

cortile. Così la Chiesa, nella edificazione di importanti edifici religiosi, conferma la volontà di fare di Lecce la seconda città del Viceregno: si pensi all'attività del vescovo Pappacoda, artefice della riqualificazione di due punti nodali della città, la piazza di Sant'Oronzo e quella della cattedrale.

In Sardegna, infine, si assiste nel corso del '600 ad un progressivo stato di decadenza economica dell'isola iniziato già dal XV secolo e al permanere di schemi tipologici e stilistici diffusi dagli ordini religiosi di impostazione tardomanieristica (Sant'Agostino a Cagliari e Santa Caterina a Sassari), e forme barocche di matrice romana rielaborate su modelli locali o di tradizione ispanica. Solo col passaggio dell'isola ai Savoia (1718) avverrà la penetrazione di modelli del barocco piemontese accanto a quelli barocchi romani.

In conclusione si tratta di un saggio utile, corretto e aggiornato bibliograficamente (anche se la bibliografia va cercata nelle note, non essendo riportata in fondo al volume per esigenze editoriali). Le illustrazioni, tutte in bianco e nero e di ottima qualità, evidenziano la cura con cui sono state scelte e, insieme ai disegni di alcuni progetti tratti da fondi archivistici a volte inaspettati, come ad esempio la raccolta Bianconi della Trivulziana di Milano, danno un congruo riscontro iconografico ai temi trattati nel testo.

ENZO BORSELLINO

Università degli Studi di Roma Tre

Peter Fuhring: Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococò 1695–1750 (*Archivi di arti decorative*); Turin/London: Umberto Allemandi & C. 1999; 510 S. in 2 Bänden, 95 gezeichnete schwarz-weiße, zahlreiche weitere schwarz-weiße und farbige Abb.; ISBN 88-422-0781-0; LIT 450.000

Die Forschungsgeschichte zu französischen Architekten des 18. Jahrhunderts prägt das Fehlen von Monographien. Dies gilt vor allem für diejenigen Künstler, denen schon die unmittelbar nachfolgende Generation den Titel des Architekten nicht mehr zubilligte, „les Oppenord, les Lajoue, les Pineau, les Meissonnier“. Es gilt also für die Vertreter eines Stils, der seinen Namen nach einem Motiv, der Rocaille, trägt und durch die vorwiegend pejorative Charakterisierung seitens des Klassizismus erfaßt worden ist. Die genannten Künstler hatten das beste Recht, sich als Architekten zu bezeichnen, denn sie trugen nicht nur einen derartigen Titel, sondern waren auch auf diesem Feld tätig. Was sie schon den frühesten Klassizisten, gerade auch denen, die sich nostalgisch auf die Zeit Ludwigs XIV. besannen, suspekt machte, war ihr Umgang mit dem Ornament, ihr Hang zur Regelüberschreitung und manchmal auch ihr Ausbildungsgang. Juste-Aurèle Meissonnier bot dabei die meisten Angriffsflächen, kam er doch aus einer Familie von Goldschmieden, war selbst in diesem Metier tätig, bevor er als *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* – im übrigen ohne rechten Erfolg – für die ephemeren Spektakel am Hof zu sorgen hatte und sich schließlich als ein Universalkünstler eine eigene Kundschaft zulegte.

Peter Fuhring zeichnet in der fulminant ausgestatteten Buchausgabe seiner Amsterdamer Dissertation das Leben des Künstlers nach, diskutiert die Entstehung des Rokoko vor dem Hintergrund der älteren Forschung und deren nationalen Empfindlichkeiten und präsentiert schließlich in einem ausführlichen, chronologisch geordneten Katalog die Werke: in einem ersten Abschnitt die profanen und sakralen Goldschmiedearbeiten, die Entwürfe für Porzellane und Feuerwerke, für Möbel und Kutschen, die Boiserien und Malereien aus profanen Interieurs, die Entwürfe für Profan- und Sakralbauten sowie die beiden Blätter des unvollendeten Architekturtraktats. Ein zweiter Abschnitt enthält die Handzeichnungen, es folgen das Stichwerk und die wohl nach Meissonniers Entwurf ausgeführten Gemälde. Ein Anhang mit Kurzbiographien der Auftraggeber und der Künstler, mit denen Meissonnier zu tun hatte, schließt sich an. An dieser Stelle sind auch die wichtigsten Aktenstücke, u. a. das Nachlaßinventar sowie früh publizierte Würdigungen des Künstlers abgedruckt. Da das Buch über die Künstlermonographie hinaus einen Beitrag zur Geschichte des Rokoko liefern möchte, folgen ausgewählte Belegstellen zur Entwicklung der Begriffe *Rocaille* bzw. *Rococo*.

