maria das Jesuskind in Sitzposition gebettet, so dass es mit seinem Kopf bis in Höhe ihres Gesichts reicht. Ihre linke Hand hat sie stützend vor seine Brust gelegt. Sein Gesicht ist rund geformt, der Mund ist mit derselben vollen Form wie der seiner Mutter modelliert. Der Kopf ist mit Babyflaum versehen. Mit seinen weit geöffneten Augen nimmt es Blickkontakt mit den Betrachtenden auf, die es mit seiner rechten Hand segnet. Seine Bekleidung besteht aus einer weißen, mit einer sternenförmigen Applikation versehenen Windel, die oberhalb Marias rechter Hand mit dicht nebeneinanderliegenden Falten und unterhalb derselben Hand mit einem kleinen Faltenbündel gearbeitet ist.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 48.1:** Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, errichtet 1860 von Baumeister Johan Franciscus Scheepers (1818–1886), 2012.

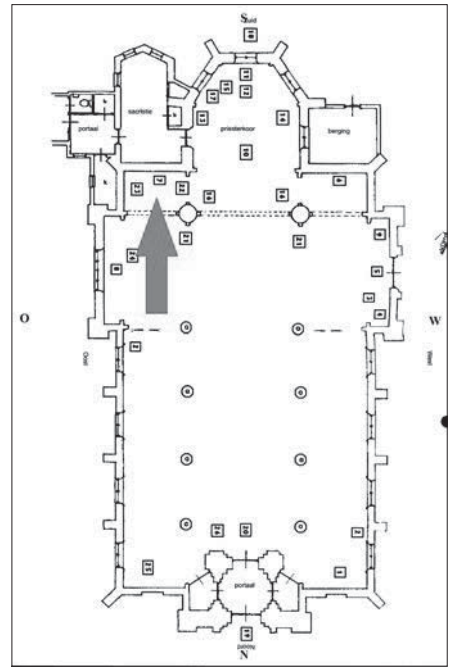



**Abb. Kat.-Nr. 48.2:** H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der 1880 von Anton Josef Reiss gearbeiteten Figurengruppe Maria mit Jesuskind.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 48.3:** H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Marienfigur mit Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1880, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 48.4:** H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Marienfigur mit Jesuskind, Detail von rechter Seite, Anton Josef Reiss, 1880, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 48.5:** H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Marienfigur mit Jesuskind, von linker Seite, Anton Josef Reiss, 1880, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 49

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Römisch-Katholische Kirche Jacobus de Meerdere<br>Hoofdstraat West 85 (Abb. Kat.-Nr. 48.1)<br>9981 AE Uithuizen/Holland |
| Objekt: | Herz-Jesu-Altar. |
| Material: | Unbekannt. Eventuell aus Holz, da die noch vorhandene Marienfigur mit dem Jesuskind (Kat.-Nr. 48) des Marienaltars, der auch von Reiss stammte (Kat.-Nr. 47) ebenfalls aus Holz gearbeitet ist. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1880. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Aus einem Protokoll des Kirchenvorstands geht hervor, dass Reiss zwei Nebenaltäre hergestellt hat, die im Juni 1880 in der Kirche aufgestellt wurden.[854] [855] Bei einem der beiden „[…] door den Herr Jozef Reisz te Dusseldorf […]“[856] geschaffenen Altäre handelte es sich um den Herz-Jesu-Altar,[857] der eine Schenkung des Jakobus L… (Rest nicht mehr zu entziffern) und der Margaretha L. Amseng war.[858] Der Altar wurde im Jahre 1957 aus der Kirche entfernt.[859] [860] [861] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Groningen (Inventarisnummer 134, Parochie van de Heilige Jacobus te Uithuizen 1732 – 1973: Toegang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur; Toegang T 1761, blok 1444, stuk 8323); S. de Blaauw, 1991, S. 20; A Bolt, 2000, S. 107; M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, 2013, S. 6. |
| Beschreibung: | Entfällt. |

854 S. de Blaauw, 1991, S. 20.

855 Stadtarchiv Groningen (Akte: Toegang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, S. 128).

856 Ebd.

857 Herr H. J. van Bergen aus Uithuizen konnte sich noch daran erinnern, dass es sich bei dem zweiten Seiten-Altar um einen Herz-Jesu-Altar handelte.

858 Stadtarchiv Groningen (Akte: Toegang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, S. 128).

859 A. Bolt, 2000, S. 107.

860 Schreiben Prof. S. de Blaauw, Universität Nijmwegen, vom 24. 10. 2012.

861 Mündlicher Bericht von Herrn H. J. van Bergen aus Uithuizen am 20. 11. 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 50

| | |
|---|---|
| Ort: | Friedhofskapelle an der Südseite der Römisch-Katholischen Kirche Jacobus de Meerdere<br>Hoofdstraat West 85<br>9981 AE Uithuizen/Holland |
| Objekt: | Kalvarienberg. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | Um 1880 bis spätestens 1890. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Für den bereits 1870 angelegten römisch-katholischen Friedhof wurde 1890 nach den Plänen des Architekten van Nieboer eine Kapelle errichtet,[862] in die der von Reiss gearbeitete Kalvarienberg aufgestellt wurde.<br>Eine Restaurierung der Kapelle und des Bildwerks fand im Jahre 2010 statt.[863] |
| Quellen und Literatur: | S. de Blaauw, 1992, S. 15, Abb. 23; A. Bolt, 2000, S. 113, Abb. 89; M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, 2013, S. 18,[864] Abb. S. 22. |

Beschreibung: Der aus drei Figuren bestehende Kalvarienberg steht auf einem aus Ziegelstein gebauten Altar, der in der polygonalen Apsis einer einjochigen, ebenfalls aus Ziegelstein errichteten Kapelle aufgestellt ist (Abb. Kat.-Nr. 50.1–50.2). Die einzelnen Skulpturen sind auf stilisierte Erdhügel platziert.

Links des Gekreuzigten ist Maria (H.: 172 cm; B.: 63 cm; T.: 42 cm) mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite positioniert. Mit einer Drehung von etwa 45 Grad wendet sie sich dem Kruzifixus zu, den sie mit weit geöffneten Augen und Mund mit vor der Brust gefalteten Händen anbetet (Abb. Kat.-Nr. 50.3). Da weder die Augenbrauen gerunzelt, noch die Mundwinkel verzerrt sind, wirkt ihr Gesicht mit der kräftigen, aus der Untersicht mit großen Öffnungen versehene Nase (Abb. Kat.-Nr. 50.5) nicht traurig, vielmehr scheint es Erleichterung über die Erlösung des Sohns auszudrücken. Ihre mit Abstand an den Kopfseiten bis auf die Schultern fallende Kapuze wird in Höhe des Kehlkopfs mit einem Knopf zusammengehalten. Über der Stirn bilden sich zwei nebeneinanderliegende, mit weiten Öffnungen versehene Falten. Ein unter der Kapuze getragenes Tuch wird nur am Hals sichtbar, an dem es mit parallelen, waagerechten Falten dicht anliegt. Ihr Umhang ist am Oberkörper und an den Armen bis zu den Ellbogen glatt gearbeitet. Vor dem Bauch sind drei, sich nach unten vergrößernden Muldenfalten modelliert. Die dünnen Stoffränder der unter den Muldenfalten gear-

862 S. de Blaauw, 1992, S. 15.

863 Schriftliche Information von Ria Carpay aus Uithuizen vom 1. 12. 2013; M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, 2013, S. 18.

864 Die hier mit 1865 angegebene Entstehungszeit des Kalvarienbergs trifft nicht zu. Rita Carpay teilte mit, dass Herr van Bergen nach einem Gespräch mit mir diese Jahreszahl genannt habe. Es handelt sich aber hierbei um einen offensichtlichen Übermittlungsfehler.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

beiteten weichwulstigen Falte und des sich unter dem linken Arm ergebenden Faltenbündels werden auf Kniehöhe jeweils schräg zu den Seiten geführt. Der Stoff über dem rechten, etwas vorgestellten Spielbein wirkt durch den glatt anliegenden Stoff fast transparent. Eine am Rücken senkrecht angelegt Falte, die sich mit einer vom rechten Knie geführten auf dem rechten Fuß vereinigt, stellt die unterste von drei Schüsselfalten dar, die an der rechten Körperseite gearbeitet sind. Der Stoff des ab Kniehöhe sichtbaren, langen Kleids, unter dem noch die nackten Zehen sichtbar sind, schwingt am Boden nach rechts aus.

Wie Maria steht Johannes (H.: 172 cm, B.: 63 cm, T.: 38 cm) mit einer etwa 45 Grad-Drehung und leichtem Körperschwung zur rechten Seite zum Kreuz (Abb. Kat.-Nr. 50.4). Die Arme theatralisch mit Abstand vor seinen Oberkörper haltend blickt er mit weit aufgerissenen Augen auf Jesus (Abb. Kat.-Nr. 50.6). Seine Handinnenflächen hat er dabei gegeneinandergelegt, so dass die gekrümmten äußeren Fingerglieder über die jeweils andere Hand hinausragen. Sein Mund ist leicht geöffnet, so dass die oberen Zähne sichtbar werden. Sein langes, welliges Haar fällt auf den Rücken. Die Ohrläppchen bleiben sichtbar. Ein auffällig kräftiger Hals wird durch den nach hinten gelegten Kopf erkennbar, der mit einem runden Gesicht geformt ist. Vor seiner Brust sind am Obergewand flache, senkrechte Falten modelliert. An der rechten Körperseite fallen zwei Faltenbündel bis in Kniehöhe, unter der die Säume der hier geöffneten Bekleidung schräg zu beiden Seiten geführt werden. Unterhalb des linken Arms ergibt sich eine tiefe, taschenartige Schüsselfalte. Das linke Oberbein ist ganz glatt gestaltet. Ab Körpermitte sind zwei Muldenfalten angelegt, deren obere unterhalb des linken Knies, die untere über dem linken Fuß endet. Johannes' Rock, von dem nur ein kleiner Teil ab Kniehöhe sichtbar wird, fällt mit senkrecht geformten Falten auf den Boden, wobei die nackten Zehen noch hervorschauen.

An einem als Baumstamm mit Rinde gestalten, einem Erdhügel entwachsen zu scheinenden Kreuz ist Christus (H.: 175 cm; B.: 167 cm; T.: 30 cm) als Dreinageltypus (Abb. Kat.-Nr. 50.7–50.8). befestigt. Über ihm befindet sich am oberen Ende des Längsbalkens ein Rotulus mit der Aufschrift „INRI". Seine Arme sind nur leicht gebogen, werden dann bis zu den Punkten des Annagelns am Querbalken hochgezogen. Schnittstellen deuten darauf hin, dass die Arme hinter den Armkugeln angesetzt wurden. Die linke Hand ist ausgestreckt; an der rechten Hand sind der Ringfinger sowie der kleine Finger eingeknickt, der Daumen ist abgefallen. Das Haupt Christi ist zu seiner rechten Seite geneigt. Es macht den Anschein, als habe er sich kurz vor seinem Tod seiner Mutter zugewendet, um sie Johannes anzuvertrauen.[865] Mit seinem leicht geöffneten Mund mit den sichtbaren Zähnen scheint er gerade noch gesprochen zu haben. Seinem schmalen, unverkrampften, bebarteten Gesicht mit den geschlossenen Augen ist der Leidensweg nicht anzusehen, obwohl die auf sein Haupt gedrückte Dornenkrone vom zuvor erlittenen Leid kündet. Sein langes, welliges Haar fällt auf der rechten Seite bis auf die Brust, an der linken Seite bis auf den Rücken. Nur eine kleine Verletzung am rechten Brustkorb, an dem sich die Rippen abzeichnen, deutet auf den Lanzenstich. Der Körper ist schmal gestaltet, die Beine sind wohl geformt. Die auf das Suppedaneum übereinandergesetzten, von einem Nagel durchschlagenen Füße sind realistisch

865 Johannes, 19, 26–27.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gearbeitet. Das obere Teil des Lendentuchs verläuft schräg von der linken, mit einem leichten Schwung versehenen Hüfte bis zur rechten Hüfte, an der der Stoff geknotet ist und sich ein bis in die rechte Kniekehle fallendes Faltenbündel ergibt. An den Oberbeinen liegt der Stoff, der etwa zwanzig Zentimeter oberhalb der Knie endet, glatt an. Zwischen den Beinen ergeben sich kleinere Muldenfalten. Zwischen den Hüften sind unterhalb des nach innen geschlagenen Stoffs zwei parallele, waagerechte Falten gearbeitet.

**Abb. Kat.-Nr. 50.1:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, errichtet von Architekt Nieboer, 1890, Kalvarienberg von Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 50.2:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 50.3:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Maria, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012

**Abb. Kat.-Nr. 50.4:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Johannes, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 50.5:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Maria, Kopf, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 50.6:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Johannes, Oberkörper, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012.

**Abb. Kat.-Nr. 50.7:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Jesus, Oberkörper, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012.

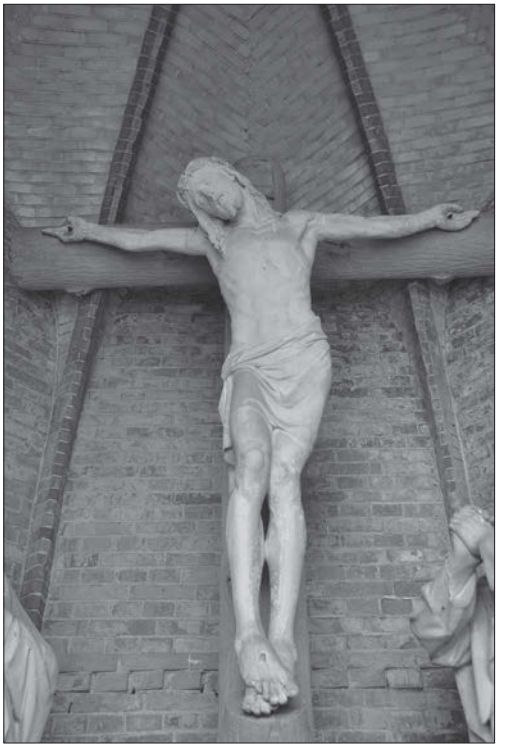


**Abb. Kat.-Nr. 50.8:** Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1880–1890, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 51

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Madonnenfigur. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Um 1880. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Madonnenfigur wurde Anfang der 1880er Jahre in Berlin auf einer Akademieausstellung präsentiert und ließ „[…] jeden Beschauer an die Arbeiten von Lucca della Robbia […]“[866] denken.<br>Obwohl in den Quellen nur von einer Madonnenfigur die Rede ist, könnte diese Arbeit eventuell identisch mit dem unter Kat-Nr. 53 aufgeführten Relief Maria mit dem Jesuskind sein, das an Werke della Robbias denken lässt. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte: 0-1-22-577.0000); Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, 0. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; P. Bloch, 1975, S. 53, S. 94. |

Beschreibung: Entfällt.

866 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 52

| | |
|---|---|
| Ort: | Nordfriedhof Düsseldorf<br>Am Nordfriedhof 1<br>40468 Düsseldorf |
| Objekt: | Grabmal Dr. Sträter: Relief Maria mit dem Jesuskind.[867] |
| Material: | Bronze. |
| Größe: | Marienfigur: H.: 49 cm, B.: 25 cm; T.: 10 cm.<br>Jesuskind: H.: 36 cm; B.: 13 cm; T.: 7 cm. |
| Datierung: | Um 1881. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Vermutlich wurde das Grabmal (Abb. Kat.-Nr. 52.1) anlässlich des Todes des Gustav Sträter errichtet, der im Alter von nur acht Monaten starb. Es handelte sich um den Sohn des Geheimen Sanitätsrats Dr. Ludwig Sträter.[868] Gustav Sträter war das einzige Mitglied der Familie Sträter, das im 19. Jahrhundert hier beerdigt wurde. Seine Lebensdaten sind mit „18. 8. 1880 bis 24. April 1881“ angegeben. |
| Quellen und Literatur: | W. Funken, 2012, S. 608. |

Beschreibung: Die Figurengruppe (Abb. Kat.-Nr. 52.2–52.4) ist in eine rundbogige, 51 cm hohe, 30 cm breite und 7 cm tiefe Nische eingebettet, deren unterer Rand drei Zentimeter hervorkragt. Die Nische ist in die obere Hälfte eines 2,30 m hohen, 1,02 m breiten und 0,39 m tiefen Grabmonuments eingelassen, das nach oben mit einem Spitzbogen abgeschlossen wird, dessen innerer Rand mit Blüten geschmückt ist. Die Bogenenden ruhen auf den Kapitellen von Pilastern, die auf Basen stehen. Unterhalb der Kapitelle schließen sich links und rechts 1,18 m hohe, 1,77 m breite und 0,26 m tiefe Mauern an, deren obere Ränder mit einem floralen Band versehen sind, das sich bis um die Kapitelle der an den Seiten angebrachten, auf Basen stehenden Pilaster zieht.

Die Gottesmutter ist als Halbfigur dargestellt. Von ihrem Haupt fällt die Kapuze ihres leichten Gewands wie in sanften Wellen auf ihr Kleid. Da die Kopfbedeckung locker auf ihrem Haupt liegt, schaut das Haar über der Stirn hervor, das auch neben der rechten Gesichtshälfte sichtbar wird. Über der Kopfmitte ergibt sich durch zusammengeschobenen Stoff eine flache Falte, die sich nach vorne über dem Scheitel öffnet. Das Gesicht ist mit einer ovalen Form gestaltet. Die geschlossenen Augen und die leicht nach unten gezogenen Winkel des Munds lassen die Figur melancholisch erscheinen. Das zweiteilige Gewand Mariens fällt nach unten bis über die Rahmung hinaus. Ihre linke Körperseite wird durch das Jesuskind verdeckt. Von ihrer rechten Schulter fällt

867 Herr Wolfgang Funken aus Düsseldorf machte mich freundlicherweise schon am 4. 12. 2008 auf diese Figurengruppe aufmerksam, die er auf dem Nordfriedhof entdeckt hatte.

868 Dr. Ludwig Sträter war „[…] Arzt im Marienhospital, […]“ (W. Haberling, 1936, S. 31), in dem Reiss seinen Lebensabend verbrachte.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Umhang schräg zur Körpermitte, an der es eine schaukelähnliche Falte mit einer spitzen Wulst formt. Vor ihrer rechten Brust ergibt sich ein kleines Faltenbündel, das sich mit einer vor ihrem Oberkörper liegenden Schüsselfalte vereinigt. Ihr am Hals rund ausgeschnittenes Kleid ist am Oberkörper bis kurz unter dem Gürtel und unter dem rechten Umhangärmel sichtbar. Mit ihrer rechten Hand hält Maria ihren stehenden Sohn am Fuß seines rechten Spielbeins fest, den er auf ihr Gewand gesetzt hat. Mit ihrer linken Hand umfasst sie liebevoll seine linke Hüfte, mit der sie gleichzeitig seine Windel festhält, die sich von ihm zu lösen scheint, da sie bereits bis auf seinen rechten Oberschenkel hinabgeglitten ist. Das mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite gearbeitete Jesuskind ist mit kurzem, die Ohren frei lassendem Haar modelliert. Sein Gesicht mit den nach vorne gerichteten Augen ist rundlich gestaltet. Mit der rechten, erhobenen Hand erteilt es den Segensgruß mit einem ernsten Gesichtsausdruck. In seiner linken Hand presst er einen Vogel fest an seinen mit Speckfalten versehenen Körper. Der Vogel ist als Sinnbild der Seele zu deuten,[869] in diesem Fall der Seele des hier zu Grabe getragenen Kinds. Er ist gleichzeitig aber auch ein Attribut, das seit dem 13. Jahrhundert dem Jesuskind beigefügt wird, „[…], da die apokryphe Kindheitserzählung des Thomas beschreibt, wie es Lehmvögel zum Leben erweckte."[870] Auf das Grabmal bezogen, das für ein Kind konzipiert war, assoziiert diese Darstellung den Wunsch der hinterbliebenen Eltern auf Wiederauferstehung des verstorbenen Nachwuchses. Neben dem rechten Arm Mariens befindet sich die Signatur „J. Reiss" und am vorderen Rand der eingravierte Hinweis „Bronzeguss v. Bernh. Forster. Düsseldorf".

**Abb. Kat.-Nr. 52.1:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Gesamtanlage, Anton Josef Reiss, um 1881, 2011.

869 W. Braunfels, 2004, Sp. 184.

870 H. Sachs u. a., 1994, S. 251.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 52.2:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Bronzerelief Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1881, 2011.

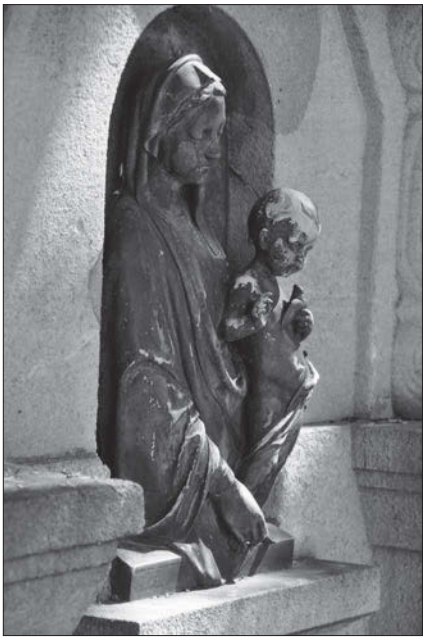


**Abb. Kat.-Nr. 52.3:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Bronzerelief Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1881, von linker Seite aufgenommen, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 52.4:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Bronzerelief Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1881, von rechter Seite aufgenommen, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 53

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt. |
| Objekt: | Relief Maria mit Kind mit Rahmung.[871] |
| Material: | Holz. |
| Größe: | H.: 95,3 cm; B.: 52,5 cm.[872] |
| Datierung: | Um 1881. |
| Erhaltungszustand: | Das Objekt befindet sich in Privatbesitz. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Bildwerk wurde im Jahre 2010 im Auktionshaus Jackson's in Iowa/USA in einem Katalog mit einem Schätzwert zwischen 6.000,– und 9.000,– Dollar angeboten.[873] Ersteigert wurde es im Oktober 2010 zu einem Preis von 8.400,– Dollar von einem unbekannten Bieter.[874]<br>Möglicherweise handelt es sich um das Objekt, das unter Kat.-Nr. 51 aufgeführt ist. |
| Quellen und Literatur: | Anonymus, 2010, S. 133. |

Beschreibung: Ornamentale und figurale Schnitzereien bilden den Rahmen für die zweifigurige Arbeit. Unter vier, sich nach oben verjüngenden Platten sind am unteren Ende der Fassung zwei Fische angebracht, deren Köpfe jeweils auf die an den Seiten befindlichen, nach oben mit Voluten abschließenden Knäufen ausgerichtet sind. Die rechte Volute des linken Knaufs ist abgebrochen. Aus den zusammengebundenen Fischschwänzen, deren Enden schneckenähnlich geformt sind, scheinen Blattwerk und Früchte zu entwachsen. Die seitlichen Begrenzungen bilden je zwei übereinandergesetzte Basen, die sich nach oben verkleinern. Vor der unteren befindet sich auf rotolusförmigem Schnitzwerk jeweils ein großes Blatt, das nach oben mit Rollwerk abschließt. In die Blendnischen der auf den Basen ruhenden Pilaster, die nach oben mit ionisierenden Kapitellen versehen sind, rankt Blattwerk aus je einer auf quadratischen Plinthen stehenden Vase. Über die Abaki der Kapitelle erhebt sich ein Rundbogen, der den Rahmen nach oben abschließt. An seiner äußeren Seite ist der Bogen mit Krabben, sein Scheitel mit einer etwas erhöhten, floralen Ausschmückung besetzt, die an ihren seitlichen Enden in kleine Voluten mündet. Die innere Seite ist schmucklos gehalten. In die Vertiefung zwischen äußerer und innerer Seite des Segmentbogens sind drei vierflügelige, pausbackige Cherubim zwischen vergoldeten Strahlen gearbeitet. Ihre

871 Den Hinweis auf dieses Objekt verdanke ich Herrn Felix Werhahn aus Köln, der mich im Februar 2011 auf das Auktionshaus Jackson's in Iowa aufmerksam machte, in dessen Katalog das Objekt aufgeführt war. Dem Auktionshaus, das mir im Laufe meiner Korrespondenz mit Frau Sheryn Becker den Katalog und Fotos übersandte mit der gleichzeitigen Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos bin ich zu Dank verspflichtet.

872 Die Maße wurden dem Katalog des Auktionshauses Jackson's in Iowa entnommen (Jackson's, 2010, S. 133).

873 Anonymus, 2010, S. 133.

874 Informationsblatt des Auktionshauses Jackson's in Iowa über die Auktionsergebnisse mit den Angaben zu den erzielten Erlösen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vorderen, ausgebreiteten Flügel kreuzen sich an den Enden. Die hinteren Flügelspitzen sind senkrecht angeordnet.

Vor einem vergoldeten, ornamental gestalteten Hintergrund, der unterhalb der Kapitelle der seitlichen Rahmung mit zwei vertikal angelegten Streifen endet, ist die Figurengruppe auf ein flaches Podest platziert (Abb. Kat.-Nr. 53.1–53.4). An der Vorderseite links ist die Signatur „J. Reiss. Düsseld." angebracht. Unter dem Rundbogen breitet eine Taube, die ihren Kopf auf die Figurengruppe unter sich richtet, ihre Flügel aus. Von ihr gehen goldene, unterschiedlich lange Strahlen aus. Der Kopf Mariens, die als Halbfigur dargestellt ist, ragt bis in das Bogenfeld hinein. Auf ihrem nach unten gesenkten Haupt liegt die fast transparent erscheinende Kapuze ihres Gewands auf, das mit einem floralen, vergoldeten Muster gesäumt ist. Wie mit sanften Wellen rahmt die Kopfbedeckung ihr Gesicht mit etwas Abstand ein. Über der Stirn wird gescheiteltes, gewelltes Haar sichtbar, das auch an ihrer rechten Halsseite hervorschaut. Mit den halb geschlossenen, nach unten gerichteten Augen, deren Blick am Jesuskind vorbeigeht, wirkt sie demütig. Aber auch Sanftmut geht von ihrem makellos gestalteten, ovalen Gesicht mit dem herzförmigen Mund aus, unter dem ein kleines Grübchen modelliert ist. Ihren linken Arm hält sie abgewinkelt vom Körper, so dass ihr Gewand sich an ihrer linken Seite etwas ausweitet und senkrecht hinter das Podest fällt. Mit ihrer linken Hand umfasst sie das Jesuskind, mit der sie gleichzeitig seine Windel an seiner linken Körperseite festhält. Ihre rechte Hand hat sie auf seinen rechten Fuß gelegt. Die Hände wirken sehr schlank und überlang. Unter ihrem Gewand schaut ihr gegürtetes Kleid hervor, das am runden Halsausschnitt und an den eng geschnittenen Ärmelenden mit einem goldfarbenen, kronenähnlichen Muster gesäumt ist. Oberhalb des Gürtels ist eine flache Muldenfalte gearbeitet, unter dem Gürtel kurze, vertikale, parallel verlaufende Falten. An ihrem Umhang, der bis über den Rand des Podests ragt, ergeben sich Schüsselfalten, deren oberste am ausgeprägtesten ist. In der am Boden liegenden Muldenfalte, die sich unterhalb einer glatten Fläche ergibt, hat das Jesuskind seinen rechten Fuß gesetzt. Am rechten, weiten, am unteren Ende nach außen umgeschlagenen Ärmel ergibt sich am glatt gehaltenen Oberarm eine Muldenfalte und unterhalb des Ellbogens zwei nebeneinanderliegende, muschelförmige Falten.

Das pausbackige Gesicht des Jesuskinds, das zur Linken Mariens steht, entspricht einerseits dem eines Kleinkinds, andererseits kommen Assoziationen an einen großen Denker auf. Dieser Eindruck ergibt sich angesichts der hohen Stirn unter dem kurzen Haar und dem ernsten Blick, den es auf die Betrachtenden aus Augen richtet, die von tiefen Rändern umgeben sind. Intensiviert wird diese Empfindung durch den Ernst, den es bei der Erteilung seines Segensgrußes mit der rechten, erhobenen Hand erweckt. Mit der linken Hand drückt es einen Vogel vor seine Brust, der als Sinnbild der Seele auszulegen ist.[875] Sein mit Babyspeck versehener, mit einen leichten Schwung zur linken Hüfte versehener Körper ist nur dürftig mit einer Windel bedeckt, die sich von seiner linken Hüfte bis oberhalb des rechten Knies mit schrägen, spitzwulstigen, parallel gelegten Falten zieht. Die Zehen seiner Füße, von denen der rechte teils durch Mariens Hand verdeckt bleibt, ragen über den Rand des Sockels hinaus.

875 W. Braunfels, 2004, Sp. 184.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 53.1:** Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

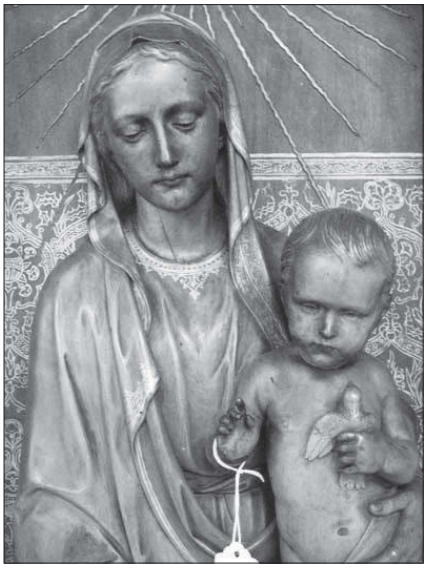


**Abb. Kat.-Nr. 53.2:** Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Detail, Nahansicht von vorne, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 53.3:** Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Detail, Aufnahme von linker Seite, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 53.4:** Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Detail, Aufnahme von rechter Seite, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 54

| | |
|---|---|
| Ort: | Golzheimer Friedhof<br>Klever Straße/Fischerstraße<br>40477 Düsseldorf |
| Objekt: | Grabmal der Gebrüder Neuß mit Kruzifixus. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | Um 1881. |
| Erhaltungszustand: | Kruzifixus verschollen, aber Grabmal noch vorhanden (Grabstelle B 7/2 – Abb. Kat.-Nr. 54.3).[876] |
| Chronik und Zusätzliches: | Wenn auch die Arme und Beine des Korpus, der im Jahre 1982 noch existierte (Abb. Kat.-Nr. 54.1), schon länger fehlten, so ist der Kruzifixus „[…] erst in den letzten Jahren verschwunden."[877] [878] [879] |
| Quellen und Literatur: | A. Boode, 1905, S. 179; I. Zacher, 1982, S. 104, Abb. S. 104; F. Frechen, 1990, Sp. 149; O. Schmitz, 1999, o. S.; I. Zacher, 2007, S. 14 f., Abb. S. 14; C.Lange/I. Zacher 2011, S. 24, Abb. S. 25. |

Beschreibung: Der sich nach oben verjüngende, 1,82 m hohe Sockel des Grabmals ist an seinem Fuß 117 cm breit und 30 cm tief. Auf der Frontseite der zweiten Stufe des Piedestals ist folgender Spruch eingemeißelt: „Wie sie im Leben einander liebten, so werden sie auch im Tod nicht getrennt. Sam. 1,23." In einer darüber liegenden 70 cm hohen und 49 cm breiten Blendnische befindet sich die Inschrift: „Hier ruhet Wilhelm Eduard Neuß, resignierter Pfarrer von […],[880] geb. zu Düßeldorf 20. December 1809, zum Priester geweiht d. 16. April 1833, gest. d. 15. Juli 1868. Ihm folgte am 9. December 1881 sein Bruder Franz Jos. Hubert Neuß. Resignierter Pfarrer zu Geron i. Cöln, geb. zu Düßeldorf am 9. October 1806, zum Priester geweiht am 30. April 1830". Unterhalb des Kreuzlängsbalkens ist eine weitere, flache, längsrechteckige Blendnische gearbeitet, in deren Mitte ein über den unteren Rand hinausragender, 18 cm hoher Kelch mit zwei Nodi reliefiert ist. Unter seinem Pes sind pflanzliche Ornamente angebracht. In die Seiten der Cuppa scheinen Weinblätter zu wachsen.

876 O. Schmitz, 1999, o. S.

877 I. Zacher, 2007, S. 15.

878 Frau Zacher schrieb in ihrem Werk über „Düsseldorfer Friedhöfe und Grabmäler" aus dem Jahr 1982, dass der Korpus möglicherweise von Reiss sei. In neueren Veröffentlichungen hat sie den Kruzifixus Reiss zugeordnet. Sie hat mich freundlicherweise auf das unveröffentlichte Manuskript von Alexander Boode aus dem Jahr 1905 aufmerksam gemacht, das im Stadtarchiv Düsseldorf aufbewahrt wird. Aus ihm geht hervor, dass Reiss den Korpus geschaffen hat.

879 Das Grabmal ist auf dem Plan des Golzheimer Friedhofs unter B 7/2 verzeichnet (O. Schmitz, 1999, o. S.).

880 Nach Inge Zacher müsste das heute unleserlich gewordene Wort „Afden" heißen (I. Zacher, 2007, S. 14).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Über der Basis erhebt sich das ca. 167 cm hohe, ca. 117 cm breite und 21 cm tiefe Kreuz (Abb. Kat.-Nr. 54.2), dessen Enden sich verbreitern und mit Spitzen versehen sind. Besonders ausgeschmückt ist der Querbalken, an dessen Enden sich Vierpässe befinden. Ihre Innenränder weisen als Verzierung kleine, aneinandergereihte Pässe auf. Zwischen dem Kreuzmittelpunkt und den Vierpässen bilden aneinandergelehnte Segmentbögen eine Kreuzform. Die kreisförmige Mitte ist mit vier, fast runden Blättern dekoriert, deren Spitzen im Zentrum aufeinanderstoßen. Eine alte Aufnahme zeigt, dass sich seitlich versetzt des Mittelpunkts das gesenkte Haupt des Kruzifixus befand, über dem ein hervorragender Baldachin mit Wimpergen angebracht war. Von ihm sind nur noch Reste vorhanden. Am unteren Ende des Längsbalkens ist ein Blenddreipass modelliert, auf dem noch das heute verwaiste Suppedaneum befestigt ist. Der Kruzifixus, dessen Füße einst auf ihm gestanden haben, muss etwa ein Meter hoch gewesen sein. Da auf einer Fotografie aus dem Jahre 1982 die Hände noch vorhanden waren, die mittig der auf dem Querbalken gearbeiteten Vierpässe angebracht waren,[881] kann auf die Breite des Kruzifixus geschlossen werden, die ca. 75 cm betragen haben müsste.

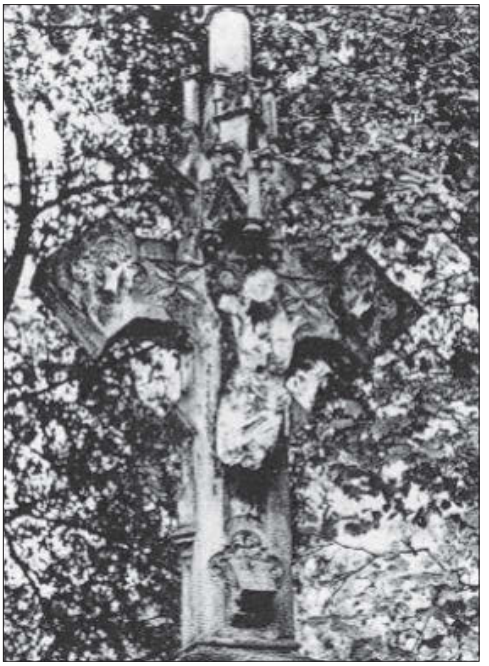


**Abb. Kat.-Nr. 54.1:** Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Grabmal Gebrüder Neuß mit stark verwittertem Kruzifixus von Anton Josef Reiss, um 1881, 1982.

881 I. Zacher, 1982, S. 104.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 54.2:** Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Grabmal Gebrüder Neuß, nach Abnahme des verwitterten, von Anton Josef Reiss um 1881 gearbeiteten Korpus, 2013.

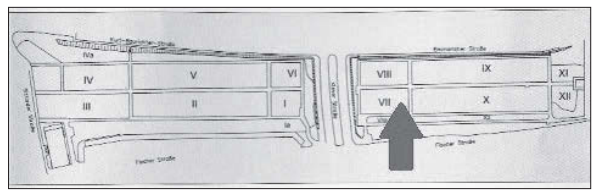



**Abb. Kat.-Nr. 54.3:** Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Lageplan mit beigefügter Markierung des Grabmals der Gebrüder Neuß.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 55

| | |
|---|---|
| Ort: | Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen<br>Stationsweg 9<br>8131 DG Wijhe/Holland |
| Objekt: | Hochaltar.[882] |
| Material: | Stipes: Dunkler und roter Granit, Marmor, Kupfer, Holz.<br>Retabel: Sandstein, Marmor, Kupfer. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1881. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Kirche wurde im neugotischen Stil in den Jahren 1869 bis 1870 vom Architekten G. te Riele (1833 – 1911) nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht errichtet (Abb. Kat.-Nr. 55.1–55.2)[883] Erst elf Jahre nach Fertigstellung wurde der Hochaltar angefertigt.<br>Mit Beschluss vom 9. Juli 2001 wurden die Kirche, das Pfarrhaus und die meisten der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Einrichtungsgegenstände, so auch der Hochaltar von Reiss, zum Denkmal erklärt, da sie „[…] van algemeen cultuur-, architectuurhistorisch en stedenbouwkundig belang […]“ angesehen wurden.[884]<br>Obwohl im Kirchenarchiv keine Belege über eine Renovierung des Hochaltars vorliegen, lässt sich sein sehr guter Zustand nur damit erklären, dass er im Zuge der Restaurierungsmaßnamen Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhundert ebenfalls renoviert wurde. |
| Quellen und Literatur: | R. Sternert/Ch. Kolman u. a., 1998, o. S.; Bischoppelijk Adviesbureau Bouwzaken des Bistums Haarlem-Amsterdam und Rotterdam (schriftliche Auskunft vom 24. 9. 2013); Kirchenarchiv OLV Onbeflekt Ontvangen (ohne Aktenzeichen); mündliche Auskünfte des Vorsitzenden des Kirchenvorstands, Herrn Mulder; F. van Vilsteren, o. J., passim. |

882 Den Hinweis auf dieses Objekt verdanke ich 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).

883 Die Wände der früher polychromierten Kirche wurden bei der Renovierung, die 1969 vorgenommen wurde, aus Kostengründen geweißt (mündliche Information des Kirchenvorstandsvorsitzenden H. J. M. Mulder am 26. 11. 2013).

884 Der Komplex ist unter der Monumentennummer 521742 im „Rijksdienst voor de Monumentenzorg“ eingetragen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beschreibung: Der Hochaltar (Abb. Kat.-Nr. 55.3–55.6) ist in der im Norden liegenden, polygonalen Apsis des Chors aufgestellt, der um eine Stufe höher als der übrige Kirchenraum angelegt ist. Seine horizontale Gliederung in zwei Geschosse ergibt sich aus Stipes und Retabel. Das Retabel ist nochmals in drei horizontale und drei vertikale Zonen unterteilt, die sich aus Predella, Reliefnischen, dem Expositionsthron und einem Aufbau mit figürlicher Gestaltung ergeben.

Der Stipes (Abb. Kat.-Nr. 55.6 und 55.7) ist zweizonig gebaut. Der vordere, 238 cm lange, 113 cm tiefe und 97 cm hohe Teil steht auf dem obersten Absatz eines dreistufigen, dunklen Granitsockels, dessen oberste Stufe mit einem mehrfarbigen, geometrisch gestalteten Steinmosaik abschließt. Der hintere, 52 cm lange, 57 cm tiefe und 138 cm hohe Teil schließt sich hinter den Stufen an. Auf beiden Altaruntersätzen liegt eine gemeinsame 251 cm lange, 223 cm tiefe und 16 cm hohe, sich nach oben verbreiternde dunkle Granitmensa. Sie wird nach vorne von sechs roten, auf weißen Marmorsockeln stehenden Granit-Rundstützen abgefangen, die nach oben mit korinthisierenden Kapitellchen und unten mit kupfernen Annuli abschließen. Die am Stipes angebrachten, profilierten, mit hellen Granitplatten versehenen, 47 cm hohen und 5 cm tiefen Blendnischen sind unterschiedlich breit gearbeitet. An den Seiten befindet sich je eine Nische mit einer Breite von 55 cm. An der Front bilden zwei je 26 cm breite Felder den Rahmen für ein mittig angebrachtes 67 cm breites Kompartiment mit einem hölzernen, goldfarbenen Bildwerk. Dargestellt ist ein Pelikan (H.: 32,5 cm; B.: 30,5 cm; T.: 5 cm), der mit seinem nach unten gebeugten Kopf seine drei Jungen beobachtet, die vor ihm im Nest flatternd an seiner Brust mit ihren Schnäbeln picken, um „[…] das herabfließende lebenspendende Blut.“, das hier allerdings nicht sichtbar gemacht wird, zu trinken (Abb. Kat.-Nr. 55.8).[885] Es handelt sich um ein weit verbreitetes Motiv, das „[…] v. den Anfängen der chr. Kunst bis heute […] u. zwar überwiegend als Symbol für Christi Todesopfer u. Auferstehung.“[886] präsentiert wird.

Untersatz für das mit einer weiß-goldenen Farbe versehene Retabel bildet die 28,5 cm hohe, 103 cm tiefe und 222 cm lange Predella, die sich nach hinten auf 258 cm verbreitert. Mit ihrem kleinen Sockel und den drei, sich nach unten verjüngenden Abschlussplatten, deren oberste aus hellem Marmor besteht, ist sie in drei horizontale Zonen aufgeteilt. Die Blendnischen am hinteren Predellateil sind nach vorne (H.: 10 cm; B.: 13 cm; T.: 1,5 cm) und an den Seiten (H.: 10 cm; B.: 32 cm; T.: 1,5 cm) mit spitzbogigen Nasen versehen (Abb. Kat.-Nr. 55.9). Die Pässe an der Front sind zusätzlich mit offenen Dreiecken verbunden. Auf der linken Seite des vorderen Teils der Predella wurde vom Künstler folgende Signatur eingemeißelt: „Me fecit Jos. Reiss ex Düsseldorf anno 1881 in quarto anno Pontificatus Leonis XIII“[887] (Abb. Kat.-Nr. 55.10).

Auf der rechten Seite ist die Schenkung des Altars durch die Gemeinde Wijhe mit den Worten „Donum me dedit parochia Wijhensis rectore Ecclesiae Engelberto Brugman“ (Abb. Kat.-Nr. 55.11) dokumentiert. Auf der linken Frontseite befinden sich die

885 Anonymus, 2004, Sp. 391.

886 Ebd.

887 In der Informationsschrift der Kirche ist das Jahr 1880 als Herstellungsdatum angegeben (Anonymus, o. J., S. 13).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

goldfarbenen Majuskeln „ALTARE PRIVILEG“, auf der rechten die Lettern „QUOTIO PERPETŪM“.[888]

Das Retabel (H.: 195 cm; B.: 237 cm; T.: 117 cm) ist vertikal in drei Zonen unterteilt (Abb. Kat.-Nr. 55.12 und 55.6). Die mittlere Zone besteht aus Expositionsthron und Tabernakel, die in Kolossalordnung bis auf die Mensa geführt werden. Die beiden Seitenachsen setzen sich aus jeweils drei horizontalen Geschossen zusammen, die aus vergoldeten, gleich breiten, unterschiedlich hohen und tiefen Nischen mit Reliefs gebildet werden. An den Seiten des Retabels sind unter Baldachinen Figuren aufgestellt.

In die unteren Blendnischen des Retabels (H.: 11 cm; B.: 49 cm; T.: 1,5 cm) sind zwei gegeneinanderstoßende Ovale gearbeitet, die liegenden Achten ähneln (Abb. Kat.-Nr. 55.13). Sie sind an ihren seitlichen, spitzbogigen Enden mit je einem Pass versehen. Oberhalb und unterhalb ihres Berührungspunkts sind Dreiecke ausgebildet.

Darüber befinden sich je 45 cm hohe, 49 cm breite und 8 cm tiefe, mit Sternen- und Kreuzmuster verzierte Nischen, die nach oben mit Astwerk abgeschlossen werden. Auf dem Hintergrund sind für die Figuren Nimben angebracht. Auf der linken Seite ist die Verkündigung an Maria (Abb. Kat.-Nr. 55.14) dargestellt. Links der Szene kniet der Erzengel Gabriel (H.: 34 cm; B.: 23,5 cm; T.: 5,5 cm) vor Maria. Seine Flügel, die bis über die Mitte seines Kopfs reichen, stoßen an den linken Rand (Abb. Kat.-Nr. 55.15). Sein im Nacken zu einer Rolle geformtes, etwas gewelltes Haar lässt noch das rechte Ohr frei. Mit ernstem Gesichtsausdruck blickt er auf die ihm gegenübersitzende Maria. An seiner rechten, erhobenen Hand hat er zur Unterstreichung seiner Botschaft Daumen und Zeigefinger ausgestreckt. Mit der linken Hand hält er vor seinen Knien einen mit „Ave Maria“ beschriebenen, bis auf den Boden gleitenden und an den Enden zusammengerollten Rotolus. Die in den Stein gemeißelten Lettern sind vergoldet. Die Säume seines bodenlangen Gewands sind, wie die aller anderen Altarfiguren, mit einem goldenen Streifen versehen. Am Oberkörper ist die Kleidung fast glatt gearbeitet, unterhalb des Bauchs liegt eine tiefe Schüsselfalte. An der rechten Körperseite schließen sich drei Muldenfalten an. Die Wulste der unteren vereinigen sich oberhalb des Bodens. Die durch das Gewand verdeckten Fersen der Füße drücken sich durch den Stoff. Der rechte Ärmel ist mit zwei parallelen, weichen Falten ausgestattet. Auf der rechten Seite sitzt Maria (H.: 34,5 cm; B.: 20 cm; T.: 5 cm) im Schneidersitz auf einem Kissen (Abb. Kat.-Nr. 55.16). Die Lektüre ihres mittig auf dem Schoß aufgeschlagenen Buchs hat sie unterbrochen, um die Verkündigung des Engels in Demutshaltung mit gesenktem Kopf und vor der Brust gefalteten Händen entgegenzunehmen. Ihr ebenmäßiges Gesicht mit den geschlossenen Augen wird von langem, bis auf den Rücken gleitendem Haar gerahmt. Unter dem Stoff ihres am Hals rund ausgeschnittenen, bis zum Schoß glatt fallenden Kleids ist ein leichter Brustansatz erkennbar. Die linke Seite des Umhangs hat sie auf ihren Schoß gelegt, so dass der Saum seitlich ihres rechten Knies endet. Zwischen den Knien, die sich durch den Stoff drücken, liegt eine ausladende Schüsselfalte. An der linken Beinseite ergibt sich eine große, breite Fläche. Vom linken Knie, das sich durch den Stoff abmalt, werden zwei lange, weiche Falten zur Bodenmitte abgeleitet. Zwischen den Köpfen des Engels und Marias ist etwas erhöht eine

888 Die vollständige und korrekte Inschrift müsste lauten „Altare privilegiatum quotidie perpetuum“ (Anonymus, o. J., S. 14).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Taube (H.: 5 cm; B.: 11 cm; T.: 1,1 cm) mit weit gespannten Flügeln angebracht, die den Heiligen Geist symbolisiert.

Auf der rechten Seite wird die Heilige Familie dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 55.17). Auf der linken Seite kniet Maria (Abb. Kat.-Nr. 55.18) vor dem Jesuskind. Mit ihrem offenen, gewellten, bis tief in den Rücken fallenden Haaren wirkt sie wie ein junges Mädchen. Ihr erschöpft wirkendes, mit rundlich geformten Wangen und weichen Zügen versehenes Gesicht, die ihre Mutterrolle hervorheben, hat sie mit geschlossenen Augen auf das Kind gerichtet. Das glatt anliegende, gegürtete Kleid ihres zweiteiligen Gewands ist am Hals mit einem breiteren Goldrand als die anderen Relieffiguren gefasst, um ihre gehobene Stellung als Gottesmutter zu verdeutlichen. Ihr fast glatt gestalteter Mantel weist lediglich eine größere Falte an der rechten Körperseite auf, die mit einer kleineren bis zum Boden gezogen wird. Das Jesuskind (H.: 11,6 cm; B.: 12 cm; T.: 5,5 cm) ist auf eine mit Schafsfell belegte, kistenähnliche Schlafstatt gebettet (Abb. Kat.-Nr. 55.19). Unterhalb des nackten Oberkörpers ist es ab dem Bauch bis über die Füße mit einem Tuch bedeckt, das an der Seite seines Bettchens mit tiefen, gemuldeten Falten bis auf den Boden fällt. Sein rechter Arm liegt am Körper an, die linke Hand hat er zum Segensgruß erhoben. Weit über ihm ist auf einem Rotolus mit Majuskeln der unvollendete Satz „GLORIA IN EX“ angebracht. Joseph (H.: 34,5 cm; B.: 20 cm; T.: 5 cm), der auf der rechten Seite des Kinds kniet (Abb. Kat.-Nr. 55.20), ist mit den eingefallenen Wangen im deutlich höheren Alter als Maria dargestellt, so dass er die dritte Generation innerhalb der Familie bildet. Sein leicht gewelltes Haar fällt bis in den Nacken. An der rechten Kopfseite steht wegen der vorgebeugten Haltung eine Haarsträhne ab. Mit einem friedlichen Gesichtsausdruck und geschlossenen Augen scheint er ins Gebet vertieft zu sein, zu dem er seine Hände über dem rechten Knie übereinandergelegt hat. Sein Cape bedeckt seinen Rock bis zum Schoß, hinten fällt es bis auf seine Beine. Es ist im Bereich der Brust mit drei, sich nach unten vergrößernden Schüsselfalten versehen. Das darunter getragene Gewand liegt am linken Bein glatt an. Zwischen rechtem Knie und linker Hüfte zieht sich eine breit angelegte Muldenfalte. Vom rechten Knie fällt eine zum Boden spitz zulaufende Falte.

Die beiden darüber liegenden Nischen (H.: 95 cm; B.: 49 cm; T.: 5 cm), werden nach oben mit einem breiten, vergoldeten, 23 cm hohen Maßwerkband abgeschlossen, das sich aus je vier Kielbögen zusammensetzt, deren Innenseiten mit weißen Nasen versehen sind. Die Bogenspitzen sind mit Kreuzblumen, die Zwischenräume mit Astwerk geschmückt. Dargestellt sind Szenen, die sich vor und nach der Kreuzigung Christi zugetragen haben.

Auf der linken Seite wird das Thema der Begegnung Jesu mit seiner Mutter (Abb. Kat.-Nr. 55.21) aufgenommen. Anhand seines Brustpanzers ist oben links ein römischer Soldat (H.: 21 cm; B.: 16,5 cm; T.: 4 cm) zu erkennen, der als Bruststück gearbeitet ist (Abb. Kat.-Nr. 55.22). Er hält das von Jesus getragene Kreuz fest, wobei die äußeren Fingerglieder seiner linken Hand oberhalb, und die Extremitäten seiner rechten Hand unterhalb des Querbalkens sichtbar werden. Der vom Hinterkopf abstehende, das Haar verdeckende Helm rahmt das Gesicht ein, das mit der quadratischen Form und der platten Nase roh wirkt.

Der Kopf der unterhalb des Soldaten angelegten Jesusfigur (H.: 53 cm; B.: 35 cm; T.: 6 cm) ist wegen des vorgebeugten Oberkörpers in die Mitte des Bildwerks gerückt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Christus hat sein mit einem Bart versehenes Gesicht mit halb geöffneten Augen der Mutter zugewandt. Es scheint trotz der bis in die Stirn gezogenen Dornenkrone und der Last des Kreuzes weniger Schmerz als eher Mitleid mit der Mutter auszudrücken (Abb. Kat.-Nr. 55.23). Die Wangen, die eingefallen modelliert sind, zeugen jedoch von seinem Leiden. Mit beiden Händen fasst er den unteren Teil des Querbalkens, aber nur die rechte, auf dem Kreuz aufliegende Hand ist sichtbar. Oberhalb der rechten Hand fällt sein Haar bis auf das Kreuz, von der rechten Kopfseite fällt es bis in den Rücken. Sein am Oberkörper überwiegend glatt gestaltetes, bodenlanges Gewand ist oberhalb des Gürtels geschoppt, am rechten Ärmel bildet sich eine Muldenfalte. Kurz über dem Boden ergibt sich eine Schüsselfalte, in deren Mitte vom Cingulum fallend zwei parallele, senkrechte Falten gelegt sind.

Es folgt die seitlich rechts vor Jesus kniende Gottesmutter (H.: 40,5 cm; B.: 28 cm; T.: 5,5 cm). Mit gefalteten, unterhalb ihres Kinns gelegten Händen wendet sie ihr gleichaltrig modelliertes Gesicht, das durch ihr unter einer Kapuze getragenes Kopftuch fast verdeckt ist, dem von der Last gebeugten Sohn zu (Abb. 55.23). Ihr bis über den Nischenrand hinausragender Umhang bildet am Boden eine Muldenfalte, die an ihren Längsseiten mit extrem breiten Kehlen versehen ist. Seitlich des rechten Unterbeins ist ein kleines Faltenbündel gearbeitet. Oberhalb der Fersen, die sich durch den Stoff drücken, staut sich das Gewand.

Rechts steht eine weibliche Figur (H.: 64 cm; B.: 18 cm; T.: 1 cm), wahrscheinlich Maria Magdalena, deren etwas nach vorne gesenkter Kopf mit der Kapuze ihres Gewands bedeckt ist (Abb. 55.24). Ihre rechte, mit Stoff verhüllte Hand hält sie vor die Augen, um sich offensichtlich die Tränen zu trocknen, die sie aus Trauer über den Tod Christi vergießt. Ihre rechte Gesichtshälfte bleibt verborgen, ebenso die linke Hand, die sie unter dem Gewand vor den Körper gelegt hat. Der Stoff ihres bodenlangen, überwiegend glatt gearbeiteten Umhangs ist in Höhe der Ellbogen neben einem Faltenbündel mit je einer Muldenfalte gestaltet. Vor den Oberbeinen befindet sich eine V-förmige Falte.

Mit dem Relief auf der oberen rechten Seite wird das Thema der Kreuzabnahme mit vier dreischichtig angelegten Figuren aufgegriffen (Abb. Kat.-Nr. 55.25). In der vordersten Ebene befindet sich kniend Joseph von Arimathäa (H.: 32 cm; B.: 37 cm; T.: 8 cm), der den von Maria und Johannes von Nikodemus gehaltenen Christus entgegennimmt (Abb. Kat.-Nr. 55.26). Vorsichtig hält er mit seiner rechten Hand das rechte Unterbein Jesu, dessen Fuß schon fast den Boden berührt, als fürchte er, den Leichnam zu verletzen. Aus seinem mit weit abstehendem Kinnbart und einem Oberlippenbart versehenem Gesicht schauen weit geöffnete Augen auf Maria und ihren toten Sohn. Sein turbanähnliches, die Haare bedeckendes Tuch fällt bis in den Nacken. Am rechten Ärmel seines langen Gewands verlaufen von der Schulter bis zum Ellbogen drei vertikale, parallel angelegte und am Unterarm drei horizontal gestaltete Falten. Am Rücken staut sich der Stoff über dem Cingulum. Am rechten Oberbein liegt das Gewand glatt an. Unter dem Gürtel liegen ringförmige Falten, die sich bis zu den Knien ziehen. Hinter der Figur staut sich der Stoff am Boden, durch den sich die Fersen abzeichnen.

Der vom Kreuz abgenommene Christus (H.: 37 cm; B.: 20,5 cm, T.: 0,5 cm), der zusammen mit Maria die mittlere Ebene des Reliefs bildet, wird von allen drei ihn umgebenen Figuren gestützt. Sein ein wenig zur linken Schulter gesenktes Haupt lehnt



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

am Kopf seiner Mutter, so dass sein langes Haar auf ihre Kleidung in Brusthöhe fällt (Abb. 55.27). Sein Gesicht ist mit eingefallenen Wangen und geschlossenen Augen dargestellt. Der volle Mund, dessen Winkel heruntergezogen sind, wird von Oberlippen- und zweigeteiltem Kinnbart umgeben Der schlanke, athletische Oberkörper ist im Bildwerk vertikal angeordnet. Die Oberbeine sind bis zu den Knien horizontal angelegt. Die parallel liegenden Unterbeine werden schräg bis an den rechten, unteren Nischenrand gezogen, an dem die Zehen den Boden noch nicht berühren. Spuren der Leidenswerkzeuge sind am ganzen Körper kaum zu erkennen. Der rechte Arm hängt bis auf den Rücken des vor ihm knienden Joseph von Arimathäa. Die Hand seines linken Arms, der bis zum angewinkelten Ellbogen senkrecht verläuft, ruht auf dem linken Unterarm Mariens. Die Kuppen des Zeige- und Mittelfingers fehlen. Seine Bekleidung besteht nur aus einem oberhalb der Knie endenden, sehr transparent wirkenden Lendentuch, das, in Hüfthöhe übereinandergeschlagen, mit zwei horizontalen Falten unterhalb des Bauchnabels und zwei vertikalen an der rechten Körperseite versehen ist.

Die rechts neben Christus stehende Maria (H.: 55,5 cm; B.: 27 cm; T.: 6 cm), deren Rücken bis an den rechten Nischenrand reicht, hat ihr jünger als ihr Sohn wirkendes Gesicht an die Stirn Jesu gelegt, dem sie sich mit vorgebeugtem Oberkörper eher in einer liebevollen Umarmung als bei der Kreuzabnahme stützend zuwendet (Abb. Kat.-Nr. 55.27). Sie ist auf einem Podest positioniert, der gleichzeitig den Untergrund für das Kreuz bildet, dessen Längsbalken nur dargestellt ist. Ihre rechte Hand ruht auf der rechten Schulter Christi, mit der linken Hand hält sie ihn unterhalb des linken Ellbogens. Ihr bis in die Stirn gezogenes Tuch fällt seitlich ihrer linken Gesichtshälfte bis auf die Brust, vor der es neben dem linken Arm in einer Dreiecksform aufliegt. Mittig der Stirn und über der linken Schläfe bilden sich kleine Öffnungen, die sich durch das zusammengeschobene Textil ergeben. Vor ihrer rechten Oberkörperseite bildet sich eine Schüsselfalte, in die das Haar Christi fällt. Ihr Gewand bildet an der linken Seite parallele Falten, die in Beinhöhe zur Körpermitte, an der sich ein Faltenbündel ergibt, wegknicken. Der fast glatt gearbeitete linke Ärmel ist an seinem unteren Ende gepufft.

Der die hinterste Schicht des Reliefs bildende Johannes von Nikodemus (H.: 25 cm; B.: 19 cm; T.: 1,2 cm) befindet sich vor einer Leiter, die an ihrem unteren Ende noch am Kreuz lehnt und am oberen Ende vom Kreuz absteht. Mit seinen Händen, von denen nur die rechte, mit Stoff verhüllte unter der rechten Achsel Jesu sichtbar wird, hält er den Leichnam fest (Abb. Kat.-Nr. 55.28). Wie üblicherweise ist er in einem höheren Alter als Joseph von Arimathäa dargestellt. Als Gestaltungsmittel sind hierfür hohe Wangenknochen über eingefallenen Wangen und ein langer, bis auf die Brust fallender, spitz zulaufender Bart gewählt. Die Augen sind geschlossen. Sein Gesicht ist geprägt von Mitleid. Eine Anstrengung, die das Halten des Körpers verursachen müsste, ist ihm, genauso wenig wie den anderen Figuren, nicht anzusehen. Sein Kopf bedeckendes Tuch, das an den Seiten absteht, ist wie sein Gewand glatt modelliert.

Die Mittelachse des Retabels ist durch das Tabernakel und den über ihm liegenden Expositionsthron zweigeschossig unterteilt (Abb. Kat.-Nr. 55.12). Auf den beiden Türen des Tabernakels sind zwei sich gegenüberstehende Engel gearbeitet. An den polygonalen Wänden des spitzbogigen Expositionsthrons sind mittig die Initiale für Alpha und Omega sowie das Christusmonogramm angebracht (Abb. Kat.-Nr. 55.29). Neben den



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Spitzbögen befinden sich je drei, von Kreisen umgebene Kreuze, deren mittleres doppelt so groß wie die beiden begleitenden ausfallen. Auf einer hervorkragenden, dreistufigen, sich nach unten verjüngenden Platte ist ein Kruzifixus eingestellt. Nach oben wird der Expositionsthron mit einem Baldachin abgeschlossen, unter dessen mehreckiger Wand drei Kielbögen angebracht sind, deren Spitzen mit Kreuzblumen und deren Innenseiten mit Pässen versehen sind. Die unteren Enden der Kielbögen ruhen auf quadratischen, sich nach oben verbreiternden Knäufen, die gleichzeitig die Basen für Fialen bilden. Die Mittelachse wird eingerahmt mit Engelsfiguren, die unter mit dreistufigen Fialen gekrönten Baldachinen stehen. Ihre polygonalen Piedestale ruhen auf einer sich nach unten verbreiternden, fast quadratischen Plinthe auf der Altarmensa. Nach oben werden die Basen mit mehreckigen, sich nach unten verjüngenden, blattwerkgeschmückten Platten abgeschlossen, auf denen sich stilisierte Erdhügel befinden.

Der linke Engel (H.: 57,5 cm; B.: 23 cm; T.: 18 cm) weist einen leichten Schwung zur rechten Körperseite auf (Abb. Kat.-Nr. 55.30). Sein pausbackiges Antlitz ist von gewelltem, nur kurz in den Nacken fallendem Haar gerahmt, das noch die Ohrläppchen frei lässt. Von vorne wirkt das Gesicht wie das einer Frau, von der Seite jedoch hinterlässt es den Eindruck eines Kinds, der sich möglicherweise durch die hoch modellierte Stirn ergibt. Die Augen sind geöffnet, der Blick verliert sich verträumt in der Ferne. Der Mund ist mit vollen Lippen geformt, die Oberlippe ist leicht über die Unterlippe gezogen. Die symmetrisch angeordneten Flügel ragen etwas über den Kopf hinaus. Ein vom Hals abstehender, auf einer Dalmatika aufliegender Amikt, dessen beide Teile vorne übereinandergelegt sind, ist mit muschelförmigen Falten modelliert. Der Saum der in Kniehöhe glatt abgeschnittenen Dalmatika ist mit einem breiten Goldrand gefasst, der nach oben mit einem gepunkteten Rand abschließt. Die gegenüber den anderen Figuren hervorgehobene Verzierung weist den Engel als Hüter des Allerheiligsten aus, das sich im Tabernakel befindet. Das Obergewand ist außer zwei an der rechten Körperseite parallel senkrecht verlaufenden, weichen Falten fast glatt gearbeitet. Der lange Rock, unter dem die Schuhe und die linke Körperseite hervorschauen, ist vor dem rechten Bein mit einer spitz zulaufenden Muldenfalte versehen, seitlich des linken Beins bildet der Stoff, der am Boden zur linken Seite knickt, drei vertikale Falten aus. Das Knie des linken Spielbeins ist kaum wahrnehmbar. Beide Hände fassen einen Kerzenhalter, dessen Stiel nach unten mit einem fast herzförmigen Knauf und nach oben mit einer breiteren, polygonal geformten Einfassung abschließt. Unterhalb der linken Hand ist der Griff gebrochen.

Der rechte Engel (H.: 57,5 cm; B.: 21,5 cm; T.: 16 cm) bildet einen deutlichen Schwung zur linken Körperseite aus (Abb. Kat.-Nr. 55.31). Sein Gesicht, das breiter als das des linken Engels geformt ist, wirkt fraulicher. Die Frisur gleicht der seines Gegenübers, ist aber üppiger gestaltet. Mit seinen geöffneten Augen nimmt er Blickkontakt mit den Betrachtenden auf. Seine ebenfalls parallel gestellten Flügel ragen auch über seinen Kopf hinaus. Sein aufwändiger gestaltetes Obergewand endet mit einem Faltenbündel vor dem linken Knie, von dem aus die Säume, die mit einem gemeißelten, flammenartigen Phantasiemuster appliziert sind, schräg nach unten zu den Seiten gezogen werden. Unter dem Amikt, dessen beiden Stoffteile vorne aneinanderstoßen, ist das Gewand vor der Brust und an den Oberarmen fast glatt gearbeitet. In Höhe des Bauchs bildet sich eine tiefere, oberhalb des rechten Spielbeinknies eine flachere Muldenfalte, in die



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

eine V-förmige Falte am Ende des rechten Oberbeins gelegt ist. Unterhalb der Ellbogen sind die weit geschnittenen Ärmel des Gewands und die eng anliegenden Ärmel des Rocks mit ringförmigen Falten versehen. Ab Kniehöhe schauen die zur rechten Seite wegschwingenden Falten des Rocks hervor, unter dem ein Teil der Schuhe hervorlugt. Der vom Engel mit beiden Händen gehaltene Kerzenhalter weist die gleiche Form wie der seines Pendants auf. Unterhalb seiner rechten Hand ergibt sich am Stiel eine Bruchstelle, die aber durch einen davorgesetzten Annulus kaum zu sehen ist. Die beim linken Engel fehlende steinerne Kerze ist hier noch vorhanden.

An die Seiten des Retabels sind für eine Herz-Jesu- und eine Marienfigur Sockel angebaut, aus denen kupferne mehrarmige Kerzenleuchter ragen. Auf die Sockel sind zusätzlich Piedestale für die Skulpturen gestellt, die mit sich nach oben verbreiternden, runden, mit Blattmaßwerk geschmückten Steinplatten abschließen. Denselben Basen entwachsen polygonale Podeste für je zwei rötliche, mittig mit Annuli versehene Rundstützen aus Granit, die nach oben mit mehreckigen Blattmaßwerk-Kapitellen abschließen. Unterhalb des Schafts weisen sie ein gemeißeltes, mit weißer und goldener Farbe versehenes Karomuster auf. Auf den Abaki der Kapitelle ruhen sich nach oben verjüngende Fialen, die über das Retabel hinausragen. Nur die Kreuzblume der vorderen linken Fiale ist noch vollkommen intakt, zwei weitere sind umgeknickt, eine ist nicht mehr vorhanden. Im unteren Bereich der Fialen sind Baldachine für die Figuren angebracht, die nach vorne mit jeweils vier mit Pässen gearbeiteten Spitzbögen ausgeführt sind. Die Bogenenden ruhen auf quadratischen Knäufen, die gleichzeitig den Sockel für kleinere Fialen bilden, von denen nur noch Fragmente existieren.

Auf der linken Seite des Retabels steht die Herz-Jesu-Figur (H.: 87 cm; B.: 36 cm; T.: 38 cm), deren Gesicht mit etwas eingefallenen Wangen modelliert ist (Abb. Kat.-Nr. 55.32–55.33). Das fast in der Mitte der Stirn gescheitelte, leicht gewellte Haar fällt bis auf die Schultern. Mit einem ernsten Ausdruck nehmen die Augen Blickkontakt mit den Betrachtenden auf. Die linke Hand hat Jesus wie zum Gruß erhoben, die rechte ruht unter seinem in einer Gloriole liegenden Herz, auf dem die arma Christi zu erkennen sind. Sein voluminöses Gewand ist unterhalb des Herzens mit einer flachen Muldenfalte und an den weit geschnittenen Ärmeln mit ringförmig angelegten Falten versehen, die am rechten Arm senkrecht und am linken Arm waagerecht ausgerichtet sind. Vor der rechten, mit einem Schwung ausgestatteten Hüfte, sind, wie zwischen den Beinen, Schüsselfalten angelegt. Der Stoff des Umhangs, der um die Körpermitte bis zum rechten Arm drapiert ist, steht von der linken Hüfte ab, an der rechten Beinseite fällt er mit einem Faltenbündel, bis er in Kniehöhe, unter dem das Untergewand und drei Zehen hervorschauen, zu beiden Seiten bis zum Boden geleitet wird. Am linken Oberbein ist er glatt, ab dem linken Knie mit einer zum Boden spitzer zulaufenden, vertikalen Falte gestaltet.

Auf der rechten Seite des Retabels ist eine Marienfigur (H.: 87 cm; B.: 32 cm; T.: 16 cm) aufgestellt, die wie die Jesus-Figur mit einem von einem Strahlenkranz umgebenen Herzen dargestellt wird (Abb. Kat.-Nr. 55.34–55.35). Sie ist mit einem Hüftschwung zur linken Körperseite angelegt, der ein Gleichgewicht zum rechten Spielbein herstellt. Ihr Haupt, das mit einem dicht an der Stirn anliegenden Tuch bedeckt, ist, neigt sich etwas zur linken Schulter. Ein zweites Tuch fällt seitlich ihres rund geformten Gesichts locker bis auf die Schultern. Aus halb geöffneten Augen scheint ihr Blick



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

verträumt nach unten gerichtet zu sein. Beide, überlang modellierte Hände hat sie vor die Brust unter das Herz gelegt, auf das sie mit dem linken Zeigefinger deutet, als wolle sie mit dieser Geste seine Reinheit unterstreichen. Da der Stoff ihres Gewands vor dem Oberkörper und dem rechten Oberbein fast ganz glatt anliegt, wirkt er sehr transparent. An der linken Körperseite fällt ein Faltenbündel bis etwa in Kniehöhe. Von hier aus werden die Säume, unter dem ein Kleid und die Spitze eines Schuhs hervorschauen, schräg zum Boden geführt. Unter einer breiten, flachen Muldenfalte, die vom linken Handgelenk ausgehend bis zur rechten Hüfte immer schmaler werdend geformt ist, liegen zwei V-förmig zulaufende Falten übereinander. Eine vom rechten Knie senkrecht angelegte Falte schwingt am Boden zur rechten Seite. Auf der rechten Seite des Spielbeins sind weiche Muldenfalten übereinanderliegend gearbeitet.

Der Altaraufsatz wird nach vorne mit einer niedrigen Balustrade begrenzt, die sich aus lilienartigen Blättern zusammensetzt. Auf ihm sind ein Gnadenstuhl sowie zwei Engel platziert (Abb. Kat.-Nr. 55.36–55.37). Zur Beschreibung und Interpretation dieser Figuren wird auf den Schluss der Deskription des Hauptaltars in Grefrath bei Neuss verwiesen (Kat.-Nr. 15), da dort die gleichen Skulpturen aufgestellt sind. Auf Abweichungen beim Hochaltar in Wijhe wird wie folgt hingewiesen:

Außer den gefassten Säumen an allen Figuren sind goldfarbene Applikationen an den Ärmeln der Engel angebracht, die an den Oberarmen des Engels auf der linken Seite aus je einer Rosette (Abb. Kat.-Nr. 55.38) und bei dem auf der rechten Seite aus je einem rautenförmigen Muster besteht (Abb. Kat.-Nr. 55.39). Für die aus Gott Vater und Jesus bestehende Figurengruppe wurde zusätzlich ein polygonaler, zweizoniger, sich nach oben verjüngender Untersatz gebaut, um die im Verhältnis zum Grefrather Altar etwas zu kleinen Skulpturen über die Begrenzung hinausragen zu lassen.

Da die Maße der Figuren nicht verändert wurden, mussten die der Thronrückwand mit ca. zwei Metern zusätzlicher Höhe und einer Erweiterung der Seiten um ca. 1,50 m abgewandelt werden, um die Proportionen des gesamten Altars in Einklang bringen zu können. In die mit Meandern gestalteten, hochrechteckigen Blendnischen (in Grefrath nur vergoldet) sind in die beiden kurzen Seiten, auf deren Enden je eine Fiale steht, Spitzbögen gelegt (in Grefrath genaste Spitzbögen). Der über der Taube angebrachte Baldachin, der in Grefrath rund und mit Blütenmaßwerk gearbeitet ist, ist hier polygonal gestaltet. Er schließt nach vorne mit Spitzbögen und nach oben mit Zinnen ab. Das Kreuz, das auf der Abschlussfiale der Mittelachse in Grefrath angebracht ist, fehlt hier.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.1:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet vom Architekten G. te Riele (1833–1911) nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869–1870, unter Denkmalschutz stehend seit 2001, Südseite mit Pfarrhaus, 2013.

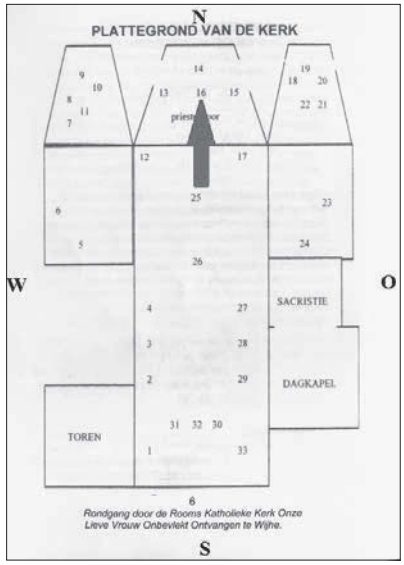



**Abb. Kat.-Nr. 55.2:** Grundriss der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des von Anton Josef Reiss 1881 errichteten Hauptaltars.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.3:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet von Architekt G. te Riele nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869–1870, Blick vom Süden auf im Norden gelegenen Chor mit Ausstattung des 19. Jahrhunderts, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1881, 1920er Jahre.

**Abb. Kat.-Nr. 55.4:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet von Architekt G. te Riele nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869–1870, Blick vom Süden auf im Norden gelegenen Chor mit Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

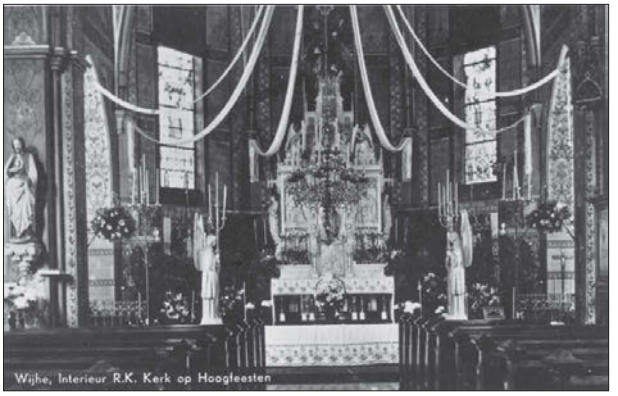



**Abb. Kat.-Nr. 55.5:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet von Architekt G. te Riele nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869–1870, Blick vom Süden auf im Norden gelegenen Chor mit Ausstattung des 19. Jahrhunderts, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1881, ca. 1946.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.6:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.7:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Stipes, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.8:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Pelikan am Altarunterbau, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.9:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Ausschmückung an Predella, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.10:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Predella, Signatur des Künstlers, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.11:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Predella mit auf Donation hinweisende Inschrift, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.12:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Retabel mit Reliefs, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.13:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, geschmückte Blendnische unter den figürlichen Darstellungen, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.14:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Verkündigung, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.15:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel in Verkündigungsszene, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.16:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Maria in Verkündigungsszene, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.17:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Heilige Familie, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.18:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail aus Szene der Heiligen Familie, Kopf Mariens, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.19:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail aus Szene der Heiligen Familie, Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.20:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail aus Szene der Heiligen Familie, hl. Joseph, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.21:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, Begegnung mit der Mutter, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.22:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, Soldat aus Szene Begegnung mit der Mutter, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.23:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, Jesus und Maria aus Szene Begegnung mit der Mutter, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.24:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, weibliche Figur in Szene Begegnung mit der Mutter, wahrscheinlich Maria Magdalena, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.25:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Kreuzabnahme, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.26:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Joseph von Arimathäa in Szene der Kreuzabnahmen, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.27:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Köpfe Jesus und Maria in Szene der Kreuzabnahme, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

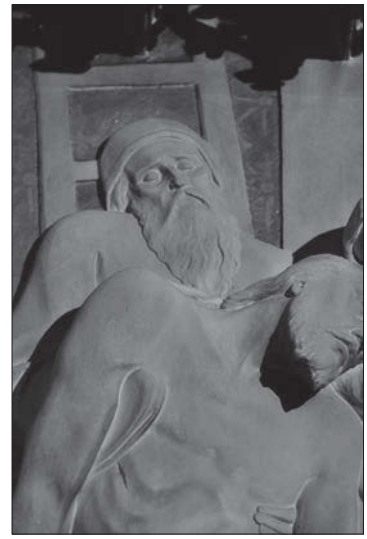


**Abb. Kat.-Nr. 55.28:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Johannes von Nikodemus in Szene der Kreuzabnahme, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.29:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Expositionsthron, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.30:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel links des Expositionsthrons, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.31:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel rechts des Expositionsthrons, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.32:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Herz-Jesu-Figur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.33:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail der Herz-Jesu-Figur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.34:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.35:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail der Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 55.36:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Gnadenstuhl mit Engeln, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.37:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

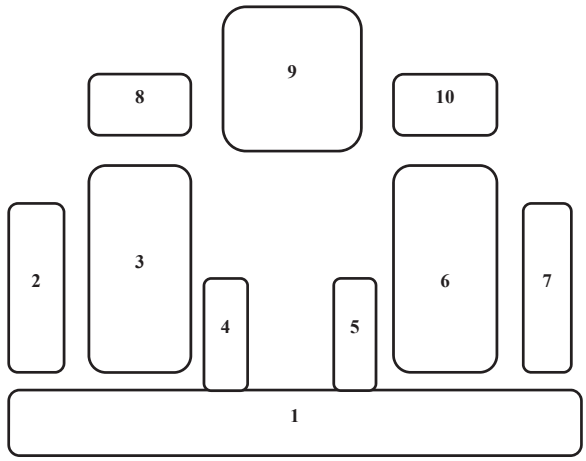
**Abb. Kat.-Nr. 55.38:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel auf linker Seite des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 55.39:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel auf rechter Seite des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Figuren am Altar




1. Stipes mit Pelikan.
2. Linke Seitenwand: Herz-Jesu-Figur.
3. Linke Retabelseite mit (von unten nach oben) Verkündigung und Begegnung mit der Mutter.
4. Engel.
5. Engel.
6. Rechte Retabelseite mit (von oben nach unten) Kreuzabnahme und Heilige Familie.
7. Rechte Seitenwand: Marienfigur.
8. Engel.
9. Gnadenstuhl.
10. Engel.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 56

| | |
|---|---|
| Ort: | Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen<br>(Abb. Kat.-Nr. 55.1)<br>Stationsweg 9<br>8131 DG Wijhe/Holland |
| Objekt: | Zwei Engelsfiguren mit Kerzenhaltern. |
| Material: | Sandstein, Kupfer. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1881. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 56.1). |
| Chronik und Zusätzliches: | Nur aus dem Beschluss vom 9. Juli 2001, in dem die Kirche unter Denkmalschutz gestellt wurde, da sie „[…] van algemeen cultuur-, architectuurhistorisch en stedenbouwkundig belang […]“ eingestuft wurde, geht hervor, dass die links und rechts neben den Stufen des Hauptaltars aufgestellten Engelsfiguren (Abb. Kat.-Nr. 56.2) ebenfalls von Reiss hergestellt wurden. Signaturen befinden sich nicht an den Skulpturen.[889] Möglicherweise sind sie bei einer Restaurierung Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts verloren gegangen. |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen in Wijhe/Holland (ohne Aktenzeichen). |

Beschreibung: Beide gold-weiß gefassten Engel, stehen auf 81 cm hohen, polygonalen, Sockeln, die sich von unten nach oben wie folgt zusammensetzen: Die beiden untersten Stufen werden aus flachen, quadratischen Plinthen und auf sie gesetzte griechische Kreuze aus rötlichem Sandstein gebildet. Darüber befinden sich mit genasten Spitzbögen verzierte Piedestale aus hellem Sandstein, die nach oben zunächst mit sich verbreiternden, dann wieder mit verjüngenden Platten abgeschlossen werden. Nach unten sind sie nur mit sich verbreiternden Schichten gearbeitet.

Der auf der linken Seite des Altars aufgestellte Engel (H.: 179 cm; B.: 51 cm; T.: 46 cm) ist mit nur einem leichten Schwung zur rechten Hüfte ausgestattet, der unter der Kleidung kaum auszumachen ist (Abb. Kat.-Nr. 56.3). Gewelltes, schulterlanges Haar, das ab den frei liegenden Ohren etwas vom Kopf absteht, umrahmt das runde Gesicht. Die Augen sind mit fast geschlossenen Lidern nach unten gerichtet. Das idealisierte Antlitz mit den makellosen Zügen lässt keinen Ausdruck erkennen (Abb. Kat.-Nr. 56.4). Die Flügel, die weit über den Kopf hinausragen, stehen parallel zum Rücken in der Senkrechten. Mit beiden Händen hält er einen fünfarmigen, kupfernen, auf dem Sockel stehenden Kerzenhalter vor sich, der noch über seine Flügel hinausragt. Seine linke Hand umfasst dabei den Schaft unter der rechten Hand. Um den Hals trägt der Engel ein mit parallel angelegten, waagerechten Falten versehenes Tuch. Es verdeckt einen Teil des darunter angebrachten floralen Musters, das mit goldenen Streifen und Punk-

889 Kirchenarchiv OLV Onbeflekt Ontvangen (ohne Aktenzeichen).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten eingerahmt ist. Vor der glatten Brust befindet sich eine mit dem Christusmonogramm „ihs“ versehene Gloriole, deren obere Strahlen bis in das ornamentale Muster hineinragen. Das Obergewand ist am Knie und an den geöffneten Seiten mit einem Saum geschmückt, der sich aus verschieden langen Längsrechtecken zusammensetzt, in die alternierend ein florales Muster und in Vierpässen gelegte Kreuze gearbeitet sind. Darunter schauen die Enden seiner Stola hervor, die, wie der auf dem linken Handgelenk aufliegende Manipel, mit einem Kreuz versehen sind. Der Stoff ist vor dem linken Spielbein, dessen Knie sich durchdrückt, glatt angelegt, zwischen den Beinen sind zwei V-fömige Falten untereinander angeordnet, an der rechten Körperseite fallen regelmäßige, vertikal liegende Falten mit breiten Kehlen. Die weit geschnittenen Ärmel sind mit teils längeren, teils kürzeren, muschelförmigen Falten versehen. Am Oberarm sind jeweils griechische Kreuze in einer Karoform aufgebracht. Unter dem rechten Ärmel schaut ein Stück des Rocks hervor, der auch ab Kniehöhe sichtbar wird. Mit parallel verlaufenden, vertikalen, zur rechten Seite ausschwingenden Falten fällt er auf den Boden, an dem die Spitzen der Schuhe hervorlugen, wobei die linke Spitze über den Sockel hinausragt. Der auf der rechten Seite stehende Engel (H.: 179 cm; B.: 56 cm, T.: 42 cm) ist mit dem gleichen Kopf gearbeitet wie die auf der linken Seite positionierte Engelsfigur (Abb. Kat.-Nr. 56.5–56.6). Er weist außer der Höhe andere Maße auf, ist im Übrigen aber spiegelverkehrt zu seinem Pendant modelliert. So ist die Figur mit einem leichten Schwung zur rechten Hüfte versehen und mit einem linken Spielbein. Sie hält den Schaft des Kerzenhalters ebenfalls mit beiden Händen vor sich, nur dass ihre rechte Hand unter der linken liegt. Ein weiterer Unterschied besteht bei den Verzierungen auf den Ärmeln. Hier befinden sich Kreise, die um griechische Kreuze gelegt sind. Der Manipel ruht auf dem rechten Handgelenk. Die anderen Applikationen stimmen mit denen der linken Figur überein.

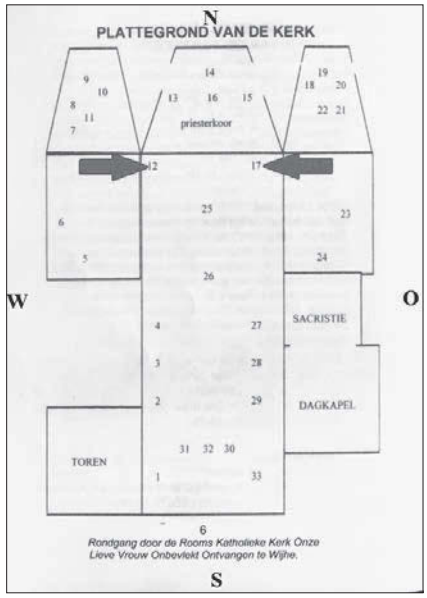



**Abb. Kat.-Nr. 56.1:** Grundriss der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland mit beigefügter Markierung der Aufstellungsorte der von Anton Josef Reiss 1881 angefertigten Engelsfiguren mit Kerzenhaltern.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 56.2:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, zu beiden Seiten des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) aufgestellte Engelsfiguren mit Kerzenhaltern, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 56.3:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, auf linker Seite des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) stehender Engel, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

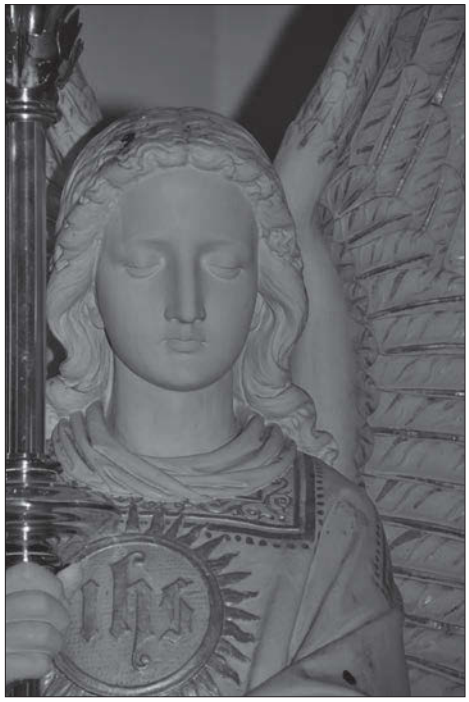


**Abb. Kat.-Nr. 56.4:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, auf linker Seite des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) stehender Engel, Detail, Kopf, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

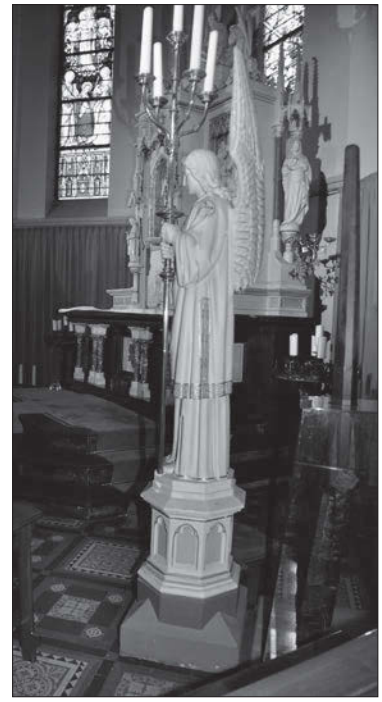


**Abb. Kat.-Nr. 56.5:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, rechts des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) aufgestellte Engelsfigur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 56.6:** Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, rechts des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) aufgestellte Engelsfigur, Detail, Kopf, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 57

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Relief „Madonna mit dem Kind“. |
| Material: | Marmor. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1882. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Entstehungsgeschichte: | Unbekannt. |
| Quellen und Literatur: | Katalog zur Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der Städtischen Gemäldesammlung 1882, Nr. 260. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 58

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Cyriakus (Abb. Kat.-Nr. 38 a)<br>Hülser Markt/Rektoratsstraße<br>47839 Krefeld-Hüls |
| Objekt: | Marienaltar. |
| Material: | Stipes: Heller Sandstein und Marmor.<br>Mensa: Roter Sandstein.<br>Retabel: Überwiegend Eichenholz; Tannenholz bei inneren Verbundstücken.<br>Skulpturen: Eichenholz. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1874 (Stipes) und 1882 – 1886. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 58 a). |
| Chronik und Zusätzliches: | Wie beim Hauptaltar in St. Cyriakus (Kat.-Nr. 38) waren am Marienaltar wieder mehrere Künstler beteiligt. Den Stipes des Altars hatte Edmund Renard bereits im Jahre 1874 an der Vorderseite mit Marmorreliefs versehen.[890] Für die Herstellung der Skulpturen wurde Reiss verpflichtet, der nach seinem am 13. März 1882 abgeschlossenen Vertrag für seine Arbeit mit insgesamt 6.300,– Reichsmark entlohnt wurde. Am selben Tag unterzeichnete auch Franz Müller seinen Kontrakt, der ihm für die Gestaltung der Altarblätter 5.400,– Reichsmark einbringen sollte. Für die Vergabe des Auftrags zur Herstellung des Retabels entschied sich der Kirchenvorstand wieder für die Firma Marmon aus Sigmaringen, die von A. Warth nach dem Tod des Baptist Franz Xaver Marmon im Jahre 1878 übernommen worden war. Warth unterschrieb seinen Vertrag am 20. März 1882. Als Salär wurden 4.800,– Reichsmark ausgemacht. Dem Maler und Bildhauer Theodor Bauhues aus Kleve wurde die Polychromierung und Vergoldung der Skulpturen übertragen, die er nach der mit ihm abgeschlossenen Vereinbarung vom 1. April 1882 für 1.500,– Reichsmark ausführen sollte. Insgesamt betrugen die Kosten für den Marienaltar also 18.000,– Reichsmark.<br>1939 wurde der Altar in Koblenz neu vergoldet. Nachdem bereits im Jahr 1992 ein Gutachter Schäden durch Schädlingsbefall am Altaraufbau sowie Malschichtblätterungen an Skulpturen, Architektur und Malerei festgehalten hat- |

890 W. Mellen, 1995, S. 166. Mellen gibt hier an, dass die Reliefs von Heinrich Renard seien. Es muss sich hierbei aber um einen Irrtum handeln, da Edmund Renards Sohn Heinrich Renard erst 1868 geboren wurde.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

te,[891] wurde eine Restaurierung erst zwischen 2003 und 2007 ausgeführt,[892] bei der u. a. ein „[…] lackartige(r) Überzug aus späterer Zeit […] mit Lösemitteln entfernt."[893] wurde.[894]

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000); Kirchenarchiv St. Cyriakus, Hüls (Akte 412); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Anonymus, 1885,[895] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; Anonymus, 1934, S. 121; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; J. Ehl, 1971, S. 34; P. Bloch, 1975, S. 54; E. Brües, 1975, S. 46; W. Mellen, 1995, S. 166, Abb. S. 170; G. Dehio, 2005, S. 871; B. Maaz, 2010, S. 366; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Es handelt sich um einen zweigeschossigen Flügelaltar (Abb. Kat.-Nr. 58.1–58.2), der auf einem einstufigen, polygonalen Podest im linken Seitenschiff steht. Das untere Geschoss besteht aus einem steinernen Stipes, das obere Geschoss aus dem hölzernen Retabel, der mit Flügeln versehen ist und nach oben mit einem Gesprenge abschließt. Auf dem 82 cm hohen, 207 cm breiten und 81 cm tiefen Stipes ruht eine 234 cm lange, 94 cm breite und 18 cm starke, sich nach unten verjüngende Mensa. Um den Altaruntersatz zieht sich ein breites Band aus abwechselnd breiteren und schmaleren Blendnischen, die nach unten Laibungen aufweisen. Die breiteren Blendnischen sind mit profilierten Kielbögen versehen, unter die gedrückte Spitzbögen gesetzt sind, an deren Seiten sich je ein kleiner Segmentbogen anschließt. Die Außenseiten der Kielbögen sind mit einem floralen Muster geschmückt. Die schmalen Blendnischen werden nach oben mit genasten Spitzbögen abgeschlossen, die von Rundbögen überfangen werden. Begrenzt wird die Vorderseite des Stipes an beiden Seiten mit einem schmalen, länglichen, ornamental gestalteten Streifen.

In den drei breiten Front-Blendnischen (H.: 70 cm; B.: 30 cm; T.: 11 cm) befinden sich von Edmund Renard gestaltete, ca. 45 cm große Skulpturen, die auf sich nach unten verjüngenden Sockeln in Sitzposition eingestellt sind (Abb. Kat.-Nr. 58.4). Auf der linken Seite sitzt Jesaja mit weit auseinandergesetzten Knien etwas schräg zur linken Begrenzung der Nische. Anhand der von ihm getragenen, spitz zulaufenden Kapuze,

891 Gutachter Rose vom Landschaftsverband Rheinland hat am 16. 12. 1992 eine Stellungnahme zu den Schäden abgegeben (Akten des Landschaftsverbands Rheinland in Brauweiler, eingesehen am 15. 2. 2013).

892 Kirchenarchiv St. Cyriakus in Hüls.

893 Aktenvermerk des Herrn Marc Peez vom Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, den er anlässlich eines Ortstermins im Atelier des Restaurators Fuchs in Heiligenhaus am 16. 11. 2004 gemacht hat (Kirchenarchiv Hüls).

894 Nachdem die kostenintensive Restaurierung durchgeführt wurde, scheint der Landschaftsverband Rheinland den Zustand des Altars gelegentlich zu überprüfen, denn 2009 wurde ein Schimmelbefall der Altarflügel festgestellt, der mit Gegenmaßnahmen bekämpft wurde (Akten Landschaftsverband Rheinland in Brauweiler, Schreiben vom 26. 11. 2009 von Herrn Engels an Pfarrer Jansen).

895 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

an deren Seiten das Haar hervortritt, ist er als Prophet zu erkennen. Er ist in einem höheren Alter dargestellt. Die Oberlippen sind unter der breit geformten Nase mit einem langen Schnauzbart versehen, der auf einen am vorderen Ende geteilten Vollbart fällt. Mit seinen etwas zusammengekniffenen Augen blickt er die Betrachtenden an, die er mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf seine Botschaft aufmerksam macht, die er für sie auf einem Rotolus schriftlich fixiert hat. Die Schriftrolle ist mit seiner rechten, etwas erhobenen Hand, an dem das letzte Glied des Daumens fehlt, hochgehalten und verläuft schräg vor seinem Körper, bis sie auf dem linken Knie zum Liegen kommt, über das sie noch hinausreicht. Auf ihr stehen die in roter Farbe geschriebenen Worte: „Ecce virgo concip. et pariet filium. Js. VII, 14", die auf die jungfräuliche Empfängnis und die Geburt eines Sohnes hinweisen. Sein auf den Schultern glatt liegender Überwurf ist vorne am Hals geschlossen, im Übrigen fällt er mit weichen Falten bis auf den Boden. Sein mit einem Gürtel gehaltenes, ebenfalls bodenlanges Untergewand bildet kurz oberhalb des Gürtels auf der linken Körperseite zwei kleine, muschelförmige Falten und eine von der rechten Schulter abfallende Falte am ansonsten glatt gehaltenen Stoff. An der Seite des linken Oberbeins bildet sich eine Muldenfalte, ab den Knien ziehen sich sternförmig angelegte Falten bis auf den Boden. Die auf der linken Seite aufgesetzten beschuhten Füße schauen unter dem Gewand hervor.

In der Mitte befindet sich die Figur des Moses, die anhand der auf dem Kopf angebrachten Hörner, die unter dem gewellten Haar emporstehen, leicht identifizierbar ist. Die Darstellung mit Hörnern ist eine Art der Präsentation, die seit dem 12. Jahrhundert üblich ist.[896] Sie beruht auf einen Übersetzungsfehler in der Vulgata, „[…], die das n. dem Gesetzesempfang strahlende Antlitz des M. umschreibt: „Videbant faciem Moysi esse cornutam"."[897] Auch Moses ist als alter Mann modelliert mit einem langen, gewellten, bis auf die Brust reichenden Bart, der sich in zwei Teile spaltet, und einen Oberlippenbart, der unter seiner breiten Nase weit bis auf den Vollbart hinuntergewachsen ist. Er nimmt direkten Blickkontakt mit den vor dem Altar Stehenden auf und zeigt ihnen einen Rotulus mit den aus roten Lettern zusammengesetzten Schriftzug, den er über seinem Schoß ausgebreitet hält: „Ipsa conteret caput tuum. Gen. III […]"[898]. Es handelt sich um eine Drohung, die Gott gegenüber der Schlange ausgestoßen hat. An diesem der Maria geweihten Altar können die Worte auf dem Rotulus nur die Bedeutung haben, dass es Maria sein wird, die gegen den Kopf der Schlange treten wird, denn es heißt hier ausdrücklich „[…] Ipsa […]" im Gegensatz zur Genesis, in der die Übersetzung der Bibel von einem männlichen Geschöpf spricht: „Er trifft dich am Kopf, […]".[899] Den Rotulus, dessen Enden an beiden Seiten eingerollt herunterhängen, hält Moses mit Daumen und Zeigefinger der linken Hand fest. Über die rechte Hand, an der ein Daumenglied fehlt, ist die Schriftrolle nur gelegt. Sein Gewand ist im Bereich des Oberkörpers übereinandergeschlagen. Dabei ergeben sich diagonal verlaufende Falten, die auf dem darunter liegenden Stoff nur zwei flach gehaltene Falten zwischen glatter Flä-

896 H. Schlosser, 2004, Sp. 286.

897 Ebd.

898 Nach „Gen. III […]" ist der Schriftzug nicht mehr lesbar, aber er bezieht sich auf Genesis 3,15.

899 Genesis, 3, 15.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

che aufweisen und beim darüber liegenden Stoff vier dicht beieinander liegende Falten mit hohen Wulsten. Über den Oberarmen ist der Stoff glatt, ab den Ellbogen ist er mit parallel verlaufenden Falten versehen. Da die Knie der Figur etwas auseinanderstehen, bildet sich im Schoß eine kleinere Muldenfalte, unter ihr eine breitere Schüsselfalte, die dickwulstig modelliert ist. An den Oberbeinen und unterhalb des linken Knies liegt der Stoff glatt an, unter dem rechten Knie ergeben sich drei Falten, von denen die beiden äußeren zu den Seiten wegschwingen und sich auf dem Boden ausbreiten. Von der mittleren, gerade gelegten Falte fällt der Stoff auf den herausragenden, beschuhten Fuß. Auf den linken Schuh fällt der Stoff des Rocks, der unter dem Gewand hervorschaut, mit zwei breiten Falten.

Als Höhepunkt der Reihung befindet sich die Skulptur der Maria auf der rechten Seite des Altaruntersatzes, die die von Jesaja und Moses verkündeten Prophezeiungen erfüllen wird. Auch wenn der von ihr gehaltene Rotolus, der sie als Maria kenntlich macht, nicht mehr vollständig zu lesen ist, so deuten doch die verbliebenen Fragmente auf die Jungfrau hin, die zur Mutter des Gottessohnes auserwählt wird: „Filius d […] virg. sibi mat. sumet. Sio. (?) Rum. (?)". Um ihren Kopf ist ein langes Tuch gewickelt, das sich am Hinterkopf wie eine Haube aufbauscht und an den Seiten ihr Haar sichtbar werden lässt. Es liegt locker am Kopf und ist von ihrer linken Gesichtshälfte aus mit mehreren, dicht beieinanderliegenden horizontalen Falten um den Hals geschlungen. Von der rechten Seite des Kopfs fällt es seitlich über ihren etwas ausgestreckten Arm, zunächst mit länglichen, muschelförmigen, dann mit parallelen, senkrechten Falten herab, an deren Ende sich ein kleines Bündel bildet. Das rundliche Gesicht zeigt Verwitterungsspuren. Die Pupillen der Augen sind nicht mehr vorhanden, aber anhand des nach vorn gerichteten Gesichts ist ersichtlich, dass Maria auf die Betrachtenden schaut, denen sie die Kunde ihrer zukünftigen jungfräulichen Mutterschaft überbringt. Im Gegensatz zu den noch erkennbaren mädchenhaften Gesichtszügen steht die Form ihrer nackten Unterarme und Hände, die fraulich rund geformt sind. Die linke Hand, mit der sie den an den Enden aufgerollten Rotulus hält, wirkt wie eine kräftige Männerhand. Der Stoff ihres Kleids schmiegt sich an die Brüste und bildet zwischen ihnen eine muschelförmige, darunter eine senkrechte Falte, die bis zur Körpermitte geführt wird. Am rechten Oberbein liegt der Stoff glatt an, darunter fällt er bis auf den Boden, wobei an der rechten Seite des Unterbeins senkrecht fallende Falten mit breiten Wulsten gebildet werden und vorne zwei diagonal gelegte Falten mit spitzeren Wulsten entstehen. Zwischen den auseinandergestellten Beinen, deren rechter Fuß unter dem Gewand hervorragt, ergibt sich eine große Schüsselfalte. Vom linken Knie fällt eine etwas breiter angelegte, sich nach unten verengende Falte, deren Wulst mit einem spitzen Scheitel versehen ist. Sie wirkt wie aufgesetzt, weil der Stoff nicht glatt auf dem Knie liegt. Die Figur der Maria erscheint lebendiger als die beiden anderen Stipes-Figuren. Dieser Eindruck ergibt sich aus der Summe der Faktoren, die sich aus dem abgewinkelten rechten Arm mit der erhobenen Hand und dem ausgestreckten Zeigefinger sowie dem locker um das Haupt gelegten, weit abstehenden Tuch zusammensetzt.

Der hinter dem Stipes stehende, aus Werkstein gearbeitete Unterbau (Abb. Kat.-Nr. 58.3), der das in einem braunen Farbton gehaltene Retabel trägt, ist mit seinem Sockel 116 cm hoch, 244 cm breit und 54 cm tief. An seiner rechten Seite ist eine ca. 12 cm tiefe Rundbogennische eingelassen, die nach vorne mit einem Rundstab



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

abschließt. An ihrem unteren Ende befindet sich eine 17 cm starke, hervorkragende Platte, die von einem sich nach unten verjüngenden Sockel getragen wird. Auf ihr hatte möglicherweise einmal eine Figur ihren Platz. Das Retabel ist 224 cm breit, 61 cm tief und ca. 5,70 m hoch.[900] Mit 33 cm steht es auf dem Stipes. Unter der Predella (H.: 81 cm; B.: 224 cm; T.: 61 cm) befindet sich ein längsrechteckiger, 14 cm hoher, 229 cm breiter und 77 cm tiefer, kastenförmiger Aufbau, der an allen Seiten mit grün gefassten Blendnischen versehen ist, die mit goldenen Streifen eingerahmt werden. Unterhalb dreier Nischen, die mit Figurengruppen gefüllt sind, ist die Predella mit zwei sich nach oben verjüngenden Stufen gebaut. Die Begrenzung zum Schrein bildet ein zweistufiges, sich nach oben verbreiterndes Gesims, dessen untere Stufe mit zwei Kropfkanten versehen ist, unter denen kleine Konsolen angebracht sind. An ihren Seiten schließt die Predella mit ausladenden, maßwerkgeschmückten Segmentbögen ab, deren rote Zwickel mit goldfarbenen Rändern gerahmt sind. Die Nischen (außen liegenden je: H.: 54 cm; B.: 60 cm; T.: 32 cm; mittlere: H.: 54 cm, B.: 67 cm, T.: 32 cm) schließen nach oben mit Flachtonnen ab, die in einem blauen Farbton gehalten sind. Den Abschluss nach vorne bilden Flachbögen, deren goldfarbene Zwickelecken mit je einer silberfarbenen Kugel gefüllt sind. Die Flachbögen sind mit je zwei goldenen Rundstäben geschmückt, die an den Seiten in auf Basen stehenden Rundstützen überführt werden, vor die je ein blauer und ein goldener Streifen als Dekor gesetzt ist. Etwa Zweidrittel der Seitenwände sind mit einem floralen Muster versehen, die restliche Fläche der Wand ist wie die Decken blau gefärbt. Auf den Böden befinden sich zurückgesetzte, einstufige Podeste, auf denen die Skulpturen positioniert sind.

