

DER FREIHERR VOM STEIN UND DER KÖLNER BILDHAUER  
PETER JOSEPH IMHOFF

*Peter Bloch*

I

Der Freiherr vom Stein wurde 1757 auf Schloß Nassau an der Lahn geboren, im gleichen Jahre wie Alexander Hamilton, Joseph de Lafayette, William Blake und Antonio Canova. Aufklärung und Romantik, Revolution und Restauration beeinflussten sein Denken und Handeln. Jenseits dieser gegensätzlichen Strömungen aber gab es als feste Richtschnur die moralische Instanz der Geschichte; stets war es eine Bindung an Tradition in Staat, Recht und Sittlichkeit, die sein Leben leitete<sup>1</sup>: „Allein dadurch, daß man das Gegenwärtige aus dem Vergangenen entwickelt, kann man ihm eine Dauer für die Zukunft verschern“, so schrieb er am 12. Februar 1816. Es entspricht dem großen Zug seiner Persönlichkeit, daß die gleichen Impulse, die seine *vita activa* beflügelten, auch den Ausklang seines Lebens befruchteten. Nach dem Rückzug in das Privatleben am Ende der Freiheitskriege, nun, da er nicht mehr tätig teilhatte an der Geschichte, widmete er sich ihren Quellen. Die Herausgabe der *Monumenta Germaniae Historica* wurde zu einem Anliegen, das ihn bis zu seinem Tode 1831 beschäftigte<sup>2</sup>. Daneben fand er für die Schönen Künste Muße, als Bauherr und Mäzen. Doch blieb ihm auch die Kunst in erster Linie geschichtliches Dokument: sei es als Zeugnis der Vergangenheit, sei es als politisches oder sittliches Vermächtnis.

Dieses für den Freiherrn vom Stein bezeichnende Verhältnis von Kunst und Geschichte mag zunächst in einigen Zügen veranschaulicht werden. Noch in das letzte Jahr seines Wirkens in der großen Politik, als Bevollmächtigter der Zentralverwaltung, fiel seine Teilnahme an der Rückführung der von Napoleon verschleppten Kunstschatze. Im April 1814 leitete Stein einen Antrag Jacob Grimms an Hardenberg weiter, wonach die in Paris befindlichen altdeutschen Handschriften zurückgegeben werden sollten, selbst die durch Ludwig XIV. an den Vatikan geschenkte Heidelberger Bibliothek (IV, 1066)<sup>3</sup>. Besondere Schreiben galten dem Kölner Rubensbild mit der Kreuzigung Petri (IV, 1170), Kunstwerken aus Lüttich und Spa (IV, 1225, 1278, 1304), sowie „aller für vaterländische Geschichte und Sprache nicht unwichtigen Urkunden“ (IV, 1265). Bei der zweiten Besetzung von Paris 1815 hat dann der junge Kölner Romantiker Eberhard von Grootte tatkräftig und gegen den verzweifelten Widerstand des berüchtigten „l'emballeur“ Denon, Generalinspekteur der französischen Museen, aus dem Musée Napoléon gerettet, was immer zu retten war<sup>4</sup>. Ganz besonders lag ihm die Kreuzigung Petri am Herzen, die sein eigener Vorfahre Everhard von Jabach gestiftet hatte.

Die Erwartung der Heimkehr dieses Rubensbildes erlebten Stein und Goethe auf ihrer gemeinsamen Reise, die sie von Nassau rheinabwärts nach Köln führte (25.-29. Juli 1815): „Wir freuten uns“, schrieb Goethe, „daß einer zahlreichen Bürgerschaft durch eine einfache große Handlung das herrliche Gefühl gegeben sei, nunmehr einem Fürsten anzugehören, der ihnen in so hohem Sinn Recht zu verschaffen und ein schmäzlich vermißtes Eigentum wieder zu erstatten, kräftig genug wäre.“ Berühmt ist die Szene, da Ernst Moritz Arndt „die beiden größten Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts“ vor dem Dombild (Stephan Lochners) traf, das damals schon als der Inbegriff des „Altdeutschen“ galt<sup>5</sup>. Man besprach sich über die Erhaltung der rheinischen Altertümer nach der Neuordnung der Rheinprovinz, Fragen der Denkmalpflege also und der Errichtung eines zentralen Museums in Köln, die für den praktischen Sinn des Freiherrn vom Stein kennzeichnend sind und die wenigstens teilweise in Goethes Aufsatz „Kunst und Alterthum an Rhein und Main 1814—1815“ ihren Niederschlag fanden<sup>6</sup>. Begleitet von Franz Ferdinand Wallraf und dem Maler Maximilian Heinrich Fuchs besuchten Stein und Goethe die Sammlung des Gerhard Kunibert Fochem, Rektor an der der Familie Grootte gehörenden Elendskirche. Ein Brief Fochems an den jungen Grootte gibt einen höchst anschaulichen Bericht davon<sup>7</sup>. Wenige Tage zuvor hatte Fochem an Grootte geschrieben: „... Görres . . .

ersuchte mich für den Minister vom Stein, der mich bald selbst besuchen würde, um die Erlaubnis, meinen Maximilian durch Beckenkamp copieren zu lassen . . .“<sup>8</sup>. Um was für eine Darstellung Kaiser Maximilians in der Sammlung Fochem es sich dabei handelt und ob der Auftrag ausgeführt wurde, hat sich nicht in Erfahrung bringen lassen. In jedem Falle stoßen wir hier auf ein Interesse für altdeutsche Malereien, dem es entspricht, wenn vom Stein 1818 der Kirche in Cappenberg ein Bild aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters schenkte<sup>9</sup>. Auch um das Geschick der Kunstsammlung des Kanonikus Pick in Bonn, die er mit Goethe zusammen besucht hatte, bekümmerte sich Stein, indem er sie 1819 dem Großherzog von Sachsen-Weimar zum Kauf anbot (VI, 33). Als 1821 die Gebrüder Boisserée den Freiherrn baten, die Publikation über ihre Gemäldesammlung und über den Kölner Dom zu unterstützen, rühmt er das „Wohlthätige ihrer Wirkung auf Belebung würdevoller, vaterländischer und religiöser Gesinnungen“ und setzt deren Sammelthätigkeit mit seiner eigenen Forschung in Beziehung: „Es wäre interessant, in Beziehung auf Kunst die deutschen Geschichtsquellen zu durchgehen. Ew. Wohlgeboren tun etwas Besseres, Sie erhalten die Kunstwerke und verschaffen ihnen wieder die gebührende Achtung im deutschen Vaterland“ (VI, 351).

Die Verbindung von Kunst und Geschichte formte sich in einer Reihe von Aufträgen zu einem „patriotischen Kunstprogramm“<sup>10</sup>. Bei dem vom Jakobiner zum glühenden Patrioten gewandelten Deutsch-Römer Joseph Anton Koch gab Stein das Bild *Der Tiroler Landsturm Anno neun* in Auftrag<sup>11</sup>; der Entwurf war im Herbst 1816 fertig (V, 586), die Malerei im Mai 1820 (VI, 248). Volkstümlich derb reitet Andreas Hofer zum Kampfe, von Trommel, Fahne und Kruzifix begleitet, links liegt ein toter Plünderer. Das finstere Loch im Vordergrund, aus dem giftige Dämpfe steigen, auch der Eselskinnbacken, mit dem Samson einst die Philister schlug, fügen dem vaterländischen Sujet politische Allegorien bei. Das Bild summiert gleichsam die großen Hoffnungen, mit denen Stein den Tiroler Aufstand aus seinem Exil in Brünn erlebt hatte, mit der Resignation seit dem Wiener Kongreß. Die ursprüngliche Fassung befindet sich heute im Ferdinandeum zu Innsbruck. In der 1819/20 für Cappenberg entstandenen, im Format größeren Replik wird die Bedeutung der politischen „Kloake“ im Vordergrund durch Inschriften präzisiert. Im Dezember 1817 beauftragte Stein über Niebuhr den Maler Koch mit einem Pendant, das den *Zug des Herzogs von Braunschweig-Oels* von der böhmischen Grenze an die Ufer der Nordsee zeigen sollte: „ . . . den Moment, wo sich der wahre Soldat zeigt, gleichgültig gegen Tod und die Schläge des Schicksals, wünschte ich ausgedrückt“ (V, 594). Doch hat dieser Plan sich offenbar zerschlagen.

Von Dezember 1820 bis Mai 1821 weilte Stein mit seinen beiden Töchtern in Rom, wo er Quellenstudien in der Vatikanischen Bibliothek betrieb und persönliche Bekanntschaft mit den Nazarenern machte. Zeugnis solcher Beziehungen sind die Bildniszeichnungen Steins von Julius Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Olivier und das ganzfigurige Bild Philipp Veits von Steins Tochter Therese. Stein bestellte außerdem eine Ansicht von Castel a Mare bei Franz Ludwig Catel, eine Ansicht von Capri bei Joseph Rebell und zwei Landschaftszeichnungen bei Johann Christian Reinhart (VI, 324). Im Februar 1822 benachrichtigte Stein aus Frankfurt Bunsen von der glücklichen Ankunft der Bilder Veits, Rebells und Reinharts (VI, 454): „Ich habe sie auf dem hiesigen Museo aufgestellt, um die Künstler dem hiesigen Publico bekanntzumachen.“ Daneben suchte Stein die Deutsch-Römer bei ihrer Themenwahl für die Historie des eigenen Volkes zu begeistern und schenkte ihrer Bibliothek eine Reihe von Chronikwerken (VI, 411; 418). Angesichts der Fresken der Villa Bartholdy reiften wohl auch die Pläne, einen Saal im Obergeschoß von Schloß Cappenberg, das 1816 im Tausch gegen das westpreußische Gut Birnbaum erworben worden war, mit Fresken zu schmücken<sup>12</sup>. Als Thema hatte er sich Szenen aus dem Leben Heinrichs IV., dann Maximilians I. und Heinrichs I. ausgewählt. Peter Cornelius — damals Direktor der Düsseldorfer Akademie — sollte 1823 den Auftrag übernehmen (VI, 639; 770), wollte aber, nachdem er 1824 nach München übersiedelt war, seine Schüler Hermann Stilke und Karl Stürmer unter eigener Aufsicht arbeiten lassen (VI, 776; 810). Schinkel und Rauch,

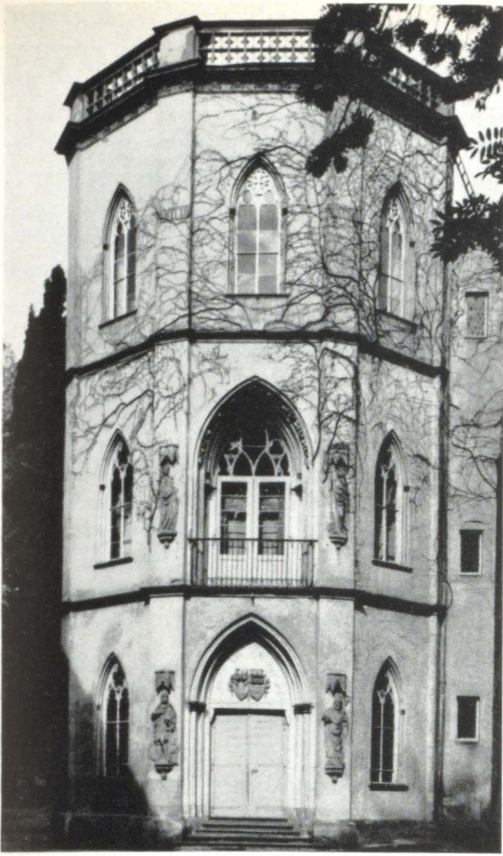
zu denen Caroline von Humboldt die Verbindung hergestellt hatte, rieten von den Corneliussschülern ab und schlugen statt der Fresken Ölgemälde vor. Als Künstler wurden Carl Wilhelm Wach, Kolbe und Schnorr von Carolsfeld in Vorschlag gebracht (VI, 948; 954). Bezeichnend ist wieder, wie sich der Mäzen mit dem Mediaevisten mischt: „Werden die Bilder ausgeführt, so will ich die Stellen aus Wittekind ausziehen, die die erwähnten Ereignisse erzählen. Es kommt mir auch auf möglichst genaues Kostüm an. Das der Ungarn beschreiben die Schriftsteller, das der Deutschen aus dem 10. Säkulum weiß man nicht so genau. Man muß es aber auf gleichzeitigen Grabsteinen finden, sodann auch in einem vortrefflichen Kupferwerk, so gewiß in Berlin auf der Bibliothek ist: Meyrick, Inquiry into ancient armour, London 1823. Endlich die berühmte Tapete von Bayeux in den Mémoires des Inscriptions, T. IX, XII. Sie stellt die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer vor und ward von seiner Gemahlin Mathilde verfertigt“ (VI, 954).

Schließlich wurde 1826 ein erstes Bild an Karl Wilhelm Kolbe vergeben, und zwar mit einer neuen Thematik, nämlich der *Schlacht auf dem Lechfeld*: An der Spitze seiner Reiter sprengt Otto der Große gegen die flüchtenden Hunnen, hinter ihm der junge Herzog Konrad von Lothringen; rechts fliehen zwei Frauen mit ihren Kindern. Die Fertigstellung des Bildes hat der Auftraggeber nicht mehr erlebt. Für das zweite Gemälde griff Stein auf die zuvor verworfene Thematik zurück, es sollte die *Entführung Heinrichs IV.* durch Erzbischof Anno von Köln zur Darstellung bringen. Doch ist diese Arbeit niemals ausgeführt worden. Mit einem dritten Gemälde wurde 1829 Julius Schnorr von Carolsfeld beauftragt: der *Tod des Kaisers Barbarossa*. In einer an Raffaels Grablegung Christi der Galleria Borghese anklingenden Komposition wird der Kaiser aus den Fluten des Kalykadmos geborgen, Kreuzfahrer beklagen ihn, segnend steht rechts vorn ein Bischof. Hinter ihm erscheint, mit der goldenen Kette des Kanzlers geschmückt, die Gestalt des Freiherrn vom Stein (wobei Schnorr nicht sein eigenes Stein-Porträt von 1821 zum Vorbild nahm, sondern das seines Freundes Olivier). 1830 hatte Stein den Entwurf in den Händen, die Vollendung hat er auch hier nicht mehr erlebt. Die Arbeit wurde 1832 fertiggestellt, bevor Schnorr 1835 bei der Freskenfolge in den Kaisersälen der Münchner Residenz das Thema erneut in Angriff nahm, wobei freilich die Gestalt des „Kanzlers“ fortblieb.

Getreu seinen Plänen versorgte Stein die Maler mit Anregungen aus der mittelalterlichen, aber auch aus der jüngsten Geschichte. „Ich wünschte, Sie sagten ihm (Kolbe) oder Geheimrat Schinkel“, so schrieb er 1828 an die Gräfin Voß, „er mögte die Gesichter seiner Kämpfer aus der Natur und nicht aus der Einbildungskraft wählen; Kaiser Otto drückt nicht Kraft und Würde in seinen Zügen, sondern verzerrten Ingrim aus, in Witichinds des Mönchen von Corvey Chronik wird seine Gestalt und Gesichtszüge beschrieben, Herr Kolbe sollte diese Stelle nachlesen und will er idealisieren, so wähle er die Züge des Feldmarschall Blücher und seinen Körperbau. Ich freue mich sehr, den Feldmarschall Gneisenau zu sehen; ich wünschte er liehe dem Herzog Konrad seine Züge, der die Schlacht auf dem Lechfeld entschied.“ An Schnorr von Carolsfeld sandte Stein eine Reihe von Exzerpten aus Geschichtswerken und verwies für die Authentizität der Kostüme auf den Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, der 1818 im Auszug von Chr. M. Engelhardt vorlag<sup>13</sup>. Dem Anspruch auf getreue Erfassung der Historie widerspricht scheinbar die Einfügung der Züge von Helden des Freiheitskrieges und des eigenen Bildnisses. Doch geht es eben nicht um ein reines Historienbild und um die Individualität des Dargestellten, sondern um die vorbildhafte Situation, um die Entwicklung des Gegenwärtigen aus dem Vergangenen. Im Barbarosstatod knüpfen sich über die Jahrhunderte hinweg geschichtliche Analogien von gleicher Größe und gleicher Tragik: hatte doch kaum einer so um die Wiedererweckung von Reich und Kaisertum gekämpft, wie der Freiherr vom Stein, der schon seiner reichsunmittelbaren Herkunft nach als der berufene Kanzler erschien. Und gleich den Großen des Staufischen Reiches stand auch er am Ende aller Träume, freilich nicht durch den Tod, sondern durch das Fehlen des einen überragenden Herrschers.

