

MÄRZ im PALAIS

GARTENPALAIS LIECHTENSTEIN

1. → 31.03
/2023

SONDERAUSSTELLUNG
GEGOSSEN FÜR
DIE EWIGKEIT

*Die Bronzen der Fürsten
von Liechtenstein*

1090 Wien, Fürstengasse 1
www.palaisliechtenstein.com

Eintritt
frei!
11:00-19:00



MEHR INFO ZUR AUSSTELLUNG



PALAIS
LIECHTENSTEIN



Private
Banking

In Kooperation mit
KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

Foto: © Michael Müller / Liechtenstein, © Michael Müller / Liechtenstein, © Michael Müller / Liechtenstein

PRESSEINFORMATIONEN

MÄRZ IM PALAIS (1.–31. März 2023) – Sonderausstellung GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT

Die Sammlung der Fürsten von Liechtenstein

Gartenpalais Liechtenstein, Fürstengasse 1, 1090 Wien
Täglich zwischen 11:00 und 19:00 Uhr, Eintritt frei

Idee, Konzeption und Gestaltung: Johann Kräftner, Direktor Fürstliche Sammlungen
Ausstellungsgrafik: Buero ZWO, Christoph Nemetz

www.liechtensteincollections.at

www.palaisliechtenstein.com

MÄRZ IM PALAIS

2022 feierte die Reihe MÄRZ IM PALAIS mit einem Publikumserfolg ihren Auftakt: Rund 24.000 BesucherInnen konnten in der Sonderausstellung »TREUER FÜRST – Joseph Wenzel und seine Kunst« begrüßt werden. Jährlich werden im Rahmen von MÄRZ IM PALAIS von 1. bis 31. März Fürstenpersönlichkeiten, die Geschichte des Fürstlichen Sammelns, einzelne Sammlungsschwerpunkte, Neuerwerbungen oder neue Zusammenhänge ins Zentrum gestellt. Der Eintritt dazu ist frei.

FÜHRUNGEN SONDERAUSSTELLUNG & DAUERAUSSTELLUNG

Im Rahmen von MÄRZ IM PALAIS werden auch zusätzlich Führungen durch die Sonderausstellung sowie Führungen durch die Dauerausstellung der Fürstlichen Sammlungen im 1. OG zu ermäßigten Preisen angeboten: € 15,- (Einzelticket, zusätzliche Ermässigung für Ö1 Clubmitglieder) oder € 39,- (Familienticket: 2 Erwachsene und 2 Kinder zwischen 12 und 18 Jahren). Voranmeldung telefonisch oder via Website wird empfohlen. Weitere Informationen zur Sonderausstellung und zur Ticketbuchung unter www.palaisliechtenstein.com

PUBLIKATION ZUR AUSSTELLUNG

GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT. Die Bronzen der Fürsten von Liechtenstein
Hrsg. von Johann Kräftner
360 Seiten, ISBN 978-3-7106-0741-7, EUR 38,-, Brandstätter Verlag 2023

Zeitgleich erscheint zur Sonderausstellung 2022 in der Reihe MÄRZ IM PALAIS
TREUER FÜRST. Joseph Wenzel von Liechtenstein und seine Kunst
Hrsg. von Johann Kräftner
244 Seiten, ISBN 978-3-7106-0740-0, EUR 38,-, Brandstätter Verlag 2023

Buchset

GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT. Die Bronzen der Fürsten von Liechtenstein
TREUER FÜRST. Joseph Wenzel von Liechtenstein und seine Kunst
ISBN 978-3-7106-0742-4, EUR 50,-, Brandstätter Verlag 2023

PRESSE- und BILDMATERIALANFRAGEN:

Valerie Besl, vielseitig ||| kommunikation
valerie.besl@vielseitig.co.at
m: +43 664 833 9266

INHALTSVERZEICHNIS

MÄRZ IM PALAIS (1.–31. MÄRZ 2023) GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT DIE BRONZEN DER FÜRSTEN VON LIECHTENSTEIN.....	4
1. DIE ANFÄNGE DES BRONZEGUSS IN EUROPA	7
FRÜHE BRONZEN IN DEUTSCHLAND	7
DIE ENTWICKLUNG DER KLEINBRONZE	8
PFERD UND MENSCH: ZUSAMMEN- UND WIDERSPIEL.....	9
2. FÜRSTLICHES SAMMELN: »EIN SONDER LUST ZU KÜNSTLICHEN SACHEN«.....	11
DER BEGINN EINER GROSSEN BRONZENSAMMLUNG	11
KOPIEN NACH ANTIKEN: »DAS GEEIGNETE MEDIUM FÜR EINEN SAMMLER IM NORDEN«.....	13
VON TEMPERAMENTEN UND SEELENZUSTÄNDEN	15
SAMMELN IN DER TRADITION DER VORGÄNGER.....	16
3. DIE »BRONZE DORÉ«	18
CARTELUHREN	19
BRONZERELIEFS	19
MEDAILLEN UND PLAKETTEN	20
4. EXKURS: DER KOSMOS DER BRONZEPLASITIK IM STADTBILD WIENS.....	21



© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

MÄRZ IM PALAIS (1.–31. März 2023)
GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT
Die Bronzen der Fürsten von Liechtenstein

Kurztext

Faszination Bronze: Bis in unsere Gegenwart zählen Kunstwerke aus dieser Legierung zu den grossartigsten Meisterleistungen der Menschheitsgeschichte. Die Fürstlichen Sammlungen beherbergen kostbare Bronzeplastiken vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, die im Rahmen der Sonderausstellung GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT von 1. bis 31. März 2023 bei freiem Eintritt zu sehen sind. Einzigartige Beispiele wie die *Büste des Marc Aurel von Antico*, die magische, monumentale *Büste des Grossherzogs Ferdinando I. de' Medici* von Pietro Tacca oder Massimiliano Soldani-Benzis *Anima Dannata* werden mit hochkarätigen Leihgaben aus den weltweit bedeutendsten Bronzensammlungen ergänzt, darunter das *Adlerpult* des Hildesheimer Doms oder Leonardo da Vincis *Reiterstatuette* aus Budapest.

»Die Fürstlichen Sammlungen vereinen Hauptwerke der europäischen Kunst aus fünf Jahrhunderten. Sie erlauben aufgrund ihres künstlerischen Ranges einen tiefen Einblick in die Geschichte und Herkunft der europäischen Kultur«, betont Erbprinz Alois von und zu Liechtenstein. »Die Fülle an Meisterwerken aus allen künstlerischen Gattungen bietet insbesondere auch die Möglichkeit zur Vermittlung der ihnen innenwohnenden Geschichten an. Unserer Familie ist es daher ein besonderes Anliegen, die Sammlungen auch im Sinne der langfristigen Bewahrung des europäischen Kulturerbes sowohl im Rahmen von Ausstellungen wie der Reihe MÄRZ IM PALAIS als auch digital für alle erlebbar zu machen.«

Die Sonderausstellung gibt anhand zentraler Meisterwerke der Bronzeplastik aussergewöhnliche Einblicke in die künstlerischen Möglichkeiten, die dieses Material bietet: Schon von der Antike an sollte der Glanz von Bronzen den ewigen Ruhm des Dargestellten sicherstellen, technische Errungenschaften seit der Renaissance erweiterten das Spektrum mit bestechend realistischen Darstellungen körperlicher Dynamik und emotionaler Intensität.

Das erste Dokument fürstlicher Sammeltätigkeit ist die 1607 von Fürst Karl I. bei Adrian de Fries in Auftrag gegebene Bronze des *Christus im Elend*. Auch nachfolgende Generationen der Familie setzten die Ankaufs- und Sammeltätigkeit als immerwährenden Beweis der Bedeutung dieses Fürstenhauses nahtlos fort.

Die Kunst der Reduktion

Eine Besonderheit der fürstlichen Bronzensammlung bilden Kopien nach römischen Antiken und zeitgenössischen Vorbildern. Originale in Marmor waren Päpsten und dem römischen Hochadel vorbehalten, Bronzegüsse daher ein geeignetes Medium für Sammler. So gab Fürst Johann Adam Andreas I. bei Massimiliano Soldani-Benzi Kopien römischer Antiken aus dem Besitz der Medici in Auftrag. Zu sehen sind in der Sonderausstellung auch dessen Kopie nach Michelangelos *Bacchus* und seine Bronzegüsse der *Anima Beata* und der *Anima Dannata* nach den Originalen von Gian Lorenzo Bernini.

Auch dem Regierenden Fürsten Hans-Adam II. sind spektakuläre Neuerwerbungen gelungen, die die Bronzensammlung mit ihrer Geschichte bis zur Gegenwart zu einer der weltweit namhaftesten weiterentwickelt haben. Unter den Renaissancebronzen bildet die von ihm erworbene *Büste des Marc Aurel* von Antico einen Höhepunkt, aufgrund ihrer Grösse und ihrer kompletten Feuervergoldung von eindrucklicher Präsenz.

»bronze doré«

Fürst Hans-Adam II. erwarb 2004 auch eines der aufregendsten Beispiele des Einsatzes kostbarster Materialien: Das *Badminton Cabinet*, das von den feuervergoldeten *Allegorien der Vier Jahreszeiten* nach Entwürfen von Girolamo Ticciati bekrönt ist. Diese Bronzen zählen zu den letzten grossen Zeugen der Kultur der Bronzeplastik in Florenz und werden in der Ausstellung erstmals isoliert als autonome Kunstwerke zu sehen sein.

»Das Sammeln von Bronzen kann in der Familie der Fürsten von Liechtenstein auf eine lange Tradition zurückblicken, über die Jahrhunderte ist es immer wieder gelungen, den Fürstlichen Sammlung neue Glanzpunkte hinzuzufügen«, zeigt sich Johann Kräftner, Direktor der Fürstlichen Sammlungen, begeistert.