In der mittleren Nische der Predella (figürliche Gestaltung von Reiss) beginnt die Erzählung dreier Stationen im Leben Marias. Hier wird vor dem Hintergrund einer mit großen Quadern gebauten Rundbogenarchitektur die Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb. Kat.-Nr. 58.5–58.6) wiedergegeben. Es handelt sich um Figuren, die in zwei, sich mittig überschneidende Gruppen aufgeteilt werden. Auf der linken Seite ist die Heilige Familie dargestellt, auf der rechten Seite die Heiligen Drei Könige, die ihre Gaben dem Jesuskind darbieten.

Ganz links kniet der hl. Joseph (H.: 30,5 cm; B.: 9,8 cm; T.: 9,1 cm) mit vor dem Bauch gefalteten Händen. Die Proportionen sind an dieser Figur nicht stimmig, denn für seine kniende Haltung fällt der Körper zu groß aus. Er ist nicht wesentlich älter als Maria dargestellt. Seine weit geöffneten Augen über den hohen Wangenknochen betrachten das Geschehen vor sich. Sein ebenmäßiges Gesicht, das von glattem, bis auf den Hals fallendem, braunem Haar eingerahmt wird und mit einem Oberlippen- und gespaltenen Kinnbart ausgestattet ist, macht einen ergriffenen Eindruck. Seine für einen Handwerker sehr prächtige Kleidung erstaunt, steht sie doch kaum der nach, die die aus dem Morgenland angereisten königlichen Gäste tragen. Sie besteht aus einem Umhang, der über seine Schultern gelegt ist und einem silberfarbenen Rock, der am Hals weit und rund ausgeschnitten ist. Auf ihm ist ein Muster aufgetragen, das sich aus Ornamenten und kleinen, unterschiedlich dicken, versetzten Strichen zusammen-

900 Die Höhe wurde dem Kostenvoranschlag des Restaurators Fuchs entnommen, der die Gesamthöhe des Altars mit ca. 6,50 m angegeben hat, von der die Höhe des Stipes abgezogen wurde.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

setzt. Ein kleiner Teil des schräg über den Oberkörper verlaufenden Stoffs ist in einem grünen Farbton gehalten. Der größte Teil des mit einem schwarzen Band gesäumten Umhangs ist goldfarben. Von der rechten Schulter verläuft der Stoff mit wenigen, nebeneinanderliegenden Falten quer über seine Brust, kommt auf dem linken Arm zum Liegen und fällt von hier mit zwei großen Muldenfalten zwischen großen, glatten Flächen auf den Boden, von dem er weit ausgebreitet wieder nach oben gezogen wird bis zu den gefalteten Händen, unter denen sich ein kleines Faltenbündel bildet. An der rechten Rückenseite fällt der Umhang großwellig auf den Boden, an dem er sich neben Joseph ausbreitet. Dabei schaut ein dunkelgrünes, mit einem goldenen Ornament verziertes Innenfutter heraus. Maria (H.: 32,8 cm; B.: 22 cm; T.: 14,5 cm) sitzt auf einem zweistufigen, thronähnlichen Stuhl. Auch sie ist in ein kostbares zweiteiliges Gewand gekleidet. Ihr Gesicht ist mit einem deutlich helleren Inkarnat als die anderen Figuren versehen. Ihre fast geschlossenen Augen sind nach unten auf das Jesuskind gerichtet. Sie hat eine ausgeprägte Nase. Der Mund mit einer schmalen Oberlippe ist fest zusammengepresst. Ihr langes, dunkelblondes Haar fällt bis auf den Rücken. Nur ein kleines, am Hinterkopf zusammengeknotetes Tuch liegt auf der Mitte ihres Haupts, so dass ihr rückenlanges Haar zum größten Teil sichtbar ist. Entsprechend ihrer majestätischen Haltung ist ihr Gesicht mit einem würdevollen Ausdruck gestaltet. Ihr goldfarbener Umhang liegt nur leicht auf ihren Schultern und wird seitlich ihres hervorschauenden Kleids bis auf den Boden geführt, an dem der zusammengeschobene Stoff eine kleine Öffnung bildet. An den Säumen verläuft ein Schriftzug, der auf beiden Seiten von je einem schwarzen und einem roten Streifen eingerahmt wird. Außer dem Wort „Jesus“ ist er jedoch nicht zu entziffern. Der Stoff des Umhangs ist mit weiten, glatten Flächen zwischen wenigen Falten versehen. Unter einer flachen Muldenfalte unterhalb des rechten Arms ergibt sich eine breitere Schüsselfalte, die an der rechten Seite ihres Sitzes endet. Vom rechten Knie sind drei Falten gelegt. Die mittlere ist am längsten und wird in der Wulst spitzer, je weiter sie sich dem Boden nähert. Das rote Oberteil ihres Kleids, das mit einem goldenen, ornamentalen Muster versehen ist, hat am Hals einen runden, goldfarben gefassten Ausschnitt. Nur zwischen den Brüsten fallen zwei senkrechte Falten mit extrem flachen Wulsten herab. Auch am rechten Unterarm bildet der Stoff nur zwei flache Falten aus. Die blaue Farbe des unteren Kleidteils schaut oberhalb des Schoßes ein kleines Stück hervor.

Das auf das linke Oberbein Marias gebettete Jesuskind (H.: 10,5 cm; B.: 7,5 cm; T.: 4,5 cm) ist mit einer großen, weißen Windel bekleidet, die fast bis unter seine Brust reicht und nach unten kurz vor den Knien endet. Der größte Teil der Windel bleibt aber unter den Händen, mit der Maria ihr Kind hält, verborgen. Seine Beine hat das Jesuskind übereinandergeschlagen. Mit der rechten Hand stützt es sich auf dem rechten Arm seiner Mutter ab. Es ist im Begriff, mit seiner linken Hand zu dem Geschenk zu greifen, welches ihm von dem vor ihm knienden König mit ausgestreckten Armen hingehalten wird. Dabei schaut es ihn mit großen Augen aus seinem pausbackigen Gesicht an, das nicht die Miene eines Säuglings widerspiegelt, sondern die eines verständigen Erwachsenen, der die Geschehnisse um sich herum mit vollem Bewusstsein verfolgt. Sein mit Flaum gestalteter Kopf scheint für den im Verhältnis schmächtiger gestalteten Körper etwas zu groß ausgefallen zu sein.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Alle drei Könige, die im Matthäus-Evangelium als Sterndeuter bezeichnet werden,[901] haben ihre Kronen als Zeichen der Huldigung gegenüber dem Jesuskind abgenommen. Zwei haben sie vor bzw. neben sich gelegt, einer hält sie in der Hand. Von den in drei Lebensaltern gestalteten Figuren, die alle kniend dargestellt sind, übergibt der älteste (H.: 27 cm; B.: 10,5 cm; T.: 27 cm) ihm sein Geschenk, das sie „[…] aus dem Osten […]"[902] kommend in Form von „[…] Gold, Weihrauch und Myrrhe […]"[903] mitgebracht haben. Er befindet sich auf Augenhöhe mit dem Jesuskind, um dem „[…] neugeborene(n) König der Juden […]"[904] seine Ehrerbietung zu erweisen. Sein Haupt ist mit Glatze und einem grauen Haarkranz versehen, der bis in den Nacken fällt. Das mit eingefallenen Wangen modellierte Gesicht, das feierlichen Ernst ausdrückt, ist mit einem um den Mund nach unten geführten Oberlippenbart ausgestattet und einem weit abstehenden, an seinen Enden zweigeteilten Kinnbart. Mit etwas vorgebeugtem Oberkörper überreicht er dem Jesuskind eine kleine goldfarbene Schatulle. Er hält sie mit beiden Händen, die im Gegensatz zu seinem alten Gesicht in jugendlicher Form gestaltet sind. Dabei hat er seinen Blick ganz auf das Kind gerichtet. Sein goldfarbener, über die Schulter gelegter Umhang ist an den Säumen mit einem geometrischen Muster versehen, das in roter und weißer Farbe gehalten ist und mit schwarzen Rändern eingefasst wird. In denselben Farben erscheint unterhalb der Knie ein breites Band, das ebenfalls mit geometrischen Formen gestaltet ist, die an Muster türkischer Teppiche erinnern. Der ausgebreitete, voluminöse Stoff nimmt fast die ganze vordere rechte Hälfte der Nische ein. Über den Knien ist er ganz glatt gezogen, am Rücken mit wenigen langen, weichen Falten zwischen großen, freien Stoffpartien versehen. An der linken Körperseite, an der sich ein Faltenbündel ergibt, schaut das kostbare Innenfutter hervor, das auf rotem Grund goldfarbene, versetzt angebrachte Linien zwischen floralen Ornamenten erkennen lässt. Die Ferse des rechten, zurückgesetzten Fußes ist unter dem Stoff erkennbar. Um den Hals ist eine Kapuze gelegt, die vorn am Hals mit einem kugelförmigen Verschluss gehalten. Am Rücken wird sie mit einem Pompon, an dem ein Troddel hängt, abgeschlossen. Der Stoff an den Oberarmen ist weit geschnitten, glatt gehalten und weist nur zwei weichwulstige Falten auf; am Unterarm verlaufen zwei kleine parallele Falten.

Vor der rechten Seitenwand der Nische befindet sich der jüngste der drei Könige, der eine schwarze Hautfarbe hat (H.: 27 cm; B.: 11 cm; T.: 12,5 m). Da sein Oberkörper auch vorgebeugt ist, bildet er zusammen mit der soeben beschriebenen Skulptur des älteren Königs zwei Diagonalen im Raum, so dass dem Arrangement der statuarisch angelegten Figuren der Maria und des Josephs Bewegung entgegengesetzt wird. Unter seinem gold-bunten Turban schaut an den Seiten sein Haar heraus. Sein Gesicht, das trotz der dunklen Hautfarbe europäische Züge trägt, ist bartlos und mit einem nachdenklichen Ausdruck gestaltet. Mit seiner linken Hand hält er den Pes eines Kelches, über dessen Cuppa er seine rechte Hand gelegt hat, als habe er Sorge, der kostbare Inhalt könne aus ihr fallen. Sein außer mit drei flachwulstigen Falten am Obergewand

901 Matthäus, 2,1.
902 Ebd.
903 Matthäus, 2, 11.
904 Matthäus, 2, 2.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

glatt gearbeitetes, goldfarbenes Gewand ist an den Säumen mit einem floralen Muster in den Farben Rot, Grün und Gold versehen, das von zwei schwarzen Streifen gerahmt wird. Sein weißer Rock schaut nur ein kleines Stück am Hals heraus und wird ab den Ellbogen unter dem Gewand sichtbar, das am Halsrand mit einem roten, aus Ellipsen bestehenden Muster geschmückt ist, die an ihren Seiten von grünen Streifen begrenzt werden. An den Ärmelrändern alterniert ein ellipsenförmiges, rotes Muster mit grünen Kreuzen. Unterhalb seines linken Arms hängt ein goldenes Schwert.

Rechts von ihm kniet seitlich versetzt an der Rückwand der Nische der im mittleren Alter modellierte König (H.: 29,5 cm; B.: 12,5 cm; T.: 7,8 cm), der seine Krone, die nicht mehr ganz vollständig ist, in der rechten Hand hält. Mit seiner linken Hand trägt er ein Gefäß. Sein Haupt ist mit einem nach hinten gebundenen Tuch bedeckt, das mit einem floralen Muster verziert ist. Es fällt auf den grünen Kragen seines vielfarbigen Umhangs, das an seinen Rändern mit einem schwarzen, geometrischen, von dunklen und roten Streifen eingerahmten Ornament gefasst ist. An seiner rechten Körperseite ist das grünliche, mit goldenen Strichen geschmückte Innenfutter zu sehen, das von seinem roten Rock absticht. Andächtig ist sein Blick auf die Geschenkübergabe gerichtet. Er selbst hält sein Geschenk in einem goldenen Gefäß in seiner linken Hand. Sein Gesicht ist mit einem Oberlippenbart sowie einem langen Kinnbart versehen, der sich unterhalb des Kinns in zwei Teile aufteilt.

Die Narration der Vita Mariens setzt sich mit einer vierfigurigen Skulpturengruppe in der rechten Predellanische (Abb. Kat.-Nr. 58.7) fort. Es werden zwei Begegnungen Jesu auf dem Weg nach Golgatha in einem Handlungsstrang erzählt. Geschildert werden zum einen das Aufeinandertreffen mit seiner Mutter und zum anderen die Begegnung mit den weinenden Frauen, von dem das Lukas-Evangelium berichtet.[905] Letztere Begebenheit wird hier aber nur auf eine weibliche Figur reduziert.

Auf der linken Seite steht ein römischer Soldat (H.: 28,8 cm; B.: 19 cm; T.: 25 cm), der seine linke Hand schon fast ganz dem Rücken des gefallenen Christus nähert, um ihm wieder aufzuhelfen. Mit der rechten Hand stützt er sich auf einem Stock ab, den er und seine Kumpane Jesus zuvor in die Hand gedrückt hatten und ihm dann wieder abnahmen, nachden sie ihn als „[…] König der Juden […]“[906] verspottet hatten. Auf seinem Kopf trägt er einen dicht anliegenden, braunen Helm, der an den Seiten mit goldenen Klappen abschließt, die bis in den Nacken fallen und über der Stirn spitz zulaufen. Trotz der zuvor von den Soldaten begangenen Misshandlungen[907] scheinen sein geöffneter Mund und die gerunzelte Stirn Betroffenheit über den Fall Jesu auszudrücken, der erschöpft vor ihm liegt. Er trägt ein rotes, mit goldenen, horizontalen Linien verziertes Hemd mit einem runden Ausschnitt, der die muskulösen Unterarme und den kräftigen Hals sichtbar werden lassen. Sein hellgrüner, an den Säumen mit einem silbernen Band versehener Umhang ist im Begriff, auf den Boden zu gleiten. Nur noch auf der linken Schulter liegt er auf und am linken Oberarm, an dem er sich mit zwei entgegengesetzten V-förmigen Falten bauscht und am Ellbogen mit einer dickwulstigen Falte abschließt. Sein linkes, vorgestelltes Bein zeichnet sich unter dem

905 Lukas, 23, 27–30.

906 Matthäus, 27, 29.

907 Matthäus, 27, 29–30; Markus, 15, 17–19.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Stoff ab, der am Oberbein glatt anliegt und ab dem Knie mit diagonalen, nach links fallenden Falten auf den Boden fällt. Zwischen den Beinen ergibt sich ein Faltenbündel. Durch den fest anliegenden kupferfarbenen Stoff ist das rechte vorgestreckte Bein, das mit einem wadenlangen Stiefel bekleidet ist, transparent.

Der vor dem Soldaten ins Straucheln geratene Jesus (H.: 27,3 cm; B.: 12 cm; T.: 35 cm) ist unter der Last des Kreuzes, das er zu tragen gezwungen ist, auf die Knie gefallen. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf einem kleinen Fels ab, seine linke Hand liegt um den Querbalken des Kreuzes. Auf seinem langen braunen Haar, das bis auf das Kreuz fällt und mit ihm eine Verbindung einzugehen scheint, sitzt eine bis in die Stirn gezogene Dornenkrone. Obwohl an seiner rechten Gesichtshälfte und am Hals Blutspuren der von den Dornen verursachten Verletzungen zu sehen sind, drückt die Mimik seines Gesichts, das er mit erhobenen Kopf seiner Mutter zuwendet, nur stummes Leid, aber keinen Schmerz aus. Seine Nase ist mit einem leichten Bogen geformt. Sein goldfarbenes Gewand, das am Hals mit einem weiten runden Ausschnitt versehen ist, hat an den Rändern ein breites, mit schwarzen Streifen eingefasstes, rot-schwarzes, florales Muster, auf dem „Salvat […]“ zu lesen ist. An einigen Stellen schimmert rote Farbe durch die Vergoldung, als sei das ganze Gewand ursprünglich in einem roten Ton gehalten gewesen. Diese Farbe entspräche auch der, die im Neuen Testament erwähnt wird, in dem es heißt, dass Jesus „[…] einen purpurroten Mantel […]“[908] umgelegt bekommen hatte, bevor er verspottet wurde. Der Stoff seines Gewands ist überwiegend glatt gestaltet. Am Oberkörper verläuft eine senkrechte, flache Falte vom Hals aus; von der rechten Schulter fallen zwei vertikale, spitzer angelegte Falten am Arm entlang, an deren Ende sich eine kleine Öffnung an der aufgestützten Hand ergibt.

An der rechten Nischenwand ist kniend Maria (H.: 29,5 cm; B.: 12 cm; T.: 9 cm) dargestellt. Da sie sich vorbeugt, entsteht eine Gegenbewegung im Raum zu den Figuren des Soldaten und des Christus, die mit ihren Haltungen Diagonalen bilden. Ihre Hände hat sie gefaltet vor die Brust gelegt. Ihr Gesicht ist zwar in Richtung Jesus gerichtet, aber ihr Blick geht wie gedankenverloren an ihm vorbei. Das scheint ungewöhnlich angesichts des Ereignisses, das sich zu ihren Füßen abspielt. Es scheint, als könne sie die Grausamkeit, die an ihrem Sohn begangen wird, nicht ertragen wie die im Hintergrund dargestellte Figur, die ihre Tränen nicht zurückhalten kann. Marias Haupt ist mit einem hellen Tuch bekleidet, das mit Goldfarbe durchwirkt ist und tief in die Stirn fällt, in deren Mitte sich eine kleine Öffnung wegen des zusammengeschobenen Stoffs ergibt. An der linken Seite des Kopfs fallen am schulterlangen Tuch zwei weiche Falten, die ihrem Gesicht schmeicheln, das durch die herunterhängenden Mundwinkel etwas griesgrämig erscheint. Ihre Nase ist wie die ihres Sohnes mit einem leichten Bogen modelliert. Dicht um ihren Hals hat sie ein weiteres weißes Tuch gebunden. Ihr goldfarbenes Gewand, an dessen Armenden die Ärmel ihres roten Kleids hervorschauen, ist gesäumt mit einem aufwändigen Muster, das sich aus einem hellblauen Schriftzug zwischen dunkelblauen, rahmenden Streifen und sich anschließenden hellblauen, aneinandergereihten Kronen zusammensetzt. Das einzige entzifferbare Wort ist „Mater“. An ihrer linken Rückenseite fällt eine breite Falte, die sich in zwei mit spitzen Wuls-

908 Matthäus, 27, 28. Auch der Evangelist Markus berichtet von einem „[…] Purpurmantel […]“ (Markus, 15, 17).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten versehene Falten aufteilt. Sie sind bis zum Boden angelegt, an dem sie Richtung Körpermitte wegschwingen. Unmittelbar unter dem linken Ellbogen befindet sich eine Muldenfalte, von der sich zwei senkrecht verlaufende Falten abzweigen, an die sich ein Faltenbündel anschließt. Der rechte Ärmel ist gebauscht gestaltet.

Vor der hinteren Wand rechts befindet sich, ebenfalls kniend und versetzt zu Maria gestellt, eine weibliche Figur (H.: 28 cm; B.: 13 cm; T.: 7,9 cm), deren Haupt mit einem weißen, fest anliegenden und einem darüber drapierten Tuch bekleidet ist, das auf goldenem Grund mehrfarbig gewirkt ist. Ein Teil ihres Gewands, das an seinen Rändern auf rotem Grund ein florales Muster aufweist, in das schwarze Kreuze gesetzt sind, hat sie vor ihr Gesicht erhoben, um sich damit die Tränen zu trocknen, die sie beim Anblick des kreuztragenden Jesus vergießt. Der Stoff ihres Gewands bildet auf der linken Körperseite ein Faltenbündel und fällt auf der rechten Seite mit weit auseinanderliegenden Falten auf den Boden, an dem er seitlich ausschwingt.

Abgeschlossen wird die Erzählung in der Predella auf der linken Seite mit einer Pietà (H.: 31,5 cm; B.: 38,3 cm; T.: 24 cm) nach der Kreuzabnahme mit den Assistenzfiguren Johannes und Maria aus Magdala (Abb. Kat.-Nr. 58.8). Nur der Namenszug an seiner Kleidung macht die Identifizierung des knienden Johannes (H.: 26,5 cm; B.: 17,5 cm; T.: 35 cm) möglich, da er ohne ihn für eine weibliche Figur gehalten worden wäre. Sein Gesicht mit den femininen Zügen ist mit einem kummervollen Ausdruck Jesus zugewandt. Seine nach hinten zusammengefasste blonde Frisur, die das rechte Ohr teilweise frei lässt, erinnert an die Haartracht einer Frau. Mit seiner rechten Hand hält er die Nägel, mit denen Jesus ans Kreuz geschlagen worden war. Die linke Hand liegt unter der Dornenkrone, die er an seinen Bauch presst. Sein goldfarbenes Gewand, an dem an verschiedenen Stellen rote Farbe durchscheint, ist am runden Ausschnitt mit den Lettern „Johannes ora p […]“ versehen, die nach oben mit einem schwarzen und nach unten mit je einem schwarzen und einem roten Band eingerahmt werden. Unterhalb der Mitte des roten Bands schließt sich ein kleines, florales, dunkles Muster an. An den Armenden weist der Saum ein Ornament auf, das ebenfalls mit zwei schwarzen Bändern und einem roten Streifen eingefasst wird. Sein Umhang, der nur auf der linken Schulter ruht, hat eine rote Saumfassung mit einem untereinander angebrachten, gleichartigen Pflanzenmotiv. Das grüne Innenfutter wird sichtbar unter den Ärmeln, unterhalb der linken Hand, wo sich ein Faltenbündel ergibt, und vor dem rechten Knie, wo der Stoff sich auf dem Boden ausbreitet. Am Oberkörper liegen fünf senkrechte, flache Falten nebeneinander. Vor dem rechten Knie ergibt sich eine breite, flache Muldenfalte, an der rechten Körperseite fällt eine spitzwulstige, vertikal verlaufende Falte.

Maria sitzt auf einem Felsen und hält ihren Sohn auf dem Schoß. Ihr Oberkörper ist vorgebeugt, ihr Haupt hat sich dem Antlitz Jesu genähert, das sie mit ernstem und liebevollem Ausdruck aus halb geöffneten Augen betrachtet. Ihr Gesicht ist mit jüngeren Zügen als das ihres Sohnes gearbeitet, so dass der Eindruck entsteht, eine junge Frau trauere um ihren verstorbenen Mann, dem sie mit über den Tod hinaus gehender inniger Zuneigung ihre linke Hand unterhalb seines Halses gelegt hat und mit der rechten Hand seinen Kopf stützt. Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn wird durch die Form der Nasen erzielt, die bei beiden etwas gebogen gestaltet sind. Marias Kopf wird von einem hellsilbernen Tuch bedeckt, das mit einem dunkelsilbernen Rand abgesetzt



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ist. Es fällt mit spitzen Enden auf den Rücken und auf die Brust. Auf der Stirn bildet der zusammengeschobene Stoff in der Mitte und auf der rechten Seite zwei größere Öffnungen und auf der linken Seite eine kleinere Öffnung. Unter der linken Gesichtshälfte ist das Tuch mit einer kleinen Muldenfalte drapiert. Ihr rotes Kleid, von dem nur das Oberteil zu sehen ist, hat eine goldene Verzierung, die sich aus alternierenden kurzen und längeren, unterschiedlich dicken Linien zusammensetzt. Es liegt an den Oberarmen glatt und ist ab dem linken Ellbogen mit wenigen parallelen Falten versehen. Ihr goldfarbenes Gewand, das sich bis auf den Boden vor ihr liegend ausbreitet, ist an den Säumen mit einem Band aus blauen, unleserlichen Lettern geschmückt. Zwischen großen glatten Stoffflächen bilden sich auf der linken Rückenseite nur eine lange, senkrechte Falte, zwischen den weit auseinanderstehenden Knien drei sich nach unten vergrößernde, flache Muldenfalten und neben dem linken Knie eine kleine Schüsselfalte, an die sich ein vertikale, bis auf den Boden geführte Falte anschließt. Wie bei der Johannes-Figur scheint an verschiedenen Stellen des Gewands eine rote Farbe hervor.

Von den Schultern bis zum Abschluss des Brustkorbs ist Jesus, der älter als seine Mutter zu sein scheint, auf dem Schoß Marias gebettet. Ab der Gürtellinie hängt sein Körper neben Marias linkem Knie mit lang ausgestreckten Beinen. Seine Füße reichen fast bis an den rechten Nischenrand. Sein Kopf, der von Marias rechter Hand gehalten wird, ist in den Nacken gelegt, so dass sein rotblondes Haar bis auf den Rücken fällt. Sein Mund ist mit einem um die Mundwinkel gezogenen Oberlippenbart versehen, sein Kinn mit einem kurzen, an seinen Enden zweigeteilten Bart. An dem schlanken, wohl proportionierten Körper mit den heraustretenden Rippen sind die Spuren der Leidenswerkzeuge mit roter Farbe hervorgehoben. Der Einstich der Lanze ist zwischen der zweiten und dritten Rippe der rechten Brustkorbseite zu sehen, die Spuren der Nägel an seinem linken Handrücken und am rechten Fuß. Auf seiner Stirn befinden sich keine durch die Dornenkrone verursachten Verletzungsspuren. Sein rechter Arm, dessen Hand am Boden auf dem Gewand Marias zum Liegen kommt, hängt schlaff von der Schulter herab. Sein linker Oberarm liegt gegen seine linke Seite, wird aber ab dem Ellbogen zum linken Bein geführt, auf dessen Oberschenkel die Handwurzel aufliegt und die Finger schlaff herunterhängen. Sein Perizonium, das bis zur Mitte der Oberbeine reicht, ist unter dem Bauchnabel umgeschlagen, so dass sich hier eine Verdickung des Stoffs ergibt. Auf einem Grundmuster aus vertikalen, eng beieinander liegenden goldenen Streifen sind horizontale Bänder mit einem Muster aus nebeneinander gelegten vierblättrigen Blüten aufgebracht, die auf beiden Seiten von fünf schmalen goldenen, silbernen und weißen Rändern eingerahmt werden. In denselben Farben sind auch die breiteren Streifen an den Säumen gehalten.

Auf der rechten Seite kniet Maria Magdalena (H.: 24 cm; B.: 13,2 cm; T.: 12,7 cm) mit vorgebeugtem Oberkörper. Ihr langes, braunes, offenes Haar fällt bis auf den Rücken. Das ebenmäßige Gesicht mit dem vollen Mund und den weit geöffneten Augen, die sie auf Jesus richtet, drückt Fassungslosigkeit aus. Das goldfarbene Kleid ist am Hals mit einem grünen Schmuckband versehen, das von schwarzen Streifen gerahmt wird. Auf ihm befindet sich der Name „Magdalena“. Ihr Überwurf, der mit einem blauen Saum gefasst ist, liegt hinten am Hals in einer Form auf, dass er dort gar keinen Halt finden könnte und eigentlich hinuntergleiten müsste. Der im Übrigen glatt fallende Stoff wirft nur an der linken Körperseite zwei weiche, diagonal nach vorne gezogene Falten, die



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vor dem Boden zur Seite schwingen. Am Rücken bildet er eine senkrecht angelegte Falte. Oberhalb des linken Ellbogens wird der Stoff gehalten, als sei er von einer Spange gerafft, so dass zwei kleine, gegeneinander versetzte, V-förmige Faltungen entstehen. In ihrer linken Hand hält Magdalena ein Trinkglas, mit ihrer rechten Hand den Schaft des Gefäßes. Zöge man eine Verbindungslinie zwischen ihrem Kopf und den Häuptern Marias und des Johannes, entstünde um die Figur des Jesus ein Segmentbogen. Eine besonders harmonische Anordnung der Skulpturengruppe wird somit deutlich.

Der Altarschrein (mit skulpturaler Gestaltung von Reiss), an dem sich links und rechts je ein Flügel anschließt, ist in drei Achsen unterteilt. Links und rechts einer erhöhten Mittelachse (H.: 200 cm; B.: 134 cm; T.: 46 cm) sind zwei mit Figurengruppen versehene, hochrechteckige Register (je: H.: 154 cm; B.: 76 cm; T.: 43 cm) angelegt, die nach oben mit blauen Kreuzrippengewölben, deren Rippen vergoldet sind, abschließen. Nach vorne werden sie am oberen Rahmenrand zu etwa einem Fünftel vor einem roten Hintergrund mit floralem Maßwerk begrenzt, das ober- und unterhalb von Kielbögen angebracht ist, auf deren Spitzen sich Kreuzblumen befinden. Die Bogenenden ruhen auf sich nach unten verjüngenden Konsolen. Zwischen den Bögen befinden sich hohe, quadratische, mit Zinnen geschmückte Pfeiler. Über den Registern ist ein sich nach oben verbreiterndes Gesims mit Astwerk angebracht.

Mit einer sechsfigurigen Skulpturengruppe wird auf der linken Seite der Tempelgang Marias (Abb. Kat.-Nr. 58.9), der auch als „[…] Opfer der Maria […]“[909] bezeichnet wird, thematisiert. Es handelt sich hierbei um eine Begebenheit, die nicht in der Bibel, sondern im Protoevangelium des Jacobus zu finden ist.[910] Sie erzählt von der hl. Anna und ihrem Mann Joachim, die wegen eines Gelöbnisses ihre nach zwanzig Jahren Kinderlosigkeit empfangene Tochter Maria im Alter von drei Jahren dem Tempel übergaben.[911] [912] Innerhalb der Szene, die vor einer an der Nischenrückwand angebrachten spitzbogigen Architektur geschildert wird, werden drei Einheiten gebildet, die sich im Vordergrund aus der dreiköpfigen Familie Anna, Joachim und Maria auf der linken Seite und einem rechts von ihr stehenden Priester zusammensetzen sowie zwei weiblichen Figuren im Hintergrund. Vorne links kniet Joachim (H.: 64 cm; B.: 18 cm; T.: 27 cm) mit vor seiner Brust gefalteten Händen. Auf seinem Kopf ist ein graues Tuch gelegt, das an der Stirn glatt anliegt und an den Seiten mit weichen Falten auf den Rücken fällt. Mit seinen eingefallenen Wangen und dem langen, grauen Vollbart ist er als Mann im höheren Alter dargestellt. Andächtig schaut er Maria hinterher, die die dreistufige Treppe zum Tempel erklimmt. Sein goldfarbenes Gewand liegt auf seinen Schultern und am Oberkörper glatt an und bildet an der Innenseite des rechten Arms diagonale Falten. Seitlich des Ellbogens verlaufen muschelförmig angelegte und am Unterarm drei diagonale Falten, die oberhalb des Ärmelrands in Richtung Armmitte gezogen werden. Unter seinem Umhang schaut sein Rock ab dem Oberbein hervor.

909 H. Sachs u. a., 1994, S. 254.

910 G. Kaster, 2004, Sp. 60.

911 E. Melchers u. a., 1985, S. 462.

912 Joachims ursprüngliche Intention, Maria schon als Zweijährige dem Priester zu übergeben, hatte die hl. Anna noch um ein Jahr hinauszögern können, als sie ihrem Mann vorschlug: „Attendons la troisième (année), afin qu'elle ne cherche pas ses père et mère“ (M. Testuz, 1958, S. 59).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Von hier wird er bis zu den Knien mit zwei parallelen Falten versehen. Sein brauner, am Rücken weit auf den Boden fallender Überwurf ruht auf seiner linken Schulter. Er wird unter seiner rechten Hüfte beutelartig zur Körpermitte gezogen und über den linken Arm gelegt, von dem er in einem Faltenbündel bis in Kniehöhe fällt. Von hier wird der Stoff schräg zu beiden Seiten abgeleitet. Unter dem rechten Arm sind zwei breite, flache Muldenfalten angelegt.

Vor Joachim ist seine Frau Anna (H.: 81 cm; B.: 37 cm; T.: 21,5 cm) positioniert, die sich fast gerade stehend am unteren Absatz der Treppe befindet. Ihre linke Hand liegt auf ihrer Brust. Mit ihrer rechten Hand, deren Innenfläche nach außen zeigt, scheint sie die Übergabe ihrer Tochter an den Priester zu unterstreichen, dem sie ernst entgegen blickt. Ihr Haupt ist mit einem weißen, ihren Hals vollständig verhüllenden Tuch bekleidet, das mit dicht nebeneinanderliegenden Falten versehen ist. Da es auch weit in die Stirn gezogen ist, sieht sie wie eine Nonne aus. Darüber trägt sie ein graues Kopftuch, das wie ein Schleier auf den Rücken fällt. Es ist mit einem Muster aus roten, untereinander gesetzten Karos geschmückt, die an ihren Seiten mit roten, blauen und weißen Streifen begrenzt werden. Wie in vielen Darstellungen ist sie auch hier mit einem roten Kleid und einem grünen Mantel modelliert.[913] Ihr Kleid, das mit einem goldfarbenen, floralen Muster gewirkt ist, wird nur in kleinen Ausschnitten unter dem Mantel an den Unterarmen, auf der rechten Seite des Oberkörpers, ein kleines Stück unterhalb des Gürtels und vor der ersten Stufe, die zum Tempel führt, sichtbar, an der es mit einer Bordüre abschließt. Vor der rechten Brust bilden sich dabei drei Längsfalten, am rechten Ärmel eine kleine muschelförmige, horizontal verlaufende Falte und unterhalb des Mantelabschlusses zwei etwas spitzer angelegte, vertikale Falten, die nach rechts auf den Boden schwingen. Der dunkelgrüne Umhang ist mit goldfarbenen Mustern geschmückt. Auf der Hauptfläche des Stoffs besteht es aus einem pflanzlichen Motiv, an den Säumen aus einer alternierend aufgebrachter, achtförmiger Musterung und Rauten, die an den Seiten von Streifen begrenzt werden, deren äußerster mit einem Ornamentband dekoriert ist. Mit großen, glatten Flächen fällt der Stoff bis zum Boden, bildet an der rechten Rückenseite eine senkrechte Falte mit breiter Wulst, aus der sich eine flache Muldenfalte ableitet, die sich bis Höhe des rechten Knies zieht, an die sich zwei parallel liegende, senkrechte Falten anschließen, die am Boden zur rechten Seite wegschwingen. Am rechten Oberarm verläuft eine flache, diagonale Falte, darunter eine Schüsselfalte mit einer extrem flachen Wulst. Der Umhang liegt über dem linken Arm auf und lässt das goldene Innenfutter des zwischen den Oberbeinen spitz zulaufenden Stoffs sichtbar werden.

Vor ihrer Mutter Anna läuft Maria (H.: 49 cm; B.: 13,5 cm; T.: 16 cm) die Treppe zum Tempel hinauf. Mit dem linken Fuß steht sie noch auf der ersten Stufe, mit dem rechten hat sie schon die zweite Stufe erreicht. Erwartungsfroh blickt sie mit vor der Brust gefalteten Händen auf den Priester, der schon seine Arme ausgebreitet hat, um sie in Empfang zu nehmen. Maria ist nicht als Dreijährige, als die sie dem Tempel übergeben worden sein soll, sondern als schon älteres Kind dargestellt. Ihr braunes, offenes Haar fällt weit auf den Rücken. Sie trägt ein helles, mit einem floralen Muster versehenes Kleid, um dessen Mitte ein Gürtel geschlungen ist. Auf der rechten Oberteilseite ihres

913 Sachs u. a., 1994, S. 33.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kleids, dessen Rückenpartie nur für die Betrachtenden sichtbar ist, sind vier vertikale Falten angelegt, von denen jeweils zwei dicht nebeneinander platziert sind, so dass fast der Eindruck entsteht, hier befänden sich zwei Schlitze. Am im Übrigen glatten Stoff des rechten Oberarms ergibt sich eine V-förmige Falte, unterhalb des Gürtels ziehen sich drei Falten fast ringförmig mit spitzeren Wulsten um den Rücken, darunter sind sie bis zum Boden schräg und parallel verlaufend angeordnet.

Der auf dem Treppenabsatz fast gerade stehende Hohepriester Zacharias (H.: 77 cm; B.: 27 cm; T.: 19,5 cm) hat seine Arme mit offenen Händen, deren Innenflächen sichtbar werden, nach vorne gestreckt, um Maria im Tempel willkommen zu heißen.[914] Dabei schaut er sie mit einem ernsten Gesichtsausdruck an. Sein Kopf ist mit einer goldfarbenen Mitra bedeckt, die an der Stirn und am Hinterkopf flach geformt ist und zu ihren Seiten spitz zuläuft. Unter ihr fällt sein graues Haar bis auf den Rücken. Sein Oberlippenbart wird um die Mundwinkel gezogen und vereinigt sich mit dem Backen- und Kinnbart, der sich an seinem Ende in zwei Teile spaltet und bis auf seine Brust fällt. Hier verdeckt er den oberen Teil seines mit roten und grünen Quadraten auf goldenem Grund geschmückten Efods, das an seinen Ecken mit Bändern versehen ist, die der Befestigung dienen und am oberen Ende über die Schulter gezogen sind und am unteren Ende zum Rücken geführt werden. Sein goldfarbenes Obergewand reicht bis zu den Knien an denen es mit Fransen abschließt. Gesäumt ist es mit einem Band aus unterschiedlich breiten Streifen, in deren Mitte dunkle Punkte eingearbeitet sind. An den weit ausgeschnittenen, fast glatten Armen wird die rote Farbe des Innenfutters sichtbar. Oberhalb des Ellbogens sind parallele, horizontale Falten gelegt. Unterhalb der linken Schulter bildet sich eine kleine V-förmige Falte, die zur Körpermitte gezogen wird. Bis zum Knie ist das Gewand glatt gestaltet, nur zwischen den Beinen fallen vom Gürtel zwei senkrechte Falten, die an ihren unteren Enden zusammengeführt werden. Der unter den Knien hervorragende weiße Rock ist mit einem goldfarbenen Blütenmuster verziert und wird mit einer goldenen Schmuckkante abgeschlossen.

Hinter Joachim und Anna stehen zwei weibliche, jüngere Figuren nebeneinander. Die linke (H.: 79 cm; B.: 22 cm; T.: 14 cm) hält oberhalb Joachims Kopf ihre Arme verschränkt vor sich. Sie ist mit einem goldfarbenen, am Rand mit dunklen Ellipsen verzierten Tuch bekleidet, das vorn den Ansatz ihres dunklen, gescheitelten Haars herausschauen lässt und hinten bis in ihren Nacken fällt. Ihr Gesicht ist mit realistischen Zügen versehen. Der Mund ist mit vollen Lippen gestaltet, wobei die Oberlippe etwas über die Unterlippe gezogen ist. Ihre offenen, blauen Augen sind mit einem nachdenklichen Ausdruck in die Ferne gerichtet. Sie trägt ein grünes, mit hellen, kurzen, vertikalen Linien verziertes Kleid, das am Hals rund ausgeschnitten ist. Es wird gesäumt von einem goldfarbenen Rand, in den zwischen begrenzenden Streifen wie am Kopftuch Ellipsen gewirkt sind. Oberhalb der Ellbogen sind die Ärmel mit kleinen, muschelförmigen Falten aufgerollt, so dass ein rosa Innenfutter zu erkennen ist. Unterhalb der Armbeuge schauen die weißen Ärmel ihres Untergewands hervor.

914 Obwohl Zacharias erst bei der Entlassung Marias aus dem Tempel mit Namen genannt wird (M. Testuz, 1958, S. 65), wird sein Name im Allgemeinen auch mit dem des aufnehmenden Hohenpriesters in Verbindung gebracht.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die neben ihr stehende Figur (H.: 79 cm; B.: 22 cm; T.: 14 cm) hat ihren Blick auch in die Ferne gerichtet. Sie hat einen melancholischen Gesichtsausdruck. Der Eindruck der Schwermütigkeit wird zusätzlich durch die herabgezogenen Mundwinkel erweckt. Sie trägt ein helles Kopftuch, das auf der Stirn glatt gezogen ist und auf die Schultern fällt. Am Hinterkopf bauscht es sich haubenförmig auf. Ihr grünliches Kleid, von dem nur ein Teil des Oberkörpers zwischen den anderen Figuren zu sehen ist, wird am runden Halsausschnitt mit einem goldfarbenen Band gesäumt, das zwischen begrenzenden Streifen ein Zickzackmuster aufweist.

Im rechten Register wird die Dormitio Mariae (Abb. Kat.-Nr. 58.10–58.11) vor goldfarbenen, mit floralem Mustern geschmückten Wänden als „[…] ein moralisierendes Exempel des guten Todes […]"[915] dargestellt. Es ist eine erst seit dem Mittelalter in der Kunst vorzufindende Präsentation, bei der Maria von den für sie betenden Aposteln umringt wird und „[…] Petrus, als Priester, bisw. auch als Bisch. od. Papst bekleidet, […]"[916] die Totenfeierlichkeiten vollzieht. In der vierschichtig aufgeteilten Nische befinden sich zwei Apostel im Vordergrund. Maria auf ihrem Totenbett und ein Apostel am Ende ihres Betts bilden die mittlere Zone, weitere Apostel sind im Hintergrund auf zwei Ebenen aufgereiht.

Ein vorne links auf einer Bank sitzender Apostel (H.: 52,5 cm; B.: 21,5 cm; T.: 37 cm) hat seinen Oberkörper vorgebeugt, um besser in dem aufgeschlagenen, rot gebundenen Buch mit Goldschnitt lesen zu können, in das er sich mit betrübtem Gesichtsausdruck vertieft hat. Sein grauer, die Ohren frei lassender Haarkranz, die Glatze und die hohen Backenknochen weisen auf ein höheres Alter. Sein am Ende zweigeteilter grauer Bart steht vom Hals ab. Die Hände und der Hals bilden einen Kontrast zu den Gesichtszügen, da sie keine Falten aufweisen und deshalb eher einer jüngeren Figur zugeordnet würden. Am blauen Umhang befinden sich zwischen goldenen und schwarzen Streifen unterschiedliche goldfarbene Muster, die am rund ausgeschnittenen Hals kreuzförmig, an den Ärmelenden und am Oberarm zickzackförmig sind sowie am unteren Abschluss aneinandergereihten Gliedern einer Kette ähneln. Außer zwei jeweils an den Seiten angelegten, kaum wahrnehmbaren flachen Falten fällt der Stoff am Oberkörper glatt aus. Auf der Sitzbank entsteht eine dicke Wulst, weil der Umhang hier aufliegt und nach vorne über die Oberbeine gezogen wird, so dass ein großer Teil des sich bis zum Boden ausbreitenden, goldfarbenen Rocks sichtbar wird, der mit einem pikförmigen Muster und pflanzlichen Elementen gewirkt ist. Der Saum, unter dem die Zehen des rechten Fußes heraussehen, ist zwischen jeweils drei Streifen mit Arabesken dekoriert. Am Untergewand bilden sich neben der Sitzbank eine Faltenkaskade und seitlich des rechten Beins drei Muldenfalten.

Neben dem lesenden Apostel kniet Johannes (H.: 62 cm; B.: 26 cm; T.: 39,5 cm). Er nimmt unter den Anwesenden wie bei vielen anderen Darstellungen der Dormitio Mariae in der Kunst[917] eine Sonderstellung ein, da er Maria als Mutter aufnahm, nach-

915 J. Myslivec, 2004, Sp. 336.

916 Ebd.

917 G. Holzherr, 1971, passim.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem sie ihm von Jesus kurz vor seinem Tod anvertraut worden war.[918] Mit vor der Brust gefalteten Händen hat er sich Maria im Gebet zugewandt. Dabei neigt sich sein Kopf etwas zur rechten Seite. Obwohl nur etwa ein Viertel des Gesichts zu sehen ist, da er den Betrachtenden den Rücken zuwendet, kann die bartlose Figur, die jünger als die anderen modelliert ist, gut zugeordnet werden. Ihr dunkles Haar fällt bis auf den Umhang, der bis über den Bodenrand hinausragt. Das Muster des goldfarbenen Gewands besteht aus großen, diagonal angeordneten, dicht beieinander liegenden, mit Punkten versehenen Kreisen. Den Mittelpunkt dieser Kreise bildet ein Quadrat, in das ein kleines Kreuz eingebettet ist. An den vier Seiten des Quadrats ist je ein Knospenkreuz mit gleich langen Seiten angebracht, die von hufeisenförmigen, an den Innenseiten mit Krabben versehenen Segmentbögen eingefasst werden. Neben das hufeneisenförmige Dekor sind lateinische Kreuze mit Knospen gesetzt. In den Karos, die sich zwischen den großen Kreisen ergeben, liegen jeweils kleine Kreise, deren Mittelpunkte vier lateinische Knospenkreuze entwachsen. Auch der Saum ist zwischen zwei breiteren Streifen mit Kreuzen geschmückt, die eine griechische Form aufweisen. Sie werden von mit Kreisen gerahmten Vierpässen umgeben. Zwischen besonders weiten, glatten Stoffflächen sind Falten wie folgt angeordnet: Am Rücken zwei vom linken Schulterblatt senkrecht, dicht nebeneinanderliegende, schlitzartig fallende, von denen die rechte ihre Wulst breiter werden lässt, je mehr sie sich dem Rückenende nähert, um sich dann in die Horizontale über dem am Boden gestauten Stoff zu begeben; von der rechten Schulter eine vertikale, mit zunächst ausgedehnter, auf Höhe der Füße sich wieder verengenden, zur rechten Nischenwand führenden Wulst; eine am linken Außenarm fallende und schließlich oberhalb des linken Beins drei diagonal bis auf den Saum verlaufende.

In der mittleren Schicht des Registers befindet sich Maria (H.: 55 cm; B.: 63 cm; T.: 19 cm) auf ihrem Sterbebett, dessen senkrecht aufgestellter Kopfteil bis an den stilisierten Mauervorsprung auf der linken Seite ragt. Ihr Oberkörper ist vertikal gegen ein dunkles Kissen gelehnt, das an seiner rechten Seite auf goldenem Grund mit einem Zickzackmuster versehen ist. Gerahmt wird es von je zwei verschieden breiten und einem perlenähnlichen Streifen. Ein cremefarbenes, mit einem goldenen, floralen Saum gefasstes Tuch ragt bis in die Mitte ihrer Stirn, auf der es zwei kleine Omegafalten wirft. Es wird seitlich des Gesichts mit weichen Falten bis auf die Schultern geführt, auf denen es glatt aufliegt. Ein weißes, um den Hals gebundenes Tuch bleibt sichtbar. Maria hat ihre Augen geschlossen. Das Gesicht mit dem hellen Inkarnat verdeutlicht, dass das Leben aus ihrem als junge Frau gearbeiteten Körper gewichen ist. Unter dem Tuch schauen die goldfarbenen Ärmel ihres Kleids hervor. Ihre Hände hält sie auf ihrem horizontal gelagerten Unterkörper nebeneinander vor sich, so dass sich deren Innenflächen berühren. Mit dem weißen Obergewand, das mit einem Saum aus mit Streifen gerahmten Andreaskreuzen und alternierenden Karos abschließt, wirkt sie wie eine Braut. Neben der rechten Bettseite bilden sich auf dem fast bis zum Boden reichenden Stoff weit auseinanderliegende, breitwulstige Falten und eine kleine Faltenkaskade auf der linken Seite.

---

918 Das Johannes-Evangelium berichtet hierzu vom letzten Wunsch des Gekreuzigten: „Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich." (Johannes, 19, 26–27).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Am rechten Bettende steht ein Apostel (H.: 77 cm; B.: 24 cm; T. 17,5 cm), der in seiner rechten Hand einen Stock hält, an dessen Ende ein griechisches Kreuz angebracht ist. Es könnte sich um Philippus handeln, der ab etwa 1600 überwiegend mit einem Kreuzstab als Attribut versehen wird.[919] Sein Gesicht ist zwar auf Maria ausgerichtet, aber der Blick geht über sie hinweg. Sein graubraunes Haar ist am Nacken mit einer schräg verlaufenden Rolle geformt. Der Vollbart fällt bis auf die Brust. Die linke Hand hat er auf seinen rechten Oberkörper gelegt, an dem das mit einem floralen Muster gewirkte Innenfutter des goldfarbigen Umhangs sichtbar wird, der an den Rändern mit einem schlangenförmigen Muster gesäumt ist, in das abwechselnd Ellipsen und auf den Kopf gestellte Rechtecke aufgetragen sind. Stand- und Spielbein sind nicht unterscheidbar, da sie vom Stoff überspielt werden. Vor der linken Körperseite ist eine Faltenkaskade gelegt, am linken Unterarm sind zwei Falten mit breiten Kehlen und Wulsten drapiert und unterhalb des linken Arms befinden sich drei Schüsselfalten, von denen die mittlere spitz zuläuft.

Die Hauptfigur der nächsten Ebene ist der Apostelfürst Petrus (H.: 36 cm; B.: 25 cm; T.: 12 cm), der hinter Marias Bett positioniert ist, so dass nur sein Oberkörper zu sehen ist. In der rechten Hand hält er mit abgewinkeltem Arm das Aspergil vor sich, mit dem er die Exequien zelebriert. In seiner linken Hand liegt ein schwarz gebundenes Buch mit Goldschnitt, dessen Längsseite er mit dem Daumen umfasst. Den Zeigefinger hat er in eine Seite gesteckt, die restlichen Finger liegen auf dem Buchdeckel, wobei der Mittelfinger ausgestreckt gehalten wird und der Ringfinger sowie der kleine Finger geknickt gehalten werden. Sein kahles Haupt ist umgeben von einem grauen Haarkranz, der sich am Hals zu einer Rolle formt. Auf der Stirn befindet sich, wie meist bei Petrus-Darstellungen, eine einzelne Locke. Die Augen in dem traurig wirkenden Gesicht mit den eingefallenen Wangen und dem gelockten Vollbart scheinen nicht auf seine Handlung konzentriert zu sein, sondern verlieren sich in der Ferne. Sein alt modelliertes Antlitz kontrastiert mit den jung geformten Händen. Sein goldfarbener Amikt sieht unter dem silberfarbenen Obergewand hervor, über dem V-förmig eine rote Stola gelegt ist. Das Gewand, das am Oberkörper glatt anliegt, bildet an den weiten Ärmeln einen weich fallenden, natürlichen Faltenwurf.

Die Figuren der hinteren Ebene sind teils als Flach-, teils als Hochreliefs gearbeitet. Von den Betrachtenden aus gesehen sind auf der linken Seite Petrus' zwei Apostel hintereinander platziert. Der vordere (H.: 35 cm; B.: 25 cm; T.: 5 cm) trägt lange, braune, bis auf den Rücken fallende, mit einem Seitenscheitel versehene Haare. Er hat einen betrübten Gesichtsausdruck, der durch seine zusammengezogenen Augenbrauen noch verstärkt wird. Sein Blick scheint gedankenverloren ins Leere zu gehen. Sein Oberlippenbart wird nach unten zum Vollbart geführt, der sich an seinem auf der Brust liegenden Ende in zwei Spitzen teilt. Das mit einem goldenen Rand abgesetzte Innenfutter seines dunklen Gewands ist vor der Brust an beiden Seiten nach außen geschlagen.

Hinter ihm schaut nur der Kopf eines deutlich älteren Apostels (H.: 12 cm; B.: 7 cm; T.: 2 cm) hervor, der als Flachrelief an der hinteren Wand des Registers angebracht ist. Seitlich des Gesichts fällt sein glattes, graues Haar neben der Stirnglatze bis auf die Schultern. Trauernd richtet er seine mit Tränen gefüllten Augen auf die Betrachtenden.

919 M. Lechner, 2004, Sp. 201.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auch er trägt einen Oberlippenbart, der seitlich der Mundwinkel auf den bis auf die Brust fallenden Vollbart reicht.

Rechts von Petrus steht ein jüngerer Apostel (H.: 37 cm; B.: 16 cm; T.: 23 cm), der den vordersten Platz in einer Anhäufung von weiteren Jüngern Christi einnimmt. In seiner linken Hand hält er eine lange Kerze. Durch seine schlichte, dunkelbraune Kleidung, die an eine Mönchskutte erinnert, gepaart mit dem dunklen Haar und dem braunen Vollbart, wirkt er sehr düster. Mit gefasstem Gesicht blickt auch er an der Gottesmutter vorbei.

Hinter ihm befindet sich als Flachrelief an der Rückwand der Kopf eines mit dunklen Haaren ausgestatteten Apostels (H.: 12 cm; B.: 8 cm; T.: 2 cm). Sein Schnurrbart wird um den vollen Mund nach unten auf seinen braunen, langen Bart geführt. Sein Blick geht an den Betrachtenden vorbei und verliert sich in der Ferne. Auch der daneben an der Registerwand angebrachte Apostelkopf (H.: 10 cm; B.: 8 cm; T.: 2 cm) ist mit langem, braunem Haar, das nach hinten weht, und mit einem braunen Vollbart versehen. Die vor diesen beiden Reliefs stehende Figur, deren Oberkörper nur zwischen den vor ihr platzierten Aposteln hervorschaut (H.: 25 cm; B.: 13 cm; T.: 8 cm), hat ihr Gesicht sogar ganz vom Geschehen im Zentrum abgewendet. Sie widmet sich einem seitlich hinter ihr stehenden Apostel. Sie ist mit einer Glatze und einem schmalen, grauen Haarkranz modelliert und bartlos gestaltet. Ein kräftiges Kinn und hervorstehende Halsschlagadern verleihen ihr ein energisches Aussehen. Sein goldfarbenes Gewand weist nur zwei nebeneinanderliegende, diagonal verlaufende Falten unterhalb der linken Brust auf. Die Figur, die die Aufmerksamkeit des zuvor beschriebenen Apostels auf sich zieht, ist ganz rechts als Kopfrelief auf der Rückwand angebracht. Ihr Haupt ist mit einem Tuch bedeckt, das Gesicht mit einem grauen Bart modelliert.

Den Höhepunkt des Altars bildet die lebensgroße Marienfigur, die in der Mitte des Schreins in eine polygonale Konche gestellt ist, die nach oben mit einem roten Baldachin abgeschlossen wird. Nach außen wird der Baldachin von drei mit floralem Maßwerk geschmückten Kielbögen begrenzt, deren Spitzen, die über den oberen Rand hinausragen, mit Kreuzblumen verziert sind. Die Bogenenden ruhen auf kleinen, runden Kämpfern, denen mit Kreuzblumen besetzte Fialen zu entwachsen scheinen, die weit über die Kielbögen hinausragen. Auf den mit Ornamenten versehenen Wänden der Nische sind fünf bis in das blaue Kreuzrippengewölbe hineinragende Spitzbögen angebracht. Die Nische steht auf einem schmalen, rechteckigen Kasten, dessen Front mit einer roten Farbe versehen ist und an allen Seiten mit einem goldenen Ton gerahmt wird. In der Mitte des oberen Rands kragt eine polygonale Platte hervor, die nach unten mit pflanzlichem Dekor versehen ist. Die Begrenzung auf beiden Seiten der Nische setzt sich wie folgt zusammen: Über einem kleinen Sockel ist ein genaster, mit grüner Farbe gefasster Blendspitzbogen geschnitzt. Über ihm befindet sich ein kleines, rotes Pultdach, auf dem ein polygonales Podest aufgestellt ist. Darüber folgt eine grüne, goldfarben gerahmte Blendnische mit genastem Spitzbogen, der auf Höhe des oberen Baldachinrands endet und bis in Kopfhöhe der Marienfigur mit Astwerk dekoriert ist. Es schließt sich ein Spitzbogen an, der an ein Tempeldach japanischer Architektur erinnert. Hinter ihm erhebt sich eine sich nach oben verjüngende Fiale.

Die Marienfigur (H.: 143 cm; B.: 46 cm; T.: 35 cm) ist auf einem stilisierten Erdhügel positioniert (Abb. Kat.-Nr. 58.12–58.14). Über ihr ist ein goldener Kranz angebracht,



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der sich aus zwölf Sternen zusammensetzt, eine Beifügung, die bei Mariendarstellungen häufig zu finden ist. Sie geht auf eine Vorausdeutung in der Offenbarung zurück, die seit dem Mittelalter auf Maria projiziert wird.[920] In ihr heißt es: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt."[921] Mit sanftem Schwung fällt ihr helles, am Rand mit goldenem Blütendekor verziertes Tuch, unter dem ihr blondes Haar sichtbar wird, bis auf die Schultern. Genau über dem Mittelscheitel ergibt der zusammengeschobene Stoff eine kleine Lücke. Der Kopf ist etwas zur linken Körperseite geneigt, zu der die Figur auch mit einer kaum wahrnehmbaren S-Form ausgerichtet ist, der von der Kleidung überspielt wird. Das Gesicht ist außer einem etwas zu klein geratenen Mund makellos, aber die halb geschlossenen, nach unten gerichteten Augen lassen es teilnahmslos erscheinen (Abb. Kat.-Nr. 58.13). Ihr am Hals rund ausgeschnittenes, helles, bis auf den Boden fallendes Kleid, das mit goldenen Rändern gesäumt und einem spinnennetzartigen Muster versehen ist, schaut unter dem Umhang zwischen Halsausschnitt und Brust sowie ab dem linken Knie hervor, von dem es mit zwei diagonal verlaufenden Falten, die vor dem Erdhügel zur Körpermitte wegknicken, gearbeitet ist. Es wird auch an den Ärmelrändern sichtbar, an denen über dem Saum ein florales Muster aufgetragen ist. Die weiße Farbe ihres Obergewands weist auf ihre Reinheit als unbefleckt Empfangene. Das kostbare, goldfarbene Dekor, das sich aus Pflanzenmotiven und rotierenden Sonnen zusammensetzt, betont ihre Stellung als Himmelskönigin. Mit ihren vor der Brust übereinanderliegenden Händen hält sie ihren Umhang, das wie ihr Kleid an den Säumen mit goldenen Rändern und einem ornamentalen Muster versehen ist. Ein Faltenbündel ergießt sich unterhalb des linken Arms bis zum Oberbein, an dem sich der Umhang öffnet und die Stoffenden diagonal nach vorne und hinten zum Erdhügel führen. Dabei tritt das mit kleinen waagerechten Strichen gewirkte Innenfutter hervor. Vor dem Oberkörper liegen zwei flache Muldenfalten untereinander. Am linken Ärmel plustert sich der Stoff etwas auf und bildet unterhalb des Ellbogens eine kleine Muldenfalte. Von der rechten Rückenseite und vom rechten Knie fallen zwei Falten zunächst senkrecht, um sich auf dem am Erdhügel aufliegenden Stoff zu vereinigen. Mit ihrem rechten beschuhten Fuß tritt Maria auf eine Schlange, die sich auf der breiten Mitte einer Mondsichel nach Umzingelung des Erdhügels niedergelassen hat. Die Darstellung mit der Mondsichel entspricht einer ab dem 15. Jahrhundert sehr häufig anzutreffenden Präsentation einer Marienfigur,[922] der im 16. Jh. eine Schlange beigefügt wurde, „[…] die Maria als Siegerin […] des Sündenfalls zertritt […]".[923]

An beiden Außenseiten des Altars bilden quadratische Plinthen die Basis für hohe, polygonale, sich nach oben verbreiternde Sockel, auf denen Einzelfiguren aufgestellt sind. In der Mitte dieser Podeste sind geschnitzte florale Motive aufgesetzt. Über den Skulpturen sind Baldachine angebracht, die innen mit blauen Gewölben versehen sind und nach außen mit Spitzbögen abschließen, deren Bogenenden auf kleinen, runden,

920 H. Sachs u. a., 1994, S. 41.
921 Offenbarung, 12, 1.
922 H. Sachs, 1996, S. 261.
923 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit Fialen versehenen Kämpfern ruhen. Auf den Baldachinen befindet sich je eine große Fiale, die über den Rand des Schreins hinausragt.

Auf der linken Seite des Altars steht die Figur des aus einem Adelsgeschlecht stammenden hl. Dominikus (H.: 83 cm; B.: 30 cm, T.: 21 cm – Abb. Kat.-Nr. 58.15).[924] Sie steht fast gerade in Richtung der Kirchenbesucher, zu denen sie aber keinen Blickkontakt aufnimmt, da ihre Augen gen Himmel gerichtet sind. Die mit einer dunklen Tonsur und einem auffallend breiten Mund ausgestattete Figur wirkt durch ihre Bartlosigkeit jugendlich. Das Habit ist zwar passend zum kostbaren Altar gestaltet, fällt aber für den Gründer des Predigerordens, der sich im späteren Leben aus dem wohlhabenden Milieu seiner Jugend löste und sich der Armut verschrieb, etwas zu edel aus. Der im Übrigen schlichte, weiße Rock ist mit einem goldfarbenen, floralen Band gesäumt, mit dem auch das unter dem linken, weit geschnittenen Ärmel herausragende helle Hemd oberhalb der Handgelenke abgeschlossen wird. Das Untergewand, das oberhalb des linken Spielbeins glatt gestaltet ist, fällt in fast gleichmäßig verteilten, senkrecht fallenden Falten bis auf den Boden, an dem sie zur linken Körperseite wegknicken. Unter ihnen bleibt der linke, beschuhte, über den Erdhügel hinausragende Fuß sichtbar. Unter der auf der Schulter liegenden Kapuze fällt ein breites, goldenes Skapulier bis weit über die Knie, das mit einem Muster aus waagerechten, kleinen Linien versehen ist und mit Ornamenten gesäumt wird. Der weich fallende Stoff des weit geöffneten dunkelgrünen Umhangs, der mit einer nicht sichtbaren Befestigung zusammengehalten wird, verläuft vorne diagonal zu den Seiten und fällt am Rücken senkrecht bis zum Boden. Gefasst ist er mit einer goldfarbenen Bordüre, die zwischen Streifen ein florales Muster und die Aufschrift „Sancte Dominicus" enthält. Die Falten sind senkrecht ausgerichtet außer vor dem linken Oberkörper, an dem sie wegen der erhobenen Hand des Heiligen eine diagonale Richtung einschlagen. In seiner rechten Hand, die von seinem Obergewand verhüllt ist, hält er das in der Mitte aufgeschlagene Missale, aus dem er vorzulesen scheint. Dabei ist seine linke Hand, an der alle Fingerglieder außer dem Daumen fehlen, in dozierender Weise erhoben. Möglicherweise wird mit dieser Geste seine berühmt gewordene Eloquenz angedeutet.

Auch der auf der rechten Altarseite positionierte hl. Franziskus von Assisi (H.: 83 cm; B.: 30 cm; T.: 21 cm) ist wie der hl. Dominikus mit seiner Frontseite zur Gemeinde ausgerichtet (Abb. Kat.-Nr. 58.16). Was verbindet die beiden Heiligen, dass sie hier gleichrangig Aufstellung gefunden haben? Es ist die Rückbesinnung auf ein wahres Christenleben, das nichts mit Anhäufung von Besitztümern gemein hat. Beide entsagten dem Reichtum, in den sie hineingeboren wurden. Franziskus ging allerdings mit seiner Forderung nach einer äußerst asketischen Lebensweise so weit, dass Papst Innozenz III. lange mit sich ringen musste, ihm die Genehmigung zur Gründung einer neuen Ordensgemeinschaft zu erteilen.[925] Der hl. Franziskus ist mit ausgebreiteten Armen als „[…] Typus des „stigmaticus" […]"[926] angelegt, eine Form der Darstellung

924 Entgegen dem Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, in dem die Figur mit Bernhard von Clairvaux bezeichnet wird, handelt es sich um den hl. Dominikus, der bei näherer Betrachtung anhand eines an der Kleidung angebrachten Schriftzugs zugeordnet werden konnte.

925 E. Melchers u. a., 1985, S. 644.

926 G. van's-Hertogenbosch, 2004, Sp. 273.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.[927] Hier ist offensichtlich der Augenblick festgehalten, bei dem Franziskus die Wundmale Christi bei seiner Begegnung mit dem Kruzifixus am Berge Alverna empfängt.[928] Sie sind in der rechten Hand, an der der kleine Finger fehlt, in der linken Hand und an einer Rippe unter seiner auf Brusthöhe aufgerissenen Kutte sichtbar. Sein mit realistischen Zügen ausgestattetes Gesicht drückt Ernsthaftigkeit, aus. Sein Haupt ist mit einer dunklen Tonsur, sein Kinn und die Oberlippe sind mit einem gestutzten Bart versehen. Das braune Ordensgewand ist mit einem Cingulum versehen, an dessen linker Seite ein Rosenkranz und ein Kreuz angebracht sind. Die Kutte liegt dicht an der Figur an, so dass die leichte S-Form zur linken Körperseite und das rechte Spielbein deutlich hervortreten. Das Gewand ist am Oberkörper und an den Ärmeln fast glatt gestaltet, ab dem Gürtel fällt es in unregelmäßig verteilten senkrechten Falten, bis sie sich über den herausschauenden Zehen beider Füße stauen. Die unspektakulär geformten Falten unterstreichen die Kargheit der Mönchskutte, deren golden gefasste Bordüren mit der Aufschrift „Franziskus ora pro nobis" aber wieder der Gesamtwirkung des Altars geschuldet sind.

Weitere Figuren befinden sich im Gesprenge (Abb. Kat.-Nr. 58.17), das aus drei Staffelfialen besteht, die sich aus drei nach oben verjüngenden Leibern zusammensetzen und mit krabbengeschmückten Helmen, die von Kreuzblumen gekrönt werden, abschließen. Die Leiber der Fialen sind an ihren Giebeln im ersten und zweiten Geschoss mit kreuzblumenbekrönten Kielbögen versehen. An den Bogeninnenseiten ist im untersten Geschoss Blattwerk befestigt, im zweiten Geschoss jeweils ein Pass. Zwischen den Bogenenden, die auf Kämpfern liegen, sind schmale Fialen angebracht. Im darüber liegenden Geschoss bilden genaste Spitzbögen die seitliche Begrenzung. Unterschiedlich sind die Abschlüsse an den Giebeln im dritten Geschoss nach oben gestaltet: Auf den Seitenfialen liegen zwei sich nach oben verbreiternde Platten auf, wohingegen bei der mittleren und größten Fiale ein Kielbogen über zwei Spitzbögen gelegt ist. Durch die Spitze dieses Kielbogens verläuft ein weiterer Kielbogen, dessen Spitze nach unten zeigt. Auf dessen oberen Enden ist ornamentaler Schmuck befestigt. An den Seiten der Leiber der Untergeschosse sind an der mittleren Fiale florale Bänder angebracht, die bis in Höhe der Giebel gezogen werden; die kleineren Fialen werden von je drei gestuften schmalen Fialen begleitet, die mit Strebepfeilern und Maßwerk verbunden sind, das aber teilweise nicht mehr vorhanden ist.

Die in die Seitenfialen eingestellten Figuren stehen auf hohen, polygonalen, sich nach oben verbreiternden Sockeln, die unterhalb der oberen Abschlussplatten mit einem Band aus Blüten umgeben werden. Auf der rechten Seite steht der hl. Aloysius (Abb. Kat.-Nr. 58.18), dessen Identifizierung anhand einer Aufschrift am Gewand leichtfällt. Er passt gut in die Reihe der an den Altarseiten aufgestellten Figuren des Dominikus und des Franziskus von Assisi. Wie sie wurde Aloysius in ein wohlhabendes Milieu geboren, in seinem Fall in das Fürstenhaus der Gonzagas.[929] Auch er gab der Armut und dem geistlichen Amt den Vorzug vor der Annahme eines großen Erbes,

927 H. Sachs, 1996, S. 136 f.

928 G. van's-Hertogenbosch, 2004, Sp. 295.

929 E. Melchers u. a., 1985, S. 377.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

als er Mitglied der Societas Jesu wurde,[930] der er bis zu seinem frühen Tod angehörte. Die Figur steht fast gerade, ein möglicher Schwung zur rechten Körperseite wird von der Kleidung überspielt. Das linke, deutlich hervorstehende Spielbein und das unter der Kleidung verborgene Standbein verleihen ihr eine ausgewogene Ponderation. Wie üblich wird Aloysius mit einer Lilie dargestellt, die als ein Symbol seiner Keuschheit gilt.[931] Er hält den Stängel, der mit einer Blüte und zwei Knospen versehen ist, wie eine Schreibfeder zwischen Daumen und Zeigefinger seiner linken ausgestreckten Hand. Mit der rechten Hand umschließt er das untere Ende eines schlichten lateinischen Kreuzes, auf das sein Blick aus den halb verschlossenen Augen teils ernst, teils verträumt gerichtet ist. Die Gestaltung der Figur als junger Mann entspricht dem kurzen Leben des Heiligen, das er nach nur dreiundzwanzigjähriger Dauer beim Dienst der Nächstenliebe in Rom im Jahre 1591 verlor.[932] Aloysius' Kopf ist mit dunklem, kurzem Haar versehen, das Ohren und Stirn nicht bedeckt. Sein natürlich geformter Mund, dessen Oberlippe etwas über die Unterlippe gezogen ist, verstärkt im Gesicht den Ausdruck der Unschuld. Der Umhang seines zweiteiligen braunen Chorrocks ist mit einem Stehkragen versehen, der zu den Seiten geklappt ist. An den Rändern des Überwurfs ist ein goldfarbenes Band angebracht, an dem sich zwischen Streifen und Punkten ein Muster aus aneinandergereihten Dreiecken befindet, deren Innen- und Außenseiten von Wellen begleitet werden und deren Spitzen abwechselnd nach oben und nach unten gerichtet sind. Im Mittelpunkt der Dreiecke ist jeweils eine Biene angebracht. Dieser Hautflügler könnte im Zusammenhang stehen mit dem Inhalt eines Buchs, das in den 1840er Jahren erschien, in dessem ersten Teil der Autor „[…] den hl. Aloysius als Vorbild eines jungen Weltmenschen; […]"[933] vorstellt, dem er mit Zitaten aus der Heiligen Schrift „[…] heilsame Lehren und reichliche Saamen ächter Tugenden […]"[934] mit auf den Weg ins Leben geben möchte. Damit sie den Gefahren entkommen, um keusch wie Aloysius zu bleiben, mahnt er: „[…] der Feind schleicht beständig um eure Unschuld herum, wie eine Biene um eine zarte Blume herumfliegt; […]",[935] um dann mit einem Zitat aus dem ersten Petrusbrief die Biene mit einem starken Raubtier zu vergleichen, das „[…] wie ein brüllender Löwe […] suchet, wen er verschlingen könne."[936] In unregelmäßigen Abständen sind auf dem Schmuckband zwischen dem Dreiecksmuster die Worte „Sanct Aloysi ora pro nobis" angebracht. Der Stoff des Umhangs ist am rechten Oberkörper, am rechten Arm und ab den Oberbeinen glatt gestaltet. Unterhalb des rechten Arms, über den die linke Seite des Überwurfs gelegt ist, bildet er ein Faltenbündel bis in Kniehöhe, von der er diagonal nach unten und dann nach hinten weggeführt wird, um sich am Rücken bis über den Erdhügel zu ergießen. Von der linken Schulter ausgehend entwickelt er drei Muldenfalten, die am hochgehaltenen

930 M. Lechner 2004, Sp. 100.
931 E. Melchers u. a., 1985, S. 378.
932 Ebd., S. 379.
933 M. Sintzel, 1841, S. IV.
934 Ebd.
935 Ebd., S. 14.
936 Ebd., Sintzel zitiert nach seinen Angaben aus dem ersten Petrusbrief, 5, 8.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rechten Arm ausklingen. Am hervorragenden Rock sind die Falten parallel senkrecht angelegt und schwingen in Richtung des linken vorgestellten, beschuhten Fußes aus.

Auf der linken Seite ist eine Figur in Nonnentracht platziert, von der vermutet werden kann, dass es sich um die hl. Klara (Abb. Kat.-Nr. 58.19) handelt, da sie im Kontext des hl. Dominikus, des hl. Aloysius und des hl. Franziskus von Assisi eine sinnvolle Ergänzung bedeutet. Auch sie entsagte als Nachkommin eines Adelshauses entgegen den Wünschen ihrer Eltern materiellen Gütern. Sie entschied, Braut Christi zu werden und in klösterlicher Gemeinschaft zu wirken. Sie bewunderte die geistige Haltung des Franziskus, dem sie nacheifern und hinsichtlich der Führung eines entbehrungsreichen Lebens noch übertreffen wollte.[937] Das Kloster San Damiano, das Franziskus für sie erstand, wurde ihre Heimat. Später ernannte er sie zur Äbtissin, als die sie hier am Marienaltar mit einem Buch als eines ihrer üblichen Attribute modelliert ist.[938] Wegen der Symmetrie wurde sie wohl im Gegensatz zu der gegenüberliegenden Figur des Aloysius mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite gestaltet und ihr linkes Bein als Spielbein ausgerichtet, dessen Knie sich unter der Kleidung abmalt. Ihr Kopf ist mit einem bis in die Stirn reichenden weißen Tuch bedeckt, das um den Hals mit parallel angeordneten, waagerechten Falten gewickelt ist. Darüber ist ein schwarzes Tuch gelegt, das wie ihr zweiteiliges, in unterschiedlichen Brauntönen gehaltenes Habit mit Goldrändern gesäumt ist. Es fällt seitlich des Gesichts bis auf die Schultern, auf denen es glatt aufliegt. Über ihrer Stirn ergeben sich dabei am Stoff vier kleinere Öffnungen. Ihren Blick hat sie auf dem zur linken Schulter geneigten Kopf in die Ferne gerichtet. Ihr Gesicht mit dem Mund, dessen Winkel heruntergezogen sind, sieht streng aus. Es macht aber auch einen etwas einfältigen Eindruck, der sich möglicherweise durch eine Fehlstellung der linken, aufgemalten Augenlinse einstellt. Mit einer glatten Haut soll die Figur offensichtlich in ihrer Jugend dargestellt werden, dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass man in ein altes Gesicht schaut. Ihre rechte Hand hält sie vor sich, so dass die Innenfläche sichtbar wird. Mit ihrer linken Hand umfasst sie ein Buch. Die beiden Seiten ihres weit geöffneten Obergewands sind über die Arme gelegt. Sie fallen mit weichen Falten bis in Kniehöhe, von denen sie nach hinten diagonal geführt werden und sich mit dem Stoff der bodenlangen Rückenpartie vereinigen. Unterhalb einer am Hals angebrachten Agraffe fällt eine goldene, mit Karos gewirkte Stola bis über die Knie. Von ihrer linken Brust ausgehend, vor das sie ein schwarzes Buch mit Goldschnitt hält, sind zwei lange parallel verlaufende vertikale Falten ausgebildet, die am Boden zur rechten Körperseite ausschwingen.

Auf einem hohen schlanken Sockel thront die Halbfigur Gottvaters (Abb. Kat.-Nr. 58.20) auf einem mit Blüten geschnitzten Aufsatz mit ausgeweiteten Armen vor dem unteren Leib der mittleren Fiale. Mit seiner rechten Hand, an der der Ringfinger und der kleine Finger weggeknickt sind, erteilt er den Segensgruß. Dabei richtet er seinen Blick aus den von weitem halb geschlossen wirkenden Augen auf die Gemeinde unter sich, zu denen er mit seinem leicht geöffneten Mund zu sprechen scheint. Sein Gesicht wirkt durch die in Runzeln gelegte Stirn besorgt. Mit den hohen Wangenknochen, das graue, bis auf die Schulter fallende Haar und dem bis auf die Brust fallenden, gewellten

937 E. Melchers u. a., 1985, S. 503 f.

938 E. Weis/F. Tschochner, 2004, Sp. 315.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bart wird er als alter Mann dargestellt. Auf der linken Körperseite ist sein Gewand in einem Goldton gehalten, auf der rechten in einer silbernen Farbe. Die Falten sind auf beiden Seiten diagonal und dicht beieinanderliegend mit teils spitzen Wulsten geformt. An den langen Ärmeln fallen sie weicher aus. Ein wenig unter der Figur des Gottvaters schwebt der Heilige Geist in Form einer Taube, die ihren goldfarbenen Kopf nach unten hält und ihre silbernen Flügel weit ausspannt. Von ihrem Körper gehen goldene Strahlen aus, die gleichzeitig als Befestigung am Gesprenge dienen.

Die Darstellungen auf den Innen- und Außenflügeln des Schreins werden am oberen Rand zu etwa einem Fünftel mit Maßwerk aus Blüten, durch das mittig ein Astwerksegmentbogen gezogen wird, verdeckt. Das Gemälde auf dem linken Innenflügel zeigt die Übergabe des Skapuliers an den Karmeliten Simon Stock (Abb. Kat.-Nr. 58.21),[939] das ihm Maria bei einer Erscheinung im Jahre 1251 übergeben haben soll,[940] mit der „[…] Zusicherung […], daß jedem Träger d. ewige Heil gewiß sei."[941] Der Jahrestag dieses Ereignisses wird von der katholischen Kirche seit 1726 mit einer feierlichen Messe, dem Skapulierfest, begangen.[942] Eine Inschrift am unteren Rand des Bilds verdeutlicht den Inhalt des Gemäldes: „Accipe, fili! Hoc scapulare tui Ordinis. B. Sim. Angl." In einer weißen Kutte, die mit weichem Faltenfall bis weit hinter ihm wie eine Schleppe auf dem Boden liegt, kniet der Karmeliter-Ordensgeneral vor der Gottesmutter. Mit beiden Händen hat er schon das braune Skapulier ergriffen, das Maria noch am anderen Ende festhält. Die Übergabe scheint in einem schmucklosen Raum stattzufinden, dessen Wand aber unsichtbar bleibt, da sie von der Strahlenmandorla geblendet wird, mit der die über einem Holzboden auf einer Wolke schwebende Maria umgeben ist. Sie präsentiert sich dem Simon Stock mit einer über einem braunen Tuch aufgesetzten Krone als Himmelskönigin, dem sie mit gesenktem Kopf und einem nachdenklichen Gesicht ihre Gabe überreicht. Ihr feines, rundes Gesicht ist mit dem kleinen Mund gemalt und erinnert deshalb an die von Perugini gemalten weiblichen Figuren. Ihre Augen sind verschämt nach unten gerichtet. Ihr blauer Mantel, der am Oberkörper weit geöffnet ist und das rote Kleid herausschauen lässt, ist unter der Brust um den Körper geschlungen, von der er bis auf den Boden mit weichen Falten zwischen größeren Stoffflächen gleitet. An ihrer linken Seite wird ihr offenes, rötliches, bis fast in die Kniekehlen fallendes Haar sichtbar.

Auf dem rechten Innenflügel wird die Überreichung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus durch Maria thematisiert (Abb. Kat.-Nr. 58.22), von der auch eine erläuternde Bildunterschrift kündet: „Regina sacratissimi: Rosarii, ora por nobis! Lit. Laur." „Zur Königin des Rosenkranzes wurde Maria 1475 von den Dominikanern in Köln erklärt, fußend auf der Legende, daß Maria den hl. Dominikus die Gebete des Rosenkranzes gelehrt bzw. ihm diesen überreicht hätte."[943] Erst seit dem 16. Jahrhundert wird der Heilige mit einem Rosenkranz als Attribut versehen.[944] Vor einem runden Strah-

939 Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, o. J.
940 C. Squarr, 2004, Sp. 372.
941 Ebd.
942 A. Schott, 1954, S. 984.
943 H. Sachs u. a., 1994, S. 299.
944 I. Frank, 2004, Sp. 74.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lenkranz ist Maria in derselben Kleidung wie auf dem zuvor beschriebenen Gemälde, nur ohne Kopftuch, wieder als Himmelskönigin dargestellt. Sie hat auf einer schwebenden Wolke Platz genommen und stützt ihre Füße auf eine weitere Wolke, die fast den mit Kacheln belegten Boden berührt. Diesmal ist nicht nur die Krone ihre Insignie, sondern auch noch das Zepter, das sie in der rechten Hand hält. Auf ihrem rechten Oberbein sitzt das Jesuskind, das mit einem rosafarbenen Gewand bekleidet ist, so dass es fast einem Mädchen gleicht. Es streckt dem hl. Dominikus, der vor beiden im Vordergrund an der rechten Bildseite kniet, seine rechte Hand segnend, die linke Hand einladend entgegen. Maria schaut Dominikus, der mit realistischen Gesichtszügen in seiner schwarz-weißen Mönchskutte porträtiert ist, mit halb geschlossenen Augen an. Dominikus nimmt den Rosenkranz mit seiner rechten Hand entgegen, den Maria gerade aus ihrer linken Hand gleiten lässt. Über seinem Haupt funkelt ein Stern. Diese Beifügung geht auf eine Legende zurück, nachdem er einen Stern auf seiner Stirn gehabt haben soll, „[…] als er aus der Taufe gehoben wurde, der auch später noch von vielen als ein Glanz wahrgenommen wurde, der seinen Kopf umstrahlte."[945]

Als Motiv für die Außenseite des linken Altarflügels (Abb. Kat.-Nr. 58. 25) wurde die Verkündigung an Maria (Abb. Kat.-Nr. 58.23) gewählt, deren Hintergrund eine gestaffelte, rundbogige Blendnischenarchitektur bildet. Die mittlere, größte Nische ist mit einem Pflanzenmotiv gestaltet. Auf der linken Seite schwebt der Engel Gabriel auf einer Wolke. Er ist mit einem roten Gewand gekleidet und einem weißen Rock, der teils am rechten Bein, an der Kapuze und am rechten Arm, dessen Hand zum Segensgruß ausgestreckt ist, sichtbar wird. Rechts, etwas versetzt vor ihm, kniet Maria auf einem Teppich, der auf einem Dielenboden ausgebreitet ist. Sie trägt dieselbe Kleidung wie auf den Altarinnenflügeln. Es fehlt aber wieder das Tuch, das ihren Kopf bei der Skapulierübergabe bedeckt. Mit ihrer vor der Brust übereinanderliegenden Händen und dem gesenkten Kopf nimmt sie eine Demutshaltung ein. Das lange, offene, bis weit auf den Rücken fallende Haar ist in der Mitte gescheitelt und rahmt ihr ovales, mit einem vollen Mund gestaltetes Antlitz, das dem Epitom einer Madonnendarstellung entspricht. Zu ihrer Linken liegt auf dem Teppich ein aufgeschlagenes Buch. Zwischen dem Engel und Maria steht in einer Vase eine mehrblütige Lilie als Zeichen der Unschuld der zukünftigen Gottesmutter. Über beiden Figuren, die mit einem Heiligenschein versehen sind, schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube. Vom kreisförmigen Licht, das ihn umgibt, leitet er einen Strahl auf Marias Haupt ab.

Ins Zentrum der rechten Altaraußenseite (Abb. Kat.-Nr. 58.25) ist die von Jesus vorgenommene Krönung Mariens (Abb. Kat.-Nr. 58.24) gestellt. Beide Figuren befinden sich auf einer schwebenden Wolke vor einer Dorsale, die mit maßwerkgeschmückten Spitzbögen versehen ist, oben mit einem Gitter abschließt und seitlich von Fialen begrenzt wird. Jesus sitzt rechts von der vor ihm knienden Maria. Der Sitz wird von seinem weiten, roten, mit einer edelsteingeschmückten Agraffe am Hals geschlossenen Umhang verdeckt. Sein blauer, langer Rock fällt mit weichem Faltenwurf bis auf den Boden, an dem er sich ausbreitet. Seitlich seines mit einem Vollbart ausgestatteten Gesichts fällt sein Haar bis auf den Rücken. In seiner linken Hand hält er ein Zepter, in der rechten Hand hält er eine Krone über das Haupt Marias. Sie ist mit einem weißen,

945 E. Melchers u. a., 1985, S. 496.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

an den Rändern goldgesäumten Krönungsornat bekleidet, das sie ganz verhüllt und auf der Wolke mit weichen Falten aufliegt. Ihr rötliches, bis weit auf den Rücken fallendes, gewelltes Haar sticht von dem hellen Stoff ab. Ihre Hände hat sie vor ihrer Brust zusammengelegt. Ihre Augen hält sie während der feierlichen Handlung geschlossen. Das Gesicht ist als junges Mädchen gemalt und fällt deshalb deutlich jünger als das ihres Sohns aus. Über beiden schwebt der Heilige Geist in der Gestalt einer Taube, von der Strahlen ausgehen, die die an den oberen Bildrändern schemenhaft erscheinenden, betenden Engelsfiguren in ein strahlendes Licht tauchen.

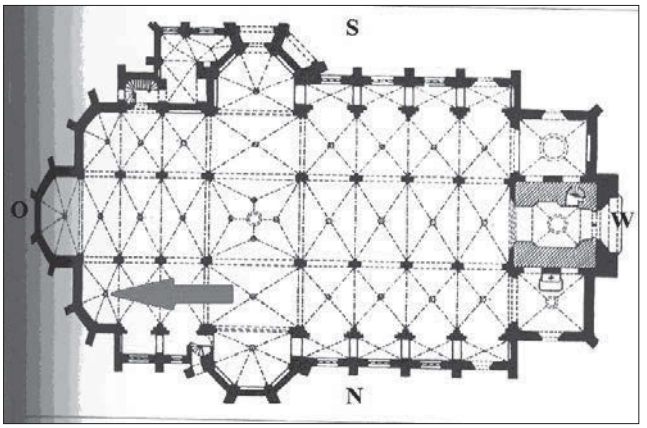



**Abb. Kat.-Nr. 58 a:** Grundriss der in den Jahren 1865–1870 von Heinrich Wiethase errichteten Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls, mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Marienaltars.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.1:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, 1874 und 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.2:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, 1874 und 1882–1886, Zustand vor Restaurierung, 1994.

**Abb. Kat.-Nr. 58.3:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, 1874 und 1882–1886, Altarunterbau von Seite, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.4:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, Stipes mit Figuren von Edmund Renard, 1874, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.5:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Predella, Anbetung der Könige, Anton Josef Reiss, 1882–1886. 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.6:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Predella, Detail aus Anbetung der Könige, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

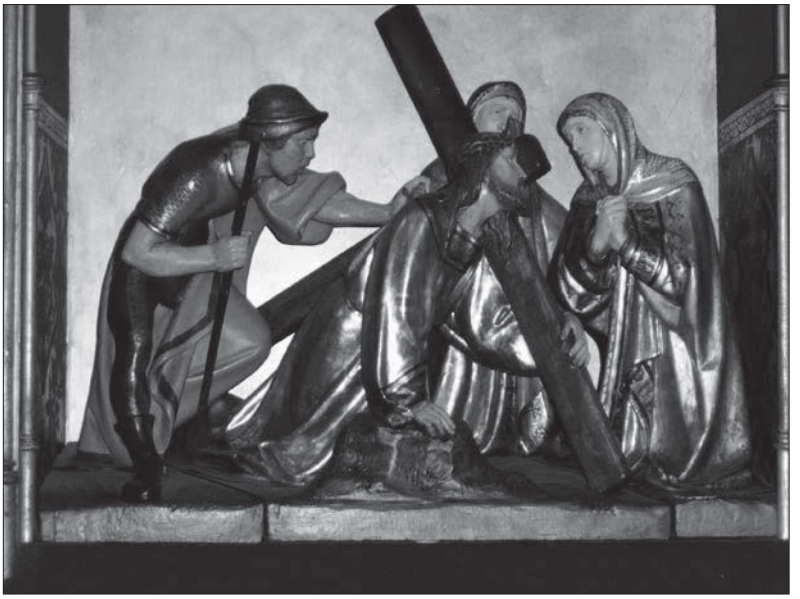


**Abb. Kat.-Nr. 58.7:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Predella, Begegnung mit der Mutter, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.8:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar 1874 und 1882–1886, Predella, Pietà mit Johannes und Maria Magdalena, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.9:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Retabel, linkes Register mit Marias Tempelgang, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.10:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Retabel, rechtes Register mit Marias Tod, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.11:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Retabel, rechtes Register, Detail aus Szene Marias Tod, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.12:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.13:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Kopf der Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

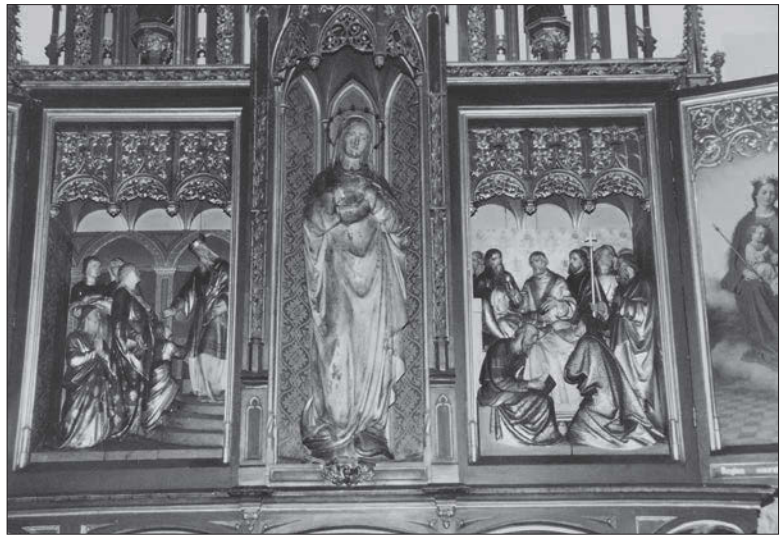


**Abb. Kat.-Nr. 58.14:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Retabel mit Marienfigur und Registern vor Restaurierung, 1994.

**Abb. Kat.-Nr. 58.15:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Retabel, Figur des hl. Dominikus an linker Seite, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.16:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, an rechter Schreinseite angebrachte Figur des hl. Franziskus von Assisi, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.17:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Gesprenge mit Figuren, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.18:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Gesprengefigur hl. Aloysius, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.19:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Gesprengefigur hl. Klara, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.20:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Gesprengefigur Gottvater, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.21:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Altarblatt, linker Innenflügel, Übergabe des Skapuliers an den Karmeliten Simon Stock, Franz Müller, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.22:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Altarblatt, rechter Innenflügel, Überreichung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus durch Maria, Franz Müller, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.23:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Altarblatt, linker Außenflügel, Verkündigung, Franz Müller, 1882–1886, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 58.24:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, Altarblatt, rechter Außenflügel, Krönung Mariens, Franz Müller, 1882–1886, 2011.



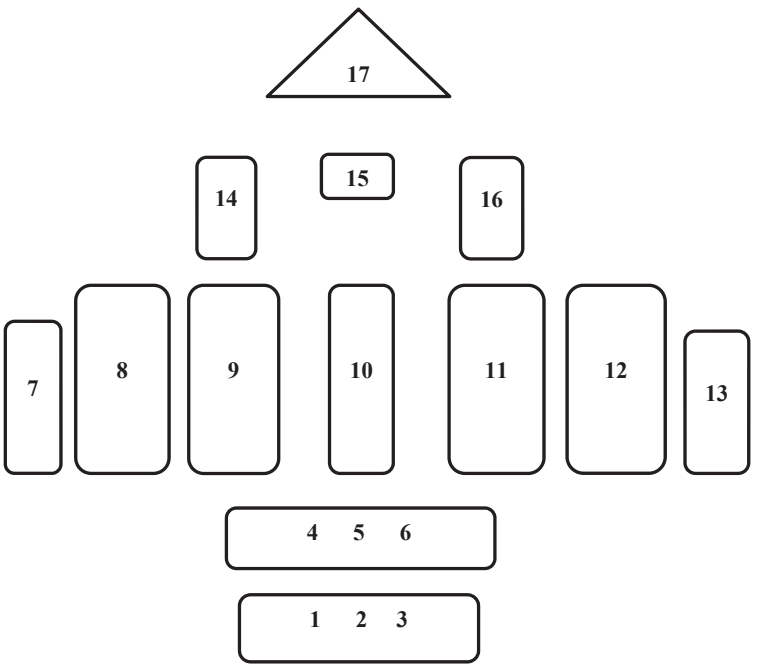
https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 58.25:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882–1886, geschlossene Flügel mit Gemälden von Franz Müller, links: Verkündigung, rechts: Krönung Mariens, 1882–1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Altarfiguren und der Altarblätter






https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1. Jesaja.
2. Moses.
3. Maria.
4. Pietà.
5. Anbetung der Heiligen Drei Könige.
6. Begegnung Jesu mit der Mutter und den weinenden Frauen.
7. Hl. Dominkus.
8. Altargemälde: Geöffneter Flügel: Übergabe des Skapuliers an den Karmeliten Simon Stock, geschlossener Flügel: Verkündigung.
9. Marias Tempelgang.
10. Immaculata.
11. Marias Tod.
12. Altargemälde: Geöffneter Flügel: Überreichung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus durch Maria, geschlossener Flügel: Krönung Mariens.
13. Hl. Franziskus von Assisi.
14. Hl. Klara.
15. Hl. Geist in Gestalt einer Taube.
16. Hl. Aloysius.
17. Gottvater.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 59

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Lambertus<br>Stiftsplatz 7<br>40213 Düsseldorf |
| Objekt: | Kalvarienberg. |
| Material: | Originale von Reiss:<br>Kruzifixus: Sandstein. Assistenzfiguren: Baumberger Stein.<br>Kopien von Hermann Nolte (1873 – 1935): Fränkischer Muschelkalkstein.[946] |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1882 – 1886. |
| Erhaltungszustand: | Originale von Reiss verschollen. |
| Chronik und Zusätzliches: | An der 1394[947] geweihten Kirche St. Lambertus (Abb. Kat.-Nr. 59.1–59.2) stand ab 1769 ein aus dem Jahre 1469 stammender Kalvarienberg, der sich aus sieben Figuren zusammensetzte (Abb. Kat-Nr. 59.3). Bei seiner Translozierung zur Kirche nach der Schließung des anliegenden Friedhofs wurde er beschädigt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden diese spätgotischen Skulpturen zum Zankapfel zwischen den Gemeindemitgliedern, da unterschiedliche Ansichten über ihren Erhaltungszustand vorlagen. Einerseits wurde die Meinung geäußert, diese Bildwerke könnten renoviert werden, andererseits wurde der Standpunkt vertreten, sie seien so verwittert, dass nur die Anfertigung eines neuen Kalvarienbergs in Frage komme.[948] Nachdem schon 1872 ein Steinmetz mit der Restaurierung dieser Figuren begonnen hatte[949] und dieser 1873 mit der Anfertigung von Kopien des alten Kalvarienbergs beauftragt wurde,[950] setzten sich Anfang der |

946 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 437).

947 H. J. Richartz, 2004, S. 6.

948 Wie aus einem Brief vom 23. 9. 1872 ersichtlich ist, der an „den Hochwürdigsten Herrn Erzbischof in Cöln." geschrieben wurde, war schon damals „[…] ergebener Wunsch […]" des Lambertus-Bauvereins, Reiss mit der Erstellung eines neuen, „[…] der Zeit entsprechenden […]" Werks zu beauftragen. Der Verfasser dieses Briefs erklärte, dass Stadtbaumeister Westhofen zum Ausdruck gebracht habe, dass das Bildwerk „[…] so morsch sei, dass es sogar gefährlich wäre, dort zu beten, dasselbe könne nicht mehr restaurirt werden". (Archiv des Erzbistums Köln, Akte GVA I, Düsseldorf St. Lambertus 1).

949 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 140).

950 C. L. Strauven, 1883, S. 9. Carl Leopold Strauven war ein Düsseldorfer Notar, der sich vehement für die Erhaltung des Kalvarienbergs aus dem Jahr 1469 einsetzte. 1883 verfasste er zu diesem Thema sogar ein kleines Büchlein, in dem er seine Haltung begründete. Da er bereits 1886 starb, erlebte er nicht mehr, dass noch bis zum Jahre 1895 die alten Skulp-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1880er Jahre die Befürworter neuer Bildwerke durch,[951] die vom 1866 gegründeten Lambertus-Verein finanziert werden sollten.[952] Am 29. Juli 1882 wurde zwischen dem Kirchenvorstand und Reiss ein Vertrag abgeschlossen, in dem er sich verpflichtete, einen fünffigurigen Kalvarienberg herzustellen.[953] Als Material wurde Baumberger Stein vereinbart. Man einigte sich auf ein Honorar von 6.000 Mark.[954] Obwohl nach dem Kontrakt eine Ablieferung der Arbeit innerhalb von drei Jahren zu erfolgen hatte, wurden die Skulpturen offensichtlich erst Ende 1886 fertiggestellt (Abb. Kat.-Nr. 59.4), denn die letzte Rate an Reiss wurde am 11. Dezember 1886 ausgezahlt.[955] Schon ab 1907 wurden Kostenvoranschläge zur Renovierung der Figuren eingeholt, so auch vom Bildhauer Hermann Nolte, der 1910 in seinem Angebot festhielt, dass Johannes und Maria mit neuen Köpfen, Füßen und Händen versehen werden müssten. Erforderlich war auch die Anfertigung

turen Anlass für diverse behördliche Stellungnahmen und Anordnungen waren. Die Flut der Schreiben begann noch zu seinen Lebzeiten, als 1885 das Ministerium der geistlichen Angelegenheiten in Berlin sich an die Königliche Regierung in Düsseldorf mit der Empfehlung wandte, die spätgotischen Figuren zu erhalten und sie so unterzubringen, dass sie „[…] dem Kunststudium zugänglich […]“ blieben. Nachdem weder die Kunstgewerbeschule sie haben wollte, noch eine Aufstellung auf dem Golzheimer Friedhof erwünscht war, fand die Kirche eine praktische Lösung für die Skulpturen: Sie ließ sie „[…] bei Gelegenheit der Aufschüttung des Pastoratsgartens vergraben […]“. Nachdem das Berliner Ministerium sich nach etwa zehn Jahren nach den Bildwerken erkundigte, musste der Kirchenvorstand über ihren Verbleib Bericht erstatten. Daraufhin ordnete der Düsseldorfer Regierungspräsident am 9. Februar 1895 in einem scharfen Ton die Ausgrabung auf Kosten der Kirche an. Er wies bei dieser Gelegenheit auf den kunsthistorischen Wert der Arbeit hin, die „[…] sogar im Lotz, Kunsttopographie Deutschlands erwähnt sei.“ Erst nachdem Reiss befragt worden war und er die Auskunft geben konnte, dass von der Christusfigur, die „[…] nach Gutachten der Kunstakademie […] hohen Kunstwerth […]“ hatte, nur noch die Beine vorhanden gewesen seien, wurde auf die bereits beschlossene Ausgrabung verzichtet (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 437).

951 Nachdem Reiss der Kirche St. Lambertus am 17. Juni 1881 einen Kostenvoranschlag für einen neuen Kalvarienberg übergeben hatte, wurde am 18. September 1881 in der Belletristischen Beilage zum „Düsseldorfer Volksblatt“ des Düsseldorfer Sonntagsblatts von dem Projekt berichtet. Aus dem Artikel geht die Bedeutung der Bildwerke für die katholische Bevölkerung der Stadt hervor, denn es wird daran erinnert, dass sie an den Abenden von hunderten Betern belagert (wurden), die dort ihre Anliegen dem Gekreuzigten zu Füßen legten.“ (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 437).

952 Dem Lambertus-Verein, der gegründet worden war, um mit den Beiträgen der Mitglieder die Restaurierung der Kirche zu finanzieren (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 426), gehörte auch Reiss von 1868 bis 1891 an (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akten 407, 401).

953 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 437).

954 Ebd.

955 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

neuer Füße und je eines Arms für die Schächerfiguren. Aus den Akten des Erzbistums Köln ist ersichtlich, dass nach den eingeholten Kostenangeboten auch eine Renovierung stattgefunden haben muss, denn im Jahre 1915 wandte sich das Pfarramt St. Lambertus an das Generalvikariat in Köln mit einer Mitteilung, dass der Kalvarienberg „Nach […] 35jährigem Bestehen […] zum zweiten mal der Erneuerung […]“[956] bedurfte. Außerdem wurde bei dieser Gelegenheit der Wunsch vorgetragen, das Bildwerk im Kircheninnern aufzustellen. Da es aber in den nächsten Jahren nicht versetzt wurde, konnte die Verwitterung bis zu einem Grad weiter fortschreiten, dass Teile herabzufallen drohten. Erst 1929 wurde der Kirchenvorstand wieder aktiv und nahm Kontakt zu Hermann Nolte auf. Der zeigte sich ob des Zustands der Skulpturen nach so kurzer Zeit der Aufstellung erstaunt, da Reiss, „[…] der großen Wert auf Güte gelegt hat, […] Kordelersandstein […]“[957] verwandte, der sich als besonders widerstandsfähig herausgestellt hatte, da aus diesem Stein noch Werke aus der Römerzeit existierten. Nach eingehender Untersuchung musste er aber nach drei Monaten feststellen, dass sein „[…] Lehrmeister Reiss […]“[958] alle Assistenzfiguren aus Baumberger Kalkstein angefertigt hatte, der sich für Außenarbeiten als nicht ausreichend robust herausgestellt habe, „[…] da dieser Stein weich wie Kreide […]“[959] sei. Die Christusfigur, die nach Noltes Steinanalyse aus einem nicht näher beschriebenen Sandstein hergestellt worden war, hätte noch gerettet werden können. Im November 1930 wurde Nolte mit der Anfertigung von Kopien der Skulpturen des Kalvarienbergs beauftragt, die aus dem resistenten fränkischen Muschelkalk modelliert werden mussten. Im Vertrag hieß es, „[…] dass die neuerstellten Figuren in allen ihren Einzelheiten den bestehenden alten genauestens entsprechen müss(t)en.“ Die verwitterten Stücke waren nach einer alten Photographie […] zu ergänzen.“[960] Der Zustand der Reiss'schen Bildwerke wurde 1930 fotografisch festgehalten, um nach der Neuanfertigung beweisen zu können, dass die Kopien genau wie die Originale ausgefallen waren. Schon am 21. Dezember

956 Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA I, Düsseldorf St. Lambertus 1).
957 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 437).
958 Ebd.
959 Ebd.
960 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1930 wurde der neue Kalvarienberg nach seiner Aufstellung an der Nordwand der Kirche geweiht.[961] Aus den Akten ist nicht mehr ersichtlich, wie die hohen Kosten für die Kopien finanziert wurden. Fest steht, dass ab November 1933 ein reger Schriftverkehr begann zwischen dem Kirchenvorstand, der um nachträgliche Genehmigung zur Anfertigung der Kopien bat, und dem Generalvikariat in Köln, das seine Zustimmung aus verschiedenen Gründen verweigerte. Zwei der zahlreichen Argumente des Generalvikariats lauteten, dass der Provinzialkonservator und der Diözesankonservator hätten hinzugezogen werden müssen, da „[…] die Kalvarienberggruppe zu den Baudenkmälern die unter staatlichem Denkmalschutz stehen."[962] gehörte und weil „[…] von bedeutsamen Veränderungen die Rede […]"[963] war.

Zwischen 1945 und 1947 wurden leichte Beschädigungen an drei kopierten Figuren beseitigt, die nach einem schweren Sturm am 17. Mai 1945 enstanden waren.[964] Bei Maria und Johannes sind die Schäden nicht genauer in der Kalkulation eines Steinmetzes beschrieben, der mit den Renovierungsarbeiten betraut wurde. Von der Christusfigur ist bekannt, dass an einer Hand zwei neue Finger angebracht werden mussten.[965]

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Historisches Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA 1, Düsseldorf St. Lambertus 1); Kirchenarchiv St. Lambertus (Akten 141, 142, 401, 407, 427, 428, 429, 430, 437); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Carl L. Strauven, 1883, passim; Anonymus, 1885,[966] o. S.; P. Clemen, 1894, S. 37; Anonymus, 1898, S. 36; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger 3. 2. 1900, o. S.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Architekten- und Ingenieur-Verein 1904/1990, Düsseldorf 1990, S. 83; A. Dattenfeld, 1906, S. 40; Anonymus, 1908, Abb. S. VIII; H. Müller-Schlösser, 1909, Abb. o. Nr., o. S.; H. Krahe, 1925,

961 Offensichtlich hatte sich Nolte schon vor Vertragsabschluss mit den Arbeiten befasst, denn noch am 14. März 1930 teilte er dem damaligen Pastor Frank mit, dass „[…] " die Beschaffung der Rohblöcke in diesen Grössenverhältnissen sehr schwierig (sei) und erst in 2 Monaten nach der Bestellung erfolgen (könne)." (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 437).

