



MUSEUM AUS GIPS & KLEISTER

Das vergessene Mainzer Pantheon



SCHULEDESSEHENS

JG|U



INHALT

IMPRESSUM | Herausgeber: Der
Präsident der Johannes Gutenberg-
Universität Mainz, Univ.-Prof. Dr.
Georg Krausch | Konzeption und Text:
Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra
(EOM), Dr. Patrick Schollmeyer (PS)
Gestaltung: Moser.Design, Beate Moser
Druck: Saxoprint, Auflage 500,
Mai 2015



Grußworte | 5

Einführung | 7

Auftakt – Bildung für Alle | 8

Erweiterung des Kanons – Von der Antike zur Renaissance | 10

Persönlichkeiten – Die Menschen hinter dem Verein | 26

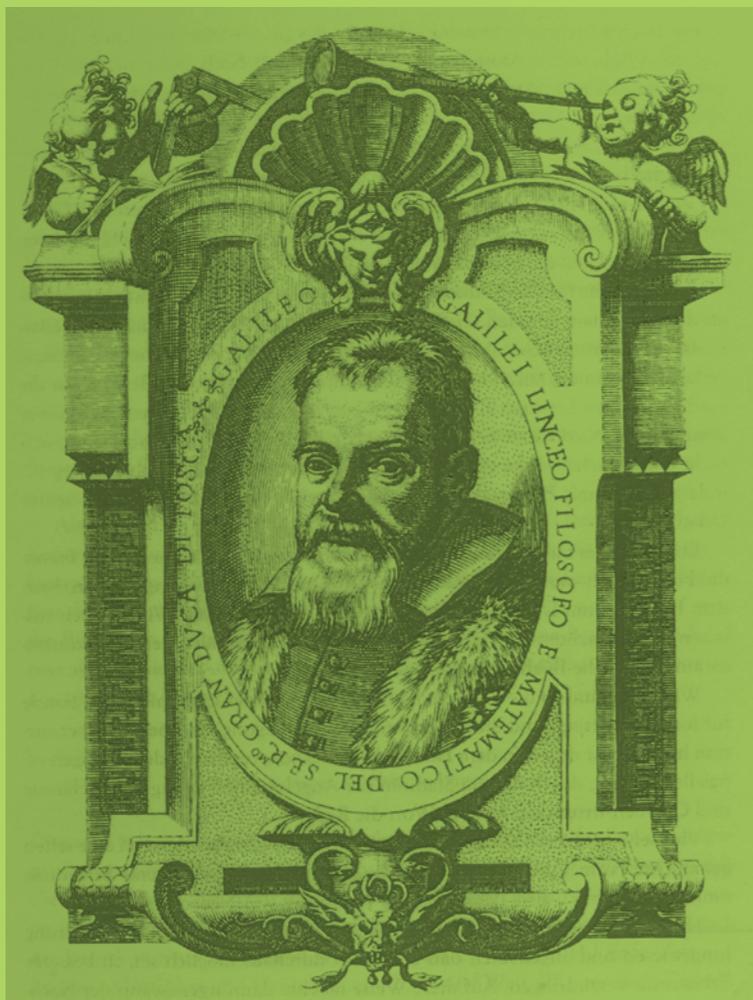
Odyssee – Stationen einer Sammlung | 30

Wie Phoenix aus der Asche – Zerstörung und Wiederaufbau | 34

Kunst, Kitsch und Kommerz – Replikate für das Bürgertum | 38

Bildnachweise und Bibliographie | 46

Der Engel mit dem Fernrohr auf Francesco Villamenas 1623 entstandenen Porträtstich Galileo Galileis (1564–1642) diente als Vorlage für das Logo der neu gegründeten Mainzer Schule des Sehens und verweist bildhaft auf ihr Kernanliegen, der Förderung des kritischen Umgangs mit visuell wahrnehmbaren Phänomenen und einer hieraus resultierenden spezifischen Einsicht in die vielfältigen Erkenntniswege universitärer Forschung sowie deren Sichtbarmachung für ein interessiertes Publikum aller Altersstufen.



Grussworte



SCHULE DES SEHENS

Wissen von den Natur- bis zu den Geisteswissenschaften und über Disziplingrenzen hinweg Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen in einer lebendigen und kreativen Weise zugänglich zu machen, ist eine gesellschaftliche Aufgabe von herausragender Bedeutung, der sich die Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) in besonderer Weise verschrieben hat. Mit der Stiftung der „Schule des Sehens“ durch die Vereinigung der „Freunde der Universität Mainz e. V.“ hat die JGU eine weitere prominente Einrichtung erhalten, die sich wie die bereits bestehenden Institutionen „Grüne Schule“ und „NatLab“ hervorragend in das Mainzer Konzept der offenen Universität einfügt. Anlässlich der Eröffnung der ersten Ausstellung in der Schule des Sehens gebührt den Freunden der Universität für ihre großzügige Unterstützung im Namen aller Angehörigen unserer Universität herzlicher Dank.

Univ.-Prof. Dr. Georg Krausch
Präsident der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

JOHANNES GUTENBERG
UNIVERSITÄT MAINZ



„...ein Auge, welches wirklich schaut.“
(E.T.A. Hoffmann, Des Vettters Eckfenster)

Die Erkenntnis, dass es einen fundamentalen Unterschied zwischen bloßem Ansehen und wirklichem Schauen gibt, ist nicht erst von E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung „Des Vettters Eckfenster“ formuliert worden, sondern hat in der europäischen Geistesgeschichte eine lange bis zur Philosophie der griechischen Antike reichende Tradition. Gelehrte, Künstler sowie Literaten haben in diesem Sinn zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten den Begriff „Schule des Sehens“ verwendet, wenn sie einen entsprechenden Bildungsanspruch formulieren wollten. Es freut die tausend Mitglieder der „Vereinigung der Freunde der Universität Mainz e.V.“ sehr, dass das Gebäude nunmehr gemäß dem eingangs formulierten Anspruch seiner Bestimmung übergeben wird, umso mehr als dies mit einer von Studierenden der Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte erarbeiteten Ausstellung zur Sammlung eines historischen Mainzer Bürgervereins für plastische Kunst geschieht und damit das ehrenamtliche Engagement von kulturell interessierten Bürgerinnen und Bürgern eine besondere Würdigung erfährt.

Peter Radermacher, Vorsitzender

Ferdinand Scherf, Stellv. Vorsitzender
und Geschäftsführer

Freunde
der Universität
Mainz e.V.

Einführung

MUSEUM AUS GIPS UND KLEISTER. DAS VERGESSENE MAINZER PANTHEON

Die Ausstellung *Museum aus Gips und Kleister. Das vergessene Mainzer Pantheon* ist einer Sammlung von Gipsabgüssen gewidmet, die nach dem Zweiten Weltkrieg von der Stadt Mainz der neugegründeten Universität übergeben und aufgeteilt in den Besitz der Institute für Klassische Archäologie sowie der Kunstgeschichte gelangten. Die Abgüsse stammten aus dem Nachlass des 1871 gegründeten Mainzer Vereins für plastische Kunst, der sie in einer Zeitspanne von ca. 60 Jahren erworben hatte. Die meisten Stücke sind allerdings bereits in den ersten 30 Jahren bis ca. 1915 angeschafft worden. Kaufte der Vereinsvorstand in den Gründungsjahren vor allem Abgüsse antiker Stücke an, die als besonders schön galten und denen allgemein eine wichtige Rolle in der ästhetischen Erziehung der Besucher zugestanden wurde, so erweiterte man bereits in den 1880er Jahren das Sammlungsspektrum, indem nun auch der Erwerb von Gipsabgüssen italienischer und deutscher Renaissanceskulptur erfolgte. Um 1900 kamen dann Stücke mittelalterlicher Skulptur aus Deutschland hinzu. Diese systematische Erweiterung des kunsthistorischen Kanons ist bezeichnend, fiel sie doch mit einem allgemeinen Geschmackswandel zusammen, der um 1900 in Deutschland in einem stark ausgeprägten Interesse an nationalen mittelalterlichen Denkmälern ihren vorläufigen Höhepunkt fand.

Die Geschichte des Vereins ist gerade in einer Stadt wie Mainz von besonderem Interesse, da sie nicht nur das besondere kulturelle bürgerschaftliche Engagement von Amtsträgern, Künstlern, Lehrern und Unternehmern dokumentiert, sondern auch, weil dieses von der Überzeugung geleitet war, dass die Anschauung von Kunst ganz im Schillerschen Sinn zur direkten ästhetischen Erziehung

führt, selbst wenn es sich bei den zu betrachtenden Bildwerken wie im Fall der Plastiken der Mainzer Sammlung nicht um die in ganz Europa verstreuten kostbaren Originale aus Marmor, Bronze und Stein, sondern um Repliken aus Gips handelte. Dass die Objekte dieser ästhetischen Erziehung jedoch einer Veränderung unterworfen waren und der Kanon immer wieder der aktuellen Diskussion angepasst wurde, bis das Interesse von Seiten der Geldgeber bereits im frühen 20. Jahrhundert wieder erlosch, gibt uns nicht zuletzt einen lebendigen Einblick in die tiefgreifenden Umwälzungen, die diese Zeit geprägt haben. Aber auch heute noch gehören die ausgestellten Skulpturen zu den Glanzstücken der europäischen Bildhauerkunst von der Antike bis zur Renaissance und repräsentieren eine Kunstgeschichte in „3D“-Objekten, die anders als zweidimensionale Abbildungen dem interessierten Betrachter einen Eindruck von den tatsächlichen Größenverhältnissen verschafft und ihm damit eine unmittelbare Erfahrung der Originale ermöglicht.

Die Ausstellung geht auf ein Projekt zurück, das zusammen mit Studierenden der Klassischen Archäologie und der Kunstgeschichte im Wintersemester 2014/15 an der JGU durchgeführt wurde. Daran beteiligt waren: Lukas Emanuel Ahfeldt, Elisa-Marie Bandlow, Karl-Otto Bartels, Dennis Becker, Lisa-Kristin Bernstein, Rebecca Borowski, Joachim Forderer, Victoria Glowinski, Jessica Göbel, Lucas Hafner, Stephan Kuhn, Lutz Luckhaupt, Hilde Maier, Hauke Petersen, Alina Raviłova, Angelina Rieger, Dominik Lukas Rogall, Mario Schilling, Silvia Schüßler, Gabriela Thummerer, Carolin Unnewehr, Markus Wolf, Franziska Weil und Rebecca Zapp. Sie haben mit großem Eifer die Dokumente des Vereins im Besitz des Mainzer Stadtarchivs gesichtet und so manche Erkenntnis über einzelne Objekte zu Tage gefördert. Die Ausstellung hätte ohne das Engagement des Präsidenten der JGU, Univ.-Prof. Dr. Georg Krausch, und das der Vereinigung der „Freunde der Universität Mainz e.V.“ nicht verwirklicht werden können. Ein besonderer Dank gilt zudem den „Freunden“ für die großzügige Finanzierung der nötigen Vitrinen und Sockel.

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra und
Dr. Patrick Schollmeyer | JGU

Aufruf

Gründung einer Sammlung von Gypsabgüssen antiker Meisterwerke.

Welch' einen unermesslichen Einfluss das Studium der Antike auf die gesamte Kunstentwicklung der modernen Welt ausgeübt, wird' reiche Kunde demnach erreicht, die es den herrlichsten Beweisen sich enthalten haben, das ist jetzt darüber in dem weitesten Kreise anerkannt. Hat ja doch die Kunstgeschichte jene Epoche, in welcher die Meisterwerke antiker Plastik, aus tausendjährigen Schickseln erwacht, den stammenden Blicken der Zeitgenossen die Höhe unvergleichlicher Schönheit erschleierten, gerade mit dem Namen „Wiedererwachen“ bezeichnet.

Eheher die unerreichte Vortrefflichkeit der antiken Plastik in ihrem vollen Umfange nicht so sehr eine Sache in dem gemeinen gebildeten Europa; alle Menschen von Gefühl zeigten sich in eifriger Verehrung vor jenen Offenbarungen der Menschheitskraft, wie sie der Keimel des griechischen Künstlers unter den glücklichsten Verhältnissen und in der höchsten Naturbeobachtung hervorgebracht.

Darum geht es von jeder den Jüngern und Verehrern der Kunst als eine unabweisbare Pflicht, zu jenen anerwählten Hülfen zu pilgern, um welchen ein glückliches Geschick diese ewigen Vorbilder versetzt und zu Betrachtung und Studium angestellt hatte.

Bald aber erwachte der Gedanke, dass Meisterwerke nach griechischen Kopien zugänglich zu machen, die unvollständigen Schätze derselben auch den weniger Bemittelten zu ermöglichen, und so endlich in des griechischen Hauptstädten, bei denen die Pflege der Kunst durch nationale Tradition oder neue Ansehung Mitleid, ein rasche Weisheit durch Vereinigung der Gypsabgüsse dieser Höhe ein vorzügliches Lehrmittel und eine nützliche Ausbeute zu schaffen.