»Dass die Ausstellungsreihe MÄRZ IM PALAIS nun in der zweiten Ausstellung diese Bronzen, ergänzt durch kostbarste Leihgaben, in den Mittelpunkt stellt, zeigt, welches Gewicht diesem Teil der Fürstlichen Sammlungen zukommt. Sie steht beispielhaft für viele Bereiche der Sammlungen und die Arbeit, die gemacht worden ist: In den letzten mehr als zwanzig Jahren, die ich die Sammlung leiten durfte, haben wir auf der einen Seite den Bestand gesichtet, geordnet und restauriert, auf der anderen wurde das Vorhandene systematisch ergänzt und weiterentwickelt. Mehr als eintausend Objekte sind in dieser Zeit erworben worden. Am Ende dieses Prozesses sind die Fürstlichen Sammlungen heute sicherlich die bedeutendste Privatsammlung der Welt, ebenbürtig dem einen oder anderen Nationalmuseum der Welt, natürlich nicht an Zahl der Objekte, aber an Qualität.«

Erstmals ausgestellt ist auch die jüngste kapitale Neuerwerbung der Fürstlichen Sammlungen: Die magische, monumentale *Büste des Grossherzogs Ferdinando I. de' Medici* von Pietro Tacca, der nach dem Tod von Giambologna noch auf dessen Wachsmo- dell zurückgreifen konnte. Nur selten gelingt es einer Büste, den zwiespältigen Charakter eines der grossen Potentaten der Renaissance in so subtiler und beeindruckender Weise wiederzugeben.

Hochkarätige Leihgaben

Hochkarätige Leihgaben aus den weltweit bedeutendsten Bronzensammlungen ergänzen die Schau, darunter das im 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandene *Adlerpult* des Hildesheimer Doms, Sinnbild des hochwertigen mittelalterlichen Gusshandwerks, oder Giambolognas von Antonio Susini ausgeführte Figur des schreitenden Kriegsgottes *Mars* (um 1590) aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum/Kunstmuseum der 3Landesmuseen Braunschweig.

Leonardo da Vincis *Reiterstatuette* aus dem Budapester Szépművészeti Múzeum zählt zu den wenigen plastischen Werken, die uns einen Eindruck des Künstlers als Bildhauer vermitteln. Sie ist ebenso dem Aspekt des Zusammen- wie Widerspiels in der Darstellung von Pferd und Reiter gewidmet wie Bertoldo di Giovanni 1481/82 entstandene Gruppe *Bellerophon bändigt den Pegasus*, die als Leihgabe des Kunsthistorischen Museum Wien zu sehen ist. Aus dessen Bestand kommt auch die Statuette ***Christus an der Geisselsäule (um 1613/15)*** von Adrian de Fries, die mit der fast tänzelnden Christusfigur und der skizzenhaften Modellierung ihrer Details besticht.

Erlebte Meisterwerke

»Mit den Reduktionen in Bronze entstanden Werke höchster Kunstfertigkeit, durch die monumentale Skulpturen und Plastiken in das kleine Format übertragen wurden, ohne ihre Wirkkraft einzubüßen. Sie wurden in die Hand genommen, um ihre Schönheit von allen Seiten wie auch die Haptik ihrer Oberflächen zu erleben«, erläutert Johann Kräftner. Ausgewählte Objekte der Fürstlichen Sammlungen werden im Rahmen der Ausstellung und auf der Website daher auch digital in 3D präsentiert. Besonderes Augenmerk galt dabei der realistischen Umsetzung von Materialeigenschaften der Bronze wie zum Beispiel dem subtilen Glanz ihrer Oberflächen.

www.liechtensteincollections.at

www.palaisliechtenstein.com

MÄRZ IM PALAIS (1.–31. März 2023)
SONDERAUSSTELLUNG – GEGOSSEN FÜR DIE EWIGKEIT
Die Bronzen der Fürsten von Liechtenstein

1. DIE ANFÄNGE DES BRONZEGUSS IN EUROPA

Schon in den frühen Hochkulturen spielten Bildwerke aus Bronze eine bedeutende Rolle. In Griechenland und Rom erreichte die Bronzeplastik einen Höhepunkt, der auf das spätere abendländische Kunstschaffen, von der Romanik über die Renaissance und den Barock sowie darüberhinausgehend bis in das 19. Jahrhundert und in die Gegenwart, abfärbte.

Ausgehend von den technischen Leistungen des Glocken-, Mörser- und Kanonengusses entwickelte sich auch der figurale Bronzeguss, dokumentiert zunächst im kirchlichen Bereich in den monumentalen Portalen, in den Taufbecken romanischer Kathedralen und in deren gegossenen Leseputen. Einen grandiosen Höhepunkt erreichte er in den Reliefs der Türflügel des Baptisteriums in Florenz und in den überlebensgrossen Einzelfiguren der Florentiner Renaissance sowie in den Kleinplastiken, die auch in den anderen Kunstzentren Italiens, wie etwa in Mailand, Mantua, Padua und Rom, entstanden.

Frühe Bronzen in Deutschland

Mit dem Hildesheimer Domschatz bewahrt das dortige Dommuseum eine der weltweit bedeutendsten und herausragendsten Sammlungen sakraler Kunst des Mittelalters. Im 13. Jahrhundert war Hildesheim ein Zentrum der Herstellung von Bronzegüssen höchster Qualität.



Hier entstanden auch das **Adlerpult** (3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts), ein Werk der Stauferzeit, das seit dem Hochmittelalter als Leseput in Gebrauch war, und ein spätromanisches Taufbecken aus dem 13. Jahrhundert. Im Zusammenhang mit diesem Werk für den Hildesheimer Dom stehen auch das ausgestellte **Löwenaquamanile** (um 1220/30) ebenso wie eine Gruppe weiterer Giesslöwen, die dieser Produktion zugeordnet werden konnten.

Unbekannter Meister: *Adlerpult*, 3. Jahrzehnt 13. Jahrhundert
Messinglegierung, gegossen in vier miteinander vernieteten Teilen
© Dommuseum Hildesheim, Foto: Florian Monheim

Die figurative Kleinbronze etablierte sich auch im Süden Deutschlands unter dem Einfluss der italienischen Vorgänger. Insbesondere Nürnberg entwickelte sich um 1500 zu einem Zentrum des Bronzegusses, hier begründeten die Vertreter der Familie Vischer die bedeutendste deutsche Bronzeguss-Werkstätte der Frührenaissance. Sie schufen wichtige Grabdenkmäler unter anderem in Magdeburg und Nürnberg. Peter Vischer d. Ä. lieferte neben Albrecht Dürer auch Entwürfe für die Standfiguren des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Innsbrucker Hofkirche.

Viele der heute erhaltenen Bronzestatuetten der Familie Vischer sind vermutlich im Zusammenhang mit einem grösseren Auftragswerk, das verloren ging, entstanden oder wurden später einzeln wiederholt. Arbeitete man teilweise nach Holzmodellen, wie im Fall des **Pilgers (um 1500/10)** von **Peter Vischer d. Ä. (um 1460–1529)**, so war im Lauf der Zeit auch bei der Produktion dieser Werkstatt das in Italien vorherrschende Wachs ausschmelzverfahren nach einem originalen Wachsmodell dominant.

Als Leihgabe aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum/Kunstmuseum der 3Landesmuseen Braunschweig kommt die nach dem Modell von **Giambologna (1529–1608)** von **Antonio Susini (1558–1624)** ausgeführte Figur des schreitenden Kriegsgottes **Mars (um 1590)**. Als Inspiration für die komplexe Komposition diente vermutlich eine verlorene, aber durch Zeichnungen dokumentierte Skulptur Antonio Pollaiuolos (um 1431–1498) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Zahl der Nachgüsse spricht für die Beliebtheit dieses Modells, wobei der Braunschweiger **Mars** eine der qualitativsten Fassungen ist.

Die Entwicklung der Kleinbronze

Die Geschichte der Bronze in kleinem Format beginnt in Europa um 1440/45 in Rom mit Filaretos verkleinerter Kopie des Reiterstandbildes von Marc Aurel. Eine Generation später etablierte sich das neue Genre der Kleinbronze, in dem Themen aus der paganen Ikonografie zu eigenständigen Kunstwerken umgesetzt wurden. Antike Mythologie und Literatur lieferten dazu die Vorbilder. Künstler wie Bertoldo di Giovanni, Antonio del Pollaiuolo oder Bartolomeo Bellano konnten auf die Neuerungen Donatellos in der freistehenden Skulptur und auf die Innovationen Lorenzo Ghibertis in der Verarbeitung von Bronze aufbauen.

Die Höfe der Medici in Florenz und der Gonzaga in Mantua erwiesen sich dabei als bedeutende Förderer, deren Skulpturen, Münzen und Gemmen aus der Antike in ihren Sammlungen als Inspiration dienten. Mit Andrea Riccio wurde auch Padua zu einem bedeutenden Zentrum der frühen Kleinbronze, in Venedig war Jacopo Sansovino ab 1527 in diesem Genre tätig.

Die meisten dieser Bronzekünstler arbeiteten in einem Gussverfahren, bei dem das originale Wachsmodell verloren geht. Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, nahm in weiterer Folge auf dem Gebiet des Gusses eine Vorreiterrolle ein und arbeitete als einer der ersten mit Wachsmodellen, die beim Guss nicht verloren gingen. Er konnte seine Gusstechniken so weit perfektionieren, dass die delikaten Oberflächen seiner Wachsmodelle im Guss perfekt wiedergegeben werden konnten. Die Oberflächen nobilitierte er zusätzlich durch filigrane Kaltarbeit, Vergoldungen und Silbereinlagen, um einem guten Teil seiner Produktion eine besonders luxuriöse Wirkung zu verleihen.