Der bedeutendste Auftrag Steins galt dem Turm an seinem Geburtshaus in Nassau, einer der ersten neugotischen Architekturen im Rheinland. Schon 1807, als Stein nach seiner Überwerfung mit Friedrich Wilhelm III. für kurze Zeit wieder in Nassau weilte, beschäftigten ihn Baupläne für eine Orangerie (II/1,355). Zu anderem war damals die Zeit der Muße zu kurz gewesen, auch die Situation nicht eben günstig. Erst unmittelbar nach der Rückkehr aus Paris am 10. Juni 1814 begannen weitergehende Pläne Gestalt zu gewinnen. Schon fünf Tage später berichtete er seiner Gattin von seinem festlichen Empfang in Nassau und zugleich, daß er einen Baumeister Delassaux von Koblenz habe kommen lassen, „einen gescheiten, talentvollen, angenehmen jungen Mann“, der das Haus wiederherstellen, Stühle und übrige Möbel besorgen solle, und zwar ähnliche, wie er sie in Malmaison gesehen habe (VI, 1355; V, 55). Der Entschluß zum Anbau eines Turmes an das Nassauer Schloß (1621 ausgebaut, 1755 erweitert) muß mit ähnlicher Schnelligkeit gefaßt worden sein, schrieb er doch bereits im September 1814, vom Wiener Kongreß aus, an Frau vom Stein: „Que fait la construction de la tour? Ich wünschte, der Turm erhielte eine Höhe von 50 Fuß, dann würde er den Flur und zwei Stockwerke erhalten. Der Turm würde freier und hübscher aussehen, und ich erhielte im 2. Stockwerk ein Zimmer mehr, dagegen würde dem 1. Stockwerk die Erleuchtung von oben oder das Skylight hinwegfallen. Ich bitte Dich, dieses dem Baumeister zu sagen“ (V, 160). Einen Monat später heißt es: „La Ritterburg de Laxembourg fournit des idées pour l'ameublement de notre tour, dont la construction est favorisée par le temps sec et beau, qui permettra qu'on puisse atteindre le premier étage et qu'on puisse l'achever l'année prochaine, ce que je désire beaucoup étant pressé d'en jouir“ (V, 180 — weitere Hinweise V, 206 u. 229). Im Oktober erbat Stein von seiner Schwester Marianne Zeichnungen von Tischen, Stühlen usw. aus der Löwenburg (V, 350), ein Jahr später erfahren wir, daß der Bau weitgehend vollendet ist (V, 478).

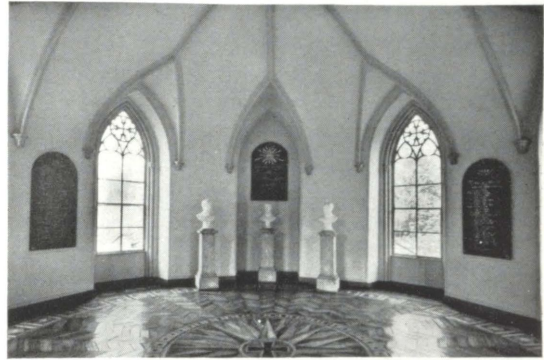
So entstand nach Entwürfen von Johann Claudius von Lassaulx und unter der Bauführung des herzoglich nassauischen Bauinspektors C. Zais aus Wiesbaden<sup>14</sup> das dreigeschossige Oktogon aus rotem Sandstein, mit zwei spitzbogigen Portalen im Untergeschoß, ebensolchen Loggien im Piano Nobile, maßwerkgefüllten Fenstern in den übrigen Mauerstücken und einer Maßwerkbrüstung auf dem stumpfen oberen Abschluß (Abb. 1). Die Ecken sind durch flache Lisenen betont; ein schmaler Zwischentrakt verbindet den Turm mit dem Schloß, Arbeitszimmer und Bibliothek wurden mit einer kostbaren Ahornvertäfelung ausgestattet, in deren spitzbogigen Lünetten Bildnisse großer Deutscher vom Reformationszeitalter bis zu den Befreiungskriegen erscheinen (Abb. 2); Porträts von Frundsberg, Franz von Sickingen und Hutten werden in einem Brief von 1823 erwähnt (VI, 589). Das Obergeschoß (Abb. 3) bildet eine Gedenkhalle mit den Marmorbüsten der Monarchen der Hl. Allianz und zwei (heute nicht mehr dort befindlichen) allegorischen Darstellungen „der Zeitereignisse aus der Offenbarung“ von dem Dresdener Historienmaler Ferdinand Hartmann (VI, 175; 194). Für eine Büste des Zaren hatte Stein schon im November 1815 Johann Heinrich Dannecker zu gewinnen versucht, und zwar über den Buchhändler Joh. Friedrich von Cotta, der ihm eine Schillerbüste beschafft hatte (V, 361). Doch war es schließlich Christian Rauch, der 1818 die Büsten der drei Herrscher ausführte. Im Sommer 1817 bezeichnete Stein in einem Brief an Niebuhr die Büsten Alexanders I. und Friedrich Wilhelms III. als vollendet (V, 553); beide sind signiert und datiert: Chr. Rauch 1818. Die Büste Franz II. soll Rauch nach einem Werk des Johann Nepomuk Schaller gearbeitet haben, weshalb die Signierung unterblieb<sup>15</sup>. Die Fenster waren mit Glasmalereien gefüllt, die später als die „Cappenberger Scheiben“ berühmt wurden<sup>16</sup>, darunter der fragmentarische typologische Zyklus des Meisters Gerlachus aus der Prämonstratenserabtei Arnstein an der Lahn, um 1160, den Stein 1815 mit weiteren gotischen Scheiben im Austausch gegen eine Neuverglasung erworben hatte, eine Muttergottes und die Hl. Gertrud, um 1300, wahrscheinlich aus der ehem. Gertrudiskirche in Köln, wo das Scheibenpaar während der Rheinreise mit Goethe erworben sein dürfte,



1 Oktogon am Haus des Freiherrn vom Stein in Nassau



2 Arbeitszimmer im Oktogon in Nassau



3 Gedenkhalle im Obergeschoß des Oktogons in Nassau

und die aus dem frühen 14. Jahrhundert stammenden Hll. Nikolaus und Katharina, die wahrscheinlich aus der Pfarrkirche von Dausenau an der Lahn stammen. Weitere Scheiben aus Dausenau und Arnstein schenkte der Freiherr 1819/20 an St. Florin und St. Kastor in Koblenz<sup>17</sup>. Es wird deutlich, daß Stein nicht eigentlich Sammler war, der Kunst nur um der Kunst willen erwarb, sondern das einzelne Werk stets einem größeren Rahmen einfügte.

Die beiden Portale des Turms tragen die Wappen des Freiherrn und seiner Gemahlin, sowie die Umschriften: „ein veste burg ist unser gott — nicht uns, herr, nicht uns, sondern deinem namen allein gebührt die ehre“; auf dem Sturz des vorderen Portals: „im jahr als man zaehlt mdcccxv“. An ihren Seiten sind den Pilastern flache Sandsteinreliefs der Hll. Alexander Newsky und Adalbert, Georg und Leopold aufgesetzt (Abb. 17—20), der Schutzpatrone von Rußland, Preußen, England und Österreich, im Hauptgeschoß darüber Allegorien von Einigkeit, Gottvertrauen, Tapferkeit und Beharrlichkeit (Abb. 13 bis 16). In Höhe des Obergeschosses tragen die Pilaster in Metall-Lettern die Jahreszahlen MDCCCXII—MDCCCXV. Auf dem Sockel der die Schlange tötenden Tapferkeit erfahren wir den Namen des Bildhauers: „p. joseph imhof in Cöln mdcccvii“; unterhalb des Alexander Newsky heißt es: „p. joseph imhof in Cöln mdcccix“. Die Entwürfe hatte der Kölner Maler Maximilian Heinrich Fuchs geliefert, auf den wir weiter unten zurückkommen.

Zu gleicher Zeit muß sich vom Stein auch mit Plänen für eine Familienkapelle auf dem Friedhof von Frücht (oberhalb Bad Ems) beschäftigt haben (Abb. 23). Zunächst bemühte er sich, die alte Deutschordenskapelle aus Koblenz zu übertragen: „Ich bin im Handel wegen der kleinen Deutschordens-Capelle in Coblenz“ schrieb er im Mai 1816 an seine Schwester Marianne, „ich will sie nach Frücht transportieren und sie zur Grabstätte für

meine Eltern und mich errichten. Willst Du Dir auch eine Stelle hier ausersehen?“ (V, 413). Dieser Plan wurde aus unbekanntem Gründen verworfen. Statt dessen erfahren wir in einer Anweisung Steins vom 11. Juli 1821 unter 2) „in diesem Sommer wird die Gruft gemacht nach dem berichtigten Anschlag und Zeichnung des Herrn de Lassaulx . . ., der heute mit dem Balzer junior abschließen wird“; unter 5) „ist die Gruft vollendet, so wird der für meine Gemahlin bestimmte Grabstein, so bei Herrn Imhoff in Köln liegt . . . nach Frücht geschafft und hier über der Stelle, wo der Sarg steht, aufgesetzt“ (VI, 354). Am 29. Oktober 1821 berichtete Stein seiner Schwester Marianne von der Umbettung der sterblichen Überreste seiner Eltern und seiner Gattin „in das Familiengewölbe des neuen Kirchhofs“ (VI, 391). Es scheint hierbei nur von der Gruft die Rede zu sein. Die neugotische Grabkapelle darüber, ein einschiffiger Bau mit flach abschließendem Chor, fein profilierten Netzgewölben aus rotem Sandstein und vier Fialen auf den Eckpfeilern, wurde offenbar erst nach dem Tode Steins 1835—43 errichtet<sup>18</sup>.

1819, unmittelbar nach dem Tode seiner Gattin, gab Stein bei Peter Joseph Imhoff Grabsteine für Ehefrau und Mutter in Auftrag, zugleich mit einer nicht zur Ausführung gelangten Darstellung des auferstehenden Christus. Erst 1829 kann auch der Grabstein für den Vater in Arbeit gegangen sein. Ihm gegenüber fand das Grabmal des Freiherrn vom Stein selbst seinen Platz, während im Chor über dem Altar ein allegorisches Relief eingelassen ist, das um 1863 mit einer Grabinschrift für die jüngste Tochter Therese verbunden wurde (Abb. 24—28). In herzlichen Worten hat Ernst Moritz Arndt die Beschäftigung des Freiherrn vom Stein mit dem Friedhof in Frücht geschildert: „Da hat er mir ganz in seiner gewöhnlichen Stimmung die Särge seiner Ahnen gezeigt, den Sarg seines jüngst verstorbenen Gemahls, und die Stelle, wo seine Leiche einst neben der ihrigen stehen sollte; ferner die Pflanzung schönster junger Bäume, die Einteilung des Bodens ringsum zu grünen Rasenstücken und Blumenbeeten und Büschen, worin die Vögel im Morgen- und Abendroth zwitschern und singen und am befriedeten Ort ihre friedlichen Nester bauen können. Er wandelte da still und ernst, aber ohne Rührung und besondere Gebärdung umher und vollbrachte mit Gärtnern, Maurern und Schreibern sein Werk wie ein anderes gewöhnliches Tagewerk.“

### III

Beide Bauaufträge, der Nassauer Turm und die Kapelle in Frücht (die vermutlich erst posthum errichtet wurde), sind frühe neugotische Architekturen. Zu welchem Zeitpunkt und durch welche Anregungen der Freiherr vom Stein ein Verhältnis zur Gotik bekam, läßt sich nicht präzise bestimmen. Der Ansicht, schon 1808 habe Stein in Frücht eine gotische Kapelle umgestalten wollen, hat G. Eimer widersprochen<sup>19</sup>. Immerhin war bereits vor 1808 in Köln die Hauskapelle des Sammlers Jakob Johann Nepomuk Lyversberg in gotischem Stile entworfen und ausgemalt worden<sup>20</sup> — und zwar von Matthias Josef De Noël und dem Maler Maximilian Heinrich Fuchs, mit dem Stein später in engere Beziehung trat. Doch mag der Begriff der Gotik damals für Stein von ähnlichem Gehalt gewesen sein wie für Wilhelm von Humboldt, der im Mai 1809 an seine Gemahlin Caroline aus Königsberg nach Rom von einer „gotischen Wehmut“ schrieb, „ohne die innere Freiheit bei der äußeren Gebundenheit, ohne die ruhige Klarheit der Trauer bei der Entbehrung der Fröhlichkeit“<sup>21</sup>. Noch in seinem Brief an den Grafen Münster vom 1. 12. 1812 mit dem berühmten Satz „. . . Ich habe nur ein Vaterland, das heißt Teutschland . . .“, fürchtete Stein, daß der Freiheitskrieg in einem „Possenspiel“ im Zeichen der „Zierden alter Ritter Säle“ sich erschöpfen könne. Solche Zitate ließen sich vermehren<sup>22</sup>.

G. Eimer vermutet die entscheidenden Impulse im Frühjahr 1813, als Stein gemeinsam mit Ernst Moritz Arndt die Zentralverwaltung in Dresden einrichtete, wo ein enger Verkehr zu Henrik Steffens und Caspar David Friedrich bestand, nicht zuletzt auch zu dem Generalgouverneur von Sachsen, Fürst Replin-Wolkonsky, der im Frühjahr 1814 in Dresden die Ausstellung „Patriotische Bilder“ veranlaßte<sup>23</sup>. Danach wäre der Anstoß zu den gotisierenden Formen in der Begegnung mit der ostdeutschen Frühromantik, vor

allem mit Caspar David Friedrich zu sehen. Seine hier gewonnenen Vorstellungen hätte Stein „nach strengen Anweisungen“ und „bis in die Einzelheiten“ reichenden Direktiven durch den Maler Fuchs skizzieren lassen und die Ausführung dem jungen und unerfahrenen Architekten Lassaulx überlassen, sowie dem Bildhauer Imhoff, dessen künstlerische Schwächen er in Kauf nahm, da ein solcher Mann sich naturgemäß den Wünschen seines Auftraggebers leichter beugte. Diese Darstellung setzt die Akzente allzu einseitig. Alle in Nassau und Frücht Beteiligten, von Stein, Lassaulx und Imhoff bis zu Wallraf und Fuchs waren Rheinländer, und so wird man auch die Quellen ihres gemeinsamen Tuns am ehesten im Rheinland suchen dürfen. Es war auch keineswegs so, daß die mit den Arbeiten betrauten Kräfte eine Notlösung bildeten, empfahl Stein doch den Architekten Lassaulx 1823 in wärmsten Worten an den Kölner Erzbischof Spiegel weiter (VI, 582) und gab er dem Imhoff'schen, von Wallraf und Fuchs entworfenen Grabstein für seine Gattin eindeutig den Vorzug vor einem von Caroline von Humboldt veranlaßten Entwurf von Hirt und Schinkel (VI, 181; 222).