Unseren Tagen, welchen die Popularisierung des Wissens und der Kunst und damit die Verfeinerung aller Klassen des Volkes als oberste, deutlich erkennbare Aufgabe zufallen, war es vorbehalten, welche Mäzene, die in früheren Zeiten als selbsterbehaltend und benehmenverweigernd durch wenige Stühle galten, als eines hochwichtigen Bestandtheils der allgemeinen Bildungsmittel zu erkennen, somit die Fülle derselben als eine unabweisbare Pflicht in den öffentlichen Sammlungen jeder größeren Stadt anzuerkennen.

Es haben daher die Unterzeichneten, im Vertrauen auf die patriotische Unterstützung ihrer Mitbürger, sich vereinigt, um diese auch in unserer Stadt noch offene Lücke durch Gründung eines **Museums von Gypsabgüssen antiker Meisterwerke** auszufüllen. Sie glauben ihre Berechtigung, zu Verpflichtung zu diesem Unternehmen aus der Erwägung abzuleiten zu dürfen, dass Mainz bisher in allen Ansehnlichen Beziehungen von keiner seiner Nachbarstädte sich überlegen ließ, ja dass es unter seinen öffentlichen Anstalten eine Centralanstalt überaus wichtiger Art beizubringen hat, welche lange die verdienstvolle Aufmerksamkeit nicht nur Deutschlands, sondern der ganzen gebildeten Welt erwarben und unserer Vaterstadt ihr Recht auf, so Gott will, für alle Folge des wichtigstesten Anspruch auf den Namen einer Heimstätte sehr wissenschaftlichen Strebens verliehen hat.

Diesem wir auch vertrauen, dass dieser Hinweis genügen werde, um eine beherrschende Theilnahme und thätigste Förderung selbst unserer Mitbürger zu veranlassen, so wollen wir doch in Kürze nur noch einige allgemeine Bemerkungen über die Bedeutung und Wichtigkeit der von uns im beabsichtigten Sammlungs erheben.

Unser ganz moderne Geistesalter hat das Studium des klassischen Alterthums als Grundlage und Voraussetzung, für Weisheit aber in es vorgezogen, durch das umfassende Erkennen der alten Systeme den Weg zu der Herrlichkeit der antiken Welt in ihren literarischen Meisterwerken sich zu erschließen. Die Vorbilder der menschlichen Gestalt dagegen besitzen keine bloße Bildung, ihre erhabene Bedeutung ist unerschöpflich und wird überall, wo ein edler Sinn und eine reiche Empfänglichkeit entgegengebracht wird, erhabend und veredelnd wirken.

Aber auch für den Bildungsgang der eigentlich klassischen Studien bildet unsere Sammlung eine notwendige und unentbehrliche Ergänzung. Die Kunst des Alterthums ist eine unvollständige, eine der bedeutendsten Seiten derselben bleibt unerschlossen oder das Bekanntheits mit den gesammten Kunstschöpfungen der griechischen Welt. Auch wird gar nicht die hinlängliche Quelle der reinsten Inspiration durch geistige Schöpfung und tiefen Formelraum verschüttet, wenn nicht die unmittelbare freie Anschauung belebend und erleuchtend einströmt. Mit Recht sagt Schlegel, dass wir an der Gruppe der Niobe und des Laokoon die großen Tragödien des Alterthums erst recht verstehen lernen.

Die Zeit ist von dem Hervortreten durchdrungen, dass eine harmonische, nicht unvollständige Erziehung ohne eine gute Geschmacksbildung nicht möglich ist. Wie ist aber eine bessere Erziehung des Schicksalsthemas denkbar, als durch das Anschauen jener grossen Muster griechischer Bildwerke, in welchen nach dem übereinstimmenden Urtheil der gelehrten Meister — wir nennen nur Thierwälder, den gelehrten Erbauer des letzten Stils — die Plastik ihre höchste Vollendung erreicht hat, welche neben aller Frische und Fülle der individualistischen Naturwahrheit das vornehmliche Geistes der reinen Harmonie bewahren? An ihnen wird das Auge zu kunstvolligen Feingefühl sich gewöhnen, wie sie ja schon so oft die kostbarste Kunst zur Natur, der unerschöpflichen Quelle reiner Schönheit, zurückgeführt haben.

Es bedarf nur der Andeutung, um die Wichtigkeit dieser Kunstsammlung auch für die geistliche Entwicklung des Kunstgewerbes und allen denen, was damit zusammenhängt, jedem Einleuchtend sofort klar werden zu lassen. Es ist allgemein bekannt, wie viel in unseren Tagen das Studium der Antike zur Läuterung des Geschmackes und zu stibler Behandlung des ornamentalen Theils an Schmuck- und anderen Geräten beigetragen, so dass in weltlicher Weise die antiken Formen auch in Gegenständen des täglichen Gebrauchs allmählich die alten Geschmacksregeln verdrängen. In stibler Wirkung der hohen Bedeutung dieser Vorbilder und daher auch alle grösseren Städte bemüht, ihre Kunstschulen und Gewerkschaften mit solchen Sammlungen zu versehen, und die zu diesem Zwecke gezeichneten oft sehr bedeutenden Opfer haben reiche Frucht getragen. Auch unsere Vaterstadt, welche ja gerade auf diesem Gebiete die rasche Thätigkeit entfaltet und welche erst in jüngster Zeit erfolgreich bemüht war, am Gewerbetreiben durch wissenschaftliche und künstlerische Ausbeute zu befähigen, darf dieses wichtige Bildungsmittel nicht entbehren, und so wird denn unsere Sammlung, welcher wir später auch nach Möglichkeit der uns möglichen Mittel Aushilfe antiker Ornamentsstücke einbringen werden, auch nach dieser Richtung die segensreichste Wirksamkeit zu erwarten nicht unangenehm.

Indem wir uns schliesslich die Bemerkung erlauben, dass wir bei den wohlwollenden Gesinnungen des kleinen Stadtconsulats wohl auf die Einräumung eines würdigen Locals im katholischen Schloze zur Aufstellung unserer Sammlung stützen dürfen, beglücken wir unser junger Vaterstadt die eigene Theilnahme und Unterstützung unserer Mitbürger und sprechen die Hoffnung aus, dass dieselbe zur Bildung und Veredelung des Volkes, zur Freude und Belebung der jetzigen und kommenden Geschlechter als eine neue Zierde unserer theuren Vaterstadt wachsen und gedeihen möge.

H. Barth, V. Barth, Rudolf Hanberger, Bezirksgerichtsrath Bockenheimer, Notar Class, Obergerichtsrath Creizenach, C. F. Dreninger, Dr. Du Mont, Stadtbaumeister Kreyszig, Baumeister Krebs, Oberingenieur Kramer, Director Lang, Director Lindenschmidt, Notar Lindenschmidt, Adolf Lippold, Dr. Nolte, Bürgermeister Racké, Staatscommissar-Schlichter Schlippe, Schlosser A. Schell, Director Fr. Veit, Baumeister Wendcken, Dr. Weunz, Adjunct Wallan, Advocat Dr. Weber.

AUFTAKT – BILDUNG FÜR ALLE

Im Oktober des ereignisreichen Jahres 1871 erging per Flugblattkampagne an die Bewohner von Mainz der *Aufruf zur Gründung einer Sammlung von Gypsabgüssen antiker Meisterwerke*. Beflügelt von der allgemeinen patriotischen Stimmung nach dem Sieg über Frankreich und der im selben Jahr erfolgten lang ersehnten Reichsgründung hatte sich eine Gruppe engagierter Bürger zusammengefunden, um in ihrer Heimatstadt sowohl für das kulturelle als auch wirtschaftliche Leben einen wichtigen Impuls zu geben. Beabsichtigt war der Aufbau einer umfangreichen Sammlung von gipsernen Kopien berühmter Bildhauerarbeiten der Antike sowie der Renaissance. Solche Kollektionen sind in größerer Zahl seit dem Absolutismus insbesondere an Fürstenthöfen zusammengetragen worden, um den dort arbeitenden Hofkünstlern hochwertiges Anschauungsmaterial zur Verfügung zu stellen. Hieraus entwickelten sich im 19. Jahrhundert historisch angeordnete Skulptur- und später dann Kunstgewerbemuseen wie in Berlin oder London, die nicht nur den Künstlern, sondern auch dem allgemeinen Publikum als Lernorte dienen sollten. Dass diese Idee einer ästhetischen Bildung in Mainz erst relativ spät aufkam, hängt mit der spezifischen politischen und ökonomischen Situation der Stadt nach dem Ende des Alten Reiches und damit dem Verlust des Erzbischöflich-Kurfürstlichen Stuhles zusammen. Auf den Rang einer Provinzstadt zurückgesunken – die alten Adelsgeschlechter hatten größtenteils die Stadt verlassen und die Alte Universität war aufgelöst worden –

fehlte es lange sowohl an Geld als auch Personen, um das städtische Kultur- und Wirtschaftsleben auf dem älteren kurfürstlichen Niveau halten zu können. Hinzu kamen die enormen Belastungen für die Stadtbevölkerung durch die Funktion von Mainz als Bundesfestung gegen Frankreich in der nachnapoleonischen Ära und damit als ständiger Garnisonsort für die sich abwechselnden österreichischen und preußischen Grenztruppen. Insofern ist es erst recht bemerkenswert, dass der Aufruf zur Gründung einer Abgussammlung nicht ohne Erfolg blieb und noch im selben Jahr am 29. November 1871 ein Verein für plastische Kunst in Mainz gegründet werden konnte. Wichtigstes Anliegen war hierbei die Verknüpfung von allgemeinen Bildungs- mit speziellen Wirtschaftsinteressen. So sollten die anzuschaffenden Gypsabgüsse zugleich der „*Popularisierung des Wissens und der Kunst und damit der Veredelung aller Klassen des Volkes*“ als auch der Förderung des städtischen Kunstgewerbes dienen. Im Zentrum stand die ästhetische Schulung der Betrachter. Diese Grundidee einer dezidiert auf künstlerische Belange ausgerichteten Vermittlungsarbeit blieb auch für die weitere Geschichte der Mainzer Gypsabguss-Sammlung von zentraler Bedeutung. Noch im Winter 1897/1898 – mehr als 25 Jahre nach der Gründung – veranstaltete man eine Vortragsreihe zur stilistischen Entwicklung der griechischen Bildhauerkunst unter besonderer Berücksichtigung herausragender Künstlerpersönlichkeiten und auch die einschlägigen Kataloge von 1883 sowie 1915 thematisieren vor allem den Kunstwert der im Abguss gezeigten Originalwerke. Durch diese dezidiert ästhetische Erziehung des Mainzer Publikums versprach man sich ganz im Sinn des zeitgenössischen Historismus eine Steigerung der Aufträge für die in Mainz ansässigen Möbelfabrikanten, Bildhauer und Architekten. Kunst und Kommerz sollten in Mainz also Hand in Hand gehen. | PS



Aphrodite, sog. Venus von Milo. Original spätes 2. Jh. v. Chr. Gefunden 1820 auf der Insel Melos. Parischer Marmor. Paris, Musée du Louvre Inv. MA 399/400.



ERWEITERUNG DES KANONS – VON DER ANTIKE ZUR RENAISSANCE

Gemäß dem Gründungsaufwurf von 1871 stand zunächst die Bildhauerkunst der griechischen und römischen Antike im Vordergrund des Vereinsinteresses. Die Auswahl der Stücke orientierte sich an einem fest definierten Kanon, der damals bereits eine lange über das 17. und 18., zuweilen sogar bis ins 15. und 16. Jahrhundert zurückreichende Tradition in der Kunst- sowie Gelehrtenwelt aufwies und in der Regel aus Stücken bestand, die ihren Ursprung in Rom hatten. Darunter befanden sich hochberühmte Meisterwerke in päpstlichem Besitz wie der Apoll vom Belvedere und die Laokoongruppe des vaticanischen Palastes. So nimmt es nicht Wunder, wenn die erste Bestellung des Mainzer Vereins für plastische Kunst von 19 Abgüssen antiker Skulpturen, die bereits 1871 bei Antonio Vanni in Frankfurt getätigt und am 02. Januar 1873 (NL 89,22) mit 946,03 Gulden berechnet wurde, diesem Kanon folgte. Darunter befand sich auch ein 100 Gulden teurer Abguss der sog. Venus von Milo und damit eine Statue, die zwar nicht zum römischen Denkmälerbestand gehört, aber dennoch seit ihrer 1820 auf der Kykladeninsel Melos erfolgten Entdeckung eine bis heute andauernde internationale Popularität genießt. Spätestens mit ihrer 1821 im Pariser Louvre erfolgten Aufstellung wurde das bald Venus von Milo getaufte marmorne Standbild der griechischen Liebesgöttin Aphrodite zum Inbegriff weiblicher Schönheit. Die originale aus parischem Marmor gefertigte Skulptur besteht aus zwei dicht über dem Gewand zusammenstoßenden Blöcken. Beide Arme fehlen, wobei der linke aus einem

separat angesetzten Stück bestanden hat. Dieser dürfte einst leicht erhoben gewesen sein und wahrscheinlich mit Ellbogen sowie Unterarm auf einer senkrechten, seitlich der Figur freistehenden pfeilerartigen Stütze aufgelegt haben, während der rechte Arm quer über den Leib bis zur Hüfte geführt war, als wollte die Göttin mit der Hand das herabrutschende Gewand ergreifen. Vorgeschlagen wurden aber auch Rekonstruktionen, bei denen beide Arme einen Gegenstand – Spiegel oder Schild – in den Händen halten. Gefunden worden ist die Statue in einer architektonisch gestalteten Nische eines als Gymnasion bezeichneten Areals. Eine an der Nische angebrachte Inschrift bezeugt deren Weihung an die Schutzgötter von Gymnasium und Palaestra, Hermes und Herakles durch einen Privatmann, der das Amt eines Untergymnasiarchen versah. Möglicherweise stiftete er auch die Statue der Aphrodite. Laut einem mitgefundenen Inschriftenbruchstück war diese vielleicht das Werk eines (Hage?)sandros, Sohn des Menides, aus Antiochia am Mäander. Für den Finder spielten beide epigraphischen Zeugnisse jedoch keine Rolle. Er schenkte das Standbild dem französischen König Ludwig XVIII. und zu seiner Wertsteigerung wurde das Werk dem hochberühmten spätklassischen Marmorbildhauer Praxiteles zugeschrieben. Die Künstlerinschrift brachte man dagegen mit einer späteren Ergänzung oder Restaurierung in Zusammenhang und entfernte sie bald darauf. Bis heute gilt sie als verschollen. Im 1915 bei der Hofdruckerei Philipp von Zabern verlegten *Führer durch die Sammlungen des Vereins für plastische Kunst Mainz* (80. Venus von Melos) spricht sich der Verfasser Otto Schmitt der damaligen deutschen Wissenschaftsmeinung folgend dagegen für eine Datierung ins 2. Jahrhundert v. Chr. aus und erwähnt zudem explizit die Künstlerinschrift, deren bruchstückhaft erhaltenen Namen er allerdings zu Alexander ergänzt. | PS