Bertoldo di Giovanni (um 1440–1491), Modell
 Adriano di Giovanni de' Maestri, gen. Adriano Fiorentino
 (um 1450/60–1499), Guss
Bellerophon bändigt den Pegasus, um 1481/82
 Bronze – Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer
 © KHM, Wien

Pferd und Mensch: Zusammen- und Widerspiel

Ein Aspekt der Sonderausstellung ist der Darstellung von Pferd und Reiter gewidmet. Den Beginn macht **Bertoldo di Giovanni (um 1440–1491) 1481/82** entstandene Gruppe ***Bellerophon bändigt den Pegasus***, eine Leihgabe aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Das Pferd ist in all seiner strotzenden Kraft wiedergegeben, geschickt nutzt der Künstler die Figur des Pegasus, um die Komposition in einem statischen Gleichgewicht zu halten. Bertoldo, Schüler Donatellos, war einer der bedeutendsten Künstler um Lorenzo de' Medici, Aufseher über die Antiken der Medici, Lehrer Michelangelos und »Erfinder« des Themas der Kleinbronze nach der Antike.

Einen Höhepunkt der Renaissancebronzen der Fürstlichen Sammlungen bildet **Anticos (um 1455–1528) Reiterstatuette des Marc Aurel (Anfang 16. Jahrhundert)**. Sie ist eine Reduktion des Monuments von Kaiser Marc Aurel auf dem Kapitol, der am besten erhaltenen monumentalen Reiterstatue der römischen Antike.

Die Statue wurde zur Erinnerung an die militärischen Erfolge des Kaisers geschaffen und auf dem Forum Romanum aufgestellt. Ab dem 12. Jahrhundert befand sie sich im Bereich der Lateranbasilika, bevor sie 1538 auf dem Kapitol ihren endgültigen Aufstellungsort erhielt. Michelangelo berücksichtigte 1538 das Monument aufgrund seiner Bedeutung in den Planungen für die Neugestaltung des Platzes und schuf auch den Entwurf für den Sockel der Statue.

Die künstlerische Rezeptionsgeschichte des Reiterstandbildes reicht noch weiter zurück. Bereits um 1440/45 schuf Antonio Filarete eine Replik (Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden). Um 1545 wird es von Christofano Gherardi in einem Fresko der Sala delle Aquile im Konservatorenpalast in Rom abgebildet. Eine Illustration im Manuskript *Collectio antiquitatum* von Giovanni Marcanova (Biblioteca Estense, Modena) zeigt das Denkmal 1465 noch am Lateran. Mit Sandro Botticellis und Filippino Lippis *Triumph von Mordechai* (um 1475) befand sich bis zu seinem Verkauf 1953 auch in den Fürstlichen Sammlungen eine frühe, gemalte Interpretation des Werkes, das in seiner Vorbildwirkung vor allem für die monumentalen Reiterbildnisse ab dem späten 16. Jahrhundert von immenser Bedeutung werden sollte.



Leonardo da Vinci (1452–1519) zugeschrieben
Reiterstatuette, 1. Hälfte 16. Jh.
Bronze, grüne Patina
© Szépművészeti Múzeum/ Museum of Fine Arts, Budapest

Mit dem Thema Pferd und Reiter hat sich auch **Leonardo da Vinci (1452–1519)** auseinandergesetzt. Seine ***Reiterstatuette (1. Hälfte 16. Jh.)*** aus dem Szépművészeti Múzeum in Budapest gibt der Kunstgeschichtsschreibung noch immer Rätsel auf: Entstand die Bronze nach einem Wachsmodell Leonardos oder griff hier ein anderer Künstler auf das Werk des Meisters zurück? Wiederholt wird etwa Giovanni Francesco Rustici (1475–1554), der regelmässig leonardeske Motive steigender Pferde in Reitergruppen aufnahm, genannt.

Die für da Vinci als Urheber sprechenden Stimmen bringen die Komposition mit Zeichnungen des Künstlers, die heute in der Royal Collection in Windsor Castle aufbewahrt werden, in Verbindung. Mehrere vorbereitende Blätter zeigen Skizzen von Reitern und Pferden, die wohl für die beiden nie ausgeführten monumentalen Skulpturenprojekte des Künstlers, das Reiterstandbild Francesco Sforzas und das Grabmonument für Gian Giacomo Trivulzio, entstanden.

Zu spüren ist eine unauflöslche Spannung, daraus bezieht dieses Werk auch seinen Reiz. In diesem Zusammenhang hält sich die Hypothese, es handle sich bei dem ausstellten Objekt um ein Modell, das die ausgeglichene Gewichtsverteilung und ein balanciertes Freistehen der Figuren ohne ein zusätzliches stützendes Element ausloten sollte. Dafür spricht auch die unfertige Erscheinung der Oberfläche. XRF-Röntgenanalysen bestätigen, dass die beiden separat gegossenen Figuren die gleiche Legierung aufweisen.

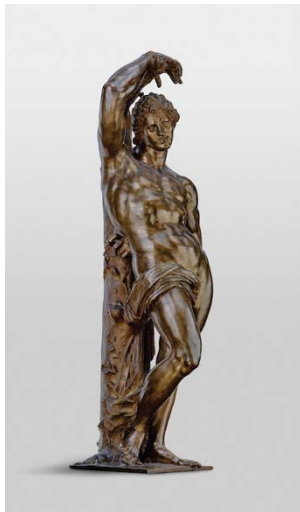
2. FÜRSTLICHES SAMMELN: »ein sonder Lust zu künstlichen Sachen«

Der Beginn einer grossen Bronzensammlung

Mit der Beauftragung beziehungsweise dem Erwerb bedeutender Bronzen von Adrian de Fries wurde bereits am Beginn des 17. Jahrhunderts der Grundstein für die reiche Bronzensammlung der Fürstlichen Sammlungen gelegt, ein Gradmesser für jede spätere Sammeltätigkeit und Vorbild für die Beauftragung von Kunstwerken durch spätere Generationen der Fürstenfamilie Liechtenstein.

Fürst Karl I. von Liechtenstein (1569–1627) schuf durch sein politisches Wirken die Grundlagen für den Aufstieg des Hauses Liechtenstein zu einem der führenden Adelsgeschlechter der Habsburgermonarchie. Kaiser Rudolf II. berief ihn im Jahr 1600 in das Amt des Obersthofmeisters (das höchste Hofamt) und zum Vorsitzenden des Geheimen Rates – und damit zum faktischen Leiter der Regierungsgeschäfte – in seine Residenzstadt Prag. Als Obersthofmeister war Karl I. auch für die Kunstsammlungen des Kaisers und die am Hof tätigen Künstler verantwortlich.

Über den Inhalt der Sammlungen Karls I., vor allem seiner Gemäldesammlung, ist nur sehr wenig bekannt. Bekannt ist vor allem sein Interesse an kunstgewerblichen Arbeiten. Aus einem Briefwechsel Karls I. mit dem Kaiser von 1597 wissen wir aber, dass er schon damals eine bedeutende Sammlung von »fürtrefflichen seltzamen Kunststücken und Gemälden« besass. Mit Karl I. haben wir den ersten grossen Auftraggeber und Sammler der Familie vor uns. Das wusste auch schon Kaiser Ferdinand II. zu schätzen, der feststellte, dass dieser »ein sonder Lust zu künstlichen Sachen« gehabt habe.



1607 beauftragte Karl I. bei **Adrian de Fries (1556–1626)**, einem der wichtigsten in der Prager Burg tätigen Künstler, die Figur des **Christus im Elend** und wenige Jahre später auch den ebenso monumentalen **Heiligen Sebastian (1613/14)** für seine eigenen Sammlungen. Neben diesen beiden Meisterwerken aus den Fürstlichen Sammlungen ist in diesem Zusammenhang als Leihgabe aus dem Kunsthistorischen Museum *Christus an der Geisselsäule* (um 1613/15) von de Fries zu sehen.

Bemerkenswert an der Bronzeplastik des *Heiligen Sebastian* ist, dass de Fries sich hier als Plastiker zeigt, der die Ideale der Spätrenaissance hinter sich lässt und sich bereits einem ganz anderen, kraftvollen Körperideal des Barock zuwendet.

Adrian de Fries (1556–1626): *Der Heilige Sebastian*, 1613/14
Bronze, grünlich goldbraune Patina
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

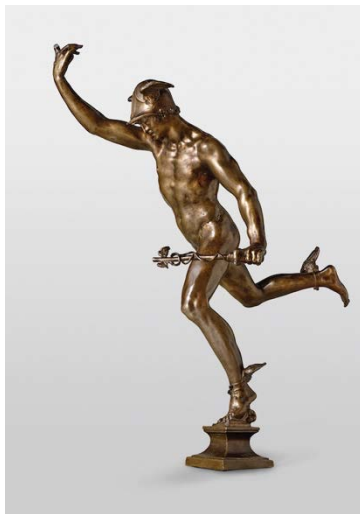
Der Heilige Sebastian steht in Erwartung des Todes unbekleidet an einen Baumstamm gefesselt. Während sein rechter Arm die S-förmige Linie über den Kopf hinaus verlängert und somit das Stand-Spielbein-Motiv unterstreicht, ist sein auf den Rücken gebundener linker Unterarm hinter der Taille verborgen und veranlasst auf diese Weise die Vorwölbung des Hüftbereichs.