962 Archiv des Erzbistums Köln (Akte St. Lambertus, Dekanat Düsseldorf I. Kirche, 4).

963 Ebd.

964 Kirchenarchiv St. Lambertus (Akte 430).

965 Mit den Arbeiten wurde das Steinmetzgeschäft Moog aus Düsseldorf betraut (Kirchenarchiv St. Lambertus, Akte 437).

966 Siehe Kat.-Nr. 2, erste Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

S. 17 f., S. 54;[967] O. Karpa, 1932, S. 24, S. 29; H. Delvos, 1938, S. 39; H. Vollmer, 1953, S. 141; A. Dahm, 1960, S. 171; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; E. Trier, 1980, S. 97 ff.; I. Zacher, 1982, S. 40; N. Schloßmacher/E. Spohr u. a., 1982, S. 104; H. Peters, 1983, S. 168; F. Greb, 1983, S. 41; H. Küffner/E. Spohr, 1985, S. 11, S. 82; S. Schürmann, 1988, S. 56; B. Becker, 1990, Abb. 69; R. J. Beines, 2002, S. 74; G. Dehio, 2005, S. 293; M. Becker-Huberti u. a., 2009, S. 138; S. Fraquelli, 2011, S. 369, W. Funken, 2012, S. 106;[968] [969] R. J. Beines, o. O o. J., o. S.

Beschreibung: Der Kalvarienberg (Abb. Kat.-Nr. 59.5) steht zwischen zwei Stützpfeilern an der Nordseite der Lambertus-Kirche auf einem 1,42 m hohen und 7,80 m breiten, polygonalen Sockel, der mit genasten Spitzbögen verziert ist.[970] Er wird zum Schutz vor Wettereinflüssen von einer mit einem hellen Werkstein gearbeiteten, nach vorne geöffneten Architektur eingerahmt, die auf der linken Seite mit einem und auf der rechten Seite mit zwei rötlichen, auf vieleckigen Basen ruhenden Rundstützen getragen wird, die nach oben mit Blütenkapitellen abgeschlossen werden. Auf den Abaki der Kapitelle auf der rechten Seite liegen die Enden eines Spitz- und eines Segmentbogens, auf der Abschlussplatte des Kapitells der links stehenden Säule ruht ein Segmentbogen. Der mittig über der Christusfigur angebrachte Dreiecksgiebel wird zusätzlich von zwei starken, in der Wand verankerten Konsolen getragen. Zwischen der Spitze des Giebels und dem darunter liegenden gedrungenen, profilierten, mit Rosetten geschmückten Spitzbogen ist ein liegender Dreipass eingelassen. Das Motiv des liegenden Dreipasses wiederholt sich an der kleinen Balustrade, die links und rechts des Giebels bis zu den Stützpfeilern angelegt ist. An der Wand sind zwei Steintafeln eingelassen, auf deren linker die Worte „So stirbst Du Herr in bittrer Not, aus Lieb zu uns den Kreuzestod. Dein Kreuz und Tod all Deine Pein, lass nicht an uns verloren sein“ eingemeißelt sind. Auf der rechten Tafel sind die Worte „Effigiem Christi, dum transis, semper honora, non tumen effigiem sed quem designat adoru“ zu lesen.

Das Bildwerk besteht aus den überlebensgroßen Figuren des Kruzifixus, der Maria, des Johannes und der beiden Schächer. Letztere sind an T-förmigen Kreuzen befestigt. Aus der Position der Betrachtenden ist der so genannte reuige Schächer (H.: ca.

967 Krahe datierte irrtümlich auf 1887.

968 Becker-Huberti u. a., Schürmann und Dehio datieren irrtümlich auf 1877.

969 In den zahlreichen Veröffentlichungen wurde bisher fast immer davon ausgegangen, dass die heute an St. Lambertus aufgestellten Figuren noch die Originale von Reiss sind. Ausnahmen: Küffner und E. Spohr, die in ihrem 1985 erschienenen Buch auf die Kopien hinwiesen und R. J. Beines, der in seinem Hinweis vom 17. 10. 2008 die Kopien erwähnte. Einzig Wolfgang Funken beschäftigte sich für sein 2012 veröffentlichtes dreibändiges Werk über Düsseldorfer Denkmäler auch näher mit der Geschichte des Kalvarienbergs im 20. Jahrhundert und nannte erstmals den Namen des Künstlers Nolte, der die Kopien anfertigte.

970 Wie auf alten Fotos ersichtlich ist, wurde der Kalvarienberg nach seiner Aufstellung nach vorne mit einem schmiedeeisernen Gitter versehen (Abb. Kat.-Nr. 59.4).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

236 cm; B.: ca. 175 cm; T.: ca. 44 cm) ganz links aufgestellt, also zur rechten Seite Christi (Abb. Kat.-Nr. 59.6–59.7). Zur Rechten des Gekreuzigten gestellt zu werden, konnotiert, sich auf der guten Seite zu befinden, denn das Christentum hat den Brauch, das Positive mit der rechten Seite gleichzustellen, von der Antike übernommen und fortgeführt.[971] Rechts des Kruzifixus aufgerichtet zu werden, bedeutet im Falle des Schächers Dismas,[972] sich mit seinen Taten auseinandergesetzt und sich zu Christus bekannt zu haben.[973] Seine Abkehr vom Bösen wird durch seine ganze Haltung ausgedrückt. Er wendet sich dem Gekreuzigten zu, der ihm vor seinem Tod verhieß: „[…], ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein."[974] Ihn lebend und zu Christus gewandt zu präsentieren, war zur Zeit der Modellierung in der langen Überlieferung der Schächer-Darstellungen erst seit über hundert Jahren üblich.[975] Mit den steinernen Kordeln, die um die weit ausgebreiteten Arme mit dem Kreuz verbunden sind, greift Reiss auf eine weit verbreitete Darstellung zurück, die die Schächer angeseilt zeigt, im Gegensatz zu den mit Nägeln ans Kreuz geschlagenen Christus.[976] Die Stellung der Hände, deren rechte Finger nach unten und deren linker Handteller mit ausgestreckten Fingern nach oben gerichtet sind, lassen die Figur theatralisch erscheinen. Die an den Körpern angesetzten, mit ausgeprägten Muskeln und Sehnen versehenen Arme sind mit überlängten Achseln gearbeitet, die die hängende Haltung des Schächers betonen. Sein zu Christus gewandtes, jugendliches, bartloses, mit realistischen Zügen versehenes Gesicht mit den geöffneten Augen ist von einer etwas gewellten Kurzhaarfrisur eingefasst, die das rechte Ohr frei lässt. Einzelne Haarsträhnen, von denen eine fast bis an die zusammengezogenen Augenbrauen reicht, fallen in seine Stirn. Ein Ausdruck des Leidens ist dem Gesicht nicht abzulesen. Eine scharfe Linie trennt das rundlich geformte Gesicht vom breiten Hals, der mit kräftigen Muskelsträngen versehen ist. Vergleicht man die Skulptur mit einer alten Fotografie, dann stimmt das Gesamtbild mit dem Original zwar überein, aber kleine Details weichen ab. So verschwindet der bei der Originalfigur von Reiss gearbeitete (Abb. Kat.-Nr. 59.8), noch sichtbare Adamsapfel ganz, und es ist ersichtlich, dass die von Nolte spitz geformte Nase früher weniger spitz zulief. Auch scheinen die Augenhöhlen am Original tiefer liegend gemeißelt worden zu sein. Als weitere kleine Differenz sei eine Locke genannt, die am Original von Reiss wie eine umgedrehte Sechs vor dem linken Ohr erscheint, in der Kopie von Nolte fällt diese Haarpartie gerader nach unten. Möglicherweise gehen diese Abweichungen auf eine spätere Restaurierung zurück, die nicht aktenkundig ist, bei der die Skulptur auch mit Zement bearbeitet wurde, was auch den farblichen Unterschied zu den übrigen Figuren erklärt. Über dem nach innen gewölbten Bauch treten die Rippen des Brustkorbs hervor. Der makellose Körper weist keine Verletzungen auf. Das Lendentuch ist unter-

971 E. Dinkler-v. Schubert, 2004, Sp. 511.

972 Der Name des Schächers ist nicht in der Bibel überliefert. Er taucht erst im Nicodemus-Evangelium im Kapitel X, 5 auf (A. Masser u. a. 1987, S. 132).

973 Allerdings berichtet nur einer der drei Synoptiker von Dismas' Umkehr kurz vor seinem Tod (Lukas, 23, 40–43). Bei Markus und Matthäus hingegen wird dargelegt, dass beide Schächer Jesus verhöhnten (Markus, 15, 32; Matthäus, 27, 44).

974 Lukas, 23, 43.

975 E. Lucchesi Palli, 2004, Sp. 58.

976 Ebd., Sp. 57.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

halb der Hüften zusammengeschlungen. Neben der Knotung verlaufen zu den Seiten waagerechte Falten. Am rechten Oberbein ergibt sich eine muschelförmige Falte, die am Original nicht zu erkennen ist. Die übrigen Falten verlaufen diagonal. Auf der Mitte der ein wenig auseinanderstehenden Oberbeine liegt das Tuch schräg auf und lässt hier eine sehr leichte Stofflichkeit erkennen. Zwischen den Beinen hängt ein Teil des Perizoniums, an dem diagonal zum rechten Bein verlaufende Falten angelegt sind. Die Füße sind wie die Arme mit einem Seil ans Kreuz gebunden, wobei der linke über den rechten Fuß gelegt ist.

Auf der äußerst rechten Seite aus der Sicht des Betrachtenden ist Gesmas (H.: ca. 230 cm; B.: ca. 165 cm; T.: ca. 90 cm), der zweite Schächer, an sein Kreuz gefesselt (Abb. Kat.-Nr. 59.9).[977] Da er Jesus verspottete und sich von seinem Verbrecherleben nicht distanzierte, ist sein Platz auf der linken Seite Christi, die das Böse symbolisiert. Nach Betrachtung des Dismas, der nach seiner Läuterung mit dem Gesichtsausdruck eines unverdorbenen Menschen dargestellt wird, schlägt sich in der Physiognomie des Gesmas das Schlechte nieder (Abb. Kat.-Nr. 59.10). Die Figur ist die Inkarnation des Bösen. Obwohl auch noch in Noltes Kopie die Drastik des Gesichts stark herausgearbeitet ist, bleibt die Expressivität, die Reiss dem Gesicht einhauchte, unerreicht (Abb. Kat.-Nr. 59.11–59.12). Seine ganze Körperhaltung drückt Rebellion aus. Vom Geschehen an seiner Seite distanziert er sich, soweit seine Fesseln dies zulassen. Das von Verachtung entstellte Gesicht mit den verlebten Zügen und der vor Wut einseitig hochgezogenen Oberlippe ist von Christus abgewandt. Seine geballten Fäuste drücken Rebellion aus. Ein etwas anderer Ausdruck im Gesicht der Kopie ist möglicherweise auch auf spätere Reparaturen mit Zement oder einer zementähnlichen Substanz zurückzuführen, von der sich am ganzen Körper Spuren finden. Eine Abänderung aber ist deutlich zu erkennen: Da, wo Reiss einen zahnlosen Mund modellierte, sind an der Kopie gefletschte Zähne eingearbeitet. Das bis in den Nacken fallende Haar, das mit einer längeren Strähne auf die linke Stirnseite fällt und an den Seiten wellig nach hinten gelegt ist, so dass die Hälfte der Ohren noch sichtbar bleibt, wirkt in der Kopie insgesamt glatter. Der unterhalb der tief eingefallenen Wangen angelegte Kinnbart, der weit nach vorne absteht, wirkt im Original zerzauster. Die an die Schultern angesetzten Arme werden zum Querbalken geführt. Die rechte Hand ragt über das Ende des Querbalkens hinaus, an dem der Unterarm fest mit einer Kordel verbunden ist. Der linke Ellbogen wird wegen der Verzurrung des Oberarms mit dem Seil am Kreuz abgeknickt, so dass die linke Hand unterhalb des Querbalkens hängt. Die Rippen des durchtrainierten Körpers treten stark hervor, wobei die Grenzlinie zwischen Bauch und Rippen an der Kopie eher rund verläuft im Gegensatz zum Original, an der sie mehr spitzbogenförmig ausgebildet ist. Da, wo an der Figur von Reiss noch kleine Mulden und ein Nabel am weichen Bauch eingearbeitet wurden, ergibt sich an der Kopie Noltes nur eine glatte Fläche. Das geknotete Lendentuch ist am oberen Ende umgeschlagen und bis über die rechte Hüfte gezogen. Von ihr wird es schräg bis zum linken Oberbein geführt, das es vor dem Abgleiten auffängt. Zur Mitte sind V-förmige Falten mit spitzen Wulsten modelliert. Das zwischen den Beinen hängende Faltenbündel ist mit weichen,

977 Auch der Name des Gesmas ist nicht aus der Bibel überliefert, sondern er taucht erst, wie der Name des Dismas, im Nikodemus-Evangelium auf (A. Masser, u. a. 1987, S. 132).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dicht beieinanderliegenden Falten gearbeitet. Die Oberbeine stehen deutlich weiter voneinander ab als an der Figur des Dismas. Diese Stellung unterstreicht noch einmal das Störrische der Gestalt des Gesmas, das sich bis in die dicken, nach oben gerichteten Zehen fortsetzt, die sich auch noch im Zorn aufzulehnen scheinen.

Unmittelbar zur Rechten des Kruzifixus steht Maria (H.: ca. 216 cm; B.: ca. 70 cm; T.: ca. 44 cm). Im Falle Marias und Johannes, der auf gleicher Höhe wie Maria auf der anderen Seite Christi steht, kann eine Begründung für den Rang der Aufstellung von links und rechts, wie sie bei den Schächern für das Böse und das Gute herangezogen wurde, hier nicht greifen. Es geht allein um die höhere Stellung der Figuren, die Maria als Gottesgebärerin zur Rechten ihres Sohns zusteht (Abb. Kat.-Nr. 59.13). Die Figur ist in demütiger Haltung gestaltet. Sie ist mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite gearbeitet und einem gut sichtbaren rechten Spielbein. Ihre Hände sind unterhalb des Halses zum Gebet zusammengefaltet. Ihr Kopf ist etwas nach vorne und schräg zur linken Schulter geneigt. Das Haupt ist mit einem Tuch bedeckt, das bis in die Stirn gezogen ist und in der Mitte und am rechten Gesichtsrand jeweils eine kleine Lücke aufweist. Im Übrigen liegt es glatt an. Darüber ist ein weiteres Tuch gelegt, das weich auf den Rücken, die linke Schulter und bis über den rechten Arm fällt. Ihr ovales, makelloses Antlitz mit den geschlossenen Augen ist idealisierend dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 59.14). Die nach unten gezogenen Mundwinkel lassen es betrübt erscheinen. Die Gesichtszüge des Originals von Reiss machen einen etwas anderen Eindruck. Zwar wirkt es auch bekümmert, aber es wirkt realistischer und scheint deshalb nach einem lebenden Vorbild gearbeitet worden zu sein. Zudem ist es mit einer ausgeprägteren Nase und einem rundlicheren Kinn versehen (Abb. Kat.-Nr. 59.15). Der Hals ist mit Stoff verhüllt, der mit kleinen, waagerechten Falten versehen ist. Ihr glatt auf den Schultern liegender Umhang fällt am Rücken bis zum Boden. Er hat an der linken Körperseite zwei Faltenbündel (Abb. Kat.-Nr. 59.16). Von ihnen wird der Stoff diagonal zu den Seiten nach unten geführt, so dass ihr Kleid ab Kniehöhe sichtbar wird, das mit nach rechts führenden, am Boden zur Seite ausschwingenden Falten versehen ist, unter denen noch die Zehen der unbeschuhten Füße herausschauen. Unterhalb der überwiegend glatt liegenden Ärmel des Umhangs, an denen die Ärmelenden des Kleids sichtbar werden, bilden sich zwei kleine Muldenfalten und auf der rechten Körperseite zwei senkrechte, weichwulstige Falten. Zwischen großen, glatten Stoffflächen, sind vor der Brust nur zwei horizontale Falten und darunter drei Muldenfalten gearbeitet, von denen die oberste segmentbogenförmig angelegt ist, die kleinere darunter etwas tiefer eingemuldet und die größte, die sich bis zwischen die Oberbeine zieht, V-förmig zuläuft. Das Oberbein des rechten Spielbeins ist glatt gestaltet, nur unter dem Knie bilden sich zwei kleine, senkrechte, weiche Falten.

Johannes (H.: ca. 228 cm; B.: ca. 80 cm; T.: 70 cm) steht zur Linken des Kruzifixus, ist aber etwas seitlich nach vorne versetzt und mit einer etwa zwanzig Grad-Drehung zum Kreuz aufgestellt. Er steht fast gerade, das rechte Spielbein tritt nur ein wenig hervor. Johannes (Abb. Kat.-Nr. 59.17) wendet sein bartloses Gesicht mit weit geöffneten Augen Christus zu. (Abb. Kat.-Nr. 59.18). Sein Kopf ist mit langem, gewelltem, bis auf die Schulter fallendem Haar versehen, das an die linke Halsseite näher herangeführt wird als beim Original von Reiss (Abb. Kat.-Nr. 59.20). Außerdem fällt es in der Kopie weniger lockig aus. Es ergeben sich auch an einzelnen Gesichtspartien wieder Unter-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schiede zu der von Reiss hergestellten Figur. So fällt die Nase an der Kopie spitz aus, am Original ist sie an ihrem Ende abgerundet und etwas nach unten gezogen. Der Mund, der am Original weniger weit geöffnet war, ist etwas verzerrt, so dass alleine schon diese kleine Abweichung dazu führt, dass der Gesichtsausdruck an der Reiss-Figur mehr das Gefühl von Schmerz bei den Betrachtenden auslöst als der an der Kopie. Auch am Hals sind Abänderungen zu entdecken. Er ist zwar von beiden Künstlern kräftig modelliert, aber bei Reiss ist der Kehlkopf stärker herausgearbeitet. Die darunter liegende Kuhle, die bei der Reiss-Figur deutlich ausgeprägt ist, verschwindet an der Kopie völlig. Johannes hat seine Hände vor dem Bauch zusammengefaltet. Dabei fällt auf, dass drei Finger an der linken Hand erneuert worden sein müssen, denn sie sind nicht wie menschliche Extremitäten, sondern wie dünne Würste über die rechte Hand gelegt (Abb. Kat.-Nr. 59.19). Beim Vergleich mit dem Original erstaunt, dass Reiss, der die Hände seiner Figuren sonst immer lebensecht gestaltete, die Proportion des kleines Fingers der rechten Hand nicht richtig wiedergab, denn er steht viel zu weit nach vorne ab. Außerdem scheint das Ende des rechten Arms zu lang zu sein, um mit der Haltung der Hand übereinzustimmen (Abb. Kat.-Nr. 59.21). Der auf die Schulter locker gelegte Umhang fällt am Rücken fast bis auf den Boden und vorne bis über die Knie. Mit dem rechten Arm wird er hochgezogen an den Körper gepresst, so dass sich auf der rechten Seite ein Faltenbündel ergibt, von dem aus der Stoff diagonal zu den Seiten geführt wird. Unterhalb des Bauchs ergeben sich auf dem ansonsten fast glatten Stoff fünf unterschiedlich große Muldenfalten mit teils flachen, teils ausgeprägten Wulsten. Der am Hals rund ausgeschnittene, bodenlange Rock, der noch die barfüßigen Zehen hervorragen lässt, wird über einem unsichtbar bleibenden Cingulum geschoppt und bildet vertikale Falten, die vor der rechten Brust in V-förmig sind. Vor der linken Brust ist eine Muldenfalte geformt. Der bis über den Ellbogen sichtbare Teil des Ärmels ist mit V-förmigen Falten modelliert. Der unter dem Umhang hervorschauende Teil des Rocks ist mit senkrechten, nach rechts am Boden ausschwingenden Falten versehen.

Der Kruzifixus ist (H.: ca. 237 cm; B.: ca. 240 cm; T.: ca. 45 cm) erhöht über allen anderen Figuren an eine crux immissa genagelt. Er ist als Dreinageltypus dargestellt (Abb. Kat.-Nr. 59.22). Über ihm ist auf dem Ende des Längsbalkens schräg ein Schild befestigt, dessen unterer Teil fast barock anmutet, da er nach oben geschwungen wird. Auf ihm befindet sich die Inschrift „I. N. R. I.“, König von Nazaret, der König der Juden, die nach dem Johannesevangelium von Pilatus geschrieben und über dem Kopf Jesu angebracht wurde.[978] Der schlanke Oberkörper wird etwas schräg nach rechts über das Kreuz hinausgeführt. In der Hüfte wird der Figur eine Gegendrehung nach links gegeben, so dass die Beine fast gerade vor dem Längsbalken zum Suppedaneum ausgerichtet sind, das die übereinandergeschlagenen Füße, durch die ein Nagel getrieben ist, abstützt. Die an die Schulter angesetzten Arme werden unterhalb des Kreuzes weit ausgebreitet, segmentbogenartig bis an den Querbalken geführt, an den die Hände, deren Ringfinger und kleine Finger (ein Glied des kleinen Fingers der linken Hand fehlt) nach innen geknickt sind, mit je einem Nagel geschlagen sind. Die Botschaft Jesu an Johannes, Maria in Zukunft als seine eigene Mutter zu betrachten,[979] ist bereits ausge-

978 Johannes, 19, 19–22.

979 Johannes, 19, 27.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sprochen worden, denn der etwas geöffnete Mund, der fast bis auf die Brust gesunkene Kopf und die geschlossenen Augenlider künden davon, dass der letzte Seufzer schon ausgestoßen und er von seinem Leiden erlöst wurde. Auch an der Gestalt Christi sind wieder Unterschiede zum Original (Abb. Kat.-Nr. 59.23) erkennbar: Die ausgestreckten Arme sind bei Reiss tiefer unter dem Querbalken angelegt. Das lange, gewellte, bis auf Brust und Rücken fallende Haar wirkt bei der Reiss-Figur gelockter. Am Original sind die Wangen eingefallener, die Augenbrauen stärker zusammengezogen, der Kopf neigt sich tiefer zur Brust. Übereinstimmend sind der Oberlippen- und der Kinnbart. Die Dornenkrone fehlt an der Kopie. Die Nase, die bei Nolte wieder spitz gearbeitet ist, wird bei Reiss an ihrem Ende rundlicher ausgeführt. Die Schlüsselbeine treten im Original deutlicher hervor, die Rippen sind flacher gehalten, der Bauch ist weicher gestaltet. Insgesamt wirkt der Oberkörper bei Reiss ausgemergelter. Der Bauchnabel ist an der Kopie nicht vorhanden. Die Oberbeine, die Nolte etwas übereinanderliegend gearbeitet hat, sind bei Reiss noch getrennt. Übereinstimmend sind der kaum sichtbare Lanzenstich zwischen zweiter und dritter Rippe sowie das Lendentuch, das mit einer Kordel über den Hüften gehalten wird. Sein oberer Abschluss verläuft schräg von der rechten zur linken Hüfte und ist an den Seiten gebauscht, wobei der Stoff an der rechten Hüfte weiter als an der linken absteht. Von der Mitte des Lendentuchs fällt ein größeres Tuchstück, das mit dicht nebeneinanderliegenden Falten ausgestattet ist, bis zum linken Knie, von dem es um den Körper herumgeführt wird, um hinter dem rechten Knie wie von aufsteigender Luft hochgewirbelt zu werden, weshalb es, wie das über dem Christuskopf angebrachte Schild, einen barocken Anklang hat.

**Abb. Kat.-Nr. 59.1:** St. Lambertus in Düsseldorf mit im Norden gelegenem Kalvarienberg, 2011.

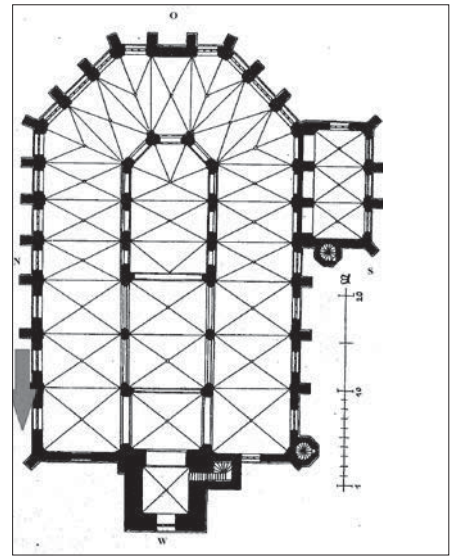


**Abb. Kat.-Nr. 59.2:** Grundriss St. Lambertus in Düsseldorf mit beigefügter Markierung zum Aufstellungsort des Kalvarienbergs.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

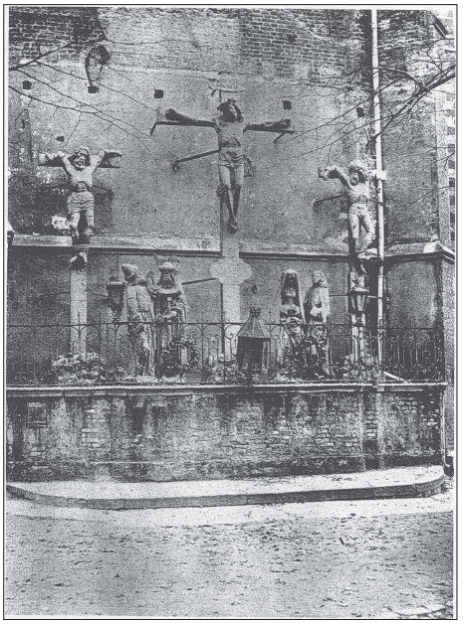


**Abb. Kat.-Nr. 59.3:** St. Lambertus, Düsseldorf, 1469 errichteter Kalvarienberg, vor 1886.

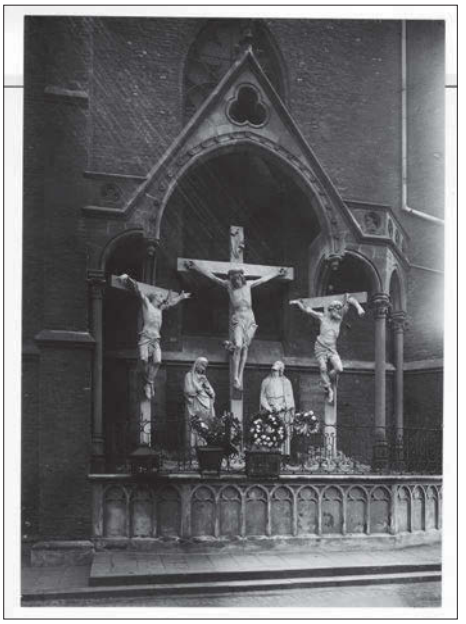


**Abb. Kat.-Nr. 59.4:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 1886.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 59.5:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Kopie des Bildwerks von Reiss, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.6:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Detail des reuigen Schächers Dismas, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.7:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Dismas, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.8:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Dismas und Maria, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7.7.1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 59.9:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Hermann Nolte, 1930, 2011.

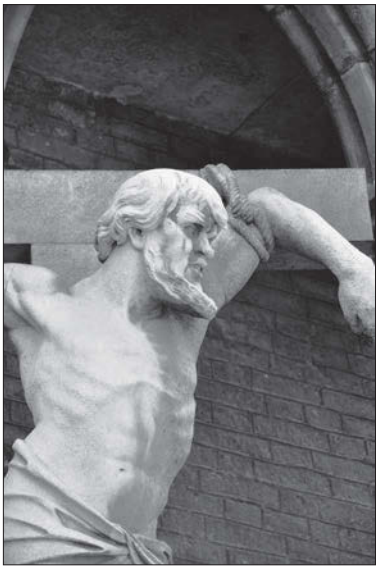


**Abb. Kat.-Nr. 59.10:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Detail, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.11:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7. 7. 1930.

**Abb. Kat.-Nr. 59.12:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Detail, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7. 7. 1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 59.13:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.14:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Kopf, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.15:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Kopf, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7.7.1930.

**Abb. Kat.-Nr. 59.16:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7.7.1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 59.17:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg Johannesfigur, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.18:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannes, Detail, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.19:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannes, Detail, Hermann Nolte, 1930, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 59.20:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannesfigur, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7.7.1930.

**Abb. Kat.-Nr. 59.21:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannesfigur, Detail, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7.7.1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 59.22:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Kruzifixus mit Maria und Johannes, Hermann Nolte, 1930, 2011.

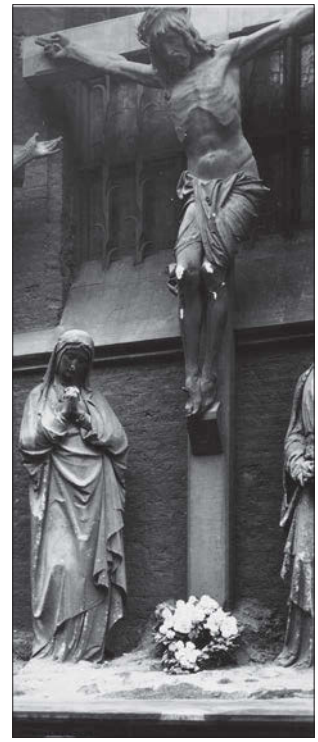


**Abb. Kat.-Nr. 59.23:** St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Kruzifixus mit Maria, Anton Josef Reiss, 1882–1886, 7. 7. 1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 60

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | „Madonna mit dem Kinde“. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1884. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Katalog zur Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der Städtischen Gemäldesammlung 1884, S. 20, Nr. 282. |
| Beschreibung: | Entfällt. |



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 61

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekte verschollen. Ursprünglich:<br>Rathaus Düsseldorf<br>Marktplatz 2<br>40213 Düsseldorf |
| Objekt: | Vier Personifikationen. |
| Material: | Stein. |
| Größe: | Überlebensgroße Skulpturen. |
| Datierung: | 1884. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die vier Figuren, die für das von Eberhard Westhofen 1884 im Stil der Spätrenaissance errichtete neue Rathausgebäude[980] (Abb. Kat.-Nr. 61.1–61.2) angefertigt worden waren, wurden zum ersten Mal in einem angeblich 1885 entstandenen Artikel erwähnt.[981] Reiss hat aber möglicherweise nicht nur die Figuren für die Turmfassade, sondern auch bildhauerische Werke für den Innenbereich des Rathauses hergestellt, denn es heißt in dieser Veröffentlichung, dass „Der figürliche Schmuck in und an dem neuerbauten Teil des neuen Rathhauses […]“[982] von ihm stamme. Inwieweit diese Angaben stimmen, kann momentan nicht überprüft werden, da die entsprechenden Dokumente im Stadtarchiv Düsseldorf wegen Schimmelbefalls nicht zugänglich sind. Auf jeden Fall steht fest, dass die Aussagen nur teilweise richtig sein können, denn in einer noch einsehbaren Akte konnte ermittelt werden, dass die Bildhauer Buscher & Müsch[983] aus Düsseldorf ebenfalls mit Arbeiten betraut wurden sowie Prof. Mohr aus Köln.[984] An Reiss wurden insgesamt 9.300 Mark in fünf Tranchen als Abschlagszahlungen für seine Werke angewiesen.[985] Vergleicht man seine Honorarforderung für die fünf lebensgroßen Figuren am Kalvarienberg an der St. Lambertus-Kirche in Düsseldorf in Höhe von 6.000 Mark, die fast zeitgleich entstanden (Kat.-Nr. 59), |

980 Das neue Rathausgebäude ist auch unter dem Namen „Wilhelminischer Bau“ bekannt, es wird oft auch als „Westhofen-Bau“ bezeichnet.

981 Anonymus, 1885, o. S.

982 Ebd.

983 Der Band der Geschichtskartei des Stadtarchivs Düsseldorf vermerkt hierzu, dass „Der figürliche Schmuck an diesem Bau […] von dem Bildhauer Leo Müsch […]“ stamme. Diese Angabe ist so nicht richtig, da, wie oben ausgeführt, Christian Mohr und Anton Josef Reiss ebenfalls ihren Anteil an der Ausstattung des Rathauses hatten.

984 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte Rathaus, III 15287).

985 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dann ist es durchaus möglich, dass er noch zumindest eine weitere Skulptur für das Innere des Rathauses hergestellt haben könnte.
Der größte Teil des Rathausturms musste aus statischen Gründen[986] wieder abgetragen werden. Der Rückbau soll um das Jahr 1910 erfolgt sein.[987] Die Figuren standen jedoch noch bis in die Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts vor der Fassade des verbliebenen Restturms.[988] Danach ist über ihren Verbleib nichts mehr bekannt.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Anonymus, 1885,[989] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; Architekten- und Ingenieur-Verein 1904, S. 83, Abb. S. 190 f.; Anonymus, 1908, S. 30; Anonymus, 1910, Abb. S. 3; H. Müller-Schlösser, 1911, S. 197; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; Anonymus, 1964, Abb. S. 19; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; F. Wiesenberger, 1970, S. 28, Abb. S. 32; S. Schürmann, 1988, Abb. S. 17; Schürmann, 1988, S. 109; C. v. Looz-Corswarem, 1989, S. 38; B. Becker, 1990, Abb. 23; H. Weidenhaupt, 1993, S. 131; C. v. Looz-Corswarem, 1994, Abb. S. 9; C. v. Looz-Corswarem/R. Purpar, 1996, S. 394; E. Bénézit, 1999, S. 554; S. Fraquelli, 2011, S. 369; B. Mauer/E. Scheeben, 2011, Abb. S. 307; W. Funken, 2012, S. 47 f.

Beschreibung:[990] Die vier Figuren stehen zu je zwei Paaren links und rechts am unteren Ende des Rathausturms (Abb. Kat.-Nr. 61.3). Ein Doppelrundbogenfenster einrahmend sind sie über den gekuppelten, in Kolossalordnung aufgestellten Säulen eines sich auf der linken Seite des Gebäudes befindlichen Risalits angeordnet. Alle Figuren sind mit starken Schwüngen zu den Körperseiten gearbeitet, die jeweils zur anderen Seite der zwischen ihnen stehenden Wappenschilder ausgerichtet sind, die sie mit je einer Hand festhalten. Auf dem linken Schild könnte das Düsseldorfer Stadtwappen abgebildet sein, auf dem rechten der Reichsadler.[991] Bei dem linken Paar handelt

986 Mündliche Auskünfte des Stadtarchivs Düsseldorf am 19. 7. 2012.

987 W. Funken, 2012, S. 46.

988 Schriftliche Auskunft von Wolfgang Funken vom 22. 1. 2009. Nach Schürmann soll der Turm erst 1939 abgebaut worden sein (S. Schürmann, 1988, S. 109).

989 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.

990 Leider sind die Figuren selbst auf der vom Archiv des Landschaftsverbands Rheinland in Brauweiler angefertigten Vergrößerung nur ungenau zu erkennen und deshalb keine detaillierte Beschreibung möglich.

991 Einschätzung von Wolfgang Funken am 22. 1. 2009. Auch Herr Matthias Berg vom Denkmalamt in Düsseldorf meint, auf einer ihm vorliegenden Kopie einer Abbildung das Düsseldorfer Stadtwappen und das Wappen der preußischen Rheinprovinz erkennen zu können (schriftliche Auskunft vom 21. 8. 2013).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

es sich um weibliche Skulpturen, bei dem rechten um männliche. Nur ganz eindeutig kann die linke Figur des rechten Paars anhand ihrer Attribute identifiziert werden: Es handelt sich um Merkur, der wohl als Schutzpatron für einen blühenden Handel in der Stadt Düsseldorf in Auftrag gegeben wurde. Mit seiner rechten, erhobenen Hand trägt er den Caduceus, dessen unteres Ende an einem auf der rechten Hüfte angebrachten, kranzartigen Gegenstand aufliegt. Um den Stab winden sich zwei Schlangen, an seinen oberen Seiten sind Flügel angebracht. An der Spitze wird er mit einer Kugel abgeschlossen. Merkurs Kopf ist gerade nach vorne gerichtet. Ein kurzärmliges Cape ruht auf seinen Schultern, unter dem er ein üppig gestaltetes, dreistufiges, langärmliges Gewand trägt. Zwei der Stufen des Stoffs werden über und unter dem Knie mit schräg verlaufenden Säumen abgeschlossen. An der Außenseite des rechten Oberbeins ist eine tiefere Muldenfalte zu erkennen. Die unterste, bis auf den Boden fallende Stoffschicht ist mit einem zum linken Bein ausgerichteten Faltenwurf versehen. Der nach vorne gestellte, über die Kante hinausragende linke Fuß wird hierbei sichtbar.

Die rechts des Merkur aufgestellte Figur scheint eine Personifikation der Industrie und damit auch des Fortschritts zu sein, denn sie hält in ihrer linken Hand einen zahnradartigen Gegenstand, den sie gegen ihre linke Hüfte lehnt. In der rechten Hand, mit der sie gleichzeitig das Wappenschild stützt, hält sie ein Werkzeug, das Züge eines Hammers aber auch einer Axt hat. Mit hochgekrempelten Armen, einem ernsten, gleichzeitig aber auch skeptischen Gesichtsausdruck schaut die Figur zu den beiden Skulpturen auf der gegenüberliegenden Seite, von denen die rechte den Blick erwidert. Das Haar ist voluminös um den Kopf gelegt und fällt bis über die Ohren. Das bodenlange Gewand ist mit großzügigen Muldenfalten versehen.

Die beiden weiblichen, auf der linken Seite aufgestellten Figuren mit den rund geformten Gesichtern sind leider noch schlechter auf der Fotografie als ihre männlichen Pendants zu erkennen, so dass noch nicht einmal ihre Beifügungen, die sie in den Händen halten, ausgemacht werden können. Klar ersichtlich ist nur, dass beide mit langen Haaren angelegt sind und dass auf dem Kopf der linken Figur, deren Blick nach unten gerichtet ist, eine Krone ruht, die ein Stern mit sechs Zacken schmückt. Bei ihr könnte man an eine Personifikation der Stadt Düsseldorf denken. Gekleidet ist sie mit einem kurzärmligen Umhang und einem langen Kleid, das mit vertikalen Falten bis auf den Boden fällt. Über die rechte der beiden weiblichen Figuren kann nur noch spekuliert werden. Vielleicht ist sie ein Symbol der Stadtverwaltung. Sie ist ebenfalls mit einem bodenlangen Gewand bekleidet, über das sie ein kurzärmliges Cape trägt. Der Stoff des Kleids ist über der Brust geschoppt, vor dem Bauch mit Muldenfalten und darunter mit wenigen, zur rechten Körperseite schwingenden Falten versehen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 61.1:** Marktplatz, Düsseldorf, flankiert von älteren Rathausgebäuden das mittig gelegene, 1884 von Eberhard Westhofen errichtete neue Rathaus, so genannter „Wilhelminischer Bau“ mit figürlicher Ausstattung des Turms von Anton Josef Reiss, 1884, vor 1900.

**Abb. Kat.-Nr. 61.2:** Marktplatz, Düsseldorf, flankiert von älteren Rathausgebäuden das mittig gelegene, 1884 von Eberhard Westhofen errichtete neue Rathaus, so genannter „Wilhelminischer Bau“ mit figürlicher Ausstattung des Turms von Anton Josef Reiss, 1884, vor 1910.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 61.3:** Neues Rathaus, Düsseldorf, so genannter „Wilhelminischer Bau“, errichtet 1884 von Eberhard Westhofen, Turm mit Personifikationen, links außen: Evtl. „Stadt Düsseldorf“, links innen: Evtl. „Stadtverwaltung“, rechts innen: „Merkur“ als Garant für einen guten Handel der Stadt, rechts außen: Evtl. „Industrie“, Anton Josef Reiss, 1884, vor 1910.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 62

| | |
|---|---|
| Ort: | Parochie Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans<br>De Goorn 67<br>1648 JS De Goorn |
| Objekt: | Pietà mit Altar. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Altar: H.: 88 cm; B.: 179 cm; T.: 71 cm. Pietá: H.: 140 cm; B.: 141 cm; T.: 76 cm. |
| Datierung: | 1886. |
| Erhaltungszustand: | Die Pietà wurde mit dem heute nicht mehr vollständigen Altar 1950 von der Dominicus-Kerk in Nijmwegen in der Broeren Burchtstraat (Abb. Kat.-Nr. 62.1) nach De Goorn transloziert. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Objekte wurden ursprünglich für die 1375 errichtete Dominicus-Kerk in Nijmwegen hergestellt,[992] in der sie in einer kleinen, mit einem Eisengitter eingefassten Kapelle aufgestellt wurden,[993] deren Lage heute nicht mehr zu eruieren ist (Abb. Kat.-Nr. 62.2). Die im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Kirche[994] wurde im Jahre 1951 abgebrochen.[995] Schon ein Jahr zuvor fanden das Bildwerk und der Altar, von dem vermutet wird, dass er im selben Jahr von Reiss wie die Pietà hergestellt wurde, Aufnahme in der von den Dominikanern 1929 – 1930 errichteten Kirche Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans in De Goorn (Abb. Kat.-Nr. 62.3 – 62.4).[996] Hier wurde für sie im Erdgeschoss des Turms in einem durch einen Seiteneingang zugänglichen Raum zunächst die Kapelle „[…]“ O. L. Vrouw van Smarten […]“eingerichtet.[997] Als dieser Bereich des Turms einer anderen Nutzung zugeführt werden sollte, wurden die Kunstwerke in das rechte |

992 M. C. Nieuwborn, 1908, S. 175. Die hohe Wertschätzung der von Reiss gearbeiteten Objekte kommt dadurch zum Ausdruck, dass im Buch von Nieuwborn von drei in der Kirche besprochenen Altären, darunter ein von Cuipers-Stolzenberg hergestellter Flügelaltar, nur der von Reiss abgebildet wurde.

993 Ebd., S. 186. Nieuwborn vermutete bei seiner Erwähnung des Skulpturenwerks nur, dass es von Reiss stammt (ebd.).

994 Mündliche Auskunft eines Mitarbeiters des Stadtarchivs Nijmwegen bei meinem Archivbesuch am 27. 8. 2013.

995 Th. A. Wermenbol, 1993, S. 7.

996 Die Ende der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts gebaute Kirche (J. van der Lee 2011, S. 212), die eine aus den Jahren 1826 – 1827 stammende und zuvor abgerissene Vorgängerkirche (J. van der Lee, 2011, S. 155) ersetzte, befindet sich heute nicht mehr im Besitz der Dominikaner (Auskunft des Pastors Nico Knol vom 11. 12. 2013).

997 P. van der Lee, 1986, S. 22.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seitenschiff gestellt,[998] in dem sie noch heute stehen (Abb. Kat.-Nr. 62.5). Obwohl die Kirche heute nicht mehr den Dominikanern gehört, sind „[…] Beeld en sokkel […] eigendom van de Nederlandse provincie van de paters dominicanen […]“[999] geblieben.

Quellen und Literatur: F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; F. Schaarschmidt, 1902, S. 376; M. C. Nieuwborn, 1908, S. 186, Abb. 20; P. van der Lee, 1986, S. 22, Abb. S. 22; Th. A. Wermenbol, 1993, S. 7; J. van der Lee, 2011, S. 247, Abb. 247.

Beschreibung: Die Pietà, die links am Sockel mit „J. Reiss. Düsseld. 1886.“ signiert ist (Abb. Kat.-Nr. 62.6), war ursprünglich Höhepunkt eines zweistufigen „Moeder van Smarten“[1000]-Altars. Den Hintergrund bildete ein überdimensionales, ausgeschmücktes, lateinisches Kreuz, das Bestandteil einer Wandbemalung war. Heute ist nur noch der Stipes vorhanden, auf dessen sich nach oben verbreiternden Mensa (H.: 9 cm; B.: 190 cm; T.: 75 cm) die Pietà mittig positioniert ist.

Oberhalb eines kleinen Sockels befinden sich am Altaruntersatz 4 cm tiefe und 68 cm hohe, mit grüner Farbe versehene Blendnischen. Die 46 cm breiten Nischen an den Seiten sind schmucklos. Die Front ist mit Schnitzwerk gestaltet. In der quadratischen, mittleren Blendnische befindet sich ein von einem Kreis umgebener profilierter, mit Nasen versehener Vierpass, in dessen Zentrum ein griechisches Kreuz liegt, dessen Mittelpunkt eine Rosette bildet. Seine Enden sind mit lilienförmigen Elementen dekoriert. Die Zwickel sind mit vergoldeten, floralen Elementen ausgefüllt. In die links und rechts des Quadrats liegenden Felder (B.: 41 cm) sind jeweils zwei Spitzbögen gearbeitet, deren Außenseiten mit vergoldeten Ornamenten gestaltet sind. An die Innenseiten der Bögen grenzt in Kreisen gelegenes Maßwerk in spätgotischer Form. Unterhalb der Kreise enden jeweils zwei weitere, mit Pässen versehene, kleinere Spitzbögen.

Die offensichtlich noch mit ihrer Ursprungsfassung versehene Skulpturengruppe ist auf einem hölzernen, braunen Sitz (H.: 46 cm; B.: 125 m; T.: 70 cm) platziert, der wie ein Fels geformt ist. Die Marienfigur, die innerhalb des Bildwerks vertikal angelegt ist, bettet mit leicht vorgebeugtem Oberkörper den toten Sohn im Schoß. Ihr Kopf nähert sich dem Gesicht Jesu, ohne es zu berühren. Mit einer eher in sich gekehrten Trauer richtet sie ihre halb geschlossenen Augen nach unten. Nur die etwas zusammengezogenen Augenbrauen lassen auf ihren Gemütszustand nach dem unfassbaren Geschehen schließen, das sie noch nicht verinnerlicht zu haben scheint. Ihr herzförmiges Gesicht, das nicht älter als das ihres Sohns ist, wird an der Stirn mit einem eng anliegenden, weißen Tuch bedeckt. Neben der rechten Wurzel ihrer spitz geformten Nase verläuft ein feiner Riss bis in dieses Tuch hinein, über das ein weiteres helles Tuch gelegt ist, dessen beide Stoffteile unterhalb des Halses gebunden sind. Diese an den Säumen mit einem geometrischen Muster in hellblauer und goldener Farbe gearbeitete Kopfbedeckung fällt mit Abstand zur linken Gesichtshälfte locker bis auf die Brust, auf der sie mit zwei

998 J. van der Lee, 2011, S. 247.
999 Ebd.
1000 M. C. Nieuwborn 1908, S. 186.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schüsselfalten aufliegt. Von der linken Kopfseite fallend scheint sie fast das Gesicht Jesu zu berühren. An der Stirn ergeben sich am Stoff zwei Öffnungen, die am Ende flach gearbeiteter Falten liegen. Die Fassung des hellen Inkarnats, das etwas dunkler als die Farben der Tücher gestaltet ist, weist am langen Hals sowie im Gesicht Beschädigungen auf. Liebevoll stützt Maria mit ihrer rechten Hand den Kopf Jesu (Abb. Kat.-Nr. 62.7). Gleichzeitig hält sie ein helles, goldfarben umrandetes Tuch, das bis auf seine rechte Schulter fällt, auf der ihre linke Hand ruht. Die äußeren Glieder vom kleinen Finger bis zum Mittelfinger ihrer rechten Hand bleiben unter dem Tuch verborgen. Ihr voluminös ausfallendes, dunkelgrünes, langes Gewand, das sich am Boden staut und teilweise den Felsrand bedeckt, ist mit einem rotbraunen Saum gefasst, dessen florales Muster innerhalb unterschiedlich breiter, goldfarbener, rotbrauner und grüner Streifen liegt. Ihre rechte Körperseite ist vom Umhang bedeckt. Da er nur leicht auf der linken Schulter aufliegt, von der er abzugleiten droht, schaut ihr Kleid hervor. Unterhalb des rechten, angewinkelten Arms bildet sich neben einer weichen, senkrechten Falte ein Faltenbündel, an dem das hellgrüne Futter sichtbar wird. Zwischen den auseinandergesetzten Beinen und neben dem linken, kantig gestalteten Knie sind Schüsselfalten modelliert, an die sich noch einmal ein kleines Faltenbündel anschließt. Der linke Ärmel und ein kleiner Teil ihres roten, gegürteten Kleids werden sichtbar, das an den Ärmelenden mit einem goldfarbenen, geöffneten Achten gleichenden Muster verziert ist. Begrenzt wird das Muster von goldenen Streifen, deren Außenseiten mit aneinandergereihten Segmentbögen geschmückt sind. Zwischen glatten Flächen entstehen an den Innenseiten des Oberarms untereinanderliegende, V-förmige Falten, am Unterarm ist eine breitere Muldenfalte gearbeitet. Das am rechten Arm hervorschauende Ende des Ärmels ist glatt gestaltet.

Der Körper Jesu bildet durch seine im Schoß der Mutter gebettete Lage eine Diagonale, die durch die auf den Fels gestellten Unterbeine unterbrochen wird. Sein Gesicht, dessen Inkarnat dunkler als das des Körpers ausfällt, ist mit einer kräftigen Nase, einem etwas offen stehenden Mund, an dem sechs Zähne zu erkennen sind, und mit gebrochenen Augen versehen, deren Lider halb geöffnet sind (Abb. Kat.-Nr. 62.8). Ein schmaler, hellerer Oberlippenbart und ein krauser, dunklerer Kinnbart umgeben seinen Mund. Das lange, gewellte, dunkle Haar liegt auf den breiten Schultern auf. Sein im Übrigen athletischer Körper wirkt im Bauchbereich, über dem die Rippen hervortreten, etwas ausgemergelt. Die Spur des Lanzenstichs mit dem ausgetretenen Blut ist deutlich sichtbar. Vom rechten Knie Marias hängt sein rechter Arm mit einem fleischig geformten, länglichen Muskel am Oberarm schlaff bis auf den Boden, auf dem die Hand mit nach innen verkrampftem Ringfinger und kleinem Finger ruht. Sein linker Arm bildet eine Parallele mit der linken Körperseite. Die linke Hand, deren Finger außer dem Daumen angewinkelt sind, liegt auf dem linken Oberbein. Das mittig unter dem Nabel umgeschlagene, nur locker gebundene Perizonium wird auf dem Bauch gerade abgeschlossen, oberhalb der Knie verläuft es schräg, da ein Teil über dem linken Oberbein umgeschlagen ist. Gesäumt wird es mit einem goldenen Muster, das aus zwei unterschiedlich breiten Streifen besteht, an die sich kleine mit Punkten versehene Wellen anschließen. Das transparent wirkende Lendentuch hat waagerecht übereinanderliegende Falten, die teils muldenförmig, teils V-förmig verlaufen. Die Füße der



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im Gegensatz zu den Armen kräftiger gestalteten Beine haben stark hervortretenden Knochen über den gekrümmten Zehen, die am rechten Fuß über den Rand des Felsens hinausragen und mit einer deutlichen Spur der vorausgegangenen Vernagelung mit dem Kreuz ausgestattet ist. Das Inkarnat der Beine weist an einigen Stellen Beschädigungen auf.

**Abb. Kat.-Nr. 62.1:** Im Hintergrund der Molenstraat: Dominicus-Kerk (1375–1951) an der Broeren-Burchtstraat in Nijmwegen/Holland, erster Aufstellungsort der von Anton Josef Reiss im Jahre 1886 hergestellten Pietà, 1900.

**Abb. Kat.-Nr. 62.2:** Dominicus-Kerk, Nijmwegen, Seitenkapelle mit Altar und Pietà, 1950 transloziert zur Kirche Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Anton Josef Reiss, 1886, Anfang des 19. Jahrhunderts.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

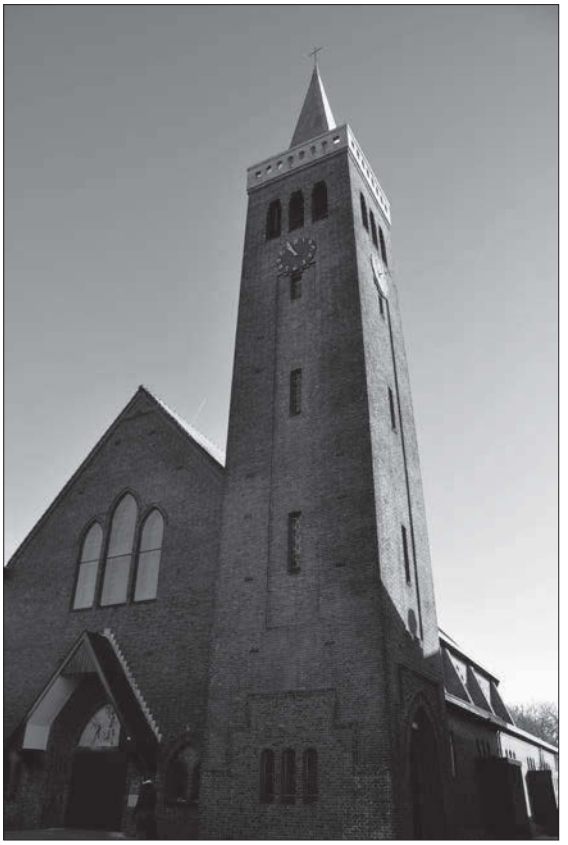


**Abb. Kat.-Nr. 62.3:** Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, 2013.

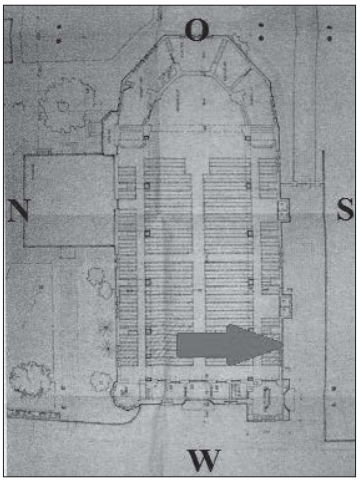



**Abb. Kat.-Nr. 62.4:** Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Pietà.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

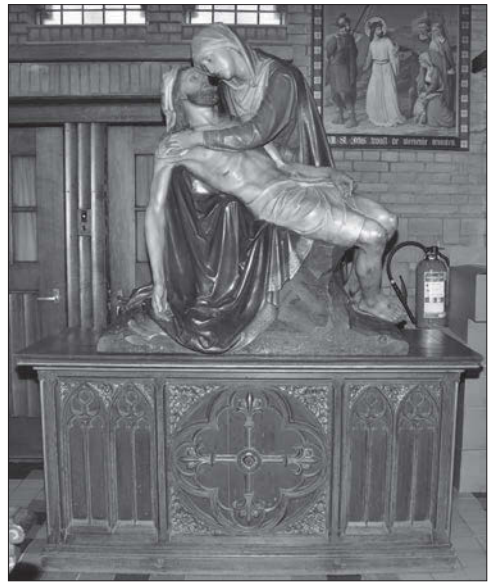


**Abb. Kat.-Nr. 62.5:** Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà mit Altar, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 62.6:** Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà, Detail, Signatur, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 62.7:** Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà, Rückseite, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

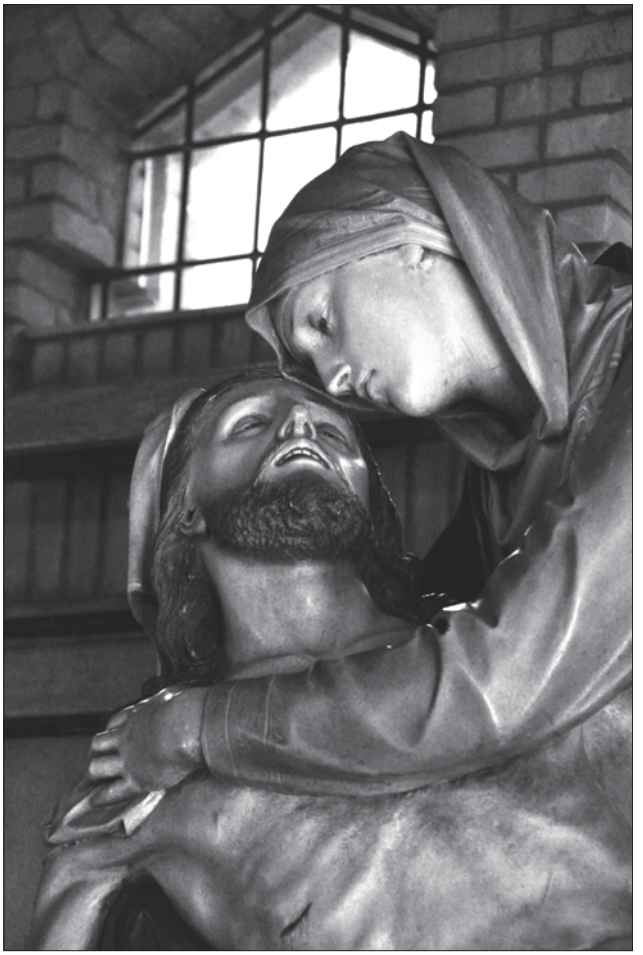


**Abb. Kat.-Nr. 62.8:** Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà, Detail, einander zugeneigte Köpfe aus Untersicht, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 63

| | |
|---|---|
| Ort: | Stoffeler Kapelle<br>Christophstr. 2 a<br>40225 Düsseldorf |
| Objekt: | Skulpturen der Vierzehn Nothelfer/innen. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1886 – 1889. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Wie es zur Auftragsvergabe der Einzelfiguren gekommen ist, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. An einigen Bildwerken fehlen Signaturen oder sie sind verwittert. Die noch lesbaren Signaturen sind teils mit, teils ohne Jahreszahlen versehen. Bei allen Skulpturen außer einer (St. Margareta) sind die Daten der Stiftungen vorhanden, die zwischen 1886 – 1889 erfolgten. Bei einer Arbeit (St. Cyriakus) weicht die Datierung, die hinter Reiss' Signatur zu erkennen ist (1887), von der der Stiftung (1889) ab. Die von Reiss unterzeichneten Quittungen weisen aus, dass er für jede Skulptur 200,– Mark erhielt. Einschließlich der Konsolen, für deren Anfertigung er 200,– Mark in Rechnung stellte, brachten ihm die Arbeiten insgesamt 3000,– Mark ein.[1001]<br>Im Zuge der Renovierungsarbeiten an der Kapelle, die zwischen 1974 und 1982 anlässlich des 250-jährigen Bestehens der Gotteshauses stattfanden,[1002] restaurierte die Firma Minn aus Brühl auch die Figuren der Vierzehn Nothelfer/innen. Bei den zwischen 1978 bis 1980 ausgeführten Arbeiten wurden die „[…] starken Ölfarbenübermalungen entfernt und der Stein mit Goldbordenmalerei freigelegt, Beschädigungen am Stein (Gipsergänzung entfernt) angetragen und beigearbeitet, Fehlstellen in den Goldornamenten eingestimmt und erneuert".[1003] Aus den Akten des Kirchenarchivs ist nicht mehr ersichtlich, wann die Bildwerke nach ihrer Aufstellung im 19. Jahrhundert und der Restaurierung Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts mit Ölfarbe überzogen wurden, die auf Abbildungen vor der letzten Restaurierung noch zu erkennen ist. Diese alten Fotos beweisen darüber hinaus, dass einige der Figu- |

1001 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-23-1308.000).

1002 Schriftliche Mitteilung des Archivars der Gemeinde St. Suitbertus in Düsseldorf-Bilk, Dr. Olaf Meuther, vom 25. 4. 2013.

1003 Kirchenarchiv St. Suitbertus (Nr. 32, Rechnung vom 7. Januar 1980). Diese Angaben wurden mir am 1. 5. 2013 von Dr. Meuther übermittelt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren nach der Restaurierung nicht mehr auf die Piedestale gestellt wurden, die ursprünglich für sie bestimmt waren, so dass die Beschriftung an den Sockeln teilweise nicht mehr mit den Figuren übereinstimmt. Auf die Abweichungen wird in den Beschreibungen hingewiesen.

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akten 0-1-22-577.0000, 0-1-23-1308.000); G. Vollmer, 1980, S. 106; B. Henrichs, 1982, S. 161; H. Küffner/E. Spohr, 1985, S. 114; S. Schürmann, 1988, S. 297; J. Heimeshoff, 2001, S. 326; U. Dercks, 2001, S. 164; M. Eckstein, 2009, S. 134 f., S. 166; W. Funken, 2012, S. 948 f.; R. J. Beines o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: An den Seitenwänden der im Jahre 1734[1004] errichteten, dem hl. Christopheros geweihten barocken Kapelle mit der klassizistischen Eingangsfassade und dem neuklassizistischen Anbau vom Beginn des 20. Jahrhunderts (Abb. Kat.-Nr. 63.1–63.2) sind die schlanken Figuren der Vierzehn Nothelfer/innen zwischen den Fenstern in Dreiergruppen (Abb. Kat.-Nr. 63.3–63.5) arrangiert. Zwei Skulpturen sind einzeln aufgestellt. Auf die von der heutigen Platzierung vor der Restaurierung teilweise abweichende Aufstellung (Abb. Kat.-Nr. 63.6) wird in den entsprechenden Fällen noch hingewiesen. Die mit goldfarbenen Verzierungen versehenen Bildwerke stehen auf ca. 24 cm hohen, sich nach oben verbreiternden, polygonalen Konsolen, die nach unten knaufähnlich abschließen. Auf den Vorderseiten der obersten Sockelplatten sind die Namen der Heiligen vermerkt, die alle auf stilisierten Erdhügeln befestigt sind, aber heute teilweise nicht mehr mit den Figuren übereinstimmen. Es handelt sich bei ihnen um eine Zusammenstellung von Nothelfer/innen, die seit dem 14. Jahrhundert bis heute am häufigsten anzutreffen ist[1005] und die deshalb auch als „Normalreihe der Vierzehn Nothelfer […]"[1006] bezeichnet wird.

Als erster „begrüßt" die Kapellenbesucher/innen der hl. Pantaleon (H.: 75 cm; B.: 26,5 cm; T.: 18,5 cm), der gleich vorne links an der Nordseite fast gerade stehend als Einzelfigur mit ebenmäßigen Gesichtszügen aufgestellt ist, die dem Schönheitsideal antiker Figuren bei der Darstellung junger Männer entspricht (Abb. Kat.-Nr. 63.7–63.9). Nur ein ganz leichter, durch die Kleidung überspielter Schwung zur rechten Körperseite ist erkennbar. Stand- und Spielbein sind so angeordnet, dass die Körperlast gleichmäßig verteilt ist. Sein Kopf wendet sich zwar den Eintretenden zu, aber mit einem schwermütigen Gesichtsausdruck verliert sich sein Blick in der Ferne. Eine Kappe verdeckt den größten Teil seiner akkuraten Kurzhaarfrisur, die sein rundes, jung modelliertes, bartloses Gesicht rahmt. In seiner linken Hand hält er den Griff eines Schwerts, dessen Spitze er neben seinem linken Fuß aufgesetzt hat, der über den Erdhügel hinausragt. Dieses Attribut kündet von seiner Enthauptung,[1007] die nach mehreren vergeblichen Versuchen, ihn umzubringen, Anfang des vierten Jahrhunderts auf

1004 U. Brzosa, 2001, S. 496.
1005 J. Dünninger, 2004, Sp. 546.
1006 Ebd., Sp. 547.
1007 K. Welker, 2004, Sp. 114.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Geheiß Kaiser Maximinians durchgeführt wurde, weil er nicht mehr den römischen Göttern dienen wollte, sondern sich hatte taufen lassen.[1008] Mit seiner linken Hand, die er vor seine Brust hält, umfasst er den unteren Teil einer Schale, an deren Rand ein Mäanderband angebracht ist. Sie soll möglicherweise ein Gefäß zur Zubereitung von Heilmitteln als Hinweis auf seinen Arztberuf darstellen. Der Heilige ist mit einem dreiteiligen, antikisch wirkenden Gewand bekleidet. Das Untergewand ist am runden Halsausschnitt zwischen Streifen, dessen unterer mit kleinen Pfeilen versehen ist, mit einem „Laufenden Hund" geschmückt, der jeweils in der Mitte durchkreuzt wird. Am unteren Rand befindet sich ein floral gestalteter, breiter Saum. Der schmale Gürtel ist mit einem geometrischen Muster versehen, wie auch die Abschlüsse am Umhang, der vorne weit geöffnet ist und dessen Seiten ab Höhe der Oberbeine diagonal nach hinten bis auf den Boden geführt werden. Ein Rock, der auch unter den Ärmeln des Obergewands sichtbar wird, fällt bis über den linken Fuß. Die Zehen der mit Sandalen bekleideten Füße bleiben sichtbar. Der Stoff des Gewands der an den Oberarmen, am Oberkörper und am linken Oberbein glatt gestaltet ist, staut sich oberhalb des Gürtels, um unter ihm mit vertikalem, fast gleichmäßig gestaltetem Faltenwurf bis auf die Füße zu fallen. Auf der rechten Seite des Sockels weist eine Jahreszahl und ein Name auf die Stifterin der Figur hin: Frl. Burmann, gest. 1889. Die Signatur des Künstlers ist am Erdhügel rechts mit „J. Reiss" angegeben.

Bei dem nächsten Heiligen, der auf der linken Seite der ersten Dreiergruppe (Abb. Kat.-Nr. 63.10) positioniert ist, handelt es sich um den Bischof von Antiochien, Erasmus (H.: 76 cm; B.: 27 cm; T.: 24 cm), der im Jahre 303 während der Christenverfolgungen unter Diokletian umkam (Abb. Kat.-Nr. 63.11–63.12).[1009] Sein Martyrium soll in Formio stattgefunden haben.[1010] Er gehört in die übliche Reihung der drei Bischöfe unter den Nothelfern, die hier aber nicht nebeneinander präsentiert werden. Seine rechte Körperseite weist einen leichten Schwung auf, der trotz des üppig drapierten, mit goldenen Einfassungen versehenen Bischofsornats, mit dem er fast immer dargestellt wird,[1011] erkennbar bleibt. Wie der hl. Pantaleon hat er den Kopf in Richtung der Eintretenden gewandt, seinen Blick jedoch auf ein Buch gerichtet, das er stützend gegen seinen Oberkörper hält und mit der rechten Hand umfasst. Die ersten drei Finger sind dabei ausgestreckt, Ringfinger und kleiner Finger hingegen sind umgeknickt. Sein nackenlanges Haar ragt unter seiner Mitra hervor, deren auf der Stirn aufliegender Rand wie der Gürtel der Pantaleons-Figur mit aneinandergereihten Quadraten geschmückt ist. Die eingegrabenen Falten, die sich um den bartlosen, mit zwar vollen Lippen geformten, aber zusammengepressten Mund ziehen, verleihen seinem Gesicht einen Ausdruck von Lebensüberdruss. Mit seiner linken Hand hält er eine Winde, die durch eine am linken Ärmel angebrachte Lasche gezogen wird. Diese ist mit einer darüber liegenden Schlaufe verbunden, in der die Kurbel der Winde steckt. Wäre sein Lebensende nicht bekannt, hielte man dieses Attribut auf den ersten Blick für die besondere Form einer Schriftrolle, aber es stellt das Werkzeug dar, mit dem

1008 E. Melchers u. a., 1985, S. 464.
1009 H. Sachs u. a., 1994, S. 117.
1010 O. A. Nygren, 2004, Sp. 156.
1011 H. Sachs u. a., 1994, S. 117.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seine Schlächter ihm die Eingeweide aus dem Körper drehten. Der Umstand seines Todes hatte zur Folge, dass Erasmus von Angehörigen des Berufszweigs der „[…] Seiler und Drechsler […]“[1012] um Hilfe gebeten wird. Der Chormantel, unter dessen rundem Ausschnitt der Amikt herausschaut, wird mit einer längsrechteckigen Brosche zusammengehalten. Er fällt auf der rechten Körperseite mit zwei kleinen, diagonalen Falten bis auf den Boden. Die linke Seite des Umhangs wird zusammen mit dem Marterwerkzeug hochgehalten, so dass der Stoff nach Bildung eines kleinen Faltenbündels vor dem Bauch mit weichen Falten zwischen glatten Flächen diagonal zum Rücken geleitet wird. Unter den gebauschten Ärmeln ragen die Ränder der Albe hervor, die auch unter der Dalmatika ab Kniehöhe sichtbar wird, wo sie mit einem vertikalen Faltenfall in Richtung des linken Fußes ausschwingen. Die über Kreuz gelegte Stola, die teils vom Mantel verdeckt wird, ist mit Troddeln abgeschlossen und wie die Rücken der Handschuhe mit griechischen Kreuzen versehen. Seine Dalmatika, deren Falten mit denen der Alba korrespondieren, reicht bis zu den Knien und wird mit einem breiteren Band gefasst, das aus mit Kreuzen gefüllten Karos besteht. Die Dreiecke, die sich zwischen den Karos ergeben, sind mit vogelähnlichen Motiven versehen. Rechts am Sockel ist die Bezeichnung „Stoffeln-Wersle, Gest. 1887“ angegeben. In der Gesamtaufstellung der Spender wird aber unter dem 15. 2. 88 vermerkt, dass die Mittel zur Erstellung dieser Figur dem Opferstock entnommen wurde. Auf dem stilisierten Erdhügel befindet sich die Signatur „Jos. Reiss.“

Die Figur, die der des Bischofs Erasmus folgt, wird in der Schreibweise des 19. Jahrhunderts mit „St. Cijriakus“ bezeichnet, aber es handelt sich um den hl. Vitus (H.: 74 cm, B.: 26,5 cm – mit Attribut 29,5 cm, T: 18 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.13–63.14), der ursprünglich einmal links neben der Figurengruppe des hl. Christophorus mit dem Jesuskind aufgestellt wurde, wie auf einem alten Foto ersichtlich ist (Abb. Kat.-Nr. 63.15)[1013]. Der Heilige, der Nothelfer für eine große Anzahl von Berufsständen ist, wird auch angerufen, wenn es um Angelegenheiten des Wetters, der Kinderlosigkeit, aber auch der „[…] Bewahrung der Jungfräulichkeit […]“[1014] geht. Am meisten aber wird seine Unterstützung geschätzt, wenn es sich um Krankheiten wie „[…] Besessenheit u. verwandt empfundene geistige Zustände, z. B. Epilepsie […]“[1015] handelt, deren Krankheitsbilder nach ihm im deutschsprachigen Raum mit Veitstanz bezeichnet werden. Reiss arbeitete den Heiligen als jungen Mann mit fast noch kindlichen Zügen. Diese Darstellung entspricht der Legende, nach der Vitus schon in jungen Jahren den Verfolgungen Diokletians zum Opfer fiel, obwohl er dessen Sohn von einer Geisteserkrankung geheilt haben soll.[1016] Die Figur ist mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite gebildet, die im Zusammenklang mit der Beinstellung eine ausgewogene Ponderation gewährleistet. Der Fuß des rechten Spielbeins, der nur etwas vor den des Standbeins gestellt ist, ragt mit den Zehen über den Rand hinaus. Nach hinten wird der Fuß des Spielbeins durch einen polygonalen Sockel gestützt, an dem sich die Signatur „J. Reiss. 1887“

1012 O. A. Nygren, 2004, Sp. 156.
1013 Der hl. Cyriakus steht heute auf dem Sockel, der mit St. Achatius bezeichnet ist.
1014 F. Hensel, 2004, Sp. 579.
1015 Ebd.
1016 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

befindet. Auf ihm ruht ein Gefäß, an dessen Außenseiten drei Voluten angebracht sind. Ein florales Muster am Rand wird mit Segmentbögen verbunden. Das Behältnis, aus dem Flammen lodern, erinnern daran, dass er „[…] unversehrt ein Bad in siedendem Öl […]“[1017] in einem Kessel überstand, bevor er nach weiteren Folterungen starb.[1018] Das Haupt des Heiligen ist wie das des Pantaleons mit einer runden Kappe bedeckt. Unter ihr schaut kurzes, die Ohren frei lassendes Haar hervor, das sein rundes, bartloses, in Richtung Altar gedrehtes Gesicht mit Stupsnase und Schmollmund einrahmt. Seinen Blick hat er nach oben gerichtet. Das bis zu den Knien reichende Gewand ist mit Schmuckbändern in einem Gold- und Grünton versehen, die am unteren Abschluss mit einem floralen und an den Ärmeln sowie am runden Halsausschnitt mit einem geometrischen Muster verziert sind. Am Hals verspringt die Verzierung neben einer das Kleidungsstück zusammenhaltenden Agraffe U-förmig bis auf die Brust. Am im Übrigen glatten Oberteil sind beidseitig zwei diagonale Falten angebracht, die zum unsichtbar bleibenden Cingulum führen, über das der geschoppte Stoff drapiert ist. Über dem linken Bein fallen vom Gürtel weiche, vertikale Falten, über dem rechten Bein ist der Stoff überwiegend glatt gestaltet. Sein über die linke Schulter gelegter und vom linken Arm gehaltener Umhang fällt bis zum Boden. An den bis unter die Knie geschnürten Sandalen, mit denen seine Füße bekleidet sind, ist er sogleich als römischer Bürger zu erkennen. In seiner linken Hand hält er den Stängel einer Palme, deren Blätter sich an sein Gewand schmiegen. Sie ist ein Zeichen seines Martyriums. Auf dem linken Sockelrand ist der Name der Stifterfamilie „Fam. Wichmann. Gest. 1889“ aufgeführt, die den ursprünglich hier stehenden Cyriakus finanzierten.

An den hl. Blasius (H.: 79 cm; B.: 26 cm; T.: 24 cm, Abb. Kat.-Nr. 63.16–63.17), der rechts vom hl. Vitus steht, wenden sich Kranke mit Halsbeschwerden, da er kurz vor seinem Tod eine Fürbitte an Gott gerichtet haben soll, Menschen vom Leiden am Collum zu erlösen.[1019] Da Blasius vor seiner Berufung ins Bischofsamt in Sebaste in Armenien Arzt gewesen sein soll, ist er auch der Schutzpatron für Angehörige dieses Berufszweigs sowie für „[…] Wollhändler, Wachszieher u. Blasmusiker […]“.[1020] Des Weiteren vertrauen auch „[…] Bäcker, Bauarbeiter, Maurer, Steinhauer, Gipser und Schneider.“[1021] auf seine Hilfe. Blasius, der unter dem römischen Kaiser Licinius verfolgt und umgebracht worden sein soll,[1022] wird im Bischofsornat dargestellt, das mit goldfarbenen Mustern verziert ist. An der tief in die Stirn gezogenen Mitra sind Dreiecke, Karos und diamantquaderförmige Elemente angebracht. Seinen Kopf hat er zur linken Körperseite geneigt, die einen leichten Schwung aufweist. Mit geschlossenen Augen erteilt er mit der rechten, vor seiner Brust erhobenen Hand seinen Segen. Mit der linken Hand, die er etwas versetzt unter seiner rechten Hand hält, umfasst er zwei sich kreuzende Kerzen, die ihm häufig als Attribute beigefügt werden. Sie gehen auf einen überlieferten Brauch zurück, denn mit über Kreuz an den Hals gehaltenen Kerzen neh-

1017 H. Sachs u. a., 1994, S. 352.
1018 E. Melchers u. a., 1985, S. 367.
1019 Ebd., S. 88.
1020 K. G. Kaster, 2004, Sp. 416.
1021 E. Melchers u. a., 1985, S. 88.
1022 K. G. Kaster, 2004, Sp. 416.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

men die Gläubigen traditionsgemäß am 3. Februar den Blasiussegen entgegen.[1023] Mit den eingefallenen Wangen wird er als Mensch im höheren Alter dargestellt, dessen Gesichtszüge abgeklärt wirken. Sein bis in den Nacken fallendes Haar lässt einen Teil der Ohren frei. Der weich geformte Mund ist mit einem starken, eng um die Mundwinkel gezogenen Oberlippenbart versehen, der sich mit dem bis auf die Brust reichenden Kinnbart vereinigt. Das weit geöffnete, über die Arme gelegte Pluviale ist knielang und wird ab Höhe der Oberbeine an seinen Enden diagonal nach hinten geleitet. Es ist wie die spitz zulaufende Dalmatika und die bis über die Schuhe fallende Albe mit einem einfachen Streifen gesäumt. Über die Schulter ist das mit griechischen Kreuzen versehene Pallium gelegt, dessen fransiges Ende in Bauchhöhe auf der spitz zulaufenden Dalmatika liegt. Über dem Pluviale ragt der vom Hals abstehende Amikt heraus. Reiss stattete die verschiedenen, zum Ornat gehörenden Kleidungsstücke mit differenziertem Faltenfall aus. So weisen der über die Arme gelegte Chormantel und die Dalmatika mehrere, untereinandergelegte Muldenfalten auf. Das darunter getragene Gewand, das an den Knien mit einem floralen Muster abgeschlossen wird und unter dem die fransigen Enden der Stola ruhen, fällt in vertikalen weichen Falten, wobei um das rechte Spielbein eine freie Fläche bleibt. An der Albe schwingen die Falten diagonal nach rechts am Boden aus, wobei breite Kehlen vorherrschend sind. Insgesamt wird der Faltenwurf von der Albe bis zum Chormantel dramatisiert. Rechts am Sockel befindet sich die Inschrift: „Gest. 1887. Pfarr. v. W. Heucken".

Die erste Figur der zweiten Dreiergruppe (Abb. Kat.-Nr. 63.20) ist der hl. Eustachius (H.: 75 cm; B.: 30 cm; T.: 21 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.18–63.19), der heute für den hl. Vitus gehalten wird, weil die Beschriftung am Sockel ihn als solchen bezeichnet. Auch hier beweist ein altes Foto, dass die Skulptur, die früher einmal auf der Südseite der Kapelle neben der hl. Margareta gestanden hatte, nach der Restaurierung einen falschen Platz zugewiesen bekam (Abb. Kat.-Nr. 63.21). Die Signatur des Künstlers ist kaum noch zu erkennen, aber der Name der Donatorin und das Jahr der Stiftung, mit „Frl. Hel. Habes. Gest. 1887" am Sockel angegeben, können entziffert werden. Wie die Spendenliste (Abb. Kat.-Nr. 63.24) eindeutig ausweist, galt das Engagement des Gemeindemitglieds Habes aber der Figur des hl. Vitus, auf dessen Sockel nun der hl. Eustachius steht, der in seiner linken Hand ein Kreuz vor seiner Brust hält. Die Beifügung des Kreuzes ist ein Zeichen seiner Begegnung mit Christus in Gestalt eines Kruzifixus im Geweih eines Hirschs während einer Jagd, nach der er sich hat taufen lassen. Diese legendäre Erscheinung ließ ihn später Patron der Jäger und Förster werden.[1024] Auch Menschen, die in zerrütteten Familienverhältnissen leben, können auf seine Hilfe hoffen, da auch seine Familie wieder zusammenfand, nachdem sie einmal auseinandergerissen worden war.[1025] Die Figur, deren deutlicher Schwung zur linken Hüfte mit der überstehenden rechten Schulter ausgeglichen wird, steht mit zwar unterscheidbaren, aber nahe beieinander stehenden Stand- und Spielbein auf dem stilisierten Erdhügel. Eustachius, der bis zu seiner Taufe dem Kaiser Trajan unter dem Namen Placidus als

1023 E. Melchers u. a., 1985, S. 88.

1024 Ebd., S. 599.

1025 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Feldherr gedient haben soll,[1026] ist in römischer Soldatenkleidung dargestellt. Mit weit geöffneten Augen schaut er aus dem mit einem gedankenvollen Ausdruck gestalteten runden, jungen Gesicht, das von einer kurzen Cäsarfrisur umgeben ist, in die Ferne. Um seinen vollen Mund sind feine Linien gearbeitet. Sein mit einem geometrischen Dekor versehenes Paludamentum, das auf der rechten Schulter von einer Fibel zusammengehalten aufliegt, wird über dem rund ausgeschnittenen Harnisch mit zwei Falten diagonal bis über den linken Arm geführt, wo es mit einem kleinen, weichen Faltenbündel bis zum Boden fällt. Der Harnisch schließt unter dem Bauch segmentbogenförmig ab. Zwischen dem mit Goldfarbe versehenen Muster, das am unteren Rand angebracht ist und alternierend aus Blüten, vogelähnlichen Elementen und Andreaskreuzen besteht, befinden sich Einschnitte, über denen ein Segmentbogen verläuft. Unter der rechten Schulter scheint eine Art Orden aufzuliegen, der mit einer durch einen Ring gezogenen Schleife abschließt. Unter der Brustpanzerung und am rechten Oberarm schauen mit Fransen versehene Stoffstreifen eines Gewands hervor, die alle senkrecht angelegt sind, außer einem, der sich an seinem Ende zwischen den Beinen teils über dem neben ihm liegenden Streifen gelegt hat. Sein unter den Stoffstreifen hervorragendes Untergewand, das mit senkrechten Falten bis auf die Knie fällt, ist auch oberhalb der Ellbogen sichtbar. Die Ärmel über den kräftigen Unterarmen sind hochgekrempelt. Seine Füße stecken in mit Schleifen gewickelten Sandalen, die am Wadenansatz mit Stulpen abschließen. Rechts neben ihm steht ein hohes, schmales Gefäß, aus dem nach oben und aus den an den Seiten angebrachten länglichen Öffnungen Flammen schlagen, die schon seine rechte, auf dem Rand liegende Hand erfasst haben, an der der Ringfinger fehlt. Es handelt sich um ein Attribut, das auf sein Martyrium in einem „[…] eisernen Ofen […]“[1027] hinweist, bei dem er und seine Familie unter Kaiser Hadrian ums Leben kamen.

Es folgt eine Figurengruppe, die sich aus dem hl. Christophorus (H.: 77 cm; B.: 35,5 cm; T.: 21 cm) und dem Jesuskind (H.: 29 cm; B.: 17 cm; T.: 12,5 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.22–63.23). zusammensetzt. Sie wurde der Kapelle im Jahre 1886 geschenkt, wie die Inschrift auf der rechten Seite bezeugt: „Gest. 1886. Rector Schöne“. Auf der linken Seite befindet sich die Signatur: „J. Reiss. 1886“. Wenn Christopheros, der durch Enthauptung sein Martyrium erlitt,[1028] noch in den mittelalterlichen Kirchen eine herausragende Rolle spielte, da seine vor plötzlichem Tod schützende Figur oder seine Darstellung auf Gemälden überall bei Eintritt der Gotteshäuser sichtbar waren, muss er sich doch hier in die Reihe der Gemeinschaft Gleichrangiger einordnen. Die Figur des Heiligen, die am häufigsten in Kirchen vorzufinden ist,[1029] modellierte Reiss in seiner beliebtesten Form als Christusträger. Kahlköpfig sitzt das Jesuskind im Schneidersitz und in ein langes Gewand gehüllt auf der rechten Schulter des Christopheros. Ernst schaut es den Heiligen an und legt ihm seine linke Hand auf sein gewelltes, bin in den Nacken fallendes Haar. In der rechten Hand hält es eine mit einem Kreuz versehene Weltkugel. Diese Beifügung bezieht sich auf die Legende, nach der Christopheros,

1026 F. Werner, 2004, Sp. 194.
1027 E. Melchers u. a., 1985, S. 602.
1028 F. Werner, 2004, Sp. 497.
1029 Ebd., Sp. 498.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der zu dieser Zeit noch „[…] Reprobus […] auch Offerus […]“[1030] genannt wurde, das Christuskind durch einen Fluss getragen haben soll. Er fühlte sich dabei so erschöpft und hatte das Gefühl, er habe „[…] die ganze Welt auf den Schultern gehabt […]“.[1031] Am Obergewand der Kleidung des Jesuskinds verlaufen vom linken Arm kommend zwei diagonale, dann in die Horizontale übergehende Falten. An den übereinandergeschlagenen Beinen fällt der Stoff glatt. An beiden Enden bildet er Zipfel, die auf den Umhang des Christophorus fallen. Der Heilige hält in seiner linken, erhobenen Hand einen langen Stab, der bis in Kopfhöhe des Jesuskinds reicht. Mit ihm soll er sich bei der Durchschreitung des Flusses abgestützt haben. Sein mit einem Vollbart gestaltetes Gesicht hat er auf das Christuskind gerichtet. Seine knielange Kleidung ist am Saum mit einem ornamentalen Muster versehen. Zwischen größeren flachen Flächen ist der Stoff am Oberkörper mit horizontalen Falten gestaltet, ab Hüfthöhe verlaufen sie diagonal. Vor dem Bauch ergibt sich eine kleine Muldenfalte. Der Stoff des weit geöffneten Obergewands, das nur mit einem einfachen, schmalen goldenen Streifen an den Rändern dekoriert ist, ist über beide Arme gelegt und fällt mit Faltenbündeln unter dem rechten Arm bis in Kniehöhe, unter dem linken bis in Hüfthöhe, um dann am Rücken bis zum Boden geleitet zu werden. Seine kräftigen nackten Beine stehen auf einem mit Wellen versehenen Hügel. Stand- und linkes Spielbein, das über den Rand hinausragt, und ein leichter Schwung der Figur zur rechten Körperseite ergeben einen harmonischen Kontrapost.

Die letzte Skulptur auf der Nordseite ist die des hl. Cyriakus (H.: 77 cm; B.: 25,5 cm; T.: 19,5 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.25–63.26), der früher einmal zwischen den beiden Bischöfen Erasmus und Blasius stand und jetzt fälschlicherweise als St. Achatius bezeichnet wird. Auf der rechten Seite des Sockels ist der Name der Stifterfamilie eingelassen, die nach der Donatorenliste auch das Bildwerk des hl. Achatius finanzierte: „Gest. 1889. Fam. Heege“. Eine eventuelle Signatur von Reiss auf der linken Seite des Sockels ist verwittert. Cyriakus, der im Dienst des Papstes Marcellus stand, wurde anfänglich unter Diokletian noch als Christ geduldet, da er dessen Tochter von einer Geisteskrankheit heilte.[1032] Aus diesem Grund ist er noch bis heute „Ansprechpartner“ für einen Personenkreis, der sich „[…] Anfechtungen böser Geister u. Besessenheit […]“[1033] ausgeliefert sieht. Allerdings wurden ihm auch schon zur diokletianischen Zeit Schmerzen zugefügt, als er für schwächere Christen Zwangsarbeit übernahm und dabei „[…] Peitschenhieben der Aufseher […]“[1034] ausgeliefert war. Auf diese Qualen weist eines seiner Attribute, eine Peitsche hin, deren Griff er unterhalb seines Bauchs in der linken Hand hält. Die Figur des unter Maximinian zu Tode Gemarterten ist wie in den meisten Fällen seiner Darstellung als junger Mann mit einem bartlosen Gesicht als Diakon gearbeitet.[1035] Zur linken Hüfte ist ein leichter Schwung zu erkennen, der durch das deutlich vorgesetzte rechte Spielbein ausgeglichen wird. Der Oberkörper ist gerade

1030 H. Sachs u. a., 1994, S. 76.
1031 E. Melchers u. a., 1985, S. 458.
1032 J. Boberg, 2004, Sp. 16.
1033 Ebd.
1034 L. Beer, 1914, S. 274.
1035 J. Boberg, 2004, Sp. 16.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gestaltet. Sein Haupt ist mit einer Tonsur und einem gewellten Haarkranz versehen, der das runde Gesicht einrahmt, dabei aber noch die Ohren herausschauen lässt. Aus seinem ernsten Gesicht blicken die weit geöffneten Augen nach oben. Oberhalb seiner rechten Hand, die auf dem linken Unterarm aufliegt, ruht ein Schwert, dessen Spitze am rechten Oberarm endet. Das Heft findet Halt auf dem Handrücken, zusätzlich wird das Schwert vom Ringfinger gestützt. Diese Waffe weist auf seine Enthauptung hin.[1036] Seine kurzärmelige Dalmatika, die an ihren Seiten geschlitzt ist, fällt bis weit über die Knie und wird mit einem breiten, goldfarbenen, floralen Muster abgeschlossen. Am Oberkörper liegt sie glatt an, unterhalb des Bauchs ist eine flache Muldenfalte entstanden, an deren Seiten vertikale, weiche Falten entlanggeführt werden. Am rechten Spielbein ist der Stoff oberhalb des hervortretenden Knies glatt gelegt, darunter breiten sich drei strahlenförmig angelegte Falten aus. Der Amikt liegt kragenförmig auf der Dalmatika, an deren runden Halsausschnitt im Goldton unter einem Streifen ein Perlenmuster angebracht ist. Über den Schultern befinden sich zweistrangige Kordeln, die durch Laschen gezogen und vor der Brust an ihren Enden mit Troddeln abgeschlossen werden. Die bodenlange Albe schaut unter dem Saum und unter den kurzen Ärmeln der Dalmatika hervor. Ihre Falten schließen sich vor den Beinen dem Verlauf der Falten des Obergewands an und schwingen zur rechten Körperseite aus, wobei die Spitzen der beschuhten Füße sichtbar bleiben. Am rechten Ärmel weist sie einen diagonal gelegten Faltenwurf auf. Ein „[…] drago incatenato…“[1037] hat sich am Erdhügel ganz um die Figur gelegt. Sein Schwanz endet an ihrem rechten Fuß, sein Kopf erhebt sich mit geöffnetem Maul am linken Bein. Er ist Ausdruck Cyriakus' Fähigkeiten, den Dämon in Besessenen bändigen zu können.

Als erster Nothelfer ist auf der Südseite vorne rechts der hl. Dionysius (H.: 78 cm; B.: 29 cm; T.: 17 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.27–63.28) aufgestellt. Mit einem leichten Schwung zur linken Körperseite und einem unter der Kleidung deutlich erkennbaren rechten Spielbein weist er eine ausgewogene Ponderation auf. Der Heilige, der als erster Bischof von Paris im dritten Jahrhundert enthauptet wurde,[1038] wird heute von Menschen, die unter Kopfschmerzen leiden, um Hilfe gebeten.[1039] Seine Zugehörigkeit zu den Kephalophoren wird nur angedeutet. Da er nach der Enthauptung auf dem „[…] Montmartre (mons martyum […]“[1040] bis zu seinem Begräbnisort St. Denis den eigenen Kopf tragend gelaufen sein soll, wird er meistens auch in dieser Weise dargestellt. Hier hält er aber nur als Zeichen seiner Hinrichtungsart die linke Hand über dem Amikt an seine rechte Halsseite. Unter seiner bis in die Stirn gezogene Mitra fällt sein gewelltes Haar bis in den Nacken, dabei bleiben die Ohrläppchen noch sichtbar. Obwohl er mit der rechten Hand noch den Segensgruß erteilt, scheint sein ausdrucksloses Gesicht mit den geschlossenen Augen ihn schon im leblosen Zustand zu zeigen. Die spitz zulaufende Dalmatika ist mit vier untereinander liegenden Muldenfalten versehen. Auf ihnen fällt das auf den Schultern aufliegende, mit griechischen Kreuzen und am Abschluss mit

1036 E. Melchers u. a., 1985, S. 500.
1037 F. Scorza Barcellona, 1998, S. 438.
1038 D. Kimpel, 2004, Sp. 62.
1039 E. Melchers u. a., 1985, S. 659.
1040 D. Kimpel, 2004, Sp. 62.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Troddeln versehene Pallium wellenförmig bis in Bauchhöhe. Unter beiden Armen ergeben sich Faltenbündel. Auf das darunter getragene Gewand fallen auf Kniehöhe die Enden der Stola, an denen auch Troddeln angebracht sind. An der Außenseite des linken Unterarms sind diagonal liegende Falten modelliert, an der Innenseite des rechten Unterarms flache Muldenfalten. Außer vom rechten Spielbeinknie, von dem die Falten zur rechten Körperseite gelenkt werden, fallen die Falten senkrecht zwischen breiten, glatten Flächen. An der darunter hervorragenden Albe schwingen die Falten ebenfalls zur rechten Seite aus, lassen aber die beschuhten Füße noch ein wenig hervorschauen. Am Sockel befindet sich der Hinweis auf die Stifter: „Gest. 1889. Fam. Nelles".

Auf der rechten Seite der sich anschließenden Dreiergruppe (Abb. Kat.-Nr. 63.29) ist der hl. Georg (H.: 75 cm; B.: 30 cm; T.: 17,5 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.30) aufgestellt. Obwohl er aus dem offiziellen Heiligenkalender in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gestrichen wurde, weil seine Historizität umstritten ist, wird der Schutzpatron vieler Länder von den Gläubigen immer noch als Heiliger bezeichnet. Die Figur des hl. Georg ist mit leichtem Schwung zur rechten Körperseite und mit linkem Spielbein, dessen Fuß bis über den Erdhügel ragt, gearbeitet. Seine Gestaltung im jugendlichen Alter ohne Bart entspricht der üblichen Darstellungsform. Das bis in den Rücken fallende, lockige Haar verstärkt seine femininen Gesichtszüge. Sein nach unten gerichteter Blick konzentriert sich auf den Drachen, der sich von seinem linken Hacken bis zur rechten Fußspitze um ihn gelegt hat und ihn mit weit geöffnetem Maul angreift. Dem Gesicht Georgs ist keinerlei Anspannung trotz der von dem Ungeheuer ausgehenden Gefahr anzusehen. Emotionslos stößt er der Bestie mit den furchterregenden Zähnen seine Lanze in den Rachen, die wohl ersetzt wurde, denn, wie ein altes Foto (Abb. Kat.-Nr. 63.31) zeigt, war sie entweder vorübergehend oder überhaupt nicht mehr vorhanden. Die hier geschilderte Begebenheit geht auf eine von Jacobus de Voragine im 13. Jahrhundert niedergelegte Legende zurück, nach der Georg eine lybische Königstochter vor dem Verschlingen durch den Drachen bewahren und tausende Menschen zum Christentum bekehren konnte.[1041] Der zur Zeit des Diokletian ums Leben gekommene Georg[1042] ist in einer Rüstung dargestellt, die sich aus römischen und mittelalterlichen Bestandteilen zusammensetzt. Der kurzärmelige Panzer erinnert an einen römischen Harnisch. Er ist am runden Halsausschnitt mit Pfeilspitzen geschmückt und liegt am Oberkörper glatt an. Vor dem Unterkörper ist er mit Schuppen versehen. Die auf der Schulter aufliegende, am unteren Rand mit kleinen Segmentbögen versehene Schutzmontur, der Ellbogen-, Knie- und spitz zulaufende, genietete Beinschutz sowie spitz geformtes Schuhwerk lassen eher an eine mittelalterliche Ausrüstung denken. Von der rechten Hüfte verläuft ein Gürtel bis zum linken Oberbein, an dem ein Schwert befestigt ist. Die linke Hand liegt unterhalb des Schwerthefts an der Klinge und hält gleichzeitig seinen neben dem linken Bein stehenden Schild. Am Sockel befinden sich die Signatur des Künstlers „J. Reiss" und der Vermerk über die Stiftung „Dekn. Jos. Heucken".

Es folgt der hl. Ägidius (H.: 75,5 cm; B.: 29 cm – mit Hindin 32 cm; T.: 21 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.32), der früher einmal vor St. Pantaleon auf der linken Seite der Kapelle stand (Abb. Kat.-Nr. 63.33). Er wurde hierher versetzt, nachdem eine Nische, in der sich

1041 J. d. Voragine, 2007, S. 232 ff.

1042 E. Lucchesi Palli, 2004, Sp. 365.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

eine Pietà befand (Abb. Kat.-Nr. 63.31),[1043] geschlossen worden war. In seinen Zuständigkeitsbereich für Beistand in Notsituationen fallen „[…] Aussatz, Pest, Krebs, Irrsinn, […] Unfruchtbarkeit, Dürre, Sturm, Feuersbrunst, Unglück, Menschenfurcht, […] Not und Verlassenheit, […] eine gute Beichte […]".[1044] Ägidius soll ein Kloster in Südfrankreich gegründet und nach den Benediktinerregeln geführt haben. Der Legende nach soll er dann als Einsiedler in einem Wald gelebt haben, wo er von einer Hirschkuh genährt wurde. Als er sich während einer Jagd schützend vor sie stellte, wurde er angeschossen.[1045] Wie häufig, wird er auch hier mit einer Hirschkuh dargestellt, die sich an sein rechtes Knie schmiegt und zu ihm aufschaut. Sein Habit als „[…] OSB Abt i. Flocke […]"[1046] entspricht auch einer herkömmlichen Präsentation, ebenso die Beifügung des Buchs mit dem griechischen Kreuz, das er in seiner linken Hand hält und gegen seinen linken Oberschenkel presst. Inhalt des Buchs sollen die Regeln der Benediktiner sein.[1047] Sein Haupt ist um eine Glatze mit einem bis in den Rücken fallenden Haarkranz gestaltet. Sein die Mundwinkeln umgebender Oberlippenbart vereinigt sich mit dem Kinnbart, der wallend bis auf seine Brust fällt, vor die er seine rechte Hand hält. Die heruntergezogenen Mundwinkel lassen sein Gesicht missmutig erscheinen. Seine Augen hat er fest verschlossen, sie sind aber in Richtung der Hindin ausgerichtet. Seine Figur ist fast gerade stehend modelliert. Ein kaum wahrnehmbarer Schwung zur linken Körperseite bildet mit dem rechten Spielbein einen harmonischen Kontrapost. Die Flocke, die mit einer Kapuze versehen und mit goldfarbenen Säumen gefasst ist, wird über dem Bauch mit einem breiten Gürtel drapiert. Am Oberteil und am rechten Oberarm liegt der Stoff glatt an, unterhalb des Gürtels sind senkrechte, weiche Falten gelegt, die am Boden zur rechten Körperseite schwenken. Die Zehen der in Sandalen steckenden Füße schauen unter ihnen hervor. Die Oberarme sind fast glatt gearbeitet, der rechte Unterarm mit einer horizontalen Falte, der linke Arm mit untereinander liegenden muschelförmigen Falten. An den Ellbogen ist der Stoff geschoppt. Am Sockel befindet sich keine Signatur von Reiss, nur die Donatoren sind aufgeführt mit „1889. Geschw. Jöckmer".

Die hl. Katharina von Alexandrien (H.: 76 cm; B.: 23 cm; T.: 19 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.34–63.35) schließt sich dem hl. Ägidius an. Auf dem stilisierten Erdhügel ist links die Signatur des Künstlers „J. Reiss. 1887" angebracht. Die Angabe „Gest. 1887. Geschw. Eijckeler" gibt Auskunft über die Stifter und das Jahr der Donation. Um nur einige der Patronate der Heiligen aufzuführen, werden „[…] Schüler, Lehrer, Theologen […]"[1048] genannt, sowie „[…] Wagner, Töpfer, Müller […] Seiler, Schiffer, Gerber Schuster u. Barbiere". Als Nothelferin wird sie hauptsächlich bei Menschen mit „Kopf- u. Zungenleiden, […]"[1049] angerufen. Die Figur ist mit einem leichten Schwung zur rechten Hüfte versehen, er wird durch die Stellung des linken Spielbeins ausbalanciert. Wie seit dem

1043 Diese Pietà steht heute auf dem Altar (Abb. Kat.-Nr. 63.3).
1044 E. Melchers u. a., 1985, S. 559.
1045 Ebd., S. 560 f.
1046 V. Mayr, 2004, Sp. 52.
1047 Ebd.
1048 P. Assion, 2004, Sp. 290.
1049 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

13. Jahrhundert üblich, wird sie mit einem Rad und einem Schwert dargestellt.[1050] Das an seiner Außenseite mit Zacken versehene Rad hält sie in ihrer linken, unter dem Stoff verborgenen Hand. Es ist nicht ganz klar, ob sie unter Kaiser Maxentius oder Maximinus gerädert werden sollte,[1051] weil sie sich zum Christentum bekannte. Der Legende nach soll das Rad von einem Engel zerstört worden sein.[1052] Das Schwert, das von ihrer rechten Hand am pinienförmigen Heft umfasst wird, erinnert an ihre Enthauptung,[1053] durch die sie nach der vereitelten Räderung umgebracht wurde. Die Krone, die auf ihrem Haupt sitzt, ist mit Kreuzen und kleinen Spitzen besetzt. Sie weist darauf hin, dass sie eine „Königstochter von Zypern, […]"[1054] war. Das in der Mitte gescheitelte, lange Haar fällt bis in den Rücken und auf ihren rechten Arm. Die weit geöffneten Augen starren aus dem makellosen Gesicht, das mit einem vollen Mund versehen ist, in die Ferne. Ihr spitz zulaufendes Obergewand ist an den Säumen mit einem goldenen Streifen geschmückt, am rund ausgeschnittenen Hals mit einem floralen Muster. Unterhalb des linken Arms bildet sich ein voluminöses Faltenbündel. Um den Bauch sind zwei Muldenfalten angelegt mit ungewöhnlich spitzen Wulsten. Unter dem rechten Arm verlaufen zwei leicht diagonal gelegte Falten bis fast an den linken Fuß. Der Stoff des Untergewands, der bis über den Erdhügel reicht, weist weiche, diagonal zum linken Fuß ausgerichtete Falten auf. Das Oberteil und die Arme sind glatt gestaltet.

