

einige Autoren nur mit einzelnen Beiträgen zur Kenntnis genommen, während andere völlig außer Acht gelassen werden.⁴ Hier ist zum Beispiel der New Yorker Ausstellungskatalog von 2014: *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* zu nennen.⁵ Auch die von Fernando Checa Cremades herausgegebene dreibändige Sammlung von Inventaren Kaiser Karls V. und seiner Familie, die mehrere Aufsätze zu den von Buchanan behandelten Sammlerpersönlichkeiten enthält, darf in einem solchen Überblickswerk nicht fehlen.⁶

Zusammenfassend kann man sagen, dass die hier vorgelegte Studie zu den Tapisserien der Habsburger des 16. Jahrhunderts eine sehr solide Einführung in das Thema darstellt, weil sie die umfangreiche Spezialforschung mehrerer Generationen systematisch aufbereitet und in einer sozialgeschichtlichen Abhandlung vorstellt. Die Stärke des Autors liegt zweifelsohne in der Analyse der französischen und spanischen Textquellen zu diesem Thema, die in großer Anzahl erhalten geblieben sind. Gab es jedoch eine spezifisch habsburgische Art mit kostbaren Tapisserien umzugehen, sie in Auftrag zu geben, zu sammeln, auszustellen und weiterzuvererben? Auf methodische Fragen zu zentralen Themen der Sammlungsgeschichte, nämlich Mäzenatentum, Stil, Geschmack und Programmatik findet der Leser in dieser Studie nur wenig Antworten. Das Buch *Habsburg Tapestries* ist somit ein wichtiger Baustein auf dem Weg zur weiteren Erforschung der habsburgischen Sammlungen, die nicht leicht zu fassen sind, aber eine weiterführende Beschäftigung mit dem Thema verdienen.

DAGMAR EICHBERGER
Heidelberg

4 Fernando Checa Cremades, *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Gent 2008; *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, hrsg. von Fernando Checa Cremades, Madrid 2011; Miguel Falomir Faus, *Las Furias: alegoría política y desafío artístico*, Madrid 2014.

5 Elizabeth Cleland, *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York 2014.

6 *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial/The inventories of Charles V and the imperial family*, 3 Bde., hrsg. von Fernando Checa Cremades, Madrid 2010.



Dorothee Heim; Die Berliner Porzellanplastik und ihre skulpturale Dimension 1751–1825. Der Sammlungsbestand des Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen zu Berlin; Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 2016; 640 S., 50 s/w- u. 750 farb. Ill.; ISBN 978-3-7954-3058-0; € 86

Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt zu den hochkarätigen plastischen Bildwerken der von Friedrich II. 1763 gegründeten Königlichen Porzellanmanufaktur (KPM) erschließt ein kunsthistorisch besonders ergiebiges Thema dieser bedeutenden europäischen Porzellanmanufaktur. Schon den lokalen Vorläufern, den Manufakturen von Wilhelm Caspar Wegely

(1714–1764) und Johann Ernst Gotzkowski (1710–1775), galt seit jeher das gleiche kenerschaftliche und bald auch museale Interesse, das den zerbrechlichen Luxusgütern aus Meißen, Sèvres, Nymphenburg und anderen hervorragenden Zentren höfischen Kunsthandwerks entgegengebracht wurde.