Die Angaben zu Preis und Erwerbungsdatum der einzelnen Abgüsse wurden von Lucas Hafner recherchiert und dankenswerterweise zur Verfügung gestellt.

KONKURRENZRELIEFS

Die sogenannten „Konkurrenzreliefs“ von den Florentiner Bildhauern Lorenzo Ghiberti (1378-1455) und Filippo Brunelleschi (1377-1446) markieren nicht nur einen der berühmtesten Künstlerwettbewerbe der Kunstgeschichte, sondern auch die Epochenschwelle zur Renaissance.

Zeitgenössische Quellen berichten, dass im Winter 1400/1401 die für die Florentiner Taufkirche, dem Baptisterium, zuständige Zunft, die Arte di Calimala, einen künstlerischen Wettbewerb ausschrieb, um einen geeigneten Goldschmied zu finden, der fähig war, Bronzetüren zu schaffen, die den bereits existierenden von Andrea Pisano aus den 1330er Jahren ähnlich sein sollten. Die Künstler sollten ein Relief einreichen, das die Geschichte der Opferung Isaaks (Genesis 22) darstellte. Sieben Künstler beteiligten sich an dem Wettbewerb, für den ihnen 18 Monate Zeit gegeben wurde. Von den eingereichten Reliefs sind allerdings nur zwei erhalten: dasjenige von Lorenzo Ghiberti, dem Gewinner des Wettbewerbs, der nicht nur die nördliche Pforte der Florentiner Taufkirche, sondern später auch die sogenannte *Paradiesespforte* schuf und Filippo Brunelleschi.

Letzterer ist vor allem als Architekt mehrerer Florentiner Kirchen und als Erbauer der Domkuppel der Stadt in die Kunstgeschichte eingegangen. Obgleich die Geschichte von Abraham, der von Gott auf die Pro-

be gestellt wird, indem er von ihm verlangte, seinen Sohn Isaak zu opfern und schließlich von einem Engel davon abgehalten wird, beiden Bildhauern vorgegeben war und beide den dramatischsten Moment auswählten, fallen die Reliefs doch unterschiedlich aus. Brunelleschis Relief (nächste Seite) wirkt insgesamt dramatischer durch den tatkräftig eingreifenden Engel. Es ist aber zugleich auch unruhiger, da nicht



Lorenzo Ghiberti: Die Opferung Isaaks, 1401, (Original in Florenz, Bargello)

KONKURRENZRELIEFS

alle Nebenfiguren in die Handlung eingebunden sind und – wie der kauernde Junge links, der nach dem antiken *Dornauszieher* modelliert wurde - die Antikenkenntnis des Bildhauers demonstrieren sollen. Auch Ghiberti (vorherige Seite) verzichtet nicht auf Nebenfiguren. Diese werden jedoch als Zeugen der Handlung, über die sie sich unterhalten, in dieselbe eingebunden.

Die Abgüsse beider Reliefs wurden vom Mainzer Verein für plastische Künste im Oktober 1883 gekauft. Zu dieser Zeit markieren sie den Wandel der Sammlungsziele des Vereins, denn man beschränkte sich nun nicht mehr allein auf die Präsentation von Abgüssen antiker Skulpturen, sondern kaufte auch Werke der Renaissance an. Wie aus den Akten des Vereins hervorgeht, besaß der Verein auch einen Abguß der *Paradiesesporte* des Florentiner Baptisteriums von Lorenzo Ghiberti, die nicht mehr erhalten ist.

Um Bronze vorzutäuschen wurden die Abgüsse beider Reliefs mit grüner Farbe gefasst. Heute sind beide sehr beschädigt. | EOM



Filippo Brunelleschi: Die Opferung Isaaks, 1401, (Original in Florenz, Bargello)



Donatello,
Musizierende Engel,
Originale in Bronze,
Padua, Basilica del
Santo, 1446 - 1450

Erweiterung des Kanons – Von der Antike zur Renaissance

ENGELRELIEFS VON DONATELLO

Die Reliefs musizierender Putten schuf der Florentiner Bildhauer Donatello (1386/87-1466) während seines zehnjährigen Aufenthalts in Padua (1443-1453). Hier arbeitete er am Hochaltar der Grabeskirche des heiligen Antonius von Padua, die ‚Santo‘ genannt wird. Heute sind davon nur noch einzelne Reliefs und der Statuenschmuck erhalten. Insgesamt 12 Reliefs musizierender Engel gehörten zu diesem Altar, der von figürlichen Reliefs und den Statuen der *Madonna* und der Franziskanerheiligen *Antonius und Franz von Assisi* bekrönt wurde. Der Altar gehört schon auf rein materieller Ebene zu den kostbarsten Altären der Frührenaissance, denn der gesamte Figurenschmuck wurde in Bronze ausgeführt. Die Idee musizierender und tanzender *Engel* hatte Donatello bereits für die *Außenkanzel* des Domes in Prato (1428-1438) und für die *Sängerkanzeln* im Florentiner Dom (1433-1439) entwickelt, wo diese allerdings in wildem Tanz zu sehen sind. Demgegenüber wählte der Bildhauer für den Paduaner Hochaltar eine ruhigere, gesetztere Variante, was sowohl stilistisch, als auch mit dem Ort ihrer Anbringung erklärt werden kann. Die Originale der Reliefs aus Bronze bestechen nicht allein aufgrund der variantenreich musizierenden Engel mit den immer neu drapierten Gewändern, deren feine Stofflichkeit sich von den prallen Körpern effektiv absetzt, sondern auch aufgrund der für Donatello so typischen Liebe zum Ornament, mit dem

die Hintergründe der Tafeln ausgeschmückt sind. Von dieser Sorgfalt ist auf den Mainzer Gipsabgüssen nichts mehr zu sehen. Der genaue Zeitpunkt der Ankauf dieser Tafeln ist nicht bekannt, doch dürfte er um 1885 erfolgt sein, als auch ein Abguß des *Eselreliefs* Donatellos vom Paduaner Altar Eingang in die Sammlung fand. Dass Donatello unter den Beispielen der Renaissanceplastik nicht fehlen durfte, ist nicht verwunderlich. Warum man aber keinen Abguß einer seiner Statuen – etwa dem *David* im Bargello – anfertigen liess, weniger. | EOM



Benedetto da Maiano:
Büste des Pietro Mellini
(Original in Marmor,
Florenz, Bargello)



Erweiterung des Kanons – Von der Antike zur Renaissance

DIE BÜSTE DES PIETRO MELLINI VON BENEDETTO DA MAIANO

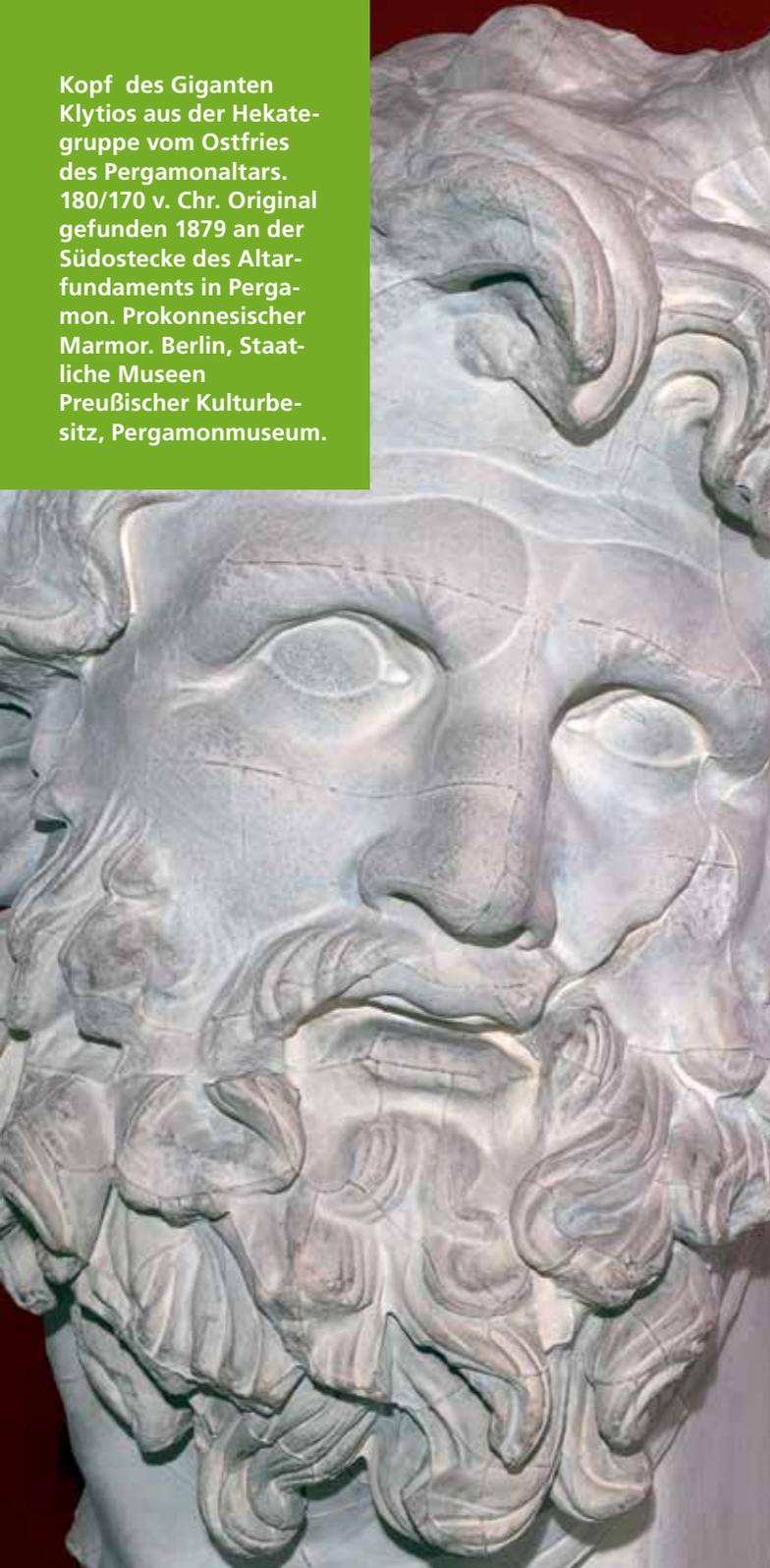
Der Bildhauer Benedetto da Maiano (1442-1497) kam aus dem kleinen Ort Maiano unweit von Florenz und gehört zu den bedeutendsten Bildhauern seiner Zeit nicht allein im Florenz Lorenzo de' Medici. Die Porträtbüste, deren Original aus Marmor gearbeitet wurde und heute im Florentiner Bargello präsentiert wird, wurde im Auftrag des Florentiner Kaufmanns, Pietro Mellini, 1474 geschaffen. Für ihn schuf Benedetto auch einen Grabstein und eine marmorne Kanzel für die Florentiner Franziskanerkirche Santa Croce. Büsten wie diejenige für Pietro Mellini waren im 15. Jahrhundert bei den Florentiner Eliten sehr beliebt und wurden in den Palästen als Erinnerung an verstorbene Familienmitglieder zumeist über den Türen angebracht. Die Büste nimmt die Form antiker Porträts wieder auf. Trotz der Bezüge auf das antik-römische Porträt schuf Benedetto da Maiano mit der Büste Mellinis ein besonders realistisches Porträt des Kaufmanns: Bemerkenswert ist die genaue Modellierung der Gesichtsfalten und der schlaffen Halspartie. Sein Gewand bildet einen schweren Brokatstoff in der Tracht der Kaufleute nach und verweist auf Reichtum und gesellschaftliche Stellung des Porträtierten. Mit dem Überschlag des Stoffes über

der rechten Schulter wirkt Benedetto etwas der strengen Ausrichtung des Ausdrucks Mellinis entgegen. Die Überblendung der antikisierenden Form des Porträts mit den realistischen Details des Kopfes und der Kleidung verleiht dem Anspruch der Florentiner Kaufleute, in der Tradition des Tugendadels der römischen Republik zu stehen, adäquaten Ausdruck.