Nur durch ein Fenster getrennt von St. Katharina befindet sich auf dem ersten Sockel der nächsten Dreiergruppe (Abb. Kat.-Nr. 63.36) die hl. Barbara (H.: 75 cm; B.: 24,5 cm; T.: 20 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.37). Inschriften am Sockel weisen auf den Erschaffer und die Spenderin des Bildwerks: „J. Reiss" und „Gest. 1887. Frau Witw. Stein". Die Figur der hl. Barbara ist mit einer S-Form zur linken Körperseite gearbeitet, die zwar von der Kleidung ein wenig überspielt wird, aber dennoch deutlich ist. Auch ihr Kopf ist zur linken Seite ausgerichtet. Das bei ihr seit dem 14. Jahrhundert am häuftigsten zu sehende Attribut[1055] ist auch dieser Figur beigefügt worden. Es ist ein Turm, den sie in ihrer rechten Hand hält, mit der linken Hand am Dach stützt und gegen ihren rechten Innenarm lehnt. Die Beifügung beruht auf der Legende, dass sie „[…] von ihrem Vater, […] dem reichen Dioscorus von Nikomedien […]"[1056] in einem Turm gefangengehalten worden sein soll. Als sie ihrem Vater erklärte, dass sie sich zum Christentum bekannte und als Sinnbild der Trinität ein drittes Fenster in „[…] das am Turm erbaute Badehaus […]"[1057] hatte brechen lassen, musste sie fliehen und fand Schutz in einem Berg, der sich vor ihr öffnete. Ihrem Martyrium, an dessen Ende sie von ihrem eigenen Vater umgebracht wurde, konnte sie jedoch nicht entkommen.[1058] Die Umstände ihrer Gefangenschaft und Flucht ließen sie zur „Patron. d. Bergbaus

1050 P. Assion, 2004, Sp. 290.
1051 Ebd.
1052 E. Melchers u. a., 1985, S. 766.
1053 Ebd.
1054 H. Sachs u. a., 1994, S. 208.
1055 Ebd., S. 52.
1056 Ebd., S. 51.
1057 L. Petzoldt, 2004, Sp. 304.
1058 E. Melchers u. a., 1985, S. 784.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

u. der Bergknappen […]“[1059] werden, sowie zur „Beschützerin d. Türme u. Festungen, der Baumeister u. Maurer.“[1060] Der dreigeschossige Turm, den die Nothelferin in der Stoffeler Kapelle trägt, betont das Symbol der Trinität sogar mit je drei Fenstern auf jeder Etage Abb. Kat.-Nr. 63.38). Auf ihrem Haupt trägt sie eine kronenähnliche Kopfbedeckung. Ihr mittig gescheiteltes, gewelltes Haar fällt bis auf die Schultern und rahmt das sanftmütige, ovale Gesicht mit dem spitz zulaufenden Kinn ein. Ihr Blick ist nach unten gerichtet. Ihr rund ausgeschnittenes Obergewand wird am Hals mit einem floralen Muster, an den Ärmeln mit schmalen Streifen und am unteren Rand mit einem Lilienmuster gesäumt. Es liegt am Oberkörper glatt an, unterhalb der rechten Brust bilden sich vier, immer größer werdende Muldenfalten, deren unterste fast taschenartig ausfällt. Mit ihrem linken Ellbogen hält sie den Stoff gerafft an ihren Körper, so dass sich ein Faltenbündel an ihrer linken Seite ergibt, neben dem zwei diagonale Falten zur rechten Seiten geführt werden. Am Rücken fällt das Gewand bis zum Erdhügel, vorne ist es ab Kniehöhe geöffnet. Hier wird unter den diagonal zu beiden Seiten gelenkten, weichen Rändern des Stoffs ihr Kleid sichtbar, dessen Falten am Boden zum rechten Bein ausschwingen. Die Spitzen ihrer Schuhe, die im Verhältnis zur Figur viel zu klein erscheinen, schauen unter der Kleidung hervor. Der Fuß des rechten Spielbeins, das unter dem Gewand kaum zu erkennen ist, steht etwas über den Erdhügel hinaus. Der rechte Arm liegt glatt an, der linke ist in gleichmäßige, parallele Falten gelegt. In ihrer linken Hand hält sie den Stängel der Märtyrerpalme, die quer über ihrer Brust liegt und an ihrer linken Schulter endet. Es fällt auf, dass die linke Hand proportional viel zu lang gestaltet ist (Abb. Kat.-Nr. 63.39).

Die nächste der Nothelferinnen ist St. Margareta (H.: 74 cm; B.: 24 cm; T.: 20 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.40–63.41), an der weder Stiftername noch Künstlersignatur angebracht sind. Nicht ohne Grund sind die hll. Katharina, Barbara und Margareta hier zusammen anzutreffen, nennt sie doch der Volksmund die „Drei heilige Madl'n“,[1061] die in dieser Dreierkomposition auch als Patroninnen der Bauern auftreten.[1062] Als Einzelfigur steht sie Frauen zur Seite, die sich an sie wenden „[…] für (eine) glückliche Entbindung, (und) gegen Unfruchtbarkeit.“[1063] Auch wenn ihre beiden Nachbarinnen Katharina und Barbara gefällige Gesichtszüge aufweisen, so geht vom Antlitz der Margareta eine ganz besondere Aura aus. Ihre Schönheit scheint überirdisch zu sein. Dabei wirkt sie demütig, sanft, lieblich. Sie wird auch in der Legende, die sich um sie rankt, als Schönheit beschrieben, wegen derer sie vom „[…] Stadtpräfekten Olibrius, […]“[1064] begehrt wurde. Da sie sich nicht vom Christentum lossagen wollte, ließ er sie ins Gefängnis werfen. Dort konnte sie einen Drachen mit dem Kreuzzeichen bezwingen, letztlich wurde sie aber von den diokletianischen Verfolgern enthauptet.[1065] Ein von ihr an der Leine geführter, gebändigter Drachen mit weit geöffnetem Maul ist ihr auch zu ihren

1059 L. Petzoldt, 2004, Sp. 305.
1060 Ebd.
1061 Ebd.
1062 Ebd.
1063 E. Melchers u.. a., 1985, S. 445.
1064 S. Kimpel, 2004, Sp. 494.
1065 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Füßen liegend als Attribut beigefügt. Sie steht fast gerade. Ein leichter Schwung zur rechten Seite ist kaum wahrnehmbar, auch ist das linke Spielbein nur unerheblich vor das Standbein gestellt. Ihr langes, welliges Haar legt sich um ihr rundes Gesicht und fällt bis auf die Schultern. Auf ihrem Kopf, der leicht zur rechten Körperseite geneigt ist, liegt ein zur Stirn spitz zulaufendes Tuch. Ihr Blick aus dem makellosen Gesicht mit dem kleinen, vollen Mund ist nach unten gerichtet. An den geöffneten Seiten ihres Mantels, deren äußere Ränder vom Bildhauer mit einem Wellenmuster versehen wurden, bilden sich weiche Faltenbündel, wobei das auf der rechten Seite üppiger ausfällt, weil der Umhang über den rechten Arm gelegt ist. Unter den Faltenbündeln wird der Stoff diagonal nach hinten geführt. Am rechten Unterarm bilden sich zwei Parallelfalten, unterhalb des Ellbogens eine größere Muldenfalte. Das unter dem Mantel getragene Kleid ist am runden Ausschnitt mit einem ornamentalen Muster dekoriert. Vor der Brust sind vertikale Falten drapiert, die teilweise vor dem linken Bein zur Körpermitte hin wegknicken. Am linken Oberbein liegt der Stoff ganz an, so dass das Bein transparent erscheint. Vor dem rechten Bein und vor dem linken Unterbein sind leicht zur linken Körperseite wegschwingende Falten gelegt. In ihrer rechten Hand, die sie vor die Brust gelegt hat, hält sie den Stängel der Märtyrerpalme, deren Ende auf ihrem rechten Oberarm ruht.

Die letzte Skulptur stellt den hl. Achatius dar (H.: 75 cm, B.: 0,26 cm – mit Attribut 29 cm, T.: 21 cm – Abb. Kat.-Nr. 63.42.-63.43), obwohl am Sockel noch St. Eustachius angegeben ist. Auch der Name der Stifter, die die Figur des Eustachius finanzierten, befindet sich noch am Podest: „Gest. 1889. Geschw. KuttenKeuk". Auf der Spenderliste ist der Familienname mit „Kuttenkeuler" wiedergegeben. Auch in diesem Fall dienen die alten Fotos wieder als zusätzliche Bestätigung für eine Vertauschung der Figuren nach der Restaurierung (Abb. Kat.-Nr. 63.15 und 63.21). Eine Signatur von Reiss gibt es hier nicht mehr. Bei Achatius handelt es sich um einen Heiligen, der nach einer erst im 12. Jahrhundert „[…] z. Ansporn f. d. Kreuzfahrer […]"[1066] entstandenen Legende zusammen mit zehntausend Soldaten umgebracht worden sein soll. Sie hatten sich nach einem Sieg, der Achatius als Anführer des Heers von einem Engel versprochen worden war,[1067] dem Christentum zugewandt. Trotz ihres militärischen Erfolgs zugunsten Kaiser Hadrians, wurden alle Konvertiten von den Gefolgsleuten des Imperators „[…] gesteinigt, gegeißelt, m. Dornen gekrönt, gekreuzigt u. v. Berg Ararat in Dorngestrüpp gestoßen."[1068] Von einer weiteren Todesart, durch die Achatius umgekommen sein soll, kündet ein hinter seinem linken Bein stehender, am oberen Ende abgeschrägter Baumstamm, auf dem ein Beil liegt. Dazu wird berichtet: „Altri attributi frequenti sono la spada, con cui il santo fu decapitato, […]".[1069] Das in dieser Quelle erwähnte Schwert ist als Beifügung zur Skulptur durch ein Beil ersetzt worden. Achatius, auf dessen Hilfe die Gläubigen bei „[…] Krankheiten und Todesangst, […]"[1070] bauen, ist als junger Mann mit einer Soldatenausrüstung dargestellt. Sein Haupt ist mit einer Tonsur

1066 S. Kimpel, 2004, Sp. 17.
1067 E. Melchers u. a., 1985, S. 377.
1068 S. Kimpel, 2004, Sp. 17.
1069 M. Ch. Celletti/ B. Cignitti, 1997, Sp. 137.
1070 E. Melchers u. a., 1985, S. 376.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und einem gewellten Haarkranz versehen, der das bartlose, runde Gesicht einrahmt, dabei aber noch die Ohren frei lässt. Der Mund ist von einem gepflegten Oberlippen- und Kinnbart umgeben. Seine weit geöffneten, nach oben gerichteten Augen, und die vor seiner Brust gegeneinander gelegten Hände zeigen ihn im Gebet. Sein am Rücken bis zum Boden fallendes Paludamentum liegt auf der Schulter auf. Der Harnisch ist am Hals rund gearbeitet. Unter seinem Bauch sind am segmentbogenartigen Abschluss notenartig bemalte Schuppen angebracht. Unter ihnen sind sich zu den Seiten verlängernde Stoffstreifen sichtbar, in die der Künstler sonnenartige Muster geschlagen hat. Unter den Stoffstreifen wird ein kurzer, bis in die Mitte der Oberbeine reichender Unterrock sichtbar, dessen lange Ärmel ebenfalls unter dem Umhang hervorschauen. Die Armbeugen sind mit einer Panzerung versehen, auf dem ein geometrisches, sich zu den Ellbogen vergrößerndes Muster angebracht ist. Die Ärmelenden sind mit einem Muster aus Dreiecken und Punkten gefasst. Der um die Knie gewickelte Schutz läuft nach unten spitz zu. Die Füße sind mit Sandalen bekleidet, die an den Waden mit Stulpen versehen sind. Er findet nur Halt auf den Zehen seines rechten Spielbeins, die den leichten Schwung der Figur zur linken Körperseite ausgleichen.

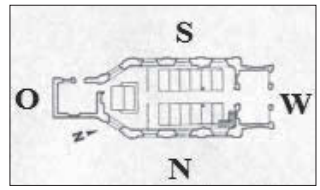



**Abb. Kat.-Nr. 63 a:**
Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Grundriss.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.1:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, errichtet 1734, Westseite mit Eingangsbereich, 2008.

**Abb. Kat.-Nr. 63.2:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, errichtet 1734, Blick auf Südfassade, 2008.

**Abb. Kat.-Nr. 63.3:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Innenraum mit den von Anton Josef Reiss zwischen 1886 und 1889 an Nord- und Südwand aufgestellten Figuren der Vierzehn Nothelfer/innen, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.4:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Nordwand mit zwei Dreiergruppen und einer einzeln aufgestellten Skulptur der Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.5:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Südwand mit zwei Dreiergruppen und einer einzeln aufgestellten Skulptur der Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.6:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Ansicht des Innenraums mit ursprünglicher, teilweise von heute abweichender Aufstellung der Figuren vor Restaurierung, März 1970.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.7:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Pantaleon, 1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.8:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Pantaleon, 1889, Detail, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.9:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Pantaleon noch neben St. Ägidius stehend, Aufstellung der Figuren vor Restaurierung 1970.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.10:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, Dreiergruppe mit (von links nach rechts) St. Erasmus, St. Vitus (mit falscher Beschriftung St. Cijriakus), St. Blasius, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.11:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Erasmus, vermutlich 1888, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.12:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Erasmus, vermutlich 1888, Detail, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

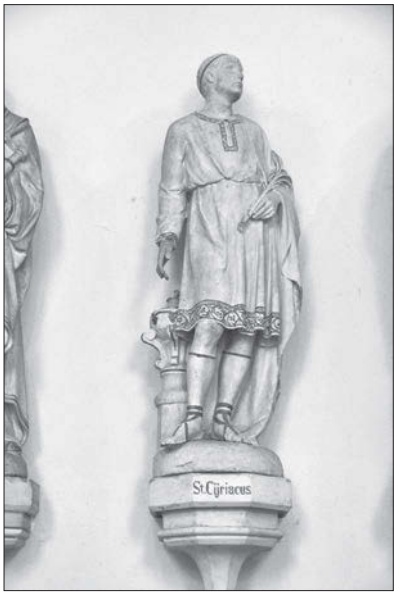



**Abb. Kat.-Nr. 63.13:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Vitus, 1887, nach Restaurierung irrtümlich auf Sockel mit Beschriftung St. Cijriakus gestellt, 2013.

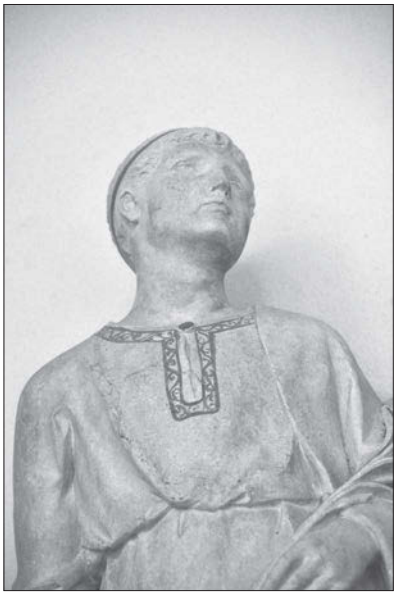


**Abb. Kat.-Nr. 63.14:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Vitus, Detail, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.15:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Vitus in ursprünglicher Reihung mit (von links nach rechts) St. Christopherus und St. Achatius vor Restaurierung, März 1970.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.16:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Blasius, 1887, Detail, 2013.

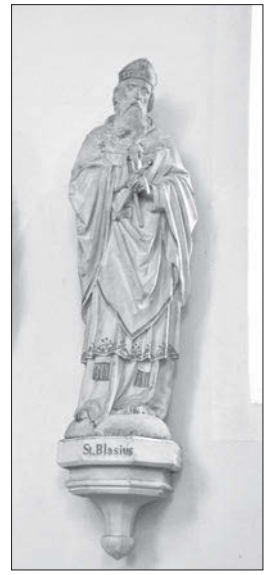



**Abb. Kat.-Nr. 63.17:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Blasius, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.18:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Eustachius (auf Sockel mit Beschriftung St. Vitus stehend), 1889, 2013.

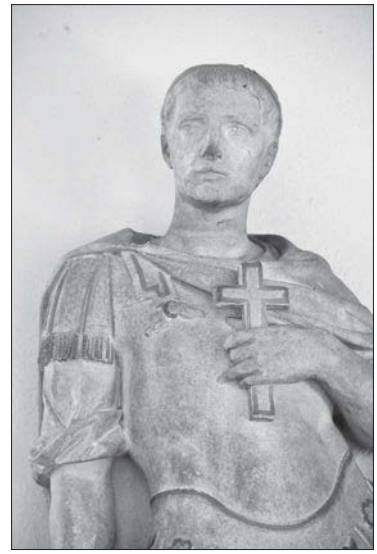


**Abb. Kat.-Nr. 63.19:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Eustachius, 1889, Detail, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.20:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, von links nach rechts: St. Eustachius (auf Sockel mit Beschriftung St. Vitus stehend), 1889, St. Christopheros, 1889, St. Cyriakus (auf Sockel mit Beschriftung St. Achatius stehend), 1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.21:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer, Anton Josef Reiss, 1886–1889, ursprüngliche Aufstellung (von links nach rechts): St. Eustachius, 1889, St. Margareta, 1887, St. Barbara, 1887, vor Restaurierung, März 1970.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.22:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Christopheros mit dem Jesuskind, 1886, 2013.

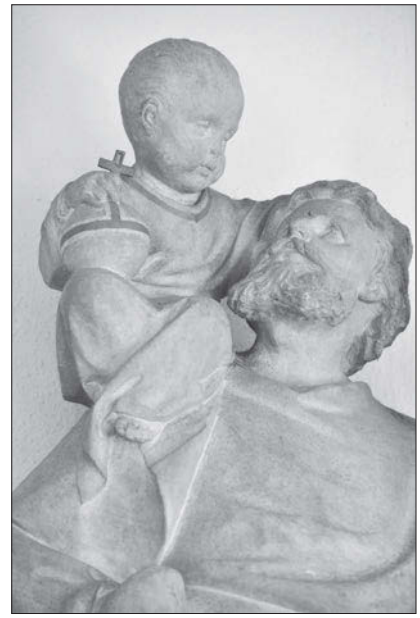


**Abb. Kat.-Nr. 63.23:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Christopheros mit dem Jesuskind, Detail, 1886, 2013.

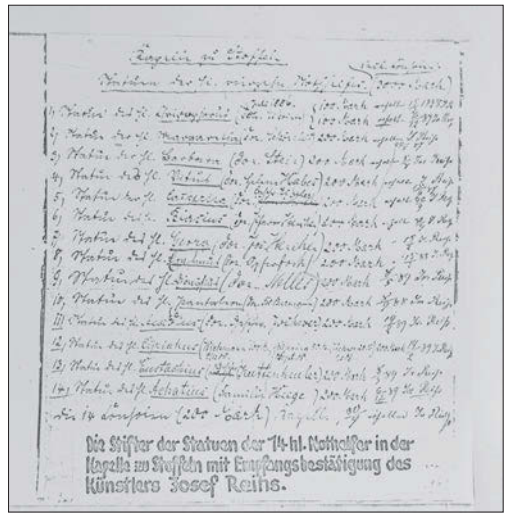



**Abb. Kat.-Nr. 63.24:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Liste der Donatoren.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.25:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Cyriakus, auf Sockel mit Beschriftung St. Achatius stehend, 1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.26:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Nordwand, St. Cyriakus, Detail, 1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.27:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Dionysius, 1889, 2008.

**Abb. Kat.-Nr. 63.28:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Dionysius, vor Restaurierung, März 1970.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.29:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Dreiergruppe an Südwand (von links nach rechts): St. Katharina, St. Ägidius, 1889, St. Georg, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.30:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Georg, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.31:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Georg und St. Katharina um eine Pietà angeordnet, vor Restaurierung, März 1970.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.32:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Ägidius, 1889, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.33:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Ursprünglicher Aufstellungsort des St. Ägidius auf der Nordseite neben St. Pantaleon, vor Restaurierung, März 1970.

**Abb. Kat.-Nr. 63.34:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Katharina, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.35:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Katharina, Detail, 1887, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 63.36:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, von links nach rechts: St. Achatius, 1889, auf Sockel mit Beschriftung St. Eustachius stehend, St. Margareta, 1887, St. Barbara, 1887, 2013.

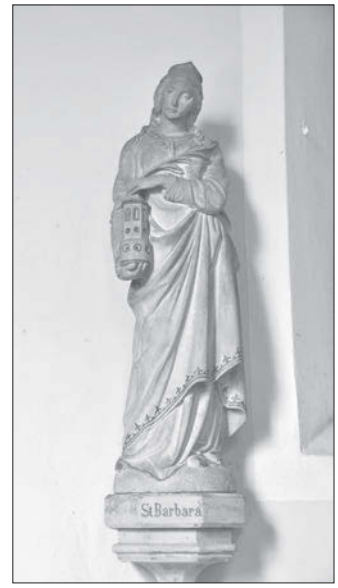



**Abb. Kat.-Nr. 63.37:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Barbara, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.38:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, Südwand, St. Barbara, Detail, 1887, 2013.

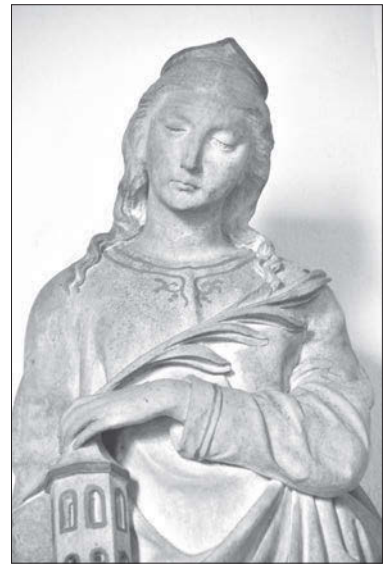


**Abb. Kat.-Nr. 63.39:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Barbara, Detail, 1887, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

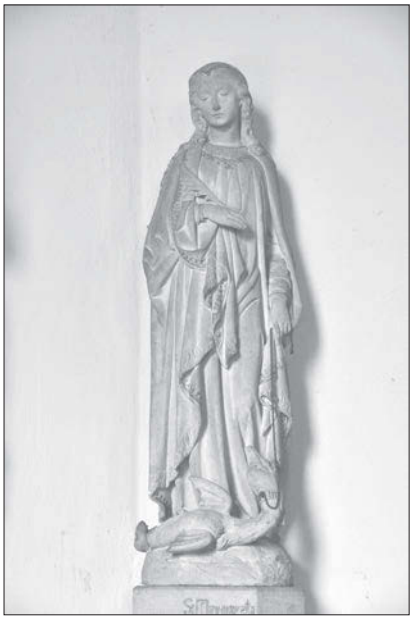


**Abb. Kat.-Nr. 63.40:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Margareta, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.41:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Margareta, Detail, 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.42:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Achatius, 1889, auf Sockel mit Beschriftung St. Eustachius stehend, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 63.43:** Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886–1889, St. Achatius, Detail, 1889, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 64

| | |
|---|---|
| Ort: | Objekt verschollen. Ursprünglich:<br>Nordfriedhof Düsseldorf<br>Am Nordfriedhof 1<br>40468 Düsseldorf |
| Objekt: | Jesus als „Guter Hirte“ (Grabmal Dübbes). |
| Material: | Stein. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | 1887. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, 1885,[1071] o. S.; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95, Abb. 110; E. Trier, 1980, S. 70, Abb. S. 72; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

Beschreibung: (Nach vorliegendem Foto, Abb. Kat.-Nr. 64.1): Über einem sich nach oben verjüngenden, polygonalen Sockel erhebt sich über einem Erdhügel die Jesusfigur, die auf ihrer Schulter ein Schaf trägt.

Die Figur des Jesus hält die zusammengelegten Beine des Schafs mit beiden Händen fest, so dass die Vorderhufe oberhalb ihrer Brust und die Hinterhufe vor ihrem Bauch anliegen. Der Kopf des Schafs ist zur rechten Seite Jesu ausgerichtet. Christi Kopf neigt sich ein wenig nach vorn. Die langen, in der Mitte gescheitelten Haare fallen auf die rechte Schulter und von der linken Kopfseite auf das Schaf, mit dem sie zu verschmelzen scheinen. Der Blick Jesu ist nach unten gerichtet. Das Gesicht ist stark verwittert. Die Verwitterungsspuren am zweiteiligen Gewand sind im oberen Bereich stärker als vor den Beinen ausgeprägt. Dafür fehlt ein Teil des Gewands am rechten Spielbein, dessen freigelegter Oberschenkel erneuert worden zu sein scheint. Der über den linken Arm gelegte Mantel bildet vor der mit einem leichten Schwung versehenen Hüfte bis zum linken Oberbein ein weiches Faltenbündel, an dessen Ende die Säume schräg zum Boden geleitet werden. Der noch verbliebene Stoff im unteren Bereich wird vor dem linken Bein von einer sich nach unten vergrößernden, senkrechten, weich fallenden und von der linken Hüfte zum rechten Oberbein von einer spitzwulstigeren, kürzeren Falte dekoriert. Am rechten Unterbein ergeben sich drei nach rechts wegschwingende Falten. In diese Richtung ist auch der Faltenwurf des unter Kniehöhe sichtbaren Rocks angelegt. Vor dem Bauch liegen zwei Muldenfalten und von Gürtelhöhe bis zum rechten Oberbein ist taschenartig eine breite Schüsselfalte angelegt. Ab den Ellbogen, unter denen die Ärmel des Rocks sichtbar werden, sind zwei senkrechte, parallel verlaufende Falten gearbeitet.

1071 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 64.1:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dübbes, Jesus als Guter Hirte, Anton Josef Reiss, 1885, um 1975.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 65

| | |
|---|---|
| Ort: | Südfriedhof Düsseldorf<br>Am Südfriedhof 16<br>40221 Düsseldorf |
| Objekt: | Pietà-Relief (Grabmal Rudolph Lupp).[1072] |
| Material: | Weißer Marmor. |
| Größe: | Durchmesser: 78 cm, T.: 12 cm. |
| Datierung: | Um 1887. |
| Erhaltungszustand: | Die Pietà muss zu einem unbekannten Zeitpunkt vom Bilker Friedhof, auf dem sie sich ursprünglich befand,[1073] zum erst 1904 eröffneten Südfriedhof (Abb. Kat.-Nr. 65.1) transloziert worden sein. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Tondo wurde für den 1887 verstorbenen Geheimen Kommerzienrat Rudolph Lupp angefertigt. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, 1885, o. S.;[1074] W. Funken 2012, S. 925, Abb. S. 608. |

Beschreibung: Das in der Mitte links mit „J. Reiss“ signierte Rundrelief (Abb. Kat.-Nr. 65.2) ist im oberen Drittel eines im 20. Jahrhundert gearbeiteten Grabsteins eingelassen, an den sich links und rechts auf Höhe des unteren Drittels zwei gleich hohe, auf kleinen Sockeln stehende, längsrechteckige Steine mit Inschriften anschließen (Abb. Kat.-Nr. 65.3). Unter dem Bildwerk sind die Namen der im 19. Jahrhundert Verstorbenen angebracht, in deren Auftrag die Pietà angefertigt wurde. Auf der linken Seite der Skulpturengruppe ist das Bruststück Jesu angebracht, auf der rechten Seite das von Maria. Der Kopf des vom Leiden erlösten Christus ruht auf der rechten Schulter seiner Mutter. Seine geschlossenen Augen sind mit vereinzelten Wimpern versehen. Unter den leicht geöffneten Lippen sind zwei Zähne erkennbar. Die Enden seines Oberlippenbärtchens sind zum flachen Seitenbart gezogen. Das Kinn ist abgefallen. Sein langes, gewelltes Haar fällt bis auf die rechte Schulter und verdeckt einen Teil der rechten Hand Marias, mit der sie ihn umarmt und gleichzeitig ein Ende ihres Mantels festhält, dessen Stoff hier zwei nebeneinander verlaufende, vertikale, wie plissiert wirkende Falten bildet, die neben dem nach außen gedrehten Saum angeordnet sind. Dabei fällt ihr zu kurz geformter Daumen und der wie aufgesetzte kleine Finger auf. Auf der linken Kopfseite Jesu fällt das Haar bis auf seine Brust, teilweise schmiegt es sich an das Kopftuch Marias, das auf seine linke Schulter fällt. Ein Stück ihres senkrecht neben ihrer rechten Brust geführten Tuchs ist abgebrochen. Mit ihrer linken, überlangen Hand hält sie schützend den linken Teil ihres Gewands, das sich an den Rand des Tondos legt, vor seinen Körper, vor dem sich neben einer glatten Fläche ein kleines Faltenbündel bildet. Nur sein kräftiger Hals und die nackte, linke Schulter schauen

1072 Einen Hinweis auf dieses von Reiss signierte Grabmal habe ich Herrn Wolfgang Funken zu verdanken, den er mir schon lange vor seiner Veröffentlichung (2012) im Jahre 2008 gab.

1073 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).

1074 Siehe Kat.-Nr. 2, erste Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unter dem Gewand heraus. Liebevoll hat Maria ihren Kopf an seine Stirn gelegt, so dass sie beinahe ganz verdeckt ist. Ihr Gesicht ist wie das ihres Sohns mit einer kräftigen Nase versehen. Die nach unten gezogenen Mundwinkel ihres mit weichen Formen versehenen Munds lassen sie traurig erscheinen. Ihr fast bis an die Brauen gezogenes Tuch, das ihr Gesicht einrahmt, ist über ihrem linken, geschlossenen Auge mit einer omegaähnlichen Falte versehen. Über dem rechten Auge, das etwas geöffnet ist, steht es vom Kopf ab. Im Übrigen fällt es weich bis auf ihre Schultern. Das Oberteil ihres mit einem runden Ausschnitt modellierten Kleids hat drei flache, senkrechte Falten. Die an der Rückwand angebrachten Heiligenscheine sind für Maria einfach und für Jesus mit einem ellipsenförmigen Muster gearbeitet.

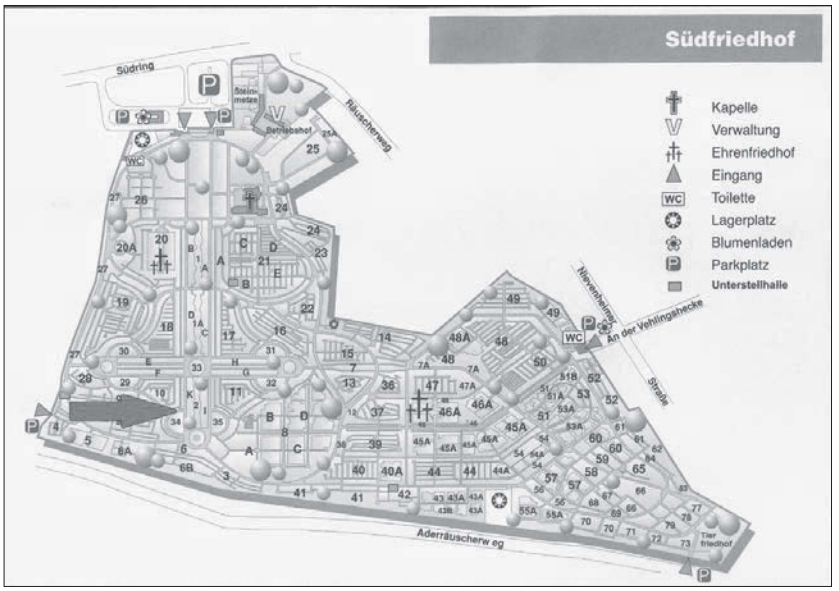



**Abb. Kat.-Nr. 65.1:** Lageplan des Südfriedhofs Düsseldorf mit Markierung der Grabstätte Rudolph Lupp.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 65.2:** Südfriedhof, Düsseldorf, Pietà-Relief am Grabmal Rudolph Lupp, Anton Josef Reiss, um 1887, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 65.3:** Südfriedhof, Düsseldorf, zwischen den Gräbern Dr. Hecker (links) und Familie Hiltermann (rechts) gelegenes Grabmal Rudolph Lupp, Anfang des 20. Jahrhunderts transloziert vom Bilker Friedhof mit Pietà-Relief von Anton Josef Reiss, um 1887, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 66

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell Vincenz von Paul. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1888. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle Düsseldorf, Kunstausstellung 1888, S. 20, Nummer 117. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 67

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell Bernardin von Siena. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1888. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle Düsseldorf, Kunstausstellung 1888, S. 20, Nummer 116. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 68

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell Rosenkranzgruppe. |
| Material: | Gips. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1888. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle Düsseldorf, Kunstausstellung 1888, S. 20, Nummer 117. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 69

| | |
|---|---|
| Ort: | Nordfriedhof Düsseldorf<br>Am Nordfriedhof 1<br>40468 Düsseldorf |
| Objekt: | Kruzifixus (Grabmal Dr. Ludwig Hermkes). |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | H.: 135 cm; B.: 92 cm breit; T.: 31 cm. |
| Datierung: | Um 1888. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 69.4). |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Grabmal wurde nach dem Tod des Hubert Hermkes, Sohn des Dr. Ludwig Hermkes errichtet, der im Alter von einem Jahr starb.[1075]<br>Am Bildwerk wurden unterhalb der Knie zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach 1975 die Beine erneuert (Abb. Kat.-Nr. 69.3, noch mit ursprünglichen Beinen). |
| Quellen und Literatur: | P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95, Abb. 109; W. Funken, 2012, S. 608. |

Beschreibung: Die crux immissa, an der der Kruzifixus als Dreinageltypus angebracht ist (Abb. Kat.-Nr. 69.1), steht auf einem 125 cm hohen, 98 cm breiten und 80 cm tiefen, sich nach oben verjüngenden Sockel, auf dem eine 22 cm starke Basis gestellt ist, die aus einer größeren quadratischen Plinthe, einem Echinus und einer kleineren, quadratischen Abschlussplatte besteht. Der Körper des Gekreuzigten ist mit einem Schwung zur linken Hüfte versehen, so dass er über den Längsbalken hinausragt. Der etwas nach vorne gebeugte Kopf ist zur Mitte des Quer- und Längsbalkens ausgerichtet. Die Unterbeine stehen mittig zum Längsbalken. Seine Arme werden bis zu den Ellbogen fast waagerecht vom Körper geführt, bevor sie etwas diagonal zu den Seitenenden des Querbalkens gezogen werden, an denen die Hände, die zu Fäusten geballt sind, mit jeweils einem Nagel befestigt sind. Die Muskeln der Oberinnenarme treten bis zur Armbeuge stark hervor. Das Haupt ist mit welligem Haar versehen, das vorne bis auf die rechte Brust, von der linken Kopfseite bis auf den Rücken und mit vereinzelten Strähnen bis in die Stirn fällt. Die Lider unter den markanten Augenbrauen sind nicht ganz geschlossen. Die Nase scheint erneuert worden zu sein, denn der Stein fällt hier heller und poröser als das restliche Material aus. Der Oberlippenbart wird um den etwas geöffneten Mund auf den Kinnbart gezogen, der an den Seiten mit vorstehenden Ecken versehen ist. Der Gesichtsausdruck löst bei den Betrachtenden Mitgefühl aus, denn er ist deutlich gezeichnet vom zuvor erlittenen Leidensweg (Abb. Kat.-Nr. 69.2). Die Spur des Lanzenstichs an seiner rechten Körperseite ist kaum zu sehen. Der Oberkörper ist ohne hervortetende Rippen glatt gestaltet. Unterhalb seines Bauchnabels verläuft das von einer Kordel gehaltene Perizonium schräg von der rechten zur linken Hüfte. An der rechten Hüfte ist der Stoff nach außen geschlagen, unterhalb der linken

1075 Es handelt sich um das einzige Mitglied der Familie Hermkes, das hier im 19. Jahrhundert bestattet wurde.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hüfte steht er ein wenig ab. Von der Mitte des oberen Lendentuchrands fällt ein nach außen gezogenes Stoffende bis seitlich seines linken Knies mit zunächst zwei parallelen, V-förmigen Falten, die sich zu einer Falte mit einer hohen Wulst vereinigen. Am rechten Oberbein ist der Saum fast übergangslos zum Bein gearbeitet. Die Füße der unterhalb der Knie erneuerten Beine stehen auf einem Suppedaneum, das unmittelbar über dem Piedestal angebracht ist. Der rechte Fuß, der über den linken gestellt ist, wird durch einen Nagel verbunden.

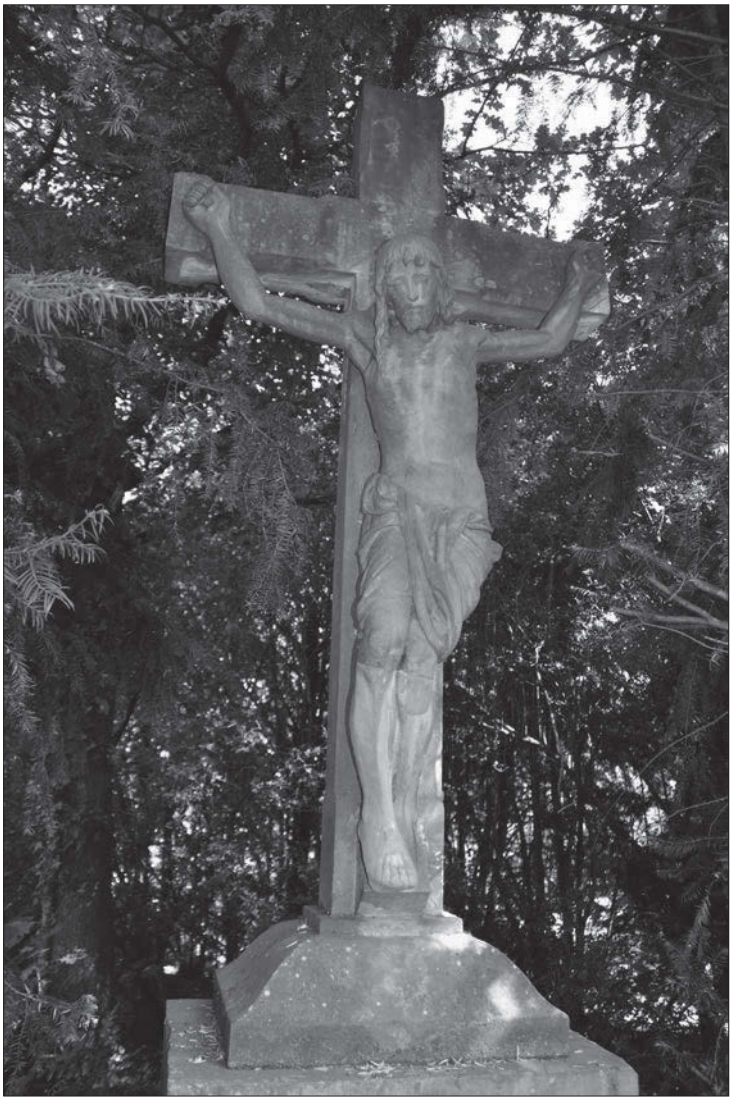


**Abb. Kat.-Nr. 69.1:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Ludwig Hermkes, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1888, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

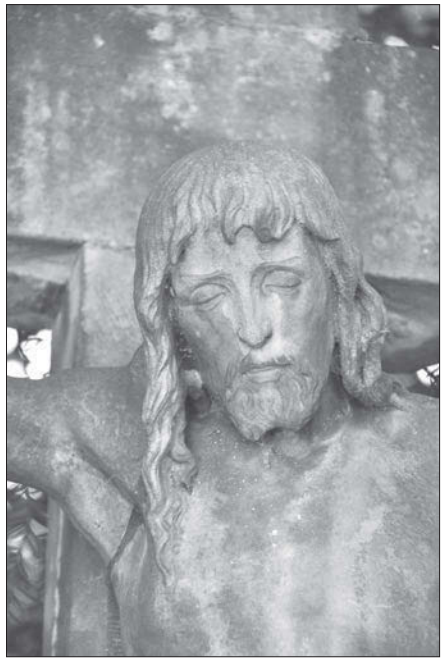


**Abb. Kat.-Nr. 69.2:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Ludwig Hermkes, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1888, Detail, 2013.

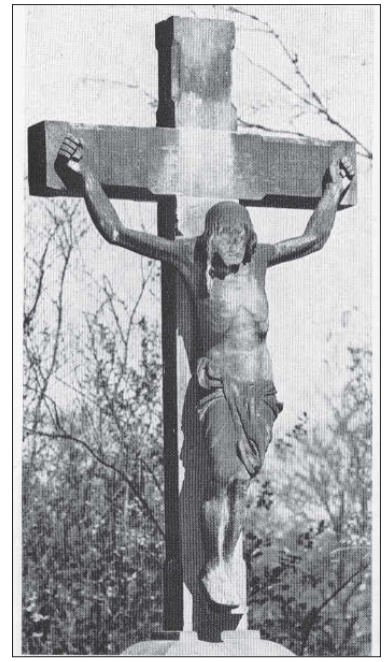


**Abb. Kat.-Nr. 69.3:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Ludwig Hermkes, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1888, Zustand um 1975.

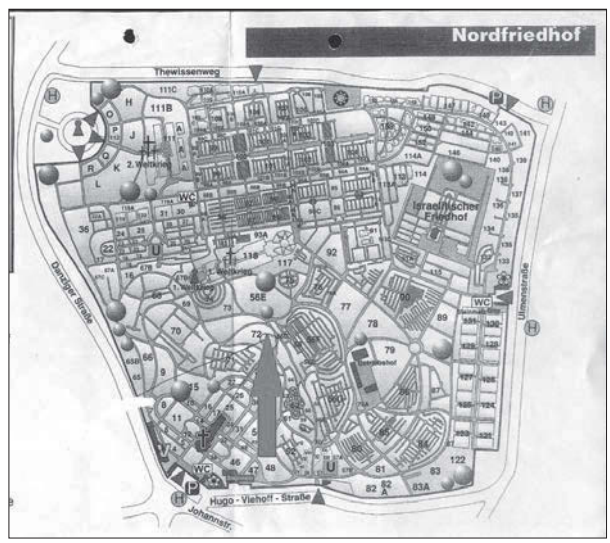



**Abb. Kat.-Nr. 69.4:** Lageplan Nordfriedhof, Düsseldorf, mit Markierung der Grabstelle Dr. Ludwig Hermkes.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 70

| | |
|---|---|
| Ort: | Sint-Jan-de-Doperkerk (Havenkerk, Abb. Kat.-Nr. 70.1, 70.1.a)<br>Lange Haven 70<br>3111 CH Schiedam/Holland |
| Objekt: | Pietà. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Unbekannt.[1076] |
| Datierung: | 1889. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Der Weihe der „[…] nieuw opgerichte kapel […] Onze lieve Vrouw van Smarten“[1077] und der von Reiss aufgestellten Pietà räumte die örtliche Presse am 6. November 1889 eine ganze Seite ein, die in einem Bericht den Künstler als „[…] in Duitschland zoo hoog gevierden Beeldhouwer J. Reiss […]“ aus „[…] de beroemde Dusseldorfsche school […]“[1078] herausstellte, der für die Havenkerk ein „[…] meesterstuck […]“ angefertigt hatte.<br>Nach 1976 wurde die Pietà zu einem unbekannten Zeitpunkt in einem heute zugemauerten Nebenraum der Kirche untergebracht und ist deshalb momentan nicht zugänglich. Eine Restaurierung des Bildwerks wird von der Gemeinde Schiedam in Erwägung gezogen.[1079] |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Schiedam (Nieuwe Schiedamsche Courant, 6. November 1889, Akten Toegangsnummer 52, Nr. 72 ee, 73 f, 235); F. Hanfstaengl, 1900, S. 41. |

Beschreibung:[1080] Ein in den 1930er Jahren entstandenes Foto (Abb. Kat.-Nr. 70.2) zeigt, dass die Pietà früher einmal Bestandteil eines mit Ornamenten und Vergoldungen versehenen Altars[1081] mit einer zumindest zweigeschossigen Gestaltung

1076 Das Objekt konnte nicht ausgemessen werden, da es sich zur Zeit in einem zugemauerten Raum befindet, dessen Wände erst demnächst im Zuge einer Restaurierung der Kirche eingerissen werden sollen.

1077 Nieuwe Schiedamsche Courant vom 6. November 1889 (Gemeindearchiv Schiedam).

1078 Ebd.

1079 Schriftliche Auskunft des Conservation officer der Gemeinde Schiedam Dr. mr. G. H. (Geert) Medema vom 19. 12. 2012.

1080 Die Beschreibung wurde anhand eines um 1976 entstandenen Fotos vorgenommen (siehe Abb. Kat.-Nr. 70.2).

1081 Diese Einzelheiten zum Altar gehen aus einem Brief der Gebrüder Margij & Snickers an den Pastor der Gemeinde vom 30. April 1889 hervor, die ihm u. a. mitteilten, ab dem 9. September 1889 nach der Aufstellung von Bänken in der Kirche ausreichend Zeit zu haben, die Kapelle für die Pietà vorzubereiten (Gemeindearchiv Schiedam, Akte Toegang 52, S. 73 f.).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war (Abb. Kat.-Nr. 70.2–70.3). Sie stand auf der hervorkragenden Abschlussplatte des sich nach oben verjüngenden, oberen Geschosses, das zweizonig unterteilt war. Den Hintergrund bildete ein auf die Wand gemaltes Kreuz, um das in Kreisform die Worte „OGIJ ALLEN DIE VOORBIJ GAAT OP DEN WEG GEEFT ACHT EN ZIET OF ER EN SMART IS ZOOALS DE MEIJNE“ angebracht waren.

Das Bildwerk ist auf einen stilisierten Erdhügel gesetzt. Liebevoll nähert die auf einer naturbelassenen Steinbank sitzende Maria ihren Kopf dem Haupt ihres Sohns, so dass beide Figuren an den Stirnen verbunden zu sein scheinen. Sie betrachtet Jesus mit einem ernsten Ausdruck aus ihrem ebenmäßig modellierten Gesicht, das gleichaltrig zu sein scheint. Ihr helles, eng anliegendes Tuch reicht fast bis an ihre Augenbrauen. Darüber trägt sie eine ebenfalls helle Kapuze mit einer mittig über der Stirn gelegenen Öffnung, die seitlich ihres Halses locker bis zum runden Ausschnitt des roten, gegürteten Kleids fällt. Die Fassung des Gewands Mariens, die als „[…] indrukwekkende polychromie […]“[1082] geschildert wurde, ist noch schwach auf einer um 2011 aufgenommenen Fotografie zu erkennen (Abb. Kat.-Nr. 70.4). Unterhalb des Ausschnitts ergeben sich zwei Muldenfalten. Zwischen den Knien sind ebenfalls Schüsselfalten gearbeitet sowie seitlich des linken Beins, an dem sie von einem Faltenbündel begleitet werden. Vom rechten Knie verläuft eine senkrechte Falte, die parallel zum herabfallenden rechten Arm der Christusfigur gearbeitet ist. Am Boden liegt der mit einem nicht mehr erkennbaren Muster gesäumte Stoff auf und fällt über den Rand des Erdhügels hinaus. Der linke Ärmel ist an der Außenseite glatt gestaltet, an seiner Innenseite mit kleineren, muschelförmigen Falten versehen. Ihr nur leicht auf den Schultern liegender blauer Umhang fällt am Rücken hinab mit einem weichen Faltenwurf. Unter beide Hände hat Maria ein helles Tuch gelegt. Ihre linke Hand ruht ausgestreckt auf der rechten Schulter ihres Sohns, in ihre rechte Hand mit dem gekrümmten Zeigefinger hat sie seinen Kopf gebettet.

Zur vertikal modellierten Marienfigur bildet Jesus von seinem nahe Marias Kopf gehaltenen Haupt bis zu den rechts der Bank auf dem Erdhügel aufgesetzten Füßen, deren Zehen über den Rand hinausragen, eine Schräge. Mit seinen geschlossenen Augen und dem leicht geöffneten Mund, der von einem dunklen Bart umgeben ist, wirkt sein Gesicht wie das eines friedlich Schlafenden. Sein schweres Haar fällt in Wellen bis auf seine Schultern. Deutliche Spuren der Leidenswerkzeuge sind an den blutenden Wunden der Füße und an der rechten Brustseite sichtbar. An der rechten Hand, dessen Innenfläche nach außen gehalten wird, ist eine Verletzung durch die zuvor erfolgte Annagelung an das Kreuz weniger ausgeprägt, an der linken Hand scheint keine vorhanden zu sein. Der athletisch gestaltete Körper ist nur mit einem Perizonium bekleidet, das mit gleichmäßig angelegten, parallelen, waagerechten Falten mit breiten Wulsten und Kehlen bis oberhalb der Knie gearbeitet ist. Unterhalb des Bauchnabels fällt eine Seite des zusammengebundenen Stoffs bis über die oberen Falten des Lendentuchs und führt bis zu seiner linken Hand, die auf seinem linken Oberbein aufliegt.

1082 Die genaue Fassung wurde im Artikel vom 6. November 1889 in der Nieuwe Schiedamsche Courant nicht geschildert. Auf dem Foto aus dem Jahre 2011 ist eine evtl. Farbgebung mit den Farben Blau und Rot nur zu ahnen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 70.1:** Havenkerk, Schiedam/Holland. 1900.

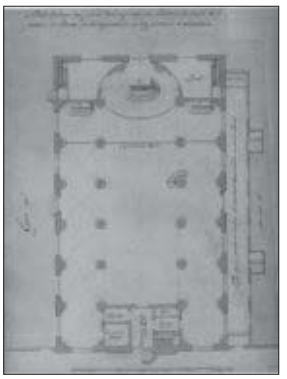


**Abb. Kat.-Nr. 70.1 a:** Havenkerk, Schiedam/Holland, Grundriss, 1818.

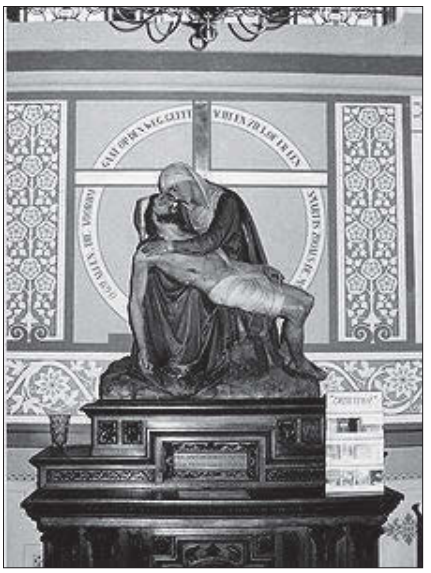


**Abb. Kat.-Nr. 70.2:** Havenkerk, Schiedam/Holland, Pietà, Anton Josef Reiss, 1889, 1930er Jahre.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 70.3:** Havenkerk, Schiedam/Holland, Pietà, Anton Josef Reiss, 1889, um 1976.

**Abb. Kat.-Nr. 70.4:** Havenkerk, Schiedam/Holland, Pietà, Anton Josef Reiss, 1889, heute in einem zugemauerten Raum der Kirche aufbewahrt, Restaurierung wird gemeinsam mit Renovierung der Kirche in Erwägung gezogen, um 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 71

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekte verschollen (keine Abbildungen vorhanden). Ursprünglich: Notkirche Kaiser-Wilhelm-Straße/Ecke Charlottenstraße, Düsseldorf, Süd-Pempelfort[1083] [1084] [1085] |
| Objekt: | Haupt- und Nebenaltäre. |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Um 1890. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Notkirche in Süd-Pempelfort wurde ab- und „[…] im sogenannnten „Zooviertel“ […] wieder aufgebaut“.[1086] Bevor Joseph Kleesattel die neuromanische Pauluskirche im Zooviertel (Düsseltal) zwischen 1911 und 1913 an der Stelle errichtete,[1087] an der sich die Notkirche befunden hatte, soll sie erneut abgetragen und zu einer anderen Gemeinde transloziert worden sein,[1088] deren Namen man heute nicht mehr nennen kann. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Archiv des Erzbistums Köln (Akte St. Mariä Empfängnis, Dek. 56, Vol. I und Vol II, 1); J. Kaulhausen 1981, S. 21. |

Beschreibung: Entfällt.

1083 Heute: Friedrich-Ebert-Straße/Charlottenstraße.

1084 Es soll sich um eine „[…] stattliche Notkirche (Fachwerkbau mit Turmfassade und Querhaus); […]“ gehandelt haben (M. Schmelzer, 2009, S. 112).

1085 Für die auf Antrag des Kirchenvorstands der Gemeinde Derendorf gebauten und am 27. Juli 1890 geweihten Notkirche ging die Kirche St. Mariä Empfängnis an der Oststraße in Düsseldorf hervor (Archiv des Erzbistums Köln, Akte St. Mariä Empfängnis, Dek. 56, Vol. I und Vol. II, 1). Für die Notkirche wurde die Marien-Pfarre eingerichtet, deren Kirchenvorstand sich am 19. September 1891 konstituierte. Reiss war sowohl in der Notkirche als auch in der Kirche St. Mariä Empfängnis Gemeindevertreter.

1086 N. Schloßmacher/E. Spohr u. a., 1982, S. 106.

1087 Handbuch des Erzbischöflichen Generalvikariats, Band 1, S. 138.

1088 Mündliche Auskunft des Bildhauers Klingen, der langjähriges Gemeindemitglied der Pauluskirche in Düsseldorf ist.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 72

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich: Notkirche Kaiser-Wilhelm-Straße/Charlottenstraße Düsseldorf, Süd-Pempelfort |
| Objekt: | Herz-Jesu-Figur. |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Um 1890. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Archiv des Erzbistums Köln (Akte St. Mariä Empfängnis, Dek. 56, Vol. I und Vol. II, 1). |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 73

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Cyriakus (Abb. Kat.-Nr. 38 a)<br>Hülser Markt/Rektoratsstraße<br>47839 Krefeld-Hüls |
| Objekt: | Josephsaltar. |
| Material: | Stipes: Heller Sandstein und Marmor.<br>Mensa: Roter Sandstein.<br>Retabel: Eichenholz; Ausnahmen: Ornamente aus Lindenholz; Verbundstücke und Blendbögen aus Tannenholz. Figuren: Eichenholz. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1874 (Stipes) und 1890 – 1894. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 73 a). |
| Chronik und Zusätzliches: | Nach einem undatierten und ohne Unterschrift versehenen Brief, der wahrscheinlich vom Pfarrer der Gemeinde St. Cyriakus um 1890 an das Generalvikariat mit der Bitte um Genehmigung des Retabelaufbaus gerichtet wurde, geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt bereits 15.000 Mark für das Projekt gesammelt worden waren. Betont wurde in diesem Schreiben, dass der Kirchenkasse keine Kosten entstünden, denn es sei ein Leichtes, auch noch die fehlenden Mittel im Laufe der Erstellungszeit, die mit zwei bis drei Jahren kalkuliert wurde, zusammenzubringen. Beauftragt wurden mit der Erstellung des Altaraufsatzes wieder Künstler, die sich schon bei der Ausstattung des Haupt- und des Marienaltars (Kat.-Nr. 38 und Kat.-Nr. 58) bewährt hatten. So wurde für die Anfertigung, Polychromie und Vergoldung des Retabels wieder die Fa. Marmon aus Sigmaringen, die inzwischen von A. Warth geführt wurde, verpflichtet. Franz Müller sollte erneut die Gemälde anfertigen und Anton Josef Reiss die Figuren herstellen. Die Gesamtkosten betrugen ca. 17.200 Mark. Reiss' Salär belief sich auf 7.500 Mark, dessen Empfang er nach Abschluss seiner Arbeiten am 22. Juli 1894 bestätigte. Aus seinem am 1. August 1890 mit dem Kirchenvorstand abgeschlossen Vertrag ist ersichtlich, dass er die Polychromie der Figuren dieses Mal selbst übernahm.[1089] Im Jahre 1939 wurde der Altar in Koblenz neu vergoldet.[1090] Anfang der 1990er Jahre wurde festgestellt, dass |

1089 Kirchenarchiv St. Cyriakus (Akte 413).

1090 Anonymus, 1971, S. 31.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Altar restauriert werden müsste.[1091] Begonnen wurde mit den Arbeiten aber erst 2003. Sie dauerten bis zum Jahre 2007 an.[1092] Hierbei wurde ein starker Anobienbefall bekämpft und die ursprüngliche Fassung der Figuren von einem „[…] lackartige(n) Überzug […]"[1093] befreit, von dem nicht mehr festgestellt werden kann, wann er aufgetragen wurde.[1094]

Quellen und Literatur: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Kirchenarchiv St. Cyriakus, Hüls (Akten 413, 438); Anonymus, 1885,[1095] o. S.; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; Anonymus, 1934, S. 121; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; Anonymus, 1971, S. 34; P. Bloch, 1975; E. Brües, 1975, S. 46; W. Mellen, 1995, S. 167, Abb. S. 170; G. Dehio, 2005, S. 871; B. Maaz, 2010, S. 366; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Der auf einem flachen, polygonalen Sockel stehende Altar (Abb. Kat.-Nr. 73.1), der vor dem Chor am Ende des rechten Seitenschiffs aufgestellt ist, besteht aus zwei Geschossen, die sich aus einem steinernen Altaruntersatz und dem aus Holz angefertigten Retabel, der nach oben mit Gesprenge abgeschlossen wird, zusammensetzen. Der 86 cm hohe, 225 cm beite und 61 cm tiefe Stipes (Abb. Kat.-Nr. 73. 2) ist an seiner Front mit profilierten Feldern (H.: 58 cm; B.: 50 cm; T.: 5 cm) ausgestattet, die nach unten mit Laibungen gestaltet sind. An ihren Seiten werden sie mit auf polygonalen, kleinen Postamenten stehenden Rundstützen begrenzt, die an ihrem unteren Ende mit runden Basen und oben mit korinthisierenden Kapitellen abschließen. Über allen Feldern zieht sich ein aus Blüten und Blättern kombiniertes Schmuckband. Auf den Feldern links und rechts sind mit bis über die halbe Fläche reichende genaste Doppelspitzbögen angebracht, auf deren Spitzen kleinere, ebenfalls mit Nasen versehene Spitzbögen stoßen.

Auf der mittleren Fläche des Stipes befindet sich ein fünffiguriges Relief (Abb. Kat.-Nr. 73.3) von Edmund Renard, das von einem segmentbogenförmigen, mit flatternden

1091 Stellungnahme des Gutachters Rose vom Landschaftsverband Rheinland am 16. 12. 1992 (Akte St. Cyriakus, eingesehen im Archiv des Landschaftsverbands Rheinland am 15. 2. 2013).

1092 Mit der Restaurierung wurde Hans Fuchs in Heiligenhaus beauftragt.

1093 Aktenvermerk des Herrn Marc Peez vom Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, den er anlässlich eines Ortstermins im Atelier des Restaurators Fuchs in Heiligenhaus am 16. 11. 2004 gemacht hat (Kirchenarchiv Hüls).

1094 Bei einer im Jahr 2009 durchgeführten Untersuchung des Landschaftsverbands Rheinland, der die Kosten für die Restaurierung übernommen hatte, wurde an den Altarflügeln Schimmelbefall festgestellt, der mit Gegenmaßnahmen bekämpft wurde (Akten Landschaftsverband Rheinland, Schreiben vom 26. 11. 2009 von Herrn Engels an Pfarrer Jansen).

1095 Siehe Kat.-Nr. 2, erste Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Enden geschmückten Band mit der Inschrift „Ite ad Joseph." überfangen wird. So wird schon am Unterbau des Altars deutlich gemacht, dass er dem hl. Joseph gewidmet ist. Auf der linken Seite kniet Maria und streckt Joseph, auf den ihr Blick gerichtet ist, das in ihre Hände gebettete Jesuskind entgegen. Ihr ernstes, rundlich geformtes Gesicht ist mit einer fleischigen Nase und dicken Nasenflügeln gearbeitet. Das zu ihrer turbanähnlichen Kopfbedeckung gehörende Tuch und ein über die Schultern gelegter Schal enden über ihren langen, gewellten Haaren an der Rückseite der Oberbeine. Neben einer großen glatten Stofffläche sind am rechten Bein zwei hakenförmige Muldenfalten gelegt. Über den beschuhten Beinen staut sich das Kleid an den Unterbeinen mit senkrechten, dicht beieinander liegenden, weichwulstigen Falten. Das pausbackige Jesuskind, das in ein langes, kurzärmliges Gewand gekleidet ist, unter dem die kleinen Füße hervorsehen, blickt wie seine Mutter mit einem ernsten Gesichtsausdruck zu Joseph auf, dem es beide nackten Arme, an denen die rechte Hand fehlt, entgegenstreckt. Joseph, der als Konfigurationsfigur zwischen Maria und ihrem Kind und zwei arbeitenden Männern auf der gegenüberliegenden Seite steht, ist proportional viel größer als die anderen Skulpturen gearbeitet. Er hat Blickkontakt mit Maria und dem Kind, weist aber mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf die Szene auf der rechten Seite, in der angedeutet wird, dass er genug Nahrung für Hilfesuchende hat, denn die beiden Figuren sind mit dem Umfüllen gesammelten Korns von einem Korb in einen Sack beschäftigt. Josephs langes Haar ist mit einer Kappe bedeckt, an deren Seiten je ein Band bis auf die Schulter hängt. Im Gesicht, das mit Oberlippen- und Kinnbart gestaltet ist, sind Verwitterungsspuren zu erkennen, die Nase fehlt fast vollständig. An der rechten Hand, mit der er einen langen Stab hält, fehlen auch die Kuppe des rechten Zeigefingers und die Knöchel des Ring- und Mittelfingers. Das lange, bis auf die hervorragenden Sandalen fallende Gewand ist mit unterschiedlich breiten und tiefen Muldenfalten drapiert. Am stärksten tritt die unterste hervor, die sich ab der rechten Schulter entwickelt, bis unter die Knie reicht und zur linken Hüfte hochgeführt wird. Die unmittelbar neben Joseph stehende männliche Figur mit dem Lockenkopf ist mittleren Alters. Sie ist etwas nach vorne geneigt. Das Gesicht ist konzentriert auf die Öffnung des Sacks gerichtet, in den sie den Inhalt des Korbs, den ein vor ihr kniender Jüngling mit seinen fleischigen Händen aufhält, schüttet. Das Gesicht des jungen Manns wirkt bedrückt, als teile er nicht die Euphorie Josephs, der mit seiner Geste andeutet, es sei genug für alle da.

Das ca. 5,50 m hohe und ca. 3,20 m breite[1096] Retabel (mit figürlicher Gestaltung von Anton Josef Reiss) steht auf einem 113 cm hohen, 243 cm breiten und 76 cm tiefen Unterbau aus hellem Werkstein und ragt mit ca. 7 cm bis auf die Mensa. Die linke Unterbauseite ist glatt gearbeitet (Abb. Kat.-Nr. 73.4). In der Mitte der rechten Seite ist eine ca. 40 cm hohe Nische mit einer hervorkragenden, 12 cm tiefen Platte eingelassen, auf der vielleicht einmal eine Heiligenfigur gestanden hat (Abb. Kat.-Nr. 73.5). Unter dem Retabel befindet sich ein brauner, 16 cm hoher, 228 cm breiter und 74 cm tiefer Untersatz mit goldgerandeten, grünen Blendnischen, die alternierend mit goldfarbenen Kreisen und Ellipsen versehen sind, in die liegende Vierpässe eingearbeitet sind (Abb. Kat.-Nr. 73.6).

1096 Diese Maße wurden von Restaurator Fuchs nach Abzug der Höhe des Stipes übernommen.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Predella (Abb. Kat.-Nr. 73.6) wird nach unten mit einem profilierten Rahmen und nach oben mit einer dickeren, mit Astwerk geschmückten Platte abgeschlossen, die deutlich breiter als der Stipes ist. Unter den Seiten dieser Platte sind Segmentbögen angebracht, deren Unterseiten und Zwickel mit Blütenmaßwerk dekoriert sind. Nach vorne wird die Predella oben mit Blattmaßwerk abgeschlossen. Die Szenen werden seitlich mit T-förmigen Leisten eingerahmt, auf die rote Pultdächer gesetzt sind. Dargestellt werden vor goldenen, mit Lilien verzierten Wänden drei Szenen mit vollplastischen Figuren, die links mit der Verkündigung an die Hirten beginnt, in der Mitte mit der Geburt Christi fortgesetzt und rechts mit der Anbetung der Könige beendet wird. Ganz links ist oberhalb der Signatur „A. J. Reiss 1894“ in der Verkündigung (Abb. Kat.-Nr. 73.7) ein Schaf auf seinen Läufen ruhend in Szene gesetzt. Seine schläfrigen Augen sind glotzend nach vorne gerichtet, nur das rechte, nach hinten gelegte Ohr deutet auf eine wenigstens akustische Wahrnehmung des hinter ihm stattfindenden Geschehens hin. Ein vor ihm liegendes Lamm hat seinen Kopf auf das rechte Bein des Schafs gelegt und beobachtet aus dieser Position den heranschwebenden Engel, dessen Erscheinen es nicht in Schrecken versetzt, im Gegensatz zu den in drei Lebensaltern gestalteten Hirten. Der jüngste, neben den Schafen sitzende Hirte (H.: 23,5 cm; B.: 32 cm; T.: 15 cm) hat die Situation schon erfasst. Ehrfürchtig hat er seine Handrücken zu einem Gebet vor seiner Brust zusammengelegt. Sein mit braunem, kurzem Haar versehener Kopf ist auf den Engel gerichtet. Wie fast alle anderen Figuren ist auch sein Gesicht mit einem starken rötlichen Inkarnat auf den Wangen gearbeitet. Er ist mit einem kurzärmligen, blaugrünen, mit goldenen und roten Streifen gesäumten Hemd bekleidet, unter dem ein weißes Untergewand an den Oberbeinen herausschaut. Seine übereinandergeschlagenen, lang ausgestreckten Beine und die den Betrachtenden hingehaltene Sohle des linken Fußes sind besonders realistisch modelliert. Der Stoff, der weite, glatte Flächen aufweist, ist vor dem Bauch mit zwei senkrechten Falten versehen, die an ihren Enden V-förmig zusammengeführt werden. Unter einer über der rechten Hüfte quer verlaufenden Falte ist eine kleine Muldenfalte gearbeitet. Über die Schultern ist ein graues Schafsfell gelegt, das den linken Oberarm bedeckt und den rechten Arm ganz frei lässt.

Hinter ihm steht ein etwas älterer, das mittlere Lebensalter repräsentierende Hirte (H.: 40,5 cm; B.: 19,5 cm; T.: 24,5 cm). Sein ebenfalls mit braunem Haar gestalteter Kopf ist auf den Engel gerichtet, den er wie gebannt anstarrt. Der Schreck, den ihm der erschienene Engel bereitet, lässt ihn sich auf der rechten Schulter des dritten, vor ihm knienden Schäfers mit seiner linken Hand abstützen. Dabei ist sein Oberkörper leicht vorgebeugt, im Übrigen steht er fast gerade. Halt findet er auch an seinem Stab, den er mit seiner rechten Hand umfasst. Unter dem braunen, kurzärmligen, bis auf den Boden fallenden Gewand, dessen viereckiger Ausschnitt mit den Farben Rot, Gelb und Blau gefasst ist, sind ein starker Hals und kräftige Arme erkennbar. Der fast glatt gearbeitete Stoff ist nur unterhalb des Gürtels in drei Muldenfalten gelegt. An langen Riemen auf der linken Schulter ist ein kugelförmiges Trinkgefäß befestigt, das seitlich seines rechten Oberbeins anliegt, dessen Spielbeinfunktion unter dem Gewand erkennbar ist.

Der älteste der Hirten (H.: 29,8 cm; B.: 13,5 cm; T.: 11,5 cm) kniet fast unmittelbar vor dem Engel. Nur ein Hund, der mit angelegten Ohren und mit dem Rücken zu den Betrachtenden vor seinem linken Bein sitzt, trennt ihn von der himmlischen Gestalt,



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die den Hirten so zu erschrecken scheint, dass er seine Hände schützend auf den nach hinten gebeugten Oberkörper gelegt hat. Sein um eine Glatze liegender Haarkranz ist wie der Oberlippen- und Kinnbart in einer graubraunen Farbe gehalten. Der Kopf ist zum Engel gerichtet, den er mit einem verängstigten Ausdruck ansieht. Das Nasenende hat die gleiche rundliche Form wie die des hinter ihm Stehenden, so dass der Künstler vermutlich beabsichtigte, Vater und Sohn darzustellen. Er trägt ein braunes, kurzärmliges, an den Säumen mit einem grünen Streifen versehenes Gewand, das am Hals rund ausgeschnitten ist. Am Oberkörper fällt es ganz glatt, ab Gürtelhöhe sind drei sternenförmig ausgerichtete Falten angelegt. Sein über die rechte Schulter gelegtes Schafsfell verdeckt den rechten Arm bis über die Ellbogen hinaus. Da seine linke Hand und die des hinter ihm stehenden Hirten auf seinem Oberkörper nahe beieinander liegen, ist hier gut zu erkennen, dass Reiss die Hände der älteren Figur ebenso jung gestaltete wie an der jünger modellierten Skulptur.

Eine große Bewegtheit bringt der Engel (H.: 40,5 cm; B.: 33 cm; T.: 11 cm) in die Szene, der mit seinen ausgebreiteten Armen (an dessen linker Hand der Ringfinger fehlt) und Flügeln gerade Bodenkontakt mit dem rechten Fuß aufgenommen hat. Der Eindruck des sich noch im Schweben befindlichen linken Beins wird durch eine starke Knickung des unter dem Stoff deutlich hervortretenden Knies erzeugt. Der Stoff über dem Oberbein wirkt transparent; das Unterbein ist weit zurückgesetzt. Sein halb geöffneter Mund weist darauf hin, dass er sich in dieser Stellung bereits mit beruhigenden Worten an die Hirten richtet und ihnen die Botschaft von der Geburt Christi verkündet.[1097] Das ebenmäßige, ausdruckslose Gesicht des Engels ist von braunem, gewelltem, bis in den Nacken fallendem Haar eingefasst. Seine hellen Flügel, von denen am rechten die Spitze abgebrochen ist, sind mit goldfarbenen Sprenkeln und Kielen versehen. Nahe dem Rücken sind sie mit hellblauen und rosafarbenen Federn ausgestattet. Das helle, am Hals rund ausgeschnittene, mit goldenen Streifen gesäumte Gewand hat ein goldfarbenes Muster, das aus jeweils sechs, aus Punkten zusammengesetzten Kreisen besteht. Die Enden eines hellblauen, mit senkrechten, goldfarbenen Streifen geschmückten Gürtels flattern wegen des vom Fliegen verursachten Windzugs zur rechten Seite hinweg. Unter den fast bis zu den Schultern hochgekrempelten weiten Ärmeln wird ein rosafarbenes Unterkleid sichtbar, das mit einem goldenen kreis- und sternenförmigen Muster gearbeitet ist. Auf der rechen Seite des Oberkörpers sind zwei vertikale Falten bis zum Gürtel gelegt. Neben ihr befindet sich eine flache Muldenfalte, die von der Mitte des Halses ebenfalls bis zum Gürtel und von dort wieder hoch zum linken Arm gezogen wird. Unterhalb des Gürtels ergeben sich vor dem rechten, unsichtbar bleibenden Standbein drei weiche Falten, von denen zwei schräg auf dem Boden aufliegen und eine nach hinten weggeführt wird, wo der Stoff wie eine Schleppe mit Abstand zu den Beinen hochgewirbelt wird und an einem Fels liegen bleibt.

Vor dem Fels befinden sich zwei kleinere, pausbackige Engel, die die Verbindung zur nächsten Szene herstellen und gleichzeitig das in der Bibel geschilderte „[…] himmlische Heer […]“[1098] vertreten, das die Verkündigung an die Hirten mit den Worten „Verherrlicht ist Gott in der Höhe, […]“[1099] untermalt. Diese Nachricht trägt der im

1097 Lukas, 2, 10–12.

1098 Lukas, 2, 13.

1099 Ebd., 14.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vordergrund kniende Engel (H.: 16,7 cm; B.: 13 cm; T.: 15 cm), der in seinen Händen einen ausgerollten Rotulus hält, auf dem nicht mehr ganz vollständig die Worte „Gloria in excelsis Deo“ geschrieben sind. Beide Engel sind mit weit nach hinten gestellten Flügeln versehen. Ihr Blick ist auf die Krippe mit dem Kind gerichtet. Die kindlichen Gesichter sind mit gleicher gewellter, bis in den Nacken fallender Frisur eingerahmt, allerdings hat der vordere eine rötliche Haarfarbe, der hintere eine dunklere. Der vordere Engel trägt ein rosafarbenes, langes Gewand mit einem goldfarbenen Punktmuster, dessen weißer Innenstoff an den bis zu den Oberarmen gekrempelten Ärmeln wie auch am Hals zu sehen ist. Es ist am Oberkörper mit vier senkrechten Falten versehen, unter dem Gürtel liegt es an den Beinen glatt auf und fällt hinter der Figur gestaut auf den Boden. Die grünen Ärmel eines Kleids sind mit verschieden langen, horizontalen, goldenen Linien versehen. Der Engel dahinter (H.: 19,5 cm; B.: 10,2 cm; T.: 16,5 cm) hat noch keine kniende Haltung eingenommen. Adorierend hält er seine Hände vor dem Körper zusammen. Er trägt ein goldfarbenes Gewand. An den gekrempelten Ärmeln ist es mit einer weißen Farbe versehen, die auch an einem kleinen Faltenbündel am rechten Bein zu erkennen ist. Der von dem Faltenbündel aus diagonal zu den Seiten geführte Stoff lässt das Ende eines roten, mit einem goldfarbenen Sternenmuster gestalteten Kleids zum Vorschein kommen, dessen lange Ärmel sichtbar sind.

Der mit Farn und Blattwerk umgebene Fels, an den das mit zwei Balken abgestützte Pultdach eines Stalls gelehnt ist, bildet den Hintergrund der Darstellung der Geburt Christi (Abb. Kat.-Nr. 73.8). Sie ist in der Mitte der Predella als ruhender Pol inszeniert. Joseph (H.: 31 cm; B.: 19 cm; T.: 16 cm), der links neben dem Jesuskind kniet, hat seinen Oberkörper nach vorne gebeugt. Mit um das linke Knie gelegten, gefalteten Händen betrachtet er mit einem ernsten Ausdruck sein Ziehkind. Sein dunkles Haar fällt bis in die Stirn und bis weit in den Nacken. Sein Oberlippenbart vereinigt sich mit dem Kinnbart, der an den Seiten mit je einer nach vorne ragenden Spitze abgeschlossen wird. Sein über die linke Schulter gelegter, langer, brauner Umhang wird schräg über den Rücken geführt. Ab der rechten Hüfte wird er nach vorne über den Bauch gezogen, so dass das grüne Innenfutter sichtbar wird. Der üppig bis auf den Boden fallende Stoff ist vor dem rechten Unterbein ganz glatt gearbeitet, am Oberbein sind zwei Schüsselfalten angelegt; von den Beinseiten werden zunächst senkrecht fallende Falten schräg nach vorne geleitet, wo sie sich am Boden zusammen aufrichten. Sein am Hals rund geschnittenes, langärmliges Untergewand ist in einem hellvioletten Ton gehalten. An den Säumen ist es mit goldenen Streifen geschmückt. Am fast glatt anliegenden Oberkörper verlaufen nur zwei flache, von der linken Schulter kommende Falten, an den Oberarmen sind sie spitzwulstig angelegt.

Maria (H.: 26 cm; B.: 16,5 cm; T.: 36 cm) beugt sich nicht voller Freude über das neugeborene Kind, sondern ihr Gesicht scheint Sorge auszudrücken. Ihr jugendliches Antlitz mit der spitz geformten Nase und dem vollen Mund ist so ernst gestaltet, dass es die Leiden ihres Sohns bereits zu antizipieren scheint und die Betrachtenden schon an Pietà-Darstellungen denken lässt, in denen Maria um ihren Sohn trauert. Ihr dunkles, langes, gewelltes, bis an die Beine reichendes Haar liegt ausgebreitet über den ganzen Rücken. Ihr blauer Umhang ist mit einem im Goldton aufgetragenen, eiskristallähnlichen Muster geschmückt. Das goldfarbene Innenfutter wird am rechten Arm und auf den Schultern sichtbar, von der der locker aufliegende Umhang herunterzuglei-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten droht. Wenige senkrechte, weiche Falten sind ab Hüfthöhe zwischen glatten Stoffflächen modelliert, die am Boden gestaucht sind, so dass sie an ihren Enden etwas nach oben gestülpt werden. Am Oberarm des linken, weit geschnittenen Ärmels ihres goldfarbenen Kleids, der am Rand umgeschlagen ist, sind zwei senkrechte und am Unterarm kleinere, muschelförmige Falten geformt.

Im Zentrum steht das liegende Jesuskind (H.: 19 cm; B.: 12 cm; T.: 36 cm), dessen erhöhte Bettstatt nicht genau zu identifizieren ist, da sie von hellem, bis auf den Boden fallenden Stoff verdeckt wird. Nur sein nackter Oberkörper mit den weit ausgebreiteten Armen schaut unter einer Decke hervor. Die Finger der rechten Hand außer dem Daumen fehlen. Der Kopf ist mit leichtem Flaum bedeckt. Das Gesicht ist rundlich geformt. Das mit Babyspeck versehene Kinn steht etwas hervor. Das schlafende Kind strahlt Frieden aus, von dem Maria zu wissen scheint, dass er ein trügerischer ist, denn wie beschützend hat sie die rechte Hand an das obere Ende, die linke Hand an das untere Ende des Bettchens gelegt.

Hinter Maria schauen über die Brüstung des Stalls Köpfe von Tieren hinaus. Bei dem näher bei ihr stehenden Tier handelt es sich um einen mit zwei Hörnern versehenen Ochsen, dessen Augen auf die Betrachtenden gerichtet sind. Scharnierfigur zur nächsten Darstellung ist der neben ihm stehende Esel, dessen Kopf beim Fressen vom seitlich des Stalls wachsenden Buschwerks zu den auf der rechten Seite der Predella versammelten Heiligen Drei Königen ausgerichtet ist, deren Haltung und Gestik die folgende Szene wieder lebendiger gestalten.

Wie die Hirten werden die Heiligen Drei Könige (Abb. Kat.-Nr. 73.9), die bei Matthäus als Sterndeuter[1100] bezeichnet werden, in drei Lebensaltern präsentiert. Die zweischichtig Dargestellten werden von einem Kamel (H.: 24 cm; B.: 13 cm; T.: 24 cm) begleitet, das sich vorne rechts am Rand niedergelassen hat. Die Proportionen zwischen dem Tier und der vor ihm knienden Figur sind nicht richtig wiedergegeben, denn das Kamel hätte selbst in Ruhelage wesentlich größer sein müssen. Es ist der älteste der Könige (H.: 29 cm; B.: 29 cm; T.: 21 cm), der sich mit ausgebreiteten Armen zur Anbetung des Kinds niedergekniet hat. Über einem silberfarbenen Tuch ruht auf seinem Kopf eine flache, gezackte goldene Krone. Nur an den Seiten schaut das bis auf den Rücken fallende Haar heraus. Sein Gesicht ist mit einer etwas kräftigeren Nase und die Oberlippe mit einem Bart versehen, der sich mit dem graubraunen Kinnbart vereinigt, der weit vom schmalen Hals mit dem ausgeprägten Adamsapfel absteht. Sein Blick ist auf den goldfarbenen, sechszackigen Stern über dem Stall gerichtet, dem alle drei gefolgt waren, da er ihnen den Weg zeigte, „[…] wo das Kind war […]“,[1101] dem sie als den „neugeborene(n) König der Juden […] huldigen“[1102] wollten. Ein goldfarbener, mit einem V-Ausschnitt gearbeiteter Umhang, der vorne bis auf die Oberbeine und hinten bis auf den Boden fällt, ist an den Säumen mit Fransen versehen. Auf den Schultern und in Höhe der Achseln ist je ein Knopf angebracht, der mit Schmuckkordeln verbunden ist. Vor dem Oberkörper ergeben sich drei, nach oben kleiner werdende Muldenfalten. Das Ende des roten, mit einem goldenen, lilien- und sternförmigen Muster

1100 Matthäus, 2, passim.

1101 Matthäus, 2, 9.

1102 Ebd. 2.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dekorierten Gewands, das größtenteils mit einem glatt liegenden Stoff modelliert ist, wird unter die Knie gezogen. Ein linkes Knie ist nicht zu erkennen, da der Abschluss des Oberbeins wie abgeschnitten wirkt. Je zwei vertikale Falten sind an der Außenseite des linken Beins und auf dem rechten Bein gearbeitet. Die weiten Ärmel, die wie der runde Ausschnitt mit einem goldenen Rand versehen sind, fallen bis zu den nach außen gerichteten, mit Lebenslinien gearbeiteten Händen.

Der im mittleren Alter darstellte König (H.: 33,5 cm; B. 17,6 cm; T.: 12,4 cm), der seitlich des älteren kniet, deutet mit seiner ausgestreckten rechten Hand, an der die Finger abgebrochen sind, auf den Stern, der sie zu diesem Ort geführt hat. Dabei ist sein Blick aus den großen, blauen Augen auf den neben ihm Knienden gerichtet, als wolle er sich vergewissern, dass auch dieser das Himmelszeichen erblickt hat. Auch er trägt eine goldene Krone auf seinem mit einer roten Kappe bedeckten Kopf, die am Rand mit einem goldfarbenen Streifen und goldenen Punkten abschließt. Das bis auf den Rücken fallende Haar ist wie der mit zwei Spitzen vor dem kräftigen Hals endende, kurze Kinnbart in brauner Farbe gehalten und mit Locken versehen. Vom Oberlippenbart, der seitlich um den Mund mit der vollen Unterlippe geführt wird, ist unter der Nase ein kleines Stück ausgespart. Das hat den Effekt, dass die Figur eine gewisse Eleganz ausstrahlt. Sein goldfarbenes, überwiegend glattes Gewand fällt bis auf den Boden. Das linke Spielbein bleibt unter dem Stoff noch erkennbar. Unter einer um den Bauch geschlungenen Schärpe, die mit vertikalen Streifen in den Farben Rot, Grün, Weiß und Gold verziert ist, sind zwei Falten angelegt, die sich vor den Unterbeinen zu einer V-Form ausbilden. Ein über die Schultern gelegter dunkelgrüner Umhang ist an den Rändern mit zwei goldenen Streifen gefasst, zwischen denen ein „Laufender Hund" als Ausschmückung angebracht ist. An der rechten Körperseite ist am Überwurf ein Faltenbündel angebracht. Unter den weiten Ärmeln lugen kurz vor den Händen die grünen Enden der Ärmel eines Untergewands hervor.

Der Bewegungsablauf des hinten rechts stehenden Königs (H.: 39 cm; B.: 25 cm; T.: 17 cm), der mit schwarzem Inkarnat und wulstigen, roten Lippen präsentiert wird, deutet darauf hin, dass er gerade vom Kamel abgestiegen zu sein scheint, auf dessen Kopf er sich noch abstützt. Seine rechte Hand hält er vor seine Stirn, als wolle er eine bessere Sicht auf den Stern haben, dessen Glanz ihn blendet. Um seinen Kopf ist ein rotgrünes Tuch turbanähnlich gewickelt, das über die rechte Schulter bis in Höhe des Gürtels mit einem Faltenbündel herabfällt. Unterhalb der linken Schulter ist es an einem Knopf mit einer Schlaufe befestigt. Ein weiteres Ende des Tuchs fällt bis auf den Rücken des Kamels. Sein am Hals mit einem weiten runden Ausschnitt gearbeitetes goldfarbenes Gewand wird von einem grünen Gürtel gehalten, der an den Rändern mit goldenen Streifen versehen ist. Am Oberkörper fallen über die Brust je zwei flachwulstige Falten. An den Armen sind sie in Muschelform gelegt. Unterhalb des Gürtels wirken die diagonal zur linken Körperseite verlaufenden Falten wie plissiert.

Der sich über der Predella erhebene eingeschossige Schrein ist dreiachsig gegliedert. Die mittlere Achse ragt über die außen liegenden Achsen hinaus, die aus hochrechteckigen Registern (je: H.: 152 cm; B.: 80 cm; T.: 43 cm) bestehen. Die Wände der Register, an die sich je ein Altarflügel anschließt, sind zu etwa Vierfünftel mit einem floralen Muster in einem Goldton gestaltet und schließen innen nach oben mit einem blauen Tonnengewölbe ab. Vor das Gewölbe gesetzte Rippen, deren Enden auf Kämp-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fern ruhen, täuschen ein Kreuzrippengewölbe nur vor. Der Abschluss nach vorne wird oben zu etwa einem Fünftel aus Blattmaßwerk gebildet, das sich um drei Kielbögen rankt, auf deren Spitzen Kreuzblumen angebracht sind. Die Enden der Bögen ruhen auf sich nach unten verjüngenden, polygonalen Kämpfern. Zwischen den Bögen ragen bis zur Decke lange, viereckige, mit Zinnen bekrönte Stützen.

Auf der linken Seite wird die Darbringung Jesu im Tempel (Abb. Kat.-Nr. 73.10–73.12) dargestellt, die auch bekannt ist „unter dem Namen Purificatio S. Mariae (später Mariä Lichtmeß […])".[1103] Eine Erzählung aus dem zweiten Kapitel des Lukasevangeliums ist Grundlage für diese Szene, in der davon berichtet wird, dass Joseph und Maria Jesus in den Tempel von Jerusalem brachten, um ihn „[…] dem Herrn zu weihen."[1104] Sie setzt sich aus fünf Figuren zusammen, die zweischichtig angeordnet sind. Den Vordergrund bilden Joseph und Maria, im Hintergrund befinden sich die Prophetin Hanna sowie Simeon mit dem Jesuskind. Alle Figuren sind neben und hinter einem polygonalen, sich nach oben verbreiternden Altar gruppiert, der auf einem vieleckigen Sockel steht. Auf ihm steht ein flacher, rechteckiger Vogelkäfig, unter dessen geöffnetem Deckel, der von Josephs linker Hand gehalten wird, die Köpfe zweier Vögel mit roten Schnäbeln herausschauen. Es ist das „[…] Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.",[1105] die von Joseph und Maria als Opfer mitgebracht wurden, „[…] wie es das Gesetz des Herrn vorschreibt […]".[1106]

Joseph (H.: 89 cm; B.: 32 cm; T.: 28 cm) hat seinen Kopf in Richtung Simeon gerichtet, der das Jesuskind hinter dem Altar hochhält. Obwohl zwischen Joseph und Maria ein erheblicher Altersunterschied besteht, ist der Ziehvater Jesu nicht wesentlich älter als die Gottesmutter dargestellt. Sein ernstes Gesicht wird von dunklem Haar gerahmt, das bis auf den Rücken fällt, dabei bleibt das rechte Ohr frei. Von brauner Farbe ist auch sein kurzer, kantig vom Kinn abstehender Bart. Mit seiner rechten Hand hält er einen langen Stab, den er etwas seitlich vom Körper auf den Boden gesetzt hat. Er trägt einen braunen Umhang, der mit einem großen floralen, goldfarbenen Muster geschmückt ist. Er wird gesäumt von einem goldenen Band mit einem Zickzackmuster, das zwischen Streifen eingebettet ist. Das grüne Innenfutter wird sichtbar am umgeschlagenen Stoff über der rechten Schulter, am rechten Unterarm und an den sich auf der rechten Körperseite ergebenden zwei Faltenbündeln, die ab Gürtelhöhe weich senkrecht fallen. An ihren Enden wird der Stoff diagonal zu den Seiten geleitet, wo er sich auf dem Boden ausbreitet. Ab Kniehöhe ragt ein kleiner Teil eines dunkelroten Rocks heraus, der auch mit einem goldfarbenen Blütenmuster versehen ist und mit senkrecht gelegten Falten kurz über dem Boden endet. Die Zehen seines rechten Fußes schauen unter ihm hervor. Am linken Arm und am Oberkörper wird der Rock auch sichtbar. Vor dem Bauch ergeben sich Schüsselfalten, deren oberste wie eine in den Stoff integrierte Tasche wirkt. Das majestätisch wirkende Gewand, das für seinen Status als Zimmermann zu kostbar erscheint, weist auf seine besondere Rolle als Nährvater des Gottessohns hin, als der er der feierlichen Handlung im Tempel beiwohnt. Wegen der üppigen Drapierung des

1103 E. Lucchesi Palli/L. Hoffscholte, 2004, Sp. 474.
1104 Lukas, 2, 22.
1105 Lukas, 2, 24.
1106 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Umhangs sind Spiel- und Standbein der gerade stehenden Figur überdeckt und nicht erkennbar.

Auf der rechten Seite des Registers steht Maria (H.: 87 cm; B. 26 cm; T.: 18,5 cm). Die Tatsache, dass der Künstler unter ihr die Signatur „J. Reiss" angebracht hat, spricht vielleicht für seine besondere Marienverehrung. „Es ist der Tag der vom Gesetz des Mose vorgeschriebenen Reinigung […]",[1107] an dem sie sich im Tempel eingefunden hat, also vierzig Tage nach Christi Geburt. Ihre mitgebrachten Tauben als Opfer sprechen für ihre Armut, denn die übliche für die Reinigung geforderte Gabe war „[…] ein Lamm und eine Taube […]".[1108] Ihre rechte Hand, die überlang zu sein scheint, ruht auf ihrem Herzen, als wolle sie mit dieser Geste den Zustand ihrer Reinheit bekunden. In der linken Hand hält sie eine lange weiße Kerze, die an das „[…] heilige Licht […]"[1109] erinnert, das „[…] durch Maria in den Tempel gebracht wurde, […]".[1110] Wie Joseph ist ihr Gesicht mit einem feierlichen Ausdruck auf Simeon und ihren Sohn gerichtet. Ihr Gesicht ist schmal gearbeitet, es ist mit feinen Zügen und einer spitzen Nase versehen. Auf dem langen, blonden, leicht gewellten Haar, das bis in den Rücken fällt, liegt locker ein helles Tuch. Ihr über die linke Schulter gelegter blauer, langer Umhang, der unter den rechten Arm geführt wird und schräg über den Oberkörper verläuft, ist mit einem großen, goldfarbenen floralen Muster dekoriert und schließt mit einem aufwändig gearbeiteten Schmuckband ab. Er bildet unter dem rechten Arm ein weiches Faltenbündel, unterhalb des linken Arms ergeben sich bis zum Boden fallende tiefere und flachere Muldenfalten. Ihr rotes, fast glatt gearbeitetes Kleid schaut an den Ärmeln, am Oberkörper und ein kleines Stück über ihren rechten Zehen hervor. Es ist mit einem goldenen Muster gewirkt, das aus Punkten bestehende Kreuze aufweist. Zwischen den Seiten der Kreuze liegen Pik-förmige Muster.

Der hinter dem Altar stehende Simeon (H.: 59 cm; B.: 34 cm; T.: 12 cm) war vom Heiligen Geist in den Tempel geführt worden, der ihm „[…] offenbart(e) […], er werde den Tod nicht schauen, ehe er den Messias des Herrn gesehen habe."[1111] Hier ist der Moment geschildert, als Simeon nach dem Bericht bei Lukas, „[…] das Kind in seine Arme […]"[1112] nahm. Auch er ist von Feierlichkeit ergriffen, als er das Jesuskind mit gen Himmel erhobenem Blick in seinen Händen hält. Mit seinen schlaffen Wangen und den grauen, bis in den Nacken fallenden Haaren wird er als alter Mann dargestellt. Sein ebenfalls graues Gesichtshaar ist an der Oberlippe geteilt. Der Kinnbart ist an seinem abstehenden Ende zweigeteilt. Der Kontrast zwischen den jung modellierten Händen und dem alten Gesicht fällt auf. Die Figur ist in ein offenes, rotes Gewand gekleidet, das mit einem goldfarbenen, mit Ellipsen und Karos verzierten Rand gearbeitet ist. Es bildet auf der linken Schulter eine Falte mit einer breiten Wulst. Das Untergewand ist am Oberkörper goldfarben, ab dem Gürtel ist es in einem Grauton gehalten.

1107 Lukas, 2, 22.
1108 A. Schott, 1954, S. 788.
1109 Ebd., S. 789.
1110 Ebd.
1111 Lukas, 2, 26.
1112 Ebd., 2, 28.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Jesuskind (H.: 27 cm; B.: 24 cm; T.: 18,5 cm) wird von Simeons rechter Hand am kahlen, runden Kopf gestützt und von dessen linker Hand an den Oberbeinen gehalten. Die Augen aus dem pausbackigen Gesicht des Kinds sind aufmerksam nach oben gerichtet. Die pummeligen Arme hält es mit geballten Fäusten in über den Seiten seines nackten Oberkörpers in Schwebestellung. Ab dem Bauch ist es in ein weißes, mit einem goldfarbenen, ornamentalen Muster verziertes Tuch gehüllt, unter dem noch sein rechter Fuß zu sehen ist. Der Stoff des Tuchs fällt bis etwa an den auf dem Altar stehenden Vogelkäfig.

An der hinteren Ecke links steht neben Simeon eine weibliche Figur in einer nonnenähnlichen Tracht (H.: 55 cm; B.: 23 cm; T.: 12 cm). Sie ist als Dreiviertelfigur angelegt, die auf einem Sockel platziert ist (Abb. Kat.-Nr. 73.13–73.14). Ihren Blick wendet sie dem Jesuskind zu. Das ernste Gesicht mit den herabgezogenen Mundwinkeln und den scharfen Nasenfalten scheint von Leid geprägt zu sein. Ihre Hände hat sie so erhoben, als wolle sie sie zum Gebet zusammenlegen. Sie trägt ein hellgelbes, bis in den Rücken fallendes Tuch. Darunter ist eng um den Kopf ein weißes Tuch gelegt, das auch ihren Hals verdeckt. Ihr grünes, gegürtetes Gewand ist an den Rändern mit Goldstreifen abgesetzt. Darüber trägt sie einen braunen, ebenfalls mit Gold gesäumten Umhang. Es handelt sich um die 84-jährige Prophetin Hanna, die „[…] ständig im Tempel […]“[1113] anwesend war und nun allen von Simeons Ansprache an Maria künden wollte, der zu ihr über ihr Kind sagte: „Dieser ist dazu bestimmt, daß in Israel viele durch ihn zu Fall kommen und viele aufgerichtet werden, und er wird ein Zeichen sein, dem widersprochen wird. Dadurch sollen die Gedanken vieler Menschen offenbar werden. Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen.“[1114]

Thema auf der rechten Seite des Schreins ist die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. Kat.-Nr. 73.15–73.16), in der Joseph der Warnung eines Engels folgte, der ihn im Traum dazu aufforderte, mit seiner Familie nach Ägypten zu fliehen, um das Leben Jesu zu retten, da Herodes drohte, ihn umzubringen.[1115] Vor einer im Hintergrund aufgebauten Felsenlandschaft hat sich die Heilige Familie niedergelassen. Maria (H.: 65 cm; B.: 26 cm; T.: 42,5 cm) hat auf der linken Seite vor einem Baum auf einem unsichtbar bleibenden Sitz Platz genommen und hält ihr schlafendes Kind auf dem Schoß. Erschöpf starrt sie an ihrem Kind vorbei ins Leere. Ihr langes Haar, das hier im Gegensatz zur Tempelszene dunkel gehalten ist, trägt sie offen und ohne Kopfbedeckung. Es fällt hinten bis auf den Rücken und vorne bis zum Brustansatz. Sie ist mit der gleichen Kleidung wie im linken Register gekleidet. Vor ihrer rechten Brust ergeben sich zwei senkrecht fallende Falten mit extrem flachen Wulsten. Am rechten Oberarm ist der Stoff glatt gestaltet. Der nur locker über der linken Schulter liegende Umhang ist über die Beine bis zum Boden gelegt, wo der rechte Fuß zum Vorschein kommt. Unterhalb der rechten Hüfte fällt ein kleines Faltenbündel, an dessen Seite zwei diagonal angelegte Falten nach vorne zum Boden gezogen werden. Darüber ist eine Muldenfalte gebildet. Vom rechten Knie verlaufen sternenförmig flachwulstige Falten zum Boden.

1113 Lukas, 2, 37.
1114 Lukas, 2, 34–35.
1115 Matthäus, 2, 13–14.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Jesuskind (H.: 19 cm; B.: 24 cm; T.: 13 cm), das mit offenem Mund schläft, hat seine rechte Hand auf den Bauch gelegt, unter dem es ein bis an die Unterbeine reichendes Tuch trägt. Seine Knie fallen entspannt zu den Seiten, sein linker Arm ruht im Schoß Mariens. Das Tuch ist hier im Gegensatz zur Darbringung im Tempel mit einer grauen Farbe gefasst, offensichtlich um es wegen des langen, zurückgelegten Wegs verschmutzt erscheinen zu lassen.

Rechts steht Joseph (H.: 95 cm; B.: 31 cm; T.: 21 cm), der in seiner linken Hand den diesmal etwas vom Boden entfernten Stab vor sich hält. Mit der rechten Hand umfasst er eine Birne, die er gerade von dem Baum gepflückt hat, an dem Maria ruht. Die Äste dieses Baums reichen fast bis an die gegenüberliegende Seite des Registers. Auch Joseph ist mit der gleichen Kleidung wie auf der linken Seite des Schreins gekleidet. Seinen Umhang hat er in dieser Szene aber um seine Taille geschlungen. An der rechten Körperseite hat er einen Teil des Kleidungsstücks hochgeschürzt, um es als Beutel für bereits gepflücktes Obst zu nutzen. Es entstehen zwei Faltenbündel vor seinem Körper, von denen der Stoff zu beiden Seiten geführt wird. An seinem Rock ist oberhalb des Gürtels eine Muldenfalte angelegt. Am rechten Arm ist der Stoff wegen des hochgehobenen Arms zusammengeschoben. An der Innenseite des linken Oberarms verläuft bis zum Ellbogen eine mit einer spitzen Wulst versehene Falte vertikal. Am linken Unterarm ist oberhalb des Umschlags eine kleine Muldenfalte mit einer sie begleitenden senkrechten Falte gearbeitet. Unterhalb des Umhangs fällt der Rock mit großen glatten Stoffflächen bis auf die nackten Füße. Dabei bildet sich mittig eine Kellerfalte. Über die linke Schulter ist der Riemen einer Tasche gelegt, die neben der linken Hüfte anliegt. Hinter der Josephsfigur steht quer ein grauer Esel, auf dessen Rücken eine helle Decke liegt. Sein Hinterteil endet etwa auf Kopfhöhe des Jesuskinds, sein Kopf reicht bis an die rechte Registerwand. Vor ihm steht ein kleiner grüner Strauch, an dessen Blätter er knabbert.

In der Mitte des Altars steht die Josephsfigur in einer über beide Register hinausragenden Konche (H.: 205 cm; B.: 65 cm; T.: 51 cm), die nach oben mit einem Baldachin abgeschlossen wird. An den Außenwänden des polygonalen Baldachins sind jeweils zwei genaste, blaue, mit Goldrändern versehene Spitzbögen nebeneinander angebracht. Vor ihnen, etwas nach unten versetzt, befinden sich drei mit Blattmaßwerk geschmückte Kielbögen, deren Bogenenden auf runden Knäufen liegen. Zwischen ihnen erheben sich Fialen, die sich nach oben verjüngen und mit Kreuzblumen abschließen. Auf dem Rand des Baldachins ist zu einer Krone zusammengefügtes Blattmaßwerk befestigt. An den goldfarbenen, mit einem Rautenmuster versehenen Innenwänden der Konche sind fünf Spitzbögen angebracht. Nach oben wird der Baldachin innen mit einem achtrippigen Gewölbe abgeschlossen. Die vergoldete Begrenzung auf beiden Seiten der Konche zu den Registern setzt sich von unten nach oben dreizonig wie folgt zusammen: Kleine, braune Spitzbogen-Blendnischen, die von roten Pultdächern abgeschlossen werden, bilden die unterste Zone. Darüber stehen auf polygonalen Sockeln lange, lateinische Kreuze, auf denen wiederum rote Pultdächer ruhen. In die oberste Zone sind von Kielbögen überfangene, in einem grünen Farbton gehaltene Blendnischen eingearbeitet, die mit einer Spitzbogendekoration verziert sind.

Auf einem sich nach oben verbreiternden, aus mehreren Platten bestehenden, mehreckigen Podest, das nach unten mit Blattwerk abschließt, ist die Josephsfigur (H.:



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

149 cm; B.: 49 cm; T.: 34 cm) aufgestellt. Sie steht aufrecht, so dass ihr Kopf genau zur Mitte des Baldachins ausgerichtet ist (Abb. Kat.-Nr. 73.17). Mit einem leichten Schwung zur linken Hüfte und dem erkennbaren rechten Spielbein ist sie mit einer ausgewogenen Ponderation gestaltet. Aufmerksam richtet Joseph seinen Blick auf die Betrachtenden. Sein dunkles Haar fällt bis auf die Schultern, dabei steht es an den Seiten des Kopfs etwas ab. Der dunkle Bart ist in der Mitte der Oberlippe gespalten, am Kinn ist er kurz gehalten und steht mit seinen seitlich angebrachten Spitzen kantig nach vorne ab. Sein rosafarbener Rock ist mit einem weiten, runden, locker am Hals liegenden Ausschnitt versehen, der mit einem grünen Streifen gefasst ist. Am Oberkörper ist er fast glatt gestaltet. Eine von der Mitte des Halses beginnende flache Falte, die sich nach oben öffnet, fällt zwischen der Brust bis kurz vor dem unsichtbar bleibenden Gürtel, über dem der Stoff geschoppt ist. Der an seinen Armenden und ab Kniehöhe unter dem Überwurf wieder sichtbare Rock wird bis zum Boden mit senkrechten, gleichmäßigen Falten geführt, außer denen, die dem über den Erdhügel hinausragenden, rechten, nackten Fuß folgen und zur Seite schwingen. Vom linken Fuß sind nur die vorderen Glieder sichtbar. Die rechte Hand, an der der kleine Finger fehlt, hält der hl. Joseph den Betrachtenden zum Segensgruß entgegen. Zwischen Zeigefinger und Daumen seiner linken Hand liegt der Stängel einer Lilie. Das bei ihm am häufigsten beigefügte Attribut ist Zeichen seiner Reinheit. Gleichzeitig ergreift er mit der linken Hand sein Obergewand vor seinem Bauch, an dem sich ein Faltenbündel bildet. Das große, ornamentale Muster und der Saum, der mit Trauben, Blüten und Weinblättern verziert ist, sind goldfarben. Das mit kleinen, goldenen Linien geschmückte grüne Innenfutter schaut am umgeschlagenen Stoff der weiten Ärmel heraus und am Faltenbündel, an dessen Ende der Stoff diagonal nach hinten gelenkt wird. Hier wird auch ein dreieckiges Ende des Umhangs vor dem rechten Bein sichtbar. Vor dem linken Bein sind zwei weiche, senkrechte Falten modelliert, unter dem rechten Arm unterschiedlich breite, flache Muldenfalten.

Im geschlossenen Zustand des Altars (Abb. Kat.-Nr. 73.18) werden die beiden Figuren sichtbar, die auf den Seiten des Schreins auf sich nach oben verbreiternden, polygonalen Sockeln aufgestellt sind. Über ihnen sind Baldachine angebracht, die nach außen mit Kielbögen geschmückt sind, deren Spitzen in Kreuzblumen münden. Die Bogenenden ruhen auf runden Konsolen, die gleichzeitig sich nach oben verjüngende Fialen aufnehmen, die bis auf die Höhe des oberen Schreinabschlussrands reichen. Den Baldachindächern entwachsen je eine weitere größere, sich nach oben verjüngende Fiale, die weit über den Schreinrand hinausragt, so dass sie bei der Frontsicht auf den Altar Teil des Gesprenges zu werden scheint.