Es ist hier nicht wie üblich die körperliche Marter durch Pfeile, sondern vielmehr die seelische Qual des leidenden Heiligen wiedergegeben, die insbesondere in den Gesichtszügen deutlich wird. Im Vergleich mit dem *Christus im Elend* zeigt sich, dass diese wenig scharf herausgearbeitet sind, auch die Haare sind kaum differenziert. Die grosszügige Modellierung des muskulösen Körpers steht im spannungsvollen Kontrast zu den detaillierten, scharf gezeichneten Pflanzen- und Blütenranken am tronco.

Johann Kräfner über Adrian de Fries

»Adrian de Fries, aus den Niederlanden kommend, reifte in Florenz, wo er für Giambologna arbeitete, selbst zu einer überzeugenden Künstlerpersönlichkeit, die am Ende seiner Karriere den Manierismus abstreifte und sich als einer der ersten Künstler im Norden barocken Idealen annäherte. Seine Freizügigkeit in der Modellierung erlaubte es ihm sehr schnell, die grosse Form in den Vordergrund zu stellen und alles künstlerisch Beengende abzuwerfen. Diese Souveränität der Gestaltung, gepaart mit seiner perfekten Gusstechnik und durch Kaltarbeit und transparente Lackpatina delikate ausgefeilten Oberflächen, macht ihn zu einem der ganz grossen Bildhauer der Kunstgeschichte. Seinem Œuvre in den Fürstlichen Sammlungen kommt besondere Bedeutung zu, sind doch seine zwei monumentalen Skulpturen im Auftrag Karls I., *Christus im Elend* und *Der Heilige Sebastian*, erlesene Beispiele dafür, wie sehr ungebrochene Eigentümerschaft über Jahrhunderte Objekte im perfekten Originalzustand erhalten kann. Es ist immer wieder ein Erlebnis, sich diesen Plastiken anzunähern und ihre perfekte Oberfläche zu bewundern.

Die vom Künstler genau so, wie sie heute erscheint, aufgetragene Patina bedeckt wie die Haut des Menschen die Oberfläche, lässt darunterliegende Schichten zart durchscheinen und schafft so aufregende Tiefe und Schmelz. Und gleich daneben sitzen Stellen, wo noch der Gussand das Bild dominiert, diese Imperfektion scheint den Künstler gar nicht gestört zu haben und trägt viel zur Selbstverständlichkeit bei, mit der diese Meisterwerke heute vor dem Betrachter stehen.«



Die Bronze **Mercur (um 1612/15)** von Adrian de Fries zeigt noch deutliche Anklänge an die Werke Giambolognas. Ihre Modellierung wirkt skizzenhaft und weist kaum Spuren von Nachbearbeitung auf; in dieser Grosszügigkeit unterscheidet sich Fries drastisch von Giambologna und weist bereits in eine neue Epoche. In ihrem ungebrochenen Vorwärtsdrang scheint die Figur fast ihren Halt zu verlieren und nach vorne zu kippen – ein Eindruck, der durch den filigranen mitgegossenen Sockel noch verstärkt wird und auf einen angedachten Aufstellungsort etwa auf dem Gesims eines Kabinettschranks hindeutet

Adrian de Fries (1556–1626): *Mercur*, um 1612/15
Bronze, hellbraune Patina, darüber Reste von dunkelbraunem Firnis
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

Kopien nach Antiken: »das geeignete Medium für einen Sammler im Norden«

Fürst Karl Eusebius I. von Liechtenstein (1611–1684), Sohn und Nachfolger Fürst Karls I., setzte die Ankaufs- und Sammeltätigkeit seines Vaters nahtlos fort. Er war ein leidenschaftlicher Bauherr und Sammler, unter anderem erwarb er mit der *Himmelfahrt Mariens* (1635/37) das erste Gemälde der Fürstlichen Sammlungen von Peter Paul Rubens sowie kleinformatige Reduktionen der monumentalen Steinfiguren von Giambologna in Florenz und andere Modelle des Künstlers in frühen Güssen von Antonio beziehungsweise Giovanni Francesco Susini.

Seinen »geliebten Sohn« Johann Adam Andreas I. wies Karl Eusebius I. in einem ihm gewidmeten Traktat nicht nur an, Kunst als immerwährenden Beweis seiner eigenen und der Fähigkeiten des Fürstenhauses zu erwerben, sondern er betonte im Speziellen auch die Bedeutung von Bronzeplastiken, um dieses Ziel ewigen Ruhms zu erreichen.

Bronzegüsse seien das geeignete Medium für einen Sammler im Norden: Griechische und römische Originale seien für Ihresgleichen ohnehin unerreichbar und den Päpsten und dem römischen Hochadel vorbehalten. Man sollte sich die Mühe sparen, tonnenschwere Steine über die Alpen zu schleppen, die dabei sowieso nur zerbrächen, unterwies er seinen Sohn. Karl Eusebius forderte, dass »jeder curiosere Fürst und Herr ein besondere Galleria haben sol auf die Statuen, dass also in der einen die Gemähl, in der anderen die Statuen seien. Dieses aber ist hechst schwehr und schier unmeiglich zu haben und zu erlangen, besonders in Deutschlandt, indehme zu dergleichen Werk von Rechts wegen nur lauter Antiquiteten sein sollen, das ist uralte Stuk von denen gewehsten vornembsten alten Meistern, als dehnen Kriechen, so in der Sculptur alle übertrofen haben und hechst geschätzt werden [...] Dergleichen aber wo in Deütschland zu bekommen? [...] Schwarlich oder gar niemahls, denn sie seint von lauter weissen Marbel und also schwarz, auf der Ax sie zu fiehren, bald unmiglich wegen der Schwarn und Weite des Wegs und Zerbrechung und Verterbung selbiger.«

Johann Kräftner über Reduktionen

»Reduktionen waren beliebte Geschenke, um diplomatische Friktionen auszugleichen, Ehen anzubahnen oder sogar Friedensbemühungen einzuleiten. Es entstanden Werke höchster Kunstfertigkeit, wenn monumentale Skulpturen und Plastiken in das kleine Format übertragen wurden, ohne dass sie ihre Wirkkraft einbüßen. Die Kunstkammern der Museen sind heute voll von dieser ganz eigenen Spielart der europäischen Kunst: Kopien und doch keine Originale, oder Originale und keine schnöden Kopien?

Die Fürsten sind hier eng dem Gedanken der Kunstkammer verpflichtet, wie er in den Palästen von Mantua, Gubbio, Urbino oder Florenz Höhepunkte erlebte. Vor allem Isabella d'Este häufte in ihrem *Studiolo* und der *Grotta* im Palazzo Ducale in Mantua eine Fülle solcher Bronzeplastiken an, die dort auf Wandregalen, über Augenhöhe gelegen, Aufstellung gefunden haben. Die Objekte sind zwar gut dokumentiert, aber mit Sicherheit zu sagen, ob auch Plastiken der Fürstlichen Sammlungen von dort stammen, ist aufgrund der oft nur oberflächlichen Beschreibungen der Inventare meist nicht möglich.

Die Reduktionen waren für die Fürsten mit Sicherheit eine Möglichkeit, Kunst im wahrsten Sinne des Wortes über die Alpen zu tragen. Sie waren ‚toys of the princes‘, wurden in die Hand genommen, um ihre Schönheit von allen Seiten wie auch die Haptik ihrer Oberflächen zu erleben. Noch heute spricht man gerne von Handpatina, die mit einem Reiz dieser kleinen Meisterwerke ausmacht und die durch den selbstverständlichen Umgang mit diesen Objekten vor ihrer Musealisierung entstanden ist.«

Fürst Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein (1657–1712) reorganisierte die Verwaltung und sanierte die Finanzen des Fürstenhauses. Auf der dadurch geschaffenen soliden wirtschaftlichen Grundlage liess er als bedeutender Mäzen und Bauherr unter anderem die beiden prachtvollen Wiener Palais errichten, das Stadtpalais in der Bankgasse und das Gartenpalais in der Vorstadt Rossau.

Für die Sammeltätigkeit von Johann Adam Andreas I. spielte **Massimiliano Soldani-Benzi (1656–1740)** eine bedeutende Rolle, ihm gelang es, bei den Medici in Florenz die Erlaubnis zu erhalten, Kopien nach römischen Antiken aus deren Besitz giessen zu dürfen. 1680 hatte der Fürst die Sammlungen der Medici auf seiner »Grand Tour« in Florenz bewundert, und vermutlich ist seitdem der Wunsch nach den Bronzekopien gereift.

Johann Adam Andreas I. bestellte bei dem von ihm bevorzugten Bronzegiesser, Massimiliano Soldani-Benzi, zunächst Güsse der beiden berühmten Marmorfiguren der Tribuna in den Uffizien, des **Tanzenden Fauns (1695–97)**, der eine römisch-kaiserzeitliche Nachbildung eines verlorenen griechischen Originals darstellt, und der **Venus Medici (um 1699–1702)**.