Die Büste wurde im Dezember 1886 vom Mainzer Verein angekauft. Bis auf die Verluste der ursprünglich sehr genau imitierten Details ist der Abguss Pietro Mellinis gut erhalten. Heute lassen sich auf dem Schädel die Nahtstellen erkennen, an denen Teile des Abgusses zusammengefügt wurden. | EOM



Kopf des Giganten Klytios aus der Hekategruppe vom Ostfries des Pergamonaltars. 180/170 v. Chr. Original gefunden 1879 an der Südostecke des Altarfundaments in Pergamon. Prokonnesischer Marmor. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Pergamonmuseum.



Kopf eines Faustkämpfers. 330/320 v. Chr. Original gefunden 1880 nördlich vom Prytaneion in Olympia. Bronze, Hohlguss. Athen, Nationalmuseum Inv. 6439.

Erweiterung des Kanons – Von der Antike zur Renaissance

KLYTIOS AUS PERGAMON UND EIN FAUSTKÄMPFER AUS OLYMPIA

Der Großteil der vom Verein erworbenen Abgüsse nach antiken Skulpturen gehörte zum etablierten Kanon und umfasste demnach vor allem die berühmten Meisterwerke aus römischen oder einstmaligen römischen Sammlungen. Trotz dieser weitgehenden Abhängigkeit von einer älteren Tradition lassen sich im Bestand auch Stücke nachweisen, die belegen, dass der Verein in seiner Ankaufspolitik nicht ausschließlich konventionellen Bahnen folgte, sondern durchaus auch aktuelle Impulse aufgriff. Bemerkenswert ist etwa der Erwerb zweier Abgüsse von Köpfen, die aus den damaligen deutschen Prestigegrabungen Olympia und Pergamon stammten. In Konkurrenz zu den alten Nationalstaaten wie England und Frankreich hatte sich das neugegründete Kaiserreich in archäologischer Hinsicht und vor allem was die Ausstattung der Berliner Museen mit Originalfunden anbelangt stets im Hintertreffen gefühlt und mit umso größerem patriotischen Eifer eigenen Ausgrabungen in Olympia (seit 1874) und Pergamon (seit 1878) zugewandt. In der Tat gelangen an beiden Orten spektakuläre Funde, die von den Zeitgenossen in nationalistischer Weise zur Rangerhöhung der deutschen Archäologie sowie der Berliner Museen propagandistisch verwendet worden sind. Nicht ganz ohne patriotische Hintergedanken wird sich daher der Mainzer Verein für plastische Kunst entschlossen haben, entsprechende Objekte aus den deutschen Grabungen zu erwerben. So wurde bei der Gipsformerei der königlichen Museen zu Berlin mit Rechnung vom 12. Oktober 1883 zum Preis von 16 Mark der Kopf eines

Giganten vom Pergamonaltar und mit Rechnung vom 03. Januar 1884 zum Preis von 10 Mark das aus Olympia stammende Bildnis eines Faustkämpfers erworben. Bei dem Gigantenkopf handelt es sich um den des Klytios, der als Gegner der Hekate diese mit einem Felsbrocken attackiert und von der Göttin mit ihren Fackeln verbrannt wird. Diese Szene eröffnet links den Ostfries der großen Gigantomachie des Pergamonaltars. Das gewaltige Bildwerk wurde zusammen mit dem dem Zeus sowie der Stadtgöttin Athena gewidmeten Altarbau von Eumenes II. in Auftrag gegeben und auf dem Burgberg seiner Residenzstadt Pergamon errichtet. Die Außenseiten dieses kolossalen Altars waren mit einem umlaufenden gut 2,30 m hohen Fries aus einzelnen aneinandergefügtten Marmorplatten geschmückt, die den dramatischen Kampf der Götter gegen die von der Erdgöttin Gaia geborenen Giganten darstellen. Das gewaltige Schlachtenringen wird heute meist als metaphorische Spiegelung der pergamenischen Erfolge gegen die eindringenden barbarischen Galater/Gallier und damit der Altar insgesamt als königliches Siegesvotiv interpretiert. Das bronzene Bildnis aus Olympia gehört zu den wenigen originalen griechischen Bronzewarderwerken, die die Zeiten überdauert haben. Schon in der Antike wurde es aus unbekanntem Gründen mit einem geraden Schnitt vom Körper getrennt. Die plattgeschlagene Nase sowie die ähnlich zugerichteten geschwollenen Ohren zeigen an, dass es sich hier um den Rest einer Statue eines Boxers handelt, die der siegreiche Athlet zur dauernden Erinnerung seines Erfolges als privates Dankvotiv aufstellen ließ. Solche Statuen gab es im heiligen Hain von Olympia in antiker Zeit in ungeheurer Zahl. Nicht wenige der griechischen Exemplare stammten von berühmten Bronzewarderbildnern wie Polyklet und Lysipp. Die für diesen Bronzewarderkopf vorgeschlagenen Meisterzuweisungen, so etwa an Silanion, sind jedoch rein spekulativ. | PS

UTA VON NAUMBURG

wandel einherging: waren die Stücke der italienischen Renaissance noch als Wiedergeburt der antiken Bildhauerkunst verstanden worden, so rücken nun mittelalterliche Kunstwerke mit einer stärker abstrahierenden Formensprache gleichberechtigt in den Fokus. | EOM

Die lebensgroße Figur der *Uta* gehört zu den einmaligen 12 Stifterfiguren, die in der Westapsis des Naumburger Domes vor der Wand angebracht sind und dem sogenannten Naumburger Meister zugeschrieben werden. *Uta* bildet zusammen mit ihrem Ehemann *Eckehard II. von Thüringen* ein Paar. Alle Stifterfiguren zeigen Personen aus dem 11. Jahrhundert, die zur Zeit der Ausführung ihrer Statuen um 1250 schon lange tot waren. Die bildhauerische Leistung ist es daher, die Personen so lebendig und scheinbar naturgetreu widergegeben zu haben, obgleich ihre Porträts nicht bekannt waren. Dies ist für die Zeit des 13. Jahrhunderts ungewöhnlich, da lebensgroße Porträtstatuen nicht üblich waren. Wann genau der Verein einen Abguss des Paares Eckehard und Uta gekauft hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Im Katalog von 1915 sind beide Figuren unter der Nummer 144 verzeichnet. Sie sind die Einzigen, die von den Naumburger Stifterfiguren reproduziert wurden, weil sie als besonders schön galten. Im Katalogeintrag wird vom „Urbild des ritterlichen Ehepaars“ gesprochen. Hier deutet sich bereits an, dass die Zeit darin Idealbilder von Mann und Frau sehen wollte: Tatsächlich wird *Uta* als „hochgewachsene, mildgütige Frau“ charakterisiert. Mit der Integration mittelalterlicher Plastik um 1900 trägt der Verein dem immer stärker werdenden Interesse an Kunst aus Deutschland Rechnung, der nicht zuletzt mit einem tiefgreifenden Geschmacks-



Naumburger Meister,
Uta (Original: Kalkstein,
Naumburger Dom, um
1250)



Prophet
(Original: Sandstein,
Goldene Pforte,
Freiberg, nach 1225)



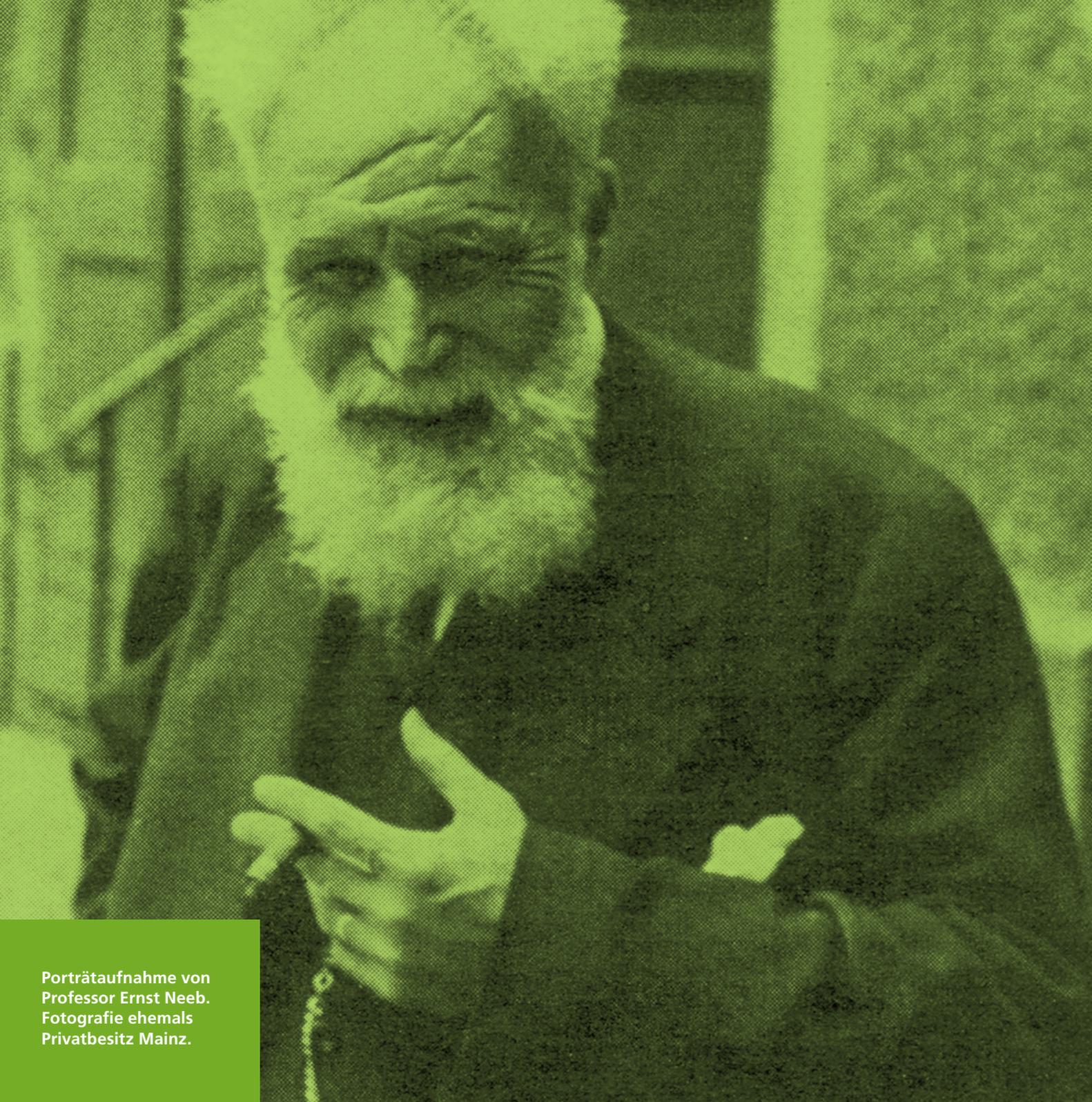
Erweiterung des Kanons – Von der Antike zum Mittelalter

PROPHETENFIGUR VON DER GOLDENEN PFORTE DES FREIBERGER DOMS

Bei der Figur eines *Propheten* handelt es sich um den Abguß einer Figur von der sogenannten *Goldenen Pforte* am Dom zu Freiberg in Sachsen. Das gotische Gewändeportale, das der spätromanischen Kirche aus dem 12. Jahrhundert an der Westturmfassade 1225 hinzugefügt wurde, gilt als eines der bedeutendsten gotischen Skulpturenportale im deutschen Reich. Nach dem Brand und dem Neubau der Kirche im späten 15. Jahrhundert wurde es an die Südseite der neu errichteten Hallenkirche versetzt. Bei dem *Propheten* handelt es sich um eine der Gewändestatuen der linken Seite. Hier ist er ganz außen angebracht und eröffnet eine Serie von Propheten und Königen. Als Gewändestatue steht das Original in einem unlöslichen Mauerverbund auf dem Abschluss eines Säulchens. Ihre wandfeste Anbringung wird durch den Abguß aufgehoben, so als wäre die Figur als selbständige Statue konzipiert worden.