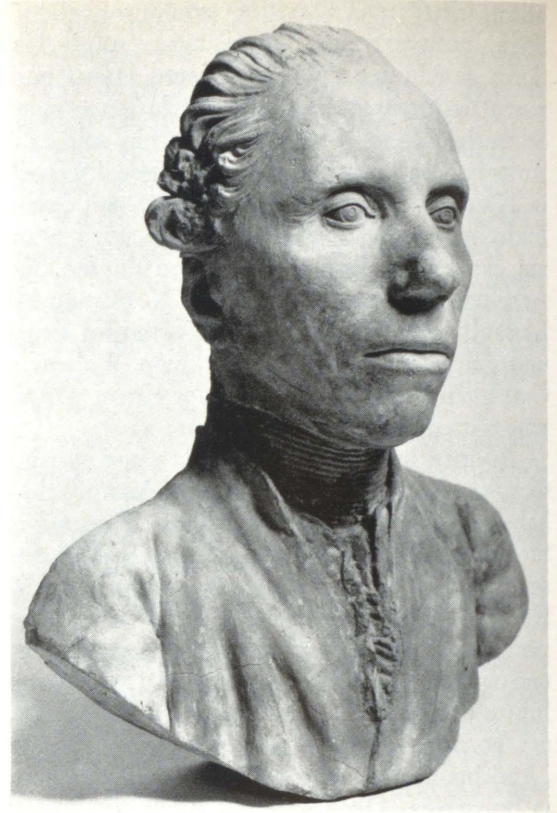
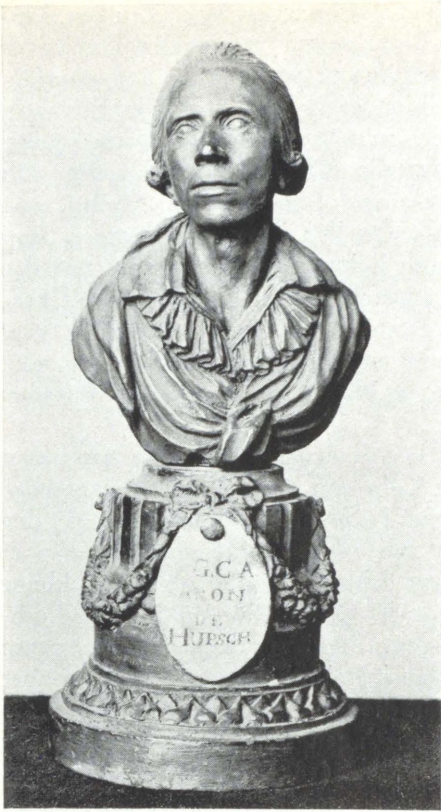
So mag im Dresden von 1813 und durch Caspar David Friedrich manches angebahnt worden sein; den entscheidenden Anstoß aber dürfte Köln und der Kölner Dom gegeben haben. Als die Schlüsselfigur kann *Maximilian Heinrich Fuchs* (1767—1846) gelten<sup>24</sup>, den Stein vielleicht schon vor seinem Köln-Besuch vom Juli 1815 kannte und mit dem er seit 1817 in reger Verbindung stand. Der Maler, von Schlegel lieblos als das „kleine Kunstungeziefer“ bezeichnet, hatte sich als Restaurator des Dombildes von Stephan Lochner (1809) und der aus Paris heimgekehrten Kreuzigung Petri von Rubens hervorgetan und war an der schon genannten Lyversberg'schen Hauskapelle beteiligt. Vor allem aber führte er seit 1808 Messungen am Kölner Dom durch, die ihn zu einem der besten Kenner gotischer Architektur machten. Sieben seiner Aufnahmen finden sich in Boisserées „Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln“ (1822-31), weitere Arbeiten in Boisserées „Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein“ (1831-33), in Cornelius Schimmels „Die Cisterzienser-Abtei Altenberg bei Cöln“ (1832) und in Christian Geerlings „Sammlungen von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedenen Epochen“ (1827). Bemerkenswert ist eine Vorliebe für Kopien mittelalterlicher Glasmalereien, die sich in diesen Arbeiten verrät. Wir werden auf eben diese Eigenheit im Zusammenhang der Nassauer Reliefs zurückkommen.

Mit *Johann Claudius von Lassaulx* (1781-1848) haben sich in jüngerer Zeit mehrere Arbeiten befaßt<sup>25</sup>. Er hatte Jura und Medizin studiert und erhielt, wohl durch Vermittlung von Joseph Görres, der mit einer Cousine Lassaulx verheiratet war, 1812 die Stelle eines Kreisbaumeisters in Koblenz; seit 1816 war er preußischer Bau-Inspector. Der Schloßturm in Nassau ist sein erster nachweisbarer Auftrag. So wird Lassaulx durch persönliche Empfehlungen an Stein geraten sein, sei es durch Görres, Ernst Moritz Arndt oder Clemens Brentano. In seinen frühen Arbeiten, wie der Pfarrkirche von Treis (1823) kommen vorwiegend gotische Elemente zur Anwendung, analog zu seiner Restaurierung von St. Florin in Koblenz (1819—21), wohin Stein eine Reihe von Scheiben stiftete. 1824 begann Lassaulx romanische Stilelemente zu verwenden und machte sich dann als bedeutender Vertreter der Neuromanik einen Namen.

Die in unserem Zusammenhang wichtigste Figur aber ist der Bildhauer *Peter Joseph Imhoff*. Unsere Kenntnis über sein Werk ist äußerst lückenhaft. Das ist um so bedauerlicher, als seine Reliefs am Nassauer Turm zu den ältesten gotisierenden Skulpturen in Deutschland gehören. Ihre formale Ableitung könnte entscheidende Aufschlüsse über die Genese einer „neugotischen“ Skulptur geben.

#### IV

Peter Joseph Imhoff entstammt einer seit drei Generationen in Köln ansässigen Bildhauerfamilie<sup>26</sup>. Der Urvater, *Alexander Wilhelm Imhoff* (1689-1760), wanderte aus Darle bei Recklinghausen zu und wurde Schüler des Hofbildhauers Johann Franz van Belmont (um 1690-1748), der als der beste Vertreter des Spätbarock in Köln gelten



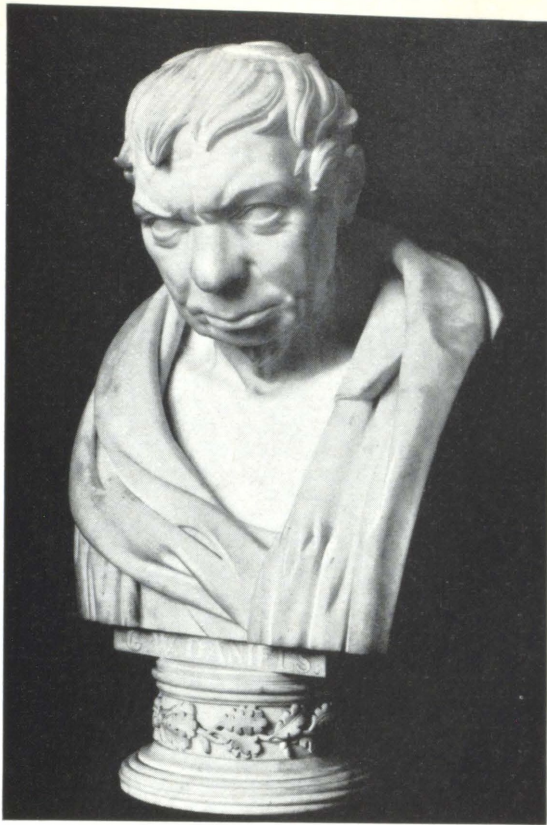
4-5 P. J. Imhoff: Büsten des Barons Hüpsch. Köln, Stadtkölnisches Museum, und Darmstadt, Hess. Landesmuseum

darf<sup>27</sup>. Von Arbeiten Alexander Wilhelms hat sich kaum eine Spur erhalten. Er soll die Hll. Anna und Barbara auf Nebenaltären des Kölner Doms gearbeitet haben<sup>28</sup>, den Hochaltar der Klosterkirche Mariengarten<sup>29</sup>, drei Altäre in St. Maria in der Kupfergasse (1715)<sup>30</sup>, Figuren des Elias und Johannes vom Kreuz für die Kirche der Unbeschuhten Karmeliter im Dau<sup>31</sup> und der Hll. Ursula und Katharina auf dem Gitter vor dem Gymnasium Tricoronatum (1753)<sup>32</sup>. Von seinen beiden Söhnen weisen die Quellen *Anton Imhoff* (1728-1801) Arbeiten in der Pfarrkirche St. Maria im Pesch zu<sup>33</sup>. *Johann Joseph Imhoff* d. Ä. (1739-1802) schuf zwei Engel und weiteren Schmuck für den Hochaltar von Groß St. Martin (1789-98)<sup>34</sup>, die Marmorstatuen der Hll. Antonius und Patroklos auf den Nebenaltären des Domes (der Antonius heute im Diözesanmuseum)<sup>35</sup>; außerdem werden ihm die thronende Maria und der Petrus vom Hochaltar des Domes zugeschrieben (heute Modellkammer des Doms)<sup>36</sup>, sowie der Erzengel Michael und Papst Gregor der Große vom Hochaltar der Elendskirche<sup>37</sup>. Anschließen lassen sich dank der glücklichen Entdeckung von H. Appel die Terracottagruppe der Hl. Anna als Erzieherin in der Marienkirche zu Düren (signiert: I. I. IMHOF 1800) und eine Heilige aus Terracotta in Müddersheim bei Düren (signiert: I(?) I. IMHOF)<sup>38</sup>.

Mit den vier Söhnen Johann Josephs d. Ä. gelangen wir in die dritte Generation dieser fruchtbaren Familie. Von *Franz Xaver Bernhard Imhoff* (1766-1824) rühmt Merlo „viele Kunstwerke in Holz und in Stein“, nennt jedoch nur einige Heiligenbilder aus Alabaster in der Kirche zum Elend, d. h. die Hll. Jakobus Major und Thekla in den Nischen der Seitenaltäre<sup>39</sup>. *Nikolaus Imhoff* wanderte in jungen Jahren nach Moskau aus, „wo er durch eine reiche Heirat sein Glück gemacht haben soll“. Von *Anton Joseph Imhoff* (1784-1836) sind Arbeiten unbekannt geblieben.

*Peter Joseph Imhoff* (1768-1844), der Zweitgeborene, darf vielleicht als der Größte, gewiß aber als der Interessanteste seiner Sippe gelten. Als Frühwerke wurden ihm eine





6 P. J. Imhoff: Büste G. W. Daniels. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Reihe von *Tonbüsten des Barons Hüpsch* zugeschrieben, wovon eine aus dem Besitze F. F. Wallrafs an das Stadtkölnische Museum gelangte<sup>40</sup> (Abb. 4). Sie ruht auf einem feston- geschmückten und in einem kannelierten Säulenstumpf endenden Sockel, der eine Kartusche mit der Aufschrift trägt: G. C. A. Baron de Hüpsch; im Inneren in schwarzer Paste die Jahreszahl 1790. Das Haupt ist leicht nach links gewendet, der Blick geht empor, das vorn plissierte Hemd ist genialisch geöffnet. In reizvoller Weise verbindet sich die frische Ausdruckskraft des Physiognomischen, wie sie dem Rokoko eigen ist, mit Elementen des Zopfstils. Eine weitgehend übereinstimmende *bronzierte Hüpsch-Büste* auf glattem Säulenstumpf und mit schlichtem Namensschild befand sich im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, bezeichnet „Imhof fecit Colonia 1788“, ebenfalls die *Tonbüste der Eva Mechtild Happerts*, Haushälterin des „Barons“, die wohl das Gegenstück zur Hüpsch-Büste des Stadtkölnischen Museums bildete. Beide wurden im letzten Kriege zerstört. Eine weitere, nahezu *lebensgroße Hüpsch-Büste* aus rotem Ton in Darmstadt konnte wiederhergestellt werden (Abb. 5)<sup>41</sup>. Sie ist von so schonungslosem Realismus, daß man hier einen Abdruck nach dem Modell voraussetzen möchte.

Der im Kriege gleichfalls vernichtete Nachlaß des Barons Hüpsch unterrichtete über einen Prozeß, den der Sammler gegen die Gebrüder Odendahl, Bilderbäcker auf der St. Johannesstraße in Köln<sup>42</sup>, angestrengt hatte, weil diese eine dieser Büsten in Wachs nachgebildet und durch derbe Vermummung Hüpsch verspottet hatten. In drei Instanzen kämpfte der so Geschmähte um eine Genugtuung, offenbar erfolglos. Die Verbitterung über das Unrecht mag dazu beigetragen haben, daß er seine Schätze nicht in Köln beließ, sondern nach Darmstadt schenkte. In jedem Falle erfahren wir aus den Akten, daß im Jahre 1786 eine auswärtige Akademie um ein Bildnis des Sammlers ersucht hatte und daß er einen Bildhauer Imhoff in der Achterstraße damit beauftragte. Ob nun der ausführende Künstler Peter Joseph Imhoff war oder ein anderes Mitglied der Familie, das



7 P. J. Imhoff: Grabdenkmal der Familie Hamm. Köln, Melatenfriedhof

läßt sich nicht mit Sicherheit klären. E. Firmenich-Richartz hielt Johann Joseph d. Ä., den Vater Peter Josephs, für den Autor der bronzierten Tonbüste: sie sei zwar nur „Imhof fecit Colonia 1788“ bezeichnet, besäße aber im Sockel eingeklebt die Geschäftsanzeige: „J. J. Imhof, Bildhauer auf der breiten Straße . . .“ Beides war H. G. Lempertz unbekannt, der für Peter Joseph die Tatsache ins Feld führte, daß dieser sich besonders seines Porträtfaches und seiner „Bronz- oder Goldfarbe“ rühmte (siehe weiter unten) und daß er sein Atelier in der Spielmannsgasse hatte, die so nahe der Achterstraße lag, daß Hüpsch hier eine Verwechslung unterlaufen sein kann, während dies für das Atelier des Johann Joseph in der weit abgelegenen Breitestraße unwahrscheinlich sei. Weiter argumentierte Lempertz mit der stilistischen Nähe zu den beiden *Monumentalfiguren des Moses und Johannes des Täufers*<sup>43</sup>, ehemals in den Eingangsnischen von Groß St. Martin, die nach Merlo von Peter Joseph Imhoff stammten und „die gleiche, leicht knetartige Behandlung des Faltenwurfs“ zeigten. Nun gehören diese Figuren zu der zwischen 1789-98 unter Wallrafs Leitung durchgeführten, im klassizistischen Stil gehaltenen Ausstattung von Groß St. Martin, an der wiederum auch der Vater Johann Joseph mit zwei Engeln für den Hochaltar beteiligt war<sup>34</sup>. Eine Trennung zwischen Vater und Sohn erscheint also kaum möglich. Zudem bezeichnet bereits der Inventarband von 1911 die Monumentalfiguren des Peter Joseph als verstümmelt auf dem Boden des Vierungsturmes von Groß St. Martin befindlich, während die gleichfalls Peter Joseph Imhoff zugeschriebene *Kanzel für Groß St. Martin* offenbar schon damals nicht mehr erhalten war<sup>44</sup>.