Dass Soldani-Benzi ihm die Figur des *Tanzenden Fauns* als »la piu bella statua che si trovi« (»die schönste Statue, die es gibt«) angepriesen hatte, mag dafür ausschlaggebend gewesen sein, sie als erste von drei beauftragten Grossbronzen auszuführen. 1697 wurde der *Tanzende Faun* vollendet und traf zwei Jahre später in Wien ein. Im Vergleich zum antiken Vorbild hatte der Künstler nicht nur auf die Reproduktion des Marmorsockels, sondern auch des tronco verzichtet und eine einfache rechteckige Plinthe als Basis angefertigt

Massimiliano Soldani-Benzi (1656–1740): *Tanzender Faun*, 1695–97
nach der Antike, Bronze, rotbraune Lackpatina
Giovanni Giuliani (1664–1744): *Tanzender Faun*, um 1700, Sandstein
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

Dass insbesondere das Sujet des *Tanzenden Fauns* über einen langen Zeitraum hinweg Faszination ausübte, bezeugen zahlreiche, aus unterschiedlichen Materialien gefertigte Repliken der antiken Statue. Auch in den Fürstlichen Sammlungen ist dieses Thema mehrfach vertreten. Den Wünschen des Fürsten Johann Adam Andreas I. ist zu verdanken, dass es neben den Werken des Soldani-Benzi auch eine Kopie des Fauns in Stein für sein Palais in der Rossau geben sollte. Der Bildhauer Giovanni Giuliani (1664–1744) erhielt von ihm um 1700 den Auftrag, eine beinahe zwei Meter grosse Kopie aus Sandstein anzufertigen. Sie ist noch heute in der Sala Terrena des Gartenpalais Liechtenstein zu bewundern – geschaffen nach einem in den Sammlungen des Stifts Heiligenkreuz erhaltenen Bozzetto aus Terrakotta, dessen schwarze Fassung mit Messingpartikeln wiederum Bronze imitieren sollte.

Weitere Aufträge des Fürsten an Soldani-Benzi sind durch den regen und im Fürstlichen Hausarchiv erhaltenen Briefwechsel dokumentiert.

So schreibt der Künstler 1695 an Johann Adam Andreas I.: »Mehr und mehr werde ich mich dadurch geehrt fühlen, Eurer Hoheit zu dienen, und besonders jetzt, da der durchläuchtigste Grossherzog, mein Herr, die Erlaubnis erteilt hat, die Statuen, und zwar den Bacchus, den Faun und die Venus, in Bronze zu giessen, Dinge, die in der Welt einzigartig sind, zumal der König von Frankreich zwar auch Kopien derselben, aber (nur) solche aus Marmor hat, die nicht so gut [eig. richtig] sind, ja es niemals sein können, wie es die aus Bronze sein werden.« Und über die 1702 erworbene *Venus Medici* schreibt der Fürst: »Die Statue der Venus ist vor einiger Zeit angekommen ist und wir freuen uns sehr darüber und zwar, weil sie wegen ihres grossen Glanzes nicht so weich erscheint, aber das wird vergehen, wie man an der Statue des Faun gesehen hat.«

Die Aufträge umfassten unter anderem Büsten von Imperatoren, Philosophen und berühmten Frauen mit Sockeln aus Marmor nach den antiken Porträtköpfen in den Uffizien sowie zwei Kopien nach Marmorbüsten des Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), die *Anima Beata* und die *Anima Dannata*.



Massimiliano Soldani-Benzi (1656–1740) nach Gian Lorenzo Bernini
Büste der Anima Beata, 1705–07
Bronze, originale rotgoldene Lackpatina, Sockel aus beigem Kalkstein
Büste der Anima Dannata, 1705–07
Bronze, originale rotgoldene Lackpatina, Sockel aus beigem Kalkstein
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

Von Temperamenten und Seelenzuständen

Das kontrastreiche Gegenüberstellen von Gegensätzen in zusammengehörigen Werken bot im Barock ein ebenso beliebtes Thema wie die Darstellung von Temperamenten und Seelenzuständen. Ein Ausschöpfen der gesamten Bandbreite des menschlichen Ausdrucks bis hin zu extremen psychischen Zuständen war dadurch möglich.

Diese lustvolle Auseinandersetzung mit dem menschlichen Antlitz in all seinen Ausprägungen spiegeln auch die beiden Büsten der ***Anima Beata (1705–07)*** und ***Anima Dannata (1705–07)*** wider. 1619 von Gian Lorenzo Bernini als Marmorbüsten im Auftrag von Prälat Pedro de Foix Montoya (1559–1630) geschaffen und in der Kirche San Giacomo degli Spagnoli in Rom aufgestellt, dienten sie nahezu ein Jahrhundert später als Vorbilder für Massimiliano Soldani-Benzis Bronzegüsse.

Die meisterlichen Ausdrucksstudien beschreiben zwei gegensätzliche Seelenzustände: die erlöste (beziehungsweise glückliche oder begnadete) und die verdammte Seele. Die *Anima Beata* ist als junge, unbekleidete Frau wiedergegeben, die ihre Augen zum Himmel emporrichtet. Der Künstler legte bei dieser Büste besonderen Wert auf die Ausarbeitung und Ziselierung des Haares und des Blütenkranzes.

Gegenüber der weichen Stofflichkeit des Marmors verlieh Soldani-Benzi den Bronzen eine schärfere Plastizität. Die Drastik physiognomischer Verzerrung konnte er im Falle der *Anima Dannata* voll ausspielen: Der Kopf und seine Mimik sprühen förmlich vor Energie und scheinen diese an die Aussenwelt abzuleiten.

Die glänzende Bronze mit ihrer rötlich-golden schimmernden, transparenten Lackpatina, die das Material des Gusses raffiniert durchscheinen lässt, verstärkt diesen dramatischen Eindruck im Vergleich zum zugrunde liegenden Marmor noch zusätzlich. In der raffinierten Kaltarbeit der Ziselierung zeigt Soldani seine ganze Meisterschaft und seine ursprüngliche Ausbildung als Goldschmied.

Bereits 1696 hatte Soldani-Benzi dem Fürsten eine Arbeit des Bernini empfohlen, doch erst 1705 bestellte dieser die Büsten, nachdem sie ihm vom Künstler als »cose di bellissima maniera« (»Dinge von schöner Gestalt«) angepriesen worden waren. Zwei Jahre noch muss sich der Guss der Köpfe hingezogen haben, vor allem die weibliche Büste mit ihrem elaborierten Haarschmuck scheint dem Künstler besondere Mühe bereitet zu haben. 1707 konnte der Fürst schliesslich auch diese beiden Meisterwerke zum Galeriebestand zählen.

Die *Anima Dannata*, 1920 aus den Fürstlichen Sammlungen veräussert, konnte 1993 durch Fürst Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein zurückerworben werden.

Sammeln in der Tradition der Vorgänger

Nach Fürst Karl I. und Fürst Karl Eusebius I. erwarben fast alle Fürsten von Liechtenstein bedeutende Bronzen. Durch Fürst Joseph Wenzel I. (1696–1772), dessen Sammeltätigkeit die Sonderausstellung **MÄRZ IM PALAIS** im letzten Jahr gewidmet war, kam das erste Modell für die **Reiterstatuette des Grossherzogs Ferdinando I. de' Medici (um 1600)** in die Sammlungen, eines der raren signierten Werke **Giambolognas (1529–1608)**.

Ein besonderes Faible für Bronzen zeigt auch der heute Regierende Fürst Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein, dem spektakuläre Erwerbungen gelungen sind, welche die Bronzensammlung mit ihrer Geschichte und Gegenwart zu einer der weltweit bedeutendsten weiterentwickelt haben.

Als eine der jüngsten Erwerbungen erweitert die **Büste des Grossherzogs Ferdinando I. de' Medici (um 1608)** von **Pietro Tacca (1577–1640)** den Bestand von in Bronze gegossenen Herrscherporträts der Fürstlichen Sammlungen.



Als formale Bezugspunkte können Büsten Ferdinandos von Giambologna in Bronze und Marmor sowie die Reiterstandbilder gelten, die der Künstler als Hofbildhauer der Medici schuf und deren Umsetzung zu weiten Teilen Pietro Tacca überlassen worden war. Zwei Porträtbüsten von Ferdinando I. und seinem Vater Cosimo I., die heute in Florenz im Museo Nazionale del Bargello beziehungsweise in den Uffizien aufbewahrt werden, stellen die bedeutendsten Referenzen dar.

Pietro Tacca (1577–1640)

Büste des Grossherzogs Ferdinando I. de' Medici
um 1608, Bronze, grüner Marmor

© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

1613 hatte Pietro Tacca eine Büste Ferdinandos I. als persönliches Geschenk für die Tochter des Grossherzogs, Maria de' Medici (1575–1642), nach Frankreich geschickt. Diese kann wahrscheinlich als die Porträtbüste des Metropolitan Museum in New York identifiziert werden, die der Version der Fürstlichen Sammlungen stilistisch nahekommt und wohl in etwa zeitgleich zu den Pendants für Giovanni de' Medici entstanden ist. Sie stellt Ferdinando in jüngeren Jahren dar als die Versionen in der Ausstellung und in Florenz.

Die Büste des Bargello gibt das Schema des ausgestellten Porträts recht genau wieder. Allerdings wurde sie nie vollendet und erfuhr kaum Nachbearbeitung. Dazu tritt die liechtensteinische Version mit ihren feinen Details und herausgearbeiteten Finessen der unterschiedlichen Texturen und Materialien in deutlichen Kontrast: Das Kreuz des von Cosimo I. gestifteten Stephansordens prangt auf der Brust des Dargestellten, der Harnisch ist mit reliefierten Trophäen verziert.

Für die Ausführung des Gesichtes Ferdinandos dürfte Tacca auf ein konkretes Wachsmo­dell Giambolognas zurückgegriffen haben. Ferdinando verstarb 1609, ein Jahr nach Giambologna und der Übernahme seiner Werkstatt durch Tacca, was diesem vermutlich nicht die Zeit einräumte, persönlich ein Modell vom Antlitz des Grossfürsten anzufertigen.