Auch der Abguß des Propheten der *Golden Pforte* in Freiberg zeigt, dass das Interesse des Vereins um 1900 sich mittelalterlichen Skulpturen der deutschen Geschichte zuwandte, in denen man nun nationale Denkmäler entdeckte. Im Katalog von 1915 sind noch vier Gewändefiguren der *Goldenen Pforte* aus Freiberg aufgeführt (Nr. 130-142), von denen heute nur noch der *Prophet* erhalten ist. | EOM





Porträtaufnahme von
Professor Ernst Neeb.
Fotografie ehemals
Privatbesitz Mainz.

PERSÖNLICHKEITEN – DIE MENSCHEN HINTER DEM VEREIN

Sieht man sich die Gruppe der Unterzeichner des Gründungsauftrages von 1871 genauer an, so sind dort unter den zu erwartenden Namen politisch und kulturell tätiger Personen wie dem des damaligen Bürgermeisters Carl Wallau, seines Nachfolgers Alexis DuMont oder des Direktors des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Ludwig Lindenschmit, auch die von Künstlern und Architekten zu finden. Zu den damals Prominentesten zählten der Bildhauer Anton Scholl, der Stadtbaumeister Eduard Kreyßig sowie der Dombaumeister Josef Wessicken. Generell legte man bei der Vereinsarbeit größten Wert auf die Mitarbeit von Künstlern, wie aus § 5 des erhaltenen Statuts (NL 89,43) vom 29. November 1871 hervorgeht, in dem explizit bestimmt wird, dass von den sieben Vorstandmitgliedern „drei ihrem Berufe nach ausübende Künstler im Fach der bildenden Künste einschließlich der Architektur“ sein müssen. Dies passt zu den allgemeinen Absichten des Vereins, sich hauptsächlich der ästhetischen Bildung der Mainzer Bürgerinnen und Bürger zu widmen und so die städtischen Kunstgewerbetreibenden zu unterstützen. In der Tat lässt sich unter den Vereinsmitgliedern dann auch eine hohe Zahl entsprechender Personen nachweisen. So waren unter anderem die wichtigsten Mainzer Möbelfabrikanten der Zeit Anton Bembé, Johann Henninger, Wilhelm Kimbel und Gustav Nachmann sowie ferner der Lithograph Karl Pfeil, der Maler Johann Anton Settegast und die Bauunternehmer Franz Joseph und Wilhelm Usinger Mitglieder. Von den übrigen, meist aus dem gebildeten Bürgertum stammenden

Vereinsangehörigen, darunter viele jüdische Mitbürger, seien namentlich – sozusagen als Vertreter weiterer besonders häufiger Berufsgruppen unter den Mitgliedern – noch der Gymnasiallehrer und Philosoph Ludwig Noiré sowie der Landgerichtspräsident Adolf Lippold genannt. Letzter ist von besonderem Interesse, da es sich bei ihm um den Vater des am 21. Februar 1885 in Mainz geborenen Archäologen Georg Lippold handelt, der zu Lebzeiten zu den besten Kennern antiker Skulptur zählte. Sein wichtiges Handbuch *Griechische Plastik* von 1950 gilt bis heute als Standardwerk. Es ist reizvoll sich vorzustellen, dass Georg Lippold seine ersten positiven Eindrücke von der Schönheit antiker Bildhauerkunst wohl in der Abguss-Sammlung des Mainzer Vereins für plastische Kunst gewonnen hat. Eigens zu erwähnen ist schließlich der am 08. September 1861 in Bischofsheim geborene Ernst Neeb. Bis zu seinem am 23. April 1939 in Mainz erfolgten Tod bestimmte er lange Jahre die Geschicke des Vereins. Seit 1924 hauptamtlicher Leiter des Mainzer Altertums museums kümmerte sich der studierte Klassische Philologe, der von 1888 bis 1924 am Mainzer Realgymnasium als Gymnasialprofessor gewirkt hatte, als langjähriger Vorsitzender ebenso intensiv um die Belange des Vereins. Aktenkundig sind vor allem seine vielfältigen Bemühungen um eine adäquate Behandlung und Aufstellung der empfindlichen Gipsabgüsse. Dass er neben diesen unangenehmen Tagesgeschäften aber auch inhaltliche Impulse zu geben vermochte, zeigt ein Brief vom 01. April 1916 (NL 89,14), aus dem hervorgeht, dass auf Veranlassung Professor Neebs mit der Tönung einiger Gipse begonnen worden war. Dieser Reflex einer damals hochaktuellen, gerade auch von Künstlern geführten Debatte zur Polychromie antiker Plastik zeigt abermals, wie sehr der Verein und seine Mitglieder vor allem an künstlerisch-ästhetischen Fragen interessiert gewesen sind. | PS

Rekonstruktion nach Marmorkopien der römischen Kaiserzeit. Vorbild wohl Dresdner Rekonstruktion aus getöntem Gips. Höhe 2,01 m. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum.



Persönlichkeiten – Die Menschen hinter dem Verein

ATHENA LEMNIA – EIN BEISPIEL FÜR PRIVATE STIFTERTÄTIGKEIT

Die farbige Rekonstruktion der sog. Athena Lemnia wirft insofern ein besonderes Licht auf die Frage nach der Mitwirkung einzelner Bürgerinnen und Bürger beim Aufbau der Sammlung, als in diesem Fall genau bekannt ist, wer die Anschaffung dieses Abgusses finanziert hat. Es handelt sich hierbei um einen in Freiburg lebenden Rentier namens Theodor Ganz, der dem Verein zudem zwei weitere Abgüsse, den Hermes des Praxiteles und den Apoll vom Belvedere schenkte (NL 89,14). Solche vermögenden Privatpersonen, von denen weitere durch höhere Vereinsbeiträge in den erhaltenen Mitgliederlisten nachgewiesen sind, ermöglichten das rasche Anwachsen der Mainzer Abguss-Sammlung, die im Jahr 1915 laut Verzeichnis von Otto Schmitt immerhin bereits 238 Katalognummern umfasste. Leider ist nicht bekannt, ob sich Theodor Ganz aus eigenem Antrieb dem Mainzer Verein zuwandte und er selbst die Auswahl der Stücke verantwortete. Bemerkenswerterweise umfasste die Stiftung neben dem Apoll vom Belvedere, der schon seit dem späten 15. Jahrhundert zum Kanon gezählt wurde, zwei Skulpturen, die eine besondere Aktualität besaßen. Der Hermes war erst am 8. Mai 1877 bei den deutschen Ausgrabungen im Heratempel von Olympia gefunden worden. Wegen einer auf ihn zu beziehenden Notiz des kaiserzeitlichen Reiseschriftstellers Pausanias (5, 17, 3), die die Künstlerschaft des hochberühmten spätclassischen Bildhauers Praxiteles bezeugt, wurde das Standbild rasch zu einer internationalen Berühmtheit. Zahllose Repliken in unterschiedlichen Formaten und Materialien bezeugen

die damalige enorme Beliebtheit. Mit der Athena wurde schließlich eine Skulptur ausgewählt, die in der vorgestellten Form eigentlich gar nicht überliefert ist. Erhalten sind lediglich römische Marmorkopien des Torsos (zwei in der Skulpturensammlung Dresden und einer in der Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel) sowie ein kolossaler Marmorkopf im Museo Civico in Bologna sowie neuerdings ein aus Pozzuoli stammender Kopf. Erst 1893 hatte der deutsche Archäologe Adolf Furtwängler den Vorschlag geäußert, den Bologneser Kopf mit dem durch die Torsen nachgewiesenen besonderen Athena-Typus in Zusammenhang zu bringen. Er rekonstruierte hieraus eine schon in der Antike wegen ihrer außerordentlichen Schönheit hochgerühmte Statue der Athena. Laut Pausanias (1, 28, 2) stand das originale Bronzobild auf der Athena Akropolis und war ein Werk des Phidias. Gestiftet hatten es attische Kolonisten, als sie 450/499 v. Chr. von Athen aus zu ihrer neuen Heimat der Insel Lemnos aufbrachen, weshalb das Standbild auch Lemnia genannt wurde.

Die Göttin ist helmlos dargestellt. Sie trägt als Schutz die sie kennzeichnende Ägis, ein von ihrem Vater Zeus geschenktes besonderes Ziegenfell mit Schlangenbesatz und dem abgeschlagenen Haupt der Gorgo-Medusa. Athenas Arme sind dergestalt zu rekonstruieren, dass die Hand ihres rechten seitlich vom Körper weggeführten Armes den Helm hielt, während die linke erhoben war und einen Speer umfasste. In dieser rekonstruierten Form ist der Abguss, wie eine Fotografie aus den 1930er Jahren belegt, lange Zeit in Mainz zu sehen gewesen. Beachtenswert am Abguss ist ferner dessen Polychromie, insbesondere die farbigen Einlegearbeiten im Bereich der Augen sowie des mäandergeschmückten Haarbandes, die dem Betrachter einen Eindruck von der einstigen Farbwirkung des bronzenen Originalen vermitteln sollte. | PS



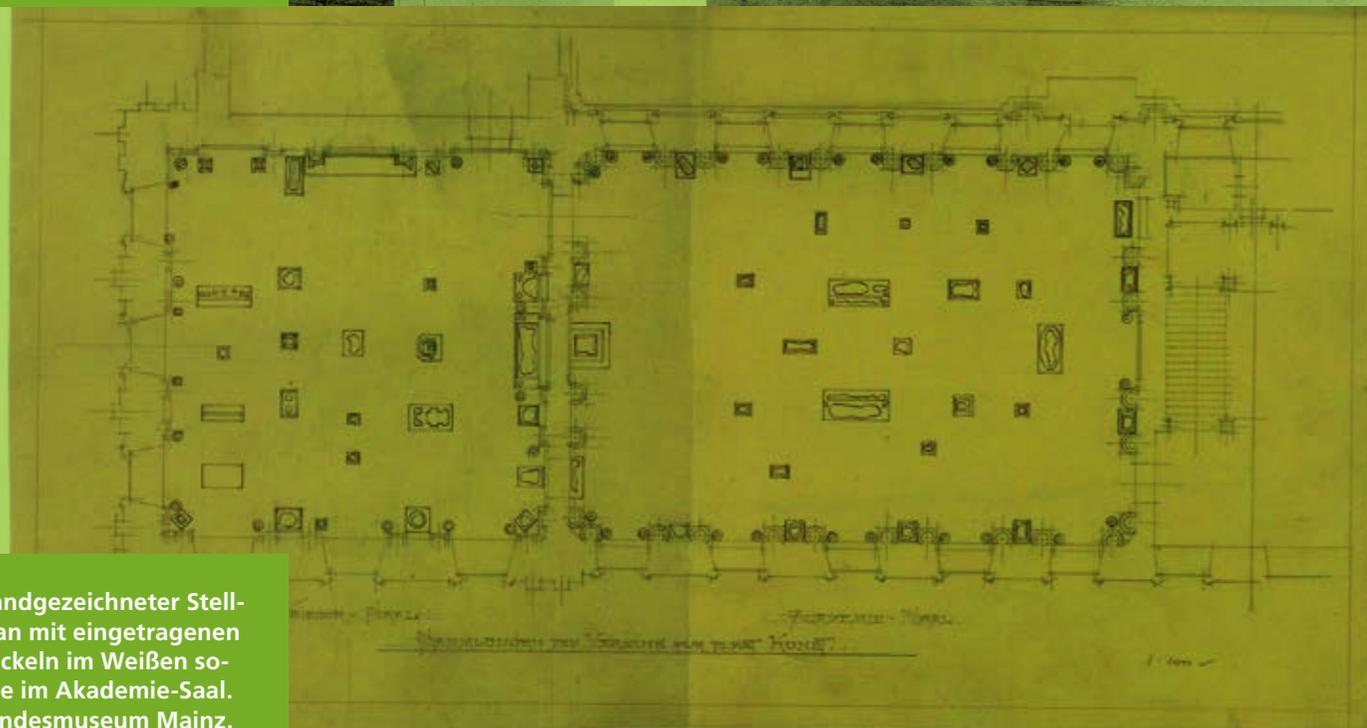
Historische Fotografie des Akademiesaales im Kurfürstlichen Schloss zu Mainz mit den dort bis 1907 untergebrachten Gipsabgüssen. Bildarchiv der Stadt Mainz.