Immerhin geht aus dem Nachlaß des Baron Hüpsch soviel hervor, daß der Sammler mit Peter Joseph und seinem Bruder Franz (Xaver) Bernhard einen so engen Kontakt hatte, daß er ihnen einzelne seiner Kunstwerke auslieh<sup>45</sup>. Das spricht wohl doch für die Urhebererschaft des Sohnes an den Hüpsch-Büsten; die Geschäftsanzeige des Vaters sagt nichts dagegen, wenn man annimmt, daß der erst Zwanzigjährige noch nicht selbständig



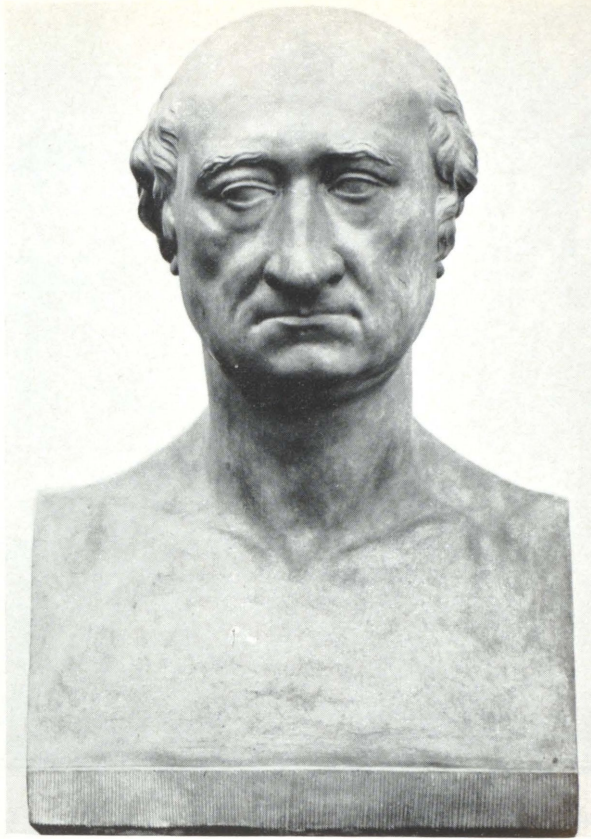
8-9 P. J. Imhoff: Grabdenkmale für Caroline Dornheim und Louise Knobel. Köln-Weyertal, Friedhof der reform. Gemeinde

war. Daß Peter Joseph seine Möglichkeiten nutzte, beweisen Anzeigen aus dem „Bönnischen Intelligenzblatt“ von 1791 und 1792, worin er sich — nun selbständig geworden — als „Bildhauer und Poussirer“ empfiehlt<sup>46</sup>:

Peter Imhoff der jüngere Sohn, Bildhauer und Figurist in Erde gebackener Bilder in der Spielmannsgasse nächst Severinstraße in Köln zeigt einem verehrungswürdigen Publikum hiermit an, daß er eine Kunstfabrik angefangen habe, in welcher man künftig alle Gattungen von Kunstbildern in gebackener Erde haben kann und zwar 1) Alle Gattungen von antiken Bildern, als Herkules, Neptun, Merkur, Flora etc. etc. 2) Köpfe und Brustbilder der alten und neuen gelehrten und berühmten Männer, z. B. Platon, Homer, Cicero, Seneka, Cartesius, Newton, Leibnitz, Gellert etc. etc. 3) Kleine Gruppen von spielenden Kindern, von Wassernymphen, von Thieren etc. für auf Tische, dergleichen große Gruppen für in Gärten und Vorhöfe. 4) Allerhand Vasen und Urnen mit Zierrathen in dem besten antiken, etruskischen, griechischen und römischen Geschmack. 5) Allerhand Basrelieuen für Suporten, Medaillonen für an Kamine und Zierrathen in Arabeske für in Zimmer und Kirchen. 6) Marienbilder, und alle Gattungen von Bildern der Heiligen von allerhand Größe für in Kirchen, Klöster und für an Häuser wie sie nur verlangt werden. Alle diese Bilder, Urnen und übrige Kunstwerke in dauerhaft gebackener Erde werden nicht allein gut aus freier Hand nach einer guten Zeichnung sondern so fein ausspoussirt, als jemals ein Bild auf einer Porzellanfabrik kann poussirt werden. . . Auf das Verlangen und Befehl der Herren Käufer werden die Bilder, Büsten, Gruppen, Urnen etc. für in Zimmer mit einer Bronz- oder Goldfarbe oder mit einem neuerfundnen weißen Lackfirnis angestrichen, als wenn es der feinste Porzellan wäre.

Diese Vielseitigkeit in Verbindung mit dem Baron Hüpsch mag bedenklich stimmen, wissen wir doch durch neuere Forschungen, daß der Sammler nicht gerade kleinlich in der Neuherstellung alter Kunst war, und daß er zumindest Elfenbeinschnitzer mit solcherlei Aufträgen beschäftigte<sup>47</sup>. Hier stoßen wir an eine Grenze, wo historisierende Tendenzen und Fälschung sich überschneiden. Peter Joseph Imhoff hat, soweit wir sehen, diese Grenze nicht überschritten.

An weiteren Arbeiten bezeugt Merlo eine *Büste Hardys*, 1816 von Freunden zu dessen 90. Namensfest in Auftrag gegeben, eine *Büste Wallrafs* und eine *Büste Friedrich Wilhelms III.*, die beide in Gips vervielfältigt wurden. Das Bildnis Wallrafs muß dem



10 P. J. Imhoff: Büste des Freiherrn vom Stein. Cappenberg, Schloß

Freiherrn vom Stein bekannt gewesen sein, denn er erwähnt es in einem Brief an seine Tochter anlässlich der Anfertigung seiner eigenen Büste (V, 691); auf diese kommen wir gleich zurück. Weitere Bildnisse waren auf den ersten Ausstellungen des Kölnischen Kunstvereins zu sehen. Von H. Vogts wurde dem Bildhauer auch die *Büste des Juristen G. W. Daniels* zugewiesen<sup>48</sup>, von der sich ein Marmorexemplar auf eichenlaubumkränzttem Sockel im Depot des Wallraf-Richartz-Museums befindet (Abb. 6). Sie ist von einem der Darmstädter Hüpsch-Büste (Abb. 5) verwandten Realismus, ja betont die geistvolle Häßlichkeit des Dargestellten bis hart an die Grenze der Grimasse in der Art des Franz Xaver Messerschmidt. Im Jahre 1823 schuf Imhoff das *Relief des Elberfelder Arztes Diemel*<sup>49</sup>. Vielleicht darf man ihm auch die lebensgroße sog. *Senecabüste* in Terracotta zuweisen, die 1885 vor dem Kölner Hahnentor an der Aachener Straße aus der Erde kam und wegen ihres in der Antike ungewöhnlichen Materials Staunen erregte<sup>50</sup>.

Neben diesen Bildnisaufträgen lassen sich eine Reihe von Grabmälern nachweisen, alle aus rotem Sandstein gearbeitet und teilweise signiert<sup>51</sup>. Das beste davon ist das *Monument der Familie Hamm* von 1821 auf dem Kölner Melatenfriedhof (Abb. 7)<sup>52</sup>: gelassen lehnt ein geflügelter Genius an urnenbekrönter Stele, Mohnfrüchte in der Hand und das in die Linke gestützte Haupt versunken zu Boden gewendet, wo eben die Lebensfackel erlischt. Ein klassizistisches Werk von schönem Ausdruck und nicht ohne großen Zug. Verwandt ist eine *Stele für Caroline Dornheim* (1826) auf dem Friedhof der reformierten Gemeinde im Weyertal (Abb. 8) mit einem weitgehend übereinstimmenden, an einen Baumstumpf gelehnten Genius; rechts unten signiert: P. I. IMHOFF INV.<sup>53</sup>. Ein weiteres Denkmal ist der *Obelisk für Louise Knobel* (1823) mit dem Flachrelief einer emporschwebenden, ein Kind haltenden Frauengestalt (Abb. 9), das sich offensichtlich an Thorwaldsens „Nacht“ von 1815 anlehnt, unten links signiert: P. I.



11 P. J. Imhoff: Büste der Freifrau vom Stein.  
Nassau, Schloß



12 Totenmaske der Freifrau vom Stein.  
Nassau, Schloß

IMHOFF JUNIOR<sup>54</sup>. Ohne figürlichen Schmuck ist die Stele der Familie Weyer-Wachendorf (1824), rechts unten signiert: P. I. IMHOFF<sup>55</sup>. Weitere Grabmäler auf dem Melatenfriedhof sind inzwischen verschwunden, aber teilweise in Zeichnungen überliefert: eine *Stele für Joh. Engelbert Birckenstock* (1811), signiert: P. I. IMHOFF, die *Stele der Maria Sibilla Schaaffhausen* (1815) und der *Obelisk des Regierungspräsidenten Delius* (1832), beide mit dem Flachrelief eines trauernden Genius<sup>56</sup>.

An weiteren Werken ist ein „Modelladler“ zu nennen, den Imhoff nach einem Brief vom 21. 10. 1805 für Wallraf arbeitete<sup>57</sup>. Außerdem soll er nach Zeichnungen J. v. Führichs Reliefs der Kreuzwegstationen ausgeführt haben, die 1855 von Fr. Kramer in Köln in Photographien veröffentlicht wurden<sup>58</sup>. Als Spätwerke führt Merlo für das Jahr 1840 Terracottafiguren der Apostel Paulus, Andreas, Judas Thaddäus, Bartholomäus, Simon und Jakobus an, die der Künstler gemeinsam mit seinem Sohne *Johann Joseph Imhoff* d. J. (1796—1880) geschaffen habe. Als eine Eigenheit des Sohnes erwähnt Merlo, daß zuweilen auch er mit P. J. Imhoff signierte. Von seiner Hand war u. a. das Grabmal des Vaters auf dem Melatenfriedhof<sup>59</sup>.

Doch wäre das alles mehr oder minder im Provinziellen geblieben, wenn der Bildhauer nicht einem großen Mäzen begegnet wäre: eben dem Freiherrn vom Stein. Wie der Kontakt zustande kam, ist nicht mit Sicherheit auszumachen, vermutlich ist er dem Maler Fuchs zu danken. Jedenfalls weilten Fuchs und Imhoff im Mai 1818 gemeinsam in Nassau, um eine *Büste Steins* anzufertigen. Der Dargestellte berichtete seiner Tochter Henriette am 8. Mai: „Gestern erschien Herr Fuchs und der Bildhauer, Herr Imhoff, und beehrten von mir, ich solle meine Büste machen lassen. Sie brachten alle Vorbereitungen dazu mit, ich mußte also gestern und heute stillsitzen während ungefähr 5 Stunden; sie ist fertig, scheint mir gut gelungen und reist heute mit den beiden Herrn

wieder nach Köln ab, um gebrannt zu werden. Ich habe ein Exemplar für die Gräfin Kielmannsegg bestellt, und eines wirst Du hier finden“ (V, 684). Kurz darauf ergänzte er: „Die Büsten des Herrn Imhoff haben sehr viele Ähnlichkeit und Wahrheit, wie Du Dich aus der des Herrn Wallraf erinnern wirst, und ich hoffe, Du wirst auch mit der zufrieden sein, meine liebe Henriette, die für Dich bestimmt ist und die ich erwarte“ (V, 691). Das scheint allerdings nicht der Fall gewesen zu sein, denn im August 1819 schrieb Stein: „Da die Büste des Herrn Imhoff so wenig gefällig ist und mißlungen zu sein scheint, so will ich Dir, liebe Henriette, mein in meiner Schlafstube hängendes Porträt überlassen, um ihm in Deinem Zimmer eine Stelle anzuweisen“ (V, 102).

Das heute in Cappenberg erhaltene Exemplar dieser Büste aus gebranntem Ton (vgl. Abb. 10) publizierte A. Hildebrand, noch ohne den Verfertiger zu kennen: „Brav aber schwunglos gearbeitet, eine spätklassizistische Arbeit ohne starke künstlerische Eigenart“<sup>60</sup>. Immerhin billigte er zu, daß hier die getreueste Wiedergabe der Physiognomie Steins vorläge, an die sich alle nach 1831 geschaffenen Bildnisse anschließen. Zugleich hatte Hildebrand bemerkt, daß von der gleichen Hand die drei im Steinschen Besitz vorhandenen *Tonbüsten der Freifrau vom Stein* (Abb. 11) seien, die nach der ebenfalls in Ton gebrannten und in Nassau befindlichen *Totenmaske* (Abb. 12) gearbeitet wurden. Wie hier die „Natur“ des Abdruckes in die Verfremdung des Kunstwerkes übersetzt wurde, die elementare Wirklichkeit des Todes in die zeitlose Gültigkeit eines Denkmals, das spricht durchaus für die schöpferische Kraft des Meisters.

Schon vor dem Besuch von Imhoff und Fuchs im Mai 1818 müssen die Reliefs der vier Tugenden für das Mittelgeschoß des Nassauer Turmes in Auftrag gegangen sein (Abb. 13—16). Die Personifikation der Tapferkeit ist 1817 datiert. Bis 1819 zogen sich dann die Arbeiten an den vier Heiligenreliefs hin (Abb. 17—20). Anschließend entstanden die Epitaphe für die Familiengruft in Frücht (Abb. 24—26). Über die Entstehung der Arbeiten Imhoffs für Nassau und Frücht zwischen Januar 1818 und Dezember 1822 sind wir gut unterrichtet, da eine Reihe von Briefen Steins an den Bildhauer erhalten blieb (heute im Hist. Archiv der Stadt Köln, Autographensammlung Stein). Die wichtigsten Passagen seien noch einmal im Wortlaut zitiert<sup>61</sup>.

Frankfurth 3. Jan. 1818: „... Die Modelle (für die Turmreliefs) erwarte ich; schicken Sie sie nur nach Nassau zu Wasser.“

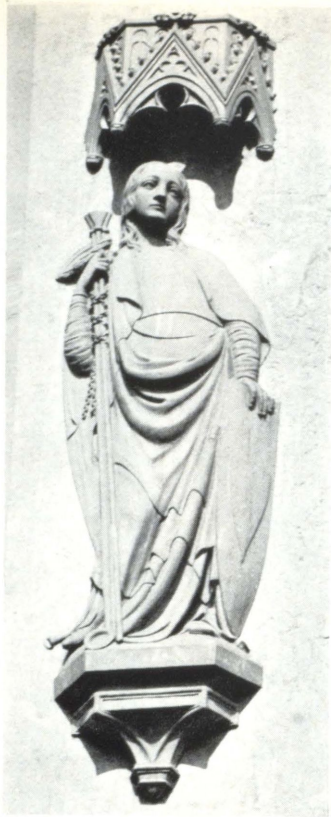
Nassau d. 13. April 1818: „Bei meiner Ankunft fand ich die Modelle zu den Bas-Reliefs, so meinen ganzen Beifall haben, und von (denen ich) vier, nämlich den hl. Andreas, Adalbert, Georg und Leopold Euer Hochedelgebohren bei erster Gelegenheit zurück senden werde.

