

Barbara Stoltz

Der Bronzeguss in der zeitgenössischen Kunst: Tradition einer Herausforderung

Angesichts der technischen Reife und Vielfalt der zeitgenössischen Kunst, vor allem aber auch wegen ihrer Entmaterialisierung, in dem Sinne, dass alle Materialien und Nichtmaterialien für den bild-künstlerischen Akt zugelassen sind, liegt es nicht nahe, den künstlerischen Produktionsprozess als eine Bewältigung, Anstrengung oder gar als einen Akt des Heroismus anzusehen¹. Solche Assoziationen können dennoch durch zeitgenössische Werke nach wie vor ausgelöst werden, zum Beispiel, wenn der Betrachter der fünf Meter hohen Bronze *Coup de tête* (2012) von Adel Abdessemed begegnet: Das Werk präsentiert sich in einer ikonographischen und ikonologischen Widersprüchlichkeit schlechthin, es verkörpert eine berühmt gewordene Begebenheit aus der Fußballweltmeisterschaft von 2006, in der Zinedine Zidane aus der französischen Mannschaft dem italienischen Gegenspieler Marco Materazzi einem Kopfstoß versetzt (Abb.1). Eine alles andere als heldenhafte Szene, eine triviale Situation, die nur dank ihres hypermedialen Moments sich in die Geschichte eingeschrieben hat. Dennoch erinnert der Augenblick, den die Bronze festhält, mit ihrer gewaltigen Bewegung, mit dem Ausdruck von Anstrengung und Schmerz, an eine heroische Kampfszene, und diese heroische Inszenierung eines „Anti-Heroismus“² ist nun in einer überwältigenden Größe, und vor allem mit einem heroischen Material par excellence realisiert: der Bronze.

Materialikonologie, Bronze: Gewalt, Autorität, Inbild der Antike

Ist der ikonologische Blick auf die künstlerischen Werkstoffe mehrheitlich ein Produkt der Kunst- und Stildiskussionen seit der Moderne, so lassen sich doch, zumindest für die „traditionellen“ Stoffe, wie Farbe, Metalle und Steine eine geschichtliche Festigung einer bestimmten Semantik darlegen. Thomas Raff spricht in diesem Zusammenhang von „natürlichen“ Eigenschaften oder „Qualitäten“, die „oftmals

der Anlass für Metaphern oder Redensarten wurden“³. Die sprachliche Tradition, so Raff, beweise die Gegenwartigkeit einer Materialiensemantik in der Kulturgeschichte, die auch die bildende Kunst betreffe⁴. Die Bronze ist korrosionsfrei⁵. Diese physische Eigenschaft gibt den Ursprung der Bedeutung der Bronze als dauerhaftes Material, die Konnotationen der „Ewigkeit“, „Standhaftigkeit“, und „Härte“ evoziert. In diesem Sinnzusammenhang wird die Bronze bereits im Alten Testament und in der Antike als Metapher verwendet. Horaz schreibt in seinen Oden, das Werk eines Dichters sei ein Denkmal, das weit dauerhafter sei als ein Standbild aus Erz⁶. Solch ein *aere perennius*-Konzept bezieht Plinius konkret auf eine kunstimmanente Diskussion: Die Bronze werde angewendet, um den Denkmälern ihre Dauerhaftigkeit zu sichern, dabei greife man auf den seit vergangenen Zeiten bestehenden Usus, Staatsgesetze auf bronzenen Tafeln einzugravieren⁷. Die Bedeutung der Verewigung, der Bewahrung, vor allem aber der Herrschafts-Autorität, die in Plinius Ausführungen in Bezug auf die Bronze zu Tage tritt, ist für die nachkommende Verwendung dieses Werkstoffes maßgeblich. Neben Autorität und Ehrwürdigkeit verkörpert die Bronze aber unmittelbar Macht und Gewalt, vor allem weil sie konkret zur Herstellung von Waffen, Geschützen und Maschinen verwendet wird. Gerade in der sich durchziehenden Traditionslinie des bronzenen Reiterstandbildes nach *Marc Aurel*⁸ – von Donatellos *Gattamelata*⁹ bis, beispielsweise, Schlüters *Friedrich Wilhelm*¹⁰, – fließen die Attribute der Herrschaft, Würde, aber auch der Kraft, der heroischen Haltung und vor allem der Kriegsbereitschaft hinein. In den alttestamentarischen und mythologischen Heroenstandbildern wiederum, mit denen etwa die jeweilige Regierung der Stadt Florenz ihre Warnungen gegen ihre Feinde aussprach, in Donatellos *David*, *Judith*¹¹, oder in Cellinis *Perseus*¹² (Abb. 2), erhält der dargebotene Moment des bereits vorführten oder gerade in der Vollstreckung bestehen-

den (*Judith*) Gewaltakts die entsprechende Verewigung aber vor allem auch entsprechende Vermaterialisierung in der Bronze.

Plinius' Ausführungen legen nicht nur die Semantik der Bronze als Herrschaftsmaterial fest, sie zeigen vor allem auf, dass die Bronze bereits in der Antike die Bedeutung des Rückgriffes auf eine bestimmte Tradition in sich trägt, in diesem Fall auf den Usus der Gesetzestafeln. Die Bronze ist demnach mit der Konnotation des restaurativen oder bewahrenden Traditionsgestus behaftet. Tatsächlich beruft sich die Verwendung von Bronze-Spolien oder eine eigene, intensive Herstellung der Bronzen seit der Nachantike stets auf eine zurückliegende Autorität: Papst Hadrian (†795) etwa sammelte alle noch übrig geblieben und von Konstantin nicht nach Byzanz überführten Bronzen (u.a. *Lupa*¹³, *Der Dornenauszieher*¹⁴, *Reiterstandbild Marc Aurels*) auf dem Campus Lateranensis ein¹⁵. Damit wurde nicht nur eine symbolische Geste zur Festlegung der Autorität in Anlehnung an das römische Imperium vorführt. Diese Bronzen traten als konkrete Herrschaftsobjekte auf, da unter ihnen Gerichtsurteile verkündet und vollstreckt wurden¹⁶. Die hohe Produktion der bronzenen Kunstwerke in Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts, wie etwa (neben den erwähnten Werken Donatellos) der *Bronzetüren* von Lorenzo Ghiberti und Andrea Pisano, gilt hingegen als Ausdruck der Anknüpfung an die Kultur und Geschichte der Stadt Roms seitens einer Stadt, die in einem enormen, politischen und wirtschaftlichen Aufstieg sich der Caput Mundi gleichzustellen versucht¹⁷. Bronze ist damit der Sinnbildträger der Autoritätsdemonstration, des Traditionsrekurses und vor allem damit Inbild der Antike¹⁸.

Ikonologie eines künstlerischen Verfahrens, der Bronzeguss: „Unedle Kunst des Vulkans“

Nicht nur das Material an sich, sondern auch das mit ihm verbundene künstlerische Verfahren trägt zur Ikonologie der Bronze bei. Zum einen ist es der komplexe, beschwerliche und mit Risiken verbundene Akt des Bronzegusses, zum anderen sind es die vielfältigen plastischen Möglichkeiten, die die Bronzeherstellung in sich birgt: Es ist das Wachs und nicht die

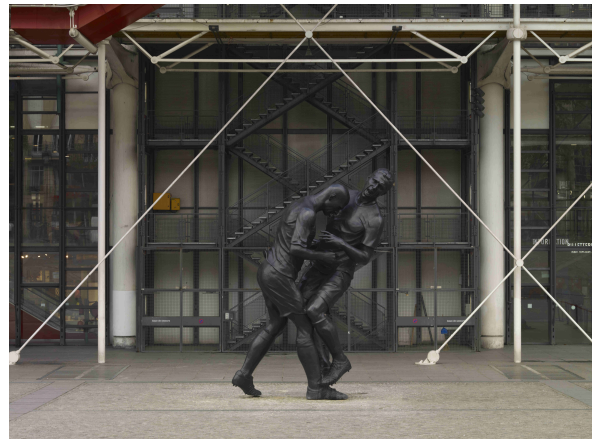


Abb. 1: Adel Abdessemed, *Coup de tête*, 2011-2012, Bronze, 534 x 348 x 218 cm, Aufstellung vor dem Centre Pompidou, 2012.

Bronze, die dem Bronzekörper letztendlich seine Form verleiht.

Das übliche Verfahren des Bronzegusses ist das Wachsausschmelzverfahren mit verlorener Form: Nach der Fertigung der gewünschten Form, beziehungsweise Figur aus Wachs, wird diese mit Einguss- und Entlüftungskanälen versehen und dann mit dem Ton bekleidet. Nach Erhitzung fließt das Wachs heraus, ein Gussmantel mit einem Hohlraum entsteht in den anschließend die Bronze bei einer Temperatur von ca. 1000 °C eingegossen wird. Da es sich nur bei Kleinplastiken um Vollgüsse handelt, haben die meisten Wachsvorlagen der Bronzen einen inneren Tonkern, den so genannten Gusskern. Der Einguss der Bronze erfolgt demnach als Hohl-guss zwischen dem Tonkern und der Innenseite des Gussmantels. Bei diesem hier beschriebenen Verfahren, ob dabei ein Hohl-guss oder ein Vollguss entsteht, handelt es sich um ein direktes Gussverfahren. Beim indirekten Gussverfahren hingegen wird zunächst ein Modell gebaut in der Originalgröße der späteren Bronze. Dieses Modell wird in mehreren Teilen abgegipst, anschließend werden diese Gipsstücke auf der Innenseite mit Wachs gefüllt und über einem Gusskern angebaut. Ist damit die Modell-Figur wieder zusammengestellt, werden diese Gipse von dem Wachs abgenommen. Sie können als Negative für eine weitere Figur, oder zur Verbesserung der gerade hergestellten Figur genutzt werden. Die freigelegte Wachs-Figur hingegen wird bearbeitet und anschließend, wie bei dem direk-

ten Gussverfahren, mit einem Gussmantel belegt und zum Einguss vorbereitet.

Nach dem entscheidenden Moment des Eingusses ist auch die nachfolgende Bearbeitung des Gusses ein wesentlicher Schritt in der Bronzeherstellung: Nach dem Zerschlagen des Gussmantels werden die Entlüftungs- und Eingusskanäle entfernt, die Figur gesäubert. Anschließend beginnt die Kaltarbeit, in der etwa Risse geglättet oder Löcher geschlossen werden, die Oberfläche der Figur gefeilt und poliert wird und der Guss ergänzend mit Ziselierungen und Gravuren versehen wird. In vielen Fällen wird auch die Oberfläche der Bronze behandelt, entweder mit einer Vergoldung oder mit einem Firnis¹⁹.

Sowohl das direkte als auch das indirekte Gussverfahren wurden seit der Antike praktiziert. Die nachantike Welt konnte das Wissen über das Gussverfahren aus der Byzanz wiedergewinnen²⁰. Bereits in mittelalterlichen Kunsttraktaten etwa des Theophilus Presbyter werden Gussverfahren im Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst beziehungsweise mit dem Metallkunsth Handwerk besprochen²¹. In der Renaissance stellt Pomponio Gaurico als erster eine umfassende Darlegung des Bronzegusses in seinem Traktat *De Sculptura* von 1504 vor²². Es ist jedoch vor allem Vannoccio Biringuccio, der sich mit einem gesamten Traktat, *La Pirotechnia* von 1540, verschiedenen Kunst- und Handwerken aus Metall, und vor allem deren Gewinnung und Bearbeitung widmet²³. Die prominente Verschriftlichung des Bronzegussverfahrens in der Renaissance stellen hingen die Texte von Benvenuto Cellini dar. Cellini widmet sich dem Bronzeverfahren sowohl in seinem Traktat zur Goldschmiedekunst und Skulptur als auch in seiner Autobiographie²⁴.

Die Fähigkeit, Bronzeskulpturen herzustellen, war seit dem Spätmittelalter und in der Frührenaissance ein Zeichen städtischer Prosperität und Macht, zumal Bronze zu kostbaren Metallen zählte und ebenso das Gussverfahren hohe Geldsummen erforderte²⁵. Diese, damit verbundene, Potenzdemonstration konnte auf die Künstlerperson, die die Bronzen realisierte, übertragen und gar zum Heroismus überhöht werden, wie es etwa in den Texten von Cellini zu Tage tritt, die hier noch ausführlicher besprochen werden. Der Bronzeguss aber wird in der Renaissance in erster Linie als



Abb. 2: Benvenuto Cellini, *Perseus*, 1545-54, Bronze, Höhe (der Figur ohne Sockel) 3,20 m, Loggia dei Lanzi, Florenz.

„schmutzige Arbeit“ angesehen. Gaurico beschreibt etwa diese von ihm selbst benannte „unwürdige Kunst“ folgendermaßen:

Nun müssten wir über den anderen Teil sprechen, den wir als chemikè oder das Schmelzen definiert haben, aber da es sich um eine schmutzige und rauchige Arbeit handelt, frage ich mich, ob es nicht besser wäre, dies auszulassen. Denn man arbeitet nicht mit Wachs und mit Täfelchen aus Buchsbaum, sondern mit Ton, Mist, Kohle und Blasebalg; man muss die Werkstatt Vulkans

*in Lipari in Gang setzen, es müssen sich Sterope und Pyrakmon anstrengen (...)*²⁶.