ODYSSEE – STATIONEN EINER SAMMLUNG

Von Beginn an erwies sich die Unterbringung der Sammlung als ausgesprochen problematisch. Zudem lässt sich die entsprechende Historie aus dem im Mainzer Stadtarchiv aufbewahrten Nachlasses des Vereins (NL 89) nur lückenhaft rekonstruieren. Beispielsweise weiß man nicht genau, wo die Gipsabgüsse anfänglich untergebracht waren. Bekannt ist immerhin, dass in den Jahren zwischen 1871 und 1902 mehrfach mit der Bürgermeisterei schriftlich über die Unterbringung der Sammlung in den Räumen des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses verhandelt wurde. Laut Katalogverzeichnis von 1883 scheint sie bereits damals im „rothen“ und „weissen (Concert-)Saale“ aufgestellt gewesen zu sein. Die vor 1907 entstandene Fotografie gibt einen Einblick in den großen Akademiesaal und der handgezeichnete Plan zeigt die genaue Positionierung der Sockeln im „weissen“ sowie im „Academie-Saal“. Beides belegt, dass die Abgüsse auf einheitlichen Sockeln standen, die hierfür extra angefertigt wurden und zum Teil drehbar waren, sodass die Skulpturen gut von allen Seiten betrachtet werden konnten. Diese optimale Präsentation endete jedoch bereits 1907 wegen der Renovierung des kurfürstlichen Schlosses. Über mehrere Zwischenstationen (sog. Lappenhaus in der Hinteren Bleiche, Keller der Oberrealschule) gelangte die Sammlung schließlich in die 1912 neu errichtete Stadtbibliothek am Rheinufer, wo sie hauptsächlich in den beiden Parterresälen rechts und links der Eingangshalle ihre nach damaliger Planung vermeintlich letzte Aufstellung fand. | PS



Detail mit Sockel und Abguss des sog. Schabers des Lysipp. Auf der Basis ist oben in der Mitte deutlich ein Knauf zum Drehen der Statue zu erkennen.



Handgezeichneter Stellplan mit eingetragenen Sockeln im Weißen sowie im Akademie-Saal. Landesmuseum Mainz.

Ergänzende Hinweise zu den Standorten sind Silvia Schübler und Franziska Weil zu verdanken.

Historische Fotografien aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Blick in die Ausstellungsräume im Haus am Dom, Liebfrauenplatz Mainz. Bildarchiv der Stadt Mainz



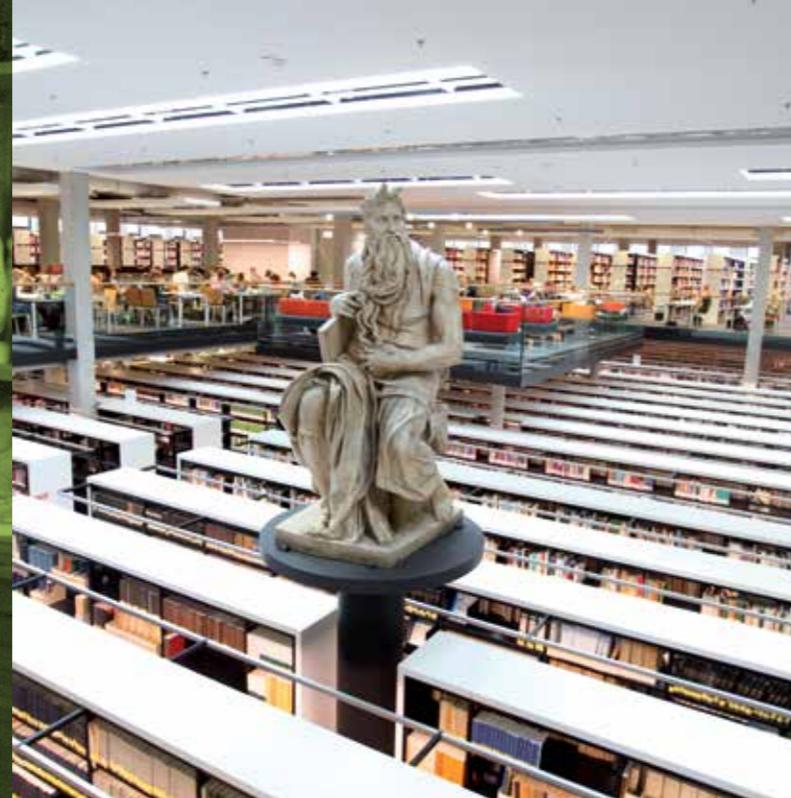
Odyssee – Stationen einer Sammlung

ZWISCHENSTATIONEN

Trotz erbitterten Widerstands seitens der Vereinsführung waren die seit 1923 immer wieder gemachten Versuche der Direktion der Stadtbibliothek, die Abgüsse wegen der geplanten Erweiterung des Gutenbergmuseums aus dem Haus zu entfernen, schließlich 1925 erfolgreich. Magaziniert wurde die erneut heimatlos gewordene Sammlung nunmehr in wenig geeigneten Räumen der prunkvollen historischen Stadthalle, wo es in Folge unachtsamer Handwerker zu ersten Beschädigungen und starker Verschmutzung kam. Der bald aufgekommene Plan einer besseren Unterbringung in der ehemaligen preußischen Hauptwache am Liebfrauenplatz ließ sich zunächst nicht realisieren, da der Verein auf die hierfür vorgesehenen Räume zu Gunsten der Vereinigung der Mainzer bildenden Künstler verzichtete. Auch zerschlugen sich andere Pläne wie eine Aufstellung in der von den Künstlern geräumten Armklarakirche. Offenbar besaß eine zu den Hochzeiten des Historismus angelegte Sammlung von Gipsabgüssen für die Zeitgenossen keine Priorität mehr und wurde bereits als veraltet empfunden. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein in das Jahr 1936 zu datierender Vermerk, wonach damals der Verein für plastische Kunst unter der Adresse des Mainzer Altertumsvereins und mit dem Zusatz „Vereinstätigkeit ruht“

geführt wurde. Augenscheinlich zeigten auch die wenigen verbliebenen Vereinsmitglieder nur noch wenig Interesse. Nach weiteren Zwischenstationen (abermals Stadthalle, Keller der Oberrealschule, Reichklarakirche und Alte Krone am Brand) kam die Sammlung letztlich dann doch an den Liebfrauenplatz. Von dieser Präsentation zeugen im Mainzer Stadtarchiv erhaltene Fotografien, die einen Blick in zwei Ausstellungsräume gewähren. Hier sind die Abgüsse auf ihren alten historistischen Sockeln zu sehen. | PS





Aufnahme des Moses in der Bereichsbibliothek des Georg Forster-Gebäudes. JGU Mainz, Kunstgeschichte.

o.l.: Aufnahme aus den 50/60er Jahren des 20. Jahrhunderts, die einen Raum im Schönborner Hof am Schillerplatz zeigt. JGU Mainz, Klassische Archäologie.

Aufnahme von 1968, kurz nach Verbringung der Gipsabgüsse in die Kellerräume des neu errichteten Philosophicums. JGU Mainz, Klassische Archäologie.

WIE PHÖNIX AUS DER ASCHES – ZERSTÖRUNG UND WIEDERAUFBAU

Wie viele andere Kulturgüter auch so fand die Abguss-Sammlung des Mainzer Vereins für plastische Kunst ein vorläufiges Ende in den Bombenhageln des Zweiten Weltkrieges. Schon vorher war es durch bewusste Nachlässigkeit eines Kaffeehauswirtes im Haus am Dom zu weiteren Beschädigungen gekommen, die natürlich nichts im Vergleich zu den kriegsbedingten Zerstörungen waren. Als Rechtsnachfolgerin des bereits 1938 formal aufgelösten Vereins und damit als rechtmäßige Besitzerin der Sammlungsreste gab die Stadt Mainz das Verbliebene an die Institute für Klassische Archäologie und Kunstgeschichte der neu gegründeten Johannes Gutenberg-Universität. Bis 1948 scheinen die Gipse in notdürftig gesicherten Räumen und Treppenhäusern des ebenfalls schwer zerstörten kurfürstlichen Schlosses gestanden zu haben. Aber auch danach konnten die neuen Besitzer keine adäquate Unterbringung ermöglichen. Der Großteil der stark fragmentierten Abgüsse wurde im Keller der Universität gelagert und scheint nicht gerade – vor allem zu Fasnacht – pfleglich behandelt worden zu sein. Immerhin bewahrte man einige kleinere und besser erhaltene Stücke nach antiken Originalen in separaten Räumen des Instituts für Klassische Archäologie im Schönborner Hof am Schillerplatz auf, wo sie in offenen Regalen und Schränken standen. Die Situation änderte sich erst in den 1960er Jahren grundlegend. Beim 1960 erfolgten Umzug des Instituts für Kunstgeschichte in das neu errichtete Gebäude am Binger Schlag wurden zumindest einige der kunsthistorisch relevanten Abgüsse mitgenommen und aufgestellt. Das Prunkstück der Sammlung, der Abguss des Moses von Michelangelo, thront heute über den Bücherregalen der Bereichsbi-

bliothek im modernen Georg-Forster-Gebäude. Als dann 1968 das neue Philosophicum auf dem Campus-Gelände bezogen werden konnte, verbrachte man die Reste der Vereinssammlung, sofern es sich um Abgüsse nach antiken Originalen handelte, in entsprechend hergerichtete Kellerbereiche des Neubaus, die eigens zur Aufnahme der Abguss-Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie bestimmt waren. Dort sind sie noch heute aufgestellt und können in frisch renovierten Räumen besichtigt werden. Aufnahmen aus der Zeit zeigen das ganze Ausmaß der Zerstörung. Dank fachkundiger Restauratoren konnten aber damals die zum Teil beträchtlichen Beschädigungen weitgehend behoben werden, sodass die erhaltenen Abgüsse auch für die aktuelle akademische Lehre weiterhin wertvolles Anschauungsmaterial darstellen. Insofern blieben die Bemühungen der Vereinsgründer nicht gänzlich erfolglos. | PS



Aufnahme des heutigen Zustands der Gipsabguss-Sammlung im Philosophicum. JGU Mainz, Klassische Archäologie.



Sitzstatue des Achilleus oder Ares, sog. Ares Ludovisi.

Original gefunden 1622 in der Nähe des Palazzo Santa Croce in Rione Campitelli. 330/320 v. Chr. Marmor. Höhe 1,56 m. Ehemals Sammlung Ludovisi. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps Inv. 156.



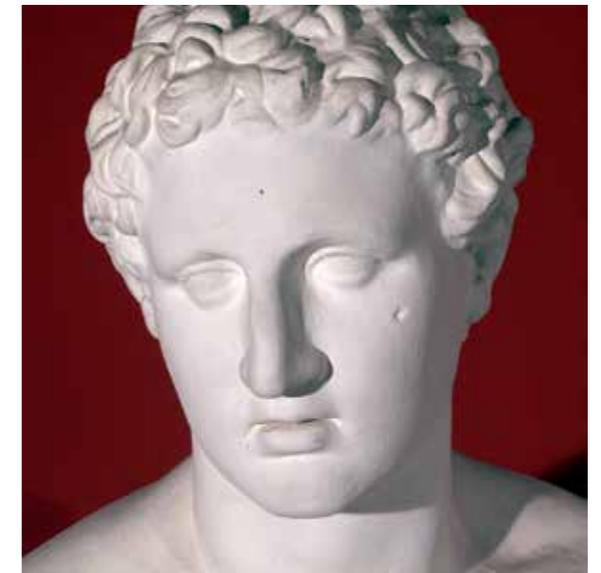
Wie Phoenix aus der Asche – Zerstörung und Wiederaufbau

ARES LUDOVISI – BEISPIEL FÜR EIN OBJEKTSCHICKSAL

Schon bald nach seiner Auffindung im Jahr 1622 erlangte die Statue große Berühmtheit. Lange galt sie als Kultbild des in der Nähe der Kirche San Salvatore in Campo vermuteten Marstempels. Von dieser frühen Identifizierung rührt ihre langjährige Bezeichnung als Kriegsgott Ares. Zu ihrem weiteren Ruhm trug der Versuch bei, das Original der Statue entweder dem berühmten Skopas oder gar dem noch berühmteren Lysipp zuzuschreiben. Das Standbild selbst scheint jedenfalls eine römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu sein. Erst neuerdings wurde von Filippo Coarelli der Vorschlag geäußert, den Sitzenden als Achilleus zu identifizieren und ihn gemeinsam mit einer weiteren in der Nähe gefundenen, seiner Meinung nach als Thetis zu interpretierenden weiblichen Sitzstatue sowie anderen Figuren auf der großen reliefgeschmückten sog. Domitius-Ara (Paris, Louvre und München, Glyptothek) zu platzieren. Dieses Ensemble weist er dem Tempel des Neptun zu.

Unbeschadet dieser Überlegungen zählte das Standbild seit dem 17. Jahrhundert zum Kanon der bewunderten antiken Meisterwerke Roms und entsprechend vielgestaltig ist seine Rezeption. Verständlicherweise wurde der Ares Ludovisi daher auch für die Mainzer Sammlung angeschafft. Der Ankauf zum Preis von 520 Mark erfolgte im März 1881 bei der Firma Antonio Vanni in Frankfurt (NL 89,30). Eine Fotografie aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zeigt, dass die Mainzer damals einen Abguss erwarben, der nicht nur den antiken Original-

bestand, sondern auch die von Gian Lorenzo Bernini in jungen Jahren angefertigten Ergänzungen von Schwertknauf und Erotefigur umfasst hatte. Diese heute nicht mehr oder nur noch zum Teil erhaltenen Elemente sind sicherlich im Kontext der Beschädigungen während des Zweiten Weltkriegs abhanden gekommen. Dieser nachweisliche Verlust sowie die durch ein Restauratorenteam des Römisch-Germanischen-Zentralmuseums Mainz am rechten Unterschenkel freigelegten Bemalungsschichten machen den Ares somit zu einem besonderen Zeugnis der problematischen Geschichte der Mainzer Abguss-Sammlung, lassen sich an ihm doch die Spuren unachtsamer Behandlung und Zerstörung ebenso erkennen wie die der diversen Restaurierungsversuche mittels neuer Anstriche. | PS





Zusammenstellung von historischen Replikaten der Venus von Milo (spätes 19. bis 1. Drittel 20. Jahrhundert). Privatbesitz Mainz.
Vordere Reihe (v.l.n.r.): Biskuitporzellanbüste aus Limoges, Statuette der Firma Barbedienne, Bronzestatuette des Musée du Louvre, Französische Bronzestatuette R^{on} Collas.
Hintere Reihe (v.l.n.r.): Terrakottastatuette Fonderia Sommer Napoli, Marmorbüste Griechenland, Keramikstatuette Villeroy und Boch (?).