Den hl. Andreas machen Sie zuletzt, nachdem die drei Anderen fertig sind, weil ich unschlüssig bin, ob ich nicht statt des ersteren den heil. Nicolaus, oder den heil. Alexander Newsky wähle, welche beide die wahre Russischen Schutzheiligen sind, nicht aber der hl. Andreas. Wählte man den heil. Nicolaus, so ließ sich die Figur des hl. Andreas mit Hinweglassen des Kreuzes und Hinzufügung einiger Abänderungen wohl brauchen. H. Fuchs würde wohl eine Zeichnung vom heil. Nicolaus machen, ich habe hier ein Bild von dem Russ. hl. Nicolaus, von Alexander Newsky erwarte ich von Petersburg ein Bild, wann dieses angekommen ist, so können wir wählen ...“

Nassau den 16. Nov. 1818: „Euer Hochedelgebohren habe ich die Ehre zu benachrichtigen, daß das Modell von Alexander Newsky aus Petersburg in Frankfurth angekommen und nach Cöln abgesandt ist, so daß Sie es in wenigen Tagen werden erhalten haben. Ich wünsche, dieses Basrelief sowie die übrigen drei wären im März 1819 vollendet, so daß ich sie im April einsetzen könnte — auch daß unter jedes Basrelief der Name des Heiligen, den es vorstellt, mit Gotischen Buchstaben eingehauen würde.“

Frankfurth den 19. März 1819: „Es ist mir sehr angenehm von Euer Hochedelgebohren zu erfahren, daß die vier Steinfiguren vollendet und gelungen sind ...“

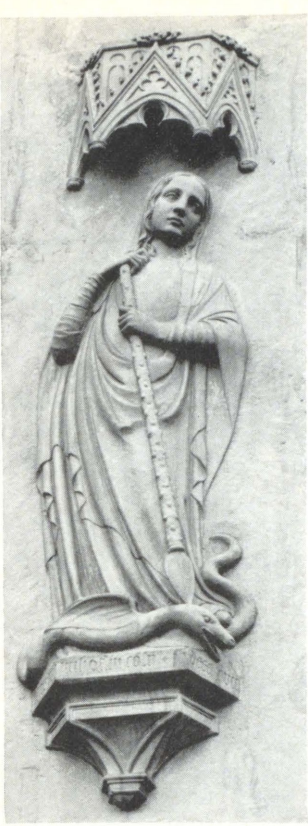
Wir lernen daraus, daß im Januar 1818 die Pläne für den Schmuck des Turmes so weit vorangeschritten waren, daß Stein die (Wachs-)Modelle für die Heiligen der Sockelzone erwarten konnte. Daß die Personifikationen der vier Tugenden zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet waren, beweist neben der Datierung der „Tapferkeit“ mit 1817 auch ein Brief Steins vom 1. März 1818, worin er diesen Zierat seines Turms erwähnt (weiter unten). Im April des gleichen Jahres prüfte Stein die Modelle und versprach die Hll. Andreas, Adalbert, Georg und Leopold baldmöglichst zurückzusenden. Daraus möchte man schließen, daß mehr Modelle zur Auswahl standen. Zugleich bestimmte der Auftraggeber, die Ausführung des Hl. Andreas zurückzustellen, um ihn gegen einen Nikolaus



13-14 P. J. Imhoff: Einigkeit und Gottvertrauen. Nassau, Schloß

oder Alexander Newsky austauschen zu können. Der Hl. Nikolaus sollte nötigenfalls durch Veränderung der Attribute aus dem Andreas gemacht, der Alexander Newsky nach einem in Petersburg bestellten Bilde (einer Ikone?) durch Fuchs entworfen werden. Im November 1818 meldete der Freiherr vom Stein den Erhalt eines „Modells“ von Alexander Newsky (bereits im August dieses Jahres hatte er seine Tochter Henriette in Nassau beauftragt, das Modell nach Frankfurt auf den Weg zu bringen; V, 718). Im März 1819 erfahren wir von der Fertigstellung aller vier Reliefs. Dem entspricht die Signierung und Datierung des Alexander Newsky (als dem offenbar zuletzt geschaffenen Relief): p. joseph imhof in Cöln mdcccxcix. Ein in der Dortmunder Stadt- und Landesbibliothek erhaltener Brief Steins an Imhoff vom 23. April 1819 bezieht sich auf den Transport der Reliefs von Köln und Nassau und nennt den Gesamtpreis der Arbeiten: 1300 Gulden im 24 Guldenfuß (VI, 59).

Was so zustande kam, sind naiv gotisierende Gestalten auf profilierten Sockeln, unter reichgeschmückten Baldachinen. Schön durchschwungen präsentiert sich die Personifikation der *Einigkeit* (Abb. 13) mit abgespreiztem rechten Bein, in der Rechten zusammengekettete Stäbe, die Linke auf den Schild gelegt. In kräftiger Diagonale fährt der Mantel von der linken Hüfte herab, tiefe Schüsselfalten stauen sich vor dem Leib. Die Personifikation des *Gottvertrauens* (Abb. 14) wendet sich in prononciertem Seitenwandel und starkem Kontrapost der Mitte zu, in der erhobenen Rechten ein Kreuz, die Linke auf die Brust gelegt. Ein Schleier bedeckt das Haupt, ausladend fällt der Mantel von der linken Schulter und zieht sich in einer dem Gegenüber im Gegensinne entsprechenden Diagonalen über die Beuge des rechten Arms. In kurviger Biegung des Körpers bohrt die *Stärke* (Abb. 15) die Lanze in den Kopf der geflügelten Schlange zu ihren Füßen, verhalten steht die *Beharrlichkeit* (Abb. 16) an eine Säule gelehnt, in der Linken einen



15-17 P. J. Imhoff: Stärke und Beharrlichkeit, Hl. Alexander Newsky. Nassau, Schloß

Kranz, in der Rechten das Schwert, und tritt mit dem Fuß die Flammen aus. Seltsam genug verbinden sich Elemente des weichen Stils mit barocker Emblemantik.

Ausgeprägter in ihrer Erscheinung sind die Heiligenfiguren des Untergeschosses. In malerischer Rüstung unter hermelingefüttertem Mantel und geziertem Kontrapost steht der *Hl. Alexander Newsky*, die Rechte auf die Brust gelegt (Abb. 17) — wohl in Entsprechung zur Gebärde der Personifikation des Gottvertrauens schräg darüber. Die Linke stützt sich auf das Schwert, das Haupt mit langem Haar und gelocktem Bart ist nach rechts zum Portal gewendet; unten ruhen Helm und kreuzgeschmückter Schild. Wir wissen, daß dem Künstler das „Modell“ eines Alexander Newsky vorgelegen hat, vermutlich eine russische Ikone. Doch ist irgendein byzantinischer Einfluß nicht wahrzunehmen, auch mittelalterliche Elemente fehlen: das Pathos der Gebärden wie die trophäenartig versammelte Wehr verraten barocke Traditionen, die Christusphysiognomie trägt nazarinisches Gepräge. Der *Hl. Adalbert* gegenüber (Abb. 18) ist als Bischof mit Albe, Dalmatika und Kasel bekleidet und wendet das mitrengeschmückte Haupt nach links. Die angewinkelte Rechte weist ein geöffnetes Buch vor, die Linke faßt den Krummstab; auf der Brust ein Pectorale. Die Figur erscheint durchaus aus einem Guß, konsequent und schön durchschwungen gliedern die Schüsselfalten den Ornat. Hier spiegelt sich ein Vorbild wider, das um 1500 anzusetzen wäre, doch hat es sich bislang nicht finden lassen.

Anders ist das bei den beiden folgenden Reliefs. In ähnlicher Ponderation, wie der *Hl. Alexander* tritt der *Hl. Georg* auf den Drachen (Abb. 19). Die Linke ist lässig in die Seite gestützt und öffnet den Hermelinmantel über der Rüstung, die Rechte hält geziert die Lanze, deren Wimpel das jugendliche, mit modischem Kopfputz geschmückte und leicht nach rechts gewendete Haupt hinterfängt. Der *Hl. Leopold*, in ähnlicher Tracht mit wallendem Federbusch über bärtigem Haupt, stützt die Linke auf den Schild und hält in der Rechten die bewimpelte Lanze (Abb. 20). Für dieses Figurenpar haben sich





18-20 P. J. Imhoff: Die Hll. Adalbert, Georg und Leopold. Nassau, Schloß

in der Tat die Vorbilder finden lassen: die Hll. Georg und Leopold sind wörtliche Kopien nach den Hll. Georg und Sebastian aus zwei der drei großen Fenster im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms, die 1508 und 1509 eingesetzt wurden und stilistisch mit dem Meister von St. Severin in Beziehung stehen (Abb. 21 u. 22)<sup>62</sup>. Der Hl. Georg aus dem dritten Fenster ist bis in Einzelheiten des Kostüms übernommen, wenn auch insgesamt dem Statuarischen anverwandelt: das Relief zeigt eine deutliche Ponderation, der Kopf schaut stärker geradeaus, der Drache ist in die Bildachse gerückt. Für den Hl. Leopold hat der Hl. Sebastian aus dem zweiten Fenster Pate gestanden, wiederum bis in Einzelheiten des Kostüms, allerdings in Abwandlung der Jünglingsgestalt zu einem bärtigen Mann. Der Einfall, für die gotisierenden Heiligenreliefs auf spätgotische Glasmalereien des Kölner Doms zurückzugreifen, geht zweifellos auf den Maler Fuchs zurück, der sich ja seit 1808 mit Architektur und Ausstattung des Domes beschäftigt hatte und zudem eine besondere Vorliebe für „alte enkaustische Glasgemälde“ besaß. Gerne würden wir wissen, ob der Freiherr vom Stein um die Quelle der Schutzpatrone wußte oder nicht. In jedem Falle tritt mit der Aufdeckung ein Phänomen zutage, das genauerer Betrachtung bedarf.

Schon bald nach der Fertigstellung der Nassauer Reliefs mußte der Freiherr vom Stein die Dienste Peter Joseph Imhoffs erneut in Anspruch nehmen:

Nassau den 15. Sept. 1819: „Der Tod meiner innig geliebten Frau veranlaßt mich Euer Hochedelgebohren zu ersuchen, so schleunigst als möglich her zu kommen, um ihre Züge in Gyps abzudrücken, und dann eine Büste davon anzufertigen . . .“

Nassau den 27. Sept. 1819: „Euer Hochedelgebohren werden hoffentlich gut nach Hause gekommen sein, und sich mit Herrn Fuchs besprochen haben wegen meinen Bestellungen:

- 1) eines Bas-Reliefs in Lebensgröße, Christus im Grab,
- 2) zweyer Leichensteine, den einen mit einem Bas-Relief, mütterlicher Liebe, Religion, den anderen mit einem Bas-Relief — Thätigkeit oder Fleiß — und Religion darstellend.



21-22 Die Hll. Georg und Sebastian. Köln, Dom

Die Inschriften auf beiden werden auf gegossene eiserne Tafeln so man bronziert, angebracht... Von der Büste meiner Frau wünschte ich drey Exemplare zu erhalten, eines nach Frankfurth, eines nach Nassau, eines nach Cappenberg...“

Nassau den 23. Oktober 1819: „Herr Fuchs war so gefällig, mir eine Zeichnung zum Bas-Relief, das Grab Christi vorstellend zu schicken, welches ich der Sache sehr angemessen finde — ich würde also

- 1) dieses Bas-Relief brauchen, sodann
- 2) einen Grabstein von 9 Fuß und 4 Fuß, worauf bei A (hier dem Brief eine Skizze beigefügt) zwei allegorische Figuren, mütterliche Liebe und Religion, bei B eine eiserne bronzierte Tafel mit der Inschrift und in den Stein eingelassen,
- 3) einen Grabstein von gleicher Größe, bei A zwei allegorische Figuren, Religion und der Fleiß oder die Thätigkeit, bei B eine eiserne Tafel wie die vorhergehende. — Die Herren Wallraf und Fuchs werden die Gefälligkeit haben, die Allegorischen Figuren anzugeben...

Nassau den 13. Nov. 1821: „... Den mit dem Schiffer Lehrmann nach Euer Hochedelgebohren Schreiben v. 9. November abgesandten Leichenstein erwarte ich, die beiden anderen Steine will ich aber noch nicht in Arbeit genommen haben, bis ich Ihnen eine nähere Bestellung gebe, denn der eine ist zu einem Leichenstein für meine Mutter bestimmt, und an ihm will ich noch eine Abänderung in den Figuren gemacht haben, der andere für meinen Vater. Zu diesem ist noch kein Entwurf gemacht und will ich ihn erst angeben. Die Ausführung des heiligen Grabes unterbleibt vor das Erste gänzlich.“

Frankfurth den 27. Febr. 1822: „Euer Hochedelgebohren verfertigte zu einem Leichenstein für meine Mutter ein Bas-Relief in Wachs, eine sitzende weibliche Figur, ein Kind auf dem Schooß, ein anderes neben ihr stehend, es nähert sich ihr eine junge Person mit einem Blumenkorb. — Ich hatte die Absicht, daß durch Allegorie Religion, mütterliche Liebe, Liebe zur Landwirtschaft ausgedrückt würde, daher ich folgende Abänderung wünsche: Die sitzende weibliche Figur mit dem einen Kinde auf dem Schooß bleibt, das andere Kind, statt neben ihr zu stehen, bringt ihr einen Korb mit Blumen und Früchten, die junge weibliche Figur bindet eine Garbe, irgend an einem schicklichen Ort ist ein Pflug angebracht. Über der sitzenden weiblichen Figur schwebt ein Kranz, in ihm der Kelch als Zeichen der Religion. Ich wünsche diese Idee nur mit Bleistift squizziert von Ihnen zu erhalten, damit, wann wir einig sind gleich mit der Arbeit angefangen werde. Grüßen Sie Herrn Fuchs.“

Nassau den 3. Dez. 1822: „Ich kann Euer Hochedelgebohren nicht dringend genug empfehlen, die möglichst große Sorgfalt auf die Ausführung des Grabsteines meiner seeligen Mutter zu verwenden, daran das Bild in der Inschrift, so ich Ihnen übergab, nur sehr unvollständig gezeichnet ist. Sie hatte eine große edle Gestalt, in der sich ihr frommer Geist ausdrückte... Wann dieser Leichenstein vollendet ist, so werde ich für meinen Vater einen bestellen, wozu ich ungefähr die Haupt-Idee bereits habe.“

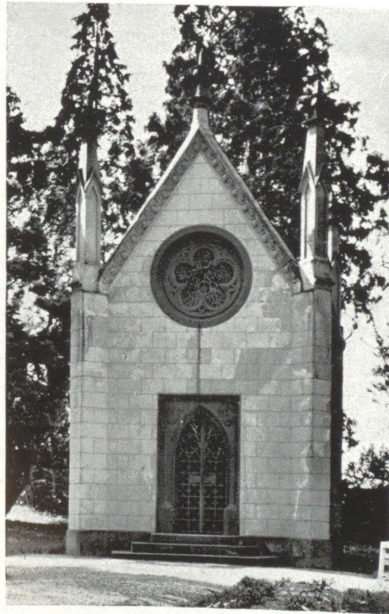
Wenige Tage nach dem Tode der Freifrau also nahm Imhoff die Totenmaske ab, um nach dem Wunsche Steins drei Büsten für Nassau, Cappenberg und Frankfurt, wo dieser damals die Wintermonate verbrachte, anzufertigen (Abb. 11). Nun, nach dem Tode der Gattin, trat Stein auch der Ausstattung der Familiengruft in Frücht näher. Er scheint mit Imhoff nicht nur den Schmuck für das Grabmal seiner Gattin, sondern ein weiteres für seine bereits 1783 verstorbene Mutter, sowie ein Relief mit dem auferstehenden Christus besprochen zu haben. Bereits im Oktober 1819 bestätigte er einen Entwurf von Fuchs für dieses „Heilige Grab“ und erteilte den Auftrag zur Ausführung, der allerdings im November 1821 rückgängig gemacht wurde. Als Thematik der beiden Epitaphe bestimmte er allegorische Figuren: mütterliche Liebe und Religion für das eine, Religion und Fleiß oder Tätigkeit für das andere. Die Entwürfe sollten von Wallraf und Fuchs angefertigt werden. In einem Brief an Caroline von Humboldt wird der inzwischen fertiggestellte Entwurf für das Grabmal der Gattin gelobt und ihm der Vorzug vor einem von ihr veranlaßten Entwurf von Hirt und Schinkel gegeben (VI, 222).