Einen Bronzeguss herzustellen, oder allgemein mit dem Metall künstlerisch zu arbeiten, bedeutet nach Gauricos rhetorischen Floskeln „alles andere“ als eine Arbeit am Schreibtisch, wie des einen Poeten („mit Täfelchen aus Buchsbaum“). Diese „unedle Kunst“ liegt fern ab, von dem, sich verstärkend als intellektuelle Leistung etablierenden, künstlerischen Schaffen, das in erster Linie im Entwerfen, Modellieren, in der Beachtung der Symmetrie, Proportion, der richtigen Darstellung des Körpers und der Physiognomie liegt und dem Künstler eine Ausbildung in geistigen Bereichen wie Literatur und Geschichte abverlangt. Gaurico bespricht für die Kunstgattung Skulptur genau all diese Aspekte in den vorangehenden Kapiteln, bevor er sich explizit der Bronzeherstellung im Buch 6 zuwendet. Trotz ironischer Einleitung über den Bronzeguss als Kunst, „mit der man sich die Hände schmutzig macht“, tritt in den weiteren Ausführungen Gauricos der unvermeidliche Akt des Bronzegusses zu Tage, von dem der Künstler zumindest den Ablauf wissen muss, wenn er schon den Bronzeguss nicht selbst praktizierte, da genau hier über das Gelingen der entworfenen Figur entschieden wird. Der Autor bemerkt über seinen Zeitgenossen Donatello, dieser habe nicht die Kenntnisse darüber gehabt, dass die Bildhauer eine andere Bronzelegierung verwendeten als Glockengießer, weil er nicht persönlich (*in prima persona*) seine Güsse ausgeführt hatte, sondern diese eben von Glockengießern ausführen ließ²⁷. Zum Schluss des Kapitels schreibt Gaurico:

*(...) ich habe euch nun alle Techniken, nicht nur des Bronzegusses, aber auch der gesamten Skulptur erklärt. Denn tatsächlich, alle Techniken führen zum Bronzeguss, so wie alle übrigen Wissenschaften und freien Künste zur Philosophie führen*²⁸.

Gauricos ironischer Verweis, dass der Künstler sich letztendlich nach seiner intellektuellen Arbeit, beziehungsweise Vorarbeit, die Hände schmutzig machen muss, mündet hier in der klaren Aussage, dass alles theoretische und praktische Wissen des Künstlers das unabdingbare Ziel der Realisierung der Bronze haben. Gauricos Gedanken gehen einer Tendenz der nachfolgenden Diskussionen im 16. Jahrhundert voraus: Der



Abb. 3: Giambologna, *Fliegender Merkur*, 1580, Bronze, Höhe: 1,70 m, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

Bronzeguss, aber auch allgemein der künstlerische Akt, erfährt in einer Art Gegenprogramm zu der immer mehr als reine intellektuelle Leistung angesehen bildenden Kunst eine Erhöhung zum Heroischen und Bravourösen. Eine der vertretenden Personifikationen dieses Konzepts ist die Figur des Vulkans, der antike Schmiedegott der Künstler und Handwerker. Eine weitere Figur kann auch die Personifikation der Mühe, der „fatica“ und „industria“ sein. Sie sind Symbole der Kraft, Potenz und Mutwilligkeit des Künstlers, ob Maler oder Bildhauer, und stellen sich als Pendant-Konzepte gegenüber dem *Disegno*, der Zeichnung, der die geistige Leitung des Künstlers vertritt, im Sinne Vincenzo Cartaris Pendants „industria e inventione“ Ausführung (Vulkan) und Erfindung (Minerva)²⁹. Die Erhöhung des Künstlers als Vulkan entgegnet letztendlich den Bestrebungen, die Intellektualität der künstle-

rischen Leistung zu sichern, indem sie die manuelle Ausführung und materielle und physische Präsenz eines Kunstwerks vergegenwärtigt, natürlich vor allem dann, wenn die körperliche und materielle Arbeit am Ende einer geistig-geniehaften Leistung steht, so wie etwa Cellini seine Bronze-Errungenschaften darlegt.

Das Bronzegussverfahren: Polymorphie und Verspieltheit

Die Bronze bedeutet Standhaftigkeit und Härte, kann aber auch Leichtigkeit, Beweglichkeit und Verspieltheit verkörpern, denn dank ihrer Vorlage, der Wachsforn, ist sie polymorph, und kann im Hohl-guss die Gesetze der Statik herausfordern. Die Bronze ist damit stabiler und gleichzeitig flexibler als der Werkstoff Stein, wie Granit oder Marmor.

Das Wachs bietet dem Künstler nicht nur eine enorme Gestaltungsvielfalt. Es ist der eigentliche Werkstoff, in dem die Form der Skulptur entsteht, auch wenn sie später durch zwei weitere Schritte zur endgültigen Bronze übertragen werden muss, und zwar durch den Abdruck in die Innenseite des Gussmantels und schließlich durch den anschließenden Bronzeguss als dünne Oberfläche zwischen der Innenseite des Gussmantels und der Außenseite des Gusskernes. Die Bronzeskulpturen der Renaissance setzen sich mit dieser vom Wachs gegebenen Gestaltungsfreiheit – vor allem mit den Aspekten der Bewegung oder Leichtigkeit – auseinander. Prominent sind in diesem Zusammenhang Leonardo da Vincis Plan, das enorme Reiterdenkmal für Francesco Sforza mit einem aufbäumenden Pferd in Bronze zu gießen, oder der von Giambologna realisierte *Fliegender Merkur* (Abb. 3)³⁰.

In einer subtilen Art hat auch Benvenuto Cellini die Eigenschaft der Bronze, Leichtigkeit und Bewegung zu vermitteln, problematisiert³¹ (Abb. 2): Die Figur des Perseus steht in einem zurückhaltend exponierten Kontrapost mit dem erhobenen linken Arm, in dessen Hand das Haupt der gerade getöteten Medusa herabhängt. In der rechten Hand hält Perseus das Schwert, während der Körper der Medusa unter seinen Füßen liegt. Es ist gerade die Körperhaltung der Medusa, die ins Auge fällt: Sie liegt nicht, sondern scheint von einer Kniehaltung auf ihren Rücken gefallen zu sein. Die Beine sind verdreht eingeknickt, dabei liegt das rechte Bein mit dem ausgestreckten Knie beinahe parallel zur



Abb. 4: Benvenuto Cellini, *Perseus*, Detail

linken Seite des Oberkörpers, das linke Bein hingegen ist zu rechten Seite verrenkt und dessen Fuß ruht auf dem rechten Knie. Eine wohl kaum wahrscheinliche Situation eines gerade leblos gewordenen und zu Boden gestürzten Körpers. Medusa liegt unmittelbar auf dem Sockel, auf dem auch die Füße des über ihr stehenden Perseus ruhen. Betrachtet man nun den Körper der Medusa, so scheint er den engen Sockel zu umwickeln, im Versuch, nicht von dem Sockel zu stürzen. Die linke Hand, die den Knöchel des rechten Fußes festhält, bestätigt und verstärkt diesen Eindruck (Abb.4): Die Medusa darf nicht vom Sockel fallen. Die dynamische Stellung des Körpers der Medusa in einem Todeskampf entgegnet also der über ihr ruhenden Figur des Perseus, der bereits über ihren Tod entschieden hat. Die Ikonographie des Dargestellten und die Ikonologie der bildnerischen Technik fließen damit ineinander über. Das Polymorphe, Fließende und Dynamische (des Wachses oder der flüssigen Bronze) wird in der Figur der Medusa, das Standhafte und Unberührte der (erkalteten) Bronze in der Figur des Perseus gegenwärtig³².

Herausforderungen des Bronzeverfahrens: der Guss und die Oberflächenbeschaffenheit

Die Entstehung einer Bronzefigur ist von hauptsächlich zwei Herausforderungen begleitet: der gelungene Guss und eine optimale Bearbeitung seiner Oberfläche. Dass das Bronzewerk als Ganzes und vollkommen aus dem Gussmantel hervorzugehen hat, gleichsam einer Geburt, ist ein in vielen Fällen, vor allem was die Dimensionen der zu entstehenden Skulptur betrifft, ein fern von der Realität der Werkstatt liegendes, ja sagenumwobenes Ziel, Ideal³³. Im 15. Jahrhun-

dert ist solch ein Ziel wohl das erste Mal dokumentiert: Die florentinische Zunft der Geldwechsler fordert in einem Vertrag mit Lorenzo Ghiberti, die von ihm zu realisierende Figur des Hl. Matthäus solle in einem oder höchstens zwei Güssen erfolgen. Eine, im einzigen Guss entstandene Figur hatte demnach einen sehr hohen Wert, man war sich dennoch über das Risiko des Scheiterns eines Einzelgusses bewusst. Doch diese Nachfrage war wohl, wie Edgar Lein im Falle Ghibertis aufzeigen kann, nicht nur künstlerisch, sondern auch ökonomisch motiviert: Die Herstellung von einer Bronze aus einem oder sehr wenigen Guss-einheiten war zwar risikoreicher und aufwendiger, da sie meistens mehr Kaltarbeit erforderte, aber kostensparender, denn sie benötigte weniger Bronzematerial³⁴. Seit der Renaissance schließlich, konkret seit dem 15. Jahrhundert, wurde der Guss aus einem Stück zu einem Normenwert, dem auch kolossale Standbilder zumindest in der Projektphase, wie das erwähnte, nicht realisierte, *Sforza Reiterdenkmal* von Leonardo da Vinci³⁵, nachzukommen versuchen³⁶.

Der Bronzegießer Honoré Gonon lässt der Bronze-gruppe *Hirsch von zwei Windhunden überwältigt* (1833) von Antoine-Louis Barye folgende Inschrift aufsetzen: „Fondu d'un jet sans ciselure par Honoré Gonon e se deux fils“³⁷. Dieser Satz demonstriert nicht nur die Fortführung der Tradition des einzelnen Gusses bis ins 19. Jahrhundert hinein, sondern auch der Tradition eines Ideals des makellosen, perfekten Gusses, der keine Kaltarbeit abverlangt. Der perfekte Guss ist eine ebenso unrealistische Norm, die jedoch die enorme Wichtigkeit der Bearbeitung der Bronze nach dem Guss vergegenwärtigt und die mit Forderung nach Sorgfalt und hoher Aufmerksamkeit auf Details die, sowohl im Mittelalter als auch in der Renaissance formuliert werden, gekennzeichnet ist³⁸.

Der heroische Akt des Bronzegusses: Cellinis *Perseus*

Gonons Inschrift bekundet die Notwendigkeit der diversen Phasen in der Entstehung des Bronzegusses von dem Wachsmo- dell über den Guss bis zur Kaltarbeit, die jeweils von verschiedenen Personen oder nur von einer ausgeführt werden konnten. Seit dem Mittelalter war diese Arbeitsverteilung unterschiedlich organisiert. Ein Bronzewerk konnten mitunter sowohl

der Bronzegießer als auch der Entwerfer, beziehungsweise der Hersteller der Wachsvorlage signieren³⁹.

Andrea Pisano war bei seiner Bronzetür des florentinischen Baptisteriums für die Wachsvorlage, für die Kaltarbeit und Vergoldung verantwortlich, der Guss wurde von Bronzegießern aus Venedig ausgeführt. Lorenzo Ghiberti war für das Projekt seiner *Nordtür* vertraglich dazu verpflichtet, sowohl das Wachsmo- dell als auch den Guss und zum größten Teil auch die Kaltarbeit persönlich zu übernehmen; Ghiberti gehörte dabei zu den wenigen Künstlern, die den Guss wirklich beherrschten⁴⁰. Edgar Lein stellt fest, Biringuccio erwarte noch von einem Bildhauer das Beherrschen des Bronzegusses, aber schon einige Jahrzehnte später seien die Kompetenzen zwischen dem Entwerfer und dem Bronzegießer deutlich getrennt⁴¹. Cellini hingegen soll als „letzter“ Künstler darauf bestanden haben, seine Bronzen selbst gegossen zu haben⁴².