KUNST, KITSCH UND KOMMERZ – REPLIKATE FÜR DAS BÜRGERTUM

Zu den populärsten Phänomenen der bürgerlichen Wohnkultur der sogenannten Belle Époque gehört die massenhafte Produktion von Replikaten nach berühmten Meisterwerken der europäischen Kunstgeschichte. Diese häufig auf Hochzeits- sowie Bildungsreisen als Souvenirs oder in spezialisierten Kunsthandlungen am jeweiligen Wohnort erworbenen Objekte wurden zu Schmuckzwecken in den heimischen Salons und Wohnstuben auf Kaminen, Regalen, Tischchen und Kommoden oder in Vitrinen präsentiert. Mit dem Beginn der Moderne bald als sinnlosen Nippes und Kitsch verdammt verschwanden sie seit den 20er Jahren zunehmend aus dem gehobenen bürgerlichen Umfeld. Besonders beliebt waren kleinformatige Statuetten und Büsten nach bekannten Bildhauerarbeiten der klassischen Antike und der italienischen Renaissance aus unterschiedlichen Materialien wie Alabaster, Bronze, Gips, Marmor, Porzellan sowie Terrakotta. Hierunter besaßen die Bronzearbeiten das höchste Prestige. Zudem etablierte sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Galvanoplastik, bei der mittels eines elektrolytischen Verfahrens über einem Kern aus billigem Material ein dünner Metallüberzug aufgetragen wird, ein preiswertes Ersatzmedium am Markt. Eine ebenfalls preissenkende Innovation war bereits 1836 Achille Collas (1795–1859) gelungen, als er eine Maschine erfand, mit der man problemlos Skulpturen in unterschiedlichen Formaten reproduzieren konnte. Gemeinsam mit Ferdinand Barbedienne (1810–1892) gründete er 1838 eine Kunstgießerei, der bald in ganz Europa und darüber hinaus ein enormer Erfolg beschieden war. Mittels dieser Maschine ließen sich am Tag Dutzende von

Replikaten herstellen und entsprechend gewinnbringend veräußern. Im Jahr seines Todes beschäftigte Barbedienne 600 Arbeitskräfte. Die Industrialisierung machte so auch vor der Kunstproduktion nicht Halt und selbst die großen Bildhauerarbeiten waren im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit auf diese Weise jederzeit und in unterschiedlichen Formaten sowie Materialien wohlfeil erhältlich. Das erste Kunstwerk, von dem Barbedienne und Collas verkleinerte Kopien fertigen ließen, ist die Venus von Milo gewesen, ein griechisches Marmororiginal des 2. Jahrhunderts v. Chr., das den Zeitgenossen als Inbegriff antiker Frauenschönheit galt. Diese enorme Beliebtheit fand ihren Niederschlag in zahllosen Wiederholungen, von deren Vielfalt die ausgestellten Exemplare nur einen gewissen Eindruck geben können. Wie sehr gerade die im Pariser Louvre in französischem Staatsbesitz aufbewahrte Venus von Milo zum damaligen Kanon besonders hochgeschätzter Meisterwerke zählte, wird dadurch deutlich, dass nicht nur die Werkstatt des Musée du Louvre und die Firma Barbedienne oder andere französische Anbieter wie die Porzellanmanufaktur von Limoges diese Skulptur im Angebot hatten, sondern auch anderswo in Europa und der Welt geschäftstüchtige Ateliers eigene Kopien herstellten. Selbst in Griechenland, woher die Statue ursprünglich stammte, fanden sich Bildhauer, die für die Reisenden entsprechende Schaustücke in Marmor fertigten, und auch italienische Werkstätten, so die von dem Fotografen Giorgio Sommer (1834–1914) in Neapel begründete Fonderia, die an sich auf Kopien nach antiken Stücken in italienischen, insbesondere Neapler Museen spezialisiert war, ließen sich das einträgliche Geschäft nicht entgehen. Dies gilt selbstverständlich auch für deutsche Manufakturen. Somit hatten die Mainzer Bürgerinnen und Bürger um die Jahrhundertwende reichlich Gelegenheit, derartige Kunstobjekte zu erwerben, und sie haben hiervon nach Ausweis des heute noch auf Flohmärkten, Auktionen und in Antiquitätengeschäften erhältlichen Materials auch reichlich Gebrauch gemacht. | PS



Nachbildung des Moses von Michelangelo, Bronze, um 1900. Privatbesitz Mainz
Original: Rom, San Pietro in Vincoli



Kunst, Kitsch und Kommerz – Replikat für das Bürgertum

MOSES DES MICHELANGELO

Erst 1896 entschloss sich der *Verein für Plastische Kunst* in Mainz einen maßstabgerechten Abguss der monumentalen Sitzstatue des *Moses* von Michelangelo von der Gipsformerei August Gerber in Köln zu erwerben. Diese ist auf dem historischen Foto der Aufstellung noch zu sehen und bildet heute das Zentrum der Bereichsbibliothek des Georg Forster-Gebäudes der Universität Mainz. Das Original wurde von Michelangelo im Auftrag von Papst Julius II. für dessen Grabmal zwischen 1513 und 1515 geschaffen. Doch erst 1542 fand die Statue tatsächlich ihre Aufstellung im Zentrum des unteren Registers des in seinen Dimensionen deutlich reduzierten Grabmals in San Pietro in Vincoli in Rom. Neuere Forschungen haben ergeben, dass Michelangelo die Statue für diese Aufstellung deutlich umarbeitete.

Noch zu Lebzeiten Michelangelos gehörte der *Moses* zu den am meisten bewunderten Statuen. Michelangelos Biograf, Giorgio Vasari, war der Ansicht, dass kein anderes modernes Werk ihr an Schönheit je gleichkommen könne und stellte sie mit dieser Aussage den Antiken gleich. Auch im 19. Jahrhundert fand die *Mosesstatue* große Beachtung. Abgüsse waren in Europa sehr verbreitet. Goethe besaß eine Statuette des Moses – ganz

ähnlich der Ausgestellten –, die er auf seinem Schreibtisch aufgestellt hatte. Jacob Burckhardt sah in ihr die „Subjektivität eines schrankenlosen Schaffens“ und Sigmund Freud bestaunte die Stau, die für ihn „die höchste psychische Leistung, die einem Menschen möglich ist“ verkörperte.

In der Sammlung des Mainzer Vereins war nicht nur der *Moses* von Michelangelo vorhanden. Auch von der *Pietà* aus Sankt Peter in Rom war ein Abguss angefertigt worden, der 1902 Eingang in die Sammlung fand. Schon zuvor ist von einer Nachbildung des *David* von Michelangelo aus Florenz zu lesen, von dem keine Spuren mehr vorhanden sind. | EOM





Keramikreplikat der Uta von Naumburg. 30/40er Jahre (Statuette) und 50/60er Jahre (Büste) des 20. Jahrhunderts. Privatbesitz Mainz.



Kunst, Kitsch und Kommerz – Replikat für das Bürgertum

UTA VON NAUMBURG

Die Stifterfigur der Uta aus dem Naumburger Dom gehörte ursprünglich nicht zu den bewunderten Meisterwerken der europäischen Bildhauergeschichte. Sie spielte daher bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beim Aufbau entsprechender Abguss-Sammlungen keine Rolle. Dies änderte sich jedoch fundamental mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, als Uta zu einer, wie es der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich ausdrückte, deutschen Ikone wurde. Mit zu den ersten Rezipienten zählte Gerhart Hauptmann, der die Statuen des Westchors insgesamt in seinem 1907 entstandenen Lustspiel *Die Jungfern vom Bischofsberg* würdigt und darin feststellt, dass es unbegreiflich sei, weshalb die „Deutschen zu diesen Resten einer fast griechisch-heiteren Kultur nicht wie zu einem Jungbrunnen wallfahrten“. Auf der Leipziger Buch- und Grafikmesse von 1914 stattete der Eugen Diederichs Verlag seinen Messestand erstmals mit Gipsabbildungen der Gerburg sowie des Wilhelm aus dem Kreis der Naumburger Stifterfiguren aus und schuf damit eine erste mediale Präsenz. Die Uta fehlte dabei noch. Dies sollte sich aber in den folgenden zwanzig Jahren entscheidend ändern. Uta wurde – insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus – zum Inbegriff deutscher Weiblichkeit schlechthin stilisiert. Während die übrigen Statuen aus dem Westchor wieder weitgehend ins mediale Abseits gerieten, nahm die Bekanntheit der Uta dagegen rasant zu, was auch zu einer raschen Verbreitung großformatiger Abgüsse führte. Wirklich populär wurde die Uta jedoch durch zahlreiche Fotografien, deren besondere Ausleuchtung zur

Mystifizierung der Statue erheblich beitrug. Bei diesem einmaligen Rezeptionsvorgang spielten aber auch Theaterstücke, Romane sowie Erzählungen eine wichtige Rolle, in der Utas Einsamkeit, Verzichtbereitschaft und vor allem ihre „deutsche“ Erhabenheit beschworen wurden. In dieser Form besaß Uta in den Augen der damaligen Machthaber eine Vorbildfunktion für die deutsche Frau. Nicht wenigen Jungvermählten schenkte man in dieser Zeit bei ihrer Hochzeit hochwertige Keramikreplikat, um die auf diese Weise Bedachte stets an die von ihr geforderten Tugenden zu erinnern, von denen man meinte, sie in Gestalt der Uta in idealer Weise vor Augen zu haben. Selbst nach dem Ende der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft ebte die Begeisterung nur sehr allmählich ab. Die Produktion und der Verkauf entsprechender Replikat lassen sich bis heute nachweisen, wenn auch nicht im Umfang der 30er und 40er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. | PS

Gipsreplikat eines Kopfes (sog. Prinzessin von Neapel) von Francesco Laurana. 1490/91 (?). Berlin, Staatliche Museen, Bodemuseum. Original zum Teil kriegszerstört.

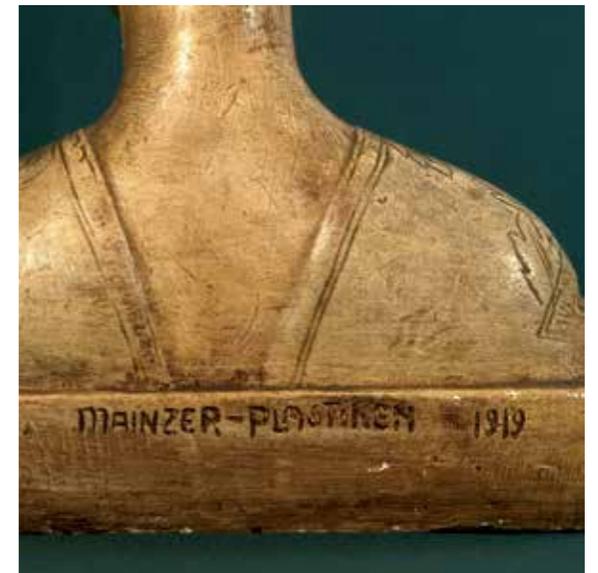


Kunst, Kitsch und Kommerz – Replikat für das Bürgertum

MAINZER PLASTIKEN

Die kleine Gipsbüste ist in mehrfacher Hinsicht von besonderer Wichtigkeit. Sie reproduziert in etwas kleinerem Format eine Büste, die Wilhelm Bode 1877 aus dem Palazzo Strozzi in Florenz für die Berliner Museen angekauft hatte. Im Zweiten Weltkrieg wurde sie zum größeren Teil zerstört. Heute ist lediglich der Kopf erhalten. Ins Auge fällt besonders die Farbigkeit der Büste, die jedoch kaum den Originalzustand wiedergibt. Zwar ließen sich vor der Zerstörung an der Büste Spuren von Bemalung und Vergoldung nachweisen, doch reichten diese nicht aus, um eine vollständige Rekonstruktion wie bei dem Mainzer Exemplar wagen zu können. Insofern handelt es sich bei dieser Farbfassung um ein weitgehendes Phantasieprodukt der Gipswerkstätte. Interessant in diesem Zusammenhang ist vor allem der Umstand, dass die Polychromie so angelegt wurde, dass der Betrachter den Eindruck hat, es handele sich um eine Holzbüste. Tatsächlich ist die originale Büste aber aus Marmor gefertigt. Wen sie darstellt, wird bis heute in der Forschung diskutiert. Anfänglich plädierte man für eine Benennung als Marietta Strozzi und eine Zuweisung an Desiderio da Settignano. Heute gilt das Original als ein Werk des 1430 in Zadar/Kroatien geborenen Francesco Laurana (gestorben 1502 in Avignon). Zwei ähnliche Büsten in der New Yorker Frick Collection und in der Washingtoner National Gallery belegen, dass es sich bei der Dargestellten um eine hochrangige, wohl fürstliche Persönlichkeit gehandelt haben muss. Neben Beatrice von Aragon, Ippolita Maria Sforza sowie Eleonore von Aragon wurde zuletzt von Hanno-Walter Kruft Isabella von Aragon ins Spiel gebracht und damit eine Datierung um 1490/91 vorgeschlagen. Besonders interessant ist die Rückseite der klei-

nen Gipsbüste. Sie zeigt links die Zahl 8 sowie eine Marke (?) und zusätzlich ist rechts die Prägung/Gravur „Mainzer Plastiken 1919“ zu lesen. Dies könnte bedeuten, dass es in Mainz eine eigene kunstgewerbliche Fabrikationsstätte für derartige Gipsabgüsse und Replikat gegeben hat. Bislang liegen hierzu aber keine weiteren Informationen vor. Die Existenz einer solchen Gipsformerei in Mainz wäre an sich durchaus vorstellbar, da es in der Stadt mit der Kunstgewerbeschule eine eigene Ausbildungsstätte gegeben hat und gerade der Verein für plastische Kunst mit seiner Sammlung von Gipsabgüssen das Ziel verfolgte, die heimische Kunstgewerbeproduktion entscheidend zu fördern. Allerdings lässt sich bis zum gedruckten Katalog von 1915 nicht nachweisen, dass der Verein einen Abguss des Berliner Kopfes besaß, wohl aber von zwei italienischen Renaissance-Büsten des Desiderio da Settignano und des Benedetto da Maiano. PS