Im November bestätigte Stein die Fertigstellung des *Grabmals für seine Gattin*, das später neben dem Eingang in die Nordwand der 1835—43 errichteten neugotischen Grabkapelle eingelassen wurde (Abb. 24). Das hochrechteckige, oben rund abschließende und von einem profilierten Rundbogen umschlossene Marmorrelief zeigt eine nach links gewendete, sitzende Frauengestalt, die mit der Rechten emporweist. Es ist wohl die Verstorbene selbst. Vor ihr kniet ein Mädchen und liest in einem Buch, während seine Rechte in der Hand der Sitzenden ruht; am linken Bildrand, vor einem altarähnlichen Sockel mit einem hohen Kreuz, steht ein zweites Mädchen im Gebet. In den Jungfrauen sind wahrscheinlich die beiden Töchter Henriette und Therese zu erkennen. Den oberen Rand schmücken sieben Sterne, rechts unten erscheint ein Bienenkorb als Sinnbild des Fleißes. Die Inschrift auf dem Sockel lautet: „Hier ruht in Erwartung einer / fröhlichen Auferstehung / Wilhelmine Magdalena Friederike / Freifrau von und zum Stein. / Geborene Reichsgräfin von Walmoden Gimborn / Geboren den 22ten Juni 1772; vermählt den 8ten Juni 1793 / mit Heinrich Friedrich Karl, Reichsfreiherrn / von und zum Stein, königl. Preußischen Staatsminister. / Gestorben den 15ten Sept. 1819. / Ihres Lebens Inhalt war Glaube, thätig durch Liebe, / aus ihnen entsprangen Seelenadel, Demuth, / reges Gefühl für Wahrheit und Recht, Klarheit / des Geistes, Treue der Tochter, Mutter und Gattin. / Ihr Gemahl und ihre Tochter setzen ihrem / Andenken dieses Denkmal treuer Liebe. / Joannes XVI, 22 / Wir werden sie wiedersehen, und unser Herz / soll sich freuen, und unsere Freude soll niemand / von uns nehmen.“

Im gleichen Briefe vom November 1821 ist von zwei weiteren Leichensteinen die Rede, wobei jener für die Mutter zurückgestellt werden soll, da noch Änderungen wünschenswert erscheinen, während der zweite für den Vater bestimmt ist und eines Entwurfes noch bedarf. Für das *Grabmal der Mutter* wurden im Februar 1822 gegenüber dem inzwischen vorhandenen Wachsmo- dell die Korrekturen angemeldet: das neben ihr stehende Kind soll den Korb mit Früchten und Blumen überreichen, die Jungfrau, die bisher den Blumenkorb brachte, eine Garbe binden; ein Pflug und ein Kranz mit Kelch sollen eingefügt werden. Im Dezember 1822 ermahnte Stein zu sorgfältiger Ausführung: „Daran das Bild in der Inschrift, so ich Ihnen übergab, nur sehr unvollständig gezeichnet ist.“ Was hiermit gemeint ist, bleibt unklar. Offenbar aber will auch hier die Allegorie sich mit porträthaftern Zügen verbinden, da Stein unmittelbar darauf die „große edle Gestalt“ der Mutter rühmt, „in der sich ihr hoher frommer Geist ausdrückte“. Aus einem Brief vom November 1823 erfahren wir, daß der Grabstein im Dezember fertig werden kann, über den Winter aber in der Werkstatt des Künstlers bleiben soll. Im Mai 1825 fragt der Freiherr an, wann er ihn abholen könne.

Das Grabmal (Abb. 25) stimmt in Form und Rahmung mit jenem der Gattin überein und wurde später ihm gegenüber (an der Südwand der Kapelle) angebracht. Es zeigt eine Matrone auf steinernem Thron nach rechts gewendet, im Oberkörper frontal, einen Säugling an der Brust. Von rechts naht — den Änderungswünschen entsprechend — der Knabe mit dem Früchtekorb, links kniet ein Mädchen mit der Garbe. Hinter der Steinbank wächst ein Apfelbaum auf, darüber das Auge Gottes in einem Dreieck. Die Inschrift auf dem Sockel lautet: „Hier ruht / in der Hoffnung ihrer fröhlichen / Auferstehung Henriette Caroline / Freifrau vom Stein, geborene Fräulein / Langwerth von Simmern / Geb. den 15. Sept. 1721, vermählt den 18. Aug. 1746 / mit Carl Philipp Reichsfreiherrn vom Stein. / Gestorben den 29. May 1783. / Ihren frommen christlichen Sinn / ihren klaren kräftigen Geist / ihr festes und liebevolles Gemüth / bewährte sie in einem 62-jährigen Leben / durch thätige Liebe des Gatten und der Kinder / durch segenvolle unermüdete Leitung / des Hauswesens / und durch eine gemeinnützige Thätigkeit / die alle ihre Umgebungen mit Lehre / Beispiel und kräftigem Beistand umfasste. / Möge sie ein Vorbild ihren Nachkommen bleiben / So wird der Friede Gottes . . .“

Vom *Grab für den Vater* erfahren wir aus den Briefen an Imhoff lediglich, daß im Dezember 1822 eine „Hauptidee“, aber noch kein Entwurf vorlag. Ein Konzept im Steinarchiv Cappenberg vom 21. 9. 1829 verrät etwas von der weiteren Planung: „Meine Absicht ist einen Grabstein auf dem Kirchhof in Frücht für meinen Vater zu errichten, und durch Basrelief den Gedanken bildlich auszudrücken, daß er vor dem Untergang der alten Zeit gestorben, und die ihn begleitenden Stürme nicht erlebt hat. Dieses könnte man z. B. bezeichnen, indem man einen alten Ritter kniend, das Kreuz in der Hand, das Schwert und den Helm neben ihm liegend, darstellt, vor ihm eine untergehende Sonne, hinter ihm eine alte abgängige Eiche . . .“ Der endgültig ausgeführte Stein, der heute an der Südwand der Grabkapelle, also neben jenem der Mutter eingelassen ist, zeigt eine abgewandelte Form dieser „Hauptidee“ (Abb. 26). Ein etwas hölzerner Krieger in mittelalterlicher Rüstung wird von einem Todesgenius mit erlöschender Fackel nach links fortgeführt, während vor der knorrigen „abgängigen“ Eiche am rechten Bildrand eine Jungfrau folgt, deren Linke ein Füllhorn hält und deren Rechte einen (Lorbeer-)Zweig emporweist. Das Relief ist in eine aufwendige Architekturrahmung aus rotem Sandstein eingelassen. Im Tympanon erscheint das Wappen der Familie Stein, unterhalb des bekrönenden Giebels ein romanisierender Rundbogenfries. Die Inschrift auf dem Sockel lautet:



23 Familienkapelle des Freiherrn vom Stein. Frücht, Friedhof

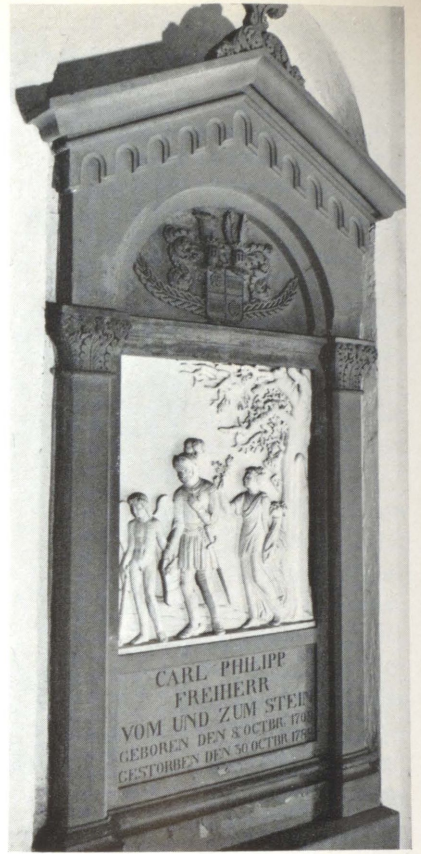
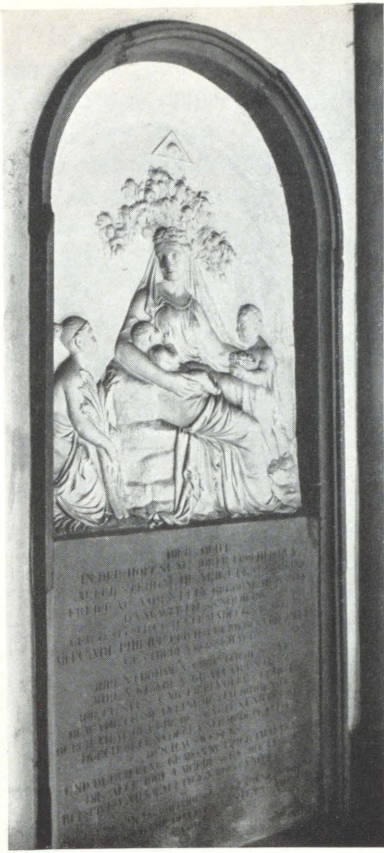


24 P. J. Imhoff: Grabmal der Freifrau vom Stein. Frücht, Familienkapelle

„Carl Philipp / Freiherr / vom und zum Stein / geboren den 8. Octbr. 1708 / gestorben den 30. Octbr. 1788. / Sein Nein war Nein gewichtig / Sein Ja war Ja vollmächtig / Seines Ja war er gedächting / Sein Grund sein Mund einträchtig / Sein Wort das war sein Siegel.“

Das Relief kann nicht vor 1829 entstanden sein. Ob auch hier Peter Joseph Imhoff mit der Ausführung betraut wurde, geht aus den Quellen nicht hervor. Doch sprechen Komposition und Stil durchaus dafür: der Todesgenius kehrt in verwandter Gestalt auf den Grabdenkmälern der Familie Hamm, Caroline Dornheim und des Regierungspräsidenten Delius wieder (Abb. 7, 8), die Gewandung der Jungfrau mit dem Füllhorn ist vorzüglich mit dem Flachrelief der Louise Knobel (Abb. 9) und den Mädchen auf dem Grabstein der Gattin Steins (Abb. 24) vergleichbar. Der Entwurf mag wiederum auf Fuchs zurückgehen.

Heute befindet sich gegenüber das *Grabmal des Freiherrn vom Stein* selbst (Abb. 27). Der Verstorbene erscheint in Dreiviertelfigur nach links gewendet vor einem Pult mit gotischem Maßwerk und schreibt, das Haupt gedankenverloren gehoben, auf eine Rolle — es mag die berühmte Nassauer Denkschrift von 1807 gemeint sein. Die Architekturrahmung mit Wappen und romanisierendem Dekor entspricht dem Grabmal des Vaters. Das Relief kann nicht vor 1831 entstanden sein; es ist ebenso unsigniert wie die vorigen. Doch möchte man es wiederum Peter Joseph Imhoff zuschreiben, und zwar vor allem wegen der Physiognomie, die der Stein-Büste Imhoffs (Abb. 10) nähersteht, als allen anderen Stein-Bildnissen. Nicht zu übersehen ist allerdings die grundsätzlich andere „Hauptidee“ des Bildwerks, das die fromm allegorisierende Thematik zugunsten des Denkmalhaften verläßt. Es ist ein Stilbruch, der den Tod des Urhebers dieser Epitaphienreihe bezeugt. Gleichsam als Stifterbild fügt sich sein Denkmal dieser Schöpfung an. Die Inschrift darunter lautet: „Heinrich Friedrich Carl Reichsfreiherr vom und zum Stein / geb. xxvii



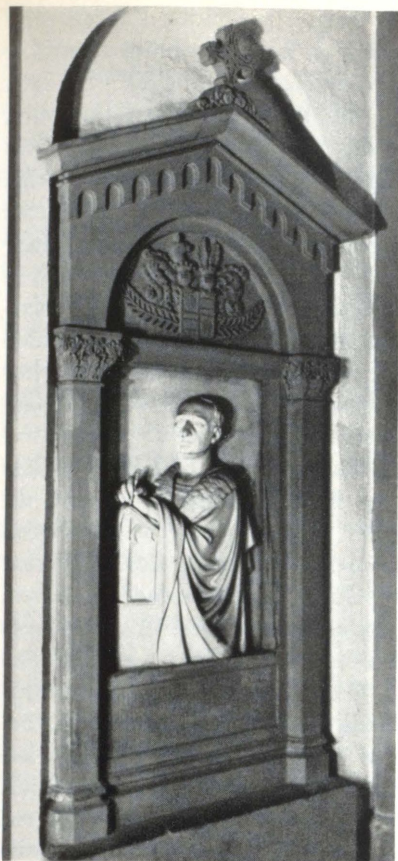
25-26 P. J. Imhoff: Grabmäler der Mutter und des Vaters des Freiherrn vom Stein. Frücht, Familienkapelle

Octbr. MDCLVII gest. XIX Juni MDCCCXXXI / ruhet hier / der letzte / seines über sieben Jahrhunderte / an der Lahn blühenden Rittergeschlechtes; / demüthig vor Gott, hochherzig gegen Menschen. / der Lüge und des Unrechts Feind, hochbegabt / in Pflicht und Treue, unerschütterlich / in Acht und Bann, / des gebeugten Vaterlandes ungebeugter Sohn, / in Kampf und Sieg / Deutschlands Mitbefreier. / Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein.“

Im Chor der Kapelle schließlich erscheint als *Altar-Retabel* ein spitzbogiges Marmorrelief in reicher gotisierender Rahmung. Es zeigt ein Mädchen in zart gefältelter Gewandung, das von einem zum Himmel weisenden Engel geführt emporschwebt (Abb. 28). Über Entwurf und Ausführung dieses Werkes fehlen jegliche Unterlagen. Auch der Sinn der Darstellung bleibt im Dunkel: ist es eine Allegorie der zum Himmel strebenden Seele, ein Andachtsbild also, das an die Stelle des ursprünglich geplanten Heiligen Grabes trat, oder das Grabmal der jüngsten Tochter Steins, Therese Friederike Marianne Gräfin von Kielmansegg, deren Grabinschrift auf der Predella darunter eingelassen ist? Im letzteren Falle könnte das Relief erst nach 1863 entstanden sein. Doch scheint die Inschrift nachträglich eingesetzt, wie auch die Idee der Darstellung, der Stil und nicht zuletzt die Rahmung eher dafür sprechen, daß auch dieses Denkmal der Geisteswelt des Freiherrn vom Stein und der Werkstatt Peter Joseph Imhoffs anzuschließen wäre.

## V

Wenn man die Werke in Nassau und Frücht zusammenfassend betrachtet, so treten drei Gesichtspunkte in den Vordergrund: die romantische Bauidee der Architekturen, die Genese der gotisierenden Skulptur und das Problem des Historismus.



27-28 P. J. Imhoff: Grabmal des Freiherrn vom Stein und Altarretabel. Frücht, Familienkapelle .

*Die romantische Bauidee.* Die Grabkapelle in Frücht ersetzt die ursprünglich dort geplante gotische Deutschordenskapelle, die aus Koblenz übertragen werden sollte. Schon 1803 hatte Stein die Höfe der säkularisierten Deutschordensballer Koblenz erworben und stand über seine beiden älteren Brüder dem Ritterorden nahe, weswegen er sich seit 1823 auch energisch für den Wiederaufbau der Marienburg verwandte. Er übernahm dort die Herstellung der beiden Granitpfeiler der Halle vor dem großen Gang, die das Wappen seines Bruders Friedrich Ludwig zeigen und eine seiner Waffentaten rühmen sollten: „Ich halte mich um so mehr verpflichtet, zu der Wiederherstellung eines Denkmals der ritterlichen religiösen deutschen Kolonie beizutragen . . . als ich zwei Brüder im Orden hatte, deren der jüngere im echten Geist seines Ordens die Veteranische Höhle, einen befestigten Posten an der Donau, drei Wochen gegen die Türken verteidigte und sie nur übergab, nachdem er kein Lot Brot und Munition mehr hatte. Sein Wappen auf dem Ordenskreuz und sein Name darunter mit Bezeichnung der Waffentat . . . wünsche ich an die Säule geheftet“ (VI, 574)<sup>63</sup>.