Benvenuto Cellini hat jedoch keineswegs, wie Lein betont, auf eine „alte handwerkliche Tradition“ zurückgreifen wollen⁴³. Er setzte sich mit grundlegenden Fragen der Kunst auseinander und stellte seine eigene Position zu den *Disegno*-Theorien vor, im Kontext der zeitgenössischen, kunsttheoretischen Diskussionen⁴⁴: Alle Künste, insbesondere die „Skulptur in Marmor und Bronze“ gehen aus der Zeichnung, damit in Cellinis Verständnis aus einer intellektuellen Leistung hervor⁴⁵. Genau aus dieser Warte richtet sich der Blick auf die Bronzekunst: Sie wird in Cellinis theoretischen Schriften, sowohl in den allgemeinen Beschreibungen des Bronzegussverfahrens (Cellini behandelt das direkte und das indirekte Gussverfahren) als auch in praktischen Beispielen eigener Werke wie *Perseus* oder die *Quellennymphe von Fontainebleau*, stets als gleichermaßen physische und intellektuelle Leistung aus Erfahrung behandelt. Prominent ist hierbei sein Bericht über die Entstehung des *Perseus*. So schreibt Cellini gerade in Bezug auf die Frage nach der Eigenbeteiligung des Bildhauers beim Bronzeguss, folgendes:

Ich kann die Meinung derjenigen nicht loben, die sich in solchen Fällen auf die Dienste der Kanonengießer verlassen, denn obwohl in jeglicher Hinsicht ihre Kunst und praktische Ausführung ähnlich sind, habe ich gelernt, dass es beim Guss einer Figur viele Differenzen und intelligente Knif-

fe gibt, von denen sie keine Kenntnis haben, die aber die Bildhauer wissen und sich dabei auf ihre eigene Praxis verlassen müssen; denn nicht immer kommt es dazu, dass die Kanonengießer den Guss der Figuren einwandfrei ausführen. Wohingegen ein bewehrter Bildhauer in solchen Fällen (obwohl er die Ratschläge von jedermann schätzen sollte) dennoch nicht unwissend über diese Kunst sein darf, so dass er den Kanonengießern alles überlassen müsste; denn er soll im gegebenen Fall mit Vernunft Probleme lösen können, sie vorhersehen und jede Schwierigkeit, die beim Guss entstehen kann, beheben. Und dies sage ich nicht, um gegenüber den Kanonengießern ungerecht zu werden, sondern um die Bildhauer zu warnen, dass viele Dinge (...), in der Kunst des Figurengusses geschehen können, die nicht zu beheben sind; und so geschah, dass ich dies bei eigener Erfahrung mit dem Guss meines Perseus beinahe kennenlernen musste: Als ich eine dieser genannten Schwierigkeiten sah und als ich bei denen [bei den Kanonengießern] Rat suchte (...), fand ich sie zurückhaltend (...) und sie sagten mir, dass meine Form unabwendbar geschädigt sei. Dieser Guss war sehr schwierig, sowohl wegen seiner Größe als auch wegen der Haltung der Figur, in der ich sie gestaltet hatte, sie hielt in der linken Hand das Gorgonenhaupt und den erhobenen Arm nach hinten in brennender Bereitschaft gezogen, und das linke Bein war recht stark gebeugt. Diese Dinge erschweren einen Guss sehr. In dieser [Figur] waren viele Lüftungskanäle und Eingusskanäle eingesetzt, die sich von einer Öffnung in der Höhe des Hinterkopfes aus bis zu den beiden Fußfersen erstreckten (...) Kurzum, ich hatte äußerst viel Studium hineingelegt, in dieses erste Werk, das ich für meine edle Heimat ausführen sollte (...)⁴⁶.

Cellini stellt in diesem Bericht seine intellektuellen Kapazitäten, sein praktisches Können sowie seine Erfahrung unter Beweis. Er spricht jedoch nicht von der Notwendigkeit, dass ein Bildhauer selbst den Guss beherrschen soll, sondern von der Notwendigkeit eines komplexen Wissens, das aus dem Beherrschen der eigenen bildhauerischen Tätigkeit (etwa der Modellierung einer Figur), aus Kenntnis und praktischer

Erfahrung des Bronzegusses und schließlich aus eingehender Vorbereitung, des „Studiums“, für das jeweilige, vorliegende Werk, besteht. Cellini betont, dass er zwar seinen *Perseus* von Mitarbeitern und Berufs-Bronzegießern habe ausführen lassen, doch die Entstehung dieser Bronze habe voll und ganz unter seiner Verantwortung gestanden; so habe er selbst – wie er berichtet – Einguss- und Lüftungskanäle eingeplant usw.

Cellini weist aber nicht nur seine Souveränität in der Bronzekunst nach, er überhöht den Guss des *Perseus* zu einem heroischen Akt. So erzählt der Autor, dass er, da er alles in der Entstehung des *Perseus* eigenhändig machen wollte und alle möglichen Schwierigkeiten zu überwinden hatte, wegen dieser extremen Anstrengung krank geworden sei und den tatsächlichen Guss seinen Mitarbeitern habe überlassen müssen. Doch die *artiglieri* hatten den Ofen mit der flüssigen Bronze vernachlässigt und Cellini musste trotz seiner Krankheit intervenieren. Er ließ Eichenholz bringen, um die Bronze wieder zu verflüssigen, ließ mit Eisenstäben die Legierung bewegen, und machte eigenhändig die Einguss-Löcher sauber. Die Hitze stieg jedoch durch das hinzugefügte Holz derart hoch, dass die Bronze überschwappte. Daraufhin ließ Cellini Zinnteller aus seinem Haus bringen und warf sie in den Ofen, während seine Helfer den Ofen neigten und die Bronze in den Eingusskanal einfließen ließen, um so die die Legierung zähflüssiger und langsamer werden zu lassen⁴⁷.

Die Passage fabuliert zwar die abenteuerlichen Anstrengungen Cellinis, vermittelt aber vor allem, welche Fähigkeiten der Bildhauer in der Bronzekunst vorbringen muss: Die Bravour des Künstlers äußert sich in seiner intellektuellen Prädisposition, in dem gut durchdachten Projekt und in geistiger Ruhe gegenüber diversen Hindernissen. Der Bronzeguss stellt keine bloße, praktische Umsetzung eines gedachten Werks dar, sondern ist das Ergebnis von scharfsinnigen Lösungen aller mit der praktischen Umsetzung des Werks vorkommenden Probleme und für Cellini letztendlich höchste Form der künstlerischen Tätigkeit, denn der Bronzeguss ist nicht nur ein Werk der extremen physischen sondern auch der extremen geistigen Anstrengung. Cellini konnte mit dem *Perseus* sein Können unter Beweis stellen: Er schuf eine Figur im

makellosen Zustand in einem Guss (tatsächlich nur der rechte Fuß des Perseus‘ musste verbessert werden)⁴⁸.

Der unmögliche Bruch mit der Tradition: Bronze in der Moderne und heute

Die Aura der heroischen Bravour, die ein Künstler mit einer Bronze-Skulptur vorführen konnte, vor allem in kolossalen oder kühnen Statuen, verblasst sicherlich mit den technischen und preisgünstigeren Alternativen zum Bronzeguss. Im 18. Jahrhundert werden die bronzenen oder kupfernen Standwerke aus Platten auf einem Holzmodell getrieben und zusammenmontiert. So entstand etwa 1717 der acht Meter hohe *Herkules* in der Kasseler Wilhelmshöhe von Johann Jacob Anthoni. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts war es möglich, Statuen mit der sogenannten Galvanoplastik zu realisieren⁴⁹. Vor allem aber stand der in der Industrie des 19. Jahrhunderts weiterentwickelte Sandguss in starker Rivalität zum Bronzeguss, gerade in der Monumentalskulptur, da er weit zuverlässiger war und dabei weniger aufwendig⁵⁰.

Im 19. Jahrhundert erlebt die bronzene Skulptur eine Hochkonjunktur und ist im öffentlichen Raum von Stadtgärten, Friedhöfen und Plätzen und als Kleinplastik im bürgerlichen Haushalt präsent, womit die Exzellenzbestimmung der Bronze längst relativiert ist. Die Bronze ist ein industrielles Werk und hat den Status als reproduzierendes Medium gefestigt⁵¹. Diese Umstände bringen zwei Konsequenzen mit sich: Es entsteht eine endgültige Entkoppelung der Eigenleistung sowie der künstlerischen Persönlichkeit des Bildhauers von seinem Bronzewerk, dessen Produktion nicht mehr unter seiner Aufsicht steht. Die Gießereiwerkstätten werden zu autonomen Produzenten der Bronzefiguren, die Bildhauer mitunter zu bloßen Lieferanten der Modelle⁵². Dies hat zur Folge, dass Künstler sich im Gegenrekurs wieder selbst dem Bronzeguss widmen und gar ihn selbst auszuführen versuchen⁵³. Bezeichnenderweise ist Honoré Gonon, der in seinem Werk *Hirsch von zwei Windhunden überwältigt* (1833) auf den makellosen Guss in einem Stück verweist, ein Vertreter und Förderer des „traditionellen“ Wachs ausschmelzverfahrens, und zwar in der Zeit, in der in Frankreich der industrielle Sandguss und das Wachs ausschmelzverfahren als konkurrieren-



Abb. 5: Jake und Dinos Chapman, *Death I und Death II*, 2003, bemalte Bronze, 73 x 218 x 95 cm, 2003, Aufstellung in der Ausstellung im Kunsthaus Bregenz, 2005.

de Methoden sich gegenüber stehen⁵⁴. Die Bedeutung der Bronze als Werkstoff der Tradition ist damit mehr als gefestigt.

Die Bronze gehört neben dem Marmor zu Materialien, deren aufgeladene Bedeutung revidiert, überdacht, verändert oder zerschlagen wird, entweder durch die Anwendung alternativer Materialien, oder durch Innovationen im Umgang mit den traditionellen Werkstoffen. Gerade darin begibt sich die Skulptur seit dem frühen 20. Jahrhundert jedoch unweigerlich in den Sog der unabwendbaren Eigenschaften und Konnotationen der Bronze. In erster Linie spielen die künstlerischen Innovationen die „unendliche“ Formkapazität der Bronze aus: sei es bei Rodins rauen Körpern oder bei Brancusis überpolierten Oberflächen, die zu Rodin einen antagonistischen Bogen schlagen, oder in den abstrakten Gussformen von Henry Moore. In diesem Kontext mag Jasper Johns *Painted Bronze*⁵⁵ das traditionelle, noble Material negieren oder seine billig gewordene Überpräsenz als banale aber dennoch veredelnd wollende „Wohnzimmerplastik“ ironisieren, dennoch wird hier die Polymorphie eines Materials genutzt, um einer, ebenso traditionellen, Material-limi-

tation nachzukommen, indem ein dreidimensionaler Trompe-l'oeil, der eine „echte“ Büchsendose vor-täuscht, hergestellt wird.

Weit überspitzender nehmen Jake und Dinos Chapman dieses konnotative Spiel mit den farblackierten Bronzen *Death I* und *Death II* (2003) auf, die jeweils zwei aufblasbare Sexpuppen auf einer Gummimatratze fingieren (Abb. 5)⁵⁶. Dinos Chapmans Erklärung über die Wahl der Bronze für die *Death*-Serie bestätigt den traditionellen Sog dieses Materials: „We've reached the bronze age. Once you pass forty, you're allowed to use bronze. It's just a reproduction technique, but it's incredibly versatile"⁵⁷. In dieser kurzen Aussage, fallen die althergebrachten Topoi der Bronze-Konnotationen. Den Rückgriff auf die Antike, beziehungsweise auf das Alte, auf eine gewisse Art von Antiquität, bringt Chapman mit seinem persönlichen Alter zusammen, „wenn man alt ist, kann man es sich erlauben, mit Bronze zu arbeiten“. Damit verbunden ist die Ausstrahlung der Autorität, die allerdings mit dem übertrieben, offenkundig vorgeschlagenen, obszönen Thema einen ironischen Bruch erfahren muss. Die beiden anschließenden Bemerkungen wiederum stellen das ebenso althergebrachte technische Status-Quo der Bronze fest: Sie ist Medium der Reproduzierbarkeit und sie ist vielseitig.