Es fällt nicht leicht, diesem Buch gerecht zu werden. Denn einerseits sind die Biographie, der Katalog und alles was sich unmittelbar auf ihn bezieht, auf höchstem Niveau gehalten: langjährige Archivistudien, exzellente Kenntnisse der Organisationsformen der französischen Kunst während der Régence und der Regierung Ludwigs XV. sowie ausgedehnte Recherchen im Kunsthandel und dessen Archiven verbinden sich zu einer Darstellung, die äußerst informativ und doch gut lesbar ist und manche alte Irrtümer über Meissonnier richtigstellt. Andererseits merkt man dem Buch an, daß es auch Dissertation sein will: eine gelehrte Auseinandersetzung mit den alten Fragen, woher denn das Rokoko komme, welche Nation für diese eigenwillige Abweichung von den Normen eines klassischen Kunstbegriffs verantwortlich zu machen sei und welchem Künstler in alledem der Vorrang gebühre.

Gegenüber der älteren Literatur kann Fuhring manches richtigstellen. So kam der 1695 geborene Meissonnier, dessen Vater aus Aix-en-Provence nach Turin übersiedelt war, schon 1712/13 erstmals nach Paris, früher als bisher angenommen, schnitt im Auftrag der Münze einen Prägestempel für die *Histoire métallique* Ludwigs XIV., war dort ab 1720 durchgehend ansässig. Es spricht vieles dafür, daß ihm der Duc de Bourbon den Zugang zum Hof verschaffte, 1723 war Meissonnier für den Herzog tätig, er wurde 1724 *orfèvre du Roi*, konnte 1726 das Amt des *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* erwerben. Einer Karriere als Hofkünstler – als eines Entwerfers für alle Sparten der Kunst – schien nichts im Weg zu stehen, zumal Meissonnier sich sehr erfolgreich darum bemühte, den in Paris üblichen Stil in seinen Goldschmiedearbeiten wie in seinen ersten Architekturentwürfen – der Fassade für Saint-Sulpice 1726 – aufzunehmen. Zu Recht betont Fuhring dies als die entscheidende Leistung des in Turin, der Stadt Guarinis, Castellamontes, Garoves und Juvarras, ausgebildeten Künstlers. Für die weitere Argumentation ist das wichtig, denn die ältere französische Literatur hatte das Rokoko gerne als ausländischen Stil, den fremder, nicht-französischer Künstler und nicht-französischer Auftraggeber, diskreditiert.

Auch wenn Meissonnier mit seinem Feuerwerk zur Geburt des Dauphins 1729 einen großen Mißerfolg erlitt, war er doch so weit als Hofkünstler etabliert, daß ihn seine Kunden aus dem französischen, englischen und polnischen Hochadel ebenso wie am portugiesischen Königshof oder in der Provinz als Vertreter der besten höfischen Kunst Pariser Provenienz ansahen.

In Paris erkannte man zuerst an Meissonniers Arbeiten die Neuartigkeit eines Stils, den man, aus der Gewohnheit der Ateliers heraus nach seinem auffallendsten Motiv beschrieb, der *Rocaille*. Der Begriff geht, wie Fuhring nachweisen kann, zum ersten Mal bei der Beschreibung eines Werks von Meissonnier aus dem Bereich des Muschelwerks in den Grotten auf das spezifische Ornament über: 1730 für einen Bilderrahmen, den einer der Brüder Slotz nach Entwurf Meissonniers für den König schuf. Auch der zweite Beleg gilt 1734 einem Werk des Künstlers, der Ankündigung seines Kupferstichœuvres im *Mercur de France*, bevor er 1736 auch für das Stichwerk von François-Thomas Mondon gebraucht wird.