Die Übertragung und Zweitverwendung einer mittelalterlichen Architektur, wie sie von Koblenz nach Frücht geplant war, ist eine für das frühe 19. Jahrhundert bezeichnende Form der Denkmalpflege. Der Architekt Lassaulx konnte sie 1847 an anderer Stelle, nämlich mit der Ramersdorfer Kapelle auf dem Alten Friedhof in Bonn verwirklichen<sup>64</sup>. Wir kennen die Gründe nicht, warum die Translozierung nicht zustande kam. In jedem Falle darf man den neugotischen Bau, der freilich erst nach dem Tode Steins als Mausoleum der Familie errichtet wurde (Abb. 23), als einen legitimen „Ersatz“ für diese gotische Kapelle begreifen. Nach Form und Gehalt durchaus verwandt ist das Grabmonument, das Alexandre Lenoir 1817 den romantischen Heroen Abälard und Héloïse im Garten seines Musée des Monuments Français errichtete, im Elyseum der großen Geister

der französischen Nation (heute auf dem Père Lachaise in Paris). In beiden Bauten zeigt sich der Unterschied zum „gothic revival“ des 18. Jahrhunderts, zur „charming venerable gothic“ etwa von Strawberry Hill, das sich Horace Walpole erbaute, um hier 1764 sein „Schloß von Otranto“ abzufassen. Auch die gotisierenden Architekturen von Laxenburg, Löwenburg und Wörlitz, die mit dem neuen Naturgefühl des Sturm und Drang auf dem Kontinent entstanden, leben noch aus dem Bereich geheimnisumwitterter Stimmung. Demgegenüber speist sich die Grabkapelle in Frücht aus historischen Quellen: Geschichte und Geschichtlichkeit des eigenen Geschlechtes finden ihre gemäße Form, eine Mittelalter-Exotik wandelt sich zur Mittelalter-Renaissance.

Zu einer eigenwilligen und höchst bedeutenden romantischen Bauidee wird der Nassauer Turm. Das Oktogon, das das Arbeitszimmer für die geplanten großen Reformarbeiten umschloß und in dessen Gedächtnishalle an Jahrestagen unter Eichenlaubdekor patriotische Feiern stattfinden konnten, sollte, wie der Oberpräsident Joh. August Sack 1817 schrieb, zum Reformationsfest als „dem in jeder Hinsicht Weltbefriedigungsfeste“ mit dem Motto seiner Portalinschriften eingeweiht werden. Die äußere Form schließt sich dem Heidelberger Schloßturm an<sup>65</sup>. Durch ihren Bildschmuck im Untergeschoß wurde die „feste Burg“ zu einem Zeugnis der Freiheitskriege und aller Hoffnungen, die sich daran knüpften; durch die Allegorien darüber zu einem persönlichen Bekenntnis des Bauherrn: „Beharrlichkeit, Muth und Einigkeit und Vertrauen auf Gott führen immer zu einem wichtigen großen Resultat — die Bas-Reliefs dieser Tugenden zieren die Pilaster meines Turms, es ist also kein Wunder, wenn ich ihnen huldige“, schrieb Stein 1818 an den Grafen Spiegel, nachmals Erzbischof von Köln (V, 642). Darüberhinaus aber verbinden sich historisches Denken und historische Formen zum Denkmal. Als ein Denkmal, bestimmt zur Erhaltung und Erneuerung des Andenkens der Jahre 1812/13 bis 1815, bezeichnete Stein seinen gotisierenden Turm denn mehrfach selbst (VI, 175; 194). Die Gotik von Architektur und Ausstattung will Denkmal des „Altdeutschen“ sein, das in Gegenwart und Zukunft wirkt<sup>66</sup>. — Wie merkwürdig, daß gerade der Architekt Lassaulx es war, der 1842 die Verwandtschaft des Kölner Domes mit der Kathedrale von Amiens entdeckte.

Der Bauidee entsprechen die *gotisierenden Reliefs*, die gleichsam Inkunabeln einer neugotischen Skulptur sind. Maxim. Heinrich Fuchs, dem die Entwürfe zuzuweisen sind, griff für seine Bildwerke nicht auf Vorbilder innerhalb der gleichen Gattung zurück, auf gotische Skulpturen also, sondern — in den Fällen, die wir nachweisen können — auf Malereien. Daß es Glasmalereien sind, spätgotische Fenster im Kölner Dom (Abb. 21, 22), mag seine Ursache in den besonderen Interessen und Aufgaben des Künstlers haben. Daß es aber überhaupt Malereien sind, scheint kein Zufall, sondern typisch zu sein. Ein analoges Beispiel bietet die sog. kleinfigurige Lindenholzgruppe, gotisierende Bildwerke, die um 1840 in Köln entstanden sein müssen und deren bislang anonymer Meister sich offensichtlich an Stephan Lochner inspirierte<sup>67</sup>. Eine dreidimensionale (und spiegelbildliche) Kopie der Muttergottes aus Lochners Dombild wurde um 1847 von den Gebrüdern Kramer für einen Altar in Süchteln bei Mönchengladbach geschaffen<sup>68</sup>.

Die Neugotik war von Anfang an eine Sache der Baumeister. Von neugotischer Malerei war nie die Rede und von neugotischer Bildnerei läßt sich nur sehr bedingt sprechen. So ist es recht bezeichnend, daß Sulpiz Boisserée in seinem seit 1809 vorbereiteten, 1824 bis 1831 erschienenen Domwerk ausschließlich die Architektur behandelte. Erst die Neuauflage seines Werkes von 1842, im Jahre der Grundsteinlegung zur Vollendung des Kölner Doms, faßt auch die Ausstattung wenigstens sporadisch ins Auge<sup>69</sup>: „Es war nicht die freie Wahl von unseren alten Baumeistern, daß sie ihre Gebäude mit dürftigen und mangelhaften Kunstwerken ausschmückten. . . (sie) wandten eben die Malerei und Bildhauerei in dem unentwickelten Zustande an, wie sie die Künste fanden, und nach Verhältnis wie dieselben fortschritten oder ausarteten, finden sie auch ihre Werke in den gleichzeitigen Gebäuden. Uns, die wir die Werke aller Zeiten zum Muster, und bei einer ausgebildeten Technik die schönsten, vielgeübten Talente zu Gebote haben, liegt es ob, wenn wir Kirchen in altdeutschem Styl fortbauen oder neu aufführen, daß wir sie mit Bildhauereien und Malereien ausstatten, die dem Geist und dem Charakter nach dem Besten entsprechen,



was unsere frommen Vorfahren in der Darstellung heiliger, ernster Gegenstände geleistet haben, in Verhältnis und Zeichnung aber alle Forderungen einer naturgemässen Behandlung befriedigen.“ Hier erscheint die gotische Architektur als ein Ideal, der gotische Baumeister als ein Genie, dem die gleichzeitigen anderen Künste und Künstler sich nicht messen konnten. Vor allem zur mittelalterlichen Skulptur konnten die Romantiker mit ihrem weitgehend der Antike verpflichteten Formgefühl keinen Zugang gewinnen. So waren die Gebrüder Boisserée zwar Verehrer und Vorkämpfer der gotischen und neugotischen Domarchitektur, sie waren Sammler altdeutscher Tafelmalerei, aber Freunde und Auftraggeber klassizistischer Bildhauer.

Erst von hier aus werden das künstlerische Wagnis und die stilistische Konsequenz des Freiherrn vom Stein in ihrem ganzen Gewicht deutlich. Er wollte — als korrekter Historiker — für seine gotisierende Architektur auch gotisierende Bildwerke. Ob er es billigte, daß Fuchs und Imhoff diese Bildwerke aus einer ihrem linearen Stilempfinden gemässeren Kunstgattung bezogen, wie den spätgotischen Glasmalereien des Kölner Doms, bleibt ungewiß. Immerhin hat er selbst für die Figur des Hl. Alexander Newsky vermutlich eine russische Ikone zu Rate gezogen. In jedem Falle war sein Entschluß zu einer „neugotischen“ Skulptur so neu, so avantgardistisch, daß zwanzig bis dreißig Jahre vergehen mußten, ehe man hier wieder anknüpfte.

*Der Historismus.* Aber Stein gab nicht nur gotische Reliefs in Auftrag: vom gleichen Bildhauer und zur gleichen Zeit ließ er auch klassizistische Werke arbeiten. Nimmt man die Architekturrahmungen der Grabmäler in Frücht hinzu, so tauchen bereits auch romanisierende Formen auf. Nassau und Frücht werden damit ein wichtiges Beispiel für das, was man den „Historismus“ nennt. Der Historismus gilt als „die Haltung, in der die Betrachtung und die Bemühung der Geschichte wesentlicher ist, als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme oder neuer Formen der eigenen Zeit“ (N. Pevsner)<sup>70</sup>. Das klingt abwertend und ist wohl auch so gemeint. Doch hat gerade die Beschäftigung mit dem Freiherrn vom Stein dargelegt, welche Quelle schöpferischer Kraft die Geschichte einer solchen Persönlichkeit sein konnte, wie befreiend die Vergangenheit in die Gegenwart wirkte. Die innige, von uns kaum noch nachvollziehbare Verknüpfung von überliefertem Geschick und eigenem Schicksal wird bei den Cappenberger Bildern offenbar. Wenn Stein für die „Ungarnschlacht“ Anweisungen gab, wonach die Szene entweder „aus der Natur“ darzustellen oder zu „idealisieren“ sei, so wird die Natur gleichgesetzt mit den historischen Quellen (etwa Widukind von Corvey), die Idealität erreicht, indem die Heroen der Vergangenheit Physiognomie und Körperbau zeitgenössischer Helden erhalten. Im „Barbarossatod“ ließ der Auftraggeber sich selbst dem geschichtlichen Ereignis einfügen. Er verdichtete Historie zu lebendiger Anschauung, gab dem Zeugnis einen Zeugen und transponierte zugleich die Historie in die Gegenwart als Vorbild von allgemeiner Gültigkeit, als eine Typologie geschichtlicher Erfahrung. Das ist nicht passive Hinnahme, sondern freie Wahl. Im souveränen Verfügen über die Zeiten wird etwas von Hegelschem Pathos spürbar. Und so lag denn sicher auch der Wahl von klassischen, gotischen und romanischen Formen eine innere Entscheidung zugrunde. Man meint die Intentionen zu begreifen: die romanisierenden Formen rahmen das eigene Grab und das des Vaters, werden zu einem Attribut des alten, siebenhundertjährigen Geschlechtes, das nun zu Ende ging. Der gotisierende Turm — Denkmal der Freiheitskriege, feste Burg von Gottvertrauen und Sittlichkeit — versucht aus „Altdeutschem“ in Gegenwart und Zukunft zu wirken. Die Verewigung der Toten bleibt dem idealen Menschenbild der Antike verpflichtet. Austauschbar und wechselnd ist das äußere Erscheinungsbild und der Bereich des Assoziativen. In der Übereinstimmung aber zwischen Motiv und Motivation, Form und Inhalt, in der Einbettung der verschiedenen künstlerischen Elemente in ein einheitliches Welt- und Geschichtsbild findet die Epoche ihren eigenen Stil.

- 1 Gerhard Ritter: Stein. Eine politische Biographie. 3. Aufl. Stuttgart 1958 — Hugo Fried: Das Geschichtsbild des Reichsfreiherrn vom Stein. Diss. Marburg 1944 — Hans-Jürgen Scholz: Die kulturellen Anschauungen des Freiherrn vom Stein. Diss. Marburg 1962.
- 2 Robert Hering: Freiherr vom Stein, Goethe und die Anfänge der Monumenta Germaniae Historica. In: Jb. d. Freien Deutschen Hochstifts 1907, S. 278-328 — Harry Bresslau: Geschichte der Monumenta Germaniae Historica. Hannover 1921 — H. J. Scholz (Anm. 1), S. 89-91.
- 3 Die Briefe zitiert nach: Freiherr vom Stein. Briefe und amtliche Schriften. Bearb. v. Erich Botzenhart; neu hrsg. v. Walther Hubatsch. Stuttgart. II, 1, 1959; IV, 1963; V, 1964; VI, 1965.
- 4 Die Wegnahme der durch die Franzosen geraubten Kunstschatze 1815. Aus dem Tagebuch eines preuß. Freiwilligen (E. v. Groote). Agrippina, Köln (1824), Nr. 25 — Adolf Giesen: Eberhard von Groote. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik am Rhein. Diss. Köln. Gladbach 1929, S. 56-63 — Wilhelm Treue: Kunstraub. Düsseldorf 1957, S. 260 ff.
- 5 Ernst Moritz Arndt: Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn Heinrich Karl Friedrich vom Stein. Berlin 1858, S. 224 f.
- 6 Josef Ruland: Kulturpflege in der Rheinprovinz. In: Das Rheinland in preußischer Zeit. Hrsg. von Walter Först. Köln-Berlin 1965, S. 187-204.
- 7 Kunstliebendes Köln. Hrsg. v. Joh. Jakob Hässlin. München 1957, S. 29, 30 — W. D. Robson-Scott: The literary background of the gothic revival in Germany. Oxford 1965, S. 197 f.
- 8 A. Giesen (Anm. 4), S. 51. — Lit. über die Sammlung Fochem bei Otto H. Förster: Kölner Kunstsammler. Berlin 1931, S. 97 Anm. 198. Vgl. auch Ludwig von Baldass: Die Bildnisse Kaiser Maximilians I. In: Jb. d. Kunsthist. Slgn. d. allerb. Kaiserhauses 31, 1913, S. 247 ff. (ohne Nennung der Slg. Fochem). Dem möglichen Zusammenhang mit den Lünenbildnissen im Arbeitszimmer des Nassauer Turms wäre noch nachzugehen.
- 9 Rolf Fritz: Ein Gemälde des Hausbuchmeister-Kreises aus dem Besitz des Freiherrn vom Stein. In: Westfalen 35, 1957, S. 65-71 mit Abb.
- 10 Gerhard Eimer: Caspar David Friedrich und die Gotik. Mit einem Nachtrag: Zum patriotischen Kunstprogramm des Freiherrn vom Stein. Hamburg 1963.
- 11 Otto von Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Berlin 1940, S. 213 ff. Nr. 48, 49, Abb. 53, 55 — G. Eimer (Anm. 10), S. 45/46.
- 12 Margarete Lippe: Der Tod Barbarossas von Julius Schnorr von Carolsfeld auf Kappenberg. In: Westfalen 16, 1931, S. 130-36 — G. Eimer (Anm. 10), S. 47-49. — Eine kleine Wiederholung der Schlacht auf dem Lehfeld von 1832 befand sich in den Kunstsammlungen der Stadt Königsberg (M. Lippe, S. 133, Anm. 3).
- 13 M. Lippe (Anm. 12), S. 133, 134.
- 14 Der Name des Bauinspektors Zais erscheint in den Baurechnungen von 1814-1820 im Gutsarchiv Nassau, VER, BAU 3-4, vgl. H. J. Scholz (Anm. 1), S. 104, Anm. 14.
- 15 G. Eimer (Anm. 10), S. 44 Anm. 20. — Auf Georg Heinrich Pertz (Das Leben des Ministers Freiherrn vom Stein. Berlin 1849-55) geht die Nachricht zurück, daß Stein, als er 1820 mit Ludwig von Bayern die Pläne zur Walhalla diskutierte, Schaller für eine Büste gesessen hätte, die später von Thorwaldsen überarbeitet und in der Walhalla bei Regensburg Aufstellung fand. Tatsächlich aber ist diese Büste inschriftlich von Johannes Leeb aus Memmingen 1825 in Rom gearbeitet worden; vgl. Arnold Hildebrand: Die zeitgenössischen Bildnisse des Reichsfreiherrn vom und zum Stein. In: Westfäl. Adelsbl. Monatsbl. d. Vereinigt. Westfäl. Adelsarchive 8, 1931, S. 152. Gute Abb. bei E. Botzenhart-W. Hubatsch (Anm. 3), VI, nach S. 912. In einem Brief vom 29. Nov. 1825 an König Ludwig I. von Bayern bedankt sich Stein für die Übersendung seiner Büste an seine Tochter Henriette (VI, 931). Es handelt sich hierbei vermutlich um die nicht signierte Marmorbüste in Cappenberg, die entweder eine Kopie der Büste von Leeb oder mit der Büste von Schaller identisch ist, die in der Walhalla durch jene von Leeb ersetzt und der Tochter Steins geschenkt wurde. Siehe auch: Wilhelm Steffens: Der Plan eines Stein-Denkmal in Westfalen und die Entstehung der Stein-Büste im Landeshaus. In: Westfalen 29, 1951, S. 68 u. Anm. 19.
- 16 Zuletzt: Meisterwerke mittelalterlicher Glasmalerei aus der Sammlung des Reichsfreiherrn vom Stein. Ausstellung Hamburg 1966.
- 17 Hans Wentzel: Meisterwerke der Glasmalerei. Berlin 1951, Abb. 130, 132, 133, 135.
- 18 H. J. Scholz (Anm. 1), S. 106, Anm. 1.
- 19 Adolf Bach: Das Elternhaus des Freiherrn vom Stein. 2. Aufl. Bonn 1957, S. 81 — G. Eimer (Anm. 10), S. 40.
- 20 O. H. Förster (Anm. 8), S. 91.
- 21 Wilhelm und Caroline von Humboldt: Ein Leben in Briefen. Hrsg. v. Herbert Nette. Düsseldorf-Köln 1956, S. 121.
- 22 G. Ritter (Anm. 1), S. 376.
- 23 Fritz Nemitz: Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft. München 1938, S. 37 — G. Eimer (Anm. 10), S. 40-44.
- 24 Johann Jacob Merlo: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Hrsg. v. Eduard Firmenich-Richartz. Düsseldorf 1895, Sp. 252 f. — Th.-B. 12, 1916, S. 550 f. (E. Firmenich-Richartz) — Joseph Poppelreuter: Die Madonna mit der Wickenblüte II. In: Z. f. christl. Kunst 21, 1908, Sp. 374-76.