Die Universalität des Materials versus Unendlichkeit der Materialwahl und der Form

Die postmoderne Bronze steht mit ihrem Erbe, der Tradition, drei Faktoren gegenüber: Die Entbindung der dreidimensionalen Kunst von der Kunstgattung Skulptur, die entzweckte Formbildung, und die damit verbundene Unendlichkeit ihrer Ausformung und die Entmaterialisierung: Jedes Material und Nicht-Material kann ein künstlerisches Material sein. Die Kunst der Postmoderne hat die neuen Materialien und die damit verbundenen ästhetischen Probleme längst absorbiert und die Diskussionen um die Materialgerechtigkeit und den Materialstil überwunden⁵⁸. Fakt ist, dass die unbegrenzte Vielfalt der Werkstoffe, vom Plastik bis zum Müll oder organischen Substanzen, die Materialwahl notwendigerweise in zwei entgegengesetzte künstlerische Handlungsräume münden lässt: Entweder wird die Wahl eines bestimmten Materials zur individuellen Stilentwicklung eines Künstlers eingesetzt



Abb. 6: Igor Mitoraj, *La Porta della Resurrezione und La Porta dell'Annunciazione*, 2006, Bronze, 6,5 x 3 m (jeweils), Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rom. (Detailansicht)

oder sie wird in die spezifische Ikonographie eines individuellen Werks eingewoben, das heißt, entweder arbeiten die Künstler mit dem Material oder sie bedienen sich dessen:

In Bezug auf die Bronze gilt der erstgenannte Modus im Umgang mit dem Material für Künstler wie Fernando Botero (*1932) und Igor Mitoraj (1944-2014). Boteros und Mitorajs Bronzekunst ist in allen Aspekten an ihre Konnotationen der Tradition gebunden. Nicht zuletzt setzen sich beide Künstler thematisch mit antiken, heroischen Themen, wie Boteros *Raub der Europa* oder Mitorajs *Grande Disque* auseinander⁵⁹. Beide Künstler arbeiten intensiv mit Ausdrucksformen und mit der haptischen Wirkung der bronzenen Körper samt ihrer Oberflächen, verfolgen dabei konsequent ihre individuellen und unverkennbaren Stile: die weichen, wulstigen Körper Boteros und die fragmentari-

schen, fragil oder zart wirkenden, kontemplativen Figuren Mitorajs. Igor Mitoraj versetzt seine Figuren mit Stilziten anderer Epochen, insbesondere der antiken, hellenistischen Zeit, etwa bei der Gestaltung des Faltenwurfs der Maria-Figur in der *Porta dell'Annunciazione* aus der Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri in Rom (Abb. 6)⁶⁰. Beide Künstler spielen letztendlich – indem sie sowohl Stein als auch Bronze für ihre Werke verwenden – die Konnotationen der Ehrwürde dieser Materialien aus. Dies vollzieht sich unverkennbar in der Dialektik der wulstigen Figuren Boteros, etwa in der Figur des *Kriegers* von 1992 (Abb. 7)⁶¹. Demzufolge werden die postmodernen Innovationen beider Künstler unweigerlich als „klassische“, „traditionelle“ Formen des Bruchs mit der Skulptur der Vormoderne quitiert.

Die zweite Möglichkeit im Umgang mit dem Material Bronze, in der postmodernen drei-dimensionalen Kunst, ist ihre spezifische ikonographische Verwendung, die teilweise subtile und komplexe Aussagen formulieren kann. Die Skulptur *Lilith* (1994, Abb. 8)⁶² von Kiki Smith (*1954) ist ein Beispiel dafür, wie bildhauerische Konventionen in die werkimmanente Thematik miteinbezogen werden: Die kopfüber kauernde, an der Wand befestigte und auf den ersten Blick nicht als feminin zu identifizierende Figur, vermittelt unmittelbar die unheimliche und negative Bedeutung der Lilith-Erzählung aus der hebräischen Legende. Smiths kontroverse Vorführung der Lilith, der ersten Frau Adams, die in einen Dämon verwandelt wurde, weil sie sich ihrem Mann nicht unterordnen wollte, wird mittels der Konfrontation mit der Bronze und mit den mit ihr verbundenen Konventionen der bildhauerischen Figur formuliert: Gegenüber der aufrecht stehenden Bronze wird eine Kopfüber-Figur entgegen gesetzt; oder besser gesagt, gegenüber einer, unterhalb einer männlichen Figur, liegenden, „passiven“ weiblichen Figur (Cellinis *Perseus*) tritt eine widerpenstige, sich den vertikalen und horizontalen Gesetzen der Schwerkraft widersetzende Gestalt auf, die jederzeit zum Sprung oder zum Angriff bereit zu sein scheint. Genau die tückische, verborgene aber bedrohliche Körperstellung der *Lilith* kontert der offen zur Schau gestellten Aggression und Gewalt einer heroischen, bronzenen Skulptur. Die weibliche Bronze



Abb. 7: Fernando Botero, 1992, *Krieger*, Bronze, 380 x 183 x 129 cm, Piazza Matteotti, Museo dei Bozetti, Pietrasanta.

setzt sich der konventionellen und hierarchischen (männlichen) Bronze entgegen⁶³. Die Bronze ist hier also nicht nur ein ikonographisch gewähltes Material, sie scheint für die Gesamtlektüre des Werks *Lilith* unmittelbar notwendig.

Die materielle und technische Ausweitung des künstlerischen Werkstoffes betrifft als dritter Faktor die Monumentalität der Skulptur. Die industriell realisierbaren Installationen seit den 60er Jahren, die mehrere Meter erreichen können, wie etwa das dreißig Meter hohe *Batcolumn*⁶⁴ von Claes Oldenburg (1977 in Chicago

aufgestellt), und vor allem aus Stahl fabriziert werden⁶⁵, machen die Herausforderung, kolossale Maße mit einem Bronzeguss zu erreichen, endgültig obsolet, nachdem die Monumentalität schon im 19. und 20. Jahrhundert durch Kupferlegierungen oder durch die Galvanoplastik realisierbar war. Die Metallskulptur erreicht nun immer wieder ihre neuen Höhepunkte, wie die mehreren Exemplare der beweglichen Figur *Hammering Man* von Jonathan Borofsky (*1942). Die Frankfurter Version (1991 vor dem Messeturm installiert) ist circa 21 Meter hoch⁶⁶.

Vermutlich, gerade in dem insgesamt Obsoleten der Bronze, in ihrer gegenüber der materiellen und technischen Vielfalt mittlerweile wählbaren, oder gar austauschbaren oder ersetzbaren Bedeutung, liegt die Herausforderung, sie in ihren traditionellen Zügen wieder zu verwenden, und mit ihr eine figürliche und monumentale Skulptur zu realisieren, wie mit Adels Abdessemeds *Coup de tête*.

Der Bronzeguss heute: Pietrasanta

Die Diskussion um das künstlerische Material hat in der aktuellen Kunstwissenschaft zunehmende Aufmerksamkeit gewonnen⁶⁷. Die werkimmanenten Besprechungen der zeitgenössischen Kunst behandeln das Material und die künstlerische Technik aber nur dann, wenn es sich um ausgefallene oder innovative, kontroverse Werkstoffe handelt. Gerade aber bei konventionellen Materialien steht die Beziehung, oder besser gesagt der physische Kontakt, zwischen dem Künstler und der Entstehung seines Werks eher im Hintergrund, das heißt die Aspekte wie die Ausführung oder ihre Qualität werden mitunter sekundär behandelt. Genau diese Beziehung arbeitet Chiara Celli in einem Aufsatz über die toskanische Kleinstadt Pietrasanta, die ein internationales Zentrum für zeitgenössische Marmor- und Bronze-Kunst geworden ist, auf⁶⁸. Pietrasanta, die sich in der Nähe der Stadt Carrara und ihrer Marmorsteinbrüche befindet, ist ein historischer Produktionsort des Marmors und der Bronze. Sie ist insbesondere seit den 50er und 60er Jahren Anziehungspunkt für Künstler, die mit den Materialien Marmor und Bronze arbeiten und die, mit ihnen verbundene, künstlerische Techniken erlernen und nutzen wollen. Zu den Künstlern, die nach Pietrasanta

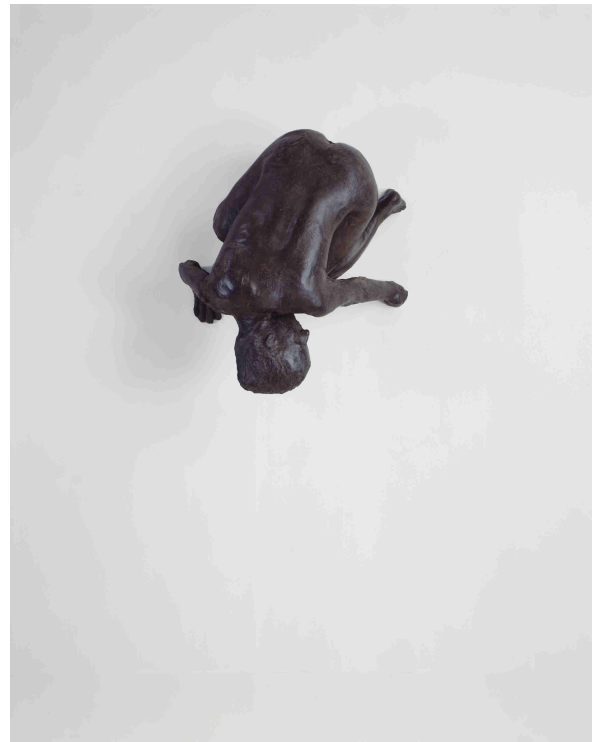


Abb. 8: Kiki Smith, *Lilith*, 1994, Silikon-Bronze, Glas, 83,8x 69,6x 48,3 cm, [unique, number one in a series of three plus one unique AP], Collection of The Metropolitan Museum of Art.

kamen, gehörten etwa Henry Moore oder Nathan Rappaport. In diesem Ort finden die Künstler fachliche Kompetenz, technische Ausstattung und die notwendige Logistik – etwa für den Transport von monumentalen Objekten – für diverse Kunstgattungen, vornehmlich für Skulpturen in Marmor und Bronze, aber auch Mosaiken und Tonarbeiten usw.⁶⁹. Die Zeugnisse dieser Kooperationen (Zeichnungen, Modelle und Werke) zwischen den auf Kunstproduktion spezialisierten Werkstätten und den Künstlern münden in die Entstehung des heutigen Museo dei Bozzetti in Pietrasanta. Celli konzentriert ihre Besprechung auf drei zeitgenössische Künstler, Giuliano Vagni, Fernando Botero und Igor Mitoraj, die dort arbeiteten oder nach wie vor tätig sind.

Künstler, die nach Pietrasanta kommen, wollen die althergebrachten Techniken kennenlernen und in Kontakt mit den Materialien kommen. Botero, für den Bronze bekanntlich der wohl wichtigste, künstlerische Werkstoff ist, schätzt die Zuverlässigkeit der Gusswerkstätten und betont seinen Respekt vor der Qualität ihrer künstlerischen/handwerklichen Leistungen. Er

bemerkt, dass es gerade in Pietrasanta möglich ist, „die Techniken und den Geist der Renaissance“⁷⁰ wiederzubeleben. Aus der Zusammenarbeit mit den Gießereien sind zahlreiche Werke entstanden, wie etwa der oben erwähnte *Krieger* (Abb. 7). Bis heute residiert Botero in Pietrasanta, wo er ein Studio und eine Halle hat, in der die monumentalen Werke bearbeitet und gelagert werden⁷¹.

In Pietrasanta befinden sich bis heute zahlreiche Gießereien, die vorwiegend ihre Dienste für Künstler anbieten. Dazu zählen etwa die Mariani Fonderia Artistica, die etwa Mitorajs *Eros Bendato Screpolato* realisierte⁷². Weitere Firmen in Pietrasanta sind Fonderia Artstica Versiliese, die, neben Botero, etwa für Alba Gonzales arbeitet oder die Fonderia D'arte Massimo Del Chiaro, die Botteros *Krieger* produzierte⁷³. Mit der Fonderia Del Chiaro realisierte ihre Bronzen eine Schar von internationalen Künstlern, von Stanley Bleifeld (1924-2011, *Alberta's Family*, 1981), über Barry Flanagan (1941-2009, *Nijinsky*, 1996) bis Richard Brixel (*1943, *Lightning*, 2002)⁷⁴. Eine der wohl prominenten und kontroversen Bronzen, die bei Del Chiaro entstand, ist wohl Marc Quinns *Myth Sphinx Mirrow* (2008), eine drei Meter hohe Frauengestalt, die ihre Beine über ihrem Kopf auf den Rücken verschränkt haltend in einer ambivalent athletischen und gleichzeitig sexualisierenden Pose verharrt und überdies skandalträchtig die Gesichtszüge des Modells Kate Moss aufweist⁷⁵.

Alle modernen Gusswerkstätten, wie diejenigen in Pietrasanta, verfügen über ein vielfältiges Know-How, das nicht nur die verschiedenen technischen Schritte der Entstehung der Metall-Skulptur, sondern auch innovative Metalle und Materialien betrifft. Fonderia Mariani beispielsweise bietet neben dem traditionellen Bronzeguss auch andere Metallverarbeitungen wie den Aluminiumguss an, und sie gibt Service bei den einzelnen Phasen der Produktion einer Metallskulptur, etwa bei der Bearbeitung des Wachsmodells sowie bei dem Vergrößerungsverfahren von kleinen Modellen⁷⁶.