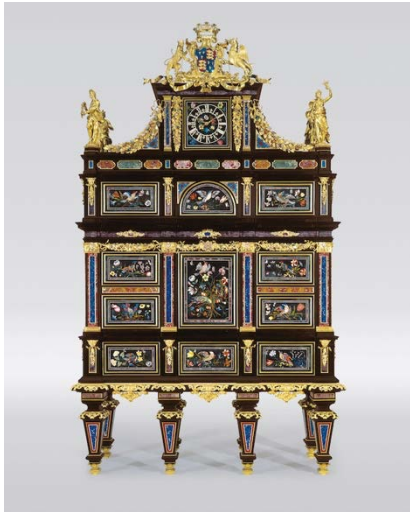
Weitere hochkarätige Neuerwerbungen durch Fürst Hans-Adam II. sind **Andrea Mantegnas (1431–1506) Marsyas oder Heiliger Sebastian (um 1500)**, **Sansovinos (1486–1570) Johannes der Täufer (1530er-Jahre)** sowie Bronzen von Antico, dessen Künstlernamen auf seine Lebensaufgabe anspielte, die in der Wiederbelebung und Erhaltung der Skulpturenkunst der Antike bestand. Er ist vor allem für aussergewöhnlich detaillierte und kunstfertige Bronzestatuetten bekannt, die Kompositionen berühmter klassischer Statuen zur Basis haben.



Anticos feuervergoldete **Büste des Marc Aurel (um 1500)** ist wahrscheinlich das schönste monumentale Herrscherporträt der Renaissance in Bronze. Impulse für die Darstellungen römischer Kaiser hatte Antico bereits während seiner frühen Rombesuche in den Jahren 1495 und 1497 erhalten, wo ein neu erwachter Eifer archäologische Ausgrabungen befeuerte und täglich neue Funde von Künstlern und Intellektuellen begeistert aufgenommen wurden.

Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, gen. Antico (um 1455–1528)
Büste des Marc Aurel, um 1500, Bronze, feuervergoldet
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

Die Büste vereint Elemente überlieferter Marmorbildnisse des Kaisers, von dem sich Porträts aus verschiedenen Lebensaltern erhalten haben, und stellt Marcus Aurelius mit grosser Dignitas dar, die seine in den philosophischen Selbstbetrachtungen überlieferte stoische Geisteshaltung überzeugend widerspiegelt. Trotz der Opulenz der vollvergoldeten Büste – ein Unikum im Œuvre des Künstlers – konnte sie bisher weder in Inventaren noch in anderen zeitgenössischen Dokumenten identifiziert werden.



Galleria dei Lavori (gegr. 1588, Baccio Cappelli (gest. um 1751),
Girolamo Ticciati (1671–1744): *Badminton Cabinet*, 1720–32
Girolamo Ticciati: *Allegorien der Vier Jahreszeiten aus der Bekrönung
des Badminton Cabinet*, 1720–32, Bronze, feuervergoldet
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

3. DIE »BRONZE DORÉ«

Schon von der Antike an sollte der Glanz von Bronzen den ewigen Ruhm des Dargestellten sicherstellen, von da setzt sich die Aura vergoldeter Bronze über mittelalterliche Werke bis zu den Appliken in »bronze doré« italienischer oder französischer Möbel des Hochbarock und des 19. Jahrhunderts fort.

Eines der aufregendsten Beispiele dieses Einsatzes kostbarster Materialien ist das ***Badminton Cabinet (1730–1732)***, bekrönt von den feuervergoldeten ***Allegorien der Vier Jahreszeiten*** nach Entwürfen von **Girolamo Ticciati (1671–1744)**, den letzten grossen Zeugen der Kultur der Bronzeplastik in Florenz. In der Ausstellung sind sie in Augenhöhe in einer Vitrine zu sehen und belegen, dass sie nicht nur dekoratives Beiwerk sind, sondern auch als autonome Kunstwerke bestehen können.

Als monumentales Kunstkammerstück vereint der Kabinettschrank unterschiedliche Zweige der Handwerkskunst. Während Giovanni Battista Foggini (1652–1725) für den Gesamtentwurf des prunkvollen Möbelstücks verantwortlich zeichnete, der von den grossherzoglichen Werkstätten der Medici im Auftrag von Henry Somerset, 3. Duke of Beaufort, ausgeführt wurde, waren die Skulpturen nach Modellen von Girolamo Ticciati entstanden. Dieser war ein Schüler von Foggini, »Erster Bildhauer« und Architekt sowie Direktor der Galleria dei Lavori in Florenz. Vor allem sind es die reiche Ornamentik und die Statuetten in vergoldeter Bronze, die dem *Badminton Cabinet* seine elegante Prägung geben.

Die Bronzen sind als schlanke allegorische Personifikationen konzipiert, deren Körper von weich fliessenden, wallenden Gewändern bedeckt werden. Die starke Lebendigkeit der Figuren wird durch die bewegte, beinahe tänzerische Gestik unterstrichen. Mit Ausnahme des Winters sind alle Jahreszeiten mit einem Kranz bekrönt. Die Figuren stehen mit ihren jeweiligen Attributen für sich, können zugleich aber auch als Symbol für die vier Lebensalter gelesen werden. So ist der Frühling als junge Frau mit Blütenzweigen wiedergegeben und der Sommer als Frau mit Sichel und Getreideähren. Der Herbst ist mit Weinlaub, Trauben sowie einer Trinkschale ausgestattet und der Winter, ein älterer, sich an einer Flamme wärmender Mann, trägt einen pelzgefütterten Umhang.

Johann Kräftner zur »bronze doré«

»Die Veredelungstechnik ‚bronze doré‘ hat als Möglichkeit, die Aura des Goldes in voller Strahlkraft zum Ausdruck zu bringen, die Menschheit während ihrer ganzen Geschichte begleitet, um sie schliesslich nahtlos in den Alltag des Kults (bei kirchlichen Objekten) oder des alltäglichen Lebens in den Palästen der Herrscher zu übersetzen.«

Carteluhren

In die letzte grosse Blütezeit der »bronze doré« fallen die elegant-verspielten Carteluhren des späten 18. Jahrhunderts. Sie spiegeln den Geschmack des Einrichtungsstils des französischen Königshauses unter Ludwig XIV. (1638–1715) und Ludwig XV. (1710–1774) wider und demonstrieren die Entwicklung der Pariser Mode vom Rokoko zum Klassizismus, der die Innenraumgestaltung in dieser Zeit unterworfen war. Sie verzaubern nicht nur durch den Glanz ihres Ornaments, sondern auch durch ihren Klang, wenn sie die Stunde schlagen.

Bronzereliefs

Ein eigenes Kapitel der Ausstellung ist dem Bronzerelief gewidmet, das sich in den Fürstlichen Sammlungen ausgehend von **Pierino Da Vincis (1529–1553)**, er war der Neffe Leonardos) Meisterwerk **Der Tod des Grafen Ugolino della Gherardesca und seiner Söhne (1548/49)** bis zu den Beispielen des Florentiner Hochbarock von Massimiliano Soldani-Benzi belegen lässt. Unter den Werken Soldani-Benzis ist die von Fürst Hans-Adam II. erworbene Platte **Christus am Ölberg (um 1722)** mit ihrer ausserordentlich schönen originalen Florentiner Lackpatina zu erwähnen.



Erlesene »Gäste« anderer Museen und Sammlungen setzen im hochkarätigen Zusammenspiel dieser Sonderausstellung weitere besondere Akzente und Glanzpunkte: So ist **Guglielmo della Porta (um 1500/10–1577)** **Kreuzigung (1570–1575)**, eine Leihgabe aus dem Szépművészeti Múzeum in Budapest, in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Dieses Werk zeigt die überzeugende Symbiose des Reliefs, bei dem sich der Künstler von Werken Michelangelos inspirieren liess, und seiner Rahmung, wo ebenfalls vergoldete Bronze in ausladender ornamentaler Formensprache zum Einsatz kommt.

Guglielmo della Porta (um 1500/10–1577)

Kreuzigung, 1570–1575

Bronze, feuervergoldet

© Szépművészeti Múzeum/ Museum of Fine Arts, Budapest

Über Vermittlung Michelangelos (1475–1564) erhielt der aus der Lombardei stammende und in Rom arbeitende Guglielmo della Porta bedeutsame Aufträge, in erster Linie von der Familie Farnese, später jedoch auch vom päpstlichen Hof. Die *Kreuzigung* entstammt della Portas späterer Schaffensphase, in der er für Papst Pius V. (1566–1572) unter dem Einfluss des Konzils von Trient (1545–1563) und der Gegenreformation in erster Linie Werke religiöser Thematik schuf. Das Relief, von dem mehrere Varianten in unterschiedlichen Ausführungen und Materialien bekannt sind, wurde auf Basis einer Skizze (Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta, Museum Kunstpalast, Düsseldorf) als Werk della Portas identifiziert. Die Version aus Budapest, die durch die hohe Qualität des Gusses besticht, ist in einen elaborierten Holzrahmen mit feuervergoldeten Bronzeelementen eingelassen.

Nicht nur für den Gekreuzigten, sondern auch für die begleitenden Engel liess sich della Porta von den Werken Michelangelos inspirieren. Von der nachhaltigen Popularität seiner eigenen Kreation zeugt wiederum die Tatsache, dass Giambologna in seinen Werken ab den 1580er-Jahren mehrfach auf diesen Prototypen zurückgriff. Auch ist die Figur des gekreuzigten Christus aus dem Budapester Relief in mehreren Gemälden El Grecos (1541–1614) aus der Zeit seines römischen Aufenthalts (1570–1577) wiedergegeben, wodurch sich eine zeitliche Einordnung ableiten lässt. El Greco war zwischen 1570 und 1572 regelmässig Gast im Palazzo Farnese und kam hier mit den Werken della Portas in direkten Kontakt.

Medaillen und Plaketten

Zum ersten Mal werden in dieser Ausstellung auch die Medaillen und Plaketten der Fürstlichen Sammlungen gezeigt. Es ist eine kleine Sammlung, in der sich aber ganz herausragende Stücke befinden, die zeigen, wie sehr im Fürsthaus auch solch kleine Objekte geschätzt wurden.