Entgegen der Auskunft auf einem Informationsblatt der Kirche St. Cyriakus, die die unter dem linken Baldachin aufgestellte Figur als Katharina von Siena einordnet, steht hier die hl. Theresia von Avila (Abb. Kat-Nr. 73.19),[1116] die wegen des Attributs des beigefügten Herzens leicht verwechselt werden kann. Die Heilige, die adliger Herkunft

1116 In einem Schreiben aus der Zeit der Entstehung des Altars wurden die Seitenfiguren mit Theresia von Avila und Bernhard von Clairvaux angegeben (Kirchenarchiv St. Cyriakus, Akte 413).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war,[1117] gehörte dem Karmeliterorden an, dessen Reform sie gegen den Widerstand aus den eigenen Reihen in Gang setzte.[1118] Am Anfang einer Vielzahl von Klostergründungen der Unbeschuhten[1119] (Ordo Carmelitarum Discalceatorum) in Spanien mit der Wiederaufnahme alter Regeln, die oft nicht mehr beachtet worden waren, stand „[…] das kleine Josephskloster in Avila […]".[1120] Die Heilige ist fast aufrecht stehend dargestellt, ein leichter Schwung zur rechten Hüfte ist nur zu ahnen. Sie trägt eine Nonnentracht mit zwei auf dem Kopf liegenden Tüchern. Das untere ist weiß und wird tief in die Stirn und um den Hals gezogen. Auf ihm werden unter dem Kinn jeweils zwei Falten symmetrisch zu den Seiten geführt. Seine Enden reichen bis an den Brustansatz. Das locker darüber gelegte Tuch, das bis auf die Schultern gleitet, ist wie ihr Obergewand von brauner Farbe und wird mit einem Goldrand gesäumt. Der Blick aus den weit geöffneten, blauen Augen verliert sich in der Ferne (Abb. Kat.-Nr. 73.20). Die Nase ist spitz zulaufend geformt, das Kinn mit einer etwas vorstehenden Rundung versehen. Der Umhang, der vorne mit einer Agraffe zusammengehalten wird, öffnet sich unter der Befestigung und fällt über die Arme gelegt bis zum Boden. Dabei bildet sich auf beiden Seiten je ein weiches Faltenbündel. Der Stoff mit den weichen, vertikalen Falten des unter dem Überwurf getragenen weißen Gewands staut sich über den Füßen. Über ihm liegt ab Brusthöhe das braune Skapulier, das an den Knien endet. Mit Zeigefinger und Daumen der rechten Hand zeigt Theresia ein Herz. Es ist das Symbol für ein von ihr selbst geschildertes Erlebnis, bei der ihr ein Engel einen Pfeil ins Herz bohrte, ein Vorgang, der heute mit Transverberation bezeichnet wird.[1121] Diese Begebenheit ist die Grundlage für ihr heutiges Patrozinium für Menschen, die sich mit einem Herzleiden an sie wenden.[1122] In der linken Hand hält sie ein Buch an ihre linke Hüfte. Es ist ein Hinweis auf ihre schriftstellerische Tätigkeit, in der sie beispielsweise von ihren Reisen berichtete, die sie zu den neu gegründeten Klöstern unternehmen musste, weshalb ihre Gegner sie als Landstreicherin bezeichneten.[1123]

Vieles verbindet die hl. Theresia mit Bernhard von Clairvaux (Abb. Kat.-Nr. 73.21), der auf der rechten Seite des Schreins steht. Wie Theresia aus einem Adelsgeschlecht stammend, entschied er sich auch für ein Klosterleben.[1124] Auch er stand hinter Reformen und machte viele Reisen in seinem Heimatland, aber auch in die Nachbarländer Frankreichs. In ihnen entstanden noch zu seinen Lebzeiten hunderte Zisterzienser-Filialklöster,[1125] nachdem er das Kloster Clairvaux auf Bitten Stephan von Hardings, Abt des Mutterklosters in Cîteaux, gegründet hatte.[1126] Auf diesen Reisen wurde er zum Ratgeber für Geistliche und Adlige.[1127] Seine Intention war es, „[…] die Kirche aus ihrer

1117 E. Melchers u. a., 1985, S. 669.
1118 Ebd., S. 670.
1119 B. Böhm, 2004, Sp. 464.
1120 Ebd.
1121 Ebd.
1122 Ebd.
1123 E. Melchers u. a., 1985, S. 671.
1124 C. Squarr, 2004, Sp. 371.
1125 E. Melchers u. a., 1985, S. 528.
1126 C. Squarr, 2004, Sp. 381.
1127 E. Melchers u. a., 1985, S. 528.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lauheit (zu) erwecken, die Geistlichen und Hochgestellten aus der Sittenverderbnis auf den Weg der Buße (zu) führen." Er ist gerade stehend im Mönchshabit dargestellt. Die rechte Hüfte hat einen kaum wahrnehmbaren Schwung, das Knie des linken Spielbeins steht nur wenig unter der Kleidung ab. Sein Kopf ist mit einer Tonsur versehen. Mit einem vergeistigten Ausdruck ist sein Blick nach oben gerichtet (Abb. Kat.-Nr. 73.22). Das im jüngeren Alter angelegte Gesicht mit den realistischen Zügen ist bartlos gestaltet. Sein braunes Obergewand ist mit einem goldenen Rand gefasst. Vor der Brust wird es zusammengehalten und fällt über die Arme gelegt mit Faltenbündeln an den Seiten bis auf Wadenhöhe hinab. Über sein weißes Untergewand, das bis zu den Füßen mit breiten, senkrechten, weich fallenden Falten modelliert ist, hängt das braune Skapulier, das etwa eine Handbreit vor dem Saum endet. Seine nackten Füße stecken in Sandalen, von denen der linke Fuß über den Erdhügel hinausragt. Mit beiden Händen seiner vor der Brust verschränkt gehaltenen Arme hält er ein Buch. Es ist wie bei Theresia Symbol für seine vielen schriftlichen Arbeiten, die er verfasste.[1128] Die auf dem Buchdeckel abgebildeten drei goldenen Mitren weisen auf seine Ablehnung mehrerer Angebote, „[…] Bisthümer […] wie das von Mailand […]".[1129] zu übernehmen.

Die beiden sich an die Register anschließenden, von Franz Müller mit Gemälden versehenen Altarflügel werden nach oben zu etwa einem Fünftel mit dünnen, grünen Platten abgeschlossen, die nach unten mit einem Segmentbogen gestaltet sind. Auf diese Platten ist goldfarbenes Blattmaßwerk befestigt. Mit allen Bildern werden Stationen im Leben des hl. Joseph präsentiert. Auf der linken Innenseite wird seine Trauung mit Maria (Abb. Kat.-Nr. 73.23) dargestellt. Vor einer hohen, mit einem geschlossenen Vorhang verbundenen Pfeilerarchitektur haben sich die Brautleute, ein Priester und Assistenzfiguren versammelt. Vorne links steht Maria in einem rosa Gewand, über den ein blauer Umhang gelegt ist. Auf ihrem Kopf trägt sie ein langes, weißes Tuch, auf dem ein grüner Kranz ruht. Ihre rechte Hand hält sie dem ihr gegenüber stehenden Joseph hin, der mit einem fliederfarbenen Rock und einem braunen Mantel bekleidet ist. Er ist im Begriff, ihr den Ehering mit seiner rechten Hand überzustreifen. In der linken Hand hält er einen Blütenstängel. Zwischen ihnen steht der Hohepriester auf einem länglichen, bunt gewebten Teppich, auf und neben dem verstreute Blumen liegen. Er trägt einen dreiviertellangen, goldenen Umhang, unter dem ein weißer Rock bis zum Boden fällt. Am Oberkörper liegt sein Ephod an. Sein Kopf ist mit einer hohen Mitra geschmückt, die am oberen Rand geteilt ist. Er hat die Hände der Brautleute ergriffen, deren Köpfe ein Heiligenschein umgibt, um den Bund der Ehe zu schließen. Die Augen aller drei Figuren sind auf die Hände gerichtet. Links von Maria stehen zwei junge Frauen und rechts von Joseph zwei männliche Figuren, die der Trauung als Zeugen beiwohnen.

Auf der rechten Innenseite wird die Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel (Abb. Kat.-Nr. 73.24) dargestellt. Geschildert wird eine Erzählung aus dem Lukasevangelium, nach der Joseph und Maria ihren Sohn nach tagelangem Suchen im Tempel von Jerusalem wiederfanden.[1130] Auf dem neunfigurigen Bild ist Maria vorne rechts

1128 E. Melchers u.a., 1985, S. 526.

1129 J. E. Stadler u. a., 1858, S. 456.

1130 Lukas, 2, 41–46.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

angeordnet. Über ihrem Kopf, das mit einem grauen Tuch bedeckt ist, leuchtet ein Heiligenschein, wie auch über den Köpfen Jesu und Josephs. Sie ist mit einem blauen Mantel und einem roten Kleid bekleidet. Ihre Hände sind gefaltet vor sich gelegt. Sie schaut zu Jesus, auf den der neben ihr stehende Joseph mit seiner linken Hand deutet. Mit der rechten Hand hält Joseph, der mit einem braunen Rock und einem blauen Umhang bekleidet ist, einen Hut und einen Stab. Hinter Joseph steht eine ganz in Rot gekleidete männliche Figur, die zu der Gruppe der „[…] Lehrer […]“[1131] zu gehören scheint, die, wie die ihm Gegenüberstehenden, mit dem auf der dritten Stufe einer Treppe sitzenden Jesus in eine Diskussion verwickelt ist. Auf der linken Seite und vor Jesus haben sich fünf Personen teils stehend, teils kniend versammelt. Jesus, in einem hellen, langen Gewand, hat seine rechte Hand zum Segensgruß erhoben. Seine linke Hand hat er mit der Innenfläche nach außen gedreht. Der vor ihm auf einem Steinboden mit einem geometrischen Muster Kniende trägt ein grünes Gewand, aus dem weiße Ärmel herausschauen. Sein Kopf ist mit einem gelb-weiß gestreiften, turbanähnlichen Tuch bedeckt, dessen Enden bis auf den Rücken fallen. Er hat für seine Ausführungen, denen Jesus zuhört, seine Hände als Sprachmittel zu Hilfe genommen. Von der neben ihm knienden Figur ist nur der Kopf zu sehen, der auf Jesus gerichtet ist. Er ist mit realistischen Gesichtszügen gemalt und wirkt wie eine Person aus dem 19. Jahrhundert. Es folgt eine stehende, rot gekleidete Figur mit einem dunklen Vollbart. Neben ihr steht ein Mann mit einem rötlichen Bart, der auch nach einem realistischen Modell des 19. Jahrhunderts gemalt worden zu sein scheint. Die seitlich hinter Jesus stehende Figur ist mit einer bis auf den Rücken fallenden Kopfbedeckung und einem grauen Bart versehen, die sie archaisch erscheinen lassen. Sie ist in ein Schriftstück vertieft. Schriften in Buchform und als Rotulus befinden sich auch im linken vorderen Bildrand neben einem roten Tuch.

Das linke Altaraußenblatt stellt den hl. Joseph als Zimmermann im Kreis seiner Familie während der Arbeit vor (Abb. Kat.-Nr. 73.25). Alle Familienmitglieder sind mit einem Heiligenschein versehen. Der Inhalt des Gemäldes knüpft an das zuvor beschriebene Bild an, denn Jesus kehrte nach seinem Aufenthalt im Jerusalemer Tempel zu seinen Eltern „[…] nach Nazaret zurück und war ihnen gehorsam.“[1132] Im Vordergrund rechts kniet der im roten Gewand gekleidete Jesus im noch jugendlichem Alter. Mit beiden Händen hält er den Griff einer Säge, mit der er und sein Vater angefangen haben, ein Brett durchzusägen, das zwischen beiden auf zwei Werkbänken liegt. Aufmerksam schaut er auf seinen Ziehvater. Vertieft in seine Arbeit hält Joseph das Brett auf der anderen Seite mit seiner linken Hand fest, mit der rechten Hand hat er die Säge gerade in seine Richtung gezogen, denn der Ellbogen steht nach hinten weg. Er trägt eine derbe, ockerfarbene Kleidung mit einer blauen Schürze. Im Hintergrund rechts sitzt Maria vor einer Wand, die neben ihr mit einer Nische gestaltet ist. Ihr Kopf ist mit einem weißen Tuch bedeckt, das bis über ihre Schultern auf den blauen Umhang fällt, unter dem ein rotes Kleid sichtbar wird. Ihre Arbeit an Rocken und Spindel unterbrechend beobachtet sie ihren Sohn bei seiner Tätigkeit. Die in der Nische aufgestellten häuslichen Gefäße und die links auf der Wand angebrachten Werkzeuge zeigen die

1131 Lukas, 2, 46.

1132 Lukas, 2, 51.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Verbindung der Wohn- und Werkstatt in einem gemeinsamen Raum. Die rechts in der Nische in einer Vase stehende Nelke ist ein auf Maria hinweisendes Symbol.

Inhalt des rechten Altaraußenblatts ist Josephs Tod (Abb. Kat.-Nr. 73.26). Wieder ist gemeinsam die Heilige Familie mit Nimbussen dargestellt. Mittelpunkt ist Joseph, der in einem schlichten hellen Hemd auf seinem Totenbett ruht. Der Kopf liegt etwas erhöht auf einem weißen Kissen. Hinter dem Kissen blüht ein Zweig. Es ist der Zweig, der als einziger unter den von zwölf Freiern im Tempel abgegebenen Zweigen erblühte, weshalb er als der von Gott Erwählte erkannt wurde.[1133] Seine Hände sind über der auf ihm liegenden grauen Decke zusammengefaltet. Maria kniet in schwarzer Trauertracht, die mit dem weißen, eng am Kopf anliegenden Tuch wie ein Benediktinerinnenhabit wirkt, an seinem Fußende. Ihre Hände sind zum Gebet zusammengefaltet. Auf der anderen Seite des Betts kniet der in Rot gekleidete Jesus und segnet Joseph.

Das auf dem Dach des Schreins angebrachte Gesprenge (Abb. Kat.-Nr. 73.27) ist dreizonig eingeteilt. Die mittlere Zone bildet eine über dem Baldachin der Josephsfigur aufgerichtete hohe, dreistufige, sich nach oben verjüngende Fiale, deren unterster Leib am oberen Ende nach vorne mit einem blattmaßwerkgeschmückten Kielbogen abgeschlossen wird. In der Mitte der beiden seitlich liegenden Zonen sind gleich hohe Fialen aufgestellt, die auf halber Höhe mit zwei genasten Spitzbögen verbunden sind, die von einem mit einer Kreuzblume abgeschlossenen Kielbogen überfangen werden. Der Zwischenraum der Nasen an den Spitzbögen bildet gleichzeitig die Spitze eines weiteren Kielbogens, der von oben nach unten geführt wird. Zum Schreinrand schließen sich zwei sich verkleinernde Fialen an, zur mittleren Zone hin eine größere Fiale. Die Zwischenräume der Fialen sind mit Blattmaßwerk gefüllt.

Unter dem blauen Kreuzrippengewölbe des untersten Leibs der großen Mittelfiale schweben drei ca. 70 cm hohe, ca. 25 cm breite und ca. 20 cm tiefe Engel (Abb. Kat.-Nr. 73.28) mit schlanken, manieristisch überlangen Unterbeinen. Ihre weiblichen, makellosen Gesichtszüge sind mit unterschiedlichem Ausdruck modelliert. Alle drei sind mit langem, gewelltem, bis in den Rücken fallendem Haar ausgestattet, das die Ohren halb frei lässt.

Der linke Engel hat seinen Kopf zum Engel auf der rechten Seite gewendet, aber sein verträumter Blick geht ins Leere. Die Stellung seines nach hinten gerichteten rechten Flügels hat einen praktischen Sinn, denn er ist mit der Rückwand des Fialleibs verbunden. Der linke Flügel ist mit der Spitze nach oben gearbeitet. Die Ärmel des langen, hellgrünen Gewands sind so hochgeschlagen, dass der Stoff am Oberarm wie zwei übereinander liegende Reifen wirkt. Am Oberkörper liegt eine von den Schultern bis zum Gürtel geführte V-förmig zulaufende Muldenfalte, die an ihren Seiten von je einer senkrechten Falte begleitet wird. Vor dem Bauch wird ein Teil des Gewands verdeckt, da der Engel mit beiden Händen das mit einem Faltenbündel herabfallende Ende eines Rotolus hält, auf dem die Worte „Ecce Ecclesiae Christi Patronus“[1134] stehen. Dabei hält er den oberen Rand der Schriftrolle mit seiner linken Hand in Höhe des Gürtels. Den

1133 H. Sachs u. a., 1994, S. 199.

1134 Ursprünglich war die Inschrift „Pius IX, Papa […] Patriathum Josephum Catholicae Ecclesia Patronum Die VIII Decembris MDCCCLXX“ geplant. (Kirchenarchiv St. Cyriakus, Akte 413).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unteren Rand hat er mit der rechten Hand ergriffen und gegen sein rechtes Oberbein gelegt, unter dem das Knie deutlich hervortritt. Eine sich am Rücken und vorne unter der Schriftrolle entwickelnde Schüsselfalte legt sich um das rechte Unterbein. Das linke Bein bleibt unter dem Stoff unsichtbar. Auf ihm bilden sich zwei weiche Falten, von denen eine senkrecht abfällt und die andere zur rechten Körperseite gezogen wird, an der der Stoff wie von einem Windzug ergriffen, etwas nach oben gewirbelt wird. Die Aufwärtsbewegung der Kleidung hat pragmatische Gründe, denn das Gewand ist wie der rechte Flügel mit der Fiale verbunden. Über dem rechten Ellbogen bis zur Hand wird der Ärmel des roten Untergewands sichtbar, das mit einem goldenen, floralen Muster versehen ist.

Der mittlere Engel hat seine Hände auf die Schultern der neben ihm etwas tiefer angebrachten Engel gelegt. Seine Flügel sind weit ausgebreitet. Mit einem ernsten Gesichtsausdruck hat er seinen Blick nach vorne in die Ferne gerichtet. Auf dem Ausschnitt seines ebenfalls langen, hellgrünen, aber ohne Gürtel gearbeiteten Gewands liegt ein Kragen. Im Bereich des Oberkörpers fallen in unterschiedlichen Abständen angelegte vertikale, flache Falten. Vor dem linken Bein ergeben sich bis zu den hervorragenden Zehen diagonal zum rechten Bein geführte, zunächst breit- dann spitzwulstig zulaufende Falten. Unterhalb des hervortretenden linken Knies bilden sich drei horizontale Falten, die sich ringförmige um das Unterbein legen. Unter den Oberarmen liegen jeweils zwei Muldenfalten.

Der Engel auf der rechten Seite hat seinen Kopf zu dem Engel auf der linken Seite, aber den Blick nach oben gerichtet. Das Gesicht wirkt melancholisch. Mit dem linken, zur Seite wegstehenden Flügel und mit dem unteren Teil des Gewands ist er am Fialleib befestigt. Sein rechter Flügel ist nach oben gerichtet. Die Farbe seines langen Gewands weicht von dem der beiden anderen Engel ab, denn es ist in einem rosafarbenen Ton gehalten. Der Stoff des rechten hochgekrempelten Ärmels legt sich wie ein Ring um den Oberarm, oberhalb des linken Ellbogens ist er etwas gebauscht. Am überwiegend glatten Oberkörper sind vom Halsausschnitt zwei senkrechte Falten mit flachen Wulsten angelegt. Von den Schulterenden zieht sich je eine diagonale Falte bis zum Gürtel. Etwa auf Bauchhöhe bleibt ein Teil des Gewands hinter dem Rotulus verborgen, das der Engel mit beiden Händen festhält. Unter der rechten Hand bildet die Schriftrolle ein Faltenbündel. Unter dem Rotulus werden Falten ringförmig um beide Beine gelegt, von denen die oberste, über dem vorstehenden, linken Knie verlaufende, an mehreren Stellen geknickt ist. Am darunter liegenden Stoff, der bis über die herausschauenden Zehen des rechten Fußes fällt, verlaufen die Falten von der rechten Körperseite kommend diagonal zum linken Bein, unter dem sie nach hinten ausschwingen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

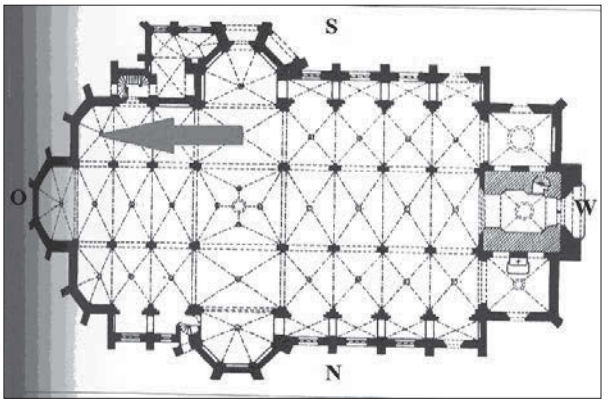



**Abb. Kat.-Nr. 73 a:** Grundriss der in den Jahren 1865–1870 von Heinrich Wiethase errichteten Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls mit Markierung des Aufstellungsorts des Josephsaltars.

**Abb. Kat.-Nr. 73.1:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, St. Josephsaltar mit geöffneten Flügeln, ausführende Künstler: Edmund Renard, Bildhauerwerkstatt Marmon aus Sigmaringen, Franz Müller, Anton Josef Reiss, 1874 und 1890–1894, neue Vergoldung 1939, Restaurierung 2003–2007 durch Hans Fuchs/Heiligenhaus, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.2:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Stipes mit figürlicher Gestaltung von Edmund Renard, 1874, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.3:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Stipes mit figürlicher Gestaltung von Edmund Renard, Detail, 1874, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.4:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Altarunterbau von linker Seite, figürliche Gestaltung von Edmund Renard, 1874, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 73.5:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Altarunterbau von rechter Seite, figürliche Gestaltung von Edmund Renard, 1874, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 73.6:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Predella mit Figuren von Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.7:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Predella, Verkündigung, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 73.8:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Predella, Geburt Christi, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.9:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Predella, Anbetung der Könige, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 73.10:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 73.11:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.12:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890–1894, Zustand vor Restaurierung, 1994.

**Abb. Kat.-Nr. 73.13:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890–1894, Detail, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 73.14:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890–1894, Detail, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.15:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, rechte Schreinseite, Ruhe auf der Flucht, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.16:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, Ruhe auf der Flucht, Detail, Anton Josef Reiss, 1890–1894, Zustand vor Restaurierung, 1994.

**Abb. Kat.-Nr. 73.17:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, Josephsfigur, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.18:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar mit geschlossenen Flügeln, ausführende Künstler: Edmund Renard, Bildhauerwerkstatt Marmon aus Sigmaringen, Franz Müller, Anton Josef Reiss, 1874 und 1890–1894, neue Vergoldung 1939, Restaurierung 2003–2007 durch Hans Fuchs/Heiligenhaus, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.19:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, hl. Theresia von Avila, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.20:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1894 und 1890–1894, Schrein, hl. Theresia von Avila, Detail, Anton Josef Reiss, 1890–1894, Detail, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.21:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, hl. Bernhard von Clairvaux, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.22:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, hl. Bernhard von Clairvaux, Detail, Anton Josef Reiss, 1890–1894, Detail, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 73.23:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, Altargemälde, Innenseite, Trauung Maria und Joseph, Franz Müller, 1890–1894, 2013.

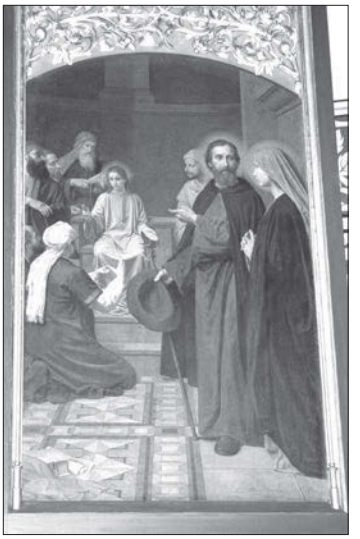


**Abb. Kat.-Nr. 73.24:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, Altargemälde, Innenseite, Jesus im Tempel, Franz Müller, 1890–1894, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.25:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, Altargemälde, Außenseite, Joseph als Zimmermann im Kreis seiner Familie, Franz Müller, 1890–1894, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.26:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Schrein, Altargemälde, Außenseite, Josephs Tod, Franz Müller, 1890–1894, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

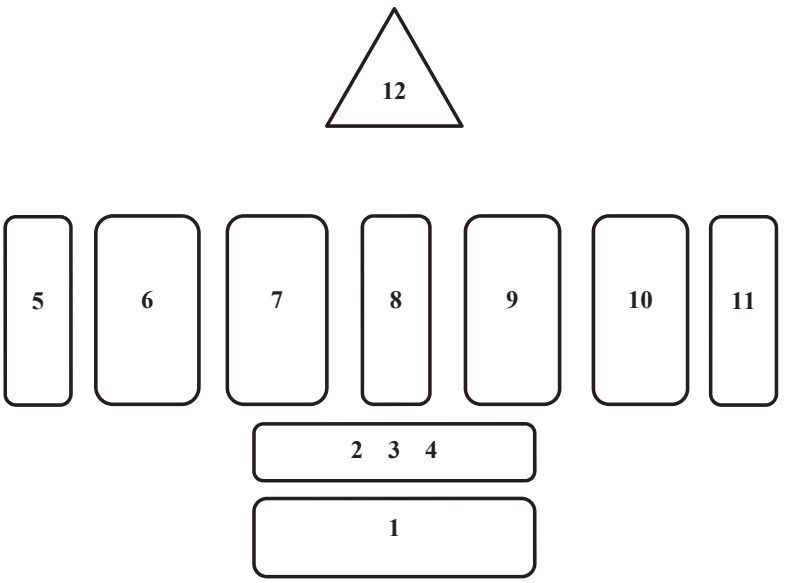
**Abb. Kat.-Nr. 73.27:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, Gesprenge, 2013.

**Abb. Kat.-Nr. 73.28:** St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890–1894, drei schwebende Engel, Anton Josef Reiss, 1890–1894, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## Schematische Darstellung der Altarfiguren und der Altarblätter




1. Fünffiguriges Relief mit Motto „Ite ad Joseph“ (Joseph, Maria mit Kind, zwei männliche Figuren).
2. Verkündigung.
3. Geburt Christi.
4. Anbetung der Könige.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5. Hl. Theresia von Avila.
6. Altargemälde: Geöffneter Flügel: Trauung Maria und Joseph, geschlossener Flügel: Joseph als Zimmermann im Kreis seiner Familie.
7. Darbringung im Tempel.
8. Josephsfigur.
9. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
10. Altargemälde: Geöffneter Flügel: Jesus im Tempel, geschlossener Flügel: Josephs Tod.
11. Bernhard von Clairvaux.
12. Drei schwebende Engel.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 74

| | |
|---|---|
| Ort: | Kapelle zur Unbefleckten Empfängnis Mariä der Puricellischen Stiftung Rheinböllen (Waisenhauskapelle)<br>Bacharacher Str. 11<br>55494 Rheinböllen |
| Objekt: | Figur der Immaculata. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Etwa lebensgroß. |
| Datierung: | 1891. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Nachdem in den Jahren 1887 bis 1888 die neugotische Waisenhauskapelle (Abb. Kat.-Nr. 74.1–74.2) im Auftrag der Stifterin Franziska Puricelli vom Architekten Heinrich Wiethase errichtet worden war,[1135] wurde sie im Juli 1891 der „Unbefleckten Empfängnis der Muttergottes“[1136] geweiht. Vielleicht war die Figur der Immaculata zu diesem Zeitpunkt schon ausgeliefert. Spätestens im Folgemonat wird sie aber am Altar aufgestellt worden sein, denn nach den im Pfarrarchiv der Gemeinde St. Erasmus aufbewahrten Unterlagen erhielt Reiss am 13. 8. 1891 für seine Arbeit 800,– Mark.[1137]<br>Im Jahre 2005 wurde die Skulptur von Martina Plenz-Günster aus Rheinböllen restauriert. |
| Quellen und Literatur: | Kirchenarchiv St. Erasmus, Rheinböllen (Akte Erstellungs- und Baukosten Kapelle und Krankenhaus von Mai 1887); H. P. Hilger, 1980, S. 157, Tafel 7; F. Ronig, 1997, S. 93. |

Beschreibung: Im unteren Leib einer viergeschossigen Fiale, die in der Mitte eines Flügelaltardachs steht, ist die lebensgroße Figur der Immaculata (Abb. Kat.-Nr. 74.3–74.5) eingestellt. Über ihrem Haupt ist ein goldfarbener Nimbus angebracht, der sich aus einem kleineren und einem größeren, profilierten Ring zusammensetzt. Auf einer beide Ringe verbindenden, flachen, dunkelblauen Scheibe sind zwölf fünfzackige goldene Sterne angebracht, die auf eine der Offenbarungen des Johannes zurückgeht, in der er berichtet, dass „[…] eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond […]

1135 Die Kapelle gehört der Puricellischen Stiftung (schriftliche Auskunft des Pfarrers der Gemeinde St. Erasmus, Günther Vogel, vom 31. 10. 2008). Die Unternehmerfamilie Puricelli hat nicht nur diese Kapelle finanziert, sondern hat sich insgesamt als „[…] Förderer von Kirchenbauten […]“ (P. Bahn, 1989, S. 110) hervorgetan.

1136 F. Ronig, 1997, S. 67.

1137 Kirchenarchiv St. Erasmus. Aus dem Kirchenarchiv geht auch hervor, dass mit der weiteren skulpturalen Ausstattung der Kapelle die Bildhauer Edmund Renard und A. Schmitz aus Köln beauftragt wurden (Akte Erstellungs- und Baukosten Kapelle und Krankenhaus vom Mai 1887).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt."[1138] am Himmel erschienen war. Da über diese Frau weiter kundgetan wurde, sie bringe „[…] einen Sohn, der über alle Völker mit eisernem Zepter herrschen wird."[1139] zur Welt, wurde sie später mit Maria gleichgesetzt, die im Zusammenhang mit dieser Vision als Apokalyptisches Weib nach dem griechischen Wort für Offenbarung, apokalypsis, bezeichnet wird. Eine Darstellung der Immaculata, die auf der Mondsichel steht und auf die Schlange tritt, kam ab dem „[…] E. 15. Jh. auf."[1140] Auch diese Immaculata hat ihren goldenen Schuh, der unter dem bodenlangen Gewand hervorragt, auf eine Schlange gesetzt, die sich um einen stilisierten Erdhügel herumwindet und ihren Kopf oberhalb einer Mondsichel erhebt. Mit ihrem leichten Schwung zur linken Hüfte und ihrem rechten, gut erkennbaren Spielbein ist die Körperlast der Figur ausbalanciert. Der etwas nach vorne gebeugte, mittig zum Gewölbe des Fialleibs ausgerichtete Kopf ist mit einem Tuch in den Farben weiß und blau bedeckt, auf dessen goldfarbenem Rand in zwei hintereinander liegenden Reihen kleine Erhebungen angebracht sind. Die näher am Haar liegende Reihe wirkt wie mit Edelsteinen, die dahinter liegende wie mit kleinen Perlen besetzt, an die sich ein girlandenähnliches, mit Kreuzen und Punkten versehenes Band anschließt. Da das Tuch am Hinterkopf mit einer blauen Farbe versehen und etwas hochgeschoben ist, entsteht der Eindruck, als lägen zwei Tücher auf dem Haupt. An den Seiten des Kopfs wird das locker aufliegende Tuch mit leichten Wellen bis zu den Oberarmen geführt. Das goldfarbene Haar wird oberhalb der Stirn und an den Seiten, an denen die Ohrläppchen hervorschauen, sichtbar. Die vorderen Enden des Tuchs, dessen Innenseite nach außen gekehrt ist, so dass ein einfacher goldener Rand sichtbar wird, hält sie unter ihren über der Brust übereinanderliegenden Händen zusammen. Das ovale Gesicht mit den idealisierten Zügen sticht durch sein rosafarbenes Inkarnat von der hellen Kleidung ab. Es wirkt sanft und in sich gekehrt. Der Blick aus den halb geschlossenen Augen ist nach unten gerichtet. Ihren weißen, über die Schultern gelegten Umhang, der mit goldenen, unterschiedlich langen, horizontalen Linien gewirkt ist, presst sie mit ihren Armen unterhalb der Brust an sich. An der linken Körperseite bildet er ein Faltenbündel, an dem das goldene Innenfutter hervortritt. Vom Bauch bis zu den Oberbeinen sind drei Muldenfalten gelegt. Zwischen dem Faltenbündel und den Muldenfalten verläuft eine aus Hüfthöhe kommende, weiche, zunächst senkrecht gelegte, dann zur rechten Seite wegschwingende Falte. Am rechten Oberbein liegt der Stoff glatt auf. Unterhalb des hervortretenden Knies bildet sich an der Beininnenseite eine senkrechte Falte. Unter den weiten Ärmeln fallen Muldenfalten, die teils V-förmig zulaufen. Die Ärmelränder sind mit einem breiten, goldfarbenen Band gesäumt, auf dem sich rechteckige, voneinander durch ein perlenförmiges Muster abgeteilte Felder befinden, die alternierend wie folgt gestaltet sind: Mit blauen Halbedelsteinen, ungeschmückt, dann mit roten Halbedelsteinen. Perlenähnliche Ränder sind an den Seiten des Schmuckbands angebracht, wobei der innen liegende Rand mit dem gleichen girlandenähnlichen Muster abschließt wie das Kopftuch. Auch der

1138 Offenbarung, 12, 1.

1139 Ebd., 5.

1140 W. Kemp, 2004, Sp. 79.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Saum des Obergewands ist mit einem kostbaren, goldfarbenen Schmuckband gefasst, das sich aus größeren und kleineren, perlenähnlichen Erhebungen zusammensetzt und am oberen Abschluss mit einem Dreiecksmuster versehen ist.[1141]

**Abb. Kat.-Nr. 74.1:** Waisenhauskapelle mit ehemaligem Krankenhaus, Rheinböllen, Ansicht vom Süden, um 1997.

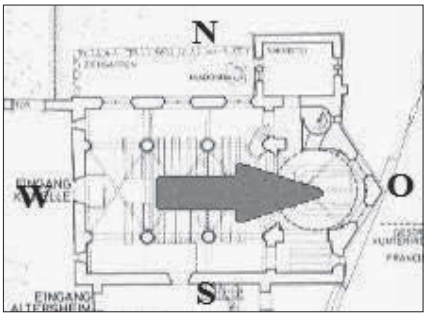



**Abb. Kat.-Nr. 74.2:** Grundriss der Waisenhauskapelle in Rheinböllen mit Markierung des Aufstellungsorts der von Anton Josef Reiss 1891 modellierten Marienfigur am Hauptaltar.

1141 Die Angaben Hilgers (H. P. Hilger, 1980, S. 157), dass sich eine Signatur an der Statue befindet, kann weder bestätigt noch negiert werden. Auf den mir von Frau Plenz-Günster zur Verfügung gestellten Nahaufnahmen, die sie während der Restaurierung angefertigt hat, ist keine Signatur zu erkennen. Eine Inaugenscheinnahme des Sockels konnte wegen der hohen Position am Altar nicht vorgenommen werden.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

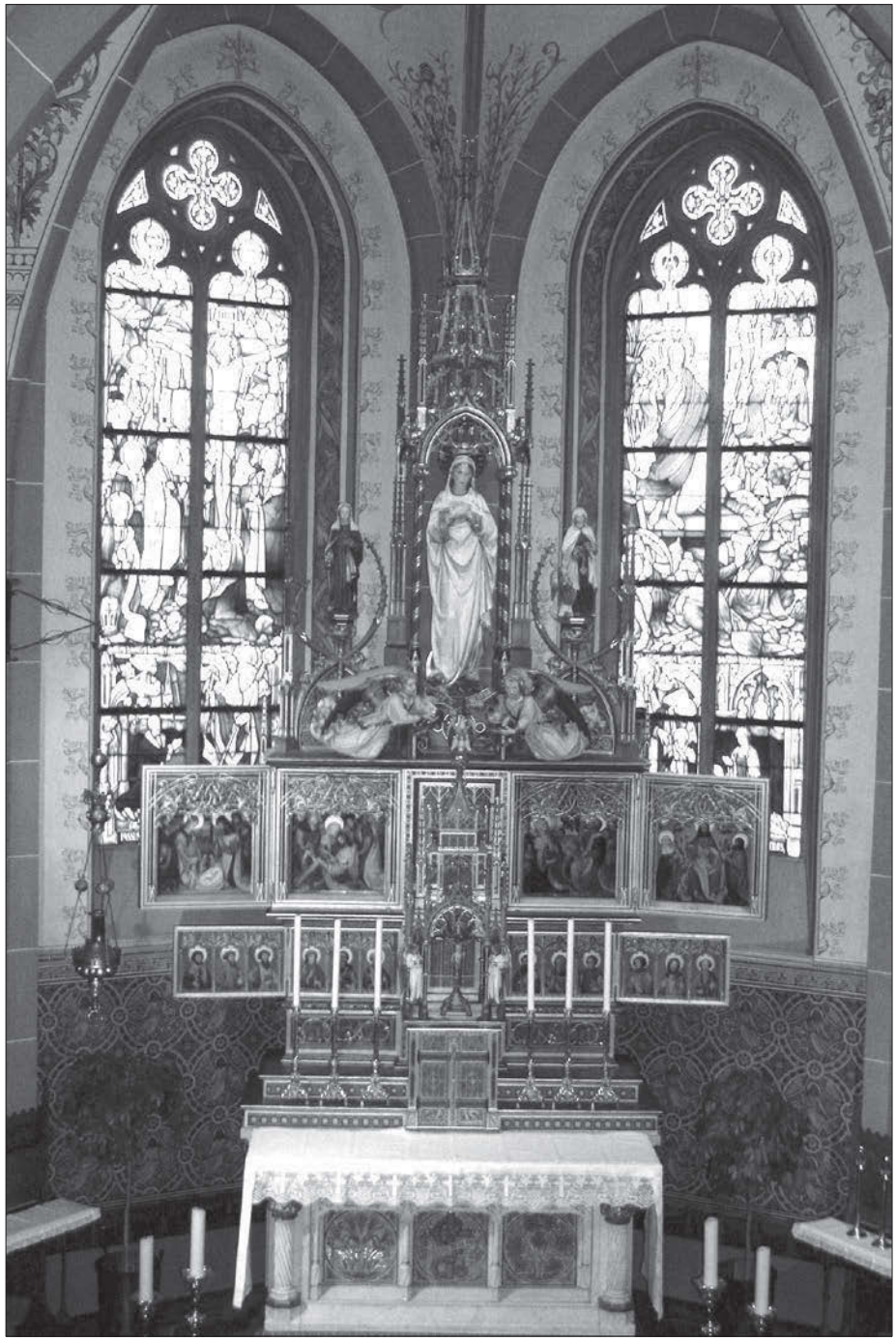


**Abb. Kat.-Nr. 74.3:** Marienkapelle (Waisenhauskapelle) der Puricellischen Stiftung, Rheinböllen, Hochaltar, Immaculata von Anton Josef Reiss, 1891, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

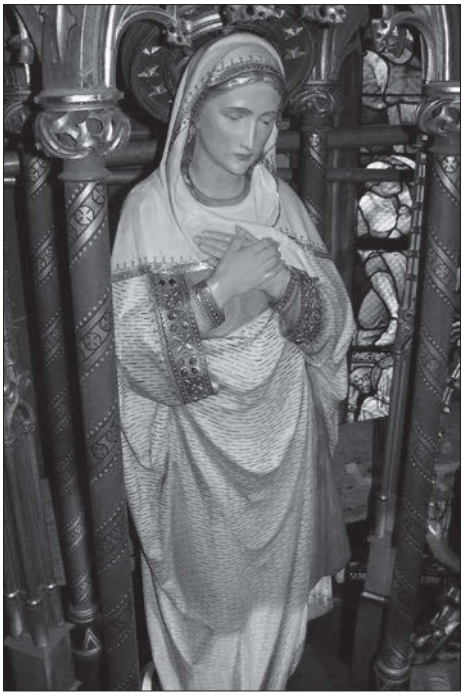


**Abb. Kat.-Nr. 74.4:** Marienkapelle (Waisenhauskapelle) der Puricellischen Stiftung, Rheinböllen, Hochaltar, Immaculata von Anton Josef Reiss, 1891, Zustand nach Restaurierung, November 2004.

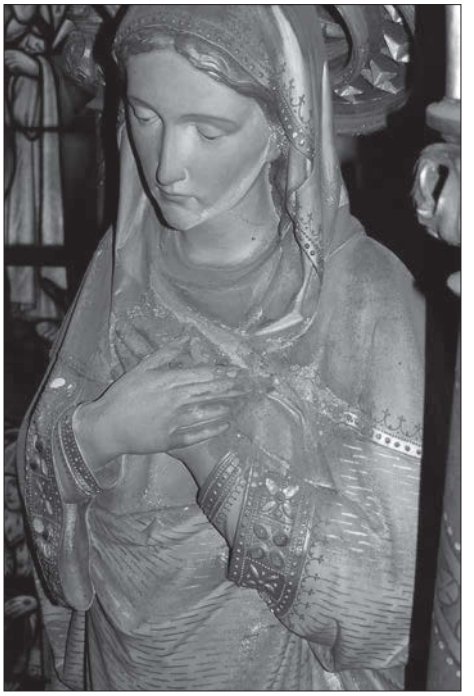


**Abb. Kat.-Nr. 74.5:** Marienkapelle (Waisenhauskapelle) der Puricellischen Stiftung, Rheinböllen, Hochaltar, Immaculata von Anton Josef Reiss, 1891, Zustand vor Restaurierung, Oktober 2004.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 75

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Modell zu einem Grabdenkmal (ohne weitere Angaben in der Quelle). |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1892. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Vermerk im Düsseldorfer Ausstellungskatalog: Zusatz: halbe Größe der Ausführung in Marmor. |
| Quellen und Literatur: | Katalog zur Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der Städtischen Gemäldesammlung 1892, S. 26, Nr. 341. |
| Beschreibung: | Entfällt. |



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 76

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Kruzifixus. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1892. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Katalog zur Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der Städtischen Gemäldesammlung 1892 (in Düsseldorf), S. 26, Nr. 342. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 77

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Gereon (Abb. Kat.-Nr. 77.1–77.2)<br>Gereonskloster 2<br>50670 Köln |
| Objekt: | Pietà. |
| Material: | Weißer Marmor. |
| Größe: | H.: 152 cm; B.: 164 cm; T.: 125 cm. |
| Datierung: | 1892 – 1897. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 77.3). |
| Chronik und Zusätzliches: | Schon im Jahre 1885 bestanden konkrete Pläne, eine Pietà für die Kirche St. Gereon anfertigen zu lassen. Nachdem sich der Kirchenvorstand an das Kultusministerium in Berlin mit der Bitte um Bereitstellung von Mitteln aus dem „[…] Staatsfond zur Ausführung der vom Bildhauer Reiß in Düsseldorf vorgestellten Skizze."[1142] gewandt hatte, beschloss die Landeskommission im Juni 1885, dass eine Pietà-Gruppe angefertigt werden sollte. Sie empfahl, „[…] die Ausführung des Modells in Lebensgröße auf Grund der vorliegenden Skizze gegen ein Honorar von etwa 10.000 Mark zu übertragen, dagegen die Ausführung in edlem Material der Entschließung des Herrn Ministers […] vorzubehalten."[1143] Reiss fertigte im selben Jahr schon ein lebensgroßes Modell an,[1144] aber erst nach Ablauf von zwölf Jahren wurde der Auftrag vollendet. Entweder gefiel der preußischen Regierung dieses Modell nicht oder sie schreckte zunächst noch vor der endgültigen Auftragsvergabe wegen der erheblichen Kosten zurück. Als Reiss dem Kultusministerium schließlich nach vier Jahren ein Modell vorstellte, das genehmigt wurde,[1145] konnte er seine Idee immer noch nicht in Stein umsetzen, denn nun begannen zähe Verhandlungen hinsichtlich des Materials. Der Regierung wurde eine Ausführung in Carrara-Marmor ganz offensichtlich zu kostspielig. Die Anregung des Kultusministeriums aus dem Jahre 1890, das mit der Kirchengemeinde und dem Künstler korrespondierte, dem preiswerteren Laaser Marmor den Vorzug zu geben mit der Begründung, dieser sei wetterbeständiger,[1146] wollte |

1142 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Akte: I. HA, Rep. 76, Sekt. 1, Abt. 1, Nr. 3, Bd. 5 des Kultusministeriums, S. 180 R.)

1143 Ebd.

1144 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).

1145 K. Meurer, 1900, S. 42.

1146 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (Akte: GVA Köln St. Geron 3, Vol V).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Gemeinde nicht aufnehmen, da ohnehin vorgesehen war, die Skulptur in der Vorhalle aufzustellen.[1147] Nachdem Reiss der Regierung mitgeteilt hatte, dass die Gemeinde die Zuzahlung des Differenzbetrags in Höhe von 9.000 Mark übernehmen werde,[1148] sah sich Berlin nach Ablauf von zwei weiteren Jahren endlich in der Lage, 20.000 Mark für die Sicherstellung des Projekts zur Verfügung zu stellen.[1149] Da Reiss wegen einer Krankheit immer wieder zu Unterbrechungen gezwungen war, arbeitete er insgesamt fünf Jahre lang an der Pietà. Ab 1897 errichtete der Architekt Heinrich Krings eine einjochige, tonnengewölbte und mit einer Halbkreisapsis abschließende Kapelle für das Bildwerk, die durch die großzügige Spende eines Kölner Bürgers in Höhe von 12.000 Mark finanziert und vom Düsseldorfer Maler Osten ausgemalt wurde.[1150] Die der „[…] schmerzhaften Mutter […]"[1151] gewidmete Kapelle und die Pietà wurden am 25. September 1898 geweiht.[1152] [1153]

In den Jahren 1984 bis 1985 wurden das Bildwerk und die Kapelle restauriert.[1154]

Quellen und Literatur: Archiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Historisches Archiv des Erzbistums Köln (Akten Pfarrarchiv St. Gereon Köln, GVA, Vol. IV, 1885 – 1894, Vol. V, St. Gereon 3); Stadtarchiv Neuss (Akte K 1.4.10); Anonymus, 1885,[1155] o. S.; Anonymus, 1890, Sp. XXX; Anonymus, 1897, S. XXXI; K. Baedecker, 1899, S. 453; Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; K. Meurer, 1900, S. 29 ff., Abb. S. 30, S. 40 ff.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 42 f.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; K. Baedecker, 1902, S. 457; G. Hölscher, 1903, S. 32 f.; G. Hölscher, 1905, S. 33; K. Bae-

1147 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (Akte GVA Köln St. Gereon 3, Vol. V).

1148 Ebd.

1149 Ebd.

1150 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte: 0-1-22-577.0000). Bei dem Maler müsste es sich um den 1878 geborenen Ferdinand Osten handeln, der Schüler der Akademie in Düsseldorf und der Kunstschule in Weimar war (H. Vollmer, 1999, Bd. 26, S. 76).

1151 Stadtarchiv Düsseldorf (Akte: 0-1-22-577.0000).

1152 S. Fraquelli, 2010, S. 187. In den Akten des Stadtarchivs Düsseldorf ist das Datum der Weihe irrtümlich mit dem 25. 9. 1897 angegeben (Akte 0-1-22-577.0000).

1153 Zwischen der Kapelle und der Vorhalle befand sich zeitweilig eine Glaswand (S. Heuser-Hauck, 2005, S. 273).

1154 Leider ist in den Akten des Stadtkonservators der Zustand der Pietà vor der Restaurierung fotografisch nicht dokumentiert (Akten St. Gereon 1979 – 1984 und 1985-(Akte noch nicht abgeschlossen)).

1155 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

deker, 1925, S. 340; H. Verbeek, 1927, S. 200; Anonymus, 1928, S. 36; H. Delvos, 1938, S. 28; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 120; P. Bloch, 1975, S. 53, S. 97; H. P. Hilger, 1979, S. 716, S. 741; E. Trier, 1980, S. 89; E. Trier/W. Weyres, 1980, Titelbild, Tafel 8; H. P. Hilger, 1980, S. 167; W. Schäfke, 1984, S. 26; E. Hegel, 1987, S. 341; P. Eckert, 1990, S. 222; E. Bénézit, 1999, S. 554; C. Schmalstieg, 2000, S. 83; H. Kier, 2000, S. 16, Abb. S. 21; C. Schmalstieg/M. Schmelzer, 2004, S. 63; H. Kier/U. Chibidziura, 2004, S. 31; S. Heuser-Hauck, 2005, S. 29; G. Dehio, 2005, S. 632; U. Krings, 2007, S. 261, Abb. S. 79; H. Kier, 2008, S. 87; S. Fraquelli, 2010, S. 186 f., S. 215 ff., Abb. S. 215, Titelbild; C. Dietmar/M. Jüsten-Mertens, 17. 5. 2012, S. 12, Abb. S. 12; S. Fraquelli, 2012, S. 47 f.; S. Fraquelli, 2012, S. 160, Abb. S. 160; H. Kier, 2014, S. 95, Abb. S. 95; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S.

Beschreibung: Die Pietà (Abb. Kat.-Nr. 77.4–77.8) steht in der Mitte der Kapellenapsis auf einem hohen, hellen Marmorsockel, der nach oben mit einem dreistufigen, sich verjüngenden Aufsatz und nach unten mit einem zweizonigen Piedestal abschließt. Auf der linken Seite des Sockels ist die Signatur „Jos. Reiss. Düsseldf. 1897." angebracht. Das Bildwerk ist auf einem hexagonal gestalteten, stilisierten Erdhügel errichtet. Maria hält den vom Kreuz abgenommenen, toten Christus in ihrem Schoß, wobei sie seinen Oberkörper mit der rechten Hand stützend umarmt und seinen linken Unterarm mit ihrer linken Hand ergreift. Ihr nach vorne gebeugtes Haupt ist mit einem Tuch bedeckt, das weich bis auf den Rücken fällt, auf dem der Saum fast übergangslos gearbeitet ist. In der Mitte des weit in die Stirn hineingezogenen Tuchs ist der Stoff zusammengeschoben und bildet eine größere Lücke. Das Gesicht ist mit einer spitz zulaufenden Nase modelliert. Der voll geformte Mund mit der leicht über die Unterlippe gezogenen Oberlippe lässt das Gesicht weich erscheinen. Liebevoll schaut Maria aus halb geöffneten Augen auf Christus, den sie fürsorglich auf ihr Gewand gebettet hat. Da beide als Gleichaltrige dargestellt sind, entsteht der Eindruck, als betrachte eher eine liebende Frau ihren vorangegangenen Partner als eine Mutter ihren verstorbenen Sohn. Durch ihre sich zu ihm hinwendende Körperhaltung fällt der rechte Teil ihres Gewands nach vorne, so dass der Stoff seinen Rücken verdeckt. Ihr am Hals mit einer Agraffe zusammengehaltener, über die Unterarme gelegter Umhang fällt mit weichen, senkrechten, unregelmäßig gestalteten Falten zum Boden hinab, auf dem er sich ausbreitet. Unter ihm werden Teile ihres gegürteten Kleids sichtbar, an denen ebenfalls vertikal verlaufende Falten geformt sind.

Christus' Kopf ruht weit nach hinten gelegt in Marias rechtem Arm, deren Hand bis zu seinem Brustansatz reicht (Abb. Kat.-Nr. 77.9). Sein langes, gewelltes Haar fällt von seiner rechten Kopfseite abstehend über Marias rechten Arm, von der linken Kopfseite auf seine linke Schulter. Sein Gesicht strahlt den Frieden aus, den er im Tod gefunden hat. Seine Augen sind etwas geöffnet, ebenfalls der Mund, in dem einige Zähne zu erkennen sind. Er trägt einen schmalen Oberlippenbart, sein Kinnbart ist kurz gestal-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tet. Die Nase ist wie die seiner Mutter mit einer spitzen Form gearbeitet. Die Dornenkrone, die rechts neben seinem nach unten hängenden Arm auf dem mit Phantasieblumen bestreuten Boden liegt, hat keinerlei Spuren auf seiner Stirn hinterlassen. Sie ist nicht kreisrund, sondern mit den Maßen 37 cm mal 32 cm ellipsenförmig angelegt. Sein athletischer Körper weist auch keine Verletzungen auf. Erst die unmittelbar vor die Skulptur tretenden Betrachtenden können die Spuren der Leidenswerkzeuge erkennen. Die Säume seines transparent wirkenden Perizoniums, das mit einem natürlichen Faltenwurf versehen ist, verlaufen diagonal abfallend von der linken zur rechten Hüfte und vom linken Ober- zum rechten Oberbein. Die bis über den Sockelrand hinausragenden Füße verleihen der Figur eine Schwerelosigkeit, fast etwas Schwebendes, die die offensichtliche Mühelosigkeit erklärt, mit der Maria ihren Sohn in ihren Armen hält.

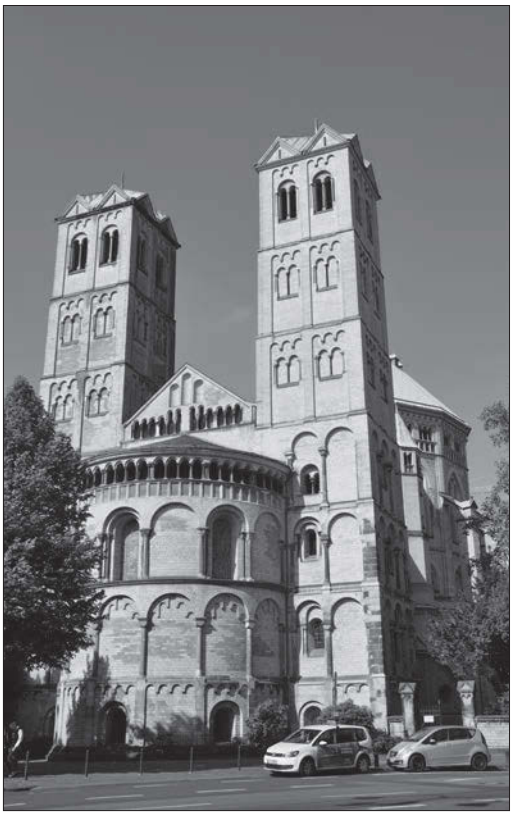


**Abb. Kat.-Nr. 77.1:** St. Gereon, Köln, Ostansicht mit Chorapsis, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 77.2:** St. Gereon, Köln, Südwesten mit von Heinrich Krings für die Pietà von Reiss errichteten Kapelle aus dem Jahr 1897, 2014.

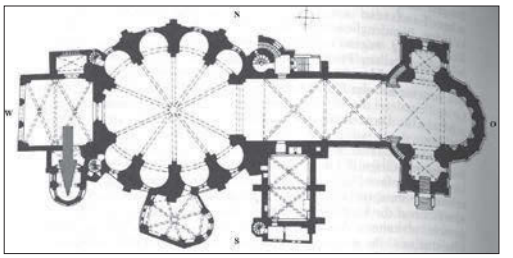


**Abb. Kat.-Nr. 77.3:** St. Gereon, Köln, Grundriss mit Markierung des Aufstellungsorts der von Anton Josef Reiss von 1892–1897 hergestellten Pietà.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 77.4:** St. Gereon, Köln, Blick vom Vorraum in die von Heinrich Krings 1897 errichtete Kapelle mit Pietà, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 77.5:** St. Gereon, Köln, Pietà von Anton Josef Reiss, 1892–1897, im Hintergrund: In den 1980er Jahren restaurierte, ursprünglich vom Düsseldorfer Maler Osten ausgemalte Konche, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 77.6:** St. Gereon, Köln, Pietà mit Sockel, Anton Josef Reiss, 1892–1897, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 77.7:** St. Gereon, Köln, Pietà, Anton Josef Reiss, 1892–1897, Zustand 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 77.8:** St. Gereon, Köln, Pietà, Anton Josef Reiss, 1892–1897, Zustand spätestens 1944.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 77.9:** St. Gereon, Köln, Pietà, Detail, Anton Josef Reiss, 1892–1897, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 78

| | |
|---|---|
| Ort: | Friedhof Bonn-Poppelsdorf<br>Stationsweg<br>53127 Bonn |
| Objekt: | Pietà-Relief (Grabmal des Königlichen Baurats Felix Ittenbach). |
| Material: | Weißer Marmor. |
| Größe: | Durchmesser: 84 cm; T.: 16 cm. |
| Datierung: | Um 1893. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Relief wurde wahrscheinlich im Jahr 1893 angefertigt für Anna Ittenbach, Ehefrau des Königlichen Baurats Felix Ittenbach, die im Dezember 1892 verstorben war. |
| Quellen und Literatur: | P. Bloch, 1975, S. 54, S. 100, Abb. 106; W. Funken, 2012, S. 608. |

Beschreibung: In der Mitte eines ca. 3,40 m hohen, 2,66 m breiten und 0,32 m tiefen Grabmals (Abb. Kat.-Nr. 78.1) befindet sich das Relief (Abb. Kat.-Nr. 78.2). Es ist in eine runde, an den Rändern profilierte Blendnische eingearbeitet, die auf einer 1,02 m großen, quadratischen, schwarzen Marmorplatte, deren Zwickel mit einem pflanzlichen Dekor verziert sind, befestigt ist. Maria und ihr Sohn Jesus, die als Brststücke in das Tondo eingefügt sind, werden als etwa Gleichaltrige dargestellt. Innig sind beider Köpfe aneinandergelegt. Das Gesicht Christi auf der linken Seite ist mit einem Ausdruck der Erlösung gearbeitet. Es scheint, als schlafe der am Kreuz zu Tode Gemarterte nur. Spuren der Leidenswerkzeuge sind nicht vorhanden. Der größte Teil seiner Stirn bleibt unsichtbar hinter Marias Haupt, das sie an den auf ihrer Schulter gebetteten Kopf Jesu gelegt hat. Sein Gesicht ist mit einer ausgeprägten Nase, die an der Spitze etwas beschädigt ist, und einem kurzen, abstehenden Kinnbart versehen. Hinter seinen leicht geöffneten, weich geformten Lippen, deren Unterlippe etwas nach unten gezogen ist, sind vier Zähne zu sehen. Sein langes, gewelltes Haar fällt bis auf die Schultern. Sie verdecken die halbe rechte Hand Marias, die sie mit aufstützenden überlangen Fingern auf seine rechte Schulter gelegt hat. Oberhalb dieser Hand befindet sich an der Rückwand des Reliefs die Signatur „J. Reiss. Düsseld.“.

Mit beiden Händen hält die Gottesmutter das rechte Ende ihres Umhangs, den sie um den entblößten Körper ihres Sohns gelegt hat. Dabei entstehen von der rechten Schulter Jesu kommend vier, wie plissiert wirkende Falten, von denen sich zwei schräg verlaufende über zwei senkrecht gearbeitete legen. Der Stoff, den sie mit ihrer linken, ausgestreckten, überlangen Hand vor seine Brust gelegt hat, bildet am Ende ihrer Fingerkuppen ein kleines Faltenbündel. Es ist zu erkennen, dass die linke Hand erneuert wurde, denn sie ist an den Arm angesetzt. Ferner ist ihre Oberfläche im Gegensatz zu der glatten Fläche des restlichen Bildwerks porös. Mariens Haupt ist mit einem bis fast an die Augenbrauen reichenden Tuch bedeckt, das an der linken Kopfseite mit zusammengeschobenem Stoff bis auf die Schulter geführt wird und dort aufliegt. Auf der rechten Seite reicht es bis in Brusthöhe, wo es sich mit dem Haar Jesu zu verschmelzen



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

scheint. Oberhalb des linken Auges bildet sich eine omegähnliche Falte, die sich nach links wendet. Ihre Nase, die wie die ihres Sohns kräftig gestaltet ist, läuft spitz zu. Mit ihren etwas geöffneten Augen schaut sie ins Leere. In ihrem Gesichtsausdruck schlagen sich zwei Empfindungen nieder: Sie scheint vor Schmerz wie betäubt zu sein, gleichzeitig ist die große Zuneigung zu ihrem Sohn spürbar. Der Stoff des über die linke Schulter gelegten Umhangs schmiegt sich mit dem linken Arm an den Rand des Tondos. Der Stein, der unmittelbar dem Wetter ausgesetzt ist, zeigt an dieser Stelle Verwitterungserscheinungen. An der Arminnenseite ist der Stoff nach außen gedreht und endet mit einem weichen Abschluss unterhalb der Brust Jesu. Das mit einem einfachen runden Halsauschnitt versehene Kleid Mariens ist überwiegend glatt anliegend gestaltet. Es ziehen sich nur unterhalb der linken Schulter zwei flache Falten, von denen eine kürzere bis zur Brust reicht, eine längere bis über sie hinausfällt. Auf der Rückwand des Tondos sind zwei Nimben angebracht. Der Heiligenschein für Maria ist einfach gestaltet, der für Jesus ist mit Ellipsen versehen.

**Abb. Kat.-Nr. 78.1:** Poppelsdorfer Friedhof, Bonn, Grabmal des Königlichen Baurats Felix Ittenbach, Gesamtanlage, Pietà, Anton Josef Reiss, um 1893, 2008.

**Abb. Kat.-Nr. 78.2:** Poppeldorfer Friedhof, Bonn, Grabmal des Königlichen Baurats Felix Ittenbach, Pietà, Anton Josef Reiss, um 1893, 2008.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 79

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Figurengruppe „Flucht nach Ägypten“. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Spätestens 1893. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen.<br>Es könnte sich um Figuren handeln, die für den Josephsaltar in Krefeld-Hüls (Abb. Kat.-Nr. 73.15 und 73.16) bestimmt waren. |
| Quellen und Literatur: | Fünfte Jahres-Ausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft in den Räumen der Kunsthalle in Düsseldorf, 5. März – 4. April 1893. Verzeichnis der Ausstellung der Düsseldorfer Künstler, S. 17. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 80

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden) |
| Objekt: | Andachtsbild „Christus begegnet seiner hlg. Mutter“. |
| Material: | Stahlstich. |
| Größe: | „15 : 11 Ctm“.[1156] |
| Datierung: | Spätestens 1895. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Werk wurde für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ angefertigt. Nach Reiss’ Entwurf wurde von H. Nüsser ein Stahlstich hergestellt.[1157] |
| Quellen und Literatur: | E. Schwickert, 1895, S. 57, S. 106. |

Beschreibung: Entfällt.

1156 E. Schwickert 1895, S. 102.

1157 Ebd., S. 106.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 81

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | Andachtsbild „Die Geburt“. |
| Material: | Stahlstich. |
| Größe: | „15 : 11 Ctm“.[1158] |
| Datierung: | Spätestens 1895. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Werk wurde für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ angefertigt. Nach Reiss’ Entwurf wurde von E. Platzbecker ein Stahlstich hergestellt.[1159] |
| Quellen und Literatur: | E. Schwickert, 1895, S. 57, S. 106. |
| Beschreibung: | Entfällt. |

1158 E. Schwickert, 1895, S. 102.

1159 Ebd., S. 106.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 82

| | |
|---|---|
| Ort: | Nordfriedhof Düsseldorf<br>Am Nordfriedhof<br>40468 Düsseldorf |
| Objekt: | Pietà-Relief (Grabmal Peter Kürten). |
| Material: | Weißer Marmor. |
| Größe: | Durchmesser: 80 cm.[1160] |
| Datierung: | Um 1895. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort (Abb. Kat.-Nr. 82.1). |
| Chronik und Zusätzliches: | Das Grabmal (Abb. Kat.-Nr. 82.2) wurde nach dem Tod von Elisabeth Kürten geb. Sturm errichtet. Eine Inschrift unter der Pietà weist darauf hin, dass es sich um die „Ruhestätte der Familie Kürten" handelt, deren weitere verstorbene Angehörige erst im 20. Jahrhundert hier bestattet wurden. Unter der Inschrift befindet sich der eingemeißelte Spruch: Sehet, ob ein Schmerz gleich sei meinem Schmerz. Jerem. I, 12. |
| Quellen und Literatur: | P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; I. Zacher, 1982, S. 135, Abb. S. 136; W. Metzmacher, 2002, S. 73 f., Abb. S. 74; G. Dehio, 2005, S. 312; W. Funken, 2012, S. 608; R. J. Beines, o. O. o. J., o. S. |

Beschreibung: Das in eine runde Blendnische gearbeitete Pietà-Relief (Abb. Kat.-Nr. 82.3) ist durch eine Glasscheibe geschützt. Links am Rand, der mit Profilen versehen ist, befindet sich die Signatur „J. Reiss". Beide Figuren sind als Bruststücke angefertigt. Liebevoll legt Maria, die rechts angeordnet ist, ihr Haupt an die Stirn ihres Sohns, die sie fast ganz verdeckt. Dabei reicht ihr Kopf bis über die Mitte des Tondos hinaus. Ihr bis fast an die Augenbrauen reichendes Tuch fällt auf den Rücken mit unregelmäßig angelegten Falten. Über dem linken Auge bildet sich eine omegaähnliche Falte. Ihr Gesicht ist mit halb geöffneten Augen, vollem Mund und einer kräftigen, spitz zulaufenden Nase modelliert. Ihre friedvollen Gesichtszüge drücken aus, dass sie sich in das Unfassbare gefügt hat. Der Übergang vom Gesicht zum langen Hals ist weich gestaltet. Ihr linker Arm liegt am Tondorand an. Ab dem Ellbogen knickt er nach links weg, da Maria mit ihrer überlang gestalteten Hand den nackten Leib ihres Sohns mit einem Teil des Mantels bedeckt. Dabei schaut das Ende des Kleiderärmels unter dem nach außen geschlagenen Mantelstoff hervor. Ihr Kleid wird auch am Oberkörper sichtbar. Es schließt am Hals mit einem runden Ausschnitt ab, an dem sich links und rechts je drei senkrechte Falten ausbilden. Hinter ihr schaut ihr Heiligenschein hervor, der fast in der Mitte der Rückwand der Blendnische angebracht ist und sich mit dem Nimbus ihres Sohns, der mit Ellipsen versehen ist, zu vereinigen scheint. Ihre rechte Hand hat sie auf seine rechte Schulter gelegt, über die teils seine langen, gewellten Haare fallen. Sein an der linken Kopfseite hinunterfallendes Haar verschmilzt mit

1160 Die Relieftiefe konnte wegen der Schutzscheibe nicht ausgemessen werden.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihrem Kopftuch, das an einem Ende ein kleines Faltenbündel bildet. Der vom Kreuz Abgenommene macht mit seinen geschlossenen Augen den Eindruck, als schlafe er friedlich. Keine Spuren der Marterwerkzeuge sind zu erkennen. Sein Gesicht ist mit einem Oberlippenbart ausgestattet, der seitlich des vollen Munds auf den etwas nach vorne abstehenden Kinnbart fällt. Von seiner Schulter fallen zwei vertikale Falten, die sich über eine diagonal zu seiner Brust geführte Falte legen.

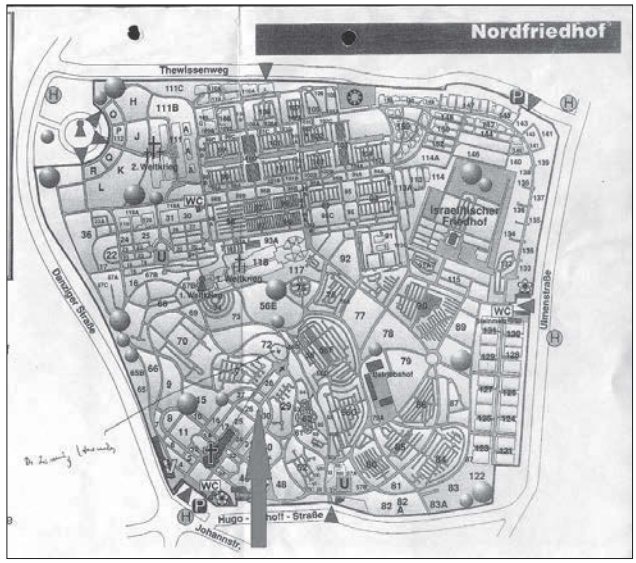



**Abb. Kat.-Nr. 82.1:** Lageplan Nordfriedhof, Düsseldorf, mit Markierung der Grabstätte Peter Kürten.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

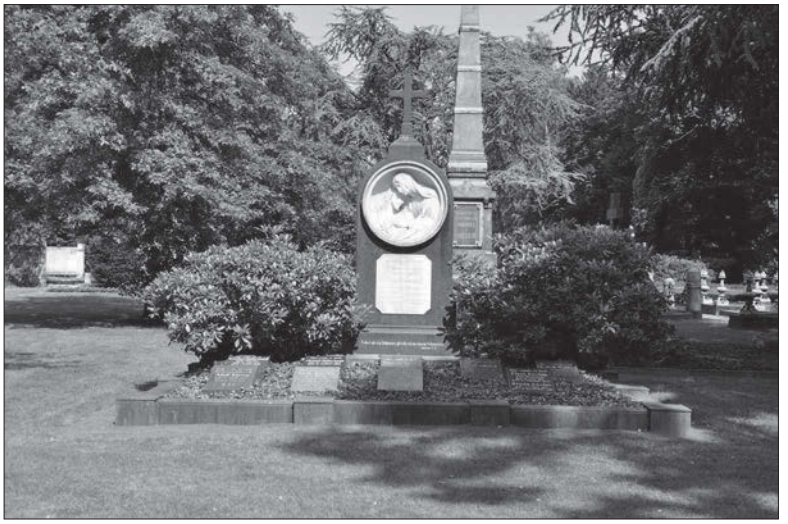


**Abb. Kat.-Nr. 82.2:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Peter Kürten mit Pietà von Anton Josef Reiss, um 1895, 2010.

**Abb. Kat.-Nr. 82.3:** Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Peter Kürten, Pietà von Anton Josef Reiss, um 1895, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 83

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Mariä Empfängnis<br>Oststr. 42<br>40211 Düsseldorf |
| Objekt: | Kreuzwegstationen I, II, III, IV und XII. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Siehe Beschreibung. |
| Datierung: | 1897/1899 (vollendet von Alexander Iven 1900; Kreuzwegstationen V-XI und XIII-XIV). |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Für die in den Jahren 1894 bis 1896 vom Architekten Ludwig Becker aus Mainz im neugotischen Stil errichtete Kirche[1161] (Abb. Kat.-Nr. 83.1) schuf Reiss fünf der insgesamt vierzehn Kreuzwegstationen. Wegen einer Erkrankung Reiss' führte der Bildhauer Alexander Iven die Arbeiten zu Ende, dessen letzte Signatur aus dem Jahr 1900 stammt. Da das Kirchenarchiv im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, sind nähere Angaben zur Auftragsvergabe hinsichtlich Reiss nicht mehr zu ermitteln. Trotz schwerer Beschädigungen der Kirche überstanden die Kreuzwegstationen den Zweiten Weltkrieg (Abb. Kat.-Nr. 83.3). Im Zuge des Wiederaufbaus, der von 1950 – 1969 durchgeführt wurde, verschwanden sie für mehr als ein Jahrzehnt hinter stützenden Unterbauten für hinzugefügte Emporen. Erst bei deren Rückbau wurde „Der teilweise durch die Betondecke zerstörte neugotische Kreuzweg […]"[1162] Anfang der 1980er Jahre wieder freigelegt und restauriert. Dabei wurde er von einer grünen Farbe befreit, die wegen Brandspuren aufgetragen worden war.[1163] |
| Quellen und Literatur: | L. Becker, 1895, Sp. 72 f.; F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54; J. Kaulmann, 1981, S. 23, Abb. S. 23; N. Schloßmacher/E. Spohr u. a., 1982, S. 107; K. J. Konnertz, 1981, S. 45; K. J. Konnertz, 1984, o. S.; B. Tomasetti-Gatzweiler, 2009, S. 81 f., S. 154. |

Beschreibung: Unterhalb je zweier hoher, spitzbogiger Fenster liegen die Kreuzwegstationen in der unteren Zone der horizontal zweigeschossig gegliederten Querschiffsabschlusswände (Abb. Kat.-Nr. 83.2, Grundriss, und 83.4–83.5). Etwa drei Viertel der Wandfläche einnehmend sind sie in eine mit rötlichem Sandstein gearbeitete

1161 N. Schloßmacher/E. Spohr u. a., 1982, S. 107.

1162 W. Dahmen, 1981, S. 54 f.; B. Tomasetti-Gatzweiler, 2009, S. 81.

1163 Mündliche Auskunft von Pfarrer Kaulmann am 23. 6. 2010.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Architektur eingebettet,[1164] die der Spätgotik nachempfunden ist. 215 cm hohe, 100 cm breite und 62 cm tiefe, profilierte Nischen, die nach oben mit Spitzbögen und nach unten mit Laibungen abschließen, bilden ihren Rahmen. Unterhalb der Spitzbögen sind jeweils 164 cm hohe Rundbögen angebracht, deren Innenseiten mit unterschiedlichen Ausschmückungen versehen sind. In Höhe der Rundbögen sind als Begrenzung der Nischen nach vorne mit reliefierten Kreuzblumen versehene Kielbögen gesetzt, die weit über den glatten Abschluss hinausragen. Ihre Profile sind teils vergoldet, teils mit einem floralen Muster dekoriert. An ihren äußeren Seiten sind Krabben aufgesetzt. Die Bogenenden reichen bis zu den Abaki der Blütenkapitelle gekuppelter Säulchen, deren polygonale Basen auf hohen Sockeln stehen. Auf den Abschlussplatten der Kapitelle befinden sich teils Gesichter, teils Maskaronen. Die Innenseiten der Kielbögen sind mit Maßwerk gefüllt, in dessen Mitte sich römische Ziffern befinden, die die jeweiligen Stationen kennzeichnen. Die Zwickel zwischen den Bögen sind alternierend mit stehenden Vierpässen und genasten Dreiecken versehen. Unter ihnen befinden sich kleine Kartuschen mit den arma Christi. Mit vergoldeten Schriftzügen auf längsrechteckigen Feldern unterhalb der Reliefs werden die Szenen kommentiert.

Kreuzwegstation I: „Jesus wird zum Tode verurteilt“[1165], unsigniert (Abb. Kat.-Nr. 83.6). Vor einer spitzbogigen Architektur, die die hinterste Ebene der dreischichtig aufgebauten Szene darstellt, sind sechs Figuren angeordnet, von denen die vordersten, wie auch in den anderen Nischen als Hochrelief dargestellt werden. Vorne links bildet den Auftakt ein Soldat (H.: 82 cm; B.: 27 cm; T.: 22 cm – Abb. Kat.-Nr. 83.7–83.8). Seinen Kopf, der mit einem bis in den Nacken reichenden, am Hals befestigten Helm geschützt ist, hat er Pontius Pilatus zugewandt, der ihm gegenübersteht. Sein Gesicht mit den gleichmäßigen Zügen scheint angesichts des verkündeten Urteils Fassungslosigkeit auszudrücken, aber als Untertan des Präfekten des römischen Kaisers kommt er seiner Pflicht nach und hält mit seiner ausgestreckten Hand die Enden der Kordeln fest, mit denen Jesus gefesselt ist, um ihn nach der Verkündigung des richterlichen Spruchs der Vollstreckung zuzuführen. Seinen Rücken wendet er den Betrachtenden zu. Sein auf den Schultern liegender, kurzer, nur bis auf die Oberarme fallender Panzer ist mit kleinen, vom Künstler durch nebeneinandergesetzte, mit dem Rundmeißel geschlagene Einbuchtungen gearbeitet. Das luftig erscheinende Gewand ist mit einem Cingulum versehen, über dem sich unterhalb des rechten Arms eine Muldenfalte ergibt. Unter dem Gürtel sind am Stoff, der unter dem Gesäß endet, senkrechte, gleichmäßige, weiche Falten gelegt. Der kurze, rechte Ärmel fällt oberhalb des Ellbogens glockig. Das eng anliegende, um die Knie knittrig modellierte Beinkleid steckt in kurzen Stiefeln,

1164 In einem Aufsatz beschreibt der Architekt, dass die Einarbeitung der Nischen für die Kreuzwegstationen Auswirkungen auf die äußere Gestaltung der Querschiffwände gehabt habe, da sie mit niedrigen Vorbauten versehen wurden. Er regte im selben Essay an, „[…] bei Neubauten unserer Kirchen die Kreuzwegstationen bei der architektonischen Ausbildung des Innenraumes zu berücksichtigen, die Stelle der einzelnen Stationen im Grundriß vorzusehen und deren Umrahmung als ein zum Kirchbau gehörendes Bauglied zu betrachten, damit endlich die meist unschönen, an Nägeln aufgehängten Stationsrahmen verschwinden.“ (L. Becker, 1895, Sp. 72 f.).

1165 Die Bezeichnungen der Kreuzwegstationen wurden den Reliefunterschriften mit der dort niedergelegten Orthografie entnommen.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die der Soldat so auseinandergestellt hat, dass der linke Fuß bis an die linke Nischenwand reicht und der rechte Fuß mit etwas erhobener Hacke vorne parallel zum Rand der Laibung steht. Ein Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist nicht erkennbar.

Jesus (H.: 82 cm; B.: 22 cm; T.: 21 cm), der im Mittelpunkt der Handlung steht (Abb. Kat.-Nr. 83.9), ist frontal zu den Betrachtenden platziert, zu denen er mit weit geöffneten Augen Blickkontakt aufnimmt. Die etwas nach unten gezogenen Winkel seines weich geformten Munds mit dem Oberlippenbart verleihen seinem Gesicht mit den idealisierten Zügen einen Ausdruck von Traurigkeit. Die zusammengezogenen Augenbrauen deuten auf die innere Anspannung nach dem für ihn von Pilatus ausgesprochenen aussichtslosen Verdikt hin. Unter der bis in die Stirn gezogenen Dornenkrone fällt sein Haar in langen Wellen bis auf die Schultern. Sein Kinn ist mit einem kurzen, mit zwei vorstehenden Ecken abschließenden Bart versehen. Das am Hals rund ausgeschnittene Gewand fällt mit drei nebeneinander gelegten, flachen Muldenfalten locker über den unsichtbar bleibenden Gürtel, unter dem sich vor dem linken Bein ein Faltenbündel ergibt. In Höhe des linken Knies wird der Saum zur rechten Seite geführt, so dass der bis auf die nackten Füße fallende Stoff des Rocks sichtbar wird. Ein leichter Schwung zur linken Körperseite wird ausbalanciert durch das rechte Spielbein, um das sich das Gewand glatt anlegt. Außer zwei länglichen, vertikalen Falten sind die Oberarme glatt gestaltet.

Etwas zurückgesetzt auf der rechten Seite steht der in eine Toga gehüllte Pontius Pilatus (H.: 86 cm; B.: 42 cm; T.: 20 cm) auf einer Stufe. Seinen mit einem runden Käppchen bedeckten Kopf, der mit einer so genannten Cäsar-Frisur versehen ist, hat er den im Hintergrund befindlichen, wild gestikulierenden männlichen Figuren zugewandt (Abb. Kat.-Nr. 83.10). Aus einem aristokratisch wirkenden Gesicht blickt er mit indigniertem Ausdruck zu ihnen, die stellvertretend für eine wild gewordene Menge stehen, die Christi Blut sehen wollen. Die Schriftrolle mit dem Urteil, das er kurz zuvor verkündet hat, ist ihm entglitten und liegt eingeknickt zwischen ihm und Jesus, als sei es nicht des Papyrus wert, auf das es geschrieben wurde. Es verdeutlicht die Distanzierung von seiner eigenen Handlung. Mit der rechten Hand händigt er Jesus zwar dem Soldaten aus, aber diese Geste, die fast fürsorglich wirkt, gepaart mit der Körperhaltung und seiner Blickrichtung drücken aus, dass er auf Druck der Plebs handelte, die verlangt hatte: „Ans Kreuz mit ihm“![1166] Seine kurzärmlige Toga wird auf der linken Schulter mit einer Agraffe zusammengehalten, von der sie schräg über den Oberkörper bis unter den rechten Arm drapiert ist. Vor seinem Körper ergeben sich von der Brosche aus zwei lange Falten, deren Wulste zum schrägen Rand, der oberhalb des linken Beins nach rechts verläuft, immer breiter werden und an seiner linken Seite ein Faltenbündel bilden. Ein weiteres Faltenbündel ergibt sich unterhalb eines Podests, auf das die Figur über einer dort liegenden Stoffpartie ihre linke Hand aufstützt. Der untere Teil der Toga fällt bis an die überlangen Schuhe und ist am Rand mit einem Muster modelliert, das aus in Kreisen liegenden Vierpässen besteht.

Die im Hintergrund als Halbfiguren Dargestellten stehen auf einer erhöhten Bank, so dass sie über die im Vordergrund Platzierten hinausragen. Der im jugendlichen Alter dargestellte Mann auf der linken Seite (H.: 62 cm; B.: 39 cm; T.: 4 cm) ist als Flach-

1166 Matthäus, 27, 22 (vgl. auch Markus, 15, 13; Lukas, 23, 21; Johannes, 19, 15).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

relief gearbeitet. Er hat sich halb von der Bank erhoben. Mit seinem ausgestreckten linken Arm untermalt er die Worte, die er aus seinem aufgerissenen Mund mit den wulstigen Lippen ausstößt (Abb. Kat.-Nr. 83.11). Die fleischigen Ohren und die kurze Nase, die an ihrem Ende mit breiten Flügeln gestaltet ist, lassen ihn vulgär erscheinen. Sein rund geschnittenes Gewand, dessen linken Ärmel er bis über den Ellbogen gerollt hat, ist mit horizontalen, sich über den ganzen Oberkörper ziehenden Schüsselfalten versehen.

Seitlich vor ihm sitzt eine älter erscheinende männliche Figur (H.: 44 cm; B.: 19 cm; T.: 14 cm) im Schneidersitz, die als Halbrelief aus dem Stein gehauen ist. Sie ist mit einer Kopfbedeckung bekleidet, die bis in den Nacken reicht und an den Seiten umgeschlagen ist. Auch sie untermalt mit zusammengeballter rechter Hand ihre mit offenem Mund ausgesprochenen Forderungen (Abb. Kat.-Nr. 83.12). Obwohl sie willensstark aussieht, wirkt ihr Gesichtsausdruck gemäßigter als der des jungen Manns. Ihre Oberlippe ist mit einem Bart versehen, der sich mit dem langen, bis auf die Brust fallenden Kinnbart vereinigt, der erst wellig, an seinem Ende jedoch kraus gestaltet ist.

Der Kopf der sitzenden männlichen Figur auf der rechten Seite (H.: 51 cm; B.: 32 cm; T.: 8 cm) ist mit einem Tuch bedeckt, das bis auf die Schultern fällt. Oberhalb der Stirn hat sich der Stoff zu einer breiten, am Rand geöffneten Falte zusammengeschoben. Das breit angelegte Gesicht mit der dicken Nase und den übervollen Lippen unter dem extrem langen Schnurrbart, der sich bis zu den Enden des Kinnbarts zieht, lassen sie gewöhnlich erscheinen (Abb. Kat.-Nr. 83.13). Mit dem Zeigefinger der linken Hand ihres angewinkelt erhobenen Arms deutet sie auf Christus. Ihren Blick aber richtet sie aus weit geöffneten Augen auf Pontius Pilatus. Ihr langärmliges Gewand ist mit waagerechten Falten versehen, die unterhalb des dicken Halses dicht beieinander liegen und unterhalb einer flachen, V-förmig abgegrenzten Fläche weiter auseinander angeordnet sind.

Kreuzwegstation II: „Jesus nimmt das Kreuz auf sich“,[1167] signiert mit „J. Reiss. 1898“: Den Hintergrund bildet die Jerusalemer Stadtmauer, die auf der rechten Seite eines rundbogigen, mit zwei kleinen Türmchen gearbeiteten Eingangstors mit länglichen Schlitzen versehen ist und nach oben zinnenartig abschließt (Abb. Kat.-Nr. 83.14). Die Höhe der Mauer auf der rechten Seite des Tors weist eine niedrigere Höhe als die auf der linken Seite auf. Vor ihr sind auf unterschiedlich hohen, stilisierten Erdhügeln, auf denen in unregelmäßigen Abständen Blätter verteilt liegen, vier Figuren angeordnet. In die Mitte ist Jesus (H.: 79 cm, B.: 36 cm, T.: 25 cm) in etwas gebückter Haltung gerückt, der gerade das Kreuz mit dem ungleich langen Patibulum aufgenommen hat, das noch nicht ganz auf seiner rechten Schulter aufliegt. Sein betrübtes Gesicht hat er nach vorne gerichtet (Abb. Kat.-Nr. 83.15). Sein linkes Spielbein hat er vor das rechte Standbein gesetzt. Sein bis auf die Füße fallendes Gewand, unter dem die Zehen über den Erdhügel hinausragen, ist auf den Schultern und am linken Bein glatt, an der rechten Körperseite mit senkrechten, weichen und am linken Unterarm mit vertikalen Falten gestaltet, die an ihren unteren Enden nach rechts schwenken.

Rechts steht ein älterer Mann (H.: 77 cm; B.: 33 cm; T.: 18 cm) mit dem Rücken zu den Betrachtenden, gleichzeitig wendet er ihnen aber seinen Kopf zu, der mit einer

1167 Johannes, 19, 17.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Glatze und einem langen Haarkranz ausgestattet ist (Abb. Kat.-Nr. 83.16). Er hilft Jesus beim Aufheben des Kreuzes, dessen Hochwuchten ihn offensichtlich viel Kraft kostet, denn die Muskeln seines kräftigen linken Arms, mit dem er das Ende des Längsbalkens umfangen hat, treten hervor. Sein über die rechte Schulter gelegtes Gewand lässt den Oberkörper frei und wird ringförmig um seinen Bauch gewickelt. Die Kleidung fällt mit schrägen, zum Saum hin sich verbreiternden Falten bis in die Kniekehlen. Darunter werden die nackten, wohl geformten Unterbeine mit den langen Fersen sichtbar, die weit auseinandergestellt sind.

Links hinten steht erhöht eine ältere, männliche Figur (H.: 84 cm; B.: 28 cm; T.: 6 cm), deren Kopf mit einem turbanähnlichen, weich fallenden Tuch bedeckt ist (Abb. Kat.-Nr. 83.17). Die Augen aus dem Gesicht mit den eingefallenen Zügen sind auf Christus gerichtet. Im leicht geöffneten Mund, der mit einem Oberlippen- und einem langen, bis auf die Brust fallenden Kinnbart gestaltet ist, scheint sich ein Erschrecken über das Geschehen vor ihr widerzuspiegeln. Allerdings steht sie dem Geschundenen auch nicht helfend bei, denn die linke Hand ruht untätig auf dem gewellten Bart. Der geöffnete Umhang bildet auf der linken Körperseite ein Faltenbündel, von dem der Stoff diagonal mit weit auseianderliegenden Falten zur rechten Seite geführt wird. Vor dem linken Knie wird der Stoff gerade abgeschlossen. Der unter dem Gewand hervorschauende Rock fällt bis auf den beschuhten linken Fuß.

Vorne links steht eine ältere Frau (H.: 82 cm; B.: 20 cm; T.: 14 cm), die sich der hinter ihr stehenden männlichen Figur zuwendet. Mit dieser scheint sie sich im Gespräch zu befinden, denn der Mund ist weit geöffnet. Ihr Kopf ist mit einem haubenähnlichen Tuch bekleidet, das mit einem kleinen Faltenbündel an der rechten Seite des Gesichts locker bis auf die Schultern und den Oberarm fällt, auf dem es relativ glatt aufliegt. Ihr dick geformtes Gesicht mit dem langen, ausgeprägten Doppelkinn wirkt ausgesprochen feist (Abb. Kat.-Nr. 83.18). Reiss hat mit den einfältigen Gesichtszügen dieser Assistenzfigur das Primitive zum Ausdruck gebracht, das repräsentativ für den Pöbel steht, der den Tod Jesu verlangte. Die rechte Hand der Figur, die sich im Stoff ihres Obergewands verkrampft, wirkt wie eine Verlegenheitsgeste, als wolle sie sich von einer Schuld am Ausgang des geforderten Verfahrens distanzieren. Allerdings deutet der sich in einer Beuge befindliche Zeigefinger der rechten, vor dem Bauch liegenden und fast krallenartig erscheinenden Hand darauf hin, dass eine deiktische Geste auf Jesus entweder bevorsteht oder gerade abgeschlossen wurde, womit im Zusammenklang mit den Gesichtszügen Sensationslüsternheit und Voyeurismus suggeriert werden.

Kreuzwegstation III: „Jesus fällt zum ersten mal mit dem Kreuze", signiert mit „J. Reiss. 1898" (Abb. Kat.-Nr. 83.19): Im Hintergrund befindet sich die mit einem Spitzbogenfries und einer Lisene versehene Stadtmauer, hinter der ein Tempel aufragt, der unter einer mächtigen Kuppel mit einem von schmalen Fenstern gestalteten Tambour versehen ist. Fünf männliche Figuren sind dreischichtig dargestellt. Im Vordergrund ist der unter der Last des Kreuzes zusammengebrochene Jesus (H.: 52 cm; B.: 85 cm; T.: 25 cm) diagonal angeordnet (Abb. Kat.-Nr. 83.19). Sein Gewicht hat er auf das rechte Knie verlagert, mit der linken Hand stützt er seinen Oberkörper auf einer vor ihm liegenden Erhebung ab. Den Querbalken hält er mit der rechten Hand, von der nur vier Finger sichtbar sind. Seine Füße stoßen an die rechte Nischenwand. Das Gesicht mit den halb geöffneten Augen, über denen die Brauen etwas zusammengezogen sind,



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wirkt erschöpft (Abb. Kat.-Nr. 83.20). Sein welliges, in Spitzen endendes Haar fällt von der rechten Kopfseite auf das Patibulum. An der linken Seite fällt es, das Ohr frei lassend, bis auf sein hoch geschlossenes Gewand. Seine Bekleidung weist an der linken Schulter und am linken Bein größere, glatte Flächen auf. Ringförmige Falten legen sich um den Leib, der von einem hinter dem Kreuz Stehenden mit einer Kordel hochgezogen wird. Vom rechten Oberbein bis zum linken Fuß ist der Rock, der sich am Boden ausbreitet, in unregelmäßigen Abständen mit schräg verlaufenden Falten dekoriert.

Eine ebenfalls in die vordere Ebene eingearbeitete männliche Figur steht an der rechten Nischenwand (H.: 82 cm; B.: 31 cm; T.: 15,5 cm). Sie scheint im Begriff zu sein, sich Jesus zu nähern. Mit wachem Blick schaut sie aus ihrem mit realistischen Zügen ausgestatteten Gesicht zu der ihr gegenüberstehenden Figur, mit der sie zu kommunizieren scheint, denn ihr mit einem kräftigen Schnauzbart und kurzem Kinnbart versehener Mund ist geöffnet. Mit dem vorgestellten rechten Bein und dem etwas vorgebeugten Oberkörper, ist der auf Jesus Zuschreitende mit Bewegtheit gearbeitet (Kat.-Abb. 83.21). Offensichtlich ist ihm die Aufgabe zugefallen, ihn mit Gewalt wieder auf die Beine zu helfen. Obwohl er dem Opfer schon relativ nahegekommen ist, hat er den in der rechten Hand gehaltenen Knüppel noch nicht zum Schlag erhoben, sondern hält ihn vor seinen Körper. Von der linken, geballten Hand könnte man meinen, sie drücke Entschlossenheit zum Eingreifen aus. Die Geste steht allerdings im Kontrast zum Gesichtsausdruck, der keine Angriffslust erkennen lässt. Die Mimik scheint eher das Dilemma widerzuspiegeln, in dem sich die Figur gegenüber einem angeordneten Befehl befindet. Ihre etwas zusammengezogenen Augenbrauen unter dem tief in die Stirn gezogenen Tuch, das an der linken Kopfseite bis auf den Nacken fällt, verleihen der Physiognomie trotz Machtbefugnis zur uneingeschränkten Handlung einen Ausdruck von Ratlosigkeit. Die unter seiner knielangen Bekleidung hervorschauenden Beine sind mit einem schmalen, linken Unterschenkel und einem kräftig gestalteten, rechten Unterbein sehr unterschiedlich ausgeformt. Der Stoff seines schlichten, am Hals rund ausgeschnittenen Gewands ist um das rechte Knie sowie auf der linken Schulter glatt ausgeführt. Am linken Oberbein bildet sich ebenfalls durch eine ellipsenförmige Muldenfalte eine größere glatte Fläche. Über dem unsichtbar bleibenden Cingulum befinden sich am rechten Oberkörper drei schräg verlaufende Falten, deren Wulste sich zur Körpermitte abflachen.

Zwei unmittelbar hinter dem Kreuz stehende Figuren bilden die zweite Ebene des Reliefs. Eine von ihnen, ein am linken Rand stehender junger Mann (H.: 80 cm; B.: 32 cm; T.: 17 cm), bildet mit ihrem nach vorne gebeugten Oberkörper eine Gegenbewegung zum zuvor beschriebenen Schergen. Gleichzeitig wird durch seine Haltung ein kompositorischer Kreis zwischen beiden Dargestellten geschlossen, der über die Köpfe zweier weiterer Figuren angelegt ist. Der Blick des jungen Manns ist auf sein Gegenüber gerichtet, dem er etwas zuzurufen scheint. Der weit geöffnete Mund mit den wulstigen Lippen lässt den Gedanken daran aufkommen, dass hier das Bild eines Henkersknechts mit einem eher schlicht ausgestatteten Geist gezeichnet wurde (Abb. Kat.-Nr. 83.22), der wenig Skrupel hat, sein Amt mit der in seiner rechten Hand gehaltenen Kordel als Schlagwaffe auszuführen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Größe der Gestaltung des kantigen Kopfs mit der cäsarischen Kurzhaarfrisur, der im Kontrast zu den breiten Schultern zu klein ausfällt. Unter seinem kurzärmligen, bis oberhalb der Knie



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

reichenden Rock, der am Oberkörper mit diagonal verlaufenden und zwischen den Beinen mit senkrecht liegenden, weichen Falten versehen ist, schauen die in kurzen Stiefeln steckenden Beine hervor. Mit dem rechten Bein steht er fest am Boden, mit dem Fuß des erhobenen linken Beins stützt er sich an der Nischenwand ab.

Hinter dem Längsbalken des Kreuzes ist die andere Figur der zweiten Ebene des Reliefs aufgebaut (H.: 75 cm; B.: 31 cm; T.: 21 cm). Ihr Haupt ist mit einem turbanähnlichen Tuch bekleidet. Das mit eingefallenen Wangen, einer platten Nase und einem bebarteten, zusammengekniffenen Mund gestaltete Gesicht ist als derbe Persönlichkeit charakterisiert (Abb. Kat.-Nr. 83.23). Mit dumpfem Ausdruck schaut sie auf den Gestrauchelten und verrichtet ihr Werk. Mittels einer breiten, um den Leib Christi gelegten Schnur ist sie im Begriff, diesen vom Boden hochzuzerren. Da sie nur mit einem kurzärmligen Hemd bekleidet ist, das in einem um den Bauch gelegten Kleidungsstück steckt, sind ihre vor Anstrengung hervortretenden Armmuskeln sichtbar.

Die eine dritte Schicht des Reliefs bildende Figur ist durch ihren Helm und der auf den Schultern liegenden Paenula als römischer Soldat (H.: 83 cm; B.: 17 cm; T.: 5 cm) identifizierbar (Abb. Kat.-Nr. 83.24). Der jugendliche Krieger ist offensichtlich mit der Überwachung der Urteilsvollstreckung beauftragt. Trotz seiner Bewaffnung nimmt man dem etwas feminin wirkenden, herzförmigen Gesicht mit dem kindlich gestalteten Mund nicht ab, seinen Speer tatsächlich gegen einen Wehrlosen einsetzen zu können. Vielmehr drücken seine Züge Betroffenheit aus.

Kreuzwegstation IV: „Jesus begegnet seiner betrübten Mutter", signiert mit „J. Reiss. 1899" (Abb. Kat.-Nr. 83.25). Hintergrund dieser sechsfigurigen Darstellung ist wieder eine Stadtmauer mit einem rundbogigen Eingangsportal, dessen linke Seite am oberen Ende mit einem sich nach unten verjüngenden, polygonalen Türmchen verziert ist, der nach oben mit einem zwiebelturmähnlichen Abschluss über die Mauer hinausragt. Wie bei den Stationen I-III sind die Figuren wieder dreischichtig aufgebaut. Bei der Figur ganz links handelt es sich wohl um den Lieblingsjünger Jesu Johannes (H.: 77,5 cm; B.: 19,5 cm; T.: 15,5 cm). Sein Haupt ist mit vollem, gelocktem, bis in den Nacken fallendem Haar modelliert, das die Stirn und einen Teil seines rechten Ohrs frei lässt (Abb. Kat.-Nr. 83.26). Seine weit geöffneten Augen hat er auf Christus gerichtet. Nur die buschigen, zusammengezogenen Augenbrauen und der zusammengepresste, mit vollen Lippen gearbeitete Mund lassen eine Anspannung in seinem ebenmäßigen Gesicht erkennen. Der Umhang seines zweiteiligen, bis auf den Boden fallenden, auf der rechten Schulter aufliegenden Gewands ist nur mit einer langen, senkrecht gelegten Falte versehen. Der am Hals rund ausgeschnittene Rock ist ebenso mit nur einer vertikalen Falte vor dem rechten Bein drapiert. Am Oberkörper liegt der Stoff außer weniger flacher, senkrechter Falten fast glatt an.

Hinter Johannes ist eine weibliche Figur (H.: 20 cm; B.: 11,5 cm; T.: 4 cm) als Basrelief vor der Stadtmauer angebracht. Ihr Kopf ist mit einem in die Stirn gezogenen, eng anliegenden Tuch gearbeitet, über das ein voluminöses Kopftuch aufliegt, das ihr Antlitz weich einrahmt (Abb. Kat.-Nr. 83.27). Ihr kleines, anmutiges Gesicht hat sie mit geschlossenen Augen trauernd nach unten gewandt. Einen Teil ihrer Kleidung führt sie mit verhüllter Hand an ihr Gesicht.

Neben Johannes befindet sich Maria (H.: 81,5 cm; B.: 22,5 cm; T.: 40 cm), die Christus in gleicher Größe gegenübersteht. Ihr Gesicht, das im gleichen Alter gestaltet ist wie



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

das ihres Sohns, ist von einem locker bis auf ihre Brust fallenden Tuch umgeben, das oberhalb der Stirn drei Öffnungen aufweist, die sich an den Enden flacher Falten ergeben (Abb. Kat. 83.28). Ihr auf Jesus gerichteter Blick aus dem idealisierten, fast mädchenhaft wirkenden Antlitz ist mitfühlend. Trotz seines Schicksals wirkt sie gefasst. Sie scheint die prankenartige Hand der zwischen Christus und ihr stehenden Figur auf ihrem rechten Oberam nicht zu spüren. Ihr halbärmliger, langer, vorn geöffneter Umhang wirft unterhalb des Bauchs zwei Faltenbündel, an die sich oberhalb eines ab Kniehöhe schräg verlaufenden Saums zwei flachwulstige Falten am nach hinten gestellten rechten Spielbein anschließen. Unter dem rechten Arm bildet sich eine Muldenfalte, unterhalb des Gesäßes eine besonders breite und tiefe Schüsselfalte, von der der Stoff mit vertikalem Faltenfall zwischen glatten Flächen sich schleppenähnlich auf dem Boden hinter ihr ausbreitet. Nur ein kleiner Teil ihres mit schräg verlaufenden, nach rechts wegschwingenden Falten versehenen Kleids schaut unter dem Umhang hervor. Unter dem am Boden umgeknickten Stoff ragen die nackten Zehen ihrer Füße heraus.

Christus (H.: 81,5 cm; B.: 37 cm; T.: 38,5 cm), der sich in etwas gebeugter Haltung vis-à-vis Maria befindet, hält den mit der rechten Hand umfassten Querbalken des Kreuzes, das auf seiner rechten Schulter ruht. Das linke Ende des Patibulums reicht fast ganz an Maria heran, so dass es zwischen beiden Figuren eine Verbindung herstellt. Zum Abfangen des schweren Gewichts hat Jesus seine linke Hand auf das linke, leicht gebeugte Oberbein gelegt. Mit weit geöffneten Augen schaut er ernst auf seine Mutter, ohne dass seinem Gesicht das Leiden anzusehen ist, das nicht nur das Kreuz verursachen müsste, sondern auch die in die Stirn gedrückte Dornenkrone (Abb. Kat.-Nr. 83.29). Sein Gesicht mit dem weich geformten Mund, der von einem kurzen, gepflegten Bart umgeben wird, strahlt Sanftmut aus. Mit vereinzelten Spitzen endend fällt sein langes Haar bis auf den Rücken und die Brust. Unter seinem bodenlangen, mit einem runden Ausschnitt und mit etwas Abstand vom Hals gearbeiteten Rock schauen die Zehe seines rechten Fußes hervor. Zwischen größeren glatten Flächen ist die Faltengebung wie folgt: Am Oberkörper sind bis zur Kordel, die um seinen Bauch gebunden ist, zwei senkrechte Falten angelegt, denen sich unterhalb der linken Schulter eine Muldenfalte anschließt. Am Stoff auf der linken Körperseite und am rechten Ärmel sind Schüsselfalten modelliert, am linken Ärmel herrschen ringförmige Falten vor.

Zwischen Maria und Jesus befindet sich hinter dem Kreuz eine männliche Figur (H.: 85 cm; B.: 54 cm; T.: 26 cm), deren offensichtlicher Auftrag es ist, einen konfliktfreien Gang des verurteilten Jesus nach Golgatha zu gewährleisten, den er an einer Kordel führt, die um den Leib Christi geschlungen ist. Durch die Erscheinung Marias wird die Ordnung gestört. Er stellt sie wieder her, indem er sich breitbeinig ein wenig vorbeugt, um Maria, der er seine rechte, prankenartige Hand auf den Oberarm legt, aus dem Weg zu reißen (Abb. Kat.-Nr. 83.30). Worte verliert er bei seinem Handeln nicht, denn sein mit Oberlippen- und längerem Kinnbart versehener Mund ist geschlossen, indes wirkt sein Gesicht, das von einer Stupsnase geprägt ist, nicht brutal. Mit seinen weit geöffneten Augen schaut er auf Maria, die die unsanfte Berührung gar nicht wahrzunehmen scheint. Mit dem Tuch auf dem Haupt und dem kurzärmligen Rock, der oberhalb der Knie endet, sowie den unter den Knien umgeschlagenen Stiefeln ist er mit einer einfachen Kleidung ausgestattet. Zwischen seinen Beinen verlaufen am Stoff



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seines Rocks drei vertikale Falten. Das eng anliegende Textil an den Oberbeinen lässt diese transparent erscheinen.

An der rechten Nischenwand befindet sich eine weitere männliche Figur (H.: 79,5 cm; B.: 19 cm; T.: 28 cm), deren Funktion nicht zu erkennen ist. Sie trägt ein langes, einfaches Kleidungsstück, dessen linker Ärmel über dem Ellbogen aufgerollt ist, so dass ein kräftiger Unterarm frei liegt, der auf einen hart Arbeitenden schließen lässt. Bis zu der Figur führt der Längsbalken des Kreuzes. Es handelt sich um einen alten Mann, der mit bis in den Nacken reichendem Haar gearbeitet ist. Die Spitzen seines Schnauzbarts vereinigen sich mit einem langen, bis auf die Brust fallenden Kinnbart. Die Züge seines Gesichts wirken durch die eingefallenen Wangen, die stark zusammengezogenen Augenbrauen und den nach unter gerichteten Blick illusionslos (Abb. Kat.-Nr. 83.31). Trotz des kräftig geformten Arms wirkt er hilfsbedürftig und scheint sich kraftlos mit seiner linken Hand auf dem Rücken Christi abzustützen. Sucht er Trost bei Jesus? Handelt es sich eventuell um ein idealisiertes Selbstporträt des erkrankten Künstlers, der hier sein abschließendes Werk gestaltete? Möglicherweise spiegelt sich in dem Gesicht die Erkenntnis wider, bald seinen letzten Weg antreten zu müssen.

Kreuzwegstation V: „Simon v(on) Cyrene hilft Jesus d(as) Kreuz tragen" (Abb. Kat.-Nr. 83.32), unvollständig signiert mit „A. Ive".[1168] Den Hintergrund dieser vierfigurigen Szene bildet die mit einem Wachtturm versehene Ecke einer zinnenbekrönten Stadtmauer, vor der Bäume unterschiedlicher Größe stehen. Auf der linken Seite befindet sich ein Soldat (H.: 87 cm; B.: 24 cm; T.: 18 cm) mit vorgebeugtem Oberkörper und auseinanderstehenden Beinen. Mit der rechten Hand stützt er den Längsbalken des Kreuzes am oberen Ende, mit der linken Hand hält er die zweiteilige Kordel fest, an der er Jesus führt. Sein kurzes Haar schaut unter dem bis in den Nacken reichenden Helm hervor. Sein rechtes Ohr ist äußerst fleischig und wirkt im Verhältnis zum Kopf sehr groß (Abb. Kat.-Nr. 83.33). Sein kurzärmliges, oberhalb der Knie endendes Gewand ist locker geschnitten. der Stoff über dem Gürtel geschoppt. Er bildet unter dem rechten Arm Muldenfalten und am Rücken oberhalb des Gürtels zwei V-förmig zulaufende Falten. Durch die Anlage der senkrechten, unterhalb des Gürtels angelegten Falten mit trompetenförmigen Öffnungen an ihren Enden, die weich nach hinten wegschwingen, wirkt die Kleidung sehr bewegt. Am rechten Oberbein liegt der Stoff ganz glatt an. Seine mit Strümpfen versehenen Beine, die in kurzen, an den Rändern umgekrempelten Stiefeln stecken, werfen horizontale Falten, die in den Kniekehlen besonders ausgeprägt sind.