Der Bronzeguss heute: *Coup de tête* von Adel Abdessemed

Adel Abdessemeds *Coup de tête* wurde im Sommer 2013 auf dem Domplatz in Pietrasanta ausgestellt und fügt sich damit in die Tradition des internationalen Bronze-Zentrums der kleinen Ortschaft Pietrasanta ein. Die Oberflächenbeschaffenheit und die makellosen Verbindungsstellen dieser Skulptur lassen über die künstlerisch technische Perfektion keinen Zweifel aufkommen. Die Größe des Bildwerks, 5 Meter, demonstriert mit Selbstverständlichkeit die Errungenschaft eines monumentalen figürlichen Bronzegusses. *Coup de tête* entstand in Kooperation von Studi D'Arte Cave Michelangelo in Carrara, die zusammen mit Abdessemed ein Modell entwickelt haben, und der Gusswerkstatt Fonderia Nolana Del Giudice in Nola, in der Nähe von Neapel⁷⁷. Bei dem Bronzeguss handelt es sich um das althergebrachte Wachsauerschmelzverfahren⁷⁸, das die Fonderia Nolana in den Grundprinzipien rigoros nach Cellinis und Vasaris⁷⁹ Quellen mit diversen technischen Innovationen ausführt. Studi D'Arte lieferten der Fonderia das Modell in Originalgröße, das in mehrere Stücke geteilt war⁸⁰. Aus diesen Teilen wurden Negative in Gips abgenommen und daraus die Modelle in Wachs hergestellt, ganz nach dem Prinzip des indirekten Gussverfahrens. Diese Wachsmodele wurden allerdings nicht zu der gesamten Figur vereint, sondern einzeln in Bronze gegossen, in Kaltarbeit bearbeitet (Entfernung der Lüftungskanäle usw.) und anschließend zusammenmontiert. Im Vergleich zum Gussverfahren der vergangenen Jahrhunderte, bei dem eine Figur, nach dem Guss der einzelnen Teile, mit Lötungen und Schmiedearbeit assembliert wurde, lässt die heutige elektrische Montur keine sichtbare Verbindungsstellen. Daher ist ein Einzelguss, wie bei dem *Perseus* obsolet. *Cuop de tête* wurde aus zwanzig gegossenen Teilen zusammenmontiert. Der Bronzeguss wird im Übrigen – wie auch im Falle der *Cuop de tête*-Skulptur – nicht etwa automatisiert, sondern nach wie vor von Werkstattmitarbeitern ausgeführt und kontrolliert. Von *Coup de tête* wurden zwei Exemplare hergestellt. Das anschließend in Paris ausgestellte Werk wurde vergoldet⁸¹. Das weitere Exemplar hingegen, das in Pietrasanta ausgestellt war, wurde schwarz patiniert.

Coup de tête hat einen Vorläufer, eine etwas mehr als lebensgroße Version in schwarzem Harz⁸². In Adel Abdessemed Studio befindet sich außerdem ein Gipsmodell, aus dem die spätere monumentale Bronze aber auch eine Marmor-Version entstehen. In diesem Gipsmodell sieht Tom McDonough eine weit höhere „Dynamik“ als in der vergrößerten Version. In seinem Aufsatz über *Coup de tête* schreibt er folgenden Satz:

The original small plaster model, which I saw in the Abdessemed's studio later that spring, is remarkably dynamic; yet, when translated into the full-scale sculpture by his fabricators, the forms become rather inert and drained of energy, more reminiscent of some social realist grouping than lifelike representation of this dramatic event⁸³.

Abgesehen von der hier nicht zur Diskussion zu stellenden Analyse der Form des Realismus in *Coup de tête*, fallen in diesem Satz wichtige Anmerkungen: die Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten, die die Bronze bieten kann und die Kritik der Qualität, die sich nicht an Abdessemed, sondern an die Gießerei („his fabricators“) richtet.

Nun ist vorab anzumerken, dass die Ausgangsszene, die *Coup de tête* vorliegt, eine filmische Sequenz ist, dessen photographisch einzufrierenden Moment es auszuwählen gilt. Die Medien zeigen in den meisten Fällen den Moment, in dem Zidane gerade den Kopf in die Brust von Materazzi eingräbt⁸⁴. Abdessemed stoppt die Szene eine Millisekunde später: Zidane hält noch den Kopf in Richtung der Brust Materazzis, der gerade dabei ist, nach hinten zu fallen. Die Skulptur entspricht vollends dieser Szenenphotographie, insbesondere in der Stellung der Beine und Füße der beiden Spieler (Abb. 1)⁸⁵. Während die Bronze die Bekleidung der beiden Fußballer in Details „realitätsgetreu“ nachzieht, spielt sich im schmerzverzerrten Gesicht Materazzis eine gewisse Übertreibung ab, die gleichzeitig brutal und ironisch wirkt.

Wie McDonough richtigerweise anmerkt, wird im *Coup de tête*, im Vergleich zu anderen künstlerischen Aufarbeitungen dieser Anekdote – Douglas Gordons und Philipp Parrenos Film *A 21st Century Portrait* von 2006 Harun Farockis Videoinstallation, *Deep Play* von 2007 – dieser „ikonisch“ gewordene Moment in seiner „physischen Intensität“ synthetisiert⁸⁶. McDonough bezieht sich nicht explizit auf die Bedeutung

der Verwendung der Bronze, zieht jedoch einen Vergleich mit der kleinen Bronze von Antonio Pollaiuolo, die den Kampf zwischen Herkules und Antäus darstellt⁸⁷. McDonough sieht hierbei den übergeordneten Kontext der Gewalt, in den er auch die Person des Künstlers, den Hintergrund seiner Herkunft aus Algerien und die damit verbundene weltpolitische und soziokulturelle Gegenwart einbezieht, die er auch in den beiden Akteuren des *Coup de tête*, den italienischen Materazzi und den französischen, aus Algerien abstammenden Zidane bestätigt sieht⁸⁸. Ohne Zweifel lädt *Coup de tête* geradezu dazu ein, die Wege der Bedeutungserklärungen in den sportethischen Diskussionen oder in den brisanten weltpolitischen Themen einzuschlagen. Die Konfrontation mit dieser Skulptur beginnt jedoch zuallererst mit ihrem Material, in ihr liegt die Brisanz des *Coup de tête*, oder genauer gesagt in dem Medium: in der „Monumentalität“. Es ist nicht das Thema der Gewalt, das Unmut über das Werk auf sich zog, sondern seine Übersetzung in ein Material und in eine Monumentalität, die dem Dargestellten nicht gebührt⁸⁹. Die oben genannten Filme *A 21st Century Portrait* und *Deep Play* gehen hingegen als dokumentarische, künstlerische Auseinandersetzung ‚durch‘. *Coup de tête* wird hingegen ‚automatisch‘ als unangemessene Verherrlichung gelesen.

Wie bereits angedeutet, lässt sich diese offenkundige Lesart von *Coup de tête* als Anti-Heroismus-Entgegnung lesen und präsentiert sich damit, in der Begrifflichkeit der Vormoderne, als eine *anti-historia*. *Coup de tête* stellt sich jedoch den Konnotationen der Bronze nicht gegenläufig entgegen: Zidane und Materazzi sind eigentlich Helden, bekannte Fußballer, ihre Tat, – Materazzis Beleidigung und Zidanes Reaktion darauf, – ist weniger unehrenhaft als vielmehr banal. Doch in ihrer Dramatik, kurz vor der Entscheidung der Fußballweltmeisterschaft, übt diese Begebenheit eine starke Anziehungskraft aus, die durch ihre mediale Überpräsenz noch Jahre später gegenwärtig ist. Abdessemed verherrlicht nun aber nicht die Gewalt und die Banalität dieses Geschehnisses, er vorführt eine zur Geschichte der Menschheit gewordene Banalität, aus der zwei Personen zu Protagonisten einer unerhörten und dramatischen *storia* wurden, und verkleidet sie daher in dem entsprechenden und angemessenen Material, der Bronze. Dass die Bindung der Bronze an

die Konnotationen der Würde und Tradition auch in der Rezeption der zeitgenössischen Kunst gegenwärtig ist, bezeugt der Deutungsversuch von *Coup de tête* mit Polaiuollos *Herkules und Antäus* in McDonoughs Beitrag. Beide „Helden“ in Abdessemeds Werk sind aber nicht – wie in *Herkules und Antäus* – Protagonist und Antagonist, sondern zugleich Täter und Opfer, Verlierer und Sieger, denn keiner kommt aus dieser Begegnung als wirklicher Held heraus. Gerade der von Abdessemed ausgewählte Moment vergegenwärtigt die Ambivalenz dieser Sport-Anekdote: Der kämpfende Zidane besiegt niemanden und der ‚eigentliche‘ Held Materazzi ist dabei, mit seinem verzerrten Gesicht zu Boden zu fallen. *Coup de tête* als Bronze mag aber auch die Tragik dieser Geschichte auf den Punkt bringen: Während sich der Kopfstoß für die beiden Fußballer in einer für sie wichtigen Lebenssituation abspielt, bleibt aus dieser Anekdote, sind einmal die Emotionen der Fußballweltmeisterschaft verblasst, nur ihre Ironie und Trivialität über. Die Kopfstoß-Nachahmungen der Betrachter vor der *Coup de tête*-Skulptur, die im Internet vorzufinden sind, mögen diese Lesart bezeugen.

Resümee

McDonough konstatiert zur Ausführung der *Coup de tête*-Bronze, dass sie weniger dynamisch erscheine als ihre kleinere Vorversion. Mit dieser Bemerkung schenkt McDonough einem wesentlichen Aspekt der Bronzeskulptur kurze Aufmerksamkeit. Der Satz, „when translated into the full-scale sculpture by his fabricators“, offenbart unweigerlich das althergebrachte Problem der Beziehung zwischen Entwerfer und Ausführer, zwischen *invenit* und *fecit*. Nicht zufällig verwendet McDonough den Begriff „übersetzen“ für die Ausführung der Bronze, die er jedoch anonym als „fabricators“ belässt. Die Internetseiten der Kunstgießereien machen wiederum mit den fertigen Werken Werbung für ihr Know-How, Qualität und fachliche Kompetenz. Auch in der zeitgenössischen Bronze besteht also die seit der Renaissance stets gegenwärtige Frage nach der Qualität des Entwurfs und der Modellierung und nach der Qualität der Ausführung. Die vor kurzem herausgegebene Monographie über die oben besprochene Gießerei Del Chiaro ist ein Zeugnis einer Firma, die kontinuierlich eine enorme



Abb. 9: Richard Brixel, *Lightning*, 2002, Bronze, patiniert, H.: ca. 8 m, Ludvika, Schweden.

Vielfalt in Form und Größe von teilweise prominenten Bronze-Projekten realisierte, von den 80er Jahren bis 2009. Sie gibt eine Einsicht über die Entstehung des Werks aus Bronze, dessen Verwirklichung im Entwurf des Künstlers beginnt, aber in einzelnen technischen Problemen, wie die Texte zu den einzelnen Objekten demonstrieren, gelöst werden muss und kann⁹⁰. Ein Beispiel ist das oben erwähnte Fontäne-Projekt *Lightning* von Richard Brixel (Abb. 9). Serafini legt in der Monographie zu Del Chiaro dar, dass bereits das Modell statische Probleme aufwies, da die geschwungene und emporsteigende schmale Form weit außer ihrer vertikalen Achse lag. Für die Bronze wurde daher eine unterirdische Befestigung aus Stahl realisiert⁹¹. Die Werkrückschau der Gießerei Del Chiaro vergegenwärtigt das Potential der Bronze, und dass gerade darin die Herausforderung liegt, sie zu nutzen. Ihre Projektenschau macht gleichzeitig deutlich, dass die fortwährende Entscheidung der Künstler für die Bronze, abseits der individuellen Stilfrage und der Werikonographie, genau in dieser Herausforderung liegt und in der ästhetischen Vielfalt dieses Materials: Das Bezwingen des Materials steht nach wie vor im Vordergrund, ihre endgültige Realisierung ist von dem

Fachwissen der Gießereien abhängig, sie beginnt aber in dem Projekt, das seine ästhetischen Ziele festsetzt und die Form, das Material und gar die Schwerkraft zu bezwingen sucht. McDonoughs kritische Anmerkung zur Ausführung des *Coup de tête* markiert schließlich aber auch die fortwährende Gegenwart des Limits: Mit der Bronze ist jedwede Form möglich, sie muss aber nicht vollends so realisiert werden können, wie es womöglich geplant war, trotz höchster Präzision und Know-How.