BILDNACHWEISE

Für die Genehmigung zum Abdruck von Originalvorlagen aus dem Nachlass des Mainzer Vereins für plastische Kunst sei sehr herzlich Prof. Dr. Wolfgang Dobras, Leiter des Stadtarchivs Mainz, gedankt. Ein besonderer Dank gebührt ferner der zuständigen Sachgebietsleiterin, Frau Ramona Weisenberger für vielfältige Hilfe.

Stadtarchiv Mainz: Umschlag, Abb. S. 2, 8, 10, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 47 | Francesco Villamena, Porträtstich des Galileo Galilei. Bearbeitet von Beate Moser: Abb. S. 3.

Institut für Altertumswissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Arbeitsbereich Klassische Archäologie: Abb. S. 10, 20, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45 (Fotografin: Angelika Schurzig).

Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Abteilung Kunstgeschichte: Abb. S. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 34 (Fotografin: Monika Gräwe).

Fritz Arens, Ernst Neeb. Ein Gedenken an seinen 100. Geburtstag am 8. September 1961, Mainzer Almanach 1961, S. 169: Abb. S. 26. | Goldene Pforte, Freiburger Dom Abb. S. 24 (Fotograf: Tilman2007)

BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE

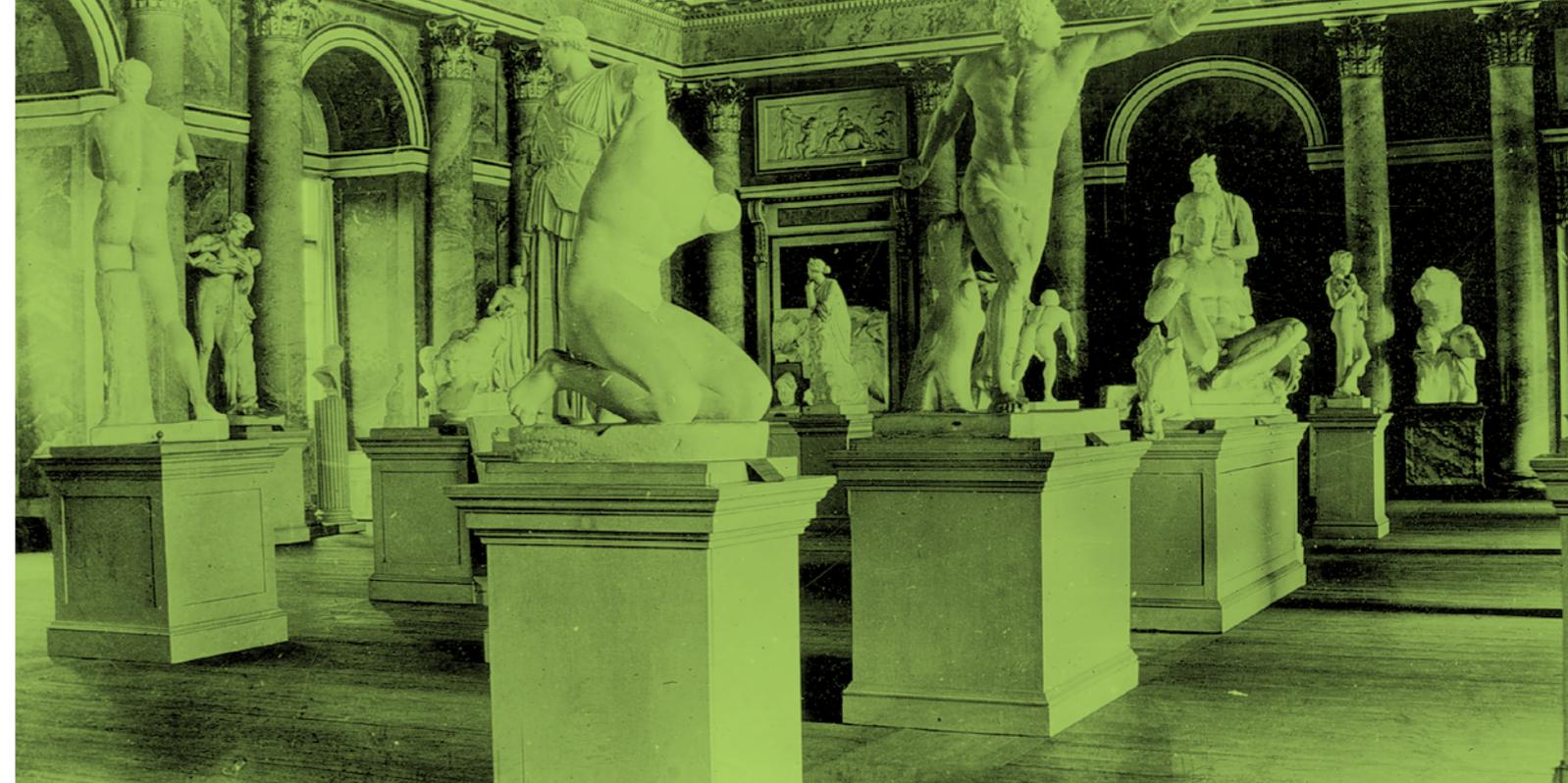
Zum Mainzer Verein für plastische Kunst und seine Sammlung siehe allgemein: N.N., Katalog der Sammlung des Vereins für plastische Kunst zu Mainz (Mainz 1883); O. Schmitt, Führer durch die Sammlungen des Vereins für plastische Kunst Mainz (Mainz 1915); P. Schollmeyer, Der Mainzer Verein für plastische Kunst und seine Abguss-Sammlung, in: Ch. Schreiter (Hrsg.), Gipsabgüsse

und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext (Berlin 2012) 319–331. Der gesamte Nachlass des Vereins wird im Mainzer Stadtarchiv unter der Nachlassnummer NL 89 aufbewahrt und kann dort auf Antrag eingesehen werden.

Zu den einzelnen im Text erwähnten Skulpturen siehe die folgenden Publikationen (dort weitere Angaben sowie einschlägige Literatur): Antike Skulpturen: R. Lullies, Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit (München 1979); B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001); P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Band II Klassische Plastik (Mainz 2004). Band III Hellenistische Plastik (Mainz 2007). – Mittelalter: R. Budde, Deutsche romanische Skulptur. 1015–1250 (München 1979). – Italienische Renaissance: J. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Band 1 Donatello und seine Zeit (München 1990). Band 2 Michelangelo und seine Zeit (München 1992); H.-W. Krufft, Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance (München 1995); L. Frommel, Michelangelo. Marmor und Geist. Das Grabmal Papst Julius II. und seine Statuen (Regensburg 2014). – Rezeption: F. Haskell – N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500–1900 (4. Auflage New Haven 1994); Gerd Blum: Michelangelo als neuer Mose: zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos ‚Moses‘; Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 53, 2008, 1, 73-106; W. Ullrich, Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone (2. Auflage Berlin 2009); Ch. Schreiter (Hrsg.), Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext (Berlin 2012); Dies., Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts (Berlin 2014).

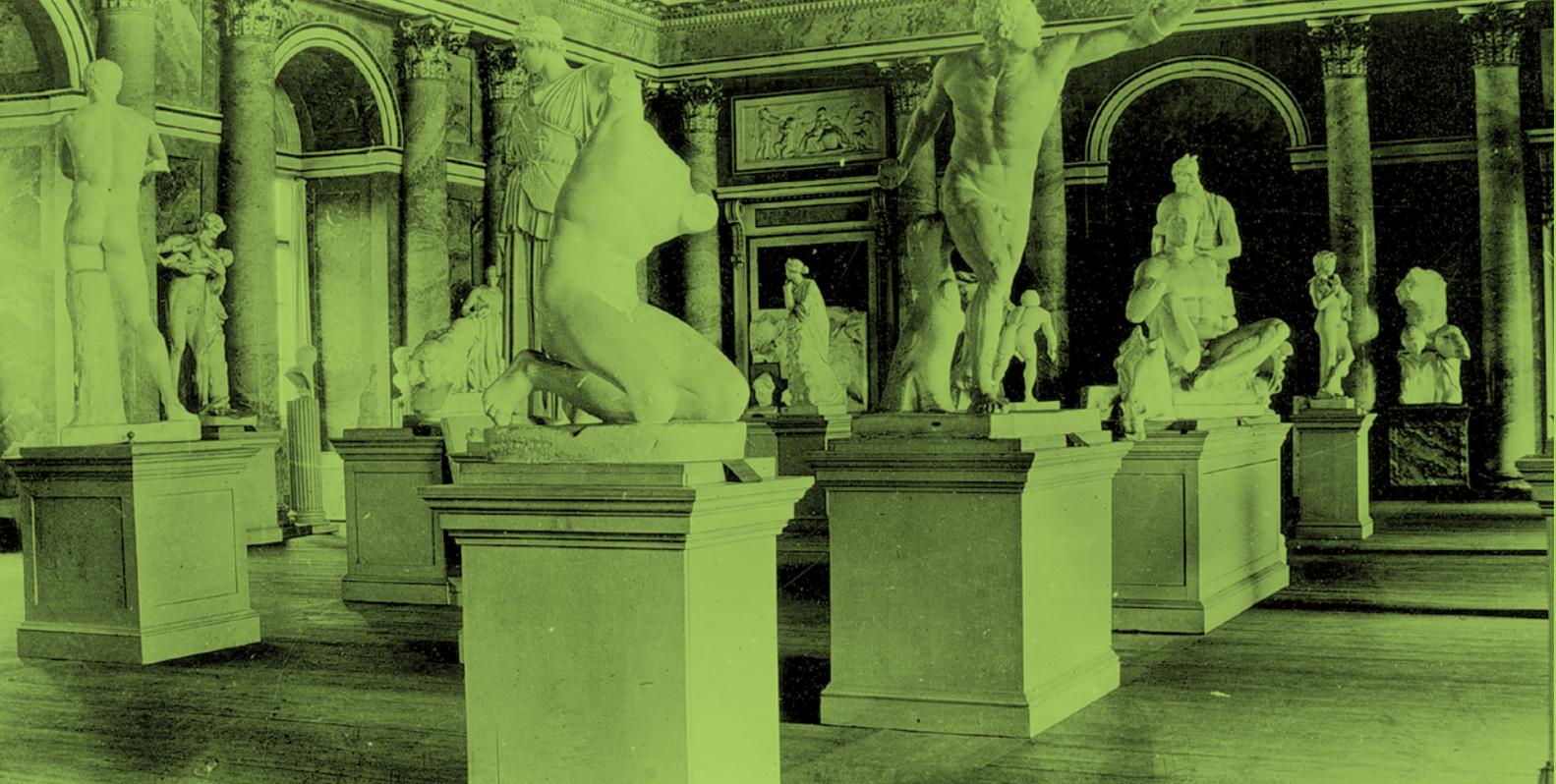
KONTAKT SCHULE DES SEHENS

Dr. Patrick Schollmeyer | Kurator der Schule des Sehens
Universitätsbibliothek Mainz
Jakob-Welder-Weg 6 | 55128 Mainz
schollmeyer@uni-mainz.de



www.schuledessehens.uni-mainz.de





UNIVERSITÄTS
BIBLIOTHEK
MAINZ

Mit besonderem
Dank an die

Freunde
der Universität
Mainze.V.