- 25 Hans Feldbusch: Johann Claudius von Lassaulx. Ein Beitrag zu seinem Werk. Diss. Köln 1939 — Peter-Frank Schwieger: Johann Claudius von Lassaulx 1781-1848. Architekt und Denkmalpfleger in Köln. Diss. Aachen 1966 — Albrecht Mann: Die Neuromanik. Köln 1966.
- 26 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 437 ff. — Th.-B. 18, 1925, S. 577 f.
- 27 Hugo Rahtgens: Johann Franz van Helmont. In: Mitt. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz 5, 1911, S. 64 ff. — Hans Kisky: Die Anfänge des F. J. van Helmont in Köln und die niederrheinische Barockplastik. In: D. Heimat 24, 1953, S. 53 ff. — Ludwig Baron Döry: Spätwerke des Kölner Hofbildhauers Johann Franz van Helmont im Jagdschloß Falkenlust. In: Wallraf-Richartz-Jb. 26, 1964, S. 167 ff.
- 28 Der Dom zu Köln. 2. Aufl. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, 3. Düsseldorf 1938, S. 210, Nr. 4/5 — Th.-B. (Anm. 26), S. 577.
- 29 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 437 — Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, 3, Ergänzungsbd. Düsseldorf 1937, S. 326.
- 30 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 438, vgl. Joh. Jos. d. A. — Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, 1. Düsseldorf 1911, S. 281 — Th.-B. (Anm. 26), S. 577.
- 31 Kunstdenkmäler Köln (Anm. 29), S. 213. — Eine Holzfigur von Johannes d. T. kam aus der Karmeliterkirche im Dau nach St. Johann Baptist (Kunstdenkmäler Köln, Anm. 30, S. 117).
- 32 Kunstdenkmäler Köln (Anm. 29), S. 391; vgl. auch Josef Kuckhoff: Die Geschichte des Gymnasiums Triconatum. Köln 1931, S. 559 ff.
- 33 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 437 — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 29), S. 73.
- 34 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 438 f. — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 30), S. 383. Der von Wallraf entworfene Hochaltar veranschaulichte „mit besonders theatralischem Aufwand“ und in einer „Häufung von Symbolen“ den Sieg des neuen Bundes über den Alten Bund. — „Joseph Imhoff“ unterzeichneter Brief vom August 1790 zu diesem Projekt im Hist. Archiv der Stadt Köln (Abt. 1105, Cap. II, J).
- 35 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 438 — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 28), S. 218 — Jakob Eschweiler: Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln. Köln 1936, Nr. 292, Abb. 69 — Jakob Torsy: Zur Geschichte des Altars des hl. Patroklos. In: Kölner Dombl. 6/7, 1952, S. 49-57, Abb. 30/31.
- 36 Der Kölner Dom. Ausstellung Köln 1956, Kat. Nr. 91, Taf. 26, 27.
- 37 Heinz Firmerich: St. Johann Baptist und die Elendkirche. Rhein. Kunststätten 1/2, Neuß 1965, Abb. 20/21.
- 38 Hier sei noch einmal Heinrich Appel, Düren, für die großzügige Mittelung seines Materials Dank gesagt. — Von J. J. Imhoff wohl auch eine Hl. Familie in Gladbach (Kr. Düren) und eine sehr ähnliche, aber wesentlich größere Gruppe in Overath, die mit den Nebenaltären 1829 aus dem Kölner Alexianerkloster gekommen sein könnte (vgl. Kunstdenkmäler Köln, Anm. 29, S. 130) — Gerda Soergel: Overath. Rheinische Kunststätten 6. 1964, Abb. 5 — Weitere Hinweise auf J. J. Imhoff bei Hans Vogts: Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Köln 1914, S. 268.
- 39 J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 438 — Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, 4. Düsseldorf 1916, S. 320 — Th.-B. (Anm. 26), S. 578.
- 40 Adolf Schmidt: Baron Hüpsch und sein Kabinett. Darmstadt 1906, S. 71, 268 f. — Th.-B. (Anm. 26), S. 577 — Heinrich G. Lempertz: Eine Büste des Barons Hüpsch von Peter Joseph Imhoff. In: Wallraf-Richartz-Jb. 3/4, 1926/27, S. 238 ff. — Über den Baron Hüpsch und seine Sammlung zuletzt: Die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800. Katalog. Köln 1964.
- 41 Freundliche Auskunft von Wolfgang Beeh, Darmstadt.
- 42 Vgl. J. J. Merlo (Anm. 24), Sp. 627 f.
- 43 Ebda, Sp. 440 — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 30), S. 383 — Th.-B. (Anm. 26), S. 578.
- 44 Kunstdenkmäler Köln (Anm. 30), S. 383 — Th.-B. (Anm. 26), S. 578.
- 45 A. Schmidt (Anm. 40), S. 117.
- 46 Alfred Wiedemann: Rheinische Terracotta-Büsten. In: Jber. d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande 94, 1893, S. 171/72.
- 47 Hermann Schnitzler: Ada-Elfenbeine des Barons v. Hüpsch. In: Festschrift für Herbert v. Einem. Berlin 1964, S. 222-28.
- 48 H. Vogts: Köln im Spiegel seiner Kunst. Köln 1950, S. 291. — Ein Wachsporträt Daniels aus dem Besitz des Hist. Museums in Köln war auf der Jahrtausendausstellung zu sehen: Katalog der Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln. Köln 1925, S. 359. — Laut freundlichem Hinweis von H. Vogts hat sich inzwischen herausgestellt, daß die Danielsbüste 1826 von Wilhelm Joseph Imhoff gearbeitet wurde (Kölnische Zeitung, Beiblatt vom 19. 11. 1826).
- 49 Th.-B. (Anm. 26), S. 578 — Otto Schell: Elberfeld im 1. Vierteljahrhundert der Hohenzollernherrschaft 1815—1840. Elberfeld 1918, S. 232. — Abb. nach einem in Wachs bossierten Relief in: Die Stadt Elberfeld. Festschrift zur Dreihundertjahr-Feier 1910. Elberfeld 1910, S. 123.
- 50 Hermann Schaaffhausen: Eine in Köln gefundene römische Terra-Cotta-Büste. In: Jber. d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande 85, 1888, S. 55-73, Taf. III.
- 51 H. Vogts: Die alten Kölner Friedhöfe. Rheinische Friedhöfe 1. Köln 1932 — Ders.: Der Kölner Friedhof Melaten. Rheinische Friedhöfe 2. Köln 1937.
- 52 Ebda, Nr. 32, Abb. 12 — Jb. d. Köln. Gesch. Ver. 14, 1932, S. 206 — Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, 3. Düsseldorf 1934, S. 311, Abb. 223.
- 53 H. Vogts (Anm. 51), Weyertal, Nr. 197 — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 52), Abb. 220.

- 54 H. Vogts (Anm. 51), Weyertal, Nr. 193, Abb. 9 — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 52), Abb. 219.
- 55 H. Vogts (Anm. 51), Melatenfriedhof, Nr. 58, Abb. 19.
- 56 H. Vogts (Anm. 51), Melatenfriedhof, Nr. 96 (35), 255, Abb. 35; Nr. 101, Abb. 24 — Kunstdenkmäler Köln (Anm. 52), S. 311, Abb. 228. — Von Peter Joseph Imhoff vermutlich auch das Grabmal der Maria Ther. Barb. Schaaffhausen (H. Vogts, Melatenfriedhof, Nr. 540, Abb. 34). Auf dem Melatenfriedhof ferner das Grabmal Hölterhoff, um 1824, signiert: P. I. IMHOFF (H. Vogts, Anm. 51, Nr. 54).
- 57 Hist. Archiv der Stadt Köln, Abt. 1105, Cap. II, J: „Besonders hochzuverehrender Herr Professor! Ich habe gegenwärtig den mir von Ihnen bestellten Modelladler in arbeit genohmen. Sie würden mir ein Vergnügen machen wenn Sie mich baldigs besuchten um die nähere Aufklärung über diese Bestellung von Ihnen zu vernehmen. In Erwartung dieser harrt mit vollkommener Hochachtung und Schätzung Dero dienstwilliger P. J. Imhoff.“
- 58 Th.-B. (Anm. 26), S. 578.
- 59 H. Vogts (Anm. 51), Melatenfriedhof, Nr. 687. — Von Johann Joseph Imhoff d. J. konnte H. Appel kürzlich eine Immaculata in Terracotta, signiert und datiert 1827, in Morschenich bei Düren nachweisen. Auch die überlebensgroße, an eine Stele gelehnte Frauenstatue (Allegorie der Hoffnung, signiert: I. I. IMHOFF) auf dem Evangelischen Friedhof in Düren dürfte eher vom jüngeren, als vom älteren Johann Joseph Imhoff stammen. Für den Melatenfriedhof schuf der Bildhauer neben dem Grabe seines Vaters jenes für Jak. Wahlen mit der Figur eines segnenden Christus (1845. — H. Vogts, Melatenfriedhof, Nr. 688); 1849 entstand das Modell zu einem Grabdenkmal für Franz Ferdinand Wallraf: Colonia, seine Büste bekränzend. Von den Ausstellungen des Kölnischen Kunstvereins notierte Merlo 1839 einen Bacchus aus carrarischem Marmor, einen lyraspielenden Amor, die Madonna mit dem Kinde, Bildnis des Ministers von Ingersleben, das Gipsmodell einer Rubens-Statuette, eine Augustusbüste in Marmor; 1840 die zusammen mit dem Vater ausgeführten Terracotta-Apostel; 1846 Christus in Gips; Augustus in Marmor; 1847 Die Heilige Familie in Marmor; 1848 Amor in Marmor. — Für J. W. Brewer (Übersetzung von Augustin Aldenbrück): Geschichte des Ursprungs und der Religion der alten Ubier. Köln 1819, lieferte er eine Zeichnung nach dem romanischen Tympanon von St. Caecilien, dem heutigen Schnütgen-Museum (Hans Püttmann: Das Tympanonrelief von St. Caecilien in Köln. In: Wallraf-Richartz-Jb. 17, 1955, S. 43-61, Abb. 38). Bei dem Bildnis des Ministers Ingersleben dürfte es sich um den Oberpräsidenten Karl Heinrich Ludwig von Ingersleben handeln (1753-1831), der in Koblenz residierte. Zwei Briefe des Adressaten im gleichen Fascikel, wie die Briefe Steins an Peter Joseph Imhoff im Hist. Archiv der Stadt Köln (Autographensammlung Stein): Koblenz 8. Aug. 1827: „Euer Wohlgeboren danke ich recht sehr für die mir gegebene Nachricht des endlich angekommenen Marmorblocks; ich wünsche, daß er recht rein und tadellose seyn möge und bezweifle nicht, daß Euer Wohlgeboren der Ausarbeitung desselben gleiche bemühung widmen werde, welche Sie dem Gypsmodell mit so glücklichem Erfolg zugewandt hatten. Übereilen Sie die Arbeit nicht, und gönnen Sie der Kunst Ihr volles Recht... Euer wohlgeboren ergebenster Diener Ingersleben.“ — Koblenz 23. Jan. 1828: „Euer Hochedelgeboren bin ich für die Übersendung eines Exemplars meiner Büste sehr verbunden... Ingersleben.“ — Die Büste war auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln ausgestellt: Katalog der Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande in Köln 1925, S. 57, Nr. 39.
- 60 A. Hildebrand: Eine Tonbüste des Reichsfreiherrn vom Stein. In: Westfalen 16, 1931, S. 129-30 — Ders. (Anm. 15), S. 153-54.
- 61 Leonhard Ennen: Die Briefe des Freiherrn vom Stein an P. J. Imhoff. In: Annalen d. Hist. Ver. f. d. Niederrhein 28/29, 1876, S. 1 ff.
- 62 Heinrich Oidtmann: Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Düsseldorf 1929, S. 349-60, Taf. XXXV, XXXVIII.
- 63 Laut H. J. Scholz (Anm. 1), S. 107 u. Anm. 5 sollte eine Darstellung der Verteidigung der Veteranischen Höhle ursprünglich (1815) am Nassauer Turm angebracht werden.
- 64 H. Feldbusch (Anm. 25), S. 59/60.
- 65 Werner Bornheim gen. Schilling: Rheinische Höhenburgen. Neuss 1964, S. 16 — P. F. Schwieger (Anm. 25), S. 155.
- 66 Eine Parallele ist vielleicht der Nikolskij-Turm des Moskauer Kreml, dessen mittelalterlicher, dann barock umgewandelter Kern bereits um 1802 (?) durch Carlo di Giovanni Rossi einen gotisierenden Aufbau bekommen hatte, um nach der napoleonischen Zerstörung 1825/26 nach dem Vorbild der Marienkirche zu Stargard (Pommern) — und vermutlich unter Vermittlung Caspar David Friedrichs — erneuert zu werden. G. Eimer (Anm. 10), S. 32 f., Abb. 29 — Ursula Mende: Rußlandbericht. Exkursion 1965. Köln 1966, S. 90 — Joachim Gaus, ebda, S. 179, Anm. 76.
- 67 Peter Bloch: Das Annenaltärchen im Suermondt-Museum. In: Aachen. Kunstbl. 22/23, 1962/63, S. 218-28.
- 68 Paul Schotes: Eine Madonna des 19. Jahrhunderts in der Süchtelner Pfarrkirche. In: Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres. Köln 1965, S. 313-21.
- 69 Sulpiz Boisserée: Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln. 2. Aufl. München 1842, S. 93 f.
- 70 Vgl. Historismus und bildende Kunst. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 1. München 1965.