Endnoten

1. Einführend zum Problem der Definition des „Werks“ in der zeitgenössischen Kunst, das über die Parameter Form und Gestaltung hinausgeht und neue Rezeptions-Formen verlangt, siehe Lars Blunck, *Werk oder Wirkung? Einige Vorbemerkungen*, in *Werke im Wandel. Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, hg. von Lars Blunck, München 2005, S. 7-21. Über den Aspekt „Material“ siehe etwa Monika Wagner, *Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter*, in *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, hg. v. Barbara Naumann (et al.), Zürich 2006, S. 229-246. Siehe außerdem die Diskussionen im vorliegenden Aufsatz weiter unten.
2. Adel Abdessemed selbst spricht von der „Schattenseite des Helms“. Siehe etwa den Sportzeitungsartikel der FAZ: *Ärger um Skulptur*, in <http://fazarchiv.faz.net>, 22.10.12. Siehe auch Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, *Adel Abdessemed. Je suis innocent*, hg. v. Philippe-Alain Michaud, Göttingen 2012, insb. den Aufsatz von Tom McDonough, *Zero Tolerance*, S. 185-192.
3. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, S. 33.
4. Ebd.
5. Bronze ist eine Legierung aus Kupfer (70%) u. Zinn (30 %), mit geringen Mengen von Zink, Blei, oder Silber. Von den neusten Publikationen zur Kunst der Bronze siehe vor allem: London, Royal Academy of Arts, *Bronze*, hg. v. David Ekserdjian, London 2012 u. Leeds, Henry Moore Institute, *Bronze. The power of life and death*, hg. v. Henry Moore Institute, Leeds 2005.
6. Horaz, *Carmina*, 3,30, v. 1-5: „Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius,/ quod non imber edax, non aquilo impotens/ possit diruere aut innumerabilis/ annorum series et fuga temporum.“
7. „Usus aeris ad perpetuitatem monumentorum iam pridem tralatus est tabulis aeris, in quibus publicae constitutiones inciduntur.“ Plinius, *Naturalis historia*, XXXIV, 99.
8. *Reiterstandbild Marc Aurels*, ca. 161-180 n. Chr., vergoldete Bronze, Höhe 424 cm, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rom.
9. Donatello, *Reiterdenkmal für Gattamelata*, ca. 1447-1453, Bronze, Höhe 340 cm, Palazzo del Santo, Padova.
10. Andreas Schlüter/ Johann Jacobi, *Reiterstandbild Friedrich Wilhelm des Großen*, Bronze, 1696-1703, Höhe: 290 cm, Schlosshof, Charlottenburg, Berlin.
11. Donatello, *David*, ca. 1436-38, Bronze, Höhe 158 cm. Sala dei Gigli, Museo Nazionale di Bargello, Florenz. (Donatellos David stand ursprünglich im Innenhof des Palazzo della Signoria in Florenz, war daher nur für ein limitiertes Publikum bestimmt.) Donatello, *Judith und Holofernes*, ca. 1457-64, Höhe 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz. Siehe hierzu etwa Mathias Krüger, *Wie man Fürsten empfing. Donatellos „Judith“ und Michelangelos „David“ im Staatszeremoniell der Florentiner Republik*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71 (4), 2008, S. 481-496.
12. Benvenuto Cellini, *Perseus*, 1545-54, Loggia dei Lanzi, Florenz, Höhe: 320 cm.
13. *Lupa*, etruskisch, 5 Jh. v. Chr. (Romulus und Remus-Figuren wahrscheinlich von Antonio Pollaiuolo, ca. 1470-1475), Bronze, Höhe 75 cm, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rom.
14. *Der Dornenausszeiher*, 1 Jh. v. Chr., Bronze, Höhe 73 cm, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rom.
15. Damit knüpft Hadrian wiederum auf den Gestus der Machteroberung des Imperium Romanum, bei dem geraubte Bronzen öffentlich aufgestellt wurden oder durch Umschmelzung wiederverwendet wurden. Das Einschmelzen von Waffen zu Statuen wurde schon in der griechischen Antike angewendet. Siehe die Zusammenfassung der Bedeutung der Bronze und weiterführende Literatur *ad vocem* „Bronze“ in *Lexikon des künstlerischen Materials*, hg. v. Monika Wagner, München 2010 (siehe Endnote 2).
16. Raff 1994, *Sprache der Materialien*, S. 34-35. Siehe das gesamte Unterkapitel zu Bronze, S. 34-36. Zum Umgang und zur Produktion von Bronzen in der Nachantike als Rekurs auf das Römische Imperium siehe Norberto Gramaccini, *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in *Städel Jahrbuch*, N. F., 11, 1988, S. 147-170. Siehe auch: Edgar Lein, *Ars Aeraria. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance*, Main am Rhein 2004, insb. S. 136-141 u. Ingo Herklotz, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1985, S. 1-43.
17. Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 250-257.

18. Siehe u.a. auch Elisabeth Dalucas, *Ars Erit Archetypus Naturae. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance*, in Berlin, Staatliche Museen, „Von allen Seiten schön“. *Bronzen der Renaissance und des Barock*, hg. v. Volker Krahn, Berlin 1995, S. 70-81.
19. Zu den Bronzegussverfahren siehe anschaulich erklärt etwa bei Atlanta, High Museum of Art [u.a.], *The gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, hg. v. Gary M. Radke, New Haven [u.a.] 2007, insb. S. 157-176. u. Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 16-34. Siehe auch: Peter C. Bol, *Antike Bronze-technik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München 1985.
20. Zu den Quellen und Kenntnissen des Bronzegusses seit der Antike siehe anschaulich skizziert: Lein 2004, *Ars Aeraria*, insb. S. 13-16.
21. Theophilus Presbyter, *De diversis artibus*, 12 Jh.
22. Pomponio Gaurico, *De sculptura*, Florenz 1504, Buch 6.
23. Es werden etwa die Metalllegierungen oder die Schmiedekunst und der Bronzeguss besprochen. *La Pirotechnia* ist das erste Buch zur Metallurgie und bleibt ein Standardwerk über zwei Jahrhunderte nach seinem Erscheinen. Zu dem Traktat siehe die Aufsatzsammlung: *Dalla Pirotechnia di Vannoccio Biringucci al Museo del Mercurio*, hg. v. Ivan Tognarini, Neapel [u.a.] 2000.
24. Benvenuto Cellini, *Due Trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'arte della scultura...* Florenz 1568 II, S. 45f-55f. Benvenuto Cellini, *La vita di Benvenuto di Maestro di Giovanni Cellini Fiorentino scritta per lui medesimo in Firenze*, insb. II, LXXV-LXXVIII.
25. Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 92-102.
26. Übers. Der Autorin. Gaurico, *De sculptura*, VI, 1. "Nunc vero de altera parte dicendum esset, quam nos χρημικρῶν sive fusoriam nominavimus. Quae quoniam et foeda et caliginosa est, eam, si videbitur, praetermittamus. Non enim cera, non buxus, sed creta, sed stercora, carbones follesque tractandi, movenda Liparensis officina, exercitandi Steropesque Pyracmonque (...). Zitiert nach Pomponio Gaurico, *De Sculptura*, hg. v. Paolo Cutolo, Neapel [u.a.] 1999, S. 226.
27. Gaurico, *De Sculptura*, VI, II: "Intelligendum tamen aes temperari solere multis modis: alia enim utuntur tempera campanarii, alia et nos. Quae scientia defuit Donatello: nunquam fudit ipse, campanariorum usus opera semper". Zitiert nach Gaurico (Cutolo) 1999, *De Sculptura*, S. 228.
28. Übers. Der Autorin. Gaurico, *De Sculptura*, VI, 8: "(...) quum non sculptoriae modo unius artis, sed et totius statuariae rationes omnes explicaverim. Nemphe huc tendunt, huc referuntur et reliquiae, non aliter quam scientiae et artes caeterae ad ipsam philosophiam." Zitiert nach Gaurico (Cutolo), 1999, *De Sculptura*, S. 240.
29. Siehe Vincenzo Cartari, *Immagini delli dei de gl' antichi*, Venedig 1647, S. 203. Zur Figur des Vulkans bei Vasari siehe: Sabine Feser, *Geschmiedete Kunst. Vasaris selbsternanntes Erstlingswerk „Venus mit den drei Grazien“ im Kontext seiner Autobiographie*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, hg. v. Katja Burzer [u.a.] Venedig 2010, insb. S. 54-57. Zur Figur der „fatica“ bei Federico Zuccaro in Bezug auf die Theorie des disegno siehe Barbara Stoltz, *Ge-setz der Kunst-Ordo der Welt. Federico Zuccaros Dante-Zeichnungen*, Hildesheim [u.a.] 2011, insb. S. 211-221. Siehe auch Michael W. Cole, *Under the sign of Vulcan*, in *Bronze: The Power of life and death* (opcit), S. 36-52.
30. Zu Leonardos *Sforza-Reiterdenkmal* siehe aus der aktuellen Literatur, vor allem zu den technischen Problemen des Bronzegusses: Andrea Bernardoni, *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza. Storia d'un opera mai realizzata*, Florenz 2007, insb. S. 10-19. Giambologna, *Merkur*, 1580. Bronze, Höhe 170 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz. Zu diesem Werk und seinen Exemplaren und Variationen siehe grundlegend: Florenz, Museo Nazionale del Bargello, *Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Florenz/Mailand 2006, S. 255-268.
31. Siehe hierzu den entstehenden Aufsatz der Autorin „*Medusa darf nicht fallen*“. Zur künstlerischer Herausforderung des Materials *Bronze in Benvenuto Cellinis Perseus*.
32. Zu Cellinis *Perseus* siehe die Werkanalyse aus der aktuelleren Literatur Christine Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa. The public face of justice in Medicean Florence*, in *Renaissance Studies*, hg. v. Jennifer H. Finkel [u.a.], New York [u.a.] 2013, S. 123-145. Siehe u.a. auch Wolfgang Braunfels, *Benvenuto Cellini. Perseus und Medusa*, Stuttgart 1961; Thomas Hirthe, *Die Perseus- und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 29/30, 1987-88, S. 197-216; Michael Wayne Cole, *Cellini's blood*, in *The art bulletin*, 81, 1999, S. 215-235 u. ders., *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge 2002, insb. S. 43-78.
33. Zu dem „Ideal der Ganzheit“ siehe Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 122-130.
34. Ebd., S. 124-125.
35. Siehe Bernardoni 2007, *Leonardo e il monumento equestre*, S. 46-59. Zur Problematik dieses Projekts, siehe auch Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 127.
36. Die Schriften über die Bronzekunst der Renaissance äußern sich nicht zu einer Quelle, von dem eine Forderung nach der Bronzefigur aus einem einzelnen Guss entstammen könnte. Offensichtlich hat diese Norm nicht bestanden, da nachweislich die Stauen aus der Antike aus mehreren Gussteilen zusammengesetzt wurden. Das Ideal des „ganzheitlichen Gusses“ entstammt wohl aus Plinius Forderung nach Bildwerken aus einem Marmorstück. Siehe Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 125, 127 u. 129-130. Die Verpflichtung zu einem einmaligen Guss wird sicherlich erst in der Renaissance entwickelt und forciert. Etwa Gaurico fordert die Realisierung einer Figur in einem Bronzeguss. Siehe Gaurico 1504, *De Sculptura*, VI, 3. Siehe hierzu und zu anderen Schriften der Renaissance Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 129-130.
37. „In einem Einguss gegossen ohne Ziselierung von Honoré Gonon und seine zwei Söhnen“. Antoine-Louis Barye, *Hirsch von zwei Windhunden überwältigt*, 1833, Bronze, 34,3 cm hoch, The Ashmolean Museum, Oxford.
38. Siehe Gaurico 1504, *De Sculptura*, VI, 6. Zur Qualitätsfragen der Bronze siehe Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 66-71.
39. Siehe Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 142-146.
40. Ebd., S. 142-143.
41. Ebd., S. 144.
42. Ebd., S. 144-145.
43. Vgl. Lein 2004, *Ars Aeraria*, S. 146.
44. Siehe den Aufsatzband *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova, Köln [u.a.] 2003. Dies wird in seinem Traktat über die Goldschmiedekunst und Skulptur, *Due Trattati*, von 1568 evident. Gleich im ersten Kapitel über die Skulptur, in dem er sogleich den Bronzeguss behandelt, stellt Cellini die „Kunst der Zeichnung“ als eine Instanz fest, aus der alle Künste hervorgehen, er nennt hierbei konkret die Architektur und die Skulptur: „Im Jahrhundert des Cosimo I de' Medici (...) blühten viele noblen Künste auf, aber insbesondere diejenige der Zeichnung, und gerade in diesen Zeiten brachte durch sie auf wunderbare Weise Filippo Brunelleschi die Architektur aus dem Dunklen hervor und Donatello und Lorenzo Ghiberti zeigten sie in Marmor und Bronze mit großen Können arbeitend, als ob sie mit der Antike im Widerstreit stünden.“ Übers. Autorin. „(...) come nel secolo di Cosimo primo de Medici (...) fiorirono molte nobili arti, ma particolarmente quella del disegno, essendo che in que' tempi Filippo di Ser Brunellesco cavò maravigliosamente la buona Architettura delle tenebre, e Donatello & Lorenzo Ghiberti ne mostrarono in marmi, et in bronzi con grand' Artificio lavorando, come con gli antichi concorrere si potesse. Cellini 1568, *Due trattati*, S. 45f.
46. Übers. der Autorin. "Ne loderò il parere di alcuni che usano in tali casi di servirsi dell'opera de' maestri d'Artiglierie; perciocche quantunque in tal effetto la lor'arte & pratica sia simile, imperò nel gettare le Statue vi sono molte cose differenti, & assai intelligenze, di che essi non hanno notizia, le quali debbono sapersi da gli Scultori, ne fidarsi in ciò della loro pratica, perche non sempre avviene che essi conduchino a perfezione i getti delle figure come quelli dell'Artiglierie. Mentre che il valente scultore i tali casi (se bene debbe prezzare i consigli di ciascuno) non perciò ha da essere ignaro di tal'arte, si che egli bisogni che si rimetta in tutto nelle mani di detti Artiglieri, ma sapere secondo l'occasione con prudenza risolvere, antivedere, e riparare a ogni difficoltà che possa intervenire in materia di Getto. Et ciò è detto da me non per fare ingiuria a i gettatori dell'Artiglierie, ma per avvertire gli Scultori che molte cose (...) occorrono nell'arte del gettare le Statue, che essi non sene sanno risolvere, il che è occorso di conoscere à me per l'esperienza nel gettare che io feci del mio Perseo venendovi una delle dette difficoltà, dove ricercando questi tali di consiglio gli trovai (...) scarsi (...), & mi dissero la mia forma esser guasta & senza rimedio. Era questo getto molto difficile si per la sua grandezza & si ancora per cagione dell'attitudine in che io haveva fatta la Figura, la quale haveva nella sinistra il Gorgone di Medusa & il braccio ritto tirato molt'indietro con ardua prontezza & la gamba sinistra piegava assai. Le quali cose rendono molto difficile il getto. In questa haveva io posto gran numero di Sfiatatoi e molte boche che dipendevano da una sola che veniva dall'altezza della testa per di dietro della Figura