Die figürlichen Bildwerke, um die es sich in dieser exzellenten Studie ausschließlich handelt, erfahren mit besonderem Fokus auf die friderizianische Epoche eine grundlegende Neubewertung, bei der die führenden Modelleure als Bildhauer von Rang begriffen und deren vielfältige Bezüge zur europäischen Skulptur des Rokoko und Klassizismus herausgearbeitet werden. Das Augenmerk gilt nach einem einführenden Kapitel zur Geschichte der Berliner Porzellanmanufakturen zunächst dem Modellmeister Friedrich Elias Meyer (1723–1785), der aus Meißen nach Berlin kam. Sodann seinem jüngeren, experimentierfreudigen Bruder Wilhelm Christian Meyer (1726–1786), der wohl nie zuvor in einer Porzellanmanufaktur gearbeitet hatte, der KPM aber einen innovativen Schub gab. Ihm widmet Frau Heim mit gutem Grund ein eigenes Kapitel. Von Wilhelm Christian Meyer, der seine Anregungen in der Großplastik suchte, stammen Werke der Bauplastik, Epitaphien und freistehende Denkmäler, vornehmlich aus Sandstein. Seine Skulpturen prägten an hervorgehobenen Stellen das Berliner Stadtbild, so etwa als Giebel- und Attikabekrönungen an der Hedwigskirche und an der Königlichen Bibliothek, beide am Forum Fridericianum, als Laternenträger auf der Neustädtischen oder Opernbrücke und wohl auch auf der Spandauer Brücke und in Gestalt mehrerer Bildwerke in den Kolonnaden der Königsbrücke. Meyer orientierte sich nicht nur an Werken französischer Meister, etwa den von François Gaspard Adam 1753 vollendeten Sandsteinfiguren *Mars* und *Juno* im Schlosspark von Sanssouci, sondern ebenso an Andreas Schlüters monumentalen Schöpfungen des Berliner Stadtschlusses. Die Gesetzmäßigkeiten zwischen Groß- und Kleinplastik aufzuzeigen und in Einzelfällen bislang sicher geglaubte Zuschreibungen zu hinterfragen, erscheint in Heims Untersuchung von zentraler Bedeutung, hält man sich etwa die Tatsache vor Augen, dass Meyer für seine zierlichen, 11 bis 45 Zentimeter großen Porzellanarbeiten Maß an Antikenkopien wie dem von dem *Ares Ludovisi* inspirierten *Sitzenden Mars* im Schloss Sanssouci nahm. Dieses zu einem Zeitpunkt, als die meisten Modelleure und Bildhauer in Deutschland noch ganz dem Rokoko verpflichtet waren und 20 Jahre bevor Johann Gottfried Schadow (1764–1850) der klassizistischen Skulptur zum Durchbruch verhalf. Hierin liegt einer der Gründe, weshalb die Spitzenwerke der Berliner Porzellanmanufaktur schon vergleichsweise früh weniger einen von liebenswürdigen Geschöpfen genrehaft-erzählerisch durchdrungenen Habitus besitzen, sondern vielmehr einen klassizistisch-monumentalen Charakter offenbaren, der, von antikisierender Wirkmächtigkeit getragen, eine dezidiert skulpturale Dimension widerspiegelt. Wilhelm Christian Meyer, 1783 in die Preußische Akademie der Künste berufen, war ein Pionier, dem die außergewöhnlichen Leistungen der fortschrittlichen KPM-Plastik im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zu verdanken sind.

In engem Kontakt zum Hofbildhauer Schadow stand der lange verkannte Johann Carl Friedrich Riese (1759–1834), dem Dorothee Heim ein eigenes Kapitel widmet.



Abb. 1: W. Chr. Meyer, *Aeneas und Anchises*, KPM, um 1766, Porzellan, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum / Foto: Karen Bartsch (239)

Angeregt von Schadow, der um 1790 kreativer Motor der KPM war, doch zugleich in deutlicher künstlerischer Abgrenzung bemühte sich Riese, wie es die *Büste von König Friedrich II.* (1805) zeigt, der 1786 abgenommenen Totenmaske folgend, die realistischen Gesichtszüge des Königs zu erfassen und gleichzeitig mit dem Charakter und der Biographie der dargestellten Person zu verschmelzen. Im Unterschied zu Schadows von Nachdenklichkeit und stillem Ausdruck beseelten Bildnissen zeigt Riese vibrierende Frische. So strahlen die *Büsten der königlichen Kinder* von 1810 eine vitale Lebenskraft aus.

Die Modelle eröffneten grundsätzlich die Möglichkeit mehrerer Ausformungen, von denen sich 196 im Sammlungsbestand des Berliner Kunstgewerbemuseums erhalten haben, während von den 279 vor 1945 erworbenen Stücken aus dem Bearbeitungszeitraum 60 Prozent zerstört, nur fragmentarisch erhalten oder verschollen sind. Die zerstörten Werke werden in einem eigenen Kapitel am Schluss des Buches (572ff.) von der Depotverwalterin Manuela Krüger erfasst, die eine ausgezeichnete Kennerin der Museumsbestände ist.

Jeder der 157 chronologisch geordneten Katalognummern ist, grau hinterlegt, eine Art Karteikarte beigegeben, die sehr übersichtlich die werktechnischen Kern-daten enthält (Zustand, Merkmale der Unterseite mit Manufakturmarke, Maße, Provenienz, Literatur und Verweis auf weitere alte Ausformungen sowie ggf. Anmerkungen), während ein Kopfeintrag vor dem beschreibenden und bewertenden

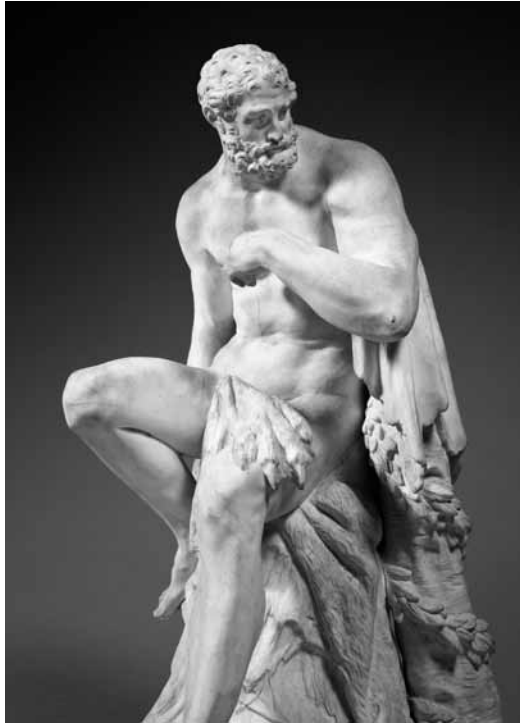


Abb. 2: W. Chr. Meyer, Rastender Herkules (Ausschnitt), KPM, 1769, unglasierter Schrühhbrand, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum / Foto: Karen Bartsch (54)