Rechts des Soldaten trägt der S-förmig angelegte Jesus (H.: 84 cm; B.: 56 cm; T.: 29 cm) das auf seiner rechten Schulter liegende Kreuz, dessen Gewicht ihn zwingt, in etwas gebeugter Haltung zu stehen (Abb. Kat.-Nr. 83.34). Mit der linken Hand hält er den Längs-, mit der rechten Hand den Querbalken des Kreuzes. Sein Haupt mit der tief in die Stirn gedrückten Dornenkrone hat er nach unten gesenkt (Abb. Kat.-Nr. 83.35). Auch sein Blick ist auf den Boden unter sich gerichtet. Der Mund mit dem Bart, dessen

1168 Möglicherweise ist der letzte Buchstabe der Signatur des Künstlers Alexander Iven, der die meisten seiner Kreuzwegstationen in der Kirche St. Mariä Empfängnis mit „A. Iven" signierte, bei der Restaurierung verlorengegangen. Die Farbe des Steins ist an der Front der Nische im Anschluss an die Signatur auch dunkler als der Stein des restlichen Reliefs gehalten.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ober- über die Unterlippe gezogen ist, lässt das ohnehin schmale Gesicht mit den eingefallenen Wangen fragil erscheinen. Die zwei Enden des Kinnbarts sind länger gearbeitet als an der Christusfigur der vorherigen Station, die von Reiss gestaltet wurde. Das in der Mitte gescheitelte Haar ist dicker und kürzer modelliert als das der Reiss'schen Christus-Figuren. Es fällt auch mit weniger einzelnen Strähnen an der linken Kopfseite hinab. Ein weiterer Unterschied besteht in der Nasenform, die bei der Iven'schen Figur einen leichten Bogen aufweist. Auch gibt es an der Kleidung eine Abweichung am Oberkörper. Unter dem runden Ausschnitt, dessen Rand weicher als bei Reiss gearbeitet ist, liegt der Stoff mit Muldenfalten wie mit einem Schal drapiert auf, darunter schließen sich zwischen glatten Flächen bis zum Bauch drei schräg verlaufende Falten an. Unter der um den Leib gelegten Schnur ist der bis auf den Boden fallende Stoff, unter dem die nackten Zehen herausschauen, mit vertikalen, weichen Falten modelliert. Die bauschigen Ärmel sind am rechten Arm in V- und muschelförmige Falten gelegt, am linken Arm fallen sie breitwulstig und ringförmig aus.

Es folgt im Hintergrund ein weiterer Soldat (H.: 84 cm; B.: 46 cm; T.: 6 cm), der in breitbeiniger Stellung, seine Hellebarde in der rechten Hand mit Abstand vom Körper haltend, Blickkontakt mit der Figur des am rechten Rand stehenden Simon von Cyrene aufnimmt, auf dessen Schulter er seine linke Hand gelegt hat. Sie zwingt er nach übereinstimmenden Berichten im Neuen Testament Christus beim Tragen des Kreuzes zu helfen.[1169] Sein Körper, der etwas zur rechten Seite gerichtet ist, wirkt bewegt. Unter dem Helm, an dessen beiden Seiten gelocktes, ohrlanges Haar hervorquillt, können die Betrachtenden ein mit realistischen Zügen versehenes Gesicht wahrnehmen, bei dem es sich um das Porträt eines Zeitgenossen des Künstlers handeln könnte (Abb. Kat.-Nr. 83.36). Die Merkmale eines im höheren Alter Darstellten, wie eingefallene Wangen, Runzeln an der Nasenwurzel und von den Nasenflügeln zum Mund führende Falten haben sich in das Gesicht eingegraben. Seine Kleidung entspricht der des Soldaten auf der linken Seite des Reliefs. Der überwiegende Teil des Oberkörpers ist verdeckt. Ab dem Gürtel werden teils schräg, teils senkrecht geführte Falten sichtbar, die in Bewegung zu sein scheinen. Auf den Beinen ist der Stoff glatt gehalten.

Auch der auf der rechten Seite auf einem erhöhten Erdhügel stehende Simon von Cyrene (H.: 79,5 cm; B.: 24,5 cm; T.: 18 cm) ist mit realistischen Gesichtszügen gearbeitet (Abb. Kat.-Nr. 83.37–83.38). Sein Haupt ist über der gerunzelten Stirn mit einer Glatze und einem kurzen, gewellten, bis in den Hals ragenden Haarkranz versehen, der noch das linke Ohr frei lässt. Am Kinn trägt er einen kurzen, lockigen Bart, der nicht ganz bis an die Ohren reicht. Mit beiden Händen hat er den Längsbalken des Kreuzes erfasst, das er zu tragen gezwungen wurde, als er „[…] gerade vom Feld kam."[1170] Sein Werkzeug, eine Sichel, hängt noch an seiner rechten Körperseite. Sie ist wie der vor dem Bauch transportierte Beutel an seinem Gürtel befestigt. Mit einem ernsten Ausdruck kommt er dem Befehl der Soldaten nach. Der nach vorne gebeugte Oberkörper und die auseinandergesetzten Beine lassen auch diese Figur sehr bewegt erscheinen. Auf seinem im Übrigen schlicht ausgeführten, über die Knie hinausragenden Rock liegt ein kleiner Kragen auf. Der Faltenwurf ist ab dem Gürtel zwischen den Beinen und an der

1169 Matthäus, 27, 32; Markus, 15, 21; Lukas, 23, 26.

1170 Lukas, 23, 26.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

linken Körperseite mit je zwei Längsfalten auf ein Mindestmaß reduziert. Die Oberbeine wirken durch den auf ihnen glatt liegenden Stoff transparent.

Kreuzwegstation VI: „Veronika reicht Jesus das Schweistuch" (Abb. Kat.-Nr. 83.39), signiert mit „A. Iven 1900". Wiederum bildet die Ecke einer hinter Bäumen stehenden Stadtmauer den Hintergrund dieser vierfiguren Szene, die nach oben mit Zinnen und neben einem spitzbogigen Eingangstor mit einem kleinen, polygonalen Türmchen mit Spitze abschließt. War es noch an der V. Station ein junger Soldat, der auf der linken Seite stehend Jesus führte, so ist es auf diesem Relief ein älterer Krieger (H.: 79 cm; B.: 42,5 cm; T.: 12 cm), der diesen Dienst übernommen hat. Unter dem bis in den Nacken reichenden Helm sind in seinem hohlwangigen Gesicht mit dem unbewegten Ausdruck nur die zusammengepressten, schmalen Lippen über dem kurzen, gewellten Kinnbart Zeichen dafür, dass er mit Entschlossenheit seiner Aufgabe nachkommt (Abb. Kat.-Nr. 83.40). Um Jesus mit Einsatz seines ganzen Körpers von Veronika wegziehen zu können, hat er sich breitbeinig aufgebaut und die ihn mit Christus verbindende Leine um seinen Rücken gelegt, deren Ende er vor seiner Brust mit der Faust haltend so kräftig zieht, dass die Adern an den Armen hervortreten. Das Oberteil seines geöffneten, kurzärmligen Mantels, unter dem ein Rock hervorschaut, fällt über den unsichtbar bleibenden Gürtel. Am Oberkörper eher glatt gearbeitet, ist das zweiteilige, oberhalb der Knie endende Gewand ab Hüfthöhe mit weichen, vertikalen Falten ausgestattet, deren Schwingen sich durch die in Bewegung befindliche Figur ergibt. An seinem rechten Bein, das in umgekrempelten, kurzen Stiefeln steckt, trägt er einen Falten werfenden Strumpf.

Der Körper der vor dem Soldaten knienden Veronika (H.: 59 cm; B.: 47 cm; T.: 20 cm) ist auf Jesus ausgerichtet, mit dessen Augen sie Blickkontakt aufnimmt (Abb. Kat.-Nr. 83.41). Ihr erhobenes Haupt ist mit einem an der Stirn eng anliegenden Tuch bekleidet, das auch ihren Hals bis unter das Kinn bedeckt, an dem es waagerechte, V-förmige Falten bildet. Ein zweites Tuch ist darüber gelegt, das über der Stirn zwei Öffnungen bildet. An den Seiten ihres runden Gesichts mit der kräftig geformten Nase fällt es locker bis auf ihre Brust. Mit dem Schicksal des Verurteilten fühlend reicht sie ihm mit ernstem Ausdruck ein mit Faltenbündeln versehenes Tuch. Dabei berühren sich ihre Hände. Ihr Gewand ist mit dicht beieinander liegenden Muldenfalten gearbeitet, die sich ringförmig um die Kleidung legen. Unterhalb der ausgestreckten Arme, die zur Hälfte frei liegen, bildet sich auf Höhe der Ellbogen bis zum Boden fallend je ein Faltenbündel. Unter ihrem Gewand ist deutlich ihr rechter Fuß erkennbar, der bis zur rechten Nischenwand reicht.

Der auf der rechten Schulter das Kreuz tragende Christus (H.: 77 cm; B.: 31 cm; T.: 54 cm) hat sich mit gebeugtem Oberkörper Veronika zugewandt. Sein Gesicht wirkt gefasst und sanftmütig, Spuren des Schmerzes sind ihm trotz der auf das Haupt gedrückten Dornenkrone nicht anzumerken (Abb. Kat.-Nr. 83.42). Mit seiner rechten Hand hält er das linke Ende des Patibulums, seine linke Hand streckt er Veronika entgegen, um das ihm angereichte Tuch anzunehmen. An seinem bodenlangen, die Zehen frei lassenden Gewand bilden sich unter dem weit gefassten Ausschnitt muschelförmige Falten. Am Oberkörper verlaufen von den Schultern kommend zwei hochwulstige Falten V-förmig bis zur Kordel, die um den Bauch gelegt ist. Das linke Oberbein ist glatt gearbeitet, ab Kniehöhe schwingen schräg angelegte Falten nach rechts aus, die



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

neben einer V-förmigen Muldenfalte unterhalb des Bauchs modelliert sind. Der rechte Arm ist mit fast gleichmäßigen, breitwulstigen Falten versehen, die ringförmig verlaufen; der linke Arm ist mit der glatten Schulter und zwei schräg verlaufenden Falten am Unterarm einfacher gestaltet.

Am rechten Reliefrand ist wieder Simon (H.: 70 cm, B.: 44 cm, T.: 11 cm) dargestellt, der immer noch das Kreuz gemeinsam mit Christus trägt. Obwohl er wieder mit einer Glatze versehen ist, unterscheidet sich diese Figur von der in der V. Station, denn sie wirkt nicht nur älter, sondern ihr Haarkranz ist auch üppiger gestaltet (Abb. Kat.-Nr. 83.43). Der Kinnbart reicht hier bis zu den Ohren, die Wangen sind hohl und die Nase ist länger geformt. Simon beugt sich vor, um die Begegnung zwischen Veronika und Christus genauer betrachten zu können. Mit seiner linken Hand packt er den Längsbalken des Kreuzes, mit der rechten Hand umfasst er die rechte Seite des Querbalkens. Unter den kurzen Ärmeln seiner Arbeitskleidung werden seine kräftigen Arme sichtbar. Am Oberkörper sind zwischen sehr breiten Kehlen drei flachwulstige Falten gleichmäßig angeordnet. Links des nicht sichtbaren Knies befinden sich zwei runde Öffnungen an den Enden zweier vertikal gelegter Falten.

Kreuzwegstation VII: „Jesus fällt zum zweiten male unter dem Kreuze“ (Abb. Kat.-Nr. 83.44), signiert mit „A. Iven. 1900.“ Hintergrund dieser Szene ist eine Hügellandschaft, in die ein einzelner Baum mit einer weiten Krone gesetzt ist. Auf dem Relief ist die Figur des Simon (H.: 67 cm; B.: 29 cm; T.: 55 cm), der mit der gleichen Haartracht wie in den vorangegangenen Stationen geschildert ist (Abb. Kat.-Nr. 83.45), erstmals auf der linken Seite angeordnet. In breitbeiniger Aufstellung hat er seinen Oberkörper vor dem fallenden Jesus nach vorne gebeugt. Mit beiden Händen packt er das Kreuz am Querbalken. Dabei nähert sich sein Gesicht, dem keine Bewegung abzulesen ist, mit weit geöffneten Augen dem Haupt Christi. Das mit großen glatten Flächen gearbeitete Gewand wirft unterhalb des Cingulums zwischen den Beinen sich nach unten verflachende Muldenfalten und bildet am rechten Bein eine lange, senkrechte Faltenbahn. Oberhalb des Gürtels steht der Stoff, an dem eine kantige Wulst auffällt, vom vorgelehnten Körper gestaucht ab.

Hinter Simon steht ein Soldat (H.: 74 cm; B.: 67 cm; T.: 17 cm), dessen Helm mit seitlich des Gesichts herunterhängenden Ohrenklappen versehen ist (Abb. Kat.-Nr. 83.46). Seine mit kräftigen Muskeln gearbeiteten Arme hat er zu beiden Seiten ausgestreckt. Um den linken Unterarm ist die Kordel gebunden, an der er Jesus führt. In der rechten Hand hält er eine weit über seinen Kopf hinausragende Lanze. Mit der linken Hand umfasst er das Ende des Patibulums, um Simon, dessen Kraft offensichtlich nicht ausreicht, um das Gewicht des Holzes zu stemmen, beim Auffangen des Kreuzes zu unterstützen. Sein Blick aus dem mit realistischen Zügen gemeißelten Gesicht ist auf den am Boden Liegenden gerichtet. Nicht nur der geöffnete Mund unter der leicht gebogenen Nase mit den weit geblähten Flügeln, sondern auch das unter dem runden Halsausschnitt hervortretende rechte Schlüsselbein sind Zeichen seiner Anstrengung, die er zur Ausführung seiner Aufgabe aufbringen muss. Von seinen weit geschnittenen Ärmeln ist der rechte glatt liegend auf die Schulter gerutscht, der linke fällt mit schmalwulstigen, vertikalen Falten bis zur Mitte des linken Oberarms.

Etwa drei Viertel des Vordergrunds nimmt die Figur des gefallenen Christus (H.: 56 cm; B.: 72 cm; T.: 19 cm) ein, der seine rechte Hand auf dem felsigen Unter-



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

grund abstützt und seine linke Hand hinter sich auf das Kreuz gelegt hat. Sein auf den Boden gerichtetes Gesicht ist mit halb geschlossenen Augenlidern gestaltet (Abb. Kat.-Nr. 83.47). Nur die gerunzelten Augenbrauen und die nach unten gezogenen Mundwinkel, an deren Seiten der Oberlippenbart zum Kinnbart geführt wird, machen sein stilles Leiden sichtbar. Unter seiner Dornenkrone fällt das wellige, mittig gescheitelte Haar auf seine linke Schulter. Auf der rechten Seite fällt es mit Abstand vom Gesicht nach unten. Der Faltenwurf seines langen Gewands ist außer dem glatt anliegenden Stoff auf den Oberbeinen und vor der Brust wie folgt gearbeitet: Am rechten Arm ringförmig, am linken Arm V-förmig, oberhalb des Gürtels von beiden Seiten schräg gegeneinander zulaufend, zwischen den Beinen vertikal und unterhalb des rechten Knies zum linken Unterbein eng beieinanderliegend.

Im Hintergrund rechts stehen Maria und Johannes dicht nebeneinander (Abb. Kat.-Nr. 83.48). Maria (H.: 58 cm; B.: 21 cm; T.: 14 cm) steht an Johannes' rechter Seite. Von Schmerz über den Anblick ihres gemarterten Sohns überwältigt wendet sie sich Trost suchend Johannes zu. Ihre halb geöffneten Augen hat sie nach unten gerichtet. Nur die linke Hälfte des jungen Gesichts ist zu erkennen, da sie auf die rechte Wange ihre rechte Hand gelegt hat (Abb. Kat.-Nr. 83.49), unter der sie gleichzeitig ihr Kopftuch hält, das oberhalb der Stirn zwei kleine und eine größere Öffnungen aufweist. An der rechten Kopfseite fällt es locker bis auf ihr langes Gewand, das mit zwei vor dem Bauch und einer unterhalb der rechten Hüfte verlaufenden Schüsselfalte elegant am Körper anliegt.

Der an der rechten Nischenwand stehende Johannes (H.: 85 cm; B.: 17,5 cm; T.: 10 cm) hält Maria mitfühlend in seinen Armen. Seine rechte Hand ruht auf ihrer rechten Schulter, mit der linken Hand stützt er ihren rechten Ellbogen. Das mittig gescheitelte, lange, in Wellen bis auf die Schultern fallende Haar verstärkt den Eindruck einer mehr weiblich gestalteten Figur bei ohnehin eher feminin gearbeiteten Gesichtszügen (Abb. Kat.-Nr. 83.50). Sein zweiteiliges Gewand ist vor dem Bauch mit einem Faltenbündel versehen. Unterhalb der linken Hüfte sind zwei tiefere Muldenfalten angelegt. Am linken Spielbein und am linken Oberarm liegt der Stoff glatt an. Vor der Brust verlaufen schräg gearbeitete Falten bis zum Gürtel, am linken Unterarm sind sie ringförmig dekoriert.

Kreuzwegstation VIII: „Jesus tröstet die über ihn weinenden Frauen" (Abb. Kat.-Nr. 83.51), signiert mit „A. Iven". Eine zweizonig arrangierte Szenerie dient für dieses sechsfigurige Relief an der Rückwand als Kulisse. Etwa drei Viertel der Fläche besteht aus einer hügeligen Felsenlandschaft, die an den Seiten von Bäumen begrenzt wird. Das obere, horizontal zweiteilig gegliederte Viertel setzt sich aus einer von Zinnen bekrönten Stadtmauer und einer vor ihr errichteten, sich nach oben verbreiternden und ebenfalls mit Zinnen abschließenden Befestigungsanlage zusammen, die mit einem spitzbogigen Eingangstor versehen ist. Auf der linken Seite der Stadtmauer befindet sich ein Rundturm. Hinter der Mauerecke auf der rechten Seite ragt eine Kuppel hervor. Im Vordergrund links steht eine ältere Figur (H.: 82 cm; B.: 27 cm; T.: 15 cm), die aufgrund des dargestellten Themas weiblich sein muss, deren Züge aber androgyn wirken (Abb. Kat.-Nr. 83.52). Aus ihrem Gesicht, das mit einer längeren, gebogenen Nase gestaltet ist, blicken die Augen auf Christus. Der geöffnete Mund und die vor ihrer Brust gefalteten Hände lassen annehmen, dass sie ein Gebet für den Gottessohn



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

spricht. Über ihrem dicht an der Stirn sitzenden Tuch liegt die Kapuze ihres Umhangs, deren weicher Faltenwurf die herben Gesichtszüge abmildert. Der lange Mantel, der ab Hüfthöhe am Rücken zwei untereinander liegende Muldenfalten bildet, öffnet sich in Kniehöhe und wird mit einem diagonal gearbeiteten Saum zur rechten Seite geführt. Er staut sich wie das unter ihm sichtbare Kleid am Boden. Dabei knicken die weichen Längsfalten nach rechts weg. Der auf rechtem Bein und Arm glatt anliegende Stoff lässt die Gliedmaßen transparent erscheinen.

Hinter ihr befindet sich eine weitere weibliche Figur (H.: 80 cm; B.: 16 cm; T.: 16 cm), deren Gesicht nicht ausgearbeitet ist, da es hinter dem Kopf der vor ihr stehenden Trauernden so versteckt ist, dass es aus der Frontsicht nicht zu erkennen ist (Abb. Kat.-Nr. 83.53). Das Los Christi beklagend lehnt sie sich an die ältere Frau. Ihr Kopf ist mit einem bis auf die Schultern fallenden Tuch bedeckt. Ihr bis zum Boden reichendes Gewand ist vor dem Oberkörper weit geöffnet, so dass der Stoff den linken Unterarm bedeckt. An ihr linkes Bein schmiegt sich ein kleines, stupsnasiges Kind (H.: 15 cm; B.: 17 cm; T.: 3,5 cm), das Schutz suchend mit der Hand die Kleidung der Figur ergriffen hat (Abb. Kat.-Nr. 83.54). Einerseits scheint es sich zu fürchten, andererseits kann es seine Augen nicht vom Anblick des Geschehens abwenden, das es mit offenem Mund verfolgt.

Unmittelbar vor Christus kniet mit vorgebeugtem Oberkörper eine dritte Frau, die nicht nur aufgrund ihrer jugendlicheren Erscheinung als Maria Magdalena (H.: 45,5 cm; B.: 34,5 cm; T.: 12,5 cm) zu deuten ist (Abb. Kat.-Nr. 83.55). Für ihre Identifizierung spricht auch die Gestaltung der Frisur. Das lange, offen getragene Haar, das auf dem Haupt noch glatt anliegt, fällt wellig von der rechten Kopfseite über die linke Schulter führend bis vor ihren Körper. Ihre Verzweiflung drückt sich in der Geste der vor das Gesicht gehaltenen Hände aus, das den Betrachtenden verborgen bleibt. Der rechte Arm ist von einem langen Ärmel eines Hemds bedeckt, über das sie einen ärmellosen Umhang trägt, der sich am Boden ausbreitet, wobei sich zwischen Knien und Füßen langgestreckte Schüsselfalten bilden.

Mit auseinandergestellten Beinen und vorgebeugtem Oberkörper balanciert Christus (H.: 81 cm; B.: 41,5 cm; T.: 25,5 cm) auf dem unebenen Grund auf nackten Füßen, die unter seinem langen, am Boden sich ausbreitenden Gewand hervorschauen, sein Körpergewicht aus. Das auf seiner rechten Schulter getragene Kreuz hat er mit seiner rechten Hand umfasst, seine linke Hand streckt er der ihm gegenüberstehenden Figur mit nach oben gerichteter Innenfläche entgegen, als erbitte er etwas von ihr (Abb. Kat.-Nr. 83.56). Auch hat er seinen Blick aus dem ernsten Gesicht auf sie gerichtet. Es ist der Moment wiedergegeben, in dem Jesus die Frauen nach dem Bericht bei Lukas mit den Worten anspricht: „Ihr Frauen von Jerusalem weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder! Denn es kommen Tage, da wird man sagen: Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind, die nicht geboren und nicht gestillt haben. Dann wird man zu den Bergen sagen: Fallt auf uns! Und zu den Hügeln: Deckt uns zu! Denn wenn das mit dem grünen Holz geschieht, was wird dann erst mit dem dürren werden?“[1171] Sein unter der Dornenkrone in der Kopfmitte gescheiteltes Haar fällt bis auf seinen Rücken und von der linken Kopfseite bis auf die Brust. Sein schlichter Rock,

1171 Lukas, 23, 28–31.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

um dessen Mitte eine Leine gelegt ist, steht mit einer tütenförmigen Öffnung vom Hals ab. Neben glatten Flächen auf den Beinen sind vertikale Falten zwischen den Beinen angelegt. Unter dem linken Arm sind kleinere Muldenfalten gearbeitet und am linken Unterarm V-förmig zulaufende Falten.

Auf der rechten Seite steht eine Figur (H.: 82 cm; B.: 58,5 cm; T.: 22 cm), die mit der linken Hand Jesus an einer Kordel führt. Mit ihrer rechten Hand stützt sie sich am Kreuz ab. Von weitem erscheint der Kopf kahl zu sein, aber er ist mit einer eng anliegenden Kurzhaarfrisur gearbeitet. Ihr Blick ist auf die ihr gegenüber stehende ältere Frau gerichtet, die sich Jesus in den Weg gestellt hat (Abb. Kat.-Nr. 83.57). Offensichtlich feuert sie ihn zum Weitergehen an, denn sie hat ihren Mund mit den prall modellierten Lippen geöffnet. Das mit kurzen, weit geschnittenen Ärmeln versehene Gewand, das bis zu den Knien reicht, lässt kräftige Arme und Unterbeine erkennen, die in unbeschuhten Füßen enden. Unterhalb des Halses ist der Rock mit einer tütenförmigen Öffnung gearbeitet, die vor der rechten Brust von zwei schräg verlaufenden Falten begleitet werden. Unterhalb des Gürtels fallen die vertikal gelegten Falten üppiger aus und enden mit geschwungenen Öffnungen, die die Figur bewegt erscheinen lassen.

Kreuzwegstation IX: „Jesus fällt zum dritten male unter dem Kreuze“ (Abb. Kat.-Nr. 83.58), unsigniert. Wieder ist eine mit einem Rundturm versehene Ecke der zinnenbekrönten Jerusalemer Stadtmauer im oberen Viertel der Rückwand als Hintergrund des fünffigurigen Reliefs angebracht. Darunter ist die Fläche erneut mit einer Felsenlandschaft gearbeitet, die oben links mit zwei Bäumen gegenüber der Stadtbefestigung abschließt. Die größte Fläche des Vordergrunds wird bestimmt von der Figur des gestürzten Jesu (H.: 54 cm; B.: 87 cm; T.: 14 cm), der unter dem Kreuz zusammengebrochen ist (Abb. Kat.-Nr. 83.59). Da sein Oberkörper etwas zurückversetzt auf einem Felsen liegt und die Beine weiter vorne unterhalb der Anhöhe liegen, ist er diagonal im Raum angelegt. Christus hat seine rechte Hand um das linke Ende des Patibulums gelegt, seine linke Hand streckt er seiner Mutter nach hinten entgegen, die an der rechten Seite der Nische steht und sie ergreift. Sein auf den Boden gerichtetes Antlitz mit den halb geöffneten Augen unterscheidet sich insofern von den vorhergehenden beschriebenen Christus-Gesichtern, da es einerseits breiter geformt ist und andererseits mit älteren Zügen und schmaleren Lippen gearbeitet ist. Sein langes Haar fällt unter der Dornenkrone auf seine linke Rückenhälfte und nach vorne mit Abstand vom Gesicht auf das Kreuz. Die Schnur, an der er bis an diese Stelle geführt wurde, ist zwar immer noch um seinen Bauch gelegt, aber sie ist dem hinter dem Kreuz stehenden Soldaten beim Sturz Jesu entglitten, so dass ihr Ende vor dem am Boden liegenden Christus liegt. Am linken Oberkörper ist der Stoff glatt gehalten. Um den linken Arm sind breitwulstige Falten mit teils V-förmigen Einbuchtungen modelliert. Unter dem linken, glatt gestalteten Oberbein bildet sich eine tiefere Muldenfalte. Über dem rechten Bein verlaufen schräge Falten, die außer einer am Boden glockenförmig geöffneten, am Unterbein oberhalb der herausragenden Zehen nach rechts wegknicken.

Im Hintergrund links steht ein behelmter Soldat (H.: 80 cm; B.: 30 cm; T.: 30 cm). Mit seiner linken Hand hält er die rechte Seite des Querbalkens, mit seiner rechten Hand nähert er sich Christus, um ihn wieder vom Boden hochzuziehen. Die gerunzelte Stirn, die tiefen Falten an der Nasenwurzel, die eingegrabenen Linien, die von der Nase zum Mund führen, und die Tränensäcke unter den Augen sind die Zeichen



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

eines entbehrungsreichen Lebens. Mit konzentriertem Blick auf Jesus verrichtet er sein Werk, das ihn anzustrengen scheint, denn er hat die Lippen zusammengepresst (Abb. Kat.-Nr. 83.60). Unter seiner kurzärmligen Uniform, die am Oberkörper fast glatt anliegt und ab dem Bauch bis zu den Knien mit nur zwei senkrechten Falten versehen ist, werden seine schlanken, muskulösen Arme sichtbar.

Rechts vom Soldaten ist Simon (H.: 51 cm; B.: 34 cm; T.: 23 cm) hinter dem Längsbalken des Kreuzes mit vorgebeugtem Oberkörper in gleicher Erscheinungsform wie in den Stationen zuvor positioniert. Die linke Hand seines ausgestreckten Arms packt den Längsbalken. Mit der rechten Hand hält er das rechte Ende des Querbalkens fest, um den er seinen Arm gewunden hat. Sein rechtes Kinn hat er gegen das Kreuz gelehnt (Abb. Kat.-Nr. 83.61). Sein Blick ist wie der des Soldaten auf Jesus gerichtet. Ein Mitgefühl ist dem Gesicht nicht anzusehen. Der zusammengepresste Mund und die gerunzelten Brauen lassen auf die Mühe schließen, die ihm für seine Aufgabe abverlangt wird. Sein Rock liegt am Rücken fast ganz glatt an. Unterhalb seines Gürtels, an dem seine Sichel hängt, ist er nur bis zum Oberbein sichtbar. An der rechten Hüfte bildet er flache Muldenfalten aus.

Der hinten rechts erhöht stehende Johannes (H.: 50 cm; B.: 55 cm; T.: 31 cm) hält mit seiner ausgestreckten rechten Hand das Ende der rechten Querbalkenseite des Kreuzes. Nur der kleine Finger seiner linken Hand berührt tröstend den Rücken der vor ihm platzierten Maria. Sein Gesicht, das wie bei allen anderen Figuren in dieser Szene auf Jesus gerichtet ist, wird von einer Frisur gerahmt, die mit dem Mittelscheitel und der Innenrolle sehr weiblich ausfällt, und die femininen, jungen Züge, die ohne Ausdruck gestaltet sind, noch verstärkt (Abb. 83.62). Die weit ausgebreiteten Ärmel seines geöffneten Umhangs sind mit dicht nebeneinanderliegenden, vertikalen Falten versehen. Die Säume, auch die des am Hals rund ausgeschnittenen Rocks, sind sehr transparent gestaltet.

Maria (H.: 76 cm; B.: 50 cm; T.: 24 cm), die vorne rechts am Nischenrand steht, hat sich weit vorgebeugt, um Christus mit einem ernsten Gesichtsausdruck ihre Hände zu reichen. Mit der linken Hand hat sie schon seine linke Hand ergriffen, ihre rechte Hand schwebt noch über seinem linken Arm (Abb. Kat.-Nr. 83.63). Unter ihrem Tuch, das mit dünnen Säumen modelliert ist und in sanften Wellen auf ihr Kleid gleitet, ist noch der Ansatz des Haars zu erkennen. Das bis über das Gesäß reichende Tuch hat sie über beide Arme gelegt. Vom rechten Arm fällt der Stoff mit zwei Faltenbündeln bis auf die Kleidung Jesu. Dort entsteht an seinem Ende eine kleine trompetenförmige Öffnung. Am rechten Arm bildet der Stoff waagerechte, dichte Falten aus, die teils spitzwulstig ausfallen. Auch ist das Kleid mit dicht nebeneinanderliegenden Falten versehen, die aber senkrecht angelegt sind und sich nach rechts schwenkend am Boden stauen.

Kreuzwegstation X: „Jesus wird seiner Kleidung beraubt" (Abb. Kat.-Nr. 83.64), signiert mit „A. Iven". Bei diesem fünffigurigen Relief bestimmt die Hügellandschaft den Hintergrund. Die nur noch am oberen Abschluss der Nischenrückwand dargestellte Stadtmauer suggeriert eine größere Distanz zwischen Golgatha, dem Ort der Kreuzigung, und Jerusalem. Ein vorne links kniender Soldat (H.: 67 cm; B.: 29,5 cm; T.: 20 cm) hat seinen Kopf, der mit einem Helm bekleidet ist, Jesus zugewandt, so dass sein Gesicht für die Betrachtenden nicht zu sehen ist. Seine beiden Hände haben den rechten Ärmel vom Rock Christi ergriffen; die linke Hand zieht ihn auf Ellbogenhöhe,



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die rechte am Handgelenk.[1172] Der Stoff der kurzärmligen, bis über die Knie reichenden Uniform des Soldaten hängt oberhalb des Gürtels gestaut etwas vom Oberkörper ab. Am Rücken und an den umgeschlagenen Ärmeln ist er glatt gearbeitet. Am Rücken ist er mittig mit einer breiten, senkrechten, blockhaften Falte versehen, die von drei diagonal zum rechten Oberbein verlaufenden Falten mit sehr breiten Kehlen begleitet wird.

Hinter dem Soldaten steht auf der linken Seite ein älterer Mann (H.:71 cm; B.: 25 cm; T.: 12 cm) hinter dem abgestellten Kreuz. Offensichtlich bereitet ihm die Aktion des Kleiderraubs Vergnügen, denn seine Lippen sind mit einem leichten Lächeln geformt (Abb. Kat.-Nr. 83.65). Auf der Stirn seines mit realistischen Zügen gearbeiteten, fast quadratisch wirkenden Gesichts, das von einer gewellten Kurzhaarfrisur gerahmt ist, haben sich horizontale Falten eingegraben. Seine mit buschigen Brauen versehenen Augen hat er zur genauen Betrachtung der Handlung des Soldaten nach unten gerichtet. Sein vom Alter leicht gebeugter Oberkörper ist unbekleidet, so dass seine schlaffe Brust sichtbar wird, unter der ein bodenlanges Tuch gewickelt ist. Es handelt sich bei dieser Figur wahrscheinlich um einen Erfüllungsgehilfen, der zur Ausführung der Kreuzigung eingesetzt ist. Zwar ist in seiner rechten Hand nur ein Stiel zu erkennen, aber er sieht wie das Ende eines Hammers aus, den er schon zum Einschlagen der Nägel von Jesu Händen und Füßen ans Kreuz bereithält.

Zentrale Gestalt der Szene ist der in der Mitte vor dem horizontal abgestellten Kreuz positionierte Christus (H.: 81,5 cm; B.: 47 cm; T.: 18 cm), der passiv seine gewaltsam vorgenommene Entkleidung hinnimmt. Seinen Kopf hat er zur rechten Körperseite gewandt (Abb. Kat.-Nr. 83.66). Mit nach unten gewandten Augen betrachtet er ausdruckslos den vor ihm knienden Soldaten, dessen Gezerre an seinem Rock er apathisch erduldet (Abb. Kat.-Nr. 83.67). Sein Haar fällt unter der Dornenkrone seitlich seines hohlwangigen Gesichts auf die Schultern. Der Oberlippenbart verläuft seitlich der Mundwinkel nach unten und geht über in den am Kinn zweigeteilten Backenbart. Sein von der Brust bis an den Boden mit wenigen, senkrechten Falten gearbeitetes Gewand, das am linken Spielbein glatt aufliegt, ist schon fast ganz von der linken Schulter gerissen.

Der auf der rechten Seite platzierte Soldat (H.: 81 cm; B.: 50 cm; T.: 19 cm) zerrt mit seiner rechten Hand am Stoff der Kleidung Christi am Rücken. Mit der linken Hand hat er den Ärmel des von Jesus nach hinten gestreckten rechten Arms schon bis zu den äußeren Fingergliedern gezogen. Aus seinem runden Gesicht, in das der Helm tief in die Stirn gezogen ist, sind die Augen auf sein eigenes Handeln gerichtet, das ihm soviel Konzentration abverlangt, so dass ihm vor Eifer der Mund halb offen steht (Abb. Kat.-Nr. 83.68). Seine unter dem kurzen Rock hervorschauenden, mit starken Waden geformten Beine, deren Füße unbeschuht sind, hat er weit auseinandergestellt, so dass ein hinter ihm stehender, geflochtener Korb sichtbar wird, aus dem die vom Rock Jesu gelöste Kordel heraushängt, mit der er an diesen Ort geführt wurde. Das am Hals rund ausgeschnittene Gewand des Soldaten ist mit vertikalen Falten angelegt, die im Bereich des Oberkörpers flach ausfallen. Sie werden zwischen den Oberbeinen, die glatt gehalten sind, mit höheren Wulsten näher zusammengeführt, die mit

1172 Von der Verlosung der geraubten Kleidung nach Christi Tod berichten die Synoptiker übereinstimmend in ihren Evangelien (Matthäus, 27, 35; Markus, 15, 24; Lukas, 23, 34).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schwungvollen Öffnungen am Saum enden, wodurch die Figur sehr bewegt in ihrem Handlungsablauf erscheint.

Hinten rechts ist eine weibliche Figur (H.: 89 cm, B.: 29 cm, T.: 3 cm) als Basrelief in Rückenansicht präsentiert, mit der wahrscheinlich Maria dargestellt sein soll. Das Gesicht hat sie abgewendet (Abb. Kat.-Nr. 83.66). Es ist nicht nur durch eine Kapuze verdeckt, sondern es ist auch wegen ihrer auf der rechten Wange liegenden rechten Hand, die sie vor Entsetzen über das schändliche Treiben der Soldaten erhoben hat, nicht zu sehen. Ihre noch über Jesus hinausragend gestaltete Figur symbolisiert die erhöhte Stellung unter den am Kreuz Versammelten als Gottesmutter. Ihr zweiteiliges Gewand ist am Rücken mit horizontalen und ab Gürtelhöhe mit senkrechten Falten versehen, die am Boden nach links abknicken. Der vom rechten Bein diagonal zum Boden geführte Saum des Mantels wirkt filigran.

Kreuzwegstation XI: „Jesus wird ans Kreuz genagelt" (Abb. Kat.-Nr. 83.69), signiert mit „A. Iven". Die siebenfigurige Szene ist dreischichtig vor der an der Rückwand angebrachten, kargen, hügeligen Landschaft unterhalb der zinnenbekrönten Jerusalemer Stadtmauer angelegt, über die ein fast quadratischer Turm hinausragt. Auf der linken Seite steht eine ältere, männliche Figur (H.: 76 cm; B.: 27 cm; T.: 29 cm), die mit einer lockigen Kurzhaarfrisur, einem gepflegten, ebenfalls gelocktem Kinnbart und auf ihn fallenden Oberlippenbart gestaltet ist (Abb. Kat.-Nr. 83.70). Ihren Blick aus dem grimmigen, schmallippigen Gesicht hat sie auf die aus Maria, Johannes und einem Soldaten bestehende Figurengruppe gegenüber gerichtet, die sie offensichtlich von ihrer Tätigkeit ablenkt. Mit der rechten, in Hüfthöhe gehaltenen Hand des angewinkelten Arms umfasst sie den Stiel eines Hammers. Aus der linken Faust, die sie auf ihr linkes Oberbein gelegt hat, schaut das Ende eines Meißels hervor. Beide Werkzeuge hält sie bereit, um auch noch die linke Hand Jesu ans Kreuz zu schlagen, dessen rechte Hand schon an den Querbalken genagelt ist. Nur der linke Arm und ein Teil des Oberkörpers wird durch das von der linken Schulter diagonal fallende Gewand bis zum Bauch bedeckt, um den der Stoff zur rechten Seite gezogen und mit dem unter dem nackten rechten Arm führenden Rückenteil verbunden wird. Die Bewegtheit der Figur, deren nackten Füße teils neben, teils auf dem Kreuz stehen, spiegelt sich wider in den größeren, schwungvollen Öffnungen an den Enden der senkrechten, weichen Falten des knielangen Rocks, die sich an der rechten Körperseite und zwischen den Beinen unterhalb zweier Muldenfalten ergeben.

Rechts daneben ist eine weitere männliche Figur (H.: 73 cm; B.: 34 cm; T.: 11,5 cm) positioniert, die aufgrund ihres langen, bis auf die Brust fallenden, an seinem Ende zweigeteilten Barts archaischer als die anderen Dargestellten dieser Szene erscheint (Abb. Kat.-Nr. 83.71). Die eingefallenen Wangen neben der längeren, gebogenen Nase lassen auf ein höheres Alter schließen. Anhand der kurzen, mit der rechten Hand vor dem Bauch gehaltenen Schriftrolle ist diese Gestalt als Stellvertreter der „[…] Hohenpriester, […] Schriftgelehrten und […] Ältesten […]"[1173] zu betrachten, die Christus am Kreuz zuriefen: „Anderen hat er geholfen, sich selbst kann er nicht helfen. Er ist doch der König von Israel! Er soll vom Kreuz herabsteigen, dann werden wir an ihn glauben. Er hat auf Gott vertraut: der soll ihn jetzt retten, wenn er an ihm Gefallen hat; er hat

1173 Matthäus, 27, 41.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

doch gesagt: Ich bin Gottes Sohn."[1174] Obwohl er seinen kapuzenbedeckten Kopf etwas nach unten auf Christus richtet, verliert sich sein Blick in die Ferne. Den im Bereich des linken Oberkörpers mit vier Knöpfen versehenen Umhang hat er mit seiner linken Hand ergriffen und hält ihn mit Abstand vom Körper, so dass das darunter getragene Kleidungsstück sichtbar wird, das oberhalb der Gürtellinie mit flachen, untereinanderliegenden, segmentbogenförmigen und zwischen den Beinen mit vertikalen, weich fallenden Falten neben dem glatt anliegenden Stoff am linken Oberbein versehen ist. Der weit geschnittene rechte Ärmel fällt fast bis an das Haupt Christi.

Es schließen sich die wie zusammengewachsen erscheinenden Figuren der Maria und des Johannes auf der rechten Seite an (H.: 60 cm; B.: 35 cm; T.: 12 cm, Abb. Kat.-Nr. 83.72). Mit traurigen Augen, deren Brauen gerunzelt sind, schaut Maria den ihr gegenüberstehenden Soldaten an, der seine rechte Hand unterhalb ihrer rechten Schulter gelegt hat, um sie zurückzuhalten. Ihre Kapuze fällt bis unter den Hals und rahmt ihr hilflos wirkendes Gesicht, dessen Stirn halb von einem eng anliegenden Tuch verdeckt wird, oval ein. Der von ihrer rechten, verborgenen Hand angehobene Stoff der Kleidung fällt aus Brusthöhe mit senkrechten Falten vor ihren Bauch. Unter dem rechten, überwiegend glatt gearbeiteten Ärmel bilden sich breite Wulste. Das etwas feminine Gesicht des rechts neben Maria stehenden Johannes ist mit einer betrübten Miene gearbeitet. Sein Blick aus den weit geöffneten Augen geht zwischen den Figuren der Maria und des Soldaten in die Leere. Die Enden seines mittig gescheitelten Haars sind neben dem kräftig geformten Hals nach außen gelegt.

Von vorne ist nur der Rücken des Soldaten (H.: 87 cm; B.: 46 cm; T.: 26 cm) zu sehen, der sich vor Maria mit weit auseinandergesetzten Beinen aufgebaut hat. Nur die Betrachtenden, die ganz nahe an das Relief treten, können die linke Hälfte des Gesichts erkennen, an dessen Rand ein breiter Riemen des Helms mit dem hochgeklappten Visier zum Hals führt (Abb. Kat.-Nr. 83.73). Seine Augen sind auf Maria gerichtet, die er zwar mit seiner rechten Hand berührt, um sie am Näherkommen zu hindern, aber seine Gesichtszüge wirken nicht streng, sondern mitfühlend. Der weich geformte Mund mit der vollen Oberlippe, die über die Unterlippe steht, lässt ihn sanftmütig erscheinen und verstärkt den Eindruck, dass es sich um einen Soldaten handelt, der zwischen Pflicht und Anteilnahme hin- und hergerissen ist.

Im Vordergrund rechts befindet sich hockend ein Mann mittleren Alters (H.: 45 cm; B.: 53,5 cm; T.: 20 cm) hinter dem Kreuz Christi. Sein Körpergewicht ruht auf dem linken Knie und dem daneben gesetzten rechten Fuß. Obwohl die Kurzhaarfrisur, die Kleidung und der nackte, schlaffe Oberkörper darauf hindeuten, dass mit dieser Reliefskulptur die gleiche Figur wie in der zehnten Kreuzwegstation ganz links dargestellt werden soll, wirkt das Gesicht hier jünger und der Ausdruck ist bei ähnlicher Gestaltung einzelner Züge ein anderer (Abb. Kat.-Nr. 83.74). Eine Gefühlsregung ist nicht erkennbar. Unbarmherzig seinem Auftrag folgend drückt der Scherge mit der rechten Hand den Oberkörper Jesu nach unten auf das am Boden liegende Kreuz. Mit seiner linken Hand hat er dessen linkes Unterbein ergriffen, um die Beine nebeneinander zu setzen. Auf der anderen Seite des Längsbalkens ragt aus einem kleinen Korb, der unmittelbar unter dem Querbalken steht, der Kopf eines Hammers heraus, den er

1174 Matthäus, 27, 42–43 (vgl. Markus, 15, 31–32; Lukas, 23, 35; Johannes, 19, 21–22).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nach genauer Ausrichtung des Körpers Jesu einsetzen kann, um mit ihm die Füße ans Kreuz zu schlagen. Seine bis unter die Brust reichende Kleidung ist um den Leib mit horizontalem Faltenwurf gewickelt, bildet unter dem Bauch eine tiefere Schüsselfalte und ist am rechten Bein glatt gearbeitet.

Christus (H.: 74 cm; B.: 87 cm; T.: 24 cm) ist im Vordergrund diagonal angeordnet. Der Unterkörper, der bereits auf dem Kreuz liegt, bildet eine Horizontale. Der Oberkörper, der an der Brust niedergedrückt wird und sich noch in der Schwebe befindet, ist vertikal angelegt. Sein Kopf, auf dem die Dornenkrone lastet, hat er in den Nacken gelegt, so dass sein langes Haar bis auf beide Schultern fällt. Seine geöffneten Augen hat er schicksalsergeben nach oben gewandt (Abb. Kat.-Nr. 83.75). Schmerz, der ihm die rechte Hand bereiten müsste, in deren nach außen gedrehter Innenfläche der ins Kreuz getriebene Nagel steckt, ist auf dem Gesicht nicht zu erkennen. Sein im Übrigen nackter Körper ist ab der Hüfte mit dem Perizonium bekleidet, dessen oberer Rand umgeschlagen ist und dessen unterer Saum über den Knien mit einem geraden Abschluss endet. Zwischen freien Flächen sind segmentbogenförmige Falten in den Stoff gelegt. Unter dem Längsbalken des Kreuzes schaut ein Teil des geraubten Rocks Jesu hervor, der sich bis über den Rand eines stilisierten Erdhügels ergießt.

Kreuzwegstation XII: „Jesus stirbt am Kreuze" (Abb. Kat.-Nr. 83.76), signiert unten links mit Jos. Reiss 98". Zusätzlich sind auf der linken Seite die ineinander verschlungen Initalien Reiss' „JR"[1175] mit der Jahreszahl 1897 angebracht. Bei diesem Relief handelt es sich um das einzige der vierzehn Kreuzwegstationen, das ohne Hintergrund einer Landschaft gestaltet ist. Die siebenfigurige Szenerie ist in drei Gruppen unterteilt, die sich auf der linken Seite aus drei stehenden Trauernden, auf der rechten Seite aus zwei Soldaten und in der Mitte aus dem Gekreuzigten sowie Maria Magdalena zusammensetzt. Der Kopf der am linken Rand platzierten weiblichen Figur (H.: 80 cm; B.: 13 cm; T.: 9 cm) ist etwas nach unten gesenkt (Abb. Kat.-Nr. 83.77). Aus ihrem Gesicht, in das sich Züge des Grams eingegraben haben, blicken die halb geöffneten Augen starr vor sich. Ihr Haupt ist mit einem haubenähnlichen Tuch bedeckt, dessen Stoff weich bis auf ihren Umhang fällt, auf dem er rund drapiert unterhalb des Halses auf dem bis zum Gürtel überwiegend glatt gestalteten Gewand aufliegt. Ihre rechte, unter dem umgeschlagenen langen Ärmel hervorragende Hand hat ihren Umhang unterhalb des Gürtels ergriffen, so dass sich vor ihrem rechten Oberbein ein Faltenbündel vor dem diagonal zu beiden Seiten gezogenen Saum ergibt, unter dem ihr Kleid auf einen nackten Fuß fällt und dessen vertikal ausgerichtete Falten zur rechten Seite geknickt werden.

Etwas vor ihr steht Maria (H.: 82 cm; B.: 19 cm; T.: 20 cm), die ihren Körper halb in Richtung des Kreuzes gewandt hat und klagend mit ihrem rundlich geformten Gesicht zu ihrem Sohn aufschaut (Abb. Kat.-Nr. 83.78). Dabei hat sie ihre gefalteten Hände bis vor den Hals erhoben, um den ein eng anliegendes Tuch gewickelt ist. Das mit einem unter dem Hals gebundenen Kopftuch bekleidete Haupt, das die Hälfte ihrer Stirn bedeckt, an der rechten Gesichtsseite fest anliegt und sich etwas zur Kopfmitte erhebt, fällt mit weichen Falten bis auf die Schultern. Eines der beiden Stoffenden liegt am rechten Ärmel auf. Ihr Gewand hält sie mit dem rechten Arm an sich gepresst, so dass von ihrem Ellbogen ausgehend drei senkrechte, fast gleich breite Falten mit größeren

1175 Eine solche Signatur kommt an anderen Werken Reiss' nicht vor.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Öffnungen bis zum Saum fallen, der schräg zu beiden Seiten führt. Unter dem Rand ragt das sich am Boden auf dem rechten, unbekleideten Fuß stauende Kleid hervor. Im Übrigen ist der Mantel mit gegensätzlich zulaufenden V-förmigen Falten am rechten Ärmel versehen, am linken Ärmel mit ringförmigen Wulsten, und vor dem Bauch mit vergleichsweise flachen Muldenfalten gegenüber den unter beiden Armen liegenden, tiefen, taschenähnlichen Schüsselfalten.

Auch die Figur des Johannes (H.: 82 cm; B.: 24 cm; T.: 15 cm) ist zur Rechten Jesu positioniert, also auf der als positiv bezeichneten Seite. Er steht seitlich versetzt von Maria an der Rückwand der Nische. Der Lieblingsjünger ist also noch näher an das Kreuz als die Gottesmutter gerückt. Auf beiden Seiten seines kantigen Gesichts fällt sein welliges Haar, das an der Stirn mit einer Locke versehen ist, bis auf Höhe des Halses. Seine traurigen Augen hat er auf den Gekreuzigten gerichtet (Abb. Kat.-Nr. 83.79), der ihm vor seinem Tod seine Mutter anvertraute,[1176] die er nun liebevoll mit seiner linken Hand am linken Arm stützt. Mit leicht geöffnetem Mund scheint er seinem Herrn noch eine letzte Botschaft auf seinem qualvollen Weg in den Tod übermittelt zu haben, dem er tatenlos folgen musste. Sein lässig über die linke Schulter gelegter Umhang ist mit schräg verlaufenden Falten gearbeitet, die oberhalb des Gürtels näher zusammenliegen, die aber unterhalb des Cingulums durch breitere, flache Flächen getrennt sind. Sein Rock ragt nur am runden Halsausschnitt unter dem Obergewand hervor und über den Unterbeinen, an dem er mit einer bis fast an den Boden reichenden Muldenfalte modelliert ist, neben der die nackten Zehen seines rechten Fußes herausschauen.

Das Kreuz, an dem Jesus (H.: 90 cm; B.: 90 cm; T.: 17 cm) als Viernageltypus dargestellt wird, ist genau in der Mitte des Reliefs angeordnet. An seinem oberen Ende sind die Initialen „INRI" angebracht (Abb. Kat.-Nr. 83.80 und 83.81). Trotz der zwei Nägel, die Christi Füße mit dem Suppedaneum verbinden, bildet der Körper eine leichte S-Form, so dass der Kopf sich vor der rechten Seite des Patibulums befindet und das Gesäß über den Längsbalken auf der Seite hinausragt, auf dem die Soldaten stehen. Mit gebrochenen Augen, die fast ganz von den Lidern verschlossen werden und mit einem leidenden Gesichtsausdruck scheint sein letzter Blick sich auf die Trauernden zu seiner Rechten zu richten. Sein Mund, der von einem Oberlippen- und einem mit nur einer Spitze versehenen Kinnbart ausgestattet ist, steht halb offen, als habe er gerade sein Leben ausgehaucht. Sein gewelltes Haar, auf dem die Dornenkrone sitzt, fällt von der rechten Kopfseite bis in seine rechte Achselhöhle; von der linken Seite fällt es bis in den Rücken. Seine Hände sind an den Enden des Querbalkens angenagelt. Außer dem kleinen Finger und dem Ringfinger der rechten Hand, die beide gekrümmt sind, hält er alle Finger ausgestreckt. Spuren der Misshandlungen sind an der offensichtlich nach einer Idealvorstellung eines perfekten menschlichen, männlichen Körpers orientierten Figur mit den muskulösen Armen, dem schlanken Oberkörper und den wohl geformten Beinen, abgesehen vom Lanzenstich unter der rechten Brustkorbseite, nicht zu erkennen. Das Lendentuch steht oberhalb der Hüften mit umgeschlagenem Saum etwas vom Bauch ab. Es wird von einer Kordel gehalten, die nur am linken Oberbein, an dem sich ein kleines Faltenbündel bildet, sichtbar ist. Ausgehend von der linken Hüfte verlaufen

1176 Johannes, 19, 26–27.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auf dem Perizonium diagonal gelegte Falten, deren Schräge sich verstärkt, je weiter sie sich dem transparent scheinenden Stoffende oberhalb der Knie nähern.

Zur Linken Christi, unmittelbar am Kreuz kniet Maria Magdalena (H.: 54 cm; B.: 45 cm; T.: 17 cm), deren Gesicht eher wie das eines adoleszierenden Mädchens als das einer erwachsenen Frau wirkt. Sie hat ihren Kopf fast ganz an das linke Unterbein Jesu gerückt (Abb. Kat.-Nr. 83.82). Ihr langes Haar fällt an der linken Kopfseite auf die Schulter, von der rechten Seite fällt es bis auf ihre unter dem Kleid etwas vorstehende Brust. Mit weit geöffneten Augen schaut sie zu Jesus hoch, so dass die aus der Untersicht zu groß gestaltete Nase und die stark aufgeworfenen Lippen zu erkennen sind, die die Figur nicht attraktiv erscheinen lassen. Reiss stellt sie als die ergebene Dienerin dar, die Christus noch im Tod ihre Gefolgschaft erweist, denn sie hält fürsorglich mit ihrer rechten, von einem Tuch verhüllten Hand sein rechtes Bein. Das schlichte, lange Kleid, das am linken Ärmel und am runden Halsausschnitt mit einem Umschlag versehen ist, weist am Oberkörper nur flache, schräg aufeinander zulaufende Falten auf. Der am linken Oberbein glatt anliegende Stoff breitet sich voluminös vor ihr aus, wobei er gleich neben dem Kreuzende eine besonders tiefe Schüsselfalte bildet. Am Reliefrand vorne liegt ebenfalls eine Muldenfalte, die vom Rücken fallend, sich bis zu den Knien ziehend über die Kante des Erdhügels hinausragt.

Der Kopf des hinteren der beiden zur Rechten des Gekreuzigten stehenden römischen Soldaten (H.: 76 cm; B.: 27 cm; T.: 9 cm) ist in Richtung Jesus gerichtet, zu dem er hochschaut (Abb. Kat.-Nr. 83.83). Trotz seiner Bewaffnung mit einer Hellebarde, die über seine linke Schulter hinausragt, wirkt der Blick aus dem jugendlichen Gesicht, das rundlich gestaltet, sowie mit einer Stupsnase und einem halb geöffneten Mund gearbeitet ist, verängstigt. Über einem sich vor dem Bauch bildenden Faltenbündel seines auf der rechten Schulter liegenden Umhangs schaut V-förmig seine mit Halbmonden gemusterte Montur hervor.

Auch das Augenmerk des zweiten, vorne rechts platzierten Soldaten (H.: 84 cm; B.: 34 cm; T.: 16 cm) ist auf Christus gerichtet. Zu ihm hat er seinen Kopf gewandt, auf dem ein Helm mit hochgeschobenem Visier ruht, der ab Kopfmitte bis zum Nackenschutz mit einem abstehenden Segmentbogen verstärkt ist (Abb. Kat.-Nr. 83.84). Mit einem vor den Ohren herführenden, sich verjüngenden Band ist er unter dem Kinn befestigt. Sein mit einer Agraffe auf der rechten Schulter zusammengehaltener Umhang steht weit offen. Der Stoff bildet vor dem rechten Arm, auf dem er bis zum Ellbogen aufliegt, eine Muldenfalte. Vor der linken Brust sind zwischen glatten Flächen sich vergrößernde, diagonale Falten bis zur linken Hüfte gelegt. Unter seiner linken Hand, die ein Schwert hält, dessen Knauf unter der Kleidung hervorschaut, verkrampft sich seine Hand im Stoff, so dass sich entlang des linken Beins ein Faltenbündel ergibt. Den Zeigefinger der rechten Hand streckt er in Richtung Christus aus. Im Zusammenhang mit dem ängstlichen Ausdruck des neben ihm stehenden Soldaten und seines eigenen Greifens der rechten Hand in den Umhangstoff, als suche er dort Halt, könnte die Deixis den Ausspruch „Wahrhaftig, das war Gottes Sohn!“[1177] unterstreichen, den die Bewacher nach dem Tod Christi ausriefen, als ein Erdbeben zur Todesstunde ihr Entsetzen auslöste. Sein eng anliegender Harnisch wird am Bauch mit einem Segmentbogen

1177 Matthäus, 27, 54 (vgl. auch Markus, 15, 39; Lukas, 23,47).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

abgeschlossen, an den sich ein Band mit schuppenähnlichen, quadratischen, durch Einschnitte voneinander abgetrennte Stoffstücke anschließen, die mit vegetabilen und figürlichen Darstellungen verziert sind. Rosetten, geschmückte und ungeschmückte Andreaskreuze sowie löwenähnliche Menschenköpfe sind alternierend auf ihnen angebracht.[1178] Hinter diesen Elementen sind bis zur Mitte der Oberschenkel reichende, verschieden lange Stoffstreifen angebracht, unter deren fransigen Abschlüssen ein über den Knien endendes, mit senkrechten Falten gestaltetes Untergewand hervorschaut. Die nackten Füße stecken in Sandalen, die bis zur Wade dreifach geschnürt und mit zwei Schleifen versehen sind.

Kreuzwegstation XIII: „Jesus wird vom Kreuze abgenommen" (Abb. Kat.-Nr. 83.85), signiert mit „A. Iven Cöln". Das Kreuz, von dem Jesus bereits abgenommen wurde, ist Hintergrund für diese sechsfigurige Szene. Der größte Teil des Stoffs eines auf den Querbalken gelegten Tuchs hängt mit segmentbogenförmig angelegten Falten vor dem Längsbalken. Von den Betrachtenden aus gesehen, fällt ein Ende des Tuchs hinter das linke Teil des Patibulums mit einem senkrecht verlaufenden Faltenwurf, das andere Ende hängt vor der rechten Querbalkenseite mit zwei Muldenfalten und einem Faltenbündel. Diese dekorative Anordnung des Textils wirkt wie eine theatermäßige Inszenierung. Eine rechts des Längsbalkens aufgestellt Leiter endet unter dem Patibulum. Bei der Anordnung der links des Längsbalkens aufgestellten Leiter hat sich ein Fehler eingeschlichen, denn hinter dem Querbalken endend könnte sie in dieser Position keinen Halt finden und fiele um.

Hinten links steht Johannes (H.: 61 cm; B.: 24 cm; T.: 21 cm), der die Dornenkrone Jesu mit beiden Händen, von denen die linke verhüllt ist, hält. Teils liegt sie am Oberkörper an, teils steht sie von ihm ab. Seinen Kopf etwas vorbeugend schaut er ergriffen auf Christus, der in den Schoß seiner Mutter gebettet wird. Sein schmales Gesicht mit der spitzen Nase, das von gescheiteltem, halslangem Haar gerahmt wird, wirkt asketisch (Abb. Kat.-Nr. 83.86). Beide Teile seines Mantels werden unterhalb des Halses von einem runden Verschluss zusammengehalten. Sie stehen unter der Agraffe etwas auseinander, so dass ein kleines Stück des darunter getragenen Rocks zu sehen ist, dessen eng anliegende, lange Ärmel ebenfalls unter dem über die Arme gelegten, weit geschnittenen Stoff hervorschauen. Der im Bereich der Ärmel fast glatt gestaltete Umhang weist unter dem rechten Arm drei untereinanderliegende Schüsselfalten auf.

Neben Johannes ist an der Nischenrückwand nur der mit einem Tuch bedeckte Kopf einer weiblichen Figur (H.: 16,5 cm; B.: 16,5 cm; T.: 0,5 cm) als Basrelief angebracht. Ihr abgewendetes Gesicht, vor deren linke Hälfte sie eine Hand hält, ist nicht zu erkennen.

Vor Johannes kniet Joseph von Arimathäa (H.: 46,5 cm; B.: 45 cm; T.: 14 cm), der seinen Oberkörper in Richtung des vom Kreuz abgenommen Jesus vorgebeugt und ausgerichtet hat (Abb. Kat.-Nr. 83.87). Seine Augen auf den Leichnam gerichtet, fasst er mit beiden Händen dessen Unterbeine, um ihn, gemeinsam mit Nikodemus, der ihn gegenüber unter den Armen hält, auf Marias Schoß in die richtige Position zu bringen. Dabei verdeckt das über ihre Beine ausgebreitete Tuch seine rechte Hand. Sein ernstes

1178 Reiss hat hier fast alle Elemente übernommen, mit denen er auch den Harnisch der Quirinus-Figur am Josephsaltar in Neuss gestaltete (Abb. Kat.-Nr. 32.10).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gesicht ist mit einer spitzen, leicht gerundeten, längeren Nase und einem gepflegten, kurzen Kinnbart gestaltet. Das etwas gewellte Ende des weit in den Nacken reichenden Haars bleibt unter der Kleidung verborgen. Im Übrigen ist es glatt gearbeitet und fällt, die Stirn außer einem kleinen Pony freilassend, an den Seiten des Kopfs nur bis über die Ohren. Unter seinem langen Gewand schaut sein rechter, beschuhter Fuß hervor, der mit der Sohle gegen die linke Nischenwand gestellt ist. Der Stoff ist unter dem Halsausschnitt, zwischen den Beinen und an der rechten Körperseite mit unterschiedlich breiten und tiefen Schüsselfalten gestaltet, zwischen denen unterhalb des nicht sichtbaren Gürtels mehr glatte Flächen als am Oberkörper angeordnet sind. Unter zwei segmentbogenartigen Falten unterhalb des rechten Beins liegen am Boden zwei schneckenförmige Faltenöffnungen. Ein dünnes Cape, dessen Saum kaum noch zu erkennen ist, liegt auf den Schultern.

Das Zentrum des Reliefs bildet die Pietà (H.: 69 cm; B.: 55 cm; T.: 26 cm – Abb. Kat.-Nr. 83.88). Maria ist genau vor dem Kreuz, schräg auf dem felsigen Untergrund sitzend, positioniert. Allerdings ist ihr Kopf zur linken Schulter und damit aus der Achse des Längsbalkens gerückt. Auf ihren zusammengestellten Oberbeinen ruht bereits das Gesäß des Leichnams, der von seinen Trägern noch in die endgültige Lage gebracht wird. In ihre rechte Hand hat sie die leblose rechte Hand Jesu gelegt. Ihren linken Arm streckt sie aus und stützt mit der unsichtbar bleibenden Hand seinen Rücken. Ihr gefasst erscheinendes Gesicht, das sie ihrem Sohn zuwendet, ist nur unwesentlich älter als seins modelliert. Ein eng um ihren Hals mit dicht beieinanderliegenden waagerechten Falten gewickeltes Tuch, dessen extrem dünner Saum in der Mitte der Stirn endet, wirkt wie eine tief eingegrabene Sorgenfalte, die den Ausdruck ihres Leids verstärkt, das sich durch die gerunzelten Brauen manifestiert. Ihr geschlossener, mit gleichmäßigen Lippen geformter Mund und die gerade Nase mit den ein wenig hochgezogenen Flügeln runden das ebenmäßige Gesicht ab, das weich von der auf dem Haupt getragenen Kapuze eingerahmt wird. Der Stoff ihres weit geöffneten Umhangs, der unter dem Hals mit einer rautenförmigen Brosche verschlossen ist, die mit einem vegetabilen Muster geschmückt ist, fällt mit wenigen Längsfalten nahezu glatt über beide Arme. Ihr langärmliges Kleid kommt darunter zum Vorschein, das am Oberkörper auf Gürtelhöhe einen schärpenartigen Abschluss hat. Unter dem auf ihrem Schoß ausgebreiteten Tuch, dessen Rand zu beiden Seiten schräg verläuft, staut sich das Kleid am Boden, an dem die Spitze eines Schuhs sichtbar wird. Christi Körper bildet im Gegensatz zur vertikal angelegten Marienfigur eine Diagonale im Raum. Sein Kopf, von dem sein glattes Haar auf die rechte Brust und auf die linke Schulter fällt, ist zur rechten Seite geneigt. Das mit Kinn- und Oberlippenbart gestaltete Gesicht, auf dem keine Spuren des Leidens zu erkennen sind, wirkt wie das eines friedlich Schlafenden. Sein linker Arm hängt, eine Vertikale bildend, erschlafft von der Schulter. Sein schlanker, muskulöser Körper weist nur durch die Nägel verursachten Verletzungen auf, die längliche Risse auf den Fuß- und Handrücken hinterlassen haben. Sein rechter Arm liegt parallel am Körper an. Vom gebeugten Ellbogen wird er zu seinem linken Oberschenkel geführt, auf dem die Fingerspitzen seiner Hand ruhen, die von Maria gehalten wird. Der Stoff seines Lendenschurzes, dessen umgeschlagener Saum unterhalb des Bauchnabels waagerechte Falten wirft, ist am oberhalb der Knie endenden Rand so dünn gestaltet, dass Bein und Material fast zu einer Einheit verschmelzen.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auf der rechten Seite steht Nikodemus (H.: 77 cm; B.: 24,5 cm; T.: 28 cm), der seinen Oberkörper ein wenig vorgebeugt hat, um Jesus mit beiden Händen unter den Achseln zu halten. Sein in der Mitte gescheiteltes Haar fällt dabei bis auf die Schultern. Nicht nur der lange, bis auf die Brust fallende Vollbart, sondern auch die eingefallenen Wangen und die mit Tränensäcken gestalteten, auf Christus gerichteten Augen lassen ihn, der üblicherweise jünger als der gegenüber kniende Joseph von Arimathäa dargestellt wird,[1179] älter als diesen erscheinen (Abb. Kat.-Nr. 83.89). Über seinem langen Gewand, unter dem der linke, beschuhte Fuß herausschaut, ist ein breiter Überwurf gelegt, der am Rücken bis zum Boden fällt. Sein Rock ist am linken Bein fast ganz glatt gestaltet. Das Faltenende des in seiner linken Hand gehaltenen Tuchstoffs, mit dem er Jesus unter der linken Achsel stützt, ist mit einer rosenblütenähnlichen Öffnung versehen.

Kreuzwegstation XIV: „Jesus wird ins Grab gelegt" (Abb. Kat.-Nr. 83.90), signiert mit „A. Iven". Das von Joseph von Arimathäa für sich selbst in einen Felsen gehauene Grab[1180] bildet hier den Hintergrund der fünffigurigen Szene. Auf der linken Seite befindet sich ein rundbogiger Zugang, auf der rechten Seite eine kleine rundbogige Öffnung im Mauerwerk. Der in der dreizehnten Kreuzwegstation rechts angeordnete Nikodemus (H.: 79 cm; B.: 19 cm; T.: 20,5 cm) steht hier nun mit dem Rücken zur Wand aufrecht an der linken Nischenwand. Seine Frisur und sein Bart entsprechen der Gestaltung in der vorigen Szene (Abb. Kat.-Nr. 83.91). Mit ausgestreckten Armen hat er die Hände wieder unter die Achseln Jesu führend auf den Brustkorb gelegt, um ihn gemeinsam mit dem diesmal auf der rechten Seite positionierten Joseph von Arimathäa, mit dem er Blickkontakt hat, ins Grab zu legen. Der Stoff seines langen Gewands, unter dessen kurz vor den vorstehenden Schuhen diagonal geführten Säumen sein Rock hervorsieht, ist an der rechten Körperseite mit drei sich nach unten vergrößernden Muldenfalten versehen, deren unterste besonders breit und tief gearbeitet ist und wie eine Tasche absteht. Zwei mit weichen Wulsten gearbeitete, schräg am rechten Bein angelegte Falten begleiten die Schüsselfalten. Es fällt auf, dass die Stellung der Füße nicht zur Stellung der übrigen Figur passt. Sie müssten mehr zum Grab ausgerichtet sein.

Mit den Beinen bildet der von Nikodemus und Joseph von Arimathäa getragene Leichnam Christi (H.: 51 cm; B.: 81 cm; T.: 23 cm) eine Parallele mit dem Grab, über dem er sich noch in der Schwebe befindet (Abb. Kat.-Nr. 83.90). Der Oberkörper ist diagonal ausgerichtet. Seine Füße reichen fast bis an die rechte Wand, so dass sein Körper sich nahezu über die ganze Breite der Nische erstreckt. Sein Gesicht mit den geschlossenen Augen ist auf die Betrachtenden gerichtet. Sein Oberlippenbart fällt in den Kinnbart, auf dem er zwei Halbkreise bildet. Auch hier wirkt Jesus wie ein Schlafender, da sich keine Spuren der Qualen im Gesicht niedergeschlagen haben. Neben den länglichen Öffnungen an den Füßen, die durch die Nägel entstanden sind, weist nur ein kleiner Einstich unter dem Brustkorb am durchtrainierten Oberkörper auf sein Martyrium hin. Die Hand seines linken, angewinkelten Arms liegt auf dem Unterkörper. Sein rechter Arm, dessen Hand Maria ergriffen hat, liegt parallel an seinem Körper. Das von Hüfthöhe bis über die Knie reichende Lendentuch ist mit flachen, horizonta-

1179 G. Hartwagner, 2004, Sp. 44.

1180 Matthäus, 27, 59.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

len Falten modelliert. Das Tuch, das unter seinem liegt, hängt an der Seite des Grabs wie ein Vorhang mit gleichmäßigen, segmentbogenförmigen Falten herab. Am Ende des von Nikodemus' rechter Hand gehaltenen Stoffs ist ein schwungvolles Faltenbündel gearbeitet.

Vor dem Grab nimmt Maria (H.: 57 cm; B.: 60 cm; T.: 11,5 cm) kniend Abschied von ihrem Sohn. Nur die linke Gesichtshälfte mit der spitz geformten und gebogenen Nase ist unter der locker auf ihrem Kopf sitzenden Kapuze sichtbar, da sie mit ihren textilverhüllten Händen die rechte Hand Jesu an ihre rechte Wange hält (Abb. Kat.-Nr. 83.92). Der Umhang ihres zweiteiligen, voluminös gearbeiteten Gewands fällt bis über den stilisierten Erdhügel hinaus und breitet sich, am Rücken überwiegend glatt fallend, an ihrer linken Körperseite mit diagonalen, mit weichen Wulsten gearbeiteten Falten bis hinter ihre Füße aus, deren Hacken sich durch den Stoff abzeichnen. Vor dem rechten Bein rahmt er das darunter getragene Kleid mit einem Faltenbündel.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Grabs ist Johannes (H.: 49 cm; B.: 37 cm; T.: 12 cm) leicht schräg als Halbfigur aufgestellt. Seinen Kopf hat er vorgebeugt, um mit sanftem Blick auf Jesus zu schauen (Abb. Kat.-Nr. 83.93), dessen rechte Schulter er wie zum Trost mit seiner rechten Hand berührt. In seiner linken Hand hält er einen Teil des Tuchs, auf das Jesus gebettet ist. Seine halslange, mittig gescheitelte, mit einer Innenrolle abschließende Frisur unterstreicht die femininen Züge seines Gesichts, das mit einer spitzen, gebogenen Nase gestaltet ist. Beide Seiten seines offen stehenden, mit einem Kragen versehenen Umhangs, der im Bereich der Oberarme glatt gearbeitet ist, fallen mit wenigen diagonalen Falten über beide Arme. Unterhalb des Halses ist er mit einer Brosche verschlossen, die der von Maria in der dreizehnten Station getragenen Agraffe gleicht. Über und unter dem Cingulum seines Rocks, der unter dem Mantel zu sehen ist, ist der Faltenwurf vertikal angelegt.

Rechts neben Johannes steht Joseph von Arimathäa (H.: 43,5 cm; B.: 27 cm; T.: 16,5 cm), der seinen Oberkörper in Richtung der Füße Jesu, die er über das Grab hält, ausgerichtet hat. Seinen Kopf hat er hingegen zur anderen Seite gedreht, um auf Jesu Gesicht zu blicken (Abb. Kat.-Nr. 83.94). Kurioserweise ist diese Figur zwar hinsichtlich der Ausformung der einzelnen Gesichtspartien und der Kleidung wie in der dreizehnten Station gearbeitet, bezüglich ihrer Frisur bestehen aber insofern Differenzen, weil diese hier viel kürzer gearbeitet ist.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.1:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, erbaut 1894–1896 von Ludwig Becker, 2011.

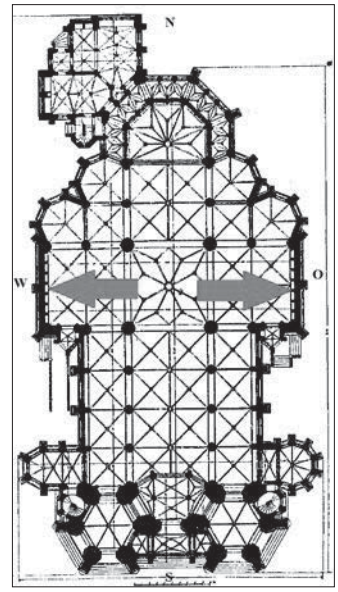



**Abb. Kat.-Nr. 83.2:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Grundriss mit beigefügten Markierungen der Aufstellungsorte der von Anton Josef Reiss und Alexander Iven zwischen 1897 bis 1900 geschaffenen Reliefs für die Kreuzwegstationen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.3:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Innenraum mit Bombenschäden nach Luftangriff am 12. 6. 1943, Blick zum Osten mit einem Teil der erhalten gebliebenen Bildwerke, 1943.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

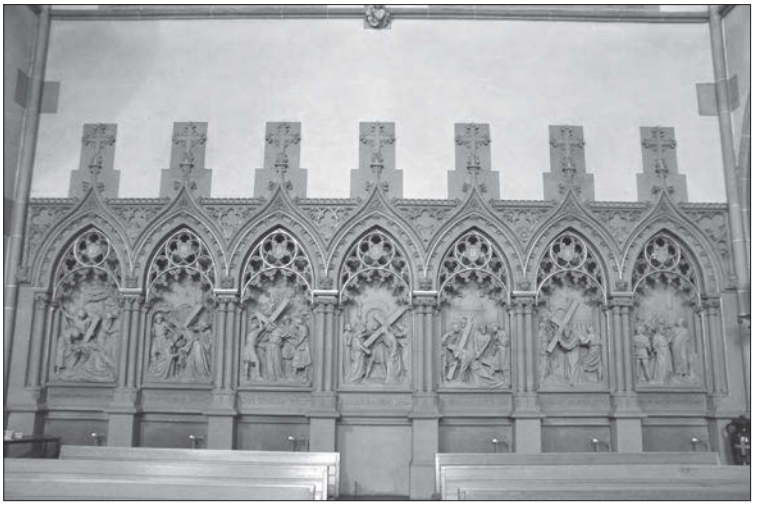


**Abb. Kat.-Nr. 83.4:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, begonnen 1897 von Anton Josef Reiss, vollendet 1900 von Alexander Iven, Stationen I-VII, Querhaus West, 2011.

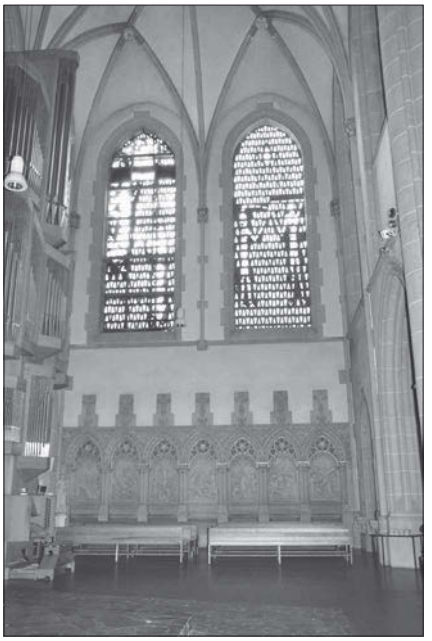


**Abb. Kat.-Nr. 83.5:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, begonnen 1897 von Anton Josef Reiss, vollendet 1900 von Alexander Iven, Stationen VIII-XIV, Querhaus Ost, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.6:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation I, Jesus wird zum Tode verurteilt, Anton Josef Reiss, um 1898, 2009.

**Abb. Kat.-Nr. 83.7:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.8:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.9:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.10:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

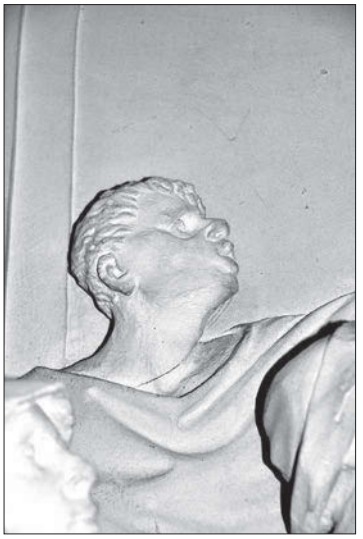


**Abb. Kat.-Nr. 83.11:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.12:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.13:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.14:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation II, Jesus nimmt das Kreuz auf sich, Anton Josef Reiss, 1898, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.15:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

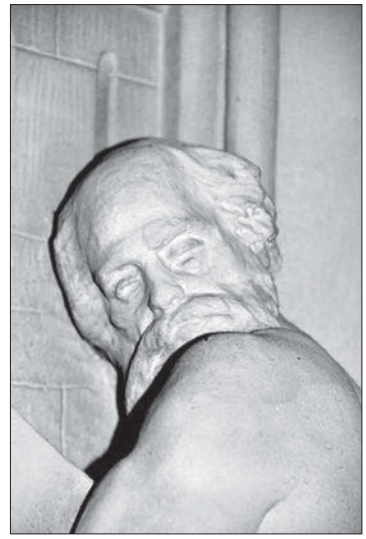


**Abb. Kat.-Nr. 83.16:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

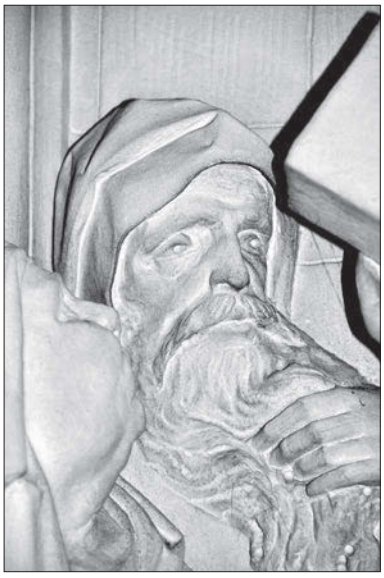


**Abb. Kat.-Nr. 83.17:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

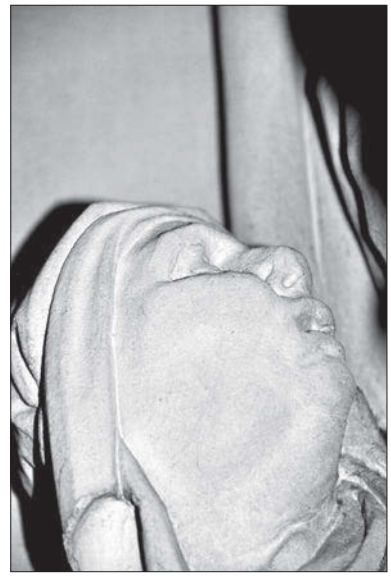


**Abb. Kat.-Nr. 83.18:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.19:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation III, Jesus fällt zum ersten Mal mit dem Kreuze, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.20:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.21:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.22:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

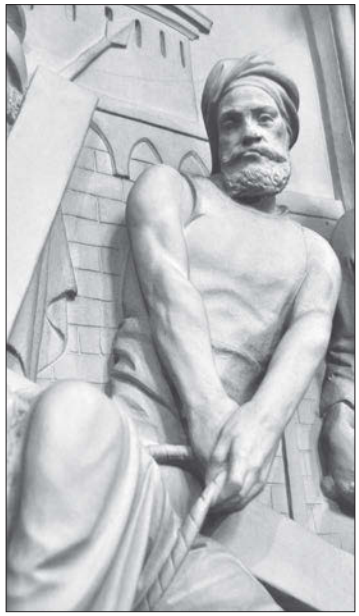


**Abb. Kat.-Nr. 83.23:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.24:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.25:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation IV, Jesus begegnet seiner betrübten Mutter, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.26:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

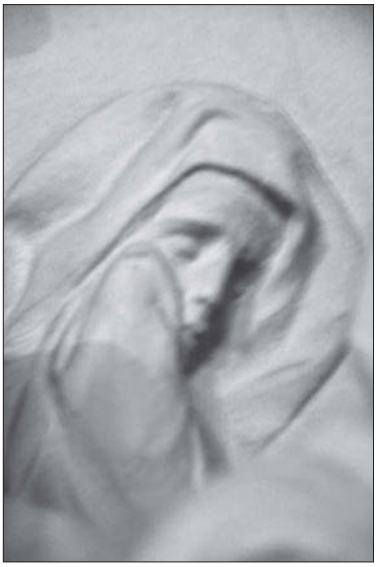


**Abb. Kat.-Nr. 83.27:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.28:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

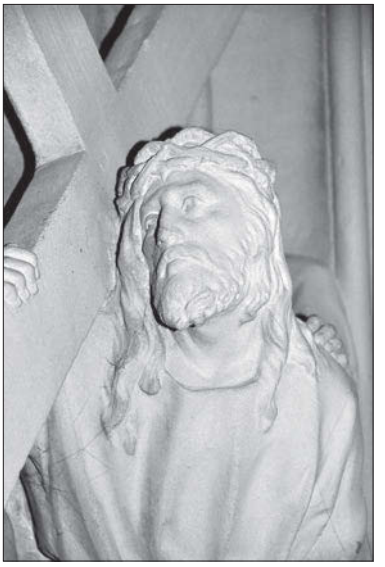


**Abb. Kat.-Nr. 83.29:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

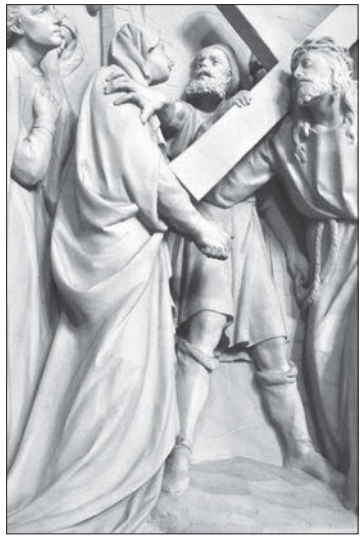


**Abb. Kat.-Nr. 83.30:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

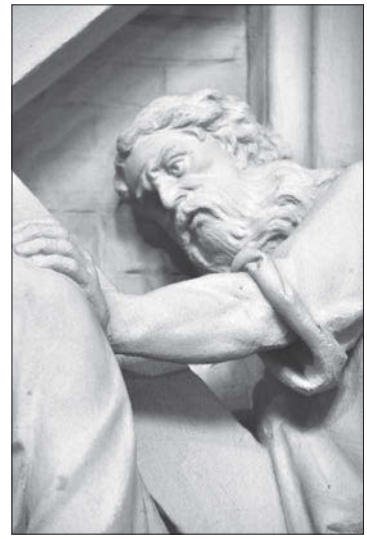


**Abb. Kat.-Nr. 83.31:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IV (mögliches Selbstbildnis von Reiss), Anton Josef Reiss, 1899, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.32:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation V, Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.33:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.34:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.

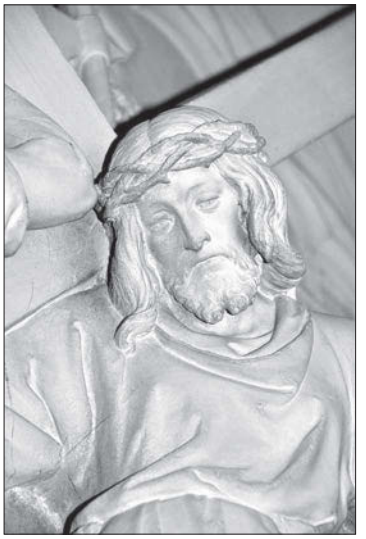


**Abb. Kat.-Nr. 83.35:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.36:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.

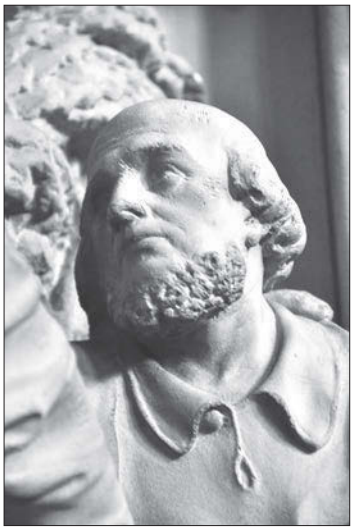


**Abb. Kat.-Nr. 83.37:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.38:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.39:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation VI, Veronika reicht Jesus das Schweißtuch, Alexander Iven, 1900, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.40:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.

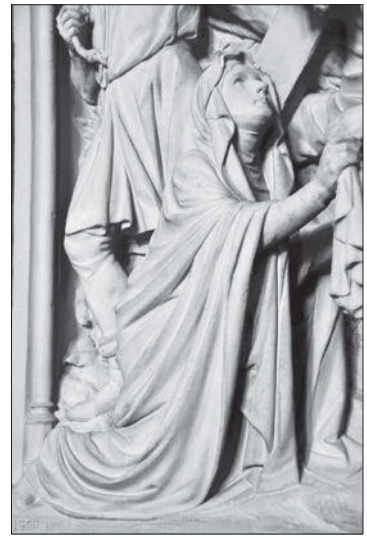


**Abb. Kat.-Nr. 83.41:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.42:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.

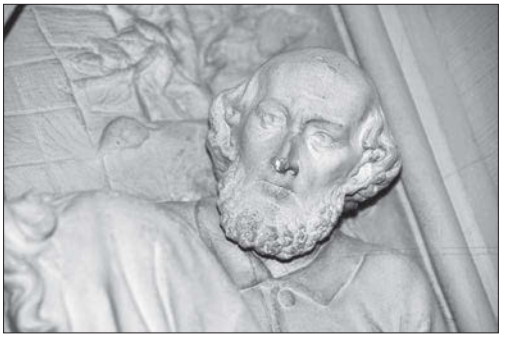


**Abb. Kat.-Nr. 83.43:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.44:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation VII, Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuze, Alexander Iven, 1900, 2014.

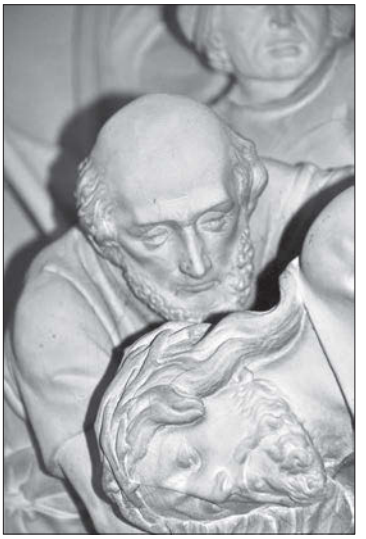


**Abb. Kat.-Nr. 83.45:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.46:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.

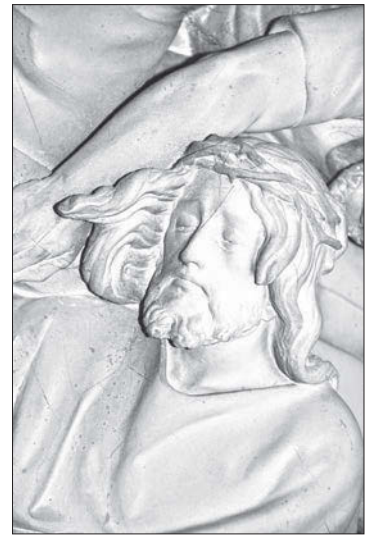


**Abb. Kat.-Nr. 83.47:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.48:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.49:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.50:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.

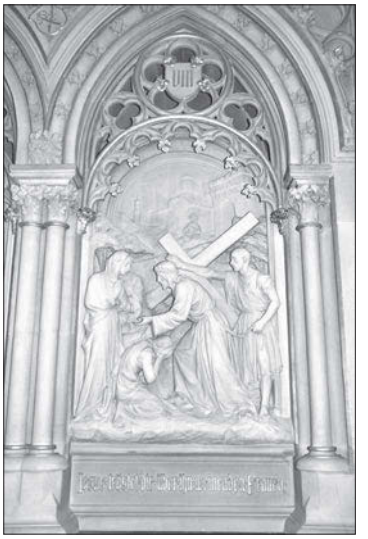


**Abb. Kat.-Nr. 83.51:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation VIII, Jesus tröstet die über ihn weinenden Frauen, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.52:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.53:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.54:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.55:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.56:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

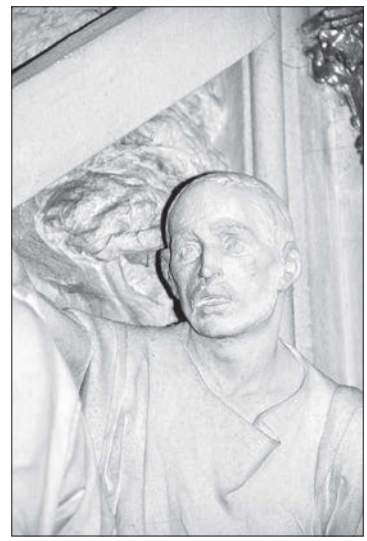


**Abb. Kat.-Nr. 83.57:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.58:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation IX, Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz, Alexander Iven, undatiert, 2014.

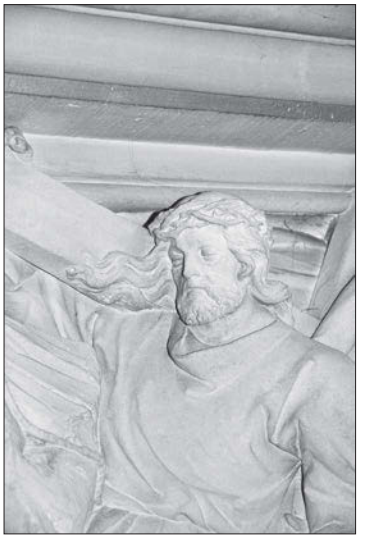


**Abb. Kat.-Nr. 83.59:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.60:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.

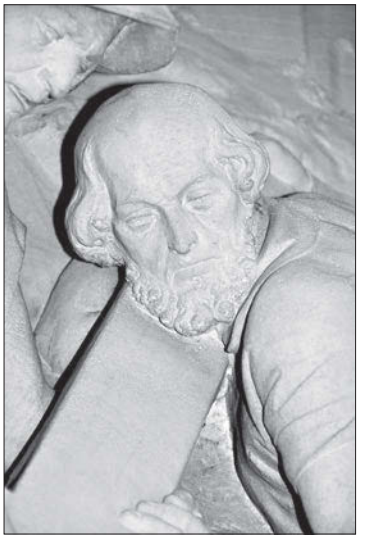


**Abb. Kat.-Nr. 83.61:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.62:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.

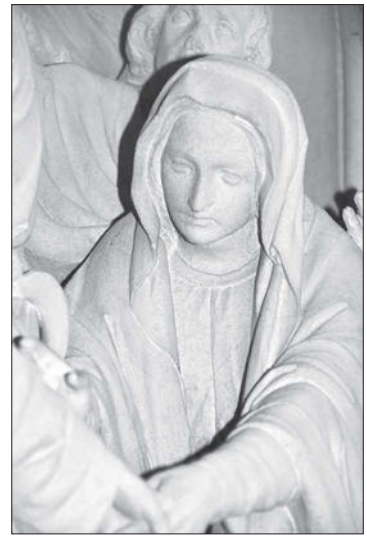


**Abb. Kat.-Nr. 83.63:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.64:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation X, Jesus wird seiner Kleider beraubt, Alexander Iven, undatiert, 2009.

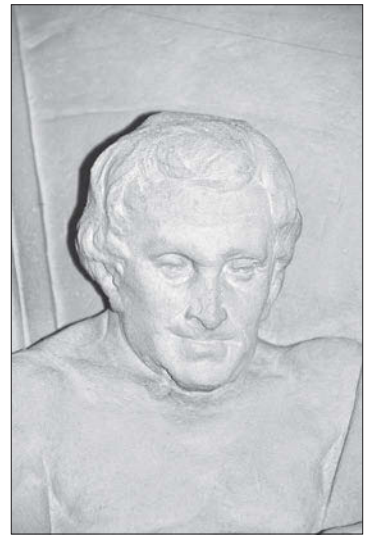


**Abb. Kat.-Nr. 83.65:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.66:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.

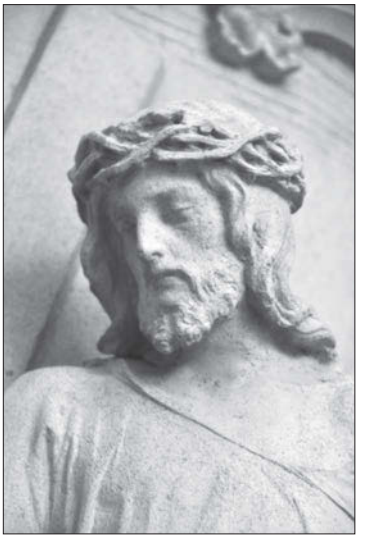


**Abb. Kat.-Nr. 83.67:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.68:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.69:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation XI, Jesus wird ans Kreuz genagelt, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

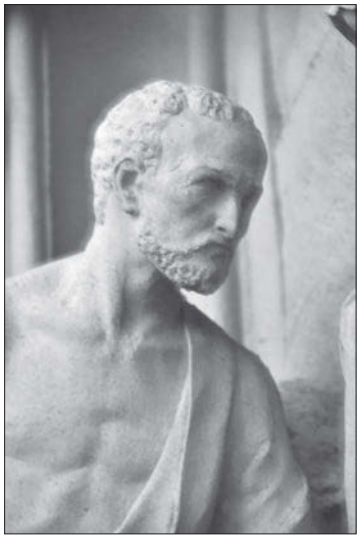


**Abb. Kat.-Nr. 83.70:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.

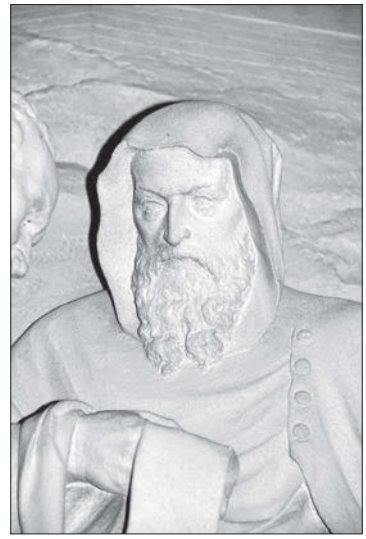


**Abb. Kat.-Nr. 83.71:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.

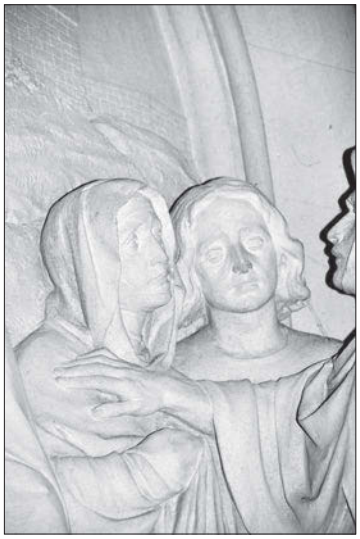


**Abb. Kat.-Nr. 83.72:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.73:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

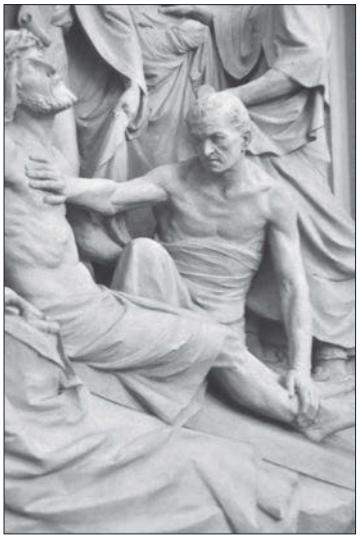


**Abb. Kat.-Nr. 83.74:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.

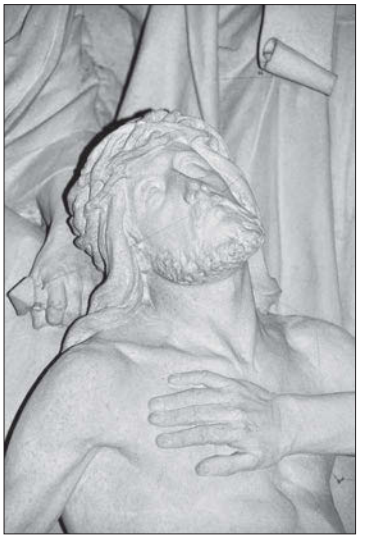


**Abb. Kat.-Nr. 83.75:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.76:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation XII, Jesus stirbt am Kreuze, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.77:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.78:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.79:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

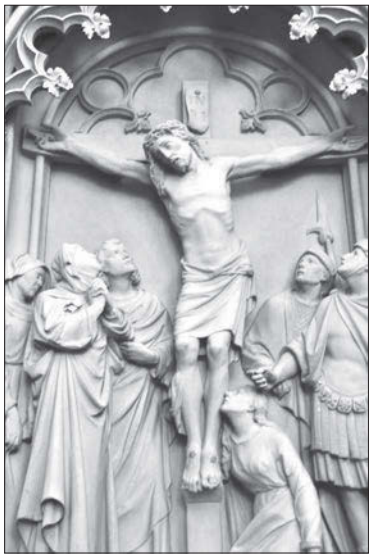


**Abb. Kat.-Nr. 83.80:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

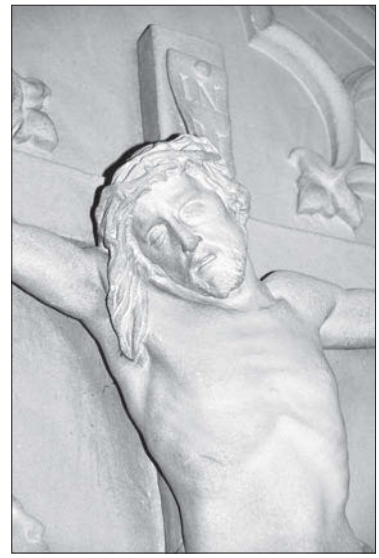


**Abb. Kat.-Nr. 83.81:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

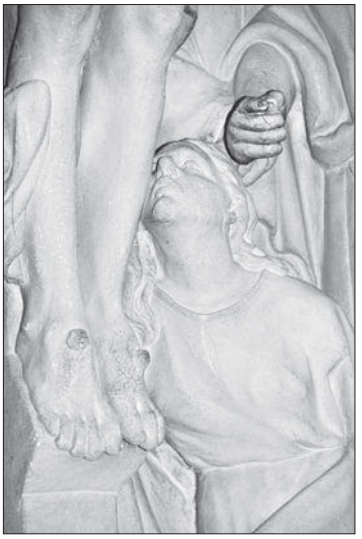


**Abb. Kat.-Nr. 83.82:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.83:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

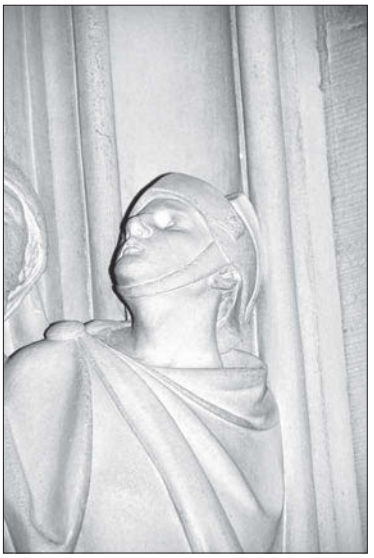


**Abb. Kat.-Nr. 83.84:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897–1898, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.85:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation XIII, Jesus wird vom Kreuze genommen, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.86:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.87:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.88:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.

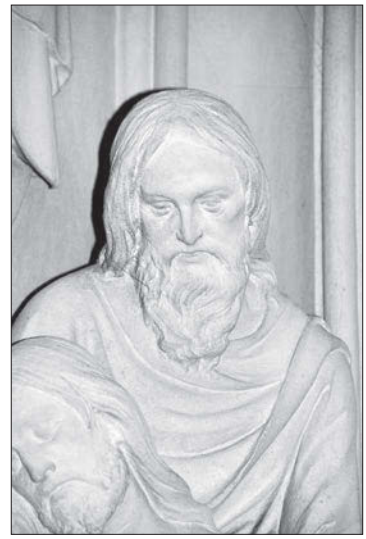


**Abb. Kat.-Nr. 83.89:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 83.90:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Kreuzwegstation XIV, Jesus wird in Grab gelegt, Alexander Iven, undatiert, 2014.

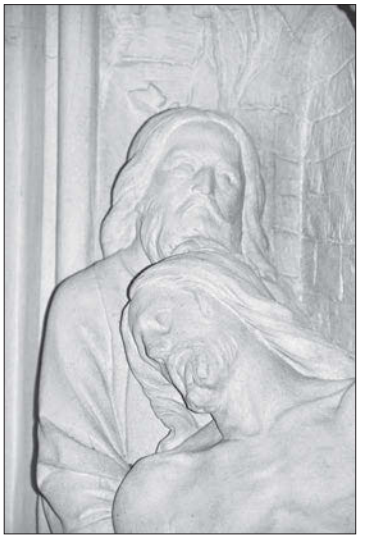


**Abb. Kat.-Nr. 83.91:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.92:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.