- infino alle calcagna di tutta e due i piedi (...) In somma io vi haveva posto un estremo studio per esser la prim'Opera che io faceva nella mia nobilissima patria (...). Cellini 1568, *Due Trattati*, S. 51v (47v sic). Dieser Bericht ist aus drei Quellen zu entnehmen, aus der Autobiographie Cellinis, aus der Vorlage seines Kunsttraktats (Codice Marciano) und schließlich aus dem veröffentlichten Text selbst, der hier zitiert wurde. Gerade in der gedruckten Vorlage, und in seiner Verknappung durch eine scharfe Revision der Redaktion, präsentiert der Text eine weit pointierte Definition der Bronzekunst. Siehe Codice Marciano, Biblioteca Marciana, Venedig. Es handelt sich wohl um eine Reinschrift des Autographs Cellinis aus dem 16. Jh. Siehe *I Trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, hg. v. Carlo Milanese, Florenz 1857 und ebd. zur Redaktion der *Due Trattati*, siehe S. XIV-XVII.
47. Während die Versionen dieser Erzählung in der Vorfassung der *Due Trattati* und in der Autobiographie den Moment der Anstrengung, der Krankheit und der Überwindung all dieser Hindernisse heroisch und dramatisch aufladen – Cellini erzählt etwa näher über seinen fiebrigen Zustand – hält sich der veröffentlichte Text zurück. Vgl. Cellini, *La vita*, II, insb. S. LXXVI-LXXVII.; Cellini (Milanesi), *I Trattati*, II, 3, S. 163-185.
 48. Abgesehen von den Reliefs auf dem Sockel des Perseus, entstand die Bronze in zwei Schritten, zunächst wurden der Körper der Medusa, dann der Perseus realisiert. Der Perseus wurde im indirekten Gussverfahren ausgeführt. Siehe Cellini (Milanesi), *I Trattati*, II, 3, S. 163-185. und insb. den Bericht über das gelungene Haupt der Medusa und des Perseus, die aus dem Gussmantel zum Vorschein kommen: Cellini, *La Vita*, II, S. LXVIII: Die vor einigen Jahren abgeschlossene Restaurierung der Perseus-Bronze konnte den beschriebenen Verlauf des Gusses bei Cellini (der verbesserte rechte Fuss, das Gelingen des Einzelgusses der ganzen Perseus-Figur trotz des abstehenden Arms mit dem Haupt der Medusa usw.) bestätigen und erklären. Siehe: Giovanni Morigi, *Il restauro del Perseo di Benvenuto Cellini*, in *Meteo e Metalli. Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto. Dal Perseo all'arte contemporanea*, hg. von Antonella Salvi, Florenz 2007, S. 57-73.
 49. Mit Galvanoverfahren wurden sowohl überlebensgroße Statuen als auch Kleinplastik realisiert: Ein Modell wurde in eine Kupferlösung eingetaucht, anschließend wurde das Bad mit Strom versetzt, wodurch sich eine Metallschicht auf dem Modell bildete und die entsprechende Form entstand. Mit der Galvanoplastik entstanden vor allem Grabdenkmäler. Siehe einführend: Anke Doktor, Martin Mach, Birgit Meißner, *Neues zur Galvanoplastik. Teil 1: Geschichte und Analyse einer revolutionären Technik aus dem 19. Jahrhundert*, in *Restauro*, 107, 2001, S. 48-53.
 50. Der Sandguss wurde vor allem in der Goldschmiedekunst, aber aufgrund technischer Mangelhaftigkeit bis zum 19. Jh. nur zur Herstellung von kleinen und relativ flachen Objekten angewendet. Im 19. Jh. erlaubte die neue chemische Zusammensetzung der Sandformen eine optimale Herstellung von Bronzen und dies auch im großen Umfang. Für die französische Skulptur im 19. Jh. siehe hierzu: Élisabeth Lebon, *Die Rolle des Bildhauers bei der Herstellung von Bronzegüssen in Frankreich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, in *Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven*, hg. v. Ursel Berger (u.a.), Berlin/München 2009, S. 58-66, insb. S. 62-64. Siehe auch ders., *Fonte au sable – fonte à cire perdue. Histoire d'une rivalité*, Paris 2012 u. *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art. France 1980-1950*, Perth 2003.
 51. Diskussion zum Thema Reproduktion und Bronze siehe etwa Alexandra Parigoris, *Truth to material bronze, on the reproducibility of truth*, in *Sculpture and its reproductions*, hg. v. Anthony Hughes u. Eric Ranfft, London 1997, S. 131-151.
 52. Zur komplexen Situation der Bronzeherstellung im 19. Jh. siehe Lebon 2009, *Die Rolle des Bildhauers*, S. 63-65.
 53. Siehe Patrick Elliot, *The Nineteenth and Twentieth Centuries*, in *Bronze*, hg. v. David Ekserdjian, London 2012, S. 95-98.
 54. Siehe Lebon 2012, *Fonte au sable – fonte à cire perdue*, insb. S. 37-60 und zu Honoré Gonon, Lebon 2003 *Dictionnaire des fondeurs*, S. 168-170.
 55. Jasper Johns, *Painted Bronze (Ale Cans)*, 1960, bemalte Bronze, Höhe: 14 cm.
 56. Jake und Dinos Chapman, *Death I / Death II*, bemalte Bronze, 73 x 218 x 95 cm, 2003.
 57. Zitiert nach: Judith Collins, *Sculpture today*, London/New York 2007, S. 194.
 58. Siehe etwa: Wagner 2006, *Vom Ende der materialgerechten Form*, insb. S. 235-244. Siehe vor allem die Monographie: ders., *Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001. Synthesen der historischen Diskussionen über das Material siehe etwa: *Material im Prozess. Strategien künstlerischer Produktivität*, hg. v. Andreas Haus (u.a.), Berlin 2000, darin etwa: Bernd Blaschke, *Adornos ‚Material‘ oder Luhmanns ‚Medium‘*, S. 69-81 u. einführend Ann-Sophie Lehmann, *Stil und Material. Ein beschränktes Verhältnis*, in *Kritische Berichte*, 42 (1), 2014, S. 127-135. Siehe auch die Anthologie zu Schriften und Texten über die Material-Fragen: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. v. Dietmar Rübél, Monika Wagner u. Vera Wolff, Frankfurt am Main 2005.
 59. Fernando Botero, *Raub der Europa*, 2013, Bronze, 290 x 150 x 295 cm. Igor Mitoraj, *Grande Disque*, 1993, Bronze, teilweise bemalt, 200 x 158 x 30 cm.
 60. Igor Mitoraj, *La Porta della Resurrezione* und *La Porta dell'Annunciazione*, 2006, Bronze, 650 x 300 cm (jeweils), Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rom. Zu Mitoraj siehe vor allem: *Mitoraj. Kraków, Paryż, Rzym. Mitoraj. Krakow, Paris, Rom*, hg. v. Łukasz Galusek u. Teresa Leśniak, Krakau 2006.
 61. Fernando Botero, 1992, *Krieger*, Bronze, 380x183x129 cm, Piazza Matteotti, Pietrasanta. Zu Botero siehe etwa: Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, *Fernando Botero. Gli ultimi quindici anni*, hg. v. Emanuela Settini, Rom 2005.
 62. Kiki Smith, *Lilith* 1994, (Edition 1/3), Bronze, Glasaugen, 83,8 x 69,6 x 48,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
 63. Zu Smiths *Lilith* siehe: Peter Fischer, *Über die Bedeutungen der Kehrseiten. Kiki Smith*, in Luzern, Kunstmuseum Luzern, *Lebenszeichen. Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst. Signs of life. Ancient Knowledge in Contemporary Art*, hg. v. Peter Fischer u. Birgit Bürgi, Heidelberg 2010, S. 32 und Linda Nochlin, *Unholy Postures. Kiki Smith and the Body*, in *Kiki Smith. A Gathering, 1980-2005*, hg. v. Siri Engberg, Minneapolis 2005, S. 35.
 64. Claes Oldenburg u. Coosje van Bruggen, *Batcolumn*, 1977, Stahl, Aluminium 29,5 x 3 x 1,2 m, Harold Washington Social Security Center, 600 West Madison Street, Chicago.
 65. Siehe Jonathan D. Lippincott, *Large Scale. Fabricating Sculpture in the 1960s and 1970s*, New York 2010, siehe dort zu dem *Batcolumn*, S. 198-203.
 66. Zu Jonathan Borofsky siehe etwa: Jonathan Borofsky/Udo Kittelmann, *Dem Publikum gewidmet. Dedicated to the audience*, Stuttgart 1993.
 67. Siehe im vorliegenden Aufsatz, Anm. 58.
 68. Chiara Celli, *Dalle Case-Studio al Museo dei Bozzetti: scultori contemporanei a Pietrasanta*, in *Abitare il museo*, hg. v. Mario Guderzo, Crocetta del Montello 2014, S. 317-327.
 69. Celli 2014, *Dalle Case-Studio*, S. 317.
 70. Siehe Celli 2014, *Dalle Case-Studio*, S. 318 und weitere bibliographische Angaben der Zitate von Boteros Aussagen, S. 326, Anm. 3.
 71. Ebd. S. 318.
 72. <http://www.fonderiamariani.com>, 1.2.2015.
 73. <http://www.fonderiaversiliese.it>, 1.2.2015. Celli nennt auch die Fonderia Da Prato und Fonderia Tesconi; Celli 2004, *Dalle Case-Studio*. Fonderia Tesconi öffnete im Jahre 1885 und begründete eine künstlerische Gießerei in Pietrasanta, wo noch vorwiegend sakrale Gebrauchsobjekte und Denkmäler gegossen wurden. Sie wurde 2000 geschlossen. Siehe den kurzen Artikel des Museo dei Bozzetti von Pietrasanta in <http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mbc/collezione/laboratori/s000043.php>, 1.11.2014. Siehe auch einführend zu den Gießwerkstätten Giovanni Nardini u. Antonella Serafini, *Fuoco d'arte. Fonderie artistiche a Pietrasanta*, Pietrasanta 2008.
 74. Stanley Bleifeld, *Alberta's Family*, 1981, Bronze, lebensgroß, Barry Flanagan, *Nijinsky*, 1996, Bronze, patiniert, Höhe 5,18 m; Richard Brixel, *The Lightning*, 2002, Bronze, patiniert, Höhe 8m. Siehe Antonella Serafini, *Massimo Del Chiaro. L'Arte del Bronzo (1949-2009)*, Pietrasanta 2009. Siehe ebd. zu den hier genannten Werken, S. 181-182, S. 225 u. 267. Die Fonderia Del Chiaro ist auch ein Teil der postmodernen Geschichte geworden. Sie schuf etwa für den irakischen Bildhauer Ali Al Jabri die Statue von Saddam Hussein, 1981, und kooperierte für die Entstehung einer Gießereiwerkstatt in Bagdad. Die Beziehung endet mit der Invasion in Kuwait. Siehe ebd. S. 178-180.
 75. Marc Quinn, *Myth Sphinx Mirror*. Bronze, patiniert, H.: 3,20 m. Von der Fonderia Del Chiaro wurden drei Exemplare der *Sphinx* hergestellt, die patiniert oder mit weißer Farbe überzogen wurden. Siehe Serafini 2009, *Massimo Del Chiaro*, S. 322.
 76. <http://www.fonderiamariani.com>, 1.2.2015.
 77. www.studidarte.com, 1.2.2015. und www.fonderianolana.com, 1.2.2015. An dieser Stelle sei dem Direktor der Fonderia Nolana, Marcello De Giudice für die Gespräche und Informationen zu Abdessemeds Werk und zu dem Guss gedankt.