Haupttext jeder Katalognummer die Datierung, künstlerische Zuschreibung, die Modell- und Inventarnummer, die Porzellanart beziehungsweise -masse, die Farbfassung und das Jahr der Ausformung verzeichnet. Diese Systematik erleichtert die schnelle Orientierung und das konzentrierte Studium der Werke. Jeder Katalognummer beige-fügt sind ausgezeichnete Farbfotografien, zum Teil auch Ausschnitte der Werke, die die Berliner Fotografin Karen Bartsch eigens für den Katalog neu angefertigt hat.

Der Katalog ist mit Bedacht nicht nach einzelnen Ausformungen, sondern nach Modellen gegliedert, sodass gelegentlich mehrere im Bestand vorhandene Ausformungen unter einer Katalognummer erscheinen. Aufgezeigt werden von Dorothee Heim nicht nur die Qualitäten der Einzelwerke, ihre Eigenschaft als plastische Bildwerke, sondern auch deren Einbindung in die zeitgenössische europäische Skulptur. Dies schlägt sich schon im Titel der Publikation nieder.

Frau Heim war für die vorliegende Untersuchung besonders prädestiniert, hatte sie doch im Vorfeld ein Volontariat an der Porzellansammlung im Dresdener Zwinger absolviert, wo sie in intensiven Kontakt mit dem Werkstoff gelangte. Diese Voraussetzungen befähigten sie in besonderer Weise, sich dem Berliner Material zu widmen. Im Verlauf ihrer Untersuchungen bereiste sie gut 25 in- und ausländische Sammlungen, um Vergleiche anzustellen, stets auf der Suche nach bislang unpublizierten Objekten.

Ein ausführlicher Anhang verzeichnet und transkribiert die zitierten Archivalien, eine Übersicht der Modelleure und Bosselierer für die Bildwerke sowie deren Dienstjahre und den durchschnittlichen Monatsverdienst. Ein ausführliches Literaturverzeichnis und zwei Register schließen sich an. Zustande gekommen ist ein vorbildliches Grundlagenwerk, das für lange Zeit Gültigkeit behalten wird.

UWE ALBRECHT
Kiel



Katrin Albrecht; Angiolo Mazzoni. Architekt der italienischen Moderne; Berlin: Reimer 2017; 448 S., 49 farb. u. 329 s/w-Abb.; ISBN 978-3-496-01562-8; € 89

Der Einband des Buches, das die Schweizer Architektin und Architekturhistorikerin Katrin Albrecht 2017 veröffentlicht hat, wirbt damit, dass der italienische Architekt Angiolo Mazzoni (1894–1979) zwar in ganz Italien durch seine Bauten gegenwärtig, sein Leben und Werk aber weitestgehend vergessen seien. Tatsächlich gehört der in Bologna geborene Architekt zu jenen Bauschaffenden, die in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen gerade im öffentlichen Raum für zahlreiche bauliche Veränderungen und prägende Bauwerke verantwortlich gewesen sind. Anders jedoch als die heute noch schillernden Namen der bei praktizierenden Architekten so beliebten italienischen Avantgarde oder die in den letzten Jahren von italienischen und ausländischen Forscherriegen bearbeiteten strukturellen Merkmale der italienischen Architekturgeschichte der 1920er und 1930er Jahre, scheint Katrin Albrecht einen Außenseiter als Forschungsgegenstand gewählt zu haben – freilich einen Außenseiter, dem es weder an Beschäftigung noch an Geltung mangelte.¹

Die Zwischenkriegszeit ist in Italien geprägt von vielgestaltigen Veränderungsprozessen. Nach dem Ersten Weltkrieg steht Italien ebenso wie viele andere Länder an einer epochalen Schwelle. Das traumatische Erlebnis des Weltkrieges bringt ein neuartiges kollektives Empfinden hervor, das auf Teilhabe und Veränderung drängt. Deutlich lassen sich nunmehr auch in der vergleichsweise jungen und wirtschaftlich wie technologisch durchaus rückständigen Nation die Äußerungen einer die kulturellen und politischen Entwicklungen prägenden Massengesellschaft erkennen. Einer Gesellschaft, die sich in neuen Weisen des Lebens, des Arbeitens, aber auch des sich Organisierens ausdrückt, und die sich ganz spezifisch im Italien der Zwischenkriegs-

¹ Die Veröffentlichung basiert auf der 2014 bei Vittorio Magnago Lampugnani am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus an der ETH Zürich vorgelegten Dissertation *Infrastruktur, Faschismus und Moderne. Die Architektur Angiolo Mazzonis (1894–1979)*; Korreferenten waren Harald Bodenschatz (Berlin) und Giuseppe Bonaccorso (Rom/Camerino).