**Abb. Kat.-Nr. 83.93:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

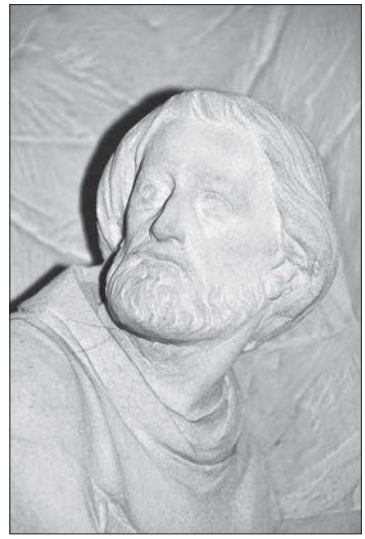


**Abb. Kat.-Nr. 83.94:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897–1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 84

| | |
|---|---|
| Ort: | St. Mariä Empfängnis (Abb. Kat.-Nr. 83.1)<br>Oststr. 42<br>40211 Düsseldorf Objekt: Immaculata. |
| Material: | Holz. |
| Größe: | H.: 193 cm, B.: 70 cm, T.: 41 cm. |
| Datierung: | Vermutlich 1898. |
| Erhaltungszustand: | Am originalen Standort. |
| Chronik und Zusätzliches: | Die Figur soll früher einmal im rechten Seitenschiff aufgestellt gewesen sein. Brandflecken, die während des Zweiten Krieges nach Beschädigungen an der Kirche entstanden, seien 1980 bei einer neuen Fassung beseitigt worden. Nach der Restaurierung wurde die Skulptur vor dem Chor links im Querschiff aufgestellt (Abb. Kat.-Nr. 84.1), wo sie sich heute noch befindet (Abb. Kat.-Nr. 84.2 und 84.3).[1181] |
| Quellen und Literatur: | F. v. Schaarschmidt, 1902, S. 376; H. Vollmer, 1953, S. 141; Anonymus, 1960, S. 58; J. Kaulmann, 1981, S. 23; K. J. Konnertz, 1981, Abb. S. 50; B. Tomasetti-Gatzweiler, 2009, S. 81 f., S. 154. |

Beschreibung: Die Marienfigur ist in der Mitte eines Sockels platziert, der sich hinten aus einem rechteckigen Piedestal und vorne aus einem halben, polygonal geformten Postament zusammensetzt, die gleich hoch sind. Sich nach oben verjüngend, verbreitert sich jedoch der Sockel wieder mit seiner Abschlussplatte. Die Figur wirkt fast gerade stehend, nur ein leichter Schwung zur rechten Hüfte ist wahrnehmbar. Ihre Unterarme, deren Ellbogen am Körper angelehnt sind, hat sie angewinkelt und nach vorne gehalten. Die Innenflächen ihrer Hände mit den deutlichen Lebenslinien hält sie nach außen, so als fordere sie die Betrachtenden auf, sich ihr zu nähern. Ihre Augen, die etwas schlitzförmig und mit leichten Tränensäcken gearbeitet sind, scheint sie auf die Gläubigen gerichtet zu haben. Ihr schmales, oval geformtes Gesicht mit dem herzförmig gestalteten Mund ist proportional zum Körper auffällig klein modelliert (Abb. Kat.-Nr. 84.4). Es ist mit ebenmäßigen, aber erstarrten Zügen gestaltet, die sie entrückt wirken lassen. Das Antlitz wird von dunklem, welligem, in der Mitte gescheiteltem Haar eingerahmt, das noch Teile ihrer Ohren herausschauen lässt. Im Kontrast zu ihrer Haarfarbe steht das helle Tuch, das an den Säumen mit zwei goldenen Streifen versehen ist. Genau über dem Scheitel bildet der sehr dünn wirkende, zusammengeschobene Stoff eine Lücke. Der auf ihren Schultern liegende blaue Umhang, der mit einem floralen Muster in den Farben Gold und Silber gesäumt ist, wird über die Unterarme geführt, auf denen die langen Ärmel ihres hellen Kleids zum Vorschein kommen, das an den Rändern zwei goldene Streifen aufweist. Auf Gürtelhöhe wird ihr Mantel von der rechten Körperseite zur linken Seite schräg über den Bauch geführt mit nach

1181 J. Kaulmann, 1981, S. 23; B. Tomasetti-Gatzweiler, 2009, S. 154; mündliche Angaben von Pfarrer Johannes Kaulmann am 23. 6. 2010.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

außen gestülptem Stoff, dessen Rand vor den drei mittig der Beine angelegten Muldenfalten so fein gearbeitet ist, dass er kaum zu erkennen ist. An der rechten Körperseite bildet sich ein Faltenbündel, unter dem sich der Stoff auf Kniehöhe öffnet und diagonal zu den Seiten bis zum Boden gelenkt wird. Zwischen dem Faltenbündel und den Muldenfalten, unter denen der Stoff ganz glatt ist, zieht sich aus Gürtelhöhe eine breitwulstige Falte bis neben den linken, etwas ausgestreckten Fuß des Spielbeins. Diesen Fuß hat die Immaculata an der Seite eines stilisierten, goldenen Erdhügels auf den Kopf einer Schlange gesetzt, der über die Mitte einer goldenen Mondsichel ragt. Der sichtbare Teil ihres Kleids ist oberhalb eines goldenen Gürtels mit vertikalen Falten versehen, ebenso unterhalb des rechten Knies, von dem sie bis auf den Boden schwingen. Auf der Rückseite des Erdhügels befindet sich die Signatur „I. Reiss 189 […]“ (Abb. Kat.-Nr. 84.5).[1182]

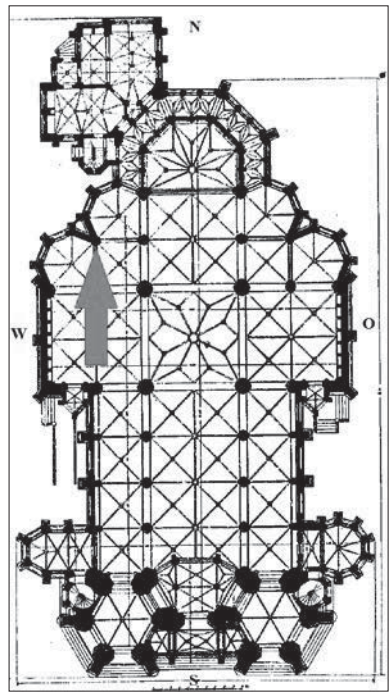



**Abb. Kat.-Nr. 84.1:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Grundriss mit Markierung des Aufstellungsorts der Immaculata.

1182 Neben der Signatur von Reiss sind nur noch die Ziffern „189“ der Jahreszahl deutlich zu erkennen. Wegen einer kleinen Rundung neben der 9 ist anzunehmen, dass sich im Anschluss die Zahl 8 befunden hat.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 84.2:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Abb. Kat.-Nr. 84.3:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, von rechter Seite, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.

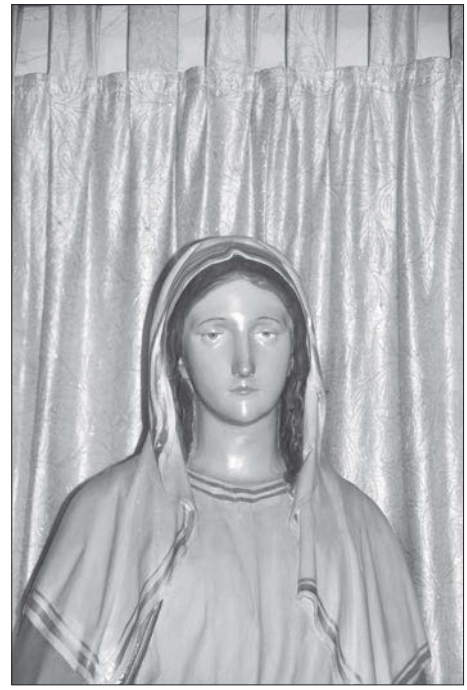


**Abb. Kat.-Nr. 84.4:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Detail, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.

**Abb. Kat.-Nr. 84.5:** St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Signatur des Künstlers, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 85

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). Ursprünglich:<br>Nordfriedhof Düsseldorf<br>Am Nordfriedhof 1<br>40468 Düsseldorf |
| Objekt: | „Christus mit Siegesfahne“ (Grabmal Kukuk). |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Unbekannt. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | P. Bloch, 1970, S. 121; P. Bloch, 1975, S. 54, S. 95; W. Funken, 2012, S. 107. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 86

| | |
|---|---|
| Ort: | Holland. |
| Objekt: | Verschiedene Pietà-Reliefs. |
| Material: | Sandstein. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Unbekannt. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41. |

Beschreibung: Entfällt.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

## 87

| | |
|---|---|
| Ort: | Unbekannt, Objekt verschollen (keine Abbildung vorhanden). |
| Objekt: | „Auferstandener Heiland“ für einen Düsseldorfer Friedhof (ohne nähere Angabe). |
| Material: | Unbekannt. |
| Größe: | Unbekannt. |
| Datierung: | Unbekannt. |
| Erhaltungszustand: | Unbekannt. |
| Chronik und Zusätzliches: | Keine Angaben zu ermitteln gewesen. |
| Quellen und Literatur: | Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000); Anonymus, Düsseldorfer Generalanzeiger v. 3. 2. 1900, o. S.; F. Hanfstaengl, 1900, S. 41; Anonymus, 1960, S. 58. |
| Beschreibung: | Entfällt. |



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 9 Abbildungsverzeichnis

Sofern keine anderen Angaben gemacht wurden, stammen die Abbildungen von der Verfasserin. Trotz Bemühungen, die Urheber aller Fotos ausfindig zu machen, gelang dies nicht in allen Fällen. Sollte sich nach der Veröffentlichung jemand glaubwürdig als Urheber (oder dessen Rechtsnachfolger) melden, wird man sich mit diesem arrangieren.

Abb. 1: Anton Josef Reiss (1835 – 1900), um 1890. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).

Abb. 2: Ritterstraße, Düsseldorf, wahrscheinlich erstes Wohnumfeld des Künstlers nach seiner Geburt bis zum Umzug der Familie in die Ratinger Straße, 1885. Quelle: Repro aus: Boris Becker, Düsseldorf in frühen Photographien. 1855 – 1914, München 1990, Abbildung 76.

Abb. 3: Ratinger Straße Düsseldorf, Wohnumfeld des Künstlers bis mindestens zum Jahre 1856. Quelle: Repro aus: Sabine Schroyen, „A true brotherhood seems to reign among them." Der Künstlerverein Malkasten und seine internationalen Mitglieder, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 1, S. 272–279, S. 272.[1183]

Abb. 4: Alte Kunstakademie in Düsseldorf (durch einen Brand im Jahre 1872 zerstört), an der Anton Josef Reiss von 1851 – 1856 studierte. Gemälde von Andreas Achenbach, 1831. Quelle: Repro aus: Sabine Schroyen, Andreas Achenbach Kassel 1815 – 1910 Düsseldorf. Der Akademiehof (Die alte Akademie in Düsseldorf), 1831, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 2, S. 12–13, S. 12.

Abb. 5: Wilhelm von Schadow (1788 – 1862), Leiter der Kunstakademie Düsseldorf zur Zeit des Studiums von Anton Josef Reiss, Joseph von Keller, nach Julius Hübner d. Ä., 1834, Radierung 1831, Düsseldorf, Museum Kunstpalast. Quelle: Repro aus: Ekkehard Mai, Schadows Erfolgsmodell. Die Düsseldorfer Kunstakademie im Vergleich, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düssel-

1183 Sabine Schroyen datiert Hermanns Werk auf „vermutl. 1898" (S. Schroyen, 2011, S. 272). Da der Verein „Malkasten" zu dieser Zeit schon lange nicht mehr seinen Sitz in der Ritterstraße hatte, habe ich das von Eduard Daelen aufgeführte Datum für dieselbe Arbeit (1849) übernommen (E. Daelen, 1898, S. 17).



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 1, S. 50–61, S. 53, Abb. 3.

Abb. 6: Josef Wintergerst (1783–1867) unterrichtete Reiss an der Kunstakademie Düsseldorf in der Elementarklasse, Ölmalerei auf Papier von Friedrich Overbeck (1789–1869), Titel: Der Maler Josef Wintergerst (16,3 × 12,8 cm), Quelle: Hamburger Kunsthalle, Copyright: Hamburger Kunsthalle/bpk, Fotonachweis: Elke Walford.

Abb. 7: Karl Ferdinand Sohn (1805–1867) unterrichtete Reiss an der Kunstakademie Düsseldorf in der Vorbereitungsklasse. Quelle: Repro aus: Anonymus, Carl Ferdinand Sohn, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 9, Heft 5, Düsseldorf 1964, S. 2.

Abb. 8: Carl Anton Heinrich Mücke (1806–1891) unterrichtete Reiss an der Kunstakademie Düsseldorf in der Vorbereitungsklasse, 1839. Graphit-Zeichnung von Julius Hübner, 1839, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Quelle: Repro aus: Lutz Tittel, Heinrich Mücke. Das Christentum 1835, hg. v. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1999, o. S.

Abb. 9: Julius Bayerle (1826–1873) unterrichtete Reiss in Bildhauerei. Quelle: Repro aus: P. W. Söchtig, Aus unserer Ahnengalerie. Julius Bayerle, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 29, Heft 6, Düsseldorf 1984, S. 6.

Abb. 10: Ausschnitt Stadtplan um das Jahr 1889 von Düsseldorf mit Markierung der Lage des Wohnhauses und Ateliers von Anton Josef Reiss in der Klosterstraße 128. Quelle: Repro aus: H. Ferber, Historische Wanderung durch die alte Stadt Düsseldorf, hg. v. Düsseldorfer Geschichts-Verein, Düsseldorf 1889, o. S.

Abb. 11: Klosterstraße, Düsseldorf mit Zerstörungen aus dem Zweiten Weltkrieg, denen auch Reiss' Besitz zum Opfer fiel. Quelle: LVR-Zentrum für Medien und Bildung, Bruno Hoffmann, Nr. 024.01-03-001087 SN, Aufnahme vom 24. 10. 1954.

Abb. 12: Karl Anton von Sigmaringen (1811–1885), Mäzen vieler Düsseldorfer Künstler, für den auch Reiss Aufträge ausführte. Quelle: Repro aus: Eduard Daelen, Aus der Geschichte des Künstlervereins „Malkasten". Zur Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens. 1848–1898, Düsseldorf 1898, nach Seite 12.

Abb. 13: Schloss Jägerhof, in unmittelbarer Nachbarschaft des „Malkastens" gelegene Residenz des Fürsten Karl Anton während seiner Zeit als Militärgouverneur in Düsseldorf, Zeichnung von C. J. Schnitzler, um 1830. Quelle: Repro aus: Hugo Weidenhaupt, Aus Düsseldorfs Vergangenheit. Aufsätze aus vier Jahrhunderten, Düsseldorf 1988, S. 138.

Abb. 14: Das auf der linken Seite des Fotos abgelichtete Gebäude (fertiggestellt 1867) des nahe beim Schloss Jägerhof gelegenen „Malkastens" wurde oft von Fürst Karl Anton besucht. Hier freundete er sich mit vielen Künstlern an, so auch mit Reiss, der Mitglied dieser



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Künstlervereinigung von 1859 bis 1898 war, 1930. Quelle: Repro aus: Sabine Schroyen, „Geweihter Musen Lieblingshain“ oder Mittel zum Zweck. Der Künstlerverein Malkasten und der Erhalt des Jacobischen Gartens, in: Blätter des Künstlervereins Malkasten, Jg. 41, Heft 1, Düsseldorf 1995, S. 7.

Abb. 15: Schloss Sigmaringen, für das Reiss im Jahre 1859 nach einem Entwurf von Julius Bayerle im Auftrag von Fürst Karl Anton für die zur Stadt ausgerichtete Fassade seine erste nachweisbare Arbeit, eine Marienfigur mit Kind, anfertigte (Kat.-Nr. 1), hier: Donauseite, 2011.

Abb. 16: Ernst Deger (1809 – 1885), Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf, Bildnummer: 180120009, Landesbildstelle 1621538, um 1880.

Abb. 17: Detail des Freskos „Tod des Apollinaris“ in der Kirche St. Apollinaris in Remagen, die von Ittenbach, Deger, Carl und Andreas Müller 1847 – 1852 ausgemalt wurde. Dargestellt sind von links nach rechts: Andreas Müller (1811 – 1890 – markiert mit rotem Pfeil), Carl Müller (1818 – 1893), Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhausen (1788 – 1862). Quelle: Repro aus: Herbert Dellwing, Die Wandmalereien, in: Die Apollinariskirche in Remagen (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Forschungsberichte, 7), hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Worms 2005, S. 29–76, S. 74, Abb. 79.[1184]

Abb. 18: Carl Müller (1818 – 1893). Quelle: Heinrich Finke, Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, Köln 1896, o. S.

Abb. 19: Franz Ittenbach (1813 – 1879). Quelle: Repro aus: Heinrich Finke, Der Madonnenmaler Franz Ittenbach (1813 – 1879), (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland, Zweite Vereinsschrift für 1898), Köln 1898, o. S.

Abb. 20: Grabmal des Direktors der Kunstakademie Düsseldorf, Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhausen, Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Entwurf: Wahrscheinlich Anton Josef Reiss, Ausführung: Reiss’ Schüler Jacobus Leisten (1844 – 1918), 1862, 2011.

Abb. 21: Jacobus Leisten (1844 – 1918), Reiss’ Schüler, der sich nach der Bildhauerei-Ausbildung der Malerei zuwandte. Quelle: Repro aus: P. W. Söchtig, Aus unserer Ahnengalerie. Jacobus Leisten. Historien- u. Genremaler, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 34, Heft 5, Düsseldorf 1988, S. 7–8, S. 7.

Abb. 22: „Festbowle im Malkasten zu Düsseldorf“, Zeichnung von H. Otto, auf der Reiss und Leisten nebeneinandersitzend dargestellt sind. Quelle: Repro aus: Anonymus, Tempora mutantur et nos mutamus in illis, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 24, Heft 2,

1184 Herbert Dellwing hat in seiner Bildunterschrift versehentlich geschrieben, dass es sich bei dieser Abbildung um einen Ausschnitt aus der „Bischofsweihe des Apollinaris“ handele (H. Dellwing, 2005, S. 74).



https://doi.org/10.5771/9783828866168 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Düsseldorf 1979 (entnommen der Zeitschrift „Die Gartenlaube“: 1892, Nr. 27), S. 2–9, S. 8–9.

Abb. 23: Anton Josef Reiss in seinem Atelier mit Marmor-Pietà vor Abtransport nach St. Gereon in Köln. Im Hintergrund an den Wänden sind folgende Modelle zu erkennen: Am Bildrand ganz links: Josephsfigur für Josephsaltar, Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 73); über der Tür: Abraham, Seitenfigur für Hauptaltar, Krefeld-Hüls (Kat.-Nr. 38); hinter Marienfigur der Pietà: Gnadenstuhl (Kat.-Nr. 15 und 55); hinter Reiss: Drei Frauen am Grabe (Kat.-Nr. 44) mit Putto am rechten Bildrand für Mariensäule (Kat.-Nr. 8), 1897. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.0000).

Abb. 24: Alexander Iven (1854 – 1934), Schüler von Anton Josef Reiss. Quelle: Repro aus: Antonia Mentel, Alexander Iven (1854 – 1934). Bildhauer am Übergang zur Klassischen Moderne, Norderstedt 2011, Buchumschlag.

Abb. 25: Ausschnitt einer Abbildung zu einem Programm des „Malkastens“ aus dem Jahre 1867, auf dem Reiss als Darsteller eines Festspiels aufgeführt ist. Quelle: Repro aus: Eduard Daelen, Aus der Geschichte des Künstlervereins „Malkasten“. Zur Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens. 1848 – 1898, Düsseldorf 1898, o. S.

Abb. 26: Mit Mitteln Düsseldorfer Katholiken errichtetes Marienhospital. Hier verbrachte Anton Josef Reiss seine beiden letzten Lebensjahre ab 1898, nachdem er alle noch verbliebenen Modelle dem Krankenhaus vermacht hatte. Sie wurden hier bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg aufbewahrt. Verschollene Federzeichnung des Architekten August Rinklake, um 1868. Quelle: Repro aus: Hans Stöcker, Dienst am Nächsten. Das Marienhospital in Düsseldorf, ein Stück Stadtgeschichte 1864 – 1970, Düsseldorf 1970, Abb. 2, o. S.

Abb. 27: Personifikation der Stärke, Schloss Nassau, Peter Joseph Imhoff, 1817. Quelle: Repro aus: Peter Bloch, Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf 1975, Abb. 7.

Abb. 28: Ritter vom Tempelorden, eine der Figuren, die sich am Tempelherrenhaus im Weimarer Park befand, Martin Gottfried Klauer (1742 – 1801), 1787, heute: Klassik Stiftung Weimar/Kunstsammlungen, Skulpturensammlung in Weimar. Quelle: Fotothek/Digitalisierungszentrum der Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, Inventar-Nummer: 2035.

Abb. 29: Grabmal Gottfried von Arnsberg im Kölner Dom, linke Figur wurde von einem Kölner Meister des 14. Jahrhunderts, die rechte Figur von Christoph Stephan im Jahre 1842 geschaffen, 2011.

Abb. 30: Grabmal Erzbischof Engelbert im Kölner Dom, linke Figur: Werk Christoph Stephans, 1842 – 1847, rechte Figur: Kölner Meister des 14. Jahrhunderts. Quelle: Repro aus: Rolf Lauer, Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom, in: Eduard Trier/Willy Weyres



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Hg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 4, Düsseldorf 1980, S. 13–62, S. 25.

Abb. 31: Kölner Dom, Grabmal Konrads von Hochstaden, figürliche Gestaltung von Christian Mohr, 1847, 2011.

Abb. 32: Eine der Chorpfeilerfiguren (Apostel Jacobus), Kölner Dom, 1320 – 1340, 1840 – 1842 von Christoph Stephan restauriert und von Johannes Stephan neu gefasst, 2009.

Abb. 33: Steingusskopien von Figuren am Westportal des Kölner Doms, die um 1370 entstanden, 2009.

Abb. 34: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1868, im Hintergrund: Fenster nach Entwürfen von Edward von Steinle, 2009.

Abb. 35: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

Abb. 36: Andachtsbild „Die hl. Dreifaltigkeit. La Ste. Trinité“, Anton Josef Reiss, Anfang der 1860er Jahre, gestochen von Anton Eitel. Quelle: Repro aus: Ludwig Gierse, Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880 (Köln, Erzbischöfliches Diözesan-Museum, 2. Oktober 1980 – 31. Januar 1981), Köln 1980, Abb. 39.

Abb. 37: Dreifaltigkeit, Albrecht Dürer, Holzschnitt, 1511, Kupferstichkabinett Berlin. Quelle: Repro aus: Fedja Anzelewsky, Dürer. Werk und Wirkung, Erlangen 1988, S. 160.

Abb. 38: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Engel links des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

Abb. 39: Meister von Flémalle, Mérode-Triptychon (Ausschnitt), Engel der Verkündigung, um 1430, Metropolitan Museum, New York. Quelle: Repro aus: Jochen Sander, Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Frankfurt am Main, Städel Museum, 21. November 2008 bis 22. 2. 2009, verlängert bis 1. März 2009), Ostfildern 2008, S. 88.

Abb. 40: Altar der Stadtpatrone, Stefan Lochner, um 1445, Kölner Dom, 2009.

Abb. 41: St. Apollinaris, Remagen, Maria mit Kind, Fresko, Ausschnitt aus Christi-Geburt-Szene, Ernst Deger, ca. 1852, 2009.

Abb. 42: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Verkündigung, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

Abb. 43: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Detail aus der Verkündigungsszene, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

Abb. 44: Kölner Dom, Grabmal Friedrich von Saarwerden, Marienfigur aus der Verkündigungsszene, unbekannter Meister, um 1415. Quelle: Repro aus: Eduard Trier, Die Propheten-Figuren des Kölner Rathauses, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Jahrbuch für



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kunstgeschichte, hg. im Auftrag der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museums Ludwig e. V., Bd. XV, Köln 1953, S. 79–102, S. 88.

Abb. 45: Kölner Dom, Grabmal Friedrich von Saarwerden, Marienfigur aus der Verkündigungsszene, Detail, unbekannter Meister, um 1415. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 44, S. 88.

Abb. 46: Verkündigung, Ernst Deger, 1835, Museum Kunstpalast Düsseldorf. Quelle: Repro aus: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 2, S. 115.

Abb. 47: Collegium Augustinianum Gaesdonck, Goch, Verkündigung, Ferdinand Langenberg, 1896. Quelle: Repro aus: Jutta Buschmann, Katalogteil, Kat. Nr. 1-24, in: Renaissance der Gotik. Ferdinand Langenberg – Neugotische Kunst am Niederrhein (Goch, Museum Goch, 30. Mai 1999 bis 29. August 1999), S. 89–156, S. 111.

Abb. 48: St. Stephanus, Opherdicke, Hochaltar mit Reliefs der Verkündigung und der Heiligen Familie, ursprünglich aus St. Aloysius, Dortmund-Derne, unbekannter Meister, um 1898. Quelle: Repro aus: Ulrike Hauser, „Nicht immer wird das Museumsdepot zur Gruft". Beispiele für die Wiederverwendung historistischer Ausstattung in Kirchenräumen des Erzbistums Paderborn, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 3, Regensburg 2012, S. 165–174, S. 165.

Abb. 49: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Heilige Familie, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.

Abb. 50: Burg Stolzenfels, Heilige Familie mit Anbetung der Heiligen Drei Könige und der Hirten, Fresko, Ernst Deger, 1853 – 1857, 2012.

Abb. 51: St. Stephanus, Grefrath, Josephsaltar, Josef Laurent, 1880, 2009.

Abb. 52: St. Stephanus, Grefrath, Marienalter, Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

Abb. 53: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Heimsuchung, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

Abb. 54: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Trauung Maria und Joseph, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

Abb. 55: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Maria in Trauungsszene mit Joseph, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.

Abb. 56: Düsseldorf, Mariensäule, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1866, 2009.

Abb. 57: Kunstmuseum Schloss Sigmaringen, Portal, „Allegorie der Kunst", Anton Josef Reiss, 1866, 2011.

Abb. 58: St. Stephanus, Grefrath, Josephsaltar, Herz-Jesu-Figur, Josef Laurent, 1880.

Abb. 59: Madonna mit dem Granatapfel (Ausschnitt), Raffael, um 1500. Quelle: Repro aus: Egon Kornmann/Luise Kornmann, Dürer „Die



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

heilige Dreifaltigkeit“ (1. Reihe: Altdeutsche Holzschnitte, 4), Dülmen 1949, ohne Seitenzahlangabe.
Abb. 60: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Westportal, Maria mit Kind, Edmund Renard, 1875, 2011.
Abb. 61: St. Agnes, Köln, Maria mit Kind, Wilhelm Albermann, 1912, 2013.
Abb. 62: Kölner Dom, Westportal, Trumeaufiguren Maria mit Kind, Peter Fuchs, vor 1880, 2009.
Abb. 63: Erste Vorstudie zu Trumeau-Figuren am Westportal des Kölner Doms, Peter Fuchs, 1874. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 30, S. 54.
Abb. 64: Maria mit Kind, Franz Meynen, um 1875. Quelle: Repro aus: Herbert Rode, Der hl. Michael von Franz Meynen an der Nordquerhausfassade des Kölner Doms, in: Willy Weyres/Herbert Rode (Hg.), Kölner Domblatt, fünfunddreißigste Folge, Köln 1972, S. 99–112, S. 105.
Abb. 65: Landsbergstraße 16, Köln, Maria mit Kind, Christoph Stephan, 1847, 2014.
Abb. 66: St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Kopf Marias aus Figurengruppe der glorreichen Maria mit dem Kind, Anton Josef Reiss, 1871. Quelle: Stadtarchiv Neuss.
Abb. 67: Ausschnitt aus Gemälde „Madonna mit dem Buche“, Franz Ittenbach, 1870/1871. Quelle: Repro aus: Peter Josef Kreuzberg, Franz Ittenbach. Des Meisters Leben und Kunst (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst, I), hg. v. Beda Kleinschmidt, Zweite Aufl., Mönchengladbach 1911, Abb. XXXIV.
Abb. 68: St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Relief „Die Geburt“, Ausschnitt aus Abb. Kat.-Nr. 26.6, Anton Josef Reiss, 1871. Quelle: Stadtarchiv Neuss.
Abb. 69: Andachtsbild Die Geburt, Stahlstich, Anton Josef Reiss, spätestens 1871, Quelle: Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inventarnummer 2006/0313.
Abb. 70: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Figur des Papstes Pius IX., Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. 71: Tondo mit Porträt Pius IX., Franz Meynen, 1868. Quelle: Repro aus: Herbert Rode, Der hl. Michael von Franz Meynen an der Nordquerhausfassade des Kölner Doms, in: Willy Weyres/Herbert Rode (Hg.), Kölner Domblatt, fünfunddreißigste Folge, Köln 1972, S. 99–112, S. 111.
Abb. 72: Lithographie mit Darstellung Pius IX., unbekannter Künstler, 1871. Quelle: Repro aus: Max Tauch, Ein Denkmal für Pius IX. Das Papstjubiläum 1871 und die Errichtung des Josefsaltars in St. Quirin 1872, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte, hg. vom Verein der Freunde und Förderer des Clemens-Sels-Museums Neuss e. V., Neuss 2000, S. 43–46, S. 43 (entnommen aus: H. G. Rütges, Leben, Wirken u. Leiden Sr. Heil. des Papstkönigs Pius IX., Oberhausen 1871).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 73: Für Kapelle des heute nicht mehr existenten Schlosses Harff in Bedburg angefertigtes Ölgemälde, Joseph mit dem Jesuskind, Franz Ittenbach, 1859. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. XXIII.
Abb. 74: St. Andreas, Köln, hl. Joseph mit dem Jesuskind, Otto Mengelberg zugeschrieben, um 1891, 2015.
Abb. 75: St. Paul, Köln, hl. Joseph mit dem Jesuskind, Alexander Iven, 1914, 2015.
Abb. 76: St. Nicolai, Kalkar, Hauptaltar, Meister Arnt, Jan van Halderen, Ludwig Jupan, Jan Joest, 1488 – 1509. Quelle: Repro aus: Guido de Werd/Michael Jeiter, St. Nikolaikirche Kalkar, Berlin 2002, S. 66.
Abb. 77: St. Nicolai, Kalkar, Sieben-Schmerzen-Altar, Henrik Douverman, 1518 – 1521. Quelle: Repro aus Guido de Werd/Michael Jeiter, St. Nikolaikirche Kalkar, Berlin 2002, S. 92.
Abb. 78: St. Cyriakus, Weeze, Hochaltar, Entwurf, Ferdinand Langenberg, um 1894 (Altar wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört). Quelle: Repro aus: Ros Sachsse/Rolf Sachsse, Ferdinand Langenberg. Bildhauer in Goch (Gocher Schriften, Heft 1), Goch, 1978, S. 24.
Abb. 79: Dortmund, St. Petri, Hochaltar, Meister Gielesz, 1521, 1987. Quelle: Repro aus: Wolfgang Rinke, Dortmunder Kirchen des Mittelalters. St. Reinoldi, St. Marien, St. Johannes Bapt. (Propstei), St. Petri, 3., überarbeitete Auflage, Dortmund 2000, S. 143.
Abb. 80: St. Maria im Kapitol, Köln, Herz-Jesu-Skulptur, Nikolaus Elscheidt zugeschrieben, um 1870, 2015.
Abb. 81: Herz-Jesu-Figur, Karton, Franz Ittenbach, 1877. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. XLV.
Abb. 82: Herz-Jesu-Figur, Gemälde, Ernst Deger, um Mitte des 19. Jahrhunderts. Quelle: Repro aus: Ekkehard Mai: Ernst Deger zum Gedächtnis – Ein Spätnazarener der Düsseldorfer Malerschule, in: Ausstellung zum 100. Todestag des Historienmalers Ernst Deger (Bockenem, Rathaus, 27. Januar 1985 bis 24. März 1985), hg. v. Stadt Bockenem, Kultur- und Fremdenverkehrsamt, Bockenem 1985, S. 17.
Abb. 83: St. Kunibert, Köln, Herz-Jesu-Statue, Alexander Iven, um 1890. Quelle: Repro aus: Sybille Fraquelli, Ein bunter Traum. Kölns Romanische Kirchen im Historismus (Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 7. Juli bis 16. September 2012), Köln 2012, S. 52.
Abb. 84: Herz-Jesu-Kirche, Köln, Herz-Jesu-Skulptur, Alexander Iven, um 1895, 2014.
Abb. 85: Christusfigur, Frauenkirche, Kopenhagen, Bertel Thorvaldsen, 1822. Quelle: Repro aus: Adolf Rosenberg, Thorwaldsen (Künstler-Monographien, XVI), hg. v. H. Knackfuß, Bielefeld/Leipzig 1901, S. 75.
Abb. 86: Christus am Ölberg (Getsemani), Holzschnitt, Albrecht Dürer, 1511. Quelle: Repro aus: Michael Thimann, Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (Studien zur christlichen Kunst,



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bd. 8), hg. v. Frank Büttner/Hans Ramisch, Regensburg 2014, Abb. 110, S. 309.
Abb. 87: Christus am Ölberg (Getsemani), Ölgemälde, Friedrich Overbeck, 1827 – 1833. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 86, Tafel, XXVI.
Abb. 88: St. Johannes, Bislich, Hochaltar, Christus am Ölberg (Getsemani), Ferdinand Langenberg, 1889, 2008. Quelle: Museum Bislich (Eigentum der Diplomrestauratorin Beate Zumkley, die es dem Museum zur Verfügung stellte).
Abb. 89: Collegium Augustinianum, Gaesdonck, Christus am Ölberg (Getsemani), Ferdinand Langenberg, 1896, um 1999. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 47, S. 113.
Abb. 90: Dom, Prag, Altar, Grablegung, Theodor Wilhelm Achtermann, 1862. Quelle: Repro aus: Dagmar Kaiser, Theodor Wilhelm Achtermann (1799 – 1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813 – 1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985 (Diss. phil. Gießen 1984), Abb. 9.
Abb. 91: St. Georg, Kapellen, Hochaltar, Kreuztragung und Begegnung mit Veronika, Ferdinand Langenberg, 1888. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 89, S. 99.
Abb. 92: St. Johannes, Bislich, Hochaltar, Kreuztragung, Ferdinand Langenberg, 1889, 2008. Quelle: Museum Bislich (Eigentum der Diplomrestauratorin Beate Zumkley, die Foto dem Museum zur Verfügung stellte).
Abb. 93: St. Mauritius, Köln, Hauptaltar, Entwurf von Peter Fuchs, Ausführung: Richard Moest, um 1880. Quelle: Repro aus: Iris Benner, Altäre für Köln. Neugotik zwischen Politik, Kunst und Frömmigkeit, in: Dagmar Preising (Hg.), Collectionieren – Restaurieren – Gotisieren. Der Bildschnitzer Richard Moest 1841 – 1906 zum 100. Todestag (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2. Dezember 2006 – 22. April 2007; Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 26. Mai – 12. August 2007), Aachen 2006, S. 25 – 42, S. 29.
Abb. 94: St. Godehard, Vorst, Hochaltar, Ferdinand Langengerg, 1902. Quelle: Repro aus: Ros Sachsse/Rolf Sachsse, Ferdinand Langenberg. Bildhauer in Goch (Gocher Schriften, Heft 1), Goch, 1978, S. 33.
Abb. 95: St. Severin, Köln, den Pfarr- bzw. Confessio-Altar flankierende Engelsfiguren, Friedrich Custodis, 1892. Quelle: Repro aus: Sybille Fraquelli, Die romanischen Kirchen im Historismus, Band 2 (Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V., Bd. XXVI), Köln 2011, S. 119.
Abb. 96: Klosterkirche St. Nikolaus, bei Schloss Dyck, Hauptaltar, einer von zwei adorierenden Engeln, Christoph Stephan, 1858 – 1860. Quelle: Repro aus: Ernst Coester, Werke von Christoph Stephan (1797 – 1864) im Rhein-Kreis Neuss, in: Jahrbuch 2007 für den



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rhein-Kreis Neuss, hg. v. Kreisheimatbund Neuss e. V., Düsseldorf 2006, S. 116–123, S. 118.
Abb. 97: Münster, Bonn, Hochaltar, figürliche Ausstattung von Edmund Renard, 1865. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 27, Abb. 80.
Abb. 98: St. Maximilian, Düsseldorf, Hauptaltar, hl. Franziskus, Julius Bayerle, 1858. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 27, Abb. 101.
Abb. 99: St. Quirinus, Neuss, Fresko, hl. Franziskus, Franz Ittenbach, 1864, 2009.
Abb. 100: Marienhospital, Düsseldorf, Wandgemälde, hl. Franziskus, Franz Ittenbach, 1873 (im Zweiten Weltkrieg zerstört). Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. XXXVII.
Abb. 101: St. Apollinaris, Remagen, Fresko, hl. Franziskus, Ernst Deger, um 1850, 2009.
Abb. 102: St. Apollinars, Remagen, hl. Franziskus, Karl Hoffmann, 1846, 2011.
Abb. 103: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Westportal, hl. Joseph, Edmund Renard, zwischen 1870 und 1872, 2011.
Abb. 104: Friedhofskirche, S. Maria della Pietà, Rom, hl. Joseph, nach Entwurf von Friedrich Overbeck gearbeitete Marmorskulptur, ehemals aufgestellt in Hauskapelle des Priesterkollegs im Campo Santo Teutonico, Rom, Karl Hoffmann, 1865. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 27, Abb. 44.
Abb. 105: St. Apollinaris, Remagen, Fresko im Chor über einem der Seitenaltäre, hl. Joseph, Ernst Deger, um 1850. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 17, Abb. 40.
Abb. 106: Hl. Joseph, Zeichnung, Franz Ittenbach, 1857. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. XXII.
Abb. 107: Kölner Dom, Fresko im Chor, Engel, Edward Jakob Steinle, 1843 – 1845. Quelle: Repro aus: Cornelia Reiter, Die Engelsserie von Edward Jakob Steinle für den Kölner Dom im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 2, Regensburg 2012, S. 99–106, S. 100.
Abb. 108: Kupferstichkabinett Berlin, Miraflores-Altar (Ausschnitt), rechts: Apostel Paulus, Rogier van der Weyden, 1445. Quelle: Repro aus: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Frankfurt am Main, Städel Museum, 21. November 2008 bis 22. 2. 2009 – verlängert bis 1. März 2009), Ostfildern 2008, S. 323.
Abb. 109: St. Maria Lyskirchen, Köln, für ehemaligen Hauptaltar angefertigte Skulpturen, ganz links: Apostel Petrus, Christoph Stephan, 1860. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 83, S. 58.
Abb. 110: St. Quirinus, Neuss, Fassade, Apostel Petrus, Julius Bayerle, 1853, 2009.
Abb. 111: Kölner Dom, Südportal, Apostel Petrus, Christian Mohr, 1855, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 112: Hll. Petrus (rechts) und Stephanus, Zeichnung, Franz Ittenbach, 1875. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. XL.
Abb. 113: St. Maria Magdalena, Goch, Apostel Petrus, Ferdinand Langenberg, 1890, Zustand 1978. Quelle: Repro aus: Ros Sachsse/Rolf Sachsse, Ferdinand Langenberg. Bildhauer in Goch (Gocher Schriften, Heft 1), Goch, 1978, S. 19.
Abb. 114: St. Margareta, Düsseldorf-Gerresheim, Petrusfigur, Wilhelm Mengelberg, 1905. Quelle: Repro aus: Inge Kähmer, Der Bildhauer Wilhelm Mengelberg – seine Altäre und Kirchenausstattungen des Historismus in Neuss und Düsseldorf, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins (Düsseldorfer Jahrbuch, 77), hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Düsseldorf 2007, S. 91–186, S. 131, Abb. 23.
Abb. 115: St. Quirinus, Neuss, Fassade, Apostel Paulus, Julius Bayerle, 1853, 2009.
Abb. 116: Dom, Köln, Nordportal, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Peter Fuchs, um 1872, 2009.
Abb. 117: St. Maximilian, Düsseldorf, Hauptaltar, hl. Antonius mit dem Jesuskind, Julius Bayerle, 1858. Quelle: Wie Abb. 27, Abb. 101.
Abb. 118: Hl. Georg, Zeichnung, Franz Ittenbach, 1873. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. XXXVIII.
Abb. 119: Stiftsplatz 10, Haus Suitbertus, Kaiserswerth, St. Suitbertus, Julius Bayerle, 1864. 2011. Quelle: Kirchenarchiv St. Suitbertus, Kaiserswerth (aufgenommen von Franz-Josef Vogel, Archivar in St. Suitbertus).
Abb. 120: St. Peter, Rom, Michelangelo, Pietà, 1497 – 1499. Quelle: Uwe Geese, Skulptur der italienischen Renaissance, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994, S. 226.
Abb. 121: St. Pankratius, Glehn, Pietà, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.
Abb. 122: St. Aposteln, Köln, Pietà, zugeschrieben Nikolaus Elscheidt, um 1870. Quelle: Repro aus: Eduard Trier, Bildwerke für Kultus und Andacht, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 63–112, S. 86.
Abb. 123: Dom, Münster, Pietà, Theodor Wilhelm Achtermann, 1850, nach Zerstörungen im 2. Weltkrieg nur die Köpfe erhalten. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 90, Abb. 26.
Abb. 124: St. Mauritius, Köln, Pietà, Karl Hoffmann, 1868, nach Zerstörungen der Kirche im Zweiten Weltkrieg noch erhalten gewesen, nach 1945. Quelle: Repro aus: Hans Vogts, Vincenz Statz (1819 – 1898). Lebensbild und Lebenswerk eines Kölner Baumeisters, in: Wilhelm Neuss (Hg.), Kunstgabe des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen für die Jahre 1959/1960, Mönchengladbach 1960, Abb. 7 b.
Abb. 125: Dom, Münster, Pietà, Detail, Theodor Wilhelm Achtermann, 1850. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 90, Abb. 26.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 126: St. Pankratius, Glehn, Pietà, Detail, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.
Abb. 127: St. Agnes, Köln, Pietà, Detail, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.
Abb. 128: Wallfahrtsbasilika, Werl, Pietà, Detail, August Wäscher, 1909, 2011.
Abb. 129: Fürstlich Löwensteinsche Schlosskapelle, Kleinheubach, Seitenwand, Pietà, Edward Jacob Steinle, 1869 – 1870. Quelle: Repro aus: Alphons M. von Steinle (Hg.), Edward von Steinle. Des Meisters Gesamt-Werk in Abbildungen, Kempten/München 1910, Abb. 654.
Abb. 130: St. Agnes, Köln, Pietà, Nikolaus Steinbach, 1907, 2013.
Abb. 131: St. Paul, Köln, Pietà, Nikolaus Steinbach, um 1918, 2015.
Abb. 132: Herz-Jesu-Kirche, Oberhausen, Pietà, Nikolaus Steinbach, 1919, 2011.
Abb. 133: St. Quirinus, Neuss, Pietà, Alexander Iven, 1901, um 2007. Quelle: Repro aus: Susanne Conzen, Eine Pietà des Bildhauers Alexander Iven (1854 – 1934) in St. Quirin zu Neuss, in: Jahrbuch 2007 für den Rhein-Kreis Neuss, hg. v. Kreisheimatbund Neuss e. V., Düsseldorf 2006, S. 176 – 183, S. 179.
Abb. 134: St. Joseph, Düsseldorf-Rath, Pietà, Alexander Iven, 1920, um 2007. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 133, S. 181.
Abb. 135: Lithographie der Pietà für die Friedenskirche in Potsdam, Ernst Rietschel, 1850. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 122, S. 88.
Abb. 136: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal des Bildhauers August Wittig, August Wittig, 1892. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 122, S. 88.
Abb. 137: Kreuzigung Christi, San Clemente, Katharinenkapelle, Rom, Fresko, Masaccio, Anfang 15. Jahrhundert. Quelle: Repro aus: Géza Jászai, Kreuzigung Christi, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 620 – 642, Spalten 625 – 626.
Abb. 138: Friedhof an St. Martinus, Veert/Geldern, Kalvarienberg, Julius Bayerle und Dietrich Meinardus, 1856, 2011.
Abb. 139: Gendarmenmarkt, Berlin, Schiller-Denkmal, Reinolt Begas, 1866 – 1870. Quelle: Repro aus: Michael Puls, Ewig unzeitgemäß? Begas' Denkmalkunst im Streif- und Zwielicht, in: Esther Sophia Sünderhauf (Hg.), Begas Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831 – 1911) (Berlin, Deutsches Historisches Museum, 25. November 2010 bis zum 6. März 2011), Dresden 2010, S. 72.
Abb. 140: Katholische Kirche, Königsberg/Preußen, Altarbild, Der Erlöser am Kreuze mit Maria und Johannes, Franz Ittenbach, 1845. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. VI.
Abb. 141: St. Ägidien, Münster/Westfalen, Seitenkapelle, Stationsbild, Edward Jacob Steinle, 1857 – 1859. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 129, Abb. 629.
Abb. 142: St. Laurentius, Bergisch-Gladbach, Kalvarienberg, Karl Hoffmann, um 1850, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 143: St. Bonifatius, Wiesbaden, Kalvarienberg, um 1850. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 90, o. S.
Abb. 144: Melatenfriedhof, Köln, Hochkreuz, Karl Hoffmann, um 1852, 2014.
Abb. 145: Schächer Gesmas, Vorzeichnung zum Fresko für die Kreuzigungsszene in der Kirche St. Apollinaris in Remagen, Ernst Deger, um 1845. Quelle: Repro aus: Wie unter Abb. 82, S. 18.
Abb. 146: „Es ist vollbracht", Ölgemälde, Privatbesitz, Franz Ittenbach, 1845. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 67, S. VIII.
Abb. 147: Melatenfriedhof, Köln, Grabmal Alexander Iven, Alexander Iven, um 1933. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 133, S. 177.
Abb. 148: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Kruzifixus, Friedrich Wilhelm Mengelberg, um 1897, 2011.
Abb. 149: De Krijtberg-Kirche, Amsterdam, Kruzifixus, Friedrich Wilhelm Mengelberg, um 1892, 2013.
Abb. 150: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Blick in den Chor mit Triumphkreuz von Friedrich Wilhelm Mengelberg, um 1897, nach 1910. Quelle: Repro aus: Karl Josef Konnertz, Zur Geschichte des Kirchenbaus und zum Wandel seiner künstlerischen Ausgestaltung, in: Marienkirche Düsseldorf Oststraße, hg. v. Kirchengemeinde St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf 1981, S. 31–50, S. 39.
Abb. 151: Dom, Köln, XII. Kreuzwegstation, Friedrich Wilhelm Mengelberg, 1893 – 1897, 2014.
Abb. 152: De Krijtberg-Kirche, Amsterdam, Pietà, Kopf Christi, Wilhelm Mengelberg, 1905, 2013.
Abb. 153: Schloss Charlottenburg, Mausoleum der Königin Luise, Berlin, Kruzifixus, Theodor Wilhelm Achtermann, um 1840. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 90, Abb. 3.
Abb. 154: St. Apollinaris, Remagen, Fresko, Kruzifixus, Ernst Deger, um 1845. Quelle: Repro aus: Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1869, Leipzig 1964, Abb. 22.
Abb. 155: Dom, Köln, X. Kreuzwegstation, Friedrich Wilhelm Mengelberg, 1893 – 1897, 2014.
Abb. 156: Mariensäule, Köln, nach Entwurf von Vincenz Statz, 1857 (Figuren nach Zeichnungen von Edward von Steinle – Maria von Gottfried Renn, Propheten von Peter Fuchs, 1858), 2009.
Abb. 157: Mariensäule, Köln, Prophet mit realistischen Gesichtszügen, Peter Fuchs, 1858, 2009.
Abb. 158: Mariensäule, Köln, Prophet, Peter Fuchs, 1858, 2009.
Abb. 159: Mariensäule, Köln, Prophet, Peter Fuchs, 1858, 2009.
Abb. 160: Mariensäule, Köln, Prophet, Peter Fuchs, 1858, 2009.
Abb. 161: Dom, Köln, früher an einem inzwischen abgebrochenen Altar angebrachtes Relief Anbetung der Könige, heute im Depot, Peter Fuchs, 1865. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 30, S. 42.
Abb. 162: Dom, Köln, Engel, früher am abgebrochenen Marienaltar angebracht, heute im Depot, Christian Mohr, 1860. Quelle: Repro aus:



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rolf Lauer/Michael Puls, Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom, in: Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Bd. 2 (Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 16. Oktober 1980 bis 11. Januar 1981), Köln 1980, S. 295–330, Tafel XVII.

Abb. 163: Mariensäule, Köln, Marienfigur, Rückansicht, Gottfried Renn, 1857, 2009.

Abb. 164: Mariensäule, Köln, Marienfigur, Gottfried Renn, 1857, 2009.

Abb. 165: Nordfriedhof, Düsseldorf, Hochkreuz, Marienfigur, Julius Bayerle, 1851.

Abb. 166: Mariensäule, Dülken, Marienfigur, Peter Fuchs, 1858. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 27, Abb. 63.

Abb. 167: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Alexander Iven, um 1898, 2011.

Abb. 168: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Alexander Iven, um 1898, 2011.

Abb. 169: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, vor der Zerstörung der Kirche angefertigtes Ölgemälde, das den von Alexander Iven hergestellten Figurenschmuck an den Vierungspfeilern und im Chor zeigt, abgelichtet: 2011.

Abb. 170: Kriegerdenkmal, Wald, Wilhelm Albermann, 1876. Quelle: Repro aus: Werner Schmidt, Der Bildhauer Wilhelm Albermann (1835 – 1913) Leben und Werk (Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums, 3), Köln 2001.

Abb. 171: Friedhof Melaten, Köln, Kriegerdenkmal, Figur der Germania, heute nicht mehr vorhanden, Anton Werres, 1870/1871. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 27, Abb. 86.

Abb. 172: Gerhard Mercator, Stich, Frans Hogenberg, 1574. Quelle: Repro aus: Walter Ring, Kleine Geschichte der Stadt Duisburg, Duisburg 1927, Abb. 25.

Abb. 173: Rathaus, Löwen, Figur des Gerhard Mercator, unbekannter Meister, um 1850, 2014.

Abb. 174: Mercator-Denkmal, Rupelmonde, nach Zeichnung von M. Ed. Serrure, Jan Frans van Havermaet, 1871. Quelle: Stadtarchiv Duisburg (Akte 10/4828, Sectio XIII, Caps. E, No 23, beginnend 1875).

Abb. 175: Mercator-Denkmal, Rupelmonde, Detail, Jan Frans van Havermaet, 1871, nach 2000. Quelle: Repro aus: Anonymus, Bezoek Rupelmonde, o. O., o. J., o. S.

Abb. 176: Bologna, Neptunbrunnen, Giambologna, 1563 – 1566. Quelle: Repro aus: Charles Avery, Ein halbes Jahrhundert Giambolognaforschung, in: Wilfried Seipel (Hg.), Giambologna. Triumph des Körpers (Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Milano/Wien 2006, S. 23.

Abb. 177: Brunnenkolonnade, Wiesbaden Hygiea, Karl Hoffmann, 1850. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 27, Abb. 38.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 178: Nach Franz Pforr, Dürer und Raffael knien vor dem Throne der Kunst, Georg Carl Hoff, Radierung, um 1810, Direktion Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung. Quelle: Repro aus: Mathias Listl, „Nazarenische Architektur" – über Darstellung und Funktion des Gebauten im Werk der Lukasbrüder und ihrer Nachfolger, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 2, Regensburg 2012, S. 126–133, Abb. 3.

Abb. 179: La vierge et l'Enfant, deux chérubins et la colombe du Saint-Esprit, Werkstatt della Robbia, um 1490 – 1500. Quelle: Repro aus: Elise Alloin, Les della Robbia. Sculptures en terre cuite émaillée de la Renaissance italienne Nice, Musée national Message Biblique Marc Chagall, 29 juin – 11 novembre; Sèvres, Musée national de Céramique, 10 décembre – 10 mars 2003), Paris 2002, S. 100.

Abb. 180: Madonna in Stia, Andrea della Robbia, ohne Datierung. Quelle: Repro aus: Paul Schubring, Luca della Robbia und seine Familie (Künstler-Monographien, LXXIV), hg. v. H. Knackfuß u. a., Bielefeld/Leipzig 1905, Abb. 117, S. 108.

Abb. 181: Madonna del cuscino, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Andrea della Robbia, ohne Datierung. Quelle: Repro aus: Piero Bargellini, I della Robbia, Milano 1965, S. 103.

Abb. 182: Jesus mit dem verlorenen Schaf, Nach Zeichnung von Karl Müller (1844) angefertigter Stich von Franz Keller. Quelle: Repro aus: Wie Abb. 36, Abb. 15.

Abb. 183: Wohnhaus gegenüber Marienkirche, Wuppertal, Der gute Hirte, Christus als Lammträger, Ferdinand Josef Friedrich Custodis, ohne Datierung, 2011.

Abb. 184: Katholischer Friedhof Benrath, Grabmal Hundgeburth, eine der zahlreichen Kopien der auf Reiss zurückzuführenden Darstellung einer Pietà an Grabmälern, um 1920, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 10 Abbildungsverzeichnis zum Katalog

Sofern keine anderen Angaben gemacht wurden, stammen die Abbildungen von der Verfasserin. Trotz Bemühungen, die Urheber aller Fotos ausfindig zu machen, gelang dies nicht in allen Fällen. Sollte sich nach der Veröffentlichung jemand glaubwürdig als Urheber (oder dessen Rechtsnachfolger) melden, wird man sich mit diesem arrangieren.

Abb. Kat.-Nr. 1.1: Schloss Sigmaringen, Stadtseite mit Figurengruppe Maria und Kind, Entwurf von Julius Bayerle, Ausführung von Anton Josef Reiss, 1858 – 1859, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 1.2: Schloss Sigmaringen, Figurengruppe Maria mit Kind, Seitenansicht, Ausführung von Anton Josef Reiss, 1858 – 1859, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 1.3: Schloss Sigmaringen, Figurengruppe Maria mit Kind, Detail, Ausführung von Anton Josef Reiss, 1858 – 1859, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 5.1: Abgeänderter Plan des Friedhofs Düsseldorf-Heerdt mit beigefügter Markierung des Hochkreuzstandpunkts. Quelle: Friedhofsverwaltung Düsseldorf-Heerdt.

Abb. Kat.-Nr. 5.2: Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus und Priestergräbern, Anton Josef Reiss, 1862, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 5.3: Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 5.4: Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 5.5: Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 5.6: Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 5.7: Friedhof, Düsseldorf-Heerdt, Hochkreuz mit Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1862, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 8.1: Mariensäule, Düsseldorf, Entwurf von Gottfried Renn, figürliche Ausstattung von Anton Josef Reiss, Ornamente von K. D. Rechmann, 1865, Weihfeier 1873, noch ohne Propheten aufgestellt. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 4-32-0-15.1).

Abb. Kat.-Nr. 8.2: Ehemaliges Franziskanerkloster Düsseldorf, Kreuzgang, Propheten für Mariensäule, von links nach rechts: Ezechiel, Jeremias, Daniel, Isaias, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.

Abb. Kat.-Nr. 8.3: Heutiger Standort der Prophetenfiguren von Anton Josef Reiss im Kreuzgang des ehemaligen Franziskanerklosters an der Kirche St. Maximilian in Düsseldorf (rot markiert). Quelle: Repro aus: Sonja Schürmann, St. Maximilian in Düsseldorf



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Rheinische Kunststätten, 210), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 1979.
Abb. Kat.-Nr. 8.4: Mariensäule, Düsseldorf, Entwurf von Gottfried Renn, figürliche Ausstattung von Anton Josef Reiss, Ornamente von K. D. Rechmann, 1865, Prophetenfiguren: Kopien eines unbekannten Künstlers um 1930, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.5: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Ezechiel, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.6: Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Ezechiel, 1964, Rekonstruktion einer von einem unbekannten Künstler im Jahre 1930 gearbeiteten Kopie, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.7: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Ezechiel, Detail, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.8: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Jeremias, Detail, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.9: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Jeremias, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.10: Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Prophet Jeremias, Kopie eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.11: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Daniel, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.12: Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Prophet Daniel, Kopie eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.13: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Daniel, Detail, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.14: Ehemaliges Franziskanerkloster, Düsseldorf, Kreuzgang, Prophet Isaias, Detail, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.15: Ehemaliges Franziskanerkloster, Kreuzgang, Düsseldorf, Prophet Isaias, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.16: Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Prophet Isaias, Kopie eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.17: Mariensäule, Düsseldorf, 1865, Zustand nach Verbringen der Original-Prophetenfiguren zum Franziskanerkloster, 1930. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 4-32-0-15.2).
Abb. Kat.-Nr. 8.18: Mariensäule, Düsseldorf, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.19: Mariensäule, Düsseldorf, Marienfigur, Rückseite, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.20: Mariensäule, Düsseldorf, Marienfigur, Rückseite, Anton Josef Reiss, 1865, Kopien der Prophetenfiguren Daniel und Isaias eines unbekannten Künstlers von 1930, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.21: Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Engel für Matthäus, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.22: Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Stier für Lukas, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 8.23: Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Löwe für Markus, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.24: Mariensäule, Düsseldorf, Evangelistensymbol Adler für Johannes, Anton Josef Reiss, 1865, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 8.25: Marienhospital, Düsseldorf, alte Aufnahme der Kapelle mit Modell der Figur der Mariensäule, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, vor 1945, abgelichtet 2009.
Abb. Kat.-Nr. 9.1: St. Stephanus, Grefrath, Apostel Paulus, Anton Josef Reiss 1866, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 9.2: St. Stephanus, Grefrath, Apostel Paulus, Anton Josef Reiss 1866, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979. Quelle: Kirchenarchiv St. Stephanus in Grefrath.
Abb. Kat.-Nr. 9.3: St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Paulus-Figur. Quelle: Repro aus: Oskar Jungblut, 125 Jahre Katholische Pfarrkirche St. Stephanus in Neuss-Grefrath, in: Festschrift zum 125-jährigen Jubiläum der St. Stephanus-Kirche in Neuss-Grefrath, hg. von Pfarrgemeinderat Neuss-Grefrath, Kaarst 1989, S. 15.
Abb. Kat.-Nr. 9.4: St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck nördliches Seitenschiff, Ansicht vom Süden, von links nach rechts: Apostel Paulus (1866), hll. Matthias und Antonius von Padua (um 1870), Anton Josef Reiss, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 9.5: St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck nördliches Seitenschiff, Ansicht vom Westen, von vorne nach hinten: Hll. Antonius von Padua und Matthias (Apostel Paulus verdeckt), Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 9.6: St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck südliches Seitenschiff, Ansicht vom Norden, von links nach rechts: Apostel Petrus, hll. Hubertus und Franz Xavier, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 9.7: St. Stephanus, Grefrath, Skulpturenschmuck, südliches Seitenschiff, Ansicht vom Osten, von vorne nach hinten: Apostel Petrus und die hll. Hubertus und Franz Xavier, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 10.1: St. Stephanus, Grefrath, Apostel Petrus, Anton Josef Reiss, 1866, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 10.2: St. Stephanus, Grefrath, Apostel Paulus, Anton Josef Reiss, 1866, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.2.
Abb. Kat.-Nr. 10.3: St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Paulus-Figur. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat.-Nr. 11.1: Schloss Sigmaringen, Tympanon über Museumseingang, „Allegorie der Kunst“, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 11.2: Schloss Sigmaringen, Tympanon über Museumseingang, „Allegorie der Kunst“, Detail mit Signatur, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 11.3: Schloss Sigmaringen, Museumseingang mit „Allegorie der Kunst“, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 11.4: Schloss Sigmaringen, Tympanon über Museumseingang, „Allegorie der Kunst“, Detail mit Verwitterungsspuren an der linken Hand, Anton Josef Reiss, 1866, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 12.1: St. Maria Himmelfahrt, Andernach, vermutete, von Anton Josef Reiss angefertigte Maria mit Kind, 1866/1867, vor 1900. Quelle: Bistumsarchiv Trier.
Abb. Kat.-Nr. 13.1: Andachtsbild „Heilige Dreifaltigkeit“, Anton Josef Reiss, spätestens 1868. Quelle: Repro aus: Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880 (Köln, Erzbischöfliches Diözesan-Museum, 2. Oktober 1980 – 31. Januar 1981), Köln 1980, Abb. 39.
Abb. Kat.-Nr. 15.1: St. Stephanus, Grefrath (1862 – 1864 erbaut von Vincenz Statz), 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.2: St. Stephanus, Grefrath, Blick nach Osten, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.3: St. Stephanus, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Hauptaltars. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat.-Nr. 15.4: St. Stephanus, Grefrath, Blick nach Westen, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.5: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1868, im Hintergrund: Fenster nach Entwürfen von Edward von Steinle, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.6: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Anton Josef Reiss, 1868, Stipes mit Evangelisten, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.7: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes mit den Evangelisten Matthäus (links) und Markus (rechts), Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.8: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes mit den Evangelisten Lukas (links) und Johannes (rechts), Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.9: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Stipes, Stütze, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.10: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Anton Josef Reiss, Retabel, Detail, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.11: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Expositionsthron, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.12: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Retabel, Verkündigung an Maria, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.13: St. Stephanus, Hauptaltar, Retabel, Heilige Familie, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 15.14: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.15: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1868, Zustand vor Restaurierung, im Hintergrund: Fenster aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, ca. 1979. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.2.
Abb. Kat.-Nr. 15.16: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Engel links des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1868. 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.17: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, Engel rechts des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.18: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, St. Stephanus, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 15.19: St. Stephanus, Grefrath, Hauptaltar, St. Georg, Anton Josef Reiss, 1868, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 16.1: St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Matthias-Figur. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat.-Nr. 16.2: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Matthias, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 16.3: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Matthias, Anton Josef Reiss, um 1870, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.2.
Abb. Kat.-Nr. 17.1: St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Hubertus-Figur. Quelle: Wie Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat.-Nr. 17.2: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Süd, hl. Hubertus, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 17.3: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Süd, hl. Hubertus, Anton Josef Reiss, um 1870, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.2.
Abb. Kat.-Nr. 18.1: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 18.2: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Nord, hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1870, Zustand vor Restaurierung, ca. 1979. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.2.
Abb. Kat.-Nr. 18.3: St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Antonius von Padua-Figur mit dem Jesuskind. Quelle: Wie Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat-Nr. 19.1: St. Stephanus, Grefrath, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Franz Xavier-Figur. Quelle: Wie Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat.-Nr. 19.2: St. Stephanus, Grefrath, Seitenschiff Süd, hl. Franz Xavier, Anton Josef Reiss, um 1870, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 21.1: St. Lambertus, Düsseldorf, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 21.2: St. Lambertus, Düsseldorf, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der hll. Apollinaris und Pankratius. Quelle: Repro aus: Clemen, Paul (Hg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Dritter Band I), Düsseldorf 1894, S. 37.
Abb. Kat.-Nr. 21.3: St. Lambertus, Düsseldorf, Südportal, hll. Apollinaris (links) und Pankratius (rechts), Anton Josef Reiss, 1870, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 21.4: St. Lambertus, Düsseldorf, Südportal, St. Apollinaris, Anton Josef Reiss, 1870, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 21.5: St. Lambertus, Düsseldorf, Südportal, St. Pankratius, Anton Josef Reiss, 1870, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 22.1: St. Stephanus, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Marienaltars. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 9.3.
Abb. Kat.-Nr. 22.2: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, begonnen von Anton Josef Reiss 1871, fertiggestellt von Josef Laurent 1880, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 22.3: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Heimsuchung, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 22.4: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Trauung Maria und Joseph, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 22.5: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Figurengruppe Maria mit Kind, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 22.6: St. Stephanus, Grefrath, Marienaltar, Figurengruppe Maria mit Kind, Detail, Anton Josef Reiss, 1871, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 25.1: Andachtsbild „Die Geburt – La Naissance de NS.“, Stahlstich, Anton Josef Reiss, spätestens 1871, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inventarnummer 2006/0313.
Abb. Kat.-Nr. 26.1: St. Quirinus, Neuss. Quelle: Repro aus: Walter Bader, St. Quirinus zu Neuss (Rheinische Kunststätten, Heft 3/1965), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Neuss 1965, Heftdeckel.
Abb. Kat.-Nr. 26.2: St. Quirinus, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Marienaltars im 19. Jahrhundert. Quelle: Repro aus: Karl Emsbach/Max Tauch, Kirchen, Klöster und Kapellen im Kreis Neuss (Schriftenreihe des Kreises Neuss, 13), hg. v. Oberkreisdirektor des Kreises Neuss, Köln 1986, S. 154.
Abb. Kat.-Nr. 26.3: St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Heilige Familie (Maria als freudenreiche Mutter), Anton Josef Reiss, 1871. Quelle: Stadtarchiv Neuss (Ausschnitt aus Abb. Kat.-Nr. 26.6).
Abb. Kat.-Nr. 26.4: St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Begegnung mit der Mutter (Maria als schmerzensreiche Mutter), Anton Josef Reiss, 1871. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 26.3 (Ausschnitt aus Abb. Kat.-Nr. 26.6).
Abb. Kat.-Nr. 26.5: St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Maria mit Kind (Maria als glorreiche Mutter), Anton Josef Reiss, 1871. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 26.3 (Ausschnitt aus Abb. Kat.-Nr. 26.6).



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 26.6: St. Quirinus, Neuss, Marienaltar, Anton Josef Reiss, 1871, im Hintergrund: Fresko mit Darstellung Gott Vaters und zweier Engel, vermutlich Franz Ittenbach, um 1865. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 26.3.
Abb. Kat.-Nr. 27.1: St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, Figuren des Apostels Thomas (links) und des hl. Lambertus (rechts), Anton Josef Reiss, 1872, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 27.2: St. Lambertus, Düsseldorf, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Figuren des hl. Lambertus und des Apostels Thomas. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 21.2.
Abb. Kat.-Nr. 27.3: St. Lambertus, Düsseldorf, von Reiss unterzeichnete Empfangsbestätigung über 180 Taler vom 15. Oktober 1872 für seine Arbeiten am Nordportal. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 27.4: St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, St. Lambertus, Anton Josef Reiss, 1872, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 27.5: St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, Apostel Thomas, Anton Josef Reiss, 1872, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 27.6: St. Lambertus, Düsseldorf, Nordportal, Apostel Thomas, Detail, Anton Josef Reiss, 1872, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 29.1: Andachtsbild „Das segnende Christuskind", Anton Josef Reiss, spätestens 1873. Quelle: Repro aus: Ludwig Gierse/Walter Schulten u. a., Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880 (Köln, Erzbischöfliches Diözesan-Museum, 2. Oktober 1980 – 31. Januar 1981), Köln 1980, Abb. 56.
Abb. Kat.-Nr. 30.1: Marmorrelief „Das segnende Christuskind" mit Holzrahmen, Anton Josef Reiss, 1873. Quelle: Repro aus: Michael Puls, Anton Josef Reiss. Düsseldorf 1835 – 1900 Düsseldorf, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 2, S. 130.
Abb. Kat.-Nr. 32.1: St. Quirinus, Neuss, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Josephsaltars. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 26.2.
Abb. Kat.-Nr. 32.2: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Anton Josef Reiss, 1874, vor 1930. Quelle: Stadtarchiv Neuss.
Abb. Kat.-Nr. 32.3: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.4: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Apostel Matthias, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.5: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, hl. Joseph mit Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 32.6: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Jesuskind, getragen vom hl. Joseph, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.7: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Anton Josef Reiss, 1874, von rechter Seite, Rückansicht Papst Piux IX, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.8: St. Quirinus, Josephsaltar, Papst Piux IX., Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.9: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, Papst Pius IX., Detail, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.10: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, hl. Quirinus, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 32.11: St. Quirinus, Neuss, Josephsaltar, hl. Quirinus, Detail, Anton Josef Reiss, 1874, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 34.1: Groningen, katholischer Friedhof am Hereweg, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, ca. 1875. Quelle: Archiv des römisch-katholischen Friedhofs in Groningen am Hereweg.
Abb. Kat.-Nr. 34.2: Groningen, katholischer Friedhof am Hereweg, Kruzifixus, möglicherweise von Anton Josef Reiss, Mitte 1990er Jahre. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 34.1.
Abb. Kat.-Nr. 34.3: Groningen, katholischer Friedhof am Hereweg, Bronze-Kopie eines bis in die 1990er Jahre am Kreuz angebrachten Corpus, der möglicherweise von Anton Josef Reiss stammte, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 35.1: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 35.2: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Kalvarienbergs. Quelle: Repro aus: Pfarrgemeinderat St. Joseph (Hg.), St. Joseph lädt ein. 125 Jahre Kirchweih (miteinander, 48), Oberhausen 1999, S. 2.
Abb. Kat.-Nr. 35.3: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg (links) und Pietà (rechts), früher Aufstellung vor Chor, heute an der Westwand, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 35.4: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, 1875, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 35.5: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Maria, Anton Josef Reiss, 1875, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 35.6: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Maria, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 35.7: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Johannes, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 35.8: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, 1875, Johannes, Detail (theatralische Haltung), Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 35.9: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Johannes, Detail (taschenförmig angelegte Falten), Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 35.10: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, 1875, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 35.11: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 35.12: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Kalvarienberg, Kruzifixus, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 36.1: St. Joseph, Oberhausen-Stryrum, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Pietà. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 35.2.
Abb. Kat.-Nr. 36.2: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Pietà, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat-Nr. 36.3: St. Joseph, Oberhausen-Styrum, Pietà, Detail, Anton Josef Reiss, 1875, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38 a: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, errichtet 1865 – 1870 von Heinrich Wiethase, Westportal mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38 b: St. Cyrikakus, Krefeld-Hüls, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Hauptaltars. Quelle: Repro aus: Werner Mellen, Planung, Bau und Einrichtung der neuen Kirche, in: Katholische Pfarrgemeinde St. Cyriakus (Hg.), 125 Jahre Neue Pfarrkirche St. Cyriakus Hüls, 1870 – 1995, Krefeld-Hüls 1995, S. 125–182, S. 150.
Abb. Kat.-Nr. 38 c: Entwurf des Architekten Heinrich Wiethase für den Hochaltar (Vorder- und Rückseite) in St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, um 1870. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 38 b, S. 167.
Abb. Kat.-Nr. 38.1: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar mit geöffneten Flügeln, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874 – 1881, im Hintergrund: Fenster von Gustav van Treek, 1888, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.1.1: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar mit geöffneten Flügeln, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874 – 1881. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1969.
Abb. Kat.-Nr. 38.1.2: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874 – 1881, Rückseite, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.1.3: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar mit geschlossenen Flügeln, Entwurf: Architekt Heinrich Wiethase/Pfarrer Wilhelm Bartels, Ausführung: Anton Josef Reiss, Franz Müller, Franz Xaver Marmon, Theodor Bauhues, Edmund Renard, 1874 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.2: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Stipes, 1874 von Edmund Renard mit Reliefs versehen, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.3: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Stipes 1874 von Edmund Renard mit Reliefs versehen, rechte Seite, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 38.4: St. Cyrakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1875 – 1881, Stipes mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, Abraham opfert Isaak, 1874, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.5: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Stipes mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, Engel und Inschrift, 1874, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.6: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Stipes mit figürlicher Ausstattung von Edmund Renard, Mannalese, 1874, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.7: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, linke Seite: Das Letzte Abendmahl, rechte Seite: Fußwaschung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.8: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.8.1: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, Zustand vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.
Abb. Kat.-Nr. 38.9: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Detail, Petrus und weitere Apostel auf linker Sitzbank, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.10: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Detail, Kopf des 2. Apostels auf linker Sitzbank, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.11: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, Kopf des 4. Apostels von links, wahrscheinlich Andreas, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.12: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, Jesus mit zu seiner Rechten sitzenden Aposteln, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.13: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, die zur Linken Jesu sitzenden Apostel, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.14: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Das Letzte Abendmahl, Detail, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.15: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, das Letzte Abendmahl, Detail, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.16: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Fußwaschung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.17: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Fußwaschung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, Zustand vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.
Abb. Kat.-Nr. 38.18: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Fußwaschung, Detail, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 38.19: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Fußwaschung, Detail, Jünger auf der linken Seite des Tischs, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.20: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Detail, Jesus mit Jünger auf der rechten Tischseite, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.21: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Predella, Halbfigur an Außenseite, Abraham, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.22: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar 1874 – 1881, Predella, Halbfigur an Außenseite, Melchisedek, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.23: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Schrein, unteres Gefach: Getsemani, oberes Gefach: Kreuztragung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 38.24: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Schrein, unteres Gefach: Grablegung, oberes Gefach: Beweinung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.25: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, unteres Gefach der linken Schreinseite, Getsemani, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.26: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, unteres Gefach der linken Schreinseite, Getsemani, Detail und Sakrament der Taufe, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.27: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, oberes Gefach der linken Schreinseite, Kreuztragung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.28: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, oberes Gefach der linken Schreinseite, Kreuztragung, Detail, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.29: St. Cyriakus, Krefeld,-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, rechte Schreinseite, Beweinung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.30: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, rechte Schreinseite, Grablegung und Sakrament der Buße, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.31: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, rechte Schreinseite, Detail aus Grablegung, Zustand vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.
Abb. Kat.-Nr. 38.32: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Sakrament der Taufe, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.33: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Sakrament der Priesterweihe, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.34: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar 1874 – 1881, Sakrament der Firmung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 38.35: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Sakrament der Ehe, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.36: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Sakrament der Krankensalbung, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.37: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1875 – 1881, Sakrament der Beichte, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.38: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1875 – 1881, Mittelpunkt des Altars mit Herz-Jesu-Figur und 12 Aposteln, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 38.39: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Altarbild von Franz Müller, Engelsplastiken von Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.40: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, linker Apostel nicht identifiziert, rechter Apostel: Bartholomäus, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.41: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, linke Figur nicht identifiziert, rechte Figur evtl. Thomas, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.42: St. Cyrikaus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, linke Figur: Paulus, rechte Figur: Petrus, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.43: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, linke Figur: Johannes, rechte Figur: Jacobus, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.44: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, zwei nicht identifizierte Apostel, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.45: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, linke Figur: Matthäus, rechte Figur: Nicht identifiziert, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.46: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Zentrum des Altars mit Herz-Jesu-Figur, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.47: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Thomas von Aquino, Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.48: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, hl. Alphons (Maria di Liguori), Anton Josef Reiss, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.49: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Altarblatt im geöffneten Zustand, unteres Gemälde: Maria empfängt die Kommunion durch Jesus, darüber: Emmaus, Franz Müller, 1875 – 1881, 2008.
Abb. Kat.-Nr. 38.50: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Altarblatt im geöffneten Zustand, unteres Gemälde: Hl. Benedikt Labre und Pfarrer Bartels, darüber: Messfeier des Papstes Gregorius I., Franz Müller, 1875 – 1881, 2008.
Abb. Kat.-Nr. 38.51: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar 1874 – 1881, Altarblatt im geschlossenen Zustand, Erscheinung der hl. Juliane von Lüttich (Fronleichnamsprozession), Franz Müller, 1875 – 1881, 2008.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 38.52: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Altarblatt im geschlossenen Zustand, Erscheinung der hl. Margareta Maria Alacoque (Bitte Jesu an die Heilige, sich für ein Fest in der Kirche einzusetzen zur Verehrung seines Herzens), Franz Müller, 1875 – 1881, 2008.
Abb. Kat.-Nr. 38.53: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, 1874 – 1881, Gesprenge, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.54: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Engel Alpha, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1811, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.55: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Engel Omega, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.56: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, hl. Bonifatius, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.57: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, hl. Cyriakus, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.58: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.59: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.60: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.61: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Geprenge-Figur, Evangelist, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.62: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Engel mit Schweißtuch der Veronika, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.63: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Maria, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.64: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Johannes, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.65: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Kruzifixus, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 38.66: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Hauptaltar, Gesprenge-Figur, Engel, Werkstatt Baptist Franz Xaver Marmon aus Sigmaringen, 1875 – 1881, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 39.1: Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, vor Errichtung des Kriegerdenkmals, im Hintergrund: Haus Brockhoff, ca. 1870. Quelle: Stadtarchiv Duisburg.
Abb. Kat.-Nr. 39.2: Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung Anton Josef Reiss, 1876, um 1880. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 39.1.
Abb. Kat.-Nr. 39.3: Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1876, Detail, Germania mit Adler, um 1880. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 39.1.
Abb. Kat.-Nr. 39.4: Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1876, Zustand um 1900 (1902 abgestempelte Postkarte).
Abb. Kat.-Nr. 39.5: Duisburg, Kaiserplatz, heute: Am Buchenbaum, Kriegerdenkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1876, 1910. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 39.1.
Abb. Kat.-Nr. 39.6: Brief von Anton Josef Reiss vom 8. 2. 1876 an Stadtbaumeister Schülke. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 39.1.
Abb. Kat.-Nr. 41.1: Modell der Mercator-Figur für Denkmal in Duisburg, Anton Josef Reiss, ca. 1875 – 1878, 1888. Quelle: Repro aus: Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler in der Kunstausstellung 1888, S. 19, Nummer 114.
Abb. Kat.-Nr. 42.1: Duisburg, Burgplatz, um 1850, Holzschnitt nach Zeichnung von Th. Weber. Quelle: Repro aus: Walter Ring, Heimatchronik der Stadt Duisburg, 1954, S. 129.
Abb. Kat.-Nr. 42.2: Abschrift der bei der Grundsteinlegung am 3. August 1869 eingemauerten Urkunde. Quelle: Stadtarchiv Duisburg.
Abb. Kat.-Nr. 42.3: Nicht ausgeführter Entwurf zum Mercator-Denkmal mit gotischem Abschluss von Wilhelm Schultz, Stadtbaumeister in Duisburg, 1874. Repro aus: Rita Vogedes, 100 Jahre Mercator-Denkmal, in: Duisburger Journal, hg. v. Stadt Duisburg, Dezernat für Bildung/Kultur/Sport in Zusammenarbeit mit dem Personen- und Informationsamt, Jh. 2, Heft 9, Duisburg 1978, S. 10.
Abb. Kat.-Nr. 42.4: Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf. Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, im Hintergrund rechts: Salvatorkirche, im Hintergrund links: Teil des nach 1843 errichteten und bis 1895 existierenden alten Rathauses, um 1880. Wie Abb.-Kat.-Nr. 42.2.
Abb. Kat.-Nr. 42.5: Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, im Hintergrund: Das bis 1895 existierende alte Rathaus, frühestens 1878, vor 1895. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 42.2.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 42.6: Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 1895. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 42.2.
Abb. Kat.-Nr. 42.7: Duisburg, Burgplatz mit Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, mit ab 1895 errichtetem und 1902 eingeweihtem Rathaus, um 1910. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 42.2.
Abb. Kat.-Nr. 42.8: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, im Hintergrund rechts: Salvatorkirche, links: Das 1902 eingeweihte Rathaus, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.9: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, Detail: Konstruktion unterhalb der Mercator-Figur mit einem der vier Delphine, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 42.10: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf, Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, Detail: Einer von vier Delphinen, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.11: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, Detail: Gedenktafel zwischen Personifikationen, Rathausseite, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.12: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation der Wissenschaft, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.13: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation der Schifffahrt Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.14: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation der Geografie, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.15: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Personifikation des Handels, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 42.16: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail: Mercator-Figur, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 42.17: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Kopf der Mercator-Figur, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 42.18: Duisburg, Burgplatz, Mercator-Denkmal, Detail, Rückansicht der Mercator-Figur, Entwurf: Stadtbaumeister Gerhard Schülke, Ausführung: Anton Josef Reiss, 1878, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 43.1: Visitenkarte des Künstlers, auf der die Abgabe seines Modells für die Anfertigung von Bronzetüren für die Westportale für den



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

25. 9. 1879 vermerkt ist. Quelle: Domarchiv Köln, Akte Dombau zu Cöln, Acta: Dom-Kirchen-Thüren I. Concurrenz-Ausschreiben. Litt. X, suppl. e. I., vom 29. Oktober 1878 bis 23. Juli 1884. Dombauhütte Köln (aufgenommen von: Matthias Deml M. A.).

Abb. Kat.-Nr. 44.1: In Reiss' Atelier aufgenommenes Foto, im Hintergrund: Evtl. Modell zum Grabmal „Die Frauen am Grabe Christi", 1880, 1897. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-22-577.000).

Abb. Kat.-Nr. 48.1: Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, errichtet 1860 von Baumeister Johan Franciscus Scheepers (1818 – 1886), 2012.

Abb. Kat.-Nr. 48.2: H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der 1880 von Anton Josef Reiss gearbeiteten Figurengruppe Maria mit Jesuskind. Quelle: Repro aus: M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, R. K. kerk H. Jacobus de Meerdere Uithuizen, hg. v. Parochie H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen 2013, S. 10 – 11.

Abb. Kat.-Nr. 48.3: H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Marienfigur mit Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1880, 2012.

Abb. Kat.-Nr. 48.4: H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Marienfigur mit Jesuskind, Detail von rechter Seite, Anton Josef Reiss, 1880, 2012.

Abb. Kat.-Nr. 48.5: H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Marienfigur mit Jesuskind, von linker Seite, Anton Josef Reiss, 1880, 2012.

Abb. Kat.-Nr. 50.1: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, errichtet von Architekt Nieboer, 1890, Kalvarienberg von Anton Josef Reiss, um 1880 – 1900, 2013. Quelle: M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, R. K. Kerk H. Jacobus de Meerdere Uithuizen, hg. v. Parochie H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen 2013, Abbildung Rückseite der Broschüre.

Abb. Kat.-Nr. 50.2: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere gelegen, Uithuizen/Holland, errichtet von Architekt Nieboer, 1890, Kalvarienberg von Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012.

Abb. Kat.-Nr. 50.3: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Maria, Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012

Abb. Kat.-Nr. 50.4: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Johannes, Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012.

Abb. Kat.-Nr. 50.5: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Maria, Kopf, Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012.

Abb. Kat.-Nr. 50.6: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Johannes, Oberkörper, Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 50.7: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Detail, Jesus, Oberkörper, Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 50.8: Friedhofskapelle der katholischen Kirche H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen/Holland, Kalvarienberg, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1880 – 1890, 2012.
Abb. Kat.-Nr. 52.1: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Gesamtanlage, Anton Josef Reiss, um 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 52.2: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Bronzerelief Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1881, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 52.3: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Bronzerelief Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1881, von linker Seite aufgenommen, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 52.4: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Sträter, Bronzerelief Maria mit dem Jesuskind, Anton Josef Reiss, um 1881, von rechter Seite aufgenommen, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 53.1: Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013. Quelle: Repro aus: Anonymus, Lot 1004. A very fine and important carved and gilt decorated figural grouping of the Madonna and Child, Anton Joseph Reiss (1835 – 1900), in: Exceptional European & American fine art and antiques including important Russian & Asian Works. Featuring important American, European and Asian Works from the Ronald Prosser and Virginia Murray Estates (Jackson's International auctioneers and appraisers of fine art and antiques, October 27th, 2010 – Day Two), Iowa 2010, S. 133.
Abb. Kat.-Nr. 53.2: Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Detail, Nahansicht von vorne, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 53.1.
Abb. Kat.-Nr. 53.3: Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Detail, Aufnahme von linker Seite, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013. Quelle: Wie Kat.-Nr. 53.1.
Abb. Kat.-Nr. 53.4: Holzrelief Maria mit dem Jesuskind mit Rahmen, Detail, Aufnahme von rechter Seite, Anton Josef Reiss, um 1881, 2013. Quelle: Wie Kat.-Nr. 53.1.
Abb. Kat.-Nr. 54.1: Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Grabmal Gebrüder Neuß mit stark verwittertem Kruzifixus von Anton Josef Reiss, um 1881, 1982. Quelle: Repro aus: Inge Zacher, Düsseldorfer Friedhöfe und Grabmäler. Begräbniswesen und Brauchtum im 19. Jahrhundert, in: Wieland Koenig (Hg.), Schriftenreihe des Stadtmuseums Düsseldorf, Düsseldorf 1982, S. 104.
Abb. Kat.-Nr. 54.2: Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Grabmal Gebrüder Neuß, nach Abnahme des verwitterten, von Anton Josef Reiss um 1881 gearbeiteten Korpus, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 54.3: Golzheimer Friedhof, Düsseldorf, Lageplan mit beigefügter Markierung des Grabmals der Gebrüder Neuß. Quelle: Repro aus: Klaus Lange/Inge Zacher, Der Golzheimer Friedhof in Düsseldorf (Rheinische Kunststätten, Heft 534), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 2011, S. 39.
Abb. Kat.-Nr. 55.1: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet vom Architekten G. te Riele (1833 – 1911) nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869 – 1870, unter Denkmalschutz stehend seit 2001, Südseite mit Pfarrhaus, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.2: Grundriss der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des von Anton Josef Reiss 1881 errichteten Hauptaltars. Quelle: Repro aus: Frans van Vilsteren, Rondleiding door de Rooms-Katholieke Kerk van Wijhe, hg. v. Parochie de Rooms Katholieke Kerk Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen te Wijhe, Wijhe, o. J., S. 6.
Abb. Kat.-Nr. 55.3: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet von Architekt G. te Riele nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869 – 1870, Blick vom Süden auf im Norden gelegenen Chor mit Ausstattung des 19. Jahrhunderts, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1881, 1920er Jahre. Quelle: Historische Vereniging Wijhe/Holland (Anton Heijmerikx, Freerk Kunst).
Abb. Kat.-Nr. 55.4: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet von Architekt G. te Riele nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869 – 1870, Blick vom Süden auf im Norden gelegenen Chor mit Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.5: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, errichtet von Architekt G. te Riele nach Entwürfen von Prof. Schneider aus Aachen und Wilhelm Mengelberg aus Utrecht, 1869 – 1870, Blick vom Süden auf im Norden gelegenen Chor mit Ausstattung des 19. Jahrhunderts, Hauptaltar von Anton Josef Reiss, 1881, ca. 1946. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 55.3.
Abb. Kat.-Nr. 55.6: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.7: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Stipes, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.8: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Pelikan am Altarunterbau, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 55.9: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Ausschmückung an Predella, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.10: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Predella, Signatur des Künstlers, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.11: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Predella mit auf Donation hinweisende Inschrift, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.12: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Retabel mit Reliefs, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.13: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, geschmückte Blendnische unter den figürlichen Darstellungen, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.14: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Verkündigung, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.15: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel in Verkündigungsszene, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.16: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Maria in Verkündigungsszene, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.17: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Heilige Familie, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.18: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail aus Szene der Heiligen Familie, Kopf Mariens, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.19: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail aus Szene der Heiligen Familie, Jesuskind, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.20: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail aus Szene der Heiligen Familie, hl. Joseph, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.21: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, Begegnung mit der Mutter, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.22: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, Soldat aus Szene Begegnung mit der Mutter, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.23: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, Jesus und Maria aus Szene Begegnung mit der Mutter, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.24: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Anton Josef Reiss, 1881, Detail, weibliche Figur



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

in Szene Begegnung mit der Mutter, wahrscheinlich Maria Magdalena, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.25: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Kreuzabnahme, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.26: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Joseph von Arimathäa in Szene der Kreuzabnahmen, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.27: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Köpfe Jesus und Maria in Szene der Kreuzabnahme, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.28: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Johannes von Nikodemus in Szene der Kreuzabnahme, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.29: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Expositionsthron, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.30: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel links des Expositionsthrons, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.31: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel rechts des Expositionsthrons, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.32: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Herz-Jesu-Figur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.33: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail der Herz-Jesu-Figur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.34: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.35: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail der Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.36: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Gnadenstuhl mit Engeln, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.37: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Gnadenstuhl, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.38: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel auf linker Seite des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 55.39: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, Hochaltar, Detail, Engel auf rechter Seite des Gnadenstuhls, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 56.1: Grundriss der Kirche Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland mit beigefügter Markierung der Aufstellungsorte



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der von Anton Josef Reiss 1881 angefertigten Engelsfiguren mit Kerzenhaltern. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 55.2.

Abb. Kat.-Nr. 56.2: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, zu beiden Seiten des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) aufgestellte Engelsfiguren mit Kerzenhaltern, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 56.3: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, auf linker Seite des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) stehender Engel, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 56.4: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, auf linker Seite des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) stehender Engel, Detail, Kopf, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 56.5: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, rechts des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) aufgestellte Engelsfigur, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 56.6: Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Wijhe/Holland, rechts des Hochaltars (Kat.-Nr. 55) aufgestellte Engelsfigur, Detail, Kopf, Anton Josef Reiss, 1881, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 58 a: Grundriss der in den Jahren 1865 – 1870 von Heinrich Wiethase errichteten Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls, mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts des Marienaltars. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 38 b.

Abb. Kat.-Nr. 58.1: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, 1874 und 1882 – 1886, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 58.2: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, 1874 und 1882 – 1886, Zustand vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.

Abb. Kat.-Nr. 58.3: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, 1874 und 1882 – 1886, Altarunterbau von Seite, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 58.4: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, beteiligte Künstler: Edmund Renard, Anton Josef Reiss, Bildhauerwerkstatt Marmon, Franz Müller, Theodor Bauhues, Stipes mit Figuren von Edmund Renard, 1874, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 58.5: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Predella, Anbetung der Könige, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886. 2011.

Abb. Kat.-Nr. 58.6: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Predella, Detail aus Anbetung der Könige, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 58.7: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Predella, Begegnung mit der Mutter, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.8: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar 1874 und 1882 – 1886, Predella, Pietà mit Johannes und Maria Magdalena, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.9: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Retabel, linkes Register mit Marias Tempelgang, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.10: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Retabel, rechtes Register mit Marias Tod, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.11: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Retabel, rechtes Register, Detail aus Szene Marias Tod, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.12: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.13: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Kopf der Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.14: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Retabel mit Marienfigur und Registern vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.
Abb. Kat.-Nr. 58.15: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Retabel, Figur des hl. Dominikus an linker Seite, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.16: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, an rechter Schreinseite angebrachte Figur des hl. Franziskus von Assisi, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.17: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Gesprenge mit Figuren, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.18: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Gesprengefigur hl. Aloysius, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.19: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Gesprengefigur hl. Klara, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.20: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Gesprengefigur Gottvater, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.21: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Altarblatt, linker Innenflügel, Übergabe des Skapuliers an den Karmeliten Simon Stock, Franz Müller, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.22: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Altarblatt, rechter Innenflügel, Überreichung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus durch Maria, Franz Müller, 1882 – 1886, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 58.23: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Altarblatt, linker Außenflügel, Verkündigung, Franz Müller, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.24: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, Altarblatt, rechter Außenflügel, Krönung Mariens, Franz Müller, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 58.25: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Marienaltar, 1874 und 1882 – 1886, geschlossene Flügel mit Gemälden von Franz Müller, links: Verkündigung, rechts: Krönung Mariens, 1882 – 1886, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.1: St. Lambertus in Düsseldorf mit im Norden gelegenem Kalvarienberg, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.2: Grundriss St. Lambertus in Düsseldorf mit beigefügter Markierung zum Aufstellungsort des Kalvarienbergs. Quelle: Repro aus: Paul Clemen (Hg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 3), Düsseldorf 1894, S. 37.
Abb. Kat.-Nr. 59.3: St. Lambertus, Düsseldorf, 1469 errichteter Kalvarienberg, vor 1886. Quelle: Repro aus: Boris Becker, Düsseldorf in frühen Photographien. 1855 – 1914, München 1990, Abb. 69.
Abb. Kat.-Nr. 59.4: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 1886. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus in Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.5: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Kopie des Bildwerks von Reiss, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.6: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Detail des reuigen Schächers Dismas, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.7: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Dismas, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.8: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Dismas und Maria, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.9: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.10: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Detail, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.11: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.12: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Schächer Gesmas, Detail, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.13: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Hermann Nolte, 1930, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 59.14: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Kopf, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.15: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Kopf, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.16: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Marienfigur, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.17: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg Johannesfigur, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.18: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannes, Detail, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.19: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannes, Detail, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.20: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannesfigur, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.21: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Johannesfigur, Detail, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 59.22: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Kruzifixus mit Maria und Johannes, Hermann Nolte, 1930, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 59.23: St. Lambertus, Düsseldorf, Kalvarienberg, Kruzifixus mit Maria, Anton Josef Reiss, 1882 – 1886, 7. 7. 1930. Quelle: Kirchenarchiv St. Lambertus, Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 61.1: Marktplatz, Düsseldorf, flankiert von älteren Rathausgebäuden das mittig gelegene, 1884 von Eberhard Westhofen errichtete neue Rathaus, so genannter „Wilhelminischer Bau“ mit figürlicher Ausstattung des Turms von Anton Josef Reiss, 1884, vor 1900. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland.
Abb. Kat.-Nr. 61.2: Marktplatz, Düsseldorf, flankiert von älteren Rathausgebäuden das mittig gelegene, 1884 von Eberhard Westhofen errichtete neue Rathaus, so genannter „Wilhelminischer Bau“ mit figürlicher Ausstattung des Turms von Anton Josef Reiss, 1884, vor 1910. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland.
Abb. Kat.-Nr. 61.3: Neues Rathaus, Düsseldorf, so genannter „Wilhelminischer Bau“, errichtet 1884 von Eberhard Westhofen, Turm mit Personifikationen, links außen: Evtl. „Stadt Düsseldorf“, links innen: Evtl. „Stadtverwaltung“, rechts innen: „Merkur“ als Garant für einen guten Handel der Stadt, rechts außen: Evtl. „Industrie“, Anton Josef Reiss, 1884, vor 1910. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland.
Abb. Kat.-Nr. 62.1: Im Hintergrund der Molenstraat: Dominicus-Kerk (1375 – 1951) an der Broeren-Burchtstraat in Nijmwegen/Holland, erster Aufstellungsort der von Anton Josef Reiss im Jahre 1886 her-



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gestellten Pietà, 1900. Quelle: Stadtarchiv Nijmwegen/Holland, Dokumentennummer: F 27185, aufgenommen von Firma J. F. Kloosterman, Nijmwegen, keine Autorenrechte.

Abb. Kat.-Nr. 62.2: Dominicus-Kerk, Nijmwegen, Seitenkapelle mit Altar und Pietà, 1950 transloziert zur Kirche Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Anton Josef Reiss, 1886, Anfang des 19. Jahrhunderts. Quelle: Stadtarchiv Nijmwegen/Holland, Repro aus: M. C. Nieuwborn, Officielle Kerkgids van Nijmwegen, hg. v. J. F. Kloosterman, Nijmwegen 1908, Abb. 20 nach Seite 192.

Abb. Kat.-Nr. 62.3: Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 62.4: Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Grundriss mit beigefügter Markierung des Aufstellungsorts der Pietà. Quelle: Westfries Archief, Hoorn/Holland, Repro aus: Jos van der Lee, De huidige kerk en pastorie, in: „Dat gekke volk daar". 375 jaar dominicanen in De Goorn, hg. v. Parochiebestuur Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn 2001, S. 220.

Abb. Kat.-Nr. 62.5: Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà mit Altar, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 62.6: Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà, Detail, Signatur, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 62.7: Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà, Rückseite, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 62.8: Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn/Holland, Pietà, Detail, einander zugeneigte Köpfe aus Untersicht, Anton Josef Reiss, 1886, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 63 a: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Grundriss. Quelle: Repro aus: Ute Dercks, Vierzehn-Nothelfer-Kapelle (sog. „Stoffeler Kapellchen"), in: Roland Kanz/Jürgen Wiener (Hg.), Architekturführer Düsseldorf, Berlin 2001, S. 164.

Abb. Kat.-Nr. 63.1: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, errichtet 1734, Westseite mit Eingangsbereich, 2008.

Abb. Kat.-Nr. 63.2: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, errichtet 1734, Blick auf Südfassade, 2008.

Abb. Kat.-Nr. 63.3: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Innenraum mit den von Anton Josef Reiss zwischen 1886 und 1889 an Nord- und Südwand aufgestellten Figuren der Vierzehn Nothelfer/innen, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 63.4: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Nordwand mit zwei Dreiergruppen und einer einzeln aufgestellten Skulptur der Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 63.5: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Südwand mit zwei Dreiergruppen und einer einzeln aufgestellten Skulptur der Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 63.6: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Ansicht des Innenraums mit ursprünglicher, teilweise von heute abweichender Aufstellung der Figuren vor Restaurierung, März 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.7: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Pantaleon, 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.8: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Pantaleon, 1889, Detail, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.9: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Pantaleon noch neben St. Ägidius stehend, Aufstellung der Figuren vor Restaurierung 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.10: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, Dreiergruppe mit (von links nach rechts) St. Erasmus, St. Vitus (mit falscher Beschriftung St. Cijriakus), St. Blasius, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.11: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Erasmus, vermutlich 1888, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.12: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Erasmus, vermutlich 1888, Detail, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.13: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Vitus, 1887, nach Restaurierung irrtümlich auf Sockel mit Beschriftung St. Cijriakus gestellt, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.14: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Vitus, Detail, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.15: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Vitus in ursprünglicher Reihung mit (von links nach rechts) St. Christopherus und St. Achatius vor Restaurierung, März 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.16: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Blasius, 1887, Detail, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.17: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Blasius, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.18: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Eustachius (auf Sockel mit Beschriftung St. Vitus stehend), 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.19: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Eustachius, 1889, Detail, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 63.20: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, von links nach rechts: St. Eustachius (auf Sockel mit Beschriftung St. Vitus stehend), 1889, St. Christopheros, 1889, St. Cyriakus (auf Sockel mit Beschriftung St. Achatius stehend), 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.21: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, ursprüngliche Aufstellung (von links nach rechts): St. Eustachius, 1889, St. Margareta, 1887, St. Barbara, 1887, vor Restaurierung, März 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.22: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Christopheros mit dem Jesuskind, 1886, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.23: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Christopheros mit dem Jesuskind, Detail, 1886, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.24: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Liste der Donatoren. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf (Akte 0-1-23-1308.0000).
Abb. Kat.-Nr. 63.25: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Cyriakus, auf Sockel mit Beschriftung St. Achatius stehend, 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.26: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Nordwand, St. Cyriakus, Detail, 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.27: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Dionysius, 1889, 2008.
Abb. Kat.-Nr. 63.28: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Dionysius, vor Restaurierung, März 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.29: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Dreiergruppe an Südwand (von links nach rechts): St. Katharina, St. Ägidius, 1889, St. Georg, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.30: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Georg, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.31: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Georg und St. Katharina um eine Pietà angeordnet, vor Restaurierung, März 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.32: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Ägidius, 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.33: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Ursprünglicher Aufstellungsort des



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

St. Ägidius auf der Nordseite neben St. Pantaleon, vor Restaurierung, März 1970. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Alexandra Pottel 1970.
Abb. Kat.-Nr. 63.34: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Katharina, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.35: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Katharina, Detail, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.36: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, von links nach rechts: St. Achatius, 1889, auf Sockel mit Beschriftung St. Eustachius stehend, St. Margareta, 1887, St. Barbara, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.37: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Barbara, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.38: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, Südwand, St. Barbara, Detail, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.39: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Barbara, Detail, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.40: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Margareta, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.41: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Margareta, Detail, 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.42: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Achatius, 1889, auf Sockel mit Beschriftung St. Eustachius stehend, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 63.43: Stoffeler Kapelle, Düsseldorf, Vierzehn Nothelfer/innen, Anton Josef Reiss, 1886 – 1889, St. Achatius, Detail, 1889, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 64.1: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dübbes, Jesus als Guter Hirte, Anton Josef Reiss, 1885, um 1975. Quelle: Repro aus: Peter Bloch, Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf, 1975, Abb. 110.
Abb. Kat.-Nr. 65.1: Lageplan des Südfriedhofs Düsseldorf mit Markierung der Grabstätte Rudolph Lupp. Quelle: Verwaltung des Südfriedhofs Düsseldorf.
Abb. Kat.-Nr. 65.2: Südfriedhof, Düsseldorf, Pietà-Relief am Grabmal Rudolph Lupp, Anton Josef Reiss, um 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 65.3: Südfriedhof, Düsseldorf, zwischen den Gräbern Dr. Hecker (links) und Familie Hiltermann (rechts) gelegenes Grabmal Rudolph Lupp, Anfang des 20. Jahrhunderts transloziert vom Bilker Friedhof mit Pietà-Relief von Anton Josef Reiss, um 1887, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 69.1: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Ludwig Hermkes, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1888, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 69.2: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Ludwig Hermkes, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1888, Detail, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 69.3: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Dr. Ludwig Hermkes, Kruzifixus, Anton Josef Reiss, um 1888, Zustand um 1975. Quelle: Repro aus: Wie Abb. Kat.-Nr. 64.1, Abb. 109.

Abb. Kat.-Nr. 69.4: Lageplan Nordfriedhof, Düsseldorf, mit Markierung der Grabstelle Dr. Ludwig Hermkes. Quelle: Verwaltung des Düsseldorfer Nordfriedhofs.

Abb. Kat.-Nr. 70.1: Havenkerk, Schiedam/Holland. 1900. Quelle: Stadtarchiv Schiedam/Holland, Bildnummer 05384, Havenkerk, angefertigt von J. van Diggelen, keine Autorenrechte, Bezeichnung: De Havenkerk gezien vanaf de Brandersteeg.

Abb. Kat.-Nr. 70.1 a: Havenkerk, Schiedam/Holland, Grundriss, 1818. Quelle: Stadtarchiv Schiedam/Holland, Bildnummer 62277, keine Autorenrechte.

Abb. Kat.-Nr. 70.2: Havenkerk, Schiedam/Holland, Pietà, Anton Josef Reiss, 1889, 1930er Jahre. Quelle: Stadtarchiv Schiedam/Holland.

Abb. Kat.-Nr. 70.3: Havenkerk, Schiedam/Holland, Pietà, Anton Josef Reiss, 1889, um 1976. Quelle: Stadtarchiv Schiedam/Holland.

Abb. Kat.-Nr. 70.4: Havenkerk, Schiedam/Holland, Pietà, Anton Josef Reiss, 1889, heute in einem zugemauerten Raum der Kirche aufbewahrt, Restaurierung wird gemeinsam mit Renovierung der Kirche in Erwägung gezogen, um 2011. Quelle: Stadtarchiv Schiedam/Holland, aufgenommen von M. van Meeuwen.

Abb. Kat.-Nr. 73 a: Grundriss der in den Jahren 1865 – 1870 von Heinrich Wiethase errichteten Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls mit Markierung des Aufstellungsorts des Josephsaltars. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 38 b.