78. Es wurden in den früheren Jahren der Postmoderne diverse neue Gussstechniken für die Bronze entwickelt, etwa Keramische Schalenformtechnik oder das Ausschmelzverfahren mit Kunstschäum (Polystyrol, Styropor). Siehe hierzu: Alex Janeck, *Metallplastik*, in *Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken*, hg. v. Hans H. Hoffstätter, Bd.2, München 1967, S. 114-116.
79. Zu Vasaris Beschreibungen des Bronzegusses siehe: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florenz 1568, *Della Scultura*, Kap. XI, Bd. 1, S. 37-40.
80. Das Modell wurde digital und mit der Technik der Prototypen ausgeführt.
81. Adel Abdessemed, *Coup de tête*, 2012, Bronze, 534 x 348 x 218 cm, Adel Abdessemed/David Zwirner, New York/London.
82. Adel Abdessemed, *Coup de tête*, 2011-2012, Harz, 224,8 x 62 x 95,3 cm.
83. McDonough 2012, *Zero Tolerance*, S. 185.
84. Siehe beispielsweise aus den Kontroversen-Berichten um die *Coup de tête*-Skulptur auf einer Internet-Seite der W.A.Z.: <http://www.derwesten.de/panorama/bronze-statue-von-zidanes-kopfstoss-sorgt-fuer-streit-in-frankreich-id7262412.html>, 05.11.2012, letzter Zugriff: 1.2.2015. Zitiert wird als Vorlage ein Foto der afp.
85. Vgl. Die Fotostrecke bei Spiegel: <http://www.spiegel.de/fotostrecke/zidanes-kopfstoss-ende-legende-fotostrecke-16031.html>, 05.09.2006, letzter Zugriff: 1.2.2015.
86. McDonough 2012, *Zero Tolerance*, S. 185.
87. Antonio Pollaiuolo, *Herkules und Antäus*, ca. 1475, Bronze, 45 cm., Museo Nazionale del Bargello, Florenz.
88. McDonough 2012, *Zero Tolerance*, S. 186-187.
89. Zu den Kontroversen um *Coup de tête* siehe die zitierten Internetseiten der Zeitung im vorliegenden Aufsatz, Anm. 1 u. 84.
90. Serafini 2009, *Massimo Del Chiaro*.
91. Siehe alle Berichte über die Produktion der diversen Werke bei Serafini 2009, *Massimo Del Chiaro*, S. 267.
- Sabine Feser, *Geschmiedete Kunst. Vasaris selbsternanntes Erstlingswerk „Venus mit den drei Grazien“ im Kontext seiner Autobiographie*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, hg. v. Katja Burzer [u.a.] Venedig 2010, S. 53-66.
- Norberto Gramaccini, *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in *Städte Jahrbuch*, N. F., 11, 1988, S. 147-170.
- Ingo Herklotz, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1985, S. 1-43.
- Thomas Hirthe, *Die Perseus- und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 29/30, 1987-88, S. 197-216.
- Alex Janeck, *Metallplastik*, in *Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken*, hg. v. Hans H. Hoffstätter, Bd.2, München 1967, S. 114-116.
- Élisabeth Lebon, *Die Rolle des Bildhauers bei der Herstellung von Bronzegüssen in Frankreich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, in *Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven*, hg. v. Ursel Berger (u.a.), Berlin/München 2009, S. 58-66.
- Élisabeth Lebon, *Fonte au sable – fonte à cire perdue. Histoire d'une rivalité*, Paris 2012 u. *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art. France 1980-1950*, Perth 2003.
- Ann-Sophie Lehmann, *Stil und Material. Ein beschränktes Verhältnis*, in *Kritische Berichte*, 42 (1), 2014, S. 127-135.
- Edgar Lein, *Ars Aeria. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance*, Main am Rhein 2004.
- Giovanni Morigi, *Il restauro del Perseo di Benvenuto Cellini*, in *Meteo e Metalli. Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto. Dal Perseo all'arte contemporanea*, hg. von Antonella Salvi, Florenz 2007, S. 57-73.
- Giovanni Nardini u. Antonella Serafini, *Fuoco d'arte. Fonderie artistiche a Pietrasanta*, Pietrasanta 2008.
- Alexandra Parigoris, *Truth to material bronze, on the reproducibility of truth*, in *Sculpture and its reproductions*, hg. v. Anthony Hughes u. Eric Ranft, London 1997, S. 131-151.
- Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.
- Antonella Serafini, *Massimo Del Chiaro. L'Arte del Bronzo*. (1949-2009), Pietrasanta 2009.
- Barbara Stoltz, *Gesetz der Kunst-Ordo der Welt. Federico Zuccaros Dante-Zeichnungen*, Hildesheim [u.a.]
- Monika Wagner, *Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter*, in *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, hg. v. Barbara Naumann (et al.), Zürich 2006, S. 229-246.
- Monika Wagner, *Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova, Köln [u.a.] 2003.
- Kiki Smith. *A Gathering, 1980-2005*, hg. v. Siri Engberg, Minneapolis 2005.
- Lexikon des künstlerischen Materials*, hg. v. Monika Wagner, München 2010².
- Material im Prozess. Strategien künstlerischer Produktivität*, hg. v. Andreas Haus (u.a.), Berlin 2000.
- Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner u. Vera Wolff, Frankfurt am Main 2005.

Bibliographie

Andrea Bernardoni, *Leonardo e il monumento equestre a Francesco Sforza. Storia d'un opera mai realizzata*, Florenz 2007.

Lars Blunck, *Werk oder Wirkung? Einige Vorbemerkungen*, in *Werke im Wandel. Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, hg. von Lars Blunck, München 2005, S. 7-21.

Peter C. Bol, *Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München 1985.

Jonathan Borofsky/Udo Kittelmann, *Dem Publikum gewidmet. Dedicated to the audience*, Stuttgart 1993.

Wolfgang Braunfels, *Benvenuto Cellini. Perseus und Medusa*, Stuttgart 1961.

Chiara Celli, *Dalle Case-Studio al Museo dei Bozzetti: scultori contemporanei a Pietrasanta*, in *Abitare il museo*, hg. v. Mario Guderzo, Crocetta del Montello 2014, S. 317-327.

Michael Wayne Cole, *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge 2002.

Michael Wayne Cole, *Cellini's blood*, in *The art bulletin*, 81, 1999, S. 215-235.

Judith Collins, *Sculpture today*, London/New York 2007, 194.

Christine Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa. The public face of justice in Medicean Florence*, in *Renaissance Studies*, hg. v. Jennifer H. Finkel [u.a.], New York [u.a.] 2013, S. 123-145.

Elisabeth Dalucas, *Ars Erit Archetypus Naturae. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance*, in Berlin, Staatliche Museen, „Von allen Seiten schön“. *Bronzen der Renaissance und des Barock*, hg. v. Volker Krahn, Berlin 1995, S. 70-81.

Anke Doktor, Martin Mach, Birgit Meißner, *Neues zur Galvanoplastik. Teil 1: Geschichte und Analyse einer revolutionären Technik aus dem 19. Jahrhundert*, in *Restauro*, 107, 2001, S. 48-53.

Mitoraj. *Kraków, Paryż, Rzym. Mitoraj. Krakow, Paris, Rom*, hg. v. Łukasz Galusek u. Teresa Lesniak, Krakau 2006.

Atlanta, High Museum of Art [u.a.], *The gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, hg. v. Gary M. Radke, New Haven [u.a.] 2007, insb. S. 157-176.

Florenz, Museo Nazionale del Bargello, *Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Florenz/Mailand 2006.

Leeds, Henry Moore Institute, *Bronze. The power of life and death*, hg. v. Henry Moore Institute, Leeds 2005.

London, Royal Academy of Arts, *Bronze*, hg. v. David Ekserdjian, London 2012.

Luzern, Kunstmuseum Luzern, *Lebenszeichen. Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst. Signs of life. Ancient Knowledge in Contemporary Art*, hg. v. Peter Fischer u. Birgit Bürgi, Heidelberg 2010

Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, *Adel Abdessemed. Je suis innocent*, hg. v. Philippe-Alain Michaud, Göttingen 2012.

Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, *Fernando Botero. Gli ultimi quindici anni*, hg. v. Emanuela Settini, Rom 2005.

Abbildungen

Abb. 1 Photo: Marc Damage, Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London.

Abb.2 Archiv der Autorin, Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Abb.3 Gabinetto Fotografico, Polo Museale, Florenz, Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Abb.4 Archiv der Autorin, Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Abb.5 Foto: Markus Tretter©, Kunsthaus Bregenz, Jake und Dinos Chapman.

Abb.6 Courtesy Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, Rom.

Abb.7 Archiv der Autorin, Courtesy Museo dei Bozzetti, Courtesy Comune di Pietrasanta.

Abb. 8 Foto: Ellen Page Wilson, Courtesy Pace Gallery/Collection of the Metropolitan Art,© Kiki Smith, Courtesy Pace Gallery.

Abb. 9 Foto: © Per Johansson, Courtesy Richard Brixel.

Zusammenfassung

Dieser Artikel fokussiert die Universalität des Materials Bronze und seiner Verwendung in der Skulptur, die in der zeitgenössischen Kunst auf prägnante Weise sich bestätigt. Die Bronze ist ein Material, dessen „natürliche“ Eigenschaften seine Ikonologie festlegen: Als korrosionsfreier, beständiger Werkstoff ist die Bronze mit den Bedeutungen der „Ewigkeit“ oder „Standhaftigkeit“ belegt. Die Verwendung und Produktion der bronzenen Skulpturen wird wiederum bereits seit der Antike als Herrschaftsdemonstration und gleichzeitig als Rückgriff auf eine bestehende oder zurückliegende Autorität verstanden. Die Bronze ist damit Sinnbildträger des Traditionsrekurses.

Die Bronze verkörpert als Material der Waffenproduktion adäquat den Herrscher- beziehungsweise Gewaltakt. Diese Konnotation gilt ebenfalls für das Herstellungsverfahren einer Bronze-Skulptur: Der Bronzeguss gilt als komplexes und mit Risiken verbundenes Verfahren, das Benvenuto Cellini nicht nur aufgrund der intellektuellen Konzeptualisierung, die einem Bronze-Werk vorlegen muss, zum Kulmen jeglicher künstlerischen Tätigkeit erklärt, sondern vor allem als Ergebnis von scharfsinnigen Lösungen in der praktischen Umsetzung definiert. Ein weiterer, gewichtiger Aspekt des Bronzegusses, der insbesondere seit der Renaissance wahrgenommen wird, ist schließlich die enorme plastische Vielfältigkeit, die die Bronzeherstellung als Wachsauerschmelzverfahren gewährt.

Die Entwicklung der Bronze seit der Moderne erlebt zum einen neue technische Verfahren, zum anderen steht die Bronzeherstellung aber in der Dialektik zwischen der Bestrebung nach Innovationen und dem Sog der unabwendbaren Eigenschaften und Konnotationen der Bronze. Eine ambivalente Situation besteht darüber hinaus in der totalen Abkoppelung des Bildhauers von der Bronzeherstellung einerseits – angesichts der zunehmenden Verbreitung von eigenständigen, künstlerischen Bronze-Gießwerkstätten – und der als Reaktion darauf stärkeren Involviereung des Bildhauers in der Produktion seiner Bronze bis hin zur eigenen Übernahmen des Bronzegusses. In der zeitgenössischen Kunst wiederum, hat der Umgang mit der Bronze, im Hinblick auf die unbegrenzte Vielfalt der Werkstoffe, Techniken und Formen, grundsätzlich zwei entgegengesetzte Möglichkeiten inne: Entweder

gilt die Bronze als Mittel zur individuellen Stilentwicklung eines Künstlers oder sie wird in die spezifische Ikonographie eines individuellen Werks eingewoben. In der Produktion einer Bronze wiederum, trotz eines professionellen Know-Hows, durchzieht sich unentwegt das Motiv der künstlerischer Herausforderung, die nach wie vor zwischen künstlerischem Entwurf, der absoluten Notwendigkeit des technischen Wissens und den spezifischen Lösungen in der Realisierung des Objekts liegt. Die Dynamik zwischen *invenit* und *fecit* ist hierbei stets gegenwärtig aber gewandelt: Die postmoderne Bronze entsteht aus einer engen Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und der von ihm gewählten Kunst-Gießerei.

Autorin

Barbara Stoltz studierte Kunstgeschichte und Italienische Philologie in Marburg und Venedig. Nach Kurator-Tätigkeiten im Bereich der Kunst der Moderne und der internationalen, zeitgenössischen Kunst an der Kunsthalle Darmstadt und am Universitätsmuseum Marburg war sie PhD-Stipendiatin am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Sie promovierte über die kunsttheoretische und literaturkritische Auslegung der *Commedia* Dante Alighieris in Federico Zuccaros Zeichnungsreihe „Dante historiato“. Seit 2009 arbeitet sie im Rahmen des DFG-Projekts über die Kunsttheorie der Druckgraphik.

Titel

Barbara Stoltz, Der Bronzeguss in der zeitgenössischen Kunst: Tradition einer Herausforderung, in: kunsttexte.de / Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2015 (20 Seiten), www.kunsttexte.de.