Diese Medaillen und Plaketten sind auf der einen Seite kostbare Kunstwerke, auf der anderen können sie auch viele Geschichten über die Dargestellten selbst oder den Anlass erzählen, der zu ihrer Beauftragung geführt hat. Mit ihnen kann man in eine uns heute vielleicht fremde, aber doch höchst spannende Welt von gestern eintauchen. Von antiken Köpfen bis zu Herrschern des Hochbarock informieren sie uns über Personen und Ereignisse, die damals die Welt bewegten.

4. EXKURS: DER KOSMOS DER BRONZEPLASTIK IM STADTBILD WIENS

(Auszug aus der Publikation zur Sonderausstellung von Johann Kräftner, S. 15–21)

Wenn in Wien jedes Jahr die Pummerin im Nordturm des Stephansdoms das Neujahr einläutet, lauschen nicht nur die Wiener dem Klang der gegossenen Bronze. In allen Kulturen hat der Klang der Bronze eine ganz besondere, spezifische Bedeutung. Der Glockenguss steht in einer langen Tradition von den Kulturen Chinas und Japans bis in die Welt des Abendlandes. Mit den Geschwistern des Glockengusses, dem Kanonenguss und dem Guss von Plastiken, stand die Kunst des Giessens über Jahrtausende für den höchstmöglichen technischen Standard.

Bronze war ein kostbares Material und konnte ganzen Regionen und denen, die damit Handel trieben, zu grossem Wohlstand, ja Reichtum verhelfen. Kupfer, die Basis der Bronzelegierung, war das erste Metall, das vom Menschen in Anatolien schon vor 10 000 Jahren verarbeitet werden konnte und später Stein als Leitmaterial ablöste. Auf die Steinzeit folgte die Bronzezeit (ca. 2200–800 v. Chr.). Schon von Anfang an bildeten sich über die damalige Welt Handelswege aus, die das Material über den gesamten eurasischen Kulturraum verbreiteten. Die Ägypter gewannen es im Untertagebau, die Römer bezogen es von der namensgebenden Insel Zypern (aes cyprium). Wahrscheinlich geht der Name der kupferreichen Mittelmeerinsel auf das assyrische Wort kipar zurück. Daraus wurde schliesslich cuprum und später im heutigen deutschen Sprachraum Kupfer (dies spiegelt sich heute noch in dem chemischen Symbol Cu wider).

Durch die Zugaben von Zinn oder Zink entwickelten die Griechen das Rohmaterial zu Bronze und Messing weiter. Der dadurch niedrigere Schmelzpunkt und das ganz andere Flussverhalten öffneten den Weg auch zu raffinierten und komplizierten Formgebungen. Die Glockenbronze in der Zusammensetzung von 80 Prozent Kupfer und 20 Prozent Zinn ist eine Legierung, die seit dem Guss der ersten abendländischen Kirchenglocken im 6. bis 8. Jahrhundert bis heute kaum verändert verwendet wird. Mit dieser Legierung, empirisch entwickelt, liegt man ganz nah am Optimum der Elastizität, die man mit einem Zinnanteil von 18 Prozent erreicht.

Im Frühmittelalter befanden sich die wichtigsten Abbaugelände Mitteleuropas am Nordrand des Harzes sowie im Sauerland. Nach einer Blütezeit des Kupferbergbaus im 13. und 14. Jahrhundert ist für die meisten dieser Abbaugelände ein Rückgang oder eine Unterbrechung der Förderung zu verzeichnen, die nicht unwesentlich auf den Bevölkerungsrückgang infolge der Pest zurückgeführt werden können. Eine Trendumkehr brachte erst das ausgehende Mittelalter, und hier waren es vor allem die Augsburger Fugger, die den Kupferbergbau und den Handel mit dem Metall zu ihrem Privileg machten.

Jakob Fugger (1459–1525) liess den Habsburgern und dem König von Ungarn grosse Geldsummen und liess sich dafür im Gegenzug die Schürfrechte in Tirol und in Oberungarn übertragen. Damit konnte sein Unternehmen mit seinem Geschäftspartner Hans Thurzó, mit dem die Fugger 1494 den »Ungarischen Handel« gründeten, rasch die dominante Stellung im Kupferhandel innerhalb des gesamten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation erreichen. Zu dem Konglomerat an Bergwerken und Hütten zählten Neusohl (Banská Bystrica) im Königreich Ungarn, seit 1495 die Saigerhütte Fuggerau in Kärnten (Messinggiesserei, Kanonenfabrik und von schweren Kanonen bewachte Trutzburg) sowie die Saigerhütten Hohenkirchen in Thüringen und Moschnitz (Mostenice) in der heutigen Slowakei.

Der wichtigste Umschlagplatz für das aus dem Osten kommende Kupfer war die Bibersburg in Červený Kameň, die die Fugger 1528 erworben hatten und ab 1537 in Renaissanceformen erneuern liessen. Die Festung war nach modernsten Gesichtspunkten als Umschlagplatz für Kupfererze geplant, besass im Südwesttrakt riesige Lagerkeller und ein System mit vier Basteien, die auf Albrecht Dürers theoretisches Werk zur Festungsbaukunst (*Etliche vnderricht, zu befestigung der Stett, Schlosz und Flecken ...*, Nürnberg, 1523) zurückgingen. Noch heute beeindruckt dort die riesigen, jetzt komplett leeren Kellergewölbe, die mit ihren gewaltigen Dimensionen noch den Geist dessen, was hier einst umgesetzt wurde, vermitteln können.

Von hier aus wurde das Kupfer über Faktoreien in Breslau, Leipzig, Krakau und Ofen verteilt. Für den Transport zur Ostsee liess Jakob Fugger eine neue Strasse über den Jablunkapass bauen, über den die Kupferlieferungen zu den Ostseehäfen in Danzig, Stettin und Lübeck transportiert wurden. Von dort wurde das Kupfer aus Oberungarn über Antwerpen bis nach Lissabon verschifft, wo es die wichtigste portugiesische Handelsware für den Export nach Indien darstellte.

Auf den Kupfermarkt in Venedig gelangte Fugger'sches Kupfer aus Neusohl über Wiener Neustadt und die Adria Häfen Triest und Zengg (Senj). Auch weiter in den Süden nach Florenz wurde das Kupfer geliefert, der hohe Standard des Bronzegusses in Florenz wäre ohne diese handelstechnischen Voraussetzungen undenkbar gewesen.

Das aus der Slowakei gehandelte Kupfer deckte knapp 40 Prozent des europäischen Kupfermarktes ab. Aus dem Bergbau in Tirol, wo die Fugger den Markt ebenfalls beherrschten, kamen weitere 40 Prozent der in Europa gehandelten Menge. Somit dominierten die Fugger in Europa den Kupferbergbau, dessen Verhüttung und Vermarktung. Diese Vormachtstellung konnten sie bis an den Anfang des 17. Jahrhunderts halten (aus dem ungarischen Bergbau hatten sie sich schon 1547 zurückgezogen, die Fuggerau verkauften sie 1570 dem Kloster Arnoldstein zurück), als die Förderleistung des oberungarischen und Tiroler Bergbaues nachliess und schwedisches Kupfer auf den Markt drängte. Dieses stammte hauptsächlich aus Falun (zwei Drittel der Weltproduktion kamen bald von dort) und wurde vom Norden in den Süden gebracht, wiederum bis in das Zentrum des Bronzegusses: Florenz.

Immer wieder verlagerten sich, wenn Rohstoffe versiegten, Abbau, Verhüttung und Handel in andere Gebiete: Bronze ist bis heute ein begehrter Rohstoff, der Kreislauf des Einschmelzens von Gussstücken begleitet die gesamte Geschichte der mitteleuropäischen Kultur. Waren es das eine Mal die Kanonen des Gegners, die eingesammelt und dann zu Glocken oder Skulpturen gegossen worden sind wie nach den Türkenkriegen, war es dann das andere Mal der genau umgekehrte Vorgang, der viele der historischen Glocken verschwinden liess und in Kriegsmaterial verwandelte. Bronze ist also das Material, das in seiner nachhaltigen Verwendung kaum zu überbieten ist.

In Österreich war im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit Innsbruck ein Zentrum für das Giessen von Glocken, Kanonen und auch Skulpturen. Wer kennt nicht das Innsbrucker Zeughaus oder die Schwarzen Mander in der dortigen Hofkirche?

Das Zeughaus liess Kaiser Maximilian I. zwischen 1500 und 1505 erbauen. Damit in Zusammenhang steht die 1503 in Mühlau errichtete Messinghütte. Ausschlaggebend für die Standortwahl waren der blühende Kupferbergbau Tirols und die Lage der Stadt als Verkehrsknotenpunkt, der um Innsbruck eine florierende Rüstungsindustrie hatte entstehen lassen.

In Mühlau wurden unter anderem Harnische hergestellt sowie 17 der 28 von ursprünglich 40 projektierten Bronzestatuen für das Grabmal Kaiser Maximilians I. der Innsbrucker Hofkirche gegossen. Die Planung und Ausführung des Grabmals leitete wahrscheinlich Gilg Sesselschreiber (seit 1496 in München bezeugt, ab 1502 in Innsbruck für Maximilian tätig), für den Guss war der Überlieferung nach der Stückgiesser Gregor Löffler (1490–1565) aus einer alteingesessenen Tiroler Giesserfamilie verantwortlich. Die Entwürfe für die Standfiguren stammen unter anderem von Peter Vischer d. Ä. (um 1464–1529) und Albrecht Dürer (1471–1528, Figur des Königs Artus).