Es hätte Meissonnier gefallen, daß ihm auf diesem Weg das Erstlingsrecht für den neuen Stil zugeschrieben wird. Es paßt zu der damals, im Nachruf von 1750 aburteilend gemeinten Bewertung des Comte de Caylus, die Fuhring seiner Untersuchung als Motto vorangestellt hat: „Er wollte Neues erfinden, einzigartig erscheinen, Pikantes schaffen, mit einem Wort, er wollte originell werden und vor allem niemandem ähneln.“ Es gelingt Fuhring, die Originalität Meissonniers stilgeschichtlich, im Vergleich zu Vorläufern und zu Zeitgenossen, herauszuarbeiten: Die Plastizität der von ihm entworfenen Objekte und die eigenwillige Kombination von naturalistischen und ungegenständlichen, wenn auch aus Naturformen abgeleiteten Motiven, welche Objekte wie ganze Raumdekorationen gleichermaßen prägt, unterscheidet Meissonnier von Konkurrenten auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst wie auf dem der Architektur. Sein Interesse für Pietro da Cortona, der nur verhaltene Rückgriff auf Borromini lassen ihn ein anderes Feld besetzen als z. B. Oppenord, mit dem Meissonnier persönlichen Umgang pflegte, von dem er aber nichts übernahm. Nur am Rande sei angemerkt, daß Fuhings Bemerkung, Meissonnier habe im Naturalismus der Oberflächenerscheinung, vor allem in der Ziselierung seines Silbers die Arbeiten der Kollegen übertroffen, sich zwar an den Tafeln zu den Terrinen des Duke of Kinston nachvollziehen läßt. Man fragt sich aber doch irritiert, wie die Herstellung und Zuschreibung solcher Effekte zu bewerten ist, wenn Meissonniers einziges eigenhändiges Werk, die Tabakdose für die spanische Königin, diese Eigenschaften gerade nicht aufweist (Kat. Nr. 18), im Unterschied zu den von fremder Hand, von François Bonnestrenne und Henry-Guillaume Adnet ausgeführten, aber mit *FAIT PAR I A MEISSONNIER ARCHITECTE* signierten Terrinen (Kat. 52f.).

Die Beschreibung der Phänomene ist also seit 1750 dieselbe geblieben – Meissonnier war um Originalität bemüht und in diesem Bestreben für Klassizisten wie für Kunsthistoriker beunruhigend erfolgreich. Die Bewertung der Phänomene macht aber weiterhin Schwierigkeiten. Gewiß, man folgt Fuhring in seinem Plädoyer für das Rokoko als einer genuin französischen Kunst gerne – dies hatte Fiske Kimball bereits 1943 versucht. Auch die Einbürgerung Meissonniers nach Paris überzeugt.

Führings Anstrengungen, in der Kunst des Manierismus, im Ornamentstich und in der Groteske Vorläufer aufzuzeigen, helfen zur sozialgeschichtlichen oder kunsttheoretischen Begründung von Originalität aber nicht weiter. Auch die Titulatur Meissonniers als eines „artista universale“ – in der italienischen Version des Buchs besonders nah am *uomo universale* der Renaissance –, auch der Verweis auf Michelangelo als Typus des Künstlers, dem Meissonnier habe entsprechen wollen, hilft nicht recht weiter. Allerdings eignet sich dieser Vergleich zur Rangerhöhung des Künstlers, der den „trionfo delle arti decorative sulla pittura e sull'architettura“ (S. 87) mitverantwortete. Es bleibt auf diese Weise unentschieden, ob Meissonnier nur ein extremer Fall von Regelverstoß – so sah man es 1750 – und ein extremer Fall von paragonalem Umgang mit den Gattungen der Künste gewesen sei. So kommt zwar die Virtuosität des Künstlers, nicht aber seine Intellektualität in den Blick. Von Meissonniers Interesse an der Geschichte der Künste zeugen gerade nicht die Goldschmiedearbeiten und Innendekorationen, die eben seine Originalität belegen, sondern die Tafeln, die den einzigen Rest des nicht vollendeten (ob als Text je begonnenen?) Architekturtraktats darstellen. Die Streuung der Beispiele, von Ägypten über den Orient, das europäische frühe Christentum und das Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert, belegt die Intensität von Meissonniers Forschungen. Die von ihm entwickelte Wiedergabe der Bauten in identischem Maßstab läßt immer noch erkennen, daß sein eigener Beitrag zur Architekturgeschichte der Welt, der Entwurf für Kirche und Palast des Hl. Geist-Ordens am Quai des Grands Augustins in Paris (1727–31), großartig, wenn auch in der Kombination der Motive nicht unvertraut erschien. Anders als im Tafelsilber und im Altargerät war es im Bereich der Baukunst nicht leicht, „niemandem zu ähneln“.

KATHARINA KRAUSE

Kunstgeschichtliches Institut
Universität Marburg

Neu im Internet

www.kunstabuchanzeiger.de

Das unabhängige Portal zu allen Neuerscheinungen von Büchern und neuen Medien der Kunst, Architektur, Fotografie, Design sowie verwandten Bereichen

Rezensionen und Titel-Liste sind nach Sachgebieten bzw. Epochen gegliedert
eine komfortable Suchabfrage ist ebenfalls möglich

Printausgabe: vierteljährlich, je Heft DM 5,- plus Porto

Langewiesche-Verlag · Postfach 1327 · 61462 Königstein
Tel: 06174-7333 Fax 933039 E-Mail: info@langewiesche-verlag.de