Abb. Kat.-Nr. 73.1: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, St. Josephsaltar mit geöffneten Flügeln, ausführende Künstler: Edmund Renard, Bildhauerwerkstatt Marmon aus Sigmaringen, Franz Müller, Anton Josef Reiss, 1874 und 1890 – 1894, neue Vergoldung 1939, Restaurierung 2003 – 2007 durch Hans Fuchs/Heiligenhaus, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 73.2: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Stipes mit figürlicher Gestaltung von Edmund Renard, 1874, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 73.3: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Stipes mit figürlicher Gestaltung von Edmund Renard, Detail, 1874, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 73.4: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Altarunterbau von linker Seite, figürliche Gestaltung von Edmund Renard, 1874, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 73.5: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Altarunterbau von rechter Seite, figürliche Gestaltung von Edmund Renard, 1874, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 73.6: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Predella mit Figuren von Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 73.7: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Predella, Verkündigung, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.8: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Predella, Geburt Christi, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.9: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Predella, Anbetung der Könige, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.10: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.11: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.12: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, Zustand vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.
Abb. Kat.-Nr. 73.13: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, Detail, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.14: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, linke Schreinseite, Darbringung im Tempel, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, Detail, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.15: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, rechte Schreinseite, Ruhe auf der Flucht, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.16: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, Ruhe auf der Flucht, Detail, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, Zustand vor Restaurierung. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Heinz Rose 1994.
Abb. Kat.-Nr. 73.17: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, Josephsfigur, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.18: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar mit geschlossenen Flügeln, ausführende Künstler: Edmund Renard, Bildhauerwerkstatt Marmon aus Sigmaringen, Franz Müller, Anton Josef Reiss, 1874 und 1890 – 1894, neue Vergoldung 1939, Restaurierung 2003 – 2007 durch Hans Fuchs/Heiligenhaus, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 73.19: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, hl. Theresia von Avila, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.20: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1894 und 1890 – 1894, Schrein, hl. Theresia von Avila, Detail, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, Detail, 2013.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 73.21: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, hl. Bernhard von Clairvaux, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.22: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, hl. Bernhard von Clairvaux, Detail, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, Detail, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.23: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, Altargemälde, Innenseite, Trauung Maria und Joseph, Franz Müller, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.24: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, Altargemälde, Innenseite, Jesus im Tempel, Franz Müller, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.25: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, Altargemälde, Außenseite, Joseph als Zimmermann im Kreis seiner Familie, Franz Müller, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.26: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Schrein, Altargemälde, Außenseite, Josephs Tod, Franz Müller, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.27: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, Gesprenge, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 73.28: St. Cyriakus, Krefeld-Hüls, Josephsaltar, 1874 und 1890 – 1894, drei schwebende Engel, Anton Josef Reiss, 1890 – 1894, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 74.1: Waisenhauskapelle mit ehemaligem Krankenhaus, Rheinböllen, Ansicht vom Süden, um 1997. Quelle: Repro aus: Constantin Graf von Plettenberg, Die Familie Puricelli – unter besonderer Berücksichtigung von Franziska Puricelli (1830 – 1896), in: Klaus Freckmann (Hg.), Die Unternehmerfamilie Puricelli. Wirtschafts-, sozialhistorische und kulturelle Aspekte (Schriftenreihe des Freilichtmuseums Bad Sobernheim, 16), Bad Kreuznach 1997, S. 48 – 65, S. 63.
Abb. Kat.-Nr. 74.2: Grundriss der Waisenhauskapelle in Rheinböllen mit Markierung des Aufstellungsorts der von Anton Josef Reiss 1891 modellierten Marienfigur am Hauptaltar. Quelle: Repro aus: Kurt Becker/Helmut Hopstätter u. a., Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises (Teil 1). Ehemaliger Kreis Simmern (Nannhausen-Wüschheim), in: Werner Bornheim gen. Schilling (Hg.), Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, Bd. II, o. O. 1977, S. 817.
Abb. Kat.-Nr. 74.3: Marienkapelle (Waisenhauskapelle) der Puricellischen Stiftung, Rheinböllen, Hochaltar, Immaculata von Anton Josef Reiss, 1891, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 74.4: Marienkapelle (Waisenhauskapelle) der Puricellischen Stiftung, Rheinböllen, Hochaltar, Immaculata von Anton Josef Reiss, 1891, Zustand nach Restaurierung, November 2004. Quelle: Restauratorin Martina Plenz-Günster, Rheinböllen.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 74.5: Marienkapelle (Waisenhauskapelle) der Puricellischen Stiftung, Rheinböllen, Hochaltar, Immaculata von Anton Josef Reiss, 1891, Zustand vor Restaurierung, Oktober 2004. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 74.4.
Abb. Kat.-Nr. 77.1: St. Gereon, Köln, Ostansicht mit Chorapsis, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 77.2: St. Gereon, Köln, Südwesten mit von Heinrich Krings für die Pietà von Reiss errichteten Kapelle aus dem Jahr 1897, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 77.3: St. Gereon, Köln, Grundriss mit Markierung des Aufstellungsorts der von Anton Josef Reiss von 1892 – 1897 hergestellten Pietà. Quelle: Repro aus: Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen I. Rheinland, München/Berlin 2005, S. 624.
Abb. Kat.-Nr. 77.4: St. Gereon, Köln, Blick vom Vorraum in die von Heinrich Krings 1897 errichtete Kapelle mit Pietà, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 77.5: St. Gereon, Köln, Pietà von Anton Josef Reiss, 1892 – 1897, im Hintergrund: In den 1980er Jahren restaurierte, ursprünglich vom Düsseldorfer Maler Osten ausgemalte Konche, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 77.6: St. Gereon, Köln, Pietà mit Sockel, Anton Josef Reiss, 1892 – 1897, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 77.7: St. Gereon, Köln, Pietà, Anton Josef Reiss, 1892 – 1897, Zustand 2011.
Abb. Kat.-Nr. 77.8: St. Gereon, Köln, Pietà, Anton Josef Reiss, 1892 – 1897, Zustand spätestens 1944. Quelle: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland.
Abb. Kat.-Nr. 77.9: St. Gereon, Köln, Pietà, Detail, Anton Josef Reiss, 1892 – 1897, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 78.1: Poppelsdorfer Friedhof, Bonn, Grabmal des Königlichen Baurats Felix Ittenbach, Gesamtanlage, Pietà, Anton Josef Reiss, um 1893, 2008.
Abb. Kat.-Nr. 78.2: Poppeldorfer Friedhof, Bonn, Grabmal des Königlichen Baurats Felix Ittenbach, Pietà, Anton Josef Reiss, um 1893, 2008.
Abb. Kat.-Nr. 82.1: Lageplan Nordfriedhof, Düsseldorf, mit Markierung der Grabstätte Peter Kürten. Quelle: Verwaltung des Düsseldorfer Nordfriedhofs.
Abb. Kat.-Nr. 82.2: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Peter Kürten mit Pietà von Anton Josef Reiss, um 1895, 2010.
Abb. Kat.-Nr. 82.3: Nordfriedhof, Düsseldorf, Grabmal Peter Kürten, Pietà von Anton Josef Reiss, um 1895, 2013.
Abb. Kat.-Nr. 83.1: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, erbaut 1894 – 1896 von Ludwig Becker, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 83.2: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Grundriss mit beigefügten Markierungen der Aufstellungsorte der von Anton Josef Reiss und Alexander Iven zwischen 1897 bis 1900 geschaffenen Reliefs für die Kreuzwegstationen. Quelle: Repro aus: Ludwig Becker, Die neue Mariä-Empfängnißkirche zu Düsseldorf, in: Alexander



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schnütgen (Hg.), Zeitschrift für Christliche Kunst, Jg. VIII, Heft 1, Düsseldorf 1895, Spalten 65–80, Spalten 69–70.

Abb. Kat.-Nr. 83.3: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Innenraum mit Bombenschäden nach Luftangriff am 12. 6. 1943, Blick zum Osten mit einem Teil der erhalten gebliebenen Bildwerke, 1943. Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf, Bild-Nr. 12624 – 0016.

Abb. Kat.-Nr. 83.4: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, begonnen 1897 von Anton Josef Reiss, vollendet 1900 von Alexander Iven, Stationen I-VII, Querhaus West, 2011.

Abb. Kat.-Nr. 83.5: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, begonnen 1897 von Anton Josef Reiss, vollendet 1900 von Alexander Iven, Stationen VIII-XIV, Querhaus Ost, 2013.

Abb. Kat.-Nr. 83.6: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation I, Jesus wird zum Tode verurteilt, Anton Josef Reiss, um 1898, 2009.

Abb. Kat.-Nr. 83.7: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.8: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.9: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.10: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.11: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.12: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.13: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation I, Anton Josef Reiss, um 1898, 2014.

Abb. Kat.-Nr. 83.14: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation II, Jesus nimmt das Kreuz auf sich, Anton Josef Reiss, 1898, 2009.

Abb. Kat.-Nr. 83.15: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.

Abb. Kat-Nr. 83.16: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 83.17: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.18: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation II, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.19: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation III, Jesus fällt zum ersten Mal mit dem Kreuze, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.20: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.21: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.22: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.23: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.24: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation III, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.25: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation IV, Jesus begegnet seiner betrübten Mutter, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.26: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.27: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.28: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.29: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.30: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IV, Anton Josef Reiss, 1899, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.31: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IV (mögliches Selbstbildnis von Reiss), Anton Josef Reiss, 1899, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 83.32: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation V, Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.33: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.34: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.35: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.36: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.37: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.38: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation V, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.39: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation VI, Veronika reicht Jesus das Schweißtuch, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat-Nr. 83.40: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.41: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.42: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.43: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VI, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.44: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation VII, Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuze, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.45: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.46: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 83.47: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.48: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.49: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.50: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VII, Alexander Iven, 1900, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.51: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation VIII, Jesus tröstet die über ihn weinenden Frauen, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.52: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.53: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.54: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.55: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.56: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.57: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation VIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.58: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation IX, Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.59: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.60: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.61: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 83.62: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.63: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation IX, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.64: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation X, Jesus wird seiner Kleider beraubt, Alexander Iven, undatiert, 2009.
Abb. Kat.-Nr. 83.65: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.66: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.67: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.68: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation X, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.69: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation XI, Jesus wird ans Kreuz genagelt, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.70: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.71: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.72: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.73: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.74: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.75: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XI, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.76: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation XII, Jesus stirbt am Kreuze, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 83.77: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.78: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.79: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.80: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.81: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.82: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.83: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.84: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XII, Anton Josef Reiss, 1897 – 1898, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.85: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation XIII, Jesus wird vom Kreuze genommen, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.86: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.87: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.88: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.89: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIII, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.90: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Kreuzwegstation XIV, Jesus wird in Grab gelegt, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.91: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. Kat.-Nr. 83.92: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.93: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 83.94: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, 14 Kreuzwegstationen, 1897 – 1900, Detail aus Kreuzwegstation XIV, Alexander Iven, undatiert, 2014.
Abb. Kat.-Nr. 84.1: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Grundriss mit Markierung des Aufstellungsorts der Immaculata. Quelle: Wie Abb. Kat.-Nr. 83.2.
Abb. Kat.-Nr. 84.2: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 84.3: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, von rechter Seite, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 84.4: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Detail, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.
Abb. Kat.-Nr. 84.5: St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf, Immaculata, Signatur des Künstlers, Anton Josef Reiss, vermutlich 1898, 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 11 Quellenverzeichnis


**Andernach**

Kirchenarchiv St. Maria Himmelfahrt: Mündliche Auskünfte.

**Berlin**

Bibliothek Stadtmuseum Berlin-Spandau: Dioskuren, Jahrgänge 1856 – 1875.

Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz: Akten: I. HA, Rep. 76, Sekt. 1, Abt. 1, Nr. 3, Band 5 des Kultusministeriums.

**Brauweiler**

Rheinisches Amt für Denkmalpflege in Brauweiler: Akten des Hauptaltars, des Marien- und Josephsaltars der Kirche St. Cyriakus in Krefeld-Hüls.

**Düsseldorf**

Archiv des Künstlervereins Malkasten: Schriftliche Auskünfte.

Archiv der Kunstakademie: Schriftliche Auskünfte.

Kirchenarchiv St. Lambertus: Akten 141, 142, 401, 407, 427, 428, 429, 430, 437.

Kirchenarchiv St. Suitbertus: Akte Stoffeler Kapelle.

Landesarchiv NRW: Akten: NW 60, Band 1559 – 60; Findbuch 212.23.1, Akte 2522.

Stadtarchiv: Adressbücher des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts; Bürgerbuch von 1854 – 1860, Band Q-S; Meldekarten des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts; Geschichtskartei Persönliches A-C, Geschichtskartei, Band 3, G-J; Buch 7-2-12-2.0000, Persönlichkeiten zu Geschichtskartei, Band 5 (Buchstabe M bis Q); Akten: 0-1-22-577.0000; 0-1-23-1083.000; 8-10-0-5.2839 („Das Tor", Düsseldorfer Heimatblätter, Jg. 26, Heft 3, Düsseldorf 1960); Bestand XXIII, 0-1-23-1831.000; Mariensäule Bd. 1, 4-32-0-15.0000; Mariensäule Band 2, 4-32-0-15.2; Registratur III a, Sec. 3. Nr. 5, Stadtarchiv 0-1-2-1398.0000, „Den katholischen geselligen und Lese-Verein/Mariensäule", angefangen 1851; 7-6-85-99.0000 (Rheinische Post, Ausgabe 54) vom 4. 3. 1964; Akte 0-1-23-1308.000 (Stoffeler Kapelle); 0-1-15-324.0000; unveröffentlichtes Manuskript Alexander Boode, 1905; Akte 0-1-23-424.0000 (Grabmal




https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schadow); Akte 0-1-15-324.000 (Friedhof Heerdt); Bildnummer: 180120009, Landesbildstelle 1621538, um 1880; Bildnummer: 12624 – 0016.

**Duisburg**

Stadtarchiv: Akten: Mercator-Denkmal: 10/4824; 10/4825 A, Band 1 und 2; 10/4824; 10/5124; Kriegerdenkmal: 10/4828 und 600/175, Band II.

**Grefrath**

Kirchenarchiv St. Stephanus: Akten A 42 und C 37; Dokumentation der Renovierung der Pfarrkirche St. Stephanus 1978/79.

**Groningen/Holland**

Stadtarchiv Groningen: Akten: Inventarisnummer 134, Parochie van de Heilige Jacobus te Uithuizen 1732 – 1973; Nr. 10. Notulen, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur, 1861 – 1888; Toegang 168, blok 234, stuk 10, Register van notulen van vergaderingen van het kerkbestuur; Toegang T 1761, blok 1444, stuk 8323.

Archiv des katholischen Friedhofs: Mündliche und schriftliche Auskünfte.

**Haarlem-Amsterdam/Holland**

Bischoppelijk Adviesbureau Bouwzaken des Bistums Haarlem-Amsterdam und Rotterdam: Schriftliche Auskunft vom 24. 9. 2013.

**Köln**

Domarchiv: Akte Dombau zu Cöln, Acta: Dom-Kirchen-Thüren I. Concurrenz-Ausschreiben. Litt. X, suppl. e. I., vom 29. Oktober 1878 bis 23. Juli 1884. Dombauhütte Köln.

Historisches Archiv des Erzbistums Köln: Akten: Düsseldorf, St. Lambertus 1, GVA 1; Düsseldorf, St. Mariä Empfängnis, Dek. 56, Vol. I und Vol. II, 1; Köln, St. Gereon, GVA, Vol. IV (1885 – 1894), Vol. V (St. Gereon 3); Neuss, St. Quirinus, Neuss Decanat Neuß Kirche, GVA,Vol. III (1862 – 1876), GVA, Vol. III (1862 – 1876).

**Krefeld-Hüls**

Kirchenarchiv St. Cyriakus: Akten: 406, 407, 411, 412, 413, 421, 435, 438.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

**Neuss**

Stadtarchiv: Akten K 1.4.10; K 17, K 17.1.3; K 1.4.14.4; K 36; Neußer Zeitung vom 27. Mai 1871, 47. Jahrgang, Nr. 118; Neußer Zeitung vom 1. Juni 1871, 47. Jahrgang, Nr. 121; Neußer Zeitung vom 30. Juni 1871, 47. Jahrgang, Nr. 144, Fotografien zum Marien- und Josephsaltar in St. Quirinus zu Neuss.

**Rheinböllen**

Kirchenarchiv St. Erasmus: Akte Erstellungs- und Baukosten Kapelle und Krankenhaus von Mai 1887.

**Schiedam/Holland**

Stadtarchiv: Akten: Toegangsnummer 52, Nr. 72 ee, 73 f, 235; Nieuwe Schiedamsche Courant, 6. November 1889.

**Sigmaringen**

Archiv der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlungen: Schriftliche Auskünfte.

Landesarchiv Sigmaringen: Akte Hohenzollern'sche Hof-Haltung. Gen.-Rubrik No. 6.

**Trier**

Bistumsarchiv: Akte Andernach Maria Himmelfahrt. Bau und Kunst, Abt. 70 Nr. 122 Nr. III.

**Weimar**

Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Fotothek, Inventar-Nr.: KPI/00599 (2035).

**Wijhe/Holland**

Kirchenarchiv Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen: Mündliche und schriftliche Auskünfte ohne Angabe von Aktenzeichen.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828866198 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte
Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

# 12 Literaturverzeichnis


Irmingard Achter, Pfarrgemeinde St. Remigius, in: Bonner Kirchen und Kapellen, Bonn 1989.

Heinrich Ahlke, Die Renovierung unserer Pfarrkirche 1979/80, in: 125 Jahre Pfarrkirche St. Stephanus Neuss-Grefrath, hg. v. Pfarrgemeinderat Neuss-Grefrath, Kaarst 1989.

Elise Alloin, Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite émaillée de la Renaissance italienne (Nice, Musée national Message Biblique Marc Chagall, 29 juin – 11 novembre; Sèvres, Musée national de Céramique, 10 décembre – 10 mars 2003), Paris 2002.

Keith Andrews, The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford 1964.

Anonymus, Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit, insbesondere unter der fünfundzwanzigjährigen Leitung des Directors derselben Dr. Wilhelm von Schadow, in: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf, Jahrgang VI, Heft 3, Düsseldorf 1852, S. 27–32.

Anonymus, Korrespondenzen. Düsseldorf (Die Akademie in Düsseldorf), in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerischen Leben, Dritter Jahrgang, Berlin 1858, S. 221.

Anonymus, Köln, im Septemb. (Mariensäule, Denkmäler des Siegthals), in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren, Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, Dritter Jahrgang, Berlin 1858, S. 173.

Anonymus, Düsseldorf, in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, Zweiter Jahrgang, Berlin 1859, S. 106.

Anonymus, Düsseldorf, in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, Fünfter Jahrgang, Berlin 1860, S. 65.

Anonymus, Besprechungen, Mitteilungen etc., in: Friedrich Baudri (Hg.), Organ für christliche Kunst, Jg. 10, Köln 1860, S. 10.




https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anonymus, Die Ausstellung der Entwürfe zu einem Marien-Denkmale in Düsseldorf und die Preis-Jury, in: Friedrich Baudri (Hg.), Organ für christliche Kunst, Jg. 10, Köln 1860, S. 34–36.

Anonymus, Eine Mariensäule, in: Friedrich Baudri (Hg.), Organ für christliche Kunst, Jg. 11, Nr. 10, Köln 1861, S. 108–114.

Anonymus, Düsseldorf, in Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren, Deutsche Kunst-Zeitung. Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine, Sechster Jahrgang, Berlin 1861, S. 278.

Anonymus, Düsseldorf, Permanente Kunstausstellung in der Tonhalle, in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren, Deutsche Kunst-Zeitung. Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine, Sechster Jahrgang, Berlin 1861, S. 191.

Anonymus, Die Kunstvereins-Ausstellung im Jahr 1862, in: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen, Jahrgang XVII, Nr. 3, Düsseldorf 1862, S. 35.

Anonymus, Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler, Kunstausstellung, Düsseldorf 1862, S. 20.

Anonymus, Düsseldorf, in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren, Deutsche Kunst-Zeitung, Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine, Siebenter Jahrgang, Berlin 1862, S. 126.

Anonymus, Düsseldorf, in: Carl van Endert (Hg.), Organ für christliche Kunst, Jg. 17, Nr. 3, Köln 1867, S. 29–30.

Anonymus, Vermischte Kunstnachrichten, in: Max Zimmermann (Hg.), Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, III. Jg., 1868, S. 198.

Anonymus, Neuß, 26. Mai, in: Neußer Zeitung, 47. Jahrgang, Nr. 118, 27. Mai 1871, o. S.

Anonymus, Neuß, 30. Mai, in: Neußer Zeitung, 47. Jahrgang, Nr. 121, 1. Juni 1871, o. S.

Anonymus, Papst-Jubiläum, in: Neußer Zeitung, 47. Jahrgang, Nr. 144, 30. Juni 1871, o. S.

Anonymus, Der Bildhauer Josef Reiß in Düsseldorf, in: Carl von Lützow (Hg.), Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, Heft 23, Leipzig 1871, S. 190–191.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anonymus, Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen. Plastisches Museum in Düsseldorf, in: Carl von Lützow (Hg.), Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VI, Leipzig 1871, S. 148.

Anonymus, Nekrologe. Julius Bayerle, in: Carl von Lützow (Hg.), Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. VIII, Leipzig 1873, Spalten 788–789.

Anonymus, Düsseldorf, in: Carl van Endert (Hg.), Organ für christliche Kunst, Jg. 18, Heft 1, Köln 1873, S. 11.

Anonymus, Das Marien-Hospital zu Düsseldorf. Bericht des Vorstandes für die Jahre 1864 – 1873, Düsseldorf, o. J.

Anonymus, Düsseldorf, in Max Schasler (Hg.), die Dioskuren Deutsche Kunst-Zeitung Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine, Achtzehnter Jahrgang, Berlin 1873, S. 288.

Anonymus, Bau- und Bildhauerkunst, in: Illustrirte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode, Zweiundsechzigster Band, Januar bis Juni 1874, Leipzig 1874, S. 51.

Anonymus, Düsseldorf, Ende August. (Ausstellung des rheinisch-westphälischen Kunstvereins. Schluß.), in: Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren, Deutsche Kunst-Zeitung. Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine, Zwanzigster Jahrgang, Berlin 1875, S. 235.

Anonymus, Joseph Reiss in Düsseldorf, Klosterstr. 128, in: Officieller Katalog der IV. Allgemeinen Kunst-Ausstellung veranstaltet von der Deutschen Kunstgenossenschaft in Düsseldorf 1880, Düsseldorf 1880, S. 107.

Anonymus, Mitgliederverzeichniss des Düsseldorfer Geschichts-Vereins pro 1882, in: Monatsschrift des Vereins für die Geschichts- & Alterthumskunde von Düsseldorf und Umgegend, Heft 1, Düsseldorf 1882, S. 30–32.

Anonymus, Josef Reiß, in: Düsseldorfer illustrierte Zeitung, Düsseldorf 1885 (?)[1185] o. S.

Anonymus, Verzeichnis der Ausstellung Düsseldorfer Künstler, Kunstausstellung 1888, Düsseldorf 1888.

Anonymus, Köln. St. Gereons-Kirche, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 11, Heft 1, Berlin 1890.

1185 Siehe Kat.-Nr. 2, 1. Fußnote.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anonymus, „Der Künstler“. Eine Geschichte aus unseren Tagen, in: Julius Schaumberger (Hg.), Zeitschrift Münchner Kunst, Illustrierte Wochen-Rundschau über das gesammte Kunstleben Münchens, Bildende Künste, Theater, Musik und Literatur II. Jg., Heft 14, München 1890, o. S.

Anonymus, Köln. St. Gereons-Kirche, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 18, Heft 1, Berlin 1897.

Anonymus, Neuester Führer durch Düsseldorf und Umgegend mit Stadtplan und Ansichten, Düsseldorf 1898.

Anonymus, Düsseldorf, in: Max Zimmermann (Hg.), Kunstchronik. Neue Folge, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. XI, Leipzig und Berlin 1899/1900, Spalte 250.

Anonymus, Bildhauer Josef Reiß, in: Düsseldorfer Generalanzeiger vom 3. Februar 1900, Düsseldorf 1900, o. S.

Anonymus, Duisburg, Festschrift zur Einweihung des Rathaus-Neubaues der Stadt Duisburg am Rhein, hg. v. Bau-Verwaltung Duisburg, Duisburg 1902.

Anonymus, Düsseldorf am Rhein und seine Umgebung. Den Teilnehmern der 55. Katholiken-Versammlung vom 16.-20. August 1908 in Düsseldorf gewidmet, Düsseldorf 1908.

Anonymus, Düsseldorf am Rhein und seine Umgebung, hg. v. Verkehrs-Verein in Düsseldorf, Düsseldorf 1910.

Anonymus, Duisburg. Den Besuchern unserer Stadt gewidmet vom Verkehrs-Verein für die Stadt Duisburg als kurzer Führer durch die Stadt und ihre Umgebung sowie als Berater bei ihrem hiesigen Aufenthalt, Duisburg 1912.

Anonymus, Empfehlenswerte Spaziergänge und Ausflüge im Bereiche der elektrischen Bahnen der Rheinischen Bahn-Gesellschaft, Düsseldorf 1925.

Anonymus, Führer durch Duisburg am Rhein, hg. v. Stadtverwaltung Duisburg, Duisburg 1926.

Anonymus, Die Mariensäule auf dem Maxplatz. Die Geschichte ihrer Errichtung – Eine Festandacht am Maxplatz, in: Düsseldorfer Stadt-Nachrichten (Nr. 264), Düsseldorf 1927, o. S.

Anonymus, Kleiner Führer durch Köln, hg. v. Verkehrsamt Köln, Köln 1928.

Anonymus, Neuß, in: Neuß-Grevenbroicher Zeitung vom 19. März 1930, Neuss 1930.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anonymus, Die Pfarrkirche, in: Katholische Pfarrgemeinde St. Cyriakus (Hg.), Jubiläumsschrift zum 600jährigen Bestehen der Pfarre zum hl. Cyriakus in Hüls, Hüls bei Krefeld 1934, S. 113–123.

Anonymus, Enthüllung der Mariensäule auf dem Maxplatz, Beilage der Düsseldorfer Nachrichten (Nr. 234), Düsseldorf 1940, o. S.

Anonymus, in: Düsseldorf und Holland. Kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen, Veröffentlichung der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft e. V., Berlin 1941.

Anonymus, Der Schöpfer der Mariensäule. Vor 60 Jahren starb der Bildhauer Josef Reiß, in: „Das Tor", Düsseldorfer Heimatblätter, Jg. 26, Heft 3, Düsseldorf 1960, S. 58–59.

Anonymus, Aus der Geschichte eines religiösen Denkmals – 90 Jahre Mariensäule in Düsseldorf, in: Kirchenzeitung für das Erzbistum Köln (Nr. 27), Köln 1963.

Anonymus, Zwölf Jahre Duisburg. 1950 bis 1962, hg. v. Statistisches Amt der Stadtverwaltung Duisburg, Duisburg 1963.

Anonymus, Das Alte Rathaus am Rhein, hg. v. Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1964.

Anonymus, Prophetenstatue in Stücken. Beim Nachlaufenspielen an der Mariensäule, in: Rheinische Post (Ausgabe 54) vom 4. 3. 1964, Düsseldorf 1964.

Anonymus, Carl Ferdinand Sohn, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 9, Heft 5, Düsseldorf 1964, S. 2.

Anonymus, Tempora mutantur et nos mutamus in illis, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 24, Heft 2, Düsseldorf 1979, S. 2–9.

Anonymus, Mariensäule frisch gereinigt, in: Rheinische Post (Ausgabe 207) vom 6. 9. 1980, Düsseldorf 1980.

Anonymus, in: Rheinische Post (Ausgabe 209) vom 9. 9. 1980, Düsseldorf 1980.

Anonymus, Die Neusser Stadtteile Holzheim/Grefrath, hg. v. der Stadt Neuss, Neuss 1989.

Anonymus, Vor 125 Jahren wurde die Madonnenfigur enthüllt. Mariensäule war einst ein Politikum, in: Rheinische Post (Ausgabe 107) vom 9. 5. 1998, Düsseldorf 1998.

Anonymus, Neuss am Rhein. Grefrath, hg. v. der Stadt Neuss, Neuss 2003.



https://doi.org/10.5771/9783828866168 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anonymus, Brunnenplastik, in: Harald Olbrich/Dieter Dolgner u. a. (Hg.), Lexikon der Kunst, Bd. I, S. 679–679.

Anonymus, Kreuzigung, in Harald Olbrich/Dieter Dolgner u. a. (Hg.), Lexikon der Kunst, Bd. IV, Leipzig 2004, S. 57–63.

Anonymus, Pelikan, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 390–392.

Anonymus, Tabernakel, in: Harald Olbrich/Dieter Dolgner u. a. (Hg.), Lexikon der Kunst, Bd. VII, Leipzig 2004, S. 177–178.

Anonymus, Thorvaldsen, in: Harald Olbrich/Dieter Dogner u. a. (Hg.), Lexikon der Kunst, Bd. VII, Leipzig 2004, S. 307–308.

Anonymus, Lot 1004. A very fine and important carved and gilt decorated figural grouping of the Madonna and Child, Anton Joseph Reiss (1835 – 1900), in: Exceptional European & American fine art and antiques including important Russian & Asian Works. Featuring important American, European and Asian Works from the Ronald Prosser and Virginia Murray Estates (Jackson's International auctioneers and appraisers of fine art and antiques, October 27th, 2010 – Day Two), Iowa 2010, S. 133.

Anonymus, Kurze Information über unsere Pfarrkirche St. Cyriakus, o. O. o. J.

Anonymus, Spaziergänge und Ausflüge in die nächste Umgebung von Düsseldorf, Düsseldorf o. J.

Anonymus, Bezoek Rupelmonde, o. O. o. J.

Marga Anstett-Janßen, Maria Magdalena, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 516–541.

Architekten- und Ingenieur-Verein zu Düsseldorf (Hg.), Düsseldorf und seine Bauten, Düsseldorf 1904, unveränd. fotomechan. Nachdr. d. Orig.-Ausgabe von 1904, Düsseldorf 1990.

Peter Assion, Katharina von Alexandrien, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg im Breisbau 2004, Spalten 289–297.

Charles Avery, Ein halbes Jahrhundert Giambolognaforschung, in: Wilfried Seipel (Hg.), Giambologna. Triumph des Körpers (Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Milano/Wien 2006.

Walter Bader, St. Quirinus zu Neuss (Rheinische Kunststätten, Heft 3/1965), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Neuss 1965, Heftdeckel.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Karl Baedeker, Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze. Handbuch für Reisende, Leipzig 1876.

Karl Baedeker, Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze. Handbuch für Reisende, Leipzig 1883.

Karl Baedeker, Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze. Handbuch für Reisende, Leipzig 1892.

Karl Baedeker, Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze. Handbuch für Reisende, Leipzig 1895.

Karl Baedecker, Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Holländischen Grenze. Handbuch für Reisende, Leipzig, 1899.

Karl Baedecker, Die Rheinlande von der Schweizer bis zur holländischen Grenze. Handbuch für Reisende, Leipzig 1902.

Karl Baedeker, Deutschland in einem Bande. Handbuch für Reisende, Leipzig 1906.

Karl Baedeker, Die Rheinlande von der elsässischen bis zur holländischen Grenze, Rheinpfalz, Saargebiet. Handbuch für Reisende, Leipzig 1925.

Peter Bahn, Die Puricellis. Geschichte und Wirken einer rheinischen Industriellen-Familie mit vielen zeitgenössischen Fotos, Bad Kreuznach 1989.

Piero Bargellini, I della Robbia, Milano 1965.

Wilhelm Bartels, Vorträge über die sinnbildliche Bedeutung der christlichen Kirchen und ihrer Bauformen mit besonderer Beziehung auf die neue Pfarrkirche zu Hüls, Dülmen 1872.

Boris Becker, Düsseldorf in frühen Photographien. 1855 – 1914, München 1990.

Helga Becker, Frühwerke des Bildhauers Anton Josef Reiss (1835 – 1900), in: Rheinische Heimatpflege, hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Jg. 49, Heft 4, Köln 2012, S. 257–272.

Jochen Becker, Zu Peter Fuchs (1829 – 1898), in: Joachim Gaus (Hg.), Kunstgeschichtliche Aufsätze von seinen Schülern und Freunden des KhIK Heinz Ladendorf zum 29. Juni 1969 gewidmet, Köln 1969, S. 41–61.

Kurt Becker/Helmut Hopstätter u. a., Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises (Teil 1). Ehemaliger Kreis Simmern (Nannhausen bis Wüschheim), in: Werner



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bornheim gen. Schilling (Hg.), Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, Bd. II, o. O. 1977.

Ludwig Becker, Die neue Mariä-Empfängnißkirche in Düsseldorf, in: Alexander Schnütgen (Hg.), Zeitschrift für Christliche Kunst, Jg. VIII, Heft 3, Spalten 65–80.

Manfred Becker-Huberti (Hg.), Düsseldorfer Kirchen. Die katholischen Kirchen im Stadtdekanat Düsseldorf, Köln 2009.

Lorenz Beer, Heiligenlegende für alle Tage des Jahres mit Bevorzugung unserer deutschen Namenspatrone, dritte Auflage, Regensburg 1914.

Peter von Bein/Beate Zumkley, „Ein Hochaltar für Bislich am Rhein". Wiederaufstellung eines neugotischen Hochaltares des Bildschnitzers Ferdinand Langenberg; Überblick zur Innenraumgestaltung der Pfarrkirche St. Johannes im 19. und 20. Jahrhundert (Schriftenreihe des Heimatmuseums Bislich, Bd. 20), Wesel-Bislich 2008.

Johannes Ralf Beines, Plastik und plastisches Kunstgewerbe in Köln: Künstler, Kunsthandwerker und Produzenten (noch nicht veröffentlicht).

Iris Benner, Altäre für Köln. Neugotik zwischen Politik, Kunst und Frömmigkeit, in: Dagmar Preising (Hg.), Collectionieren – Restaurieren – Gotisieren. Der Bildschnitzer Richard Moest 1841 – 1906 zum 100. Todestag (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2. Dezember 2006 – 22. April 2007; Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 26. Mai – 12. August 2007), Aachen 2006, S. 25–42.

Franz Benson, Marienverehrung an St. Maximilian Düsseldorf Karlstadt. Präsentation zu den Festwochen „250 Jahre Maxkirche Düsseldorf" 1288/1988, 700 Jahre Kirche in Düsseldorf, in „Ave Maria", hg. v. katholischem Pfarramt St. Maximilian, Düsseldorf 1988, S. 9–10.

Manfred Berger, Augusta Marie Luise Katharine, in: Traugott Bautz (Hg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. XXIV, Ergänzungen XI, Nordhausen 2005, S. 143–151.

Waltraud Bertz-Neuerburg, Künstlerbiographien, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 497–513.

Bischöfe Deutschlands, Österreichs u. a. (Hg.), Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, 4. Aufl., Stuttgart 1980.

Sible de Blaauw, Neogotiek in de Provincie Groningen, in: Groninger Kerken, hg. v. Stichting Oude Groninger Kerken, Jg. 9, Heft 1, S. 1–29.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Peter Bloch, Der Bildhauer Edmund Renard. Dem Andenken an Frau Agnes Schnitzler geb. Renard, in: Peter Bloch/Joseph Hoster (Hg.), Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965 (Schriften des Pro Arte Medii Aevi. Freunde des Schnütgen-Museums e. V.), Köln 1965, S. 335–340.

Peter Bloch, Kölner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, in: Gert von der Osten (Hg.), Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXIX), Köln 1967, S. 243–290.

Peter Bloch/Gisela Zick, Der Düsseldorfer Bildhauer Julius Bayerle, in: Festschrift für Heinz Ladendorf, Köln/Wien 1970, S. S. 115–122.

Peter Bloch, Der Bildhauer August Wittig, in Eduard Trier (Hg.), Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973, S. 121–125.

Peter Bloch, Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf 1975.

Peter Bloch, Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 281–348.

Peter Bloch, Einführung, in: Peter Bloch (Hg), Rheinland Westfalen und die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts (Bottrop, Moderne Galerie, 28. Oktober bis 9. Dezember 1984 und Schloss Cappenberg, 18. Dezember 1984 bis 17. März 1985), Berlin 1984, S. 9–30.

Peter Bloch (Hg.), Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. III, Berlin 1990.

Peter Bloch, Die Berliner Bildhauerschule 1786 – 1914, in: Peter Bloch/Sibylle Einholz u. a. (Hg.), Die Berliner Bildhauerschule 1786 – 1914 (Berlin, Hamburger Bahnhof, 19. Mai bis 29. Juli 1990), Berlin 1990, S. 5–7.

Peter Bloch (Hg.), Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Bd. III), Berlin 1990.

Peter Bloch, Alexander Schnütgen und die neugotische Skulptur, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), Alexander Schnütgen Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers, Köln 1993, S. 163–176.

Jochen Boberg, Cyriacus von Rom, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 16–18.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Jochen Boberg, Eustathius (Eustachius) Theopista, Agapitus und Theopistus, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonogrphie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 194–199.

Bertold Bockholt, Marienhospital. Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Marienhospitals in Düsseldorf, Düsseldorf 1922.

Barbara Böhm, Theresia (Teresa) (von Jesus) von Ávila, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. 8, Spalten 463–468.

Hans Josef Böker, Die Portalskulpturen der Christuskirche in Hannover: Ergänzungen zum Werk der Kölner Dombildhauer Christian Mohr, Peter Fuchs und Edmund Renard", in: F. Stuttmann (Hg.), Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Heft 24, München/Berlin, S. 185–200.

Alje Bolt, Geschiedenis van Uithuizen van de middeleeuwen tot en met 31 december 1978, Uithuizen, 1982.

Alje Bolt, Groot Fotoboek van Uithuizen meet kaarten en een beschrijving van buurten, dijken, gangen, lanen, paden, pleinen, polders, straten, veldnamen, waterlopen en wegen, Uithuizen 2000.

Martin von Bongardt, St. Paul. Pfarr- und Baugeschichte einer Kirche in der Kölner Südstadt, Köln 2013.

Alexander Boode, Golzheimer Friedhof. Eine Wanderung durch den alten städtischen Friedhof zu Düsseldorf, 1905 (unveröffentlichtes Manuskript, Stadtarchiv Düsseldorf).

Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Erster Band: Arten/Bestandteile/Altargrab/Weihe/Symbolik, München 1924.

Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Zweiter Band: Die Ausstattung des Altares. Antependien/Velen/Leuchterbank/Stufen/Ciborium und Baldachin/Retabel/Reliquien- und Sakramentsaltar/Altarschranken, München 1924.

Joseph Braun, Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik, zweite, verbesserte Auflage, Freiburg im Breisgau 1924.

Wolfgang Braunfels, Die Heilige Dreifaltigkeit, (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, VI), Düsseldorf 1954.

Wolfgang Braunfels, Maria, Marienbild. Das Marienbild in der Kunst des Westens bis zum Konzil von Trient, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. 3, Freiburg im Breisgau, Sp. 181–198.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wolfgang Braunfels, Petrus Apostel, Bischof von Rom, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 158–174.

Eva Brües, Die Denkmäler des Rheinlandes. Krefeld-Hüls, in: Die Heimat, Zeitschrift für niederrheinische Kultur- und Heimatpflege, hg. v. Verein für Heimatkunde in Krefeld, Jg. 46, Krefeld 1975, S. 43–50.

Ulrich Brzosa, Die Geschichte der katholischen Kirche in Düsseldorf. Von den Anfängen bis zur Säkularisation (Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte, 24), Köln, Böhlau u. a. 2001 (Diss. phil. Bonn 2001).

Fides Buchheim, Der Gnadenstuhl. Darstellung der Dreifaltigkeit, Würzburg 1984.

Simone Buckreus, Editorial, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 2, Regensburg 2012, S. 74–75.

Jutta Buschmann, Katalogteil, Kat.-Nr. 1-24, in: Renaissance der Gotik. Ferdinand Langenberg – Neugotische Kunst am Niederrhein (Goch, Museum Goch, 30. Mai 1999 bis 29. August 1999), S. 89–156.

Eva Büttner, Franz Müller, in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1918, Bd. 2, München 1998, S. 424.

Wilhelm Camphausen/Adolf Schroedter, Chronica de rebus Malkastaniensibus, Tom. I, Düsseldorf 1873.

M. T. W. Carpay/J. F. Tebbens, De Heilige Jacobus de Meerdere kerk, Uithuizen, hg. v. Parochie H. Jacobus de Meerdere, Uithuizen 2013.

Maria Chiara Celletti/Benedetto Cignitti, Acacio (di Armenia e diecimila compagni, santi, martiri), in: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense (Red.: Filippo Caraffa), Bibliotheca Sanctorum, Bd. I, (Aalaide-Anselmo), Rom 1961, Spalten 134–138.

Clemen, Paul (Hg), Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Dritter Band I), Düsseldorf 1894.

Ernst Coester, Werke von Christoph Stephan (1797 – 1864) im Rhein-Kreis Neuss, in: Jahrbuch 2007 für den Rhein-Kreis Neuss, hg. v. Kreisheimatbund Neuss e. V., Düsseldorf 2006, S. 116–123.

Walter Cohen, Die bildenden Künste. Malerei und Skulptur, in: Joseph Hansen (Hg.), Die Rheinprovinz 1815 – 1915. Hundert Jahre preußischer Herrschaft am Rhein, Zweiter Band, Bonn 1917.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Susanne Conzen, Die Peter- und Paul-Figuren an der Westfassade von St. Quirin in Neuss, in: Max Tauch (Hg.) Quirinus von Neuss. Beiträge zur Heiligen-, Stifts- und Münstergeschichte, Köln 2000.

Susanne Conzen, Eine Pietà des Bildhauers Alexander Iven (1854 – 1934) in St. Quirin zu Neuss, in: Jahrbuch 2007 für den Rhein-Kreis Neuss, hg. v. Kreisheimatbund Neuss e. V., Düsseldorf 2006, S. 176–183.

Paul-Georg Custodis, Neue Forschungsergebnisse, in: Die Apollinariskirche in Remagen (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Forschungsberichte, 7), hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Worms 2005, S. 163–196.

Paul-Georg Custodis/Stephan Pauly, Die Apollinariskirche in Remagen (Rheinische Kunststätten, Heft 503), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 2008.

Eduard Daelen, Zur Geschichte der bildenden Kunst in Düsseldorf, in: Geschichte der Stadt Düsseldorf in zwölf Abhandlungen. Festschrift zum 600jährigen Jubiläum, Düsseldorf 1888, S. 295–321.

Eduard Daelen, Aus der Geschichte des Künstlervereins „Malkasten". Zur Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens. 1848 – 1898, Düsseldorf 1898.

August Dahm, Vergessene Düsseldorfer: Josef Reiss (1840 – 1900), in: Festschrift zum 40jährigen Bestehen des Heimatvereins, Vereinszeitung des Heimatvereins „Alde Düsseldorfer" e. V., Heft 10, Düsseldorf 1960, S. 169–173, S. 171.

Wilhelm Dahmen, Aus der Sicht des Architekten, in: Marienkirche Düsseldorf Oststraße, hg. v. Kirchengemeinde St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf 1981, S. 51–56.

Freya Dannhöfer, Josef Moest (1873 – 1914). Ein Kölner Bildhauer zwischen Neugotik und Moderne, in: Kölner Museums-Bulletin, Jg. 1995, Heft 4, Köln 1995, S. 30–38.

Joe-Anne Birnie Danzker, Dancing around my Ghost. Shirazeh Houshiary, in: Galerie M. und R. Fricke (Hg.), Skulptur statt Denkmal. Ausstellungsprojekt (Düsseldorf, Zitadellviertel zwischen Orangerie- und Poststraße, 1993 bis 1995), Düsseldorf 1993, S. 66–77.

A. Dattenfeld, Die St. Lambertuspfarre einst und jetzt. Zur 700jährigen Jubelfeier, Düsseldorf 1906.

Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen I. Rheinland, München/Berlin 2005.

Walter Delius, Geschichte der Marienverehrung, München 1963.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Herbert Dellwing, Die Wandmalereien, in: Die Apollinariskirche in Remagen (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Forschungsberichte, 7), hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Worms 2005, S. 29–76.

Hubert Delvos, Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler, Gedenktafeln und Brunnen, Düsseldorf 1938.

Ute Dercks, Vierzehn-Nothelfer-Kapelle (sog. „Stoffeler Kapellchen"), in: Roland Kanz/Jürgen Wiener (Hg.), Architekturführer Düsseldorf, Berlin 2001.

Hermann Dieter, Duisburg (Deutschlands Städtebau), hg. v. Städtischer Hochbauverwaltung Duisburg, Berlin 1925.

Carl Dietmar/Margrit Jüsten-Mertens, Romanische Kirchen im Historismus. Zwei Jahrbücher thematisieren Architektur und Ausstattung im 19. Jahrhundert, in: Kölns Romanische Kirchen. 30 Jahre Förderverein Romanische Kirchen Köln e. V. (Anzeigen-Sonderveröffentlichung vom 17. 5. 2012 im Kölner Stadt-Anzeiger und in der Kölnischen Rundschau), S. 12.

Erika Dinkler-von Schubert, Rechts und Links, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 511–515.

Peter Dohms/Wiltrud Dohms, Rheinische Katholiken unter preussischer Herrschaft. Die Geschichte der Kevelaer-Wallfahrt im Kreis Neuss, (Veröffentlichung des Kreisheimatbundes Neuss e. V., 4), hg. v. Kreisheimatbund Neuss e. V., Meerbusch 1993.

Marie-Sophie Dumoulin, Zu den Gemälden der Düsseldorfer Malerschule im Stadtmuseum Bonn mit einem Bestandsverzeichnis, in: Ingrid Bodsch (Hg.), Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule (Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 17. Dezember 1992 – 21. Februar 1993), Bonn, 1992, S. 13–21.

Josef Dünninger, Vierzehn Nothelfer, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 546–550.

Horst Ebel (Hg.), Düsseldorf. Wandlungen einer westdeutschen Residenz, Düsseldorf 1938.

Willehad Paul Eckert, Köln. Stadt am Rhein zwischen Tradition und Fortschritt, Köln 1976.

Willehad Paul Eckert, Kölner Stadtführer. Wege zur Kunst, Kultur und Geschichte (Köln entdecken, 6), Köln 1990.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

B. Eckl, Ueber die beiden Hauptarten der christlichen Kunst: Sculptur und Malerei. A. Die kirchliche Sculptur, in: Friedrich Baudri (Hg.), Organ für christliche Kunst 13, 1873, S. 164–184.

Markus Eckstein, Zu den Vierzehn Nothelfern (Stoffeler Kapellchen), in: Manfred Becker-Huberti (Hg.), Düsseldorfer Kirchen. Die katholischen Kirchen im Stadtdekanat Düsseldorf, Köln 2009, S. 134–135 und S. 166.

Bastian Eclercy, Von Mausefallen und Ofenschirmen. Zum Problem des „Disguised Symbolism" bei den frühen Niederländern, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Frankfurt am Main, Städel Museum, 21. November 2008 bis 22. 2. 2009 – verlängert bis 1. März 2009), Ostfildern 2008.

Josef Ehl, Kirchenjubiläum St. Cyriakus Hüls. 100 Jahre neue Hülser Pfarrkirche 1870 – 1970, Kempen-Hüls 1971.

Josef Ehl, Der Hülser Hochaltar, (Hülser Heimatblätter, 27), hg. v. Heimatverein Hüls e. V., Hüls 1980.

Karl Emsbach/Max Tauch, Kirchen, Klöster und Kapellen im Kreis Neuss (Schriftenreihe des Kreises Neuss, 13), hg. v. Oberkreisdirektor des Kreises Neuss, Köln 1986.

[…] Fannei, Ein Denkmal neugotischer Baukunst, in: Heinrich Ahlke, Die Renovierung unserer Pfarrkirche 1979/80, in: 125 Jahre Pfarrkirche St. Stephanus Neuss-Grefrath, hg. v. Pfarrgemeinderat Neuss-Grefrath, Kaarst 1989, S. 39–42.

Sabine Fastert, Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhundert, München/Berlin 2000.

H. Ferber, Historische Wanderung durch die alte Stadt Düsseldorf, hg. v. Düsseldorfer Geschichts-Verein, Düsseldorf 1889.

Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Wien, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste, 13. September 1996 – 6. Januar 1997), Wien 1996.

Heinrich Finke, Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, Köln 1896.

Heinrich Finke, Der Madonnenmaler Franz Ittenbach (1813 – 1879), (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland, Zweite Vereinsschrift für 1898), Köln 1898.

Isnard Frank, Dominikus von Caleruega (Domingo de Guzmán), in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 72–79.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sybille Fraquelli, Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln 1815 – 1914 (Atlas Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, 5), hg. v. Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Bonn 2008.

Sybille Fraquelli, Die romanischen Kirchen im Historismus, Band 1 (Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V., Bd. XXV), Köln 2010.

Sybille Fraquelli, Die romanischen Kirchen im Historismus, Band 2 (Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V., Bd. XXVI), Köln 2011.

Sybille Fraquelli, Ein bunter Traum. Kölns Romanische Kirchen im Historismus (Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 7. Juli bis 16. September 2012), Köln 2012.

Sybille Fraquelli, „Restauriere – nit lamentiere"! Kölns romanische Kirchen im Historismus, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 3, Regensburg 2012, S. 155–164.

Franz Frechen, Verzeichnis der im Jahre 1938 noch vorfindlichen Grabzeichen, in: Franz Frechen/J. Liebesleben u. a., Rheinische Friedhöfe. Der Golzheimer Friedhof zu Düsseldorf (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde e. V., 55), Heft 5, Köln 1990, Spalten 29–149.

Klaus Freckmann (Hg.), Die Unternehmerfamilie Puricelli. Wirtschafts-, sozialhistorische und kulturelle Aspekte (Schriftenreihe des Freilichtmuseums Bad Sobernheim, 16), Köln 1997.

Wolfgang Funken, Mariensäule, in: Clemens von Looz-Corswarem/Benedikt Hauer (Hg.), Das große Düsseldorf Lexikon, Köln 2012, S. 475–476.

Wolfgang Funken, Ars Publica Düsseldorf. Geschichte der Kunstwerke und kulturellen Zeichen im öffentlichen Raum der Landeshauptstadt, Band 1–3 (Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf, Bd. 21; Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 11), hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein e. V., Essen 2012.

Otto Gaul/Anton Henze u. a., Nordrhein-Westfalen. Kunstdenkmäler und Museen (Reclams Kunstführer Deutschland, III. Bd.), Stuttgart 1982.

Uwe Geese, Skulptur der italienischen Renaissance, in: Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994, S. 176–237.

Walter Geis, Der Dombildhauer Christian Mohr. 1823 – 1888, Diss. phil. (masch.) Bonn 1988.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Walter Geis, Designer nicht Fälscher. Moest und seine Möbel, in: Dagmar Preising (Hg.), Collectionieren-Restaurieren-Gotisieren. Der Bildschnitzer Richard Moest 1841 – 1906 zum 100. Todestag (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2. Dezember 2006 – 22. April 2007; Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 26. Mai – 12. August 2007), Aachen 2006, S. 43–82.

Ulrich Gerhartz, Hülser Pfarrkirche St. Cyriakus, Krefeld-Hüls 2008.

Ludwig Gierse, Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842 – 1880 (Köln, Erzbischöfliches Diözesan-Museum, 2. Oktober 1980 – 31. Januar 1981), Köln 1980, S. 21–28.

Ludwig Gierse, Die neuen Glasfenster der St. Stephanus-Pfarrkirche in Neuss-Grefrath, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, hg. v. Clemens-Sels-Museum Neuss, Neuss 1984, S. 33–36.

Ludwig Gierse, Verzeichnis der ausgestellten Graphiken, in: Max Tauch (Red.), Kleine Bilder Grosse Wirkung. Religiöse Druckgraphik des 19. Jahrhunderts (Neuss, Clemens-Sels-Museum, 26. September-16. November 1997), Neuss 1997.

Ludwig Gierse/Ernst Heinen, Friedrich Baudri. Tagebücher 1854 – 1871 (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, LXXIII), Düsseldorf 2006.

Edmund Göhn, Der niederrheinische Flecken Hüls von der Urzeit bis zur Französischen Revolution, Beiträge zur Ortsgeschichte, Hüls/Krefeld 1953.

U. Gotzes, Der Bildhauer Hermann Nolte, o. O. o. J.

Franz Ludwig Greb, 100 Jahre Mariensäule Düsseldorf, Düsseldorf 1973.

Franz Ludwig Greb, St. Lambertus nach der Säkularisation, in: Die Stifts- und Pfarrkirche St. Lambertus zu Düsseldorf (Rheinisches Bilderbuch, 8), hg. von der Landesbildstelle Niederrhein, Ratingen 1983, S. 41–59.

Gisbert Greshake, An den drei-einen Gott glauben. Ein Schlüssel zum Verstehen, 3. Aufl., Freiburg im Breisgau 2000.

Grochtmann/Schneider, Duisburg (Deutschlands Städtebau), hg. v. Stadtbauamt Duisburg, Berlin 1920.

Ludwig Grote, Tätigkeitsbericht des Arbeitskreises Kunstgeschichte in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif des Forschungsunternehmens der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kunstgeschichte (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965, S. 9–13.

Ludwig Grote, Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 14), München 1972.

Wilhelm Haberling, Die Geschichte der Düsseldorfer Aerzte und Krankenhäuser bis zum Jahr 1907, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins (Düsseldorfer Jahrbuch, 38), hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein 1936, S. 1–141.

Heinrich Hansen, Neuss. Die Ausstattung der St. Quirinus-Kirche zu Neuss im Laufe von neun Jahrhunderten, in: Vereinigung der Heimatfreunde Neuss e. V. (Hg.), Almanach für den Kreis Neuss, Neuss 1982, S. 37–70.

Joseph Hansen/L Baeck u. a., Das politische Leben, in: Joseph Hansen (Hg.) Die Rheinprovinz 1815 – 1915 – Hundert Jahre preußischer Herrschaft am Rhein, Erster Band, Bonn 1917.

Georg Hartwagner, Nikodemus (von Jerusalem), in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 44.

Ulrike Hauser, „Nicht immer wird das Museumsdepot zur Gruft". Beispiele für die Wiederverwendung historistischer Ausstattung in Kirchenräumen des Erzbistums Paderborn, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 3, Regensburg 2012, S. 165–174.

Reiner Haussherr, Kruzifixus, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 677–695.

Erich Heck, Duisburg Einst und Heute (Duisburg, Niederrheinisches Museum, 8. Juli – 16. August 1981), hg. v. Verkehrsverein für die Stadt Duisburg e. V. in Zusammenarbeit mit dem Niederrheinischen Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1981.

Eduard Hegel, Das Erzbistum Köln zwischen der Restauration des 19. Jahrhunderts und der Restauration des 20. Jahrhunderts. 1815 – 1962 (Geschichte des Erzbistums Köln, 5), Köln 1987.

Ludger Heid/Hans-Georg Kraume u. a., Kleine Geschichte der Stadt Duisburg, Duisburg 1983.

Karl Heimann, Der christliche Altar. Übersicht über seinen Werdegang im Laufe der Zeiten, Regensburg 1954.

Jörg Heimeshoff, Denkmalgeschützte Häuser in Düsseldorf mit Garten- und Bodendenkmälern, Essen 2001.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bernard Henrichs (Hg.), Düsseldorf. Stadt und Kirchen, Düsseldorf 1982.

Gerlachus van s-Hertogenbosch, Franz (Franziskus) von Assisi, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 260–315.

Sabine Heuser-Hauck, Der Architekt Heinrich Krings (1857 – 1925), Bonn 2005 (Diss. phil. Bonn 2005), urn:nbn:de:hbz:5-06198.

Hans Peter Hilger, Geschichte der bildenden Kunst im Rheinland seit 1815, in: Wirtschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert (Rheinische Geschichte, 3), hg. v. Franz Petri/Georg Droege, Düsseldorf 1979.

Hans Peter Hilger, Altäre und Ausstattungen rheinischer Kirchen, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 113–176.

Hans Peter Hilger/Gerda Kaltenbruner u. a., Raum und Ausstattung Rheinischer Kirchen 1860 – 1914 (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 26), hg. v. Udo Mainzer, Düsseldorf 1981.

Hanna Hohl, Sergel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalsplastik, in: Werner Hofmann (Hg.), Johan Tobias Sergel. 1740 – 1814 (Hamburger Kunsthalle, 22. Mai bis 21. September 1975), München 1975.

Georg Hölscher, Köln am Rhein. Ein Wegweiser und Andenken, Zweite Auflage, Köln 1905.

Oskar Holl/Renate von Dobschütz u. a., Lamm, Lamm Gottes, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 7–14.

Getrud Holzherr, Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter, Tübingen 1971 (Diss. phil. Tübingen 1968).

Paul Horn, Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928.

Paul Horn, Der Kupferstecher Joseph von Keller, sein Leben, sein Werk und seine Schule, in: Karl Koetschau (Hg.), Schriften des Städtischen Kunstmuseums zu Düsseldorf, 5) Düsseldorf 1931.

Dietrich Höroldt, Inventar des Archivs der Pfarrkirche St. Lambertus in Düsseldorf (Inventare nichtstaatlicher Archive, 9), hg. v. der Archivberatungsstelle, Essen 1963.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Alfons Houben/Hans Maes, Düsseldorf in Stein und Bronze, hg. v. Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1976.

Alfons Houben/Hans Maes (Hg.), Düsseldorf in Stein und Bronze, 2., neu bearbeitete Auflage, Düsseldorf 1984.

Brigitte Hüfler, Achtermann, Theodor Wilhelm (Münster 1799 – Rom 1884), in: Peter Bloch (Hg.), Rheinland Westfalen und die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts (Bottrop, Moderne Galerie, 28. Oktober bis 9. Dezember 1984 und Schloss Cappenberg, 18. Dezember 1984 bis 17. März 1985), Berlin 1984, S. 36–42.

Victor Hugo, Die Elenden, Erster Band, 3. Aufl., Berlin 1987.

Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1869, Leipzig 1964.

Peter Hüttenberger, Die Entwicklung zur Großstadt bis zur Jahrhundertwende (1856 – 1900), in: Hugo Weidenhaupt (Hg.), Düsseldorf. Geschichte von den Ursprüngen bis ins 20. Jahrhundert (Von der Residenzstadt zur Beamtenstadt (1614 – 1900), 2) Düsseldorf, 1988.

Peter Hüttenberger, Düsseldorf. Geschichte von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert, in: Hugo Weidenhaupt (Hg.), Die Industrie- und Verwaltungsstadt (20. Jahrhundert, 3) Düsseldorf 1989.

Gudrun Jansen, Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule, 8), Essen 1992.

Géza Jászai, Kreuzigung Christi, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 620–642.

Manfred Jauslin, Die gescheiterte Kulturrevolution. Perspektiven religiös-romantischer Kunstbewegung vor der Folie der Avantgarde (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 32), München 1989.

Oskar Jungblut, 125 Jahre Katholische Pfarrkirche St. Stephanus in Neuss-Grefrath, in: 125 Jahre Pfarrkirche St. Stephanus Neuss-Grefrath. 1864–1989, hg. v. Pfarrgemeinderat Neuss-Grefrath, Kaarst 1989.

Inge Kähmer, Ferdinand Langenberg und seine Altäre für Düsseldorf, in: Renaissance der Gotik. Ferdinand Langenberg – Neugotische Kunst am Niederrhein (Goch, Museum Goch, 30. Mai 1999 bis 29. 8. 1999), S. 55–62.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Inge Kähmer, Der Bildhauer Wilhelm Mengelberg – seine Altäre und Kirchenausstattungen des Historismus in Neuss und Düsseldorf, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins (Düsseldorfer Jahrbuch, 77), hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Düsseldorf 2007, S. 91–186.

Dagmar Kaiser, Theodor Wilhelm Achtermann (1799–1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813–1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Bern/New York 1985 (Diss. phil. Gießen 1984).

Jan Kalf/Pierre J. H. Cuypers, de katholieke Kerken In Nederland. Dat is de tegenwoordige staat dier kerken met hunne meubeling en versiering beschreven en afgebeelt, Amsterdam 1906.

Alfred Kamphausen, Die Pfarrkirche zum hl. Maximilian in Düsseldorf. Ein geschichtlicher Führer durch die ehemalige Franziskanerkirche, in: Schriften des Historischen Museums und des Archivs der Stadt Düsseldorf, Heft 1, Düsseldorf 1930.

Hans Kappe, Die kulturelle Entwicklung Duisburgs von 1870 bis zur Gegenwart (Diss. phil. Münster 1938).

Oskar Karpa, Die Stifts- und Pfarrkirche St. Lambertus zu Düsseldorf (Schriften des Historischen Museums und des Archivs der Stadt Düsseldorf, 4), Düsseldorf 1932.

Gabriela Kaster, Die vier heiligen Marschälle Gottes, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 2004, Spalte 565.

Gabriela Kaster, Joachim. Vater der Gottesmutter Maria, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 60–66.

Gabriela Kaster, Joseph von Nazareth. Nährvater Jesu, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 210–222.

Karl Georg Kaster, Blasius (Vlasij) von Sebaste, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 416–419.

Paul Kaulhausen, Es reden die Steine vom Leben. Düsseldorfer Gräber, Düsseldorf 1931.

Johannes Kaulmann, Streiflichter zur Geschichte der Kirche und Pfarre, in: Marienkirche Düsseldorf Oststraße, hg. v. Kirchengemeinde St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf 1981, S. 21–30.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Peter Keller/Harald Schlüter, Die Bronzetüren des 19. Jahrhunderts am Dom zu Köln. Teil I: Der Wettbewerb von 1879/80, in: Arnold Wolff/Rolf Lauer (Hg.), Kölner Domblatt, einundsechzigste Folge, Köln 1996, S. 163–230.

Wolfgang Kemp, Schlange, Schlangen, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 75–81.

Stephan Kemperdick/Antje-Fee Köllermann u. a., Rogier van der Weyden. Miraflores-Altar, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Frankfurt am Main, Städel Museum, 21. November 2008 bis 22. 2. 2009, verlängert bis 1. März 2009), Ostfildern 2008.

Hiltrud Kier/Ulrich Krings, Der Kranz der romanischen Kirchen in Köln, Köln 1980.

Hiltrud Kier/Ulrich Krings (Hg.), Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln, 4), Köln 1986.

Hiltrud Kier, Die Kölner Ratskapelle und Stefan Lochners Altar der Stadtpatrone, in: Franz J. Much (Hg.), Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1988, S. 757–778.

Hiltrud Kier, Kirchen in Köln, Köln 2000.

Hiltrud Kier/Ute Chibidziura, Romanische Kirchen in Köln und ihr historisches Umfeld, Köln 2004.

Hiltrud Kier, Architektur und Städtebau im 19. Jahrhundert, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 2, 2006, S. 71–90.

Hiltrud Kier, Köln (Reclams Städteführer Architektur und Kunst), Stuttgart 2008.

Hiltrud Kier, Die romanischen Kirchen in Köln. Führer zu Geschichte und Ausstattung, hg. v. Förderverein romanische Kirchen e. V., Köln 2014.

Georges Kiesel, Bonifatius, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 427–436.

Dieter Kimpel, Dionysius (Denis) von Paris, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 61–67.

Sabine Kimpel, Achatius (Acacius, Akakius, Agatus) und die 10 000 Martyrer von Armenien, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 16–21.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sabine Kimpel, Margarete (Marina) von Antiochien, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 494–500.

Nico Kirchberger, Die Heilige Cäcilia und die Wege der Wahrheit, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 2, Regensburg 2012, S. 90–98.

Nico Kirchberger, Reflektierte Rezensionen, Rezension zu Christian Scholl: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei" 1817 – 1906, in: Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., Jg. 66, Heft 7, Nürnberg 2013, S. 344–349.

Nico Kirchberger, Biskuit für Speyer. Besprechung zu: Ein Nazarener? Johann Baptist Schraudolph und die Speyerer Domfresken. Internationales wissenschaftliches Symposium der europäischen Stiftung Kaiserdom zu Speyer in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 19. Jahrhunderts, 26./27. September 2013, Ratssaal der Stadt Speyer, in: Kunstchronik, Monatszeitschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V., Jg. 67, Heft 2, Nürnberg 2014, S. 72–76.

Hans Georg Kirchhoff, Heimatchronik des Kreises Grevenbroich (Heimatchroniken der Städte und Kreise des Bundesgebietes, 40), Köln 1971.

Klann, Adreßbuch der Oberbürgermeisterei Düsseldorf für 1873. Nach amtlichen Quellen, Düsseldorf 1873.

Klann, Adreß-Buch der Oberbürgermeisterei Düsseldorf für 1881. Nach amtlichen Quellen, Düsseldorf 1881.

Heinrich Klotz, Mittelalter (Geschichte der deutschen Kunst, 1), München 1998.

Gisbert Knopp, Die Altargemälde der Spätnazarener in der Kirche St. Remigius in Bonn (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, 56), Worms 2002.

Jürgen Kocka (Hg.), Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft (Gebhardt-Handbuch der deutschen Geschichte, 13), zehnte, völlig neu bearbeitete Aufl., Stuttgart 2001.

Karl Koetschau: Einige Kartons und Bilder von Ernst Deger (Pempelfort. Sammlung kleiner Düsseldorfer Kunstschriften, 6), Düsseldorf 1925.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Karl Josef Konnertz, Zur Geschichte des Kirchenbaus und zum Wandel seiner künstlerischen Ausgestaltung, in: Marienkirche Düsseldorf Oststraße, hg. v. Kirchengemeinde St. Mariä Empfängnis, Düsseldorf 1981, S. 31–50.

Karl Josef Konnertz, Führer durch die Marienkirche in Düsseldorf, Düsseldorf 1984.

Egon Kornmann/Luise Kornmann, Dürer „Die heilige Dreifaltigkeit" (1. Reihe: Altdeutsche Holzschnitte, 4), Dülmen 1949.

Hermann Krahe (Hg), St. Lambertus. Stifts- und Pfarrkirche zu Düsseldorf, Düsseldorf 1925.

Johann Peter Balthasar Kreuser, Eine Mariensäule, in: Friedrich Baudri (Hg.), Organ für christliche Kunst. Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland, Jg. XI, Nr. 9 und 10, Köln 1861, S. 98–100, S. 108–114, S. 128–131.

Peter Josef Kreuzberg, Franz Ittenbach. Des Meisters Leben und Kunst (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst, I), hg. v. Beda Kleinschmidt, Zweite Aufl., Mönchengladbach 1911.

Heinrich Krings, Alexander Iven zum 70. Geburtstage, in: Die christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben, Jg. 20, Heft 20, München 1923/1924, S. 104.

Ulrich Krings/Otmar Schwab, Köln: Die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung, Köln 2007.

Hatto Küffner/Edmund Spohr, Wegekreuze, Kapellen, Heiligenhäuschen (Denkmäler in Düsseldorf, 1), hg. v. Landeshauptstadt Düsseldorf, Düsseldorf 1985.

Ludwig Küpper, Geschichte der katholischen Gemeinde Düsseldorfs, in: Geschichte der Stadt Düsseldorf in zwölf Abhandlungen. Festschrift zum 600jährigen Jubiläum (3. Jahrbuch), hg. v. Düsseldorfer Geschichts-Verein, Düsseldorf 1888, S. 65–104.

Paul Kutter, Die Grabmäler der Werkstatt des Kölner Domhochaltarmeisters in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Zweiter Band, hg. v. Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln 1925, S. 9–26.

Klaus Lange/Inge Zacher, Der Golzheimer Friedhof in Düsseldorf (Rheinische Kunststätten, Heft 534), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 2011.

Rolf Lauer, Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 4, Plastik, Düsseldorf, 1980, S. 13–62.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rolf Lauer/Michael Puls, Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom, in: Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Bd. 2 (Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 16. Oktober 1980 bis 11. Januar 1981), Köln 1980, S. 295–330.

Wilhelm Lauser (Hg.), Bilder-Schicksale, in: Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur, Bd. XI, Wien 1887.

Martin Lechner, Aloysius (Luigi) Gonzaga, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 100–101.

Martin Lechner, Bartholomäus, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 320–334.

Martin Lechner, Maria, Marienbild. VI. Das Marienbild des 19. u. 20. Jh., in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 206–210.

Martin Lechner, Paulus. Apostel, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 127–147.

Martin Lechner, Philippus. Apostel und Martyrer, in Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 198–206.

Martin Lechner, Thomas. Apostel, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 468–475.

Martin Lechner, Thomas von Aquino, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 476–484.

Jacques van der Lee, Avenhorn en De Goorn. Kerkelijke ontwikkelingen to 1985, in: „Dat gekke volk daar". 375 jaar dominicanen in De Goorn, hg. v. Parochiebestuur Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn 2011, S. 13–52.

Jos van der Lee, Eene eenvoudige doch fraaije kerk. De kerk uit 1826 – 27, in: „Dat gekke volk daar". 375 jaar dominicanen in De Goorn, hg. v. Parochiebestuur Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn 2011, S. 147–192.

Jos van der Lee, De huidige kerk en pastorie, in: „Dat gekke volk daar". 375 jaar dominicanen in De Goorn, hg. v. Parochiebestuur Onze Lieve Vrouw van de Heilige Rozenkrans, De Goorn 2011, S. 193- 274.

P. van der Lee, Kroniek. 350 jaar parochie de Goorn o. l. v. Dominicanen, P. van der Lee, o. O. 1986.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anton Legner, Hirt, Guter Hirt, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 289–299.

Christian Lenz, Goethe und die Nazarener, in: Die Nazarener (Frankfurt am Main, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 28. April bis 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 295–315.

Marius Linnenborn, Gotteshaus und Menschenhaus. Ein Rundgang durch unsere Kirche, in: Pfarrgemeinderat St. Joseph (Hg.), St. Joseph lädt ein. 125 Jahre Kirchweih (miteinander, 48), Oberhausen 1999, S. 26–30.

Mathias Listl, „Nazarenische Architektur" – über Darstellung und Funktion des Gebauten im Werk der Lukasbrüder und ihrer Nachfolger, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 2, Regensburg 2012, S. 126–133.

Josef Lodenstein, Die Mariensäule auf dem Maxplatz, in: Michael Triltsch (Hg.), Düsseldorfer Hefte, Jg. 18, Heft 10, Düsseldorf 1973, S. 16–17.

Clemens von Looz-Corswarem, Düsseldorf ehemals, gestern und heute. Die Stadt im Wandel der letzten 100 Jahre, Stuttgart u. a. 1989.

Clemens von Looz-Corswarem, Düsseldorf. Ein verlorenes Stadtbild, Gudensberg-Gleichen 1994.

Clemens von Looz-Corswarem, Düsseldorf Panorama, Köln 1996.

Clemens von Looz-Corswarem/Rolf Purpar, Kunststadt Düsseldorf. Objekte und Denkmäler im Stadtbild, Düsseldorf 1996.

Kurt Loup, Kunstakademie und freie Künstlerschaft, in: Eduard Trier (Hg.), Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973, S. 173–184.

Elisabeth Lucchesi Palli, Abraham, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 20–35.

Elisabeth Lucchesi Palli/Lidwina Maria Margreta Hoffscholte, Darbringung Jesu im Tempel, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 473–477.

Elisabeth Lucchesi Palli, Dismas der reuige Schächer, in Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 68–71.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Elisabeth Lucchesi Palli, Georg, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 365–373.

Elisabeth Lucchesi Palli, Schächer, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 56–58.

Heinrich Lützeler, Die Deutung der Gotik bei den Romantikern, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Zweiter Band, hg. v. Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln 1925, S. 9–31.

Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg (Denkmäler Deutscher Kunst, Bd. 1 u. 2), hg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, München 2010.

Ekkehard Mai: Ernst Deger zum Gedächtnis – Ein Spätnazarener der Düsseldorfer Malerschule, in: Ausstellung zum 100. Todestag des Historienmalers Ernst Deger (Bockenem, Rathaus, 27. Januar 1985 bis 24. März 1985), hg. v. Stadt Bockenem, Kultur- und Fremdenverkehrsamt, Bockenem 1985, S. 5–10.

Ekkehard Mai, Sohn Carl (Karl) Ferdinand, in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1918, Bd. 3, München 1998, S. 291–294.

Ekkehard Mai, Schadows Erfolgsmodell. Die Düsseldorfer Kunstakademie im Vergleich, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 1, S. 50–61.

Albrecht Mann, Die Neuromanik, Köln 1966.

Peter Märker/Margret Stuffmann, Zu den Zeichnungen der Nazarener, in: Die Nazarener (Frankfurt am Main, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 28. April bis 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 181–186.

Irene Markowitz, Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Eduard Trier (Hg.), Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973, S. 47–84.

Allan Marquand, Andrea della Robbia and his Atelier, Bd. 1 (Princeton monographs in art and archaeology, XI), Princeton 1922, Nachdruck New York 1972.

Walter Marquaß, Heinrich Johann Wiethase (1833 – 1893). Privatbaumeister in Köln, Aachen 1980 (Diss. Doktor-Ingenieur Aachen 1980).

Achim Masser/Max Siller (Hg.), Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa. Texte, Heidelberg 1987.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Benedikt Mauer/Elisabeth Scheeben, Die Malerschule zuhause. Örtliche Kunstvereine und die Stadt Düsseldorf als Auftraggeber, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 1, S. 304–311.

Vincent Mayr, Aegidius (Gilg, Gilles, Till), in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 51–54.

Werner Mellen, Die Künstler der neugotischen Altäre in St. Cyriakus in Hüls, (Hülser Heimatblätter, 23), hg. v. Heimatverein Hüls e. V., Hüls 1976, S. 174–179.

Werner Mellen, Krefeld-Hüls (Rheinisches Kunststätten, Heft 283), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1983.

Werner Mellen, Planung, Bau und Einrichtung der neuen Kirche, in: 125 Jahre Neue Pfarrkirche St. Cyriakus Hüls, 1870 – 1995, hg. v. Katholische Pfarrgemeinde St. Cyriakus, Krefeld-Hüls 1995, S. 125–182.

Antonia Mentel, Alexander Iven (1854 – 1934). Bildhauer am Übergang zur Klassischen Moderne, Norderstedt 2011.

Andreas Merkt, Pankratius, in: Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Herzberg 1993, Spalten 1483 – 1484.

Günter Metken, Ein nationaler Stil? England und das nazarenische Beispiel, in: Die Nazarener (Frankfurt am Main, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 28. April bis 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 355–364.

Sigrid Metken, Nazarener und „nazarenisch". Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Die Nazarener (Frankfurt am Main, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 28. April bis 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 365–388.

Thomas Metz, Vorwort, in: Reisewege zu den Nazarenern in Rheinland-Pfalz, hg. v. Direktion Landesmuseum Mainz, Mainz 2012, S. 7.

Wulf Metzmacher, Der Düsseldorfer Nordfriedhof. Rund um den Millionenhügel, Köln 2002.

Karl Meurer, Die neue Pietà von Joseph Reiss in der St. Gereonskirche zu Köln mit Berücksichtigung der vorzüglichsten Pietàs des neunzehnten Jahrhunderts, in: Franz Hanfstaengl, Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des Modernen Kunstlebens, Bd. XI, München 1900.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Henriette Meynen, Der Gereonsdriesch, in: Förderverein Romanische Kirchen Köln e. V. (Hg.), Colonia Romanica (Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V., IV), Köln 1989, S. 86–91.

Gertrud Milkereit, Duisburg so wie es war, Düsseldorf 1986.

Joseph Milz, Mercator Gedenkjahr Duisburg 1994. Das Mercator-Denkmal auf dem Burgplatz, in: Duisburger Journal 8/1994, hg. v. der Stadt Duisburg, Der Oberstadtdirektor, Kulturdezernat in Zusammenarbeit mit dem Presse- und Informationsamt, Duisburg 1994, S. 44–45.

John Moore, Herz-Jesu-Verehrung. Religiöse, soziale und politische Aspekte einer Frömmigkeitsform, Petersberg/Imhof 1997.

Henning Müller: Krieg und Tod als Mittel der Politik – Denkmäler für Politiker, Feldherren, Gefallene, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 249–279.

P. J. Müller, Josef Reiß und die Mariensäule, in: Jan Wellem Heimatblätter des Heimatvereins „Alde Düsseldorfer" e. V., Heft 3, Düsseldorf 1960, S. 40.

Hans Müller-Schlösser, Düsseldorfer Geschichten. Bilder und Erinnerungen aus Alt-Düsseldorf, Zweiter Band, Düsseldorf 1909.

Hans Müller-Schlösser, Das schöne, alte Düsseldorf, Band 1, Düssseldorf 1911.

Barbara Mundt, Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert, in: Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Wien, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste, 13. September 1996 – 6. Januar 1997), Wien 1996, S. 187–203.

Josef Myslivek, Apostel, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 150–173.

Josef Myslivek, Tod Mariens, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 333–338.

Nägele, Die fürstlich-hohenzollernsche Kunstsammlung einst und jetzt. Am Vorabend der Auflösung, in: Archiv für christliche Kunst, Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, Jg. XLIV, 2. Heft, Stuttgart 1929, S. 33–41 und 3. Heft, S. 73–81.

Helga Neumann, Dreinagelkruzifix, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 552–553.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wilhelm Neuss, Die Kunst der Nazarener, in: Alexander Schnütgen (Hg.), Zeitschrift für christliche Kunst, XXX. Jahrgang, Heft 1, Düsseldorf 1917, S. 1–16.

Wilhelm Neuss, Das Wesen der Nazarenerkunst und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Bd. 1), Augsburg 1928.

M. C. Nieuwborn, Officielle Kerkgids van Nijmwegen, hg. v. J. F. Kloosterman, Nijmwegen 1908.

R. Nijkamp, H. Antonius, hg. v. Parochie de Rooms Katholieke Kerk Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen te Wijhe, Wijhe 2013.

Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift, hg. v. Theodor Schieder/Walther Kienast, Bd. 206, München 1968, S. 529–585.

Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800 – 1866. Bürgerwelt und starker Staat, sechste, durchgesehene Aufl., München 1993.

Olga Alice Nygren, Erasmus (Elmo) von Fomio, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 156–158.

Walter Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter (Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, 1), Köln 1924.

Nicholas Penny, Geschichte der Skulptur. Material, Werkzeug, Technik, Leizpig 1995.

Heinz Peters, Schönes altes Düsseldorf, Zweite, veränderte Aufl., Düsseldorf 1960.

Heinz Peters, Die Ausstattung der Lambertuskirche, in: Die Stifts- und Pfarrkirche St. Lambertus zu Düsseldorf (Rheinisches Bilderbuch, 8), hg. von der Landesbildstelle Niederrhein, Ratingen 1983, S. 85–170.

Leander Petzoldt, Barbara, in Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 304–311.

Leander Petzoldt, St. Quirinus von Neuß, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 240–242.

Nikolaus Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Versuch einer Frühgeschichte und Typologie des Historismus, in: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif des Forschungsunternehmens der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Pfarrgemeinderat St. Joseph (Hg.), St. Joseph lädt ein. 125 Jahre Kirchweih (miteinander, 48), Oberhausen 1999.

Wilhelm Pinder, Die Pietà (Bibliothek der Kunstgeschichte, 29), hg. v. Hans Tietze, Leipzig 1922.

J. M. Plotzek/S. Stolz, Dreifaltigkeit, in: Robert-Henri Bautier u. a. (Hg.), Lexikon des Mittelalters, Bd. III, 10. Lieferung, München 1986, Sp. 1374 – 1376.

Hugo Poth, Die Pfarrkirche St. Agnes in Köln 1902 – 1952. Zu ihrem fünfzigjährigen Bestehen, Köln 1952.

Dagmar Preising (Hg.), Collectionieren-Restaurieren-Gotisieren. Der Bildschnitzer Richard Moest 1841 – 1906 zum 100. Todestag (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2. Dezember 2006 – 22. April 2007; Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 26. Mai – 12. August 2007), Aachen 2006.

Michael Puls, Ewig unzeitgemäß? Begas' Denkmalkunst im Streif- und Zwielicht, in: Esther Sophia Sünderhauf (Hg.), Begas Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831 – 1911) (Berlin, Deutsches Historisches Museum, 25. November 2010 bis zum 6. März 2011), Dresden 2010.

Michael Puls, Anton Josef Reiss. Düsseldorf 1835 – 1900 Düsseldorf, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 2, S. 130.

Rolf Purpar, Kunststadt Düsseldorf. Objekte und Denkmäler im Stadtbild, 2., überarbeitete und ergänzte Auflage, Düsseldorf 2009.

Regina Radlbeck, Der Personbegriff in der Trinitätstheologie der Gegenwart – untersucht am Beispiel der Entwürfe Jürgen Moltmanns und Walter Kaspers (Eichstätter Studien, Neue Folge, 27), hg. v. Bernhard Mayer/Michael Seybold, Regensburg 1989 (Diss. phil. Regensburg 1988).

Cornelia Reiter, Die Engelsserie von Edward Jakob Steinle für den Kölner Dom im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie, in: das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 65, Heft 2, Regensburg 2012, S. 99–106.

Hermann J. Richartz, Basilika St. Lambertus Düsseldorf-Altstadt, Lindenberg 2004.

Günter Richter, Karl Anton v., preuß. Ministerpräsident, in: Neue Deutsche Biographie, Neunter Band (Hess-Hüttig), hg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1972, S. 502–503.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Walter Ring, Heimatchronik der Stadt Duisburg, hg. im Auftrag des Kuratoriums für Deutsche Heimatpflege e. V., Köln 1954.

Wolfgang Rinke, Dortmunder Kirchen des Mittelalters. St. Reinoldi, St. Marien, St. Johannes Bapt. (Propstei), St. Petri, 3., überarbeitete Auflage, Dortmund 2000.

Herbert Rode, Der Kölner Dom, Freiburg 1965.

Herbert Rode, Der hl. Michael von Franz Meynen an der Nordquerhausfassade des Kölner Doms, in: Willy Weyres/Herbert Rode (Hg.), Kölner Domblatt, fünfunddreißigste Folge, Köln 1972, S. 99–112.

Herbert Rode, Plastik des Kölner Domes in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Hochstaden-Grabmal und die Chorpfeilerskulpturen, in: Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs (Köln, Schnütgen-Museum, 14. Mai bis 23. Juli 1972), Bd. 2: Ergänzungsband, Köln 1973.

Günter v. Roden, Geschichte der Stadt Duisburg, I. Das alte Duisburg von den Anfängen bis 1905, Duisburg 1949.

Günter v. Roden, Geschichte der Stadt Duisburg, I. Das alte Duisburg von den Anfängen bis 1905, Duisburg 1970.

Franz Ronig, Einige kunstgeschichtliche Aspekte zu der sozial-religiösen Stiftung der Familie Purucilli in Rheinböllen, in: Klaus Freckmann (Hg.), Die Unternehmerfamilie Puricelli. Wirtschafts-, sozialhistorische und kulturelle Aspekte (Schriftenreihe des Freilichtmuseums Bad Sobernheim, 16), Köln 1997.

Adolf Rosenberg, Thorwaldsen (Künstler-Monographien, XVI), hg. v. H. Knackfuß, Bielefeld/Leipzig 1901.

Ros Sachsse/Rolf Sachsse, Ferdinand Langenberg. Bildhauer in Goch (Gocher Schriften, Heft 1), Goch, 1978.

Roswitha Sachsse-Schadt, Ferdinand Langenberg (1849 – 1931). Ein niederrheinischer Bildhauer und seine Werkstatt, Bonn 1996 (Diss. phil. Bonn, 1996).

Jochen Sander, Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Frankfurt am Main, Städel Museum, 21. November 2008 bis 22. 2. 2009, verlängert bis 1. März 2009), Ostfildern 2008.

Hanswerner Sandgathe, Styrum. Grafen, Untertanen, Bürger, Oberhausen 2011.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ekkart Sauser, Labre, Benoît-Joseph, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, hg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Bd. 16, Herzberg 1999, Spalten 889–890.

Friedrich Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902.

Werner Schäfke, St. Gereon in Köln (Rheinische Kunststätten, Heft 300), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1984.

Max Schasler (Hg.), Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben, Erster bis Zwanzigster Jahrgang, Berlin, 1857 – 1875.

Thomas Schatten, Die Max. Geschichte einer Düsseldorfer Kirche, Düsseldorf 1997.

Heribert Scheffler, Die Baugeschichte der Pfarrkirche St. Joseph, in: Pfarrgemeinderat St. Joseph (Hg.), 125 Jahre Kirchweih (miteinander, 48), Oberhausen 1999, S. 10–12.

Herbert Schindler, Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.

Hanspeter Schlosser, Moses, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 282–297.

Norbert Schloßmacher/Edmund Spohr u. a., St. Lambertus, Altstadt, in: Bernhard Henrichs (Hg.), Düsseldorf. Stadt und Kirche, Düsseldorf 1982, S. 101–104.

Norbert Schloßmacher/Edmund Spohr u. a., St. Mariä Empfängnis, Stadtmitte, in: Bernhard Henrichs (Hg.), Düsseldorf. Stadt und Kirche, Düsseldorf 1982, S. 106–108.

Carsten Schmalstieg, St. Gereon, in: Kirchen in Köln, München 2000, S. 83.

Carsten Schmalstieg/Monika Schmelzer, Sankt Gereon, in: Manfred Becker-Huberti/Günter A. Menne (Hg.), Kölner Kirchen. Die Kirchen der katholischen und evangelischen Gemeinden in Köln, Köln 2004, S. 63.

Carsten Schmalstieg, Sankt Stephanus Neuss-Grefrath, in: Neusser Kirchen. Die katholischen Kirchen im Dekanat Rhein-Kreis Neuss, hg. v. Manfred Becker-Huberti, Köln 2006, S. 95–96.

Monika Schmelzer, St. Paulus. Düsseltal, in: Manfred Becker-Huberti (Hg.), Düsseldorfer Kirchen. Die katholischen Kirchen im Stadtdekanat Düsseldorf, Köln 2009, S. 112–113.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werner Schmidt, Der Bildhauer Wilhelm Albermann (1835 – 1913) Leben und Werk (Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums, 3), Köln 2001.

N. Schmitz/M. Tewes, Kleiner Führer durch die Pfarrkirche St. Stephanus Neuss-Grefrath, Neuss-Grefrath 2001.

Otto Schmitz, Der Golzheimer Friedhof. Ein Spaziergang über den alten Friedhof zu Düsseldorf, o. O. 1999.

Rudolf Schmöle, Der Baumberger Sandstein und seine Verwitterung, Halle 1926 (Diss. phil. Münster in Westfalen 1926).

Anselm Schott, Das vollständige Römische Meßbuch, hg. v. Benediktinern der Erzabtei Beuron, Dreizehnte Auflage, Freiburg im Breisgau 1954.

Sabine Schroyen, Aus dem Nachlaß Wilhelm von Schadows: Studien zu seinem malerischen Werk. Mit einer ausführlichen Besprechung der in der Ausstellung präsentierten Schadow-Zeichnungen, in: Ingrid Bodsch (Hg.) Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule (Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 17. Dezember 1992 – 21. Februar 1993), Bonn 1992, S. 37–40.

Sabine Schroyen, Zur Geschichte des Künstler-Vereins Malkasten in Düsseldorf, in: Ingrid Bodsch (Hg.), Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule (Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 17. Dezember 1992 – 21. Februar 1993), Bonn, 1992, S. 29–35.

Sabine Schroyen, „Geweihter Musen Lieblingshain" oder Mittel zum Zweck. Der Künstlerverein Malkasten und der Erhalt des Jacobischen Gartens, in: Blätter des Künstlervereins Malkasten, Jg. 41, Heft 1, Düsseldorf 1995, S. 6–8.

Sabine Schroyen, Andreas Achenbach Kassel 1815 – 1910 Düsseldorf. Der Akademiehof (Die alte Akademie in Düsseldorf), 1831, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819 – 1918 (Düsseldorf, Kunstpalast, 23. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), Petersberg 2011, Bd. 2, S. 12–13.

Paul Schubring, Luca della Robbia und seine Familie (Künstler-Monographien, LXXIV), hg. v. H. Knackfuß u. a., Bielefeld/Leipzig 1905.

Karl Schumacher, Zur Topographie des ältesten Teils der Stadt Düsseldorf, in: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins (Düsseldorfer Jahrbuch, 28), hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Düsseldorf 1916, S. 83–104.

Sonja Schürmann, St. Maximilian in Düsseldorf (Rheinische Kunststätten, Heft 210), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1979.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sonja Schürmann, Düsseldorf. Eine moderne Landeshauptstadt mit 700jähriger Geschichte und Kultur, Köln 1988.

Sonja Schürmann, Burgplatz und Marktplatz zu Düsseldorf. Zwei historische Plätze der Altstadt (Rheinische Kunststätten, Heft 330), hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1988.

Lieselotte Schütz, Alfons Maria von Liguori, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 96–97.

Lieselotte Schütz, Pankratius von Rom, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 110–111.

Mario Schwarz, Architektur im 19. Jahrhundert, in: Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Wien, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste, 13. September 1996 – 6. Januar 1997), Wien 1996, S. 127–131.

Edmund Schwickert, Die Künstler des Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, Frankfurt am Main 1895.

Angelika Schyma, Neuss-Grafrath. Zur Instandsetzung der Kirche St. Stephanus, in: Denkmalpflege im Rheinland, hg. v. Landschaftsverband Rheinland, Heft 1, Köln 1989, S. 40.

Francesco Scorza-Barcellona, Ciriaco di Roma, in: Claudio Leonardi (Hg.), Il Grande Libro dei Santi. Dizionario Enciclopedico, Volume 1 (A-F), Turin 1998.

Anneliese Seeliger-Zeiss, Apollinaris von Ravenna, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 229–231.

Franz Siepe, Warum ist der Speyerer Dom so schön? Ein Beitrag zur Nazarener-Renaissance am Rhein, in: Rheinische Heimatpflege, hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Jg. 49, Heft 3, Köln 2012, S. 175–194.

Richard Sier, Deutschlands Geistes-Helden. Ehren-Denkmäler unserer hervorragenden Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild, Berlin 1904.

Michael Sintzel, Die Nachfolge des heiligen Aloysius v. Gonzaga, des Vorbildes und Schutzpatrones der christlichen Jugend. Mit einer neuntägigen Andacht und verschiedenen andern Gebieten, Regensburg 1841.

P. W. Söchtig, Aus unserer Ahnengalerie. Julius Bayerle, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jg. 29, Heft 6, Düsseldorf 1984, S. 6.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

P. W. Söchtig, Aus unserer Ahnengalerie. Jacobus Leisten. Historien- u. Genremaler, in: Blätter des Kunstvereins Malkasten, Jh. 34, Heft 5, Düsseldorf 1988, S. 7–8.

Adolf Spamer, Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert, München 1930.

Christel Squarr, Bernhard von Clairvaux, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 371–385.

Christel Squarr, Simon Stock, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 372–373.

Hubert Steinkamp, Wo sind Duisburgs Denkmäler geblieben?, in: Duisburger Forschungen, Schriftenreihe für Geschichte und Heimatkunde Duisburg, Band 1, hg. v. Stadtarchiv Duisburg in Verbindung mit der Mercatorgesellschaft, Duisburg 1957, S. 130–134.

Alphons M. von Steinle (Hg.), Edward von Steinle. Des Meisters Gesamt-Werk in Abbildungen, Kempten/München 1910.

Thomas Sternberg, Gebet und Genre. Der Kreuzweg, in: das münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 66, Heft 1, Regensburg 2013. S. 3–15.

Ronald Sternert/Chris Kolman u. a., Wijhe, in: Zeist/Waanders (Hg.) Monumenten in Nederland. Overijssel, Rijksdienst vorr de Monumentenzorg, Zwolle 1998.

Hans Stöcker, Dienst am Nächsten. Das Marienhospital in Düsseldorf. Ein Stück Stadtgeschichte 1864 – 1970, Düsseldorf 1970.

Carl Leopold Strauven, Der Kalvarienberg in der Altstadt an der St. Lambertuskirche hierselbst. Ein Protest gegen die Errichtung eines neuen künstlerisch-schönen Kalvarienberges und gegen die dem Verfasser in dieser Sache zu Theil gewordene Behandlung, Düsseldorf 1883.

Ralf Stremmel, Gesundheit – ein Unternehmensziel? Notizen zur Betriebskrankenkasse und zur Abwässerbeseitigung der Friedrich Wilhelms-Hütte in Mülheim an der Ruhr von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, in: Zeitschrift des Geschichtsvereins Mülheim a. d. Ruhr, Heft 67, Mülheim a. d. Ruhr 1995, S. 10–69.

Robert Suckale, Kunst in Deutschland von Karl dem Großen bis Heute, Köln 1998.

Robert Suckale, Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchorstatuen, in: (Michael Hauck/Klaus Herdering (Hg.), Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner (Kölner Domblatt, Siebenundsiebzigste Folge), Köln 2012, S. 256–287.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Norbert Suhr, Reisewege zu den Nazarenern in Rheinland-Pfalz – Eine Einführung, in: Reisewege zu den Nazarenern in Rheinland-Pfalz, hg. v. Direktion Landesmuseum Mainz, Mainz 2012, S. 9–15.

Norbert Suhr, Nazarener in Rheinland-Pfalz – Ein Überblick, in: Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts, hg. von der Direktion des Landesmuseums Mainz, Regensburg 2012, S. 13–23.

Norbert Suhr/Nico Kirchberger, Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhundert, hg. v. Direktion des Landesmuseums Mainz, Regensburg 2012.

Max Tauch (Hg.), Neuss in alten Ansichtskarten, Frankfurt am Main 1978.

Max Tauch, Das St. Quirinus-Münster in Neuss (Schnell, Kunstführer, Nr. 1400), München 1984.

Max Tauch, Ein Denkmal für Pius IX. Das Papstjubiläum 1871 und die Errichtung des Josefsaltars in St. Quirin 1872, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte, hg. vom Verein der Freunde und Förderer des Clemens-Sels-Museums Neuss e. V., Neuss 2000, S. 43–46.

Max Tauch, Neuss. St. Quirinusmünster, (Schnell, Kunstführer, Nr. 1400), 2., neu bearbeitete Auflage, Regensburg 2002.

Max Tauch, Das Neusser Münster. Geschichte, Architektur, Ausstattung, Köln 2009.

Michel Testuz (Hg.), Papyrus Bodmer (5. Bibliothèque Bodmer). Nativité de Marie, Cologny-Genève 1958.

Rudolf Theilmann, Düsseldorf und Karlsruhe – Der Einfluß der Düsseldorfer Akademie auf die Organisation der Karlsruher Kunstschule, in: Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr nebst Resümees der Historiker- und Kunsthistoriker-Tagung in Essen vom Juni 1982 (Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter: Beiträge zur Landesgeschichte des 19. u. 20. Jh., 4), Wuppertal 1985.

Michael Thimann, Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 8), hg. v. Frank Büttner/Hans Ramisch, Regensburg 2014.

Alois Thomas, Gregor I. der Große, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 432–441.

J. J. M. Timmers, Eucharistie, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 687–695.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lutz Tittel, Heinrich Mücke, Das Christentum 1835, hg. v. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Regensburg 1999.

Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994.

Beatrice Tomasetti-Gatzweiler, St. Mariä Empfängnis (Marienkirche), in: Manfred Becker-Huberti (Hg.), Düsseldorfer Kirchen. Die katholischen Kirchen im Stadtdekanat Düsseldorf, Köln 2009, S. 81–82.

Eduard Trier, Die Propheten-Figuren des Kölner Rathauses, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Jahrbuch für Kunstgeschichte, hg. im Auftrag der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museums Ludwig e. V., Bd. XV, Köln 1953, S. 79–102.

Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980.

Eduard Trier, Bildwerke für Kultus und Andacht, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 63–112.

Eduard Trier, Die religiösen Denkmäler, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 177–212.

Walburga Unglaub, Plastik und Denkmal in der Stadt. Entstehungsgeschichte öffentlich aufgestellter Kunstwerke, dargestellt an Beispielen aus Duisburg und Mülheim, Hausarbeit bei Professorin Mariannne Ruhloff, Universität Mülheim/Ruhr, 2. Januar 1979.

Hans Verbeek, Die sonstige Denkmalpflege seit 1888, in: Köln. Bauliche Entwicklung 1888 – 1927. Festgabe zum Deutschen Architekten- und Ingenieurtag 1927, hg. v. Architekten- und Ingenieurverein für den Niederrhein und Westfalen und Köln, Berlin/Köln 1927, S. 196–207.

Frans van Vilsteren, Rondleiding door de Rooms-Katholieke Kerk van Wijhe, hg. v. Parochie de Rooms Katholieke Kerk Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen te Wijhe, Wijhe o. J.

Rita Vogedes, 100 Jahre Mercator-Denkmal, in: Duisburger Journal, hg. v. Stadt Duisburg, Dezernat für Bildung/Kultur/Sport in Zusammenarbeit mit dem Personen- und Informationsamt, Jg. 2, Heft 9, Duisburg 1978, S. 8–11.

Hans Vogts, Vincenz Statz (1819 – 1898). Lebensbild und Lebenswerk eines Kölner Baumeisters, in: Wilhelm Neuss (Hg.), Kunstgabe des Vereins für Christliche Kunst



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im Erzbistum Köln und Bistum Aachen für die Jahre 1959/1960, Mönchengladbach 1960.

Gisela Vollmer, Die Kapelle zu den hl. Vierzehn Nothelfern in Düsseldorf-Stoffeln, in: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Band 57/58, hg. vom Düsseldorfer Geschichtsverein, Düsseldorf 1980, S. 101–113.

Wolfgang Vomm, Denkmäler für Herrscher, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 213–247.

Jacobus de Voragine, Die Legenda Aurea, 15. Aufl., Gütersloh 2007.

Carl Vossen, Chronik des Friedhofes Heerdt, in: Heerdt im Wandel der Zeit II. 25 Jahre Bürgerverein Heerdt e. V., Düsseldorf 1980.

L. Voß & Cie., Adreßbuch der Stadt Düsseldorf für das Jahr 1891, Düsseldorf 1891.

Ursula Voß, Name der Sehnsucht – Nazarener, in: Gisela Völger/Karin von Welck (Hg.), Männerbande Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Bd. 2 (Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 23. März bis 17. Juni 1990), Köln 1990, S. 87–96.

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst (Liebhaberbibliothek, 20), Weimar 1914.

A. Walzer, Herz Jesu, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 250–254.

Hugo Weidenhaupt, Aus Düsseldorfs Vergangenheit. Aufsätze aus vier Jahrzehnten, Düsseldorf 1988.

Hugo Weidenhaupt, Kleine Geschichte der Stadt Düsseldorf, 10., überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993.

Elisabeth Weis/Friederike Tschochner, Klara (Chiara) von Assisi, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 314–318.

Siegfried Weiß, Leisten, Jacobus (Jakob, Jakobus), in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1918, Bd. 2, München 1998, S. 322–323.

Klaus Welker, Pantaleon (Panteleimon) von Nikomedien, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 112–115.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Guido de Werd/Michael Jeiter, St. Nicolaikirche Kalkar, München/Berlin 2002.

Th. A. Wermenbol, Dekenaat Nijmwegen. Nijmwegen, Monumentendag 1993, Nijmwegen 1993.

Friedericke Werner, Christophorus, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 496–508.

Friedericke Werner, Eustathius (Eustachius) Theopista, Agapitus und Theopistus, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonogrphie, Bd. 6, Freiburg im Breisgau 2004, Spalten 194–199.

Uwe Westfehling, Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hg. v. Schnütgen-Museum und vom Außenreferat der Museen der Stadt Köln (Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 20. November 1978 – 18. März 1979), Köln 1978.

Fritz Wiesenberger, Das Düsseldorfer Rathaus. Eine kurzgefasste Geschichte, in: Michael Triltsch (Hg.), Düsseldorfer Hefte, Jg. 15, Heft 24, Düsseldorf 1970, S. 27–32.

Fritz Wiesenberger, Das Düsseldorfer Rathaus, Düsseldorf 1970.

Paul Wietzorek, Aus der Geschichte der Katholischen Pfarrgemeinde zu Krefeld-Hüls, in: Katholische Pfarrgemeinde St. Cyriakus (Hg.), 125 Jahre Neue Pfarrkirche St. Cyriakus Hüls, 1870 – 1995, Krefeld-Hüls 1995, S. 11–83.

Sturmius-M. Wittschier, Kreuz Trinität Analogie. Trinitarische Ontologie unter dem Leitbild des Kreuzes, dargestellt als ästhetische Theologie, (Bonner dogmatische Studien, 1), hg. v. Wilhelm Breuning, Hans Jorissen, Josef Wohlmuth, Würzburg 1987.

Karl Woermann, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaus, Düsseldorf 1880.

Johannes Wunsch, Mariensäulen als Denkmäler der Himmelskönigin, in: Der Marienpsalter, Jg. 49, Heft 10, Freiburg im Breisgau 1926, S. 234.

Inge Zacher, Skulpturen an öffentlichen Gebäuden, in: Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.), Plastik (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 4), Düsseldorf 1980, S. 349–383.

Inge Zacher, Düsseldorfer Friedhöfe und Grabmäler. Begräbniswesen und Brauchtum im 19. Jahrhundert, in: Wieland Koenig (Hg.), Schriftenreihe des Stadtmuseums Düsseldorf, Düsseldorf 1982.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Inge Zacher, Das Jesuiten-Monument und die Grabmäler von Düsseldorfer Geistlichen auf dem Golzheimer Friedhof, hg. v. Dominikanerkonvent Düsseldorf, Düsseldorf 2007.

Hans-Joachim Ziemke, Zum Begriff der Nazarener, in: Die Nazarener (Frankfurt am Main, Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 28. April bis 28. August 1977), Frankfurt am Main 1977, S. 17–25.

W. Zils, Neu-Düsseldorfer Kunst, in: Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben in Verbindung mit der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, hg. v. der Gesellschaft für christliche Kunst, Jahrgang XVI, Heft 1, München 1920, S. 69–112.

Klaus Zimmermanns, Antonius von Padua, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 2004, Sp. 219–226.

Nachschlagewerke

Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 6 (Moenius, Georg-Patijn, Constantijn Leopold), Herzberg 1993.

Friedrich Wilhelm Bautz/Traugott Bautz (Hg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 16 (Ergänzungen-III-1999), Herzberg 1999.

Emmanuel Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Tome 11 (Pintoricchio-Rottel), Nouvelle Édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse, Paris 1999.

Emmanuel Benezit, Dictionary of Artists, Volume 11 (Pinchon-Rouck), Paris 2006.

Wolfgang Braunfels/Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 bis 8, Freiburg im Breisgau 2004.

Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1977.

Erzbischöfliches Generalvikariat Köln (Hg.), Handbuch des Erzbistums Köln, Bd. 1 und 2, 26. Ausgabe, Köln 1966.

Hermann Kinder/Werner Hilgemann, dtv-Atlas Weltgeschichte, Bd. 2 (Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart), 32. Auflage, München 1996.

Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Neunter Band (Hess-Hüttig), Berlin 1972.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense (Red.: Filippo Caraffa), Bibliotheca Sanctorum, Bd. I, (Aalaide-Anselmo), Rom 1961.

Hans Koepf, Bildwörterbuch der Architektur, 3. Aufl., Stuttgart 1999.

Kunstmuseum Düsseldorf/Galerie Paffrath (Hg.), Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1918, Bd. 1 (Abbema – Gurlitt), München 1997.

Kunstmuseum Düsseldorf/Galerie Paffrath (Hg.), Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819 – 1918, Bd. 2 – 3 (Haach-Murtfeldt, Nabert-Zwecker), München 1998.

Claudio Leonardi (Hg.), Il Grande Libro dei Santi. Dizionario Enciclopedico, Volume 1 (A-F), Turin, 1998.

Erna Melchers/Hans Melchers, Das grosse Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf, 8. Aufl., München 1985.

Hermann Alexander Müller, Biographisches Künstler-Lexikon der Gegenwart. Die bekanntesten Zeitgenossen auf dem Gesamtgebiet der bildenden Künste aller Länder mit Angabe ihrer Werke, Leipzig 1882.

Harald Olbrich u. a., Lexikon der Kunst, Bd. I – VII, Zweite, unveränderte Aufl., Leipzig 2004.

Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, 5. unveränd. Aufl., München/Berlin 1994.

K. G. Saur-Verlag (Hg.), Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z, Bd. 8 (Pikalov-Schintzel), München/Leipzig 2000.

Hans Wolfgang Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon der berühmtesten bildenden Künstler, Vierter Band (Raab-Vezzo), fünfte unveränderte Aufl., Frankfurt 1921.

Johann Evangelist Stadler/ Franz Joseph Heim (Hg.), Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen von aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische in alphabetischer Ordnung, mit zwei Beilagen, die Attribute und den Kalender der Heiligen enthalten, Bd. I (A-D), Augsburg 1858.

Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 26 (Olivier-Pieris), Leipzig 1932.



https://doi.org/10.5771/9783828866166 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 28 (Ramsden-Rosa), anastatischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1934, Zwickau 1953.

Willy Weyres/Albrecht Mann, Handbuch zur Rheinischen Baukunst des 19. Jahrhunderts. 1800 – 1880, Köln 1968.



https://doi.org/10.5771/9783828866188 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 18.01.2026, 00:09:13. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.