Ergänzt sollten diese monumentalen Plastiken durch 100 Statuetten von Heiligen des Hauses Habsburg werden, von denen nach den Entwürfen von Jörg Kölderer (1465/70–1540) 23 gegossen wurden und heute auf der Nordempore der Hofkirche oberhalb des Kenotaphs für Maximilian aufgestellt sind. (Der ursprüngliche Aufstellungsort sollte die Gralsburg am Falkenstein bei St. Wolfgang sein, für den tatsächlichen Bestattungsort in der St. Georgs-Kapelle der Wiener Neustädter Burg, der über einer Durchfahrt gelegen ist, waren sie zu schwer.) Bei diesem Auftrag handelt es sich um eines der grössten Ausstattungsprogramme mit Bronzeplastiken, das je in Auftrag gegeben worden ist. Das Projekt zeigt, wie eng die dahinterstehende Technologie mit dem Kanonguss in Zusammenhang stand und wie gross der Stellenwert solcher Bronzeplastiken als Objekte zu ewiger Erinnerung war.

Auch in Wien gab es ein kaiserliches Gusshaus, das ursprünglich in der Seilerstätte zwischen Braun- und Wasserkunstbastei gelegen war. Das neue Gusshaus auf der Wieden wurde auf Initiative von Fürst Joseph Wenzel I. von Liechtenstein geschaffen und diente am Beginn ausschliesslich der Stuckgiesserei, aber auch Plastiken wurden hier gegossen. So ist bekannt, dass dort 1807 das Reiterstandbild für Kaiser Joseph II. auf dem Josephsplatz entstanden ist. Dass dort auch schon früher Plastiken wie etwa Franz Xaver Messerschmidts (1736–1783) monumentale Standbilder für Maria Theresia und Franz Stephan I. von Lothringen gegossen worden sind, ist sehr wahrscheinlich.

In Wien waren es vor allem in verschiedenen Blei-Zinn-Legierungen gegossene Objekte, die das Feld beherrschten und auch im Freien – ein wunderbares Beispiel dafür ist der *Providentiabrunnen* (sogenannter *Donnerbrunnen*) am Neuen Markt – zur Aufstellung gelangten. Erst im späten 18. und 19. Jahrhundert setzte sich dann auch hier der Bronzeguss durch, der aufgrund der Beständigkeit, aber auch aus statischen Gründen mit zunehmender Grösse der Objekte das Feld allein beherrschte.

1859 übersiedelte die Stuckgiesserei von der Wieden in das 1856 fertiggestellte Arsenal, das alte kaiserliche Gusshaus wurde 1861 mit kaiserlicher Genehmigung zur k. k. Kunsterzgiesserei umgewandelt, wo alle Grossaufträge im Zusammenhang mit der Ausstattung der Wiener Ringstrasse umgesetzt wurden. Anton Fernkorn betrieb dort sein Atelier und goss hier das Reiterstandbild Erzherzog Carls, im Modell-Depositorium installierte 1869 Hans Makart sein Atelier und auch seine Wohnung. Nachdem Fernkorn 1866 die Leitung krankheitshalber abgeben musste, führten Josef Röhlich und Franz Pönninger den Giessereibetrieb weiter, bis 1896 Arthur Krupp den Betrieb übernahm.

Heute ist Wien in allen seinen Bezirken voll mit solchen Güssen, die prägend für das Stadtbild geworden sind. Wir brauchen uns nur umzuschauen, Bronze als Material ist überall gegenwärtig, ob im Zentrum der Stadt, in den Aussenbezirken und sogar auf den Friedhöfen, wo ganz bedeutende Denkmale anzutreffen sind.

Ein schönes frühes Beispiel bildet die Säule der unbefleckten Empfängnis Mariae Am Hof, ein Monument, das eine lange Geschichte hat. Eine erste Säule wurde 1664 aufgrund eines Gelöbnisses von Kaiser Ferdinand III. anlässlich des Abzugs der bereits in die Nähe von Wien gelangten Schweden 1645 aufgestellt, sie wurde 1663 nach Schloss Werneck transferiert.

Als Ersatz wurde 1667 durch Kaiser Leopold I. eine neue Säule aufgestellt, wo Bronze zum ersten Mal in angemessenen Dimensionen zum Einsatz gekommen ist: Für die architektonische Struktur zeichneten Carlo Martino Carlone und Carlo Canevale verantwortlich, die Bronzen wurden nach dem alten Vorbild durch den Stuckgiesser, also den Kanonengiesser Balthasar Herold, gegossen. Allein die hoch oben stehende Marienstatue wiegt 1600 Kilogramm, jeder der vier Engel eine Tonne. Man kann sich damit vielleicht besser vorstellen, welcher Materialwert und wie viel Energie hier zum Einsatz kamen und wie teuer und auch wertvoll solche Objekte waren.

Am Ende der Entwicklung entstanden gigantomanische Projekte. Nachdem Radetzky für den Platz Am Hof geschaffene Reiterplastik 1912 vor das neue Kriegsministerium am Stubenring transferiert wurde, musste darüber eine der wohl absurdesten Bronzen, die je geschaffen worden ist, schweben: ein riesiger Doppeladler, in Bronze gegossen. Dessen Flügelspannweite beträgt 15 Meter und auch das Gewicht von 40 Tonnen ist rekordverdächtig. Die Staatsmacht wollte hier offenbar auch ihr Gewicht unter Beweis stellen.

Kommen wir wieder zurück zu den Reiterstandbildern, die ein im Stadtbild durchaus beherrschendes Motiv bilden. Erst spät ist das Sujet des Reiters auf dem Pferd als Denkmal in Wien aufgetaucht, denkt man an andere Metropolen ihrer Zeit, an Padua mit Donatellos Reiterstatue des Gattamelata von 1453, Verrocchios Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni in Venedig oder das heute durch die Französische Revolution zerstörte und später neu geschaffene Monument für Ludwig XIV. auf der Place Vendôme in Paris.

Als erster Beitrag Wiens zu diesem Thema ist Balthasar Ferdinand Molls Monument für Franz I. Stephan von Lothringen im Wiener Burggarten (ursprünglich im Paradeisgärtel aufgestellt) von 1781 zu erwähnen, ein Modell, das vom Kaiserhaus für die Ausfertigung im grossen Massstab abgelehnt wurde und schlussendlich vom Künstler in Form des Modells dem Kaiserhaus geschenkt wurde. Es ist in Blei-Zinn-Guss gefertigt, vielleicht war eine Umsetzung in diesem Material in einem grösseren Massstab zu diesem Zeitpunkt technisch gar nicht so leicht möglich.

Diesem folgt dann das bereits erwähnte Monument für Kaiser Joseph II. auf dem nach ihm benannten Platz vor der Österreichischen Nationalbibliothek, noch ganz in klassizistischen Gestaltungsschemata und den antiken Vorbildern verhaftet. Es wurde 1775–1807 nach Entwürfen von Franz Anton Zauner umgesetzt, nachdem vorher eine kleinere Version im kaiserlichen Gusshaus zur Beurteilung gegossen worden war (zuerst in Laxenburg aufgestellt, heute im Schlosspark von Schönbrunn).

Damit hat sich der Typus des Reiterdenkmals in Wien sehr spät, aber dafür umso nachhaltiger festgesetzt und feierte in der Donaumetropole einen Siegeszug. Die ganze Corona der grossen österreichischen Feldherren wurde auf diese Art und Weise verewigt, der Heldenplatz wird durch Erzherzog Carl als Sieger über Napoleon in der Schlacht von Aspern und das Monument für Prinz Eugen von Savoyen dominiert.

Niemals konnten diese riesigen Bronzen in einem Stück gegossen werden, sondern nur in einzelnen Teilstücken, die dann über einem Eisengerüst zusammengefügt wurden, das sie sozusagen verkleideten. Nur so war es bei allen kompositorischen Kunststücken möglich, das sich auf seinen Hinterbeinen aufbäumende Pferd mit seinem Reiter in einem statischen Gleichgewicht zu halten.

Dieselbe Technik verwenden auch spätere Monumente wie das dem eben besprochenen gegenüberstehende für Prinz Eugen von Savoyen, das ebenfalls nach einem Entwurf von Anton Dominik Fernkorn 1865 enthüllt worden ist. Hier muss der Schweif des Pferdes die gesamte Komposition im Gleichgewicht halten.

In noch gigantischerem Ausmass mussten ähnliche technologische Probleme beim Denkmal für Maria Theresia und ihren Hofstaat am Platz zwischen den Wiener Hofmuseen gelöst werden, das erst 1688 enthüllt werden konnte. 13 Jahre arbeitete der Bildhauer Caspar von Zumbusch an diesem megalomanen Projekt.

Die Tradition der Bronzeskulptur hat aber mit den grossen Monumenten an der Ringstrasse, den Quadrigen auf dem Parlament und dessen Rossbändigern, den Kentauren am Eingang der Akademie der Bildenden Künste und dem Monument für Friedrich Schiller davor noch kein Ende gefunden. Auf der anderen Seite des Rings ist noch 1895 das Denkmal Goethes nach einem Entwurf von Edmund Hellmer, das nicht mehr in Wien, sondern schon bei Krupp in Berndorf gegossen worden ist, zu erwähnen. Arthur Strasser zeichnet für die Marc-Anton-Gruppe verantwortlich, eigentlich für die Weltausstellung in Paris geschaffen und dann 1899/1900 neben der Secession – provisorisch und damit für immer – aufgestellt.

Wir wollen die Besucher dieser Ausstellung anregen, ganz der Bedeutung des Gegenstands der Bronzeplastik entsprechend, aus der Ausstellung hinauszugehen und die Augen zu öffnen, den Kosmos der Bronzeplastik auf den Wiener Strassen und Plätzen, auf den Fassaden der Häuser, in den Kirchen bis hinaus zu den Friedhöfen zu entdecken.