

schen Interpretation, in einer Weise gerecht geworden ist, die, zumindest nicht ohne neues Quellenmaterial, kaum wesentlich zu ergänzen ist. Bordes' Arbeit wird sicher für lange Zeit nicht nur die gültige Standardmonografie über Davids Bild, sondern auch über seinen politischen Werdegang sein, der zukünftig nicht mehr verkürzt dargestellt werden kann. Seinen differenzierten Verlauf hat der Autor kenntnisreich und überzeugend nachgezeichnet und damit zugleich einen anschaulichen Beitrag zum Verständnis der Französischen Revolution geleistet.

Matthias Bleyl

„Les Prix de Rome“, *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*. Paris, Berger-Lavault, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1984, 260 S., 686 Abb.

Es gibt manchmal Ereignisse, die schon so lange erwartet wurden, daß zu dem Zeitpunkt, zu dem sie nun wirklich eintreten, Erwartung und Realität nur unter größten Schwierigkeiten zueinanderfinden. Es war ein offenes Geheimnis, daß diese Veröffentlichung nun schon über ein Jahrzehnt anstand; wenn das Resultat vor allem vom Verlegerischen her zahlreiche unangenehme Überraschungen aufweist, so ist das kaum noch zu rechtfertigen. Es heißt also vor allem zwischen zwei Dingen zu unterscheiden: der Bedeutung des Materials und der Nützlichkeit des Buches, die beide außer Frage stehen, und andererseits der enttäuschenden Präsentation.

Die Arbeit ist im Grund ein reich illustriertes Inventar, dem eine konzise Einführung von Jean-Marie Pérouse de Montclos (vor allem durch seine Boullée-Monographie von 1969, sein *Vocabulaire de l'architecture* von 1972 und *L'Architecture à la française* von 1982 bekannt) vorangestellt ist. Das Inventar basiert auf einem von F. Céler und A. Thiry ausgearbeiteten Katalog und stellt durch Abbildung und Kurznotiz im wesentlichen die an der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts erhaltenen und zwischen 1720 und 1793 entstandenen Wettbewerbsarbeiten (und nicht nur die Rompreise, wie der Titel irreführend angibt) vor. Dieser Teil ist streng chronologisch angeordnet. Er wird durch einen 35 Projekte enthaltenden Anhang ergänzt, der auf Zuschreibungen, nicht datierte oder anonyme Entwürfe eingeht, wobei allerdings weder die Provinzmuseen noch die Privatsammlungen berücksichtigt werden, was verständlich bleibt. Die Notizen sind summarisch: Programme und Konkurrenten werden nach den von H. Lemmonier veröffentlichten *Procès verbaux de l'Académie royale d'architecture* (10 vol., 1911—1929) angegeben; dem folgt eine technische Kurzbeschreibung. Es wird also bewußt auf jegliche qualitative Einschätzung, historische Querverbindung oder Angabe zur Rezeptionsgeschichte verzichtet. Ein Verzeichnis ausgewählter Literatur, eine Programmliste, sowie ein alphabetischer Index der Konkurrenten erleichtern den Zugang zum vorgestellten Material.

Es handelt sich also im Grunde um ein Arbeitsinstrument, das sich von einem Archivalienverzeichnis lediglich durch seine reichhaltige Bebilderung unterscheidet.

Seitdem Helen Rosenau 1960 in einem Aufsatz („The Engravings of the Grand Prix of the French Academy of Architecture“, in *Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 3, 1960) die Stiche der ersten von Van Cléemputte und Prieur herausgegebenen Grand-Prix-Sammlung abgebildet hatte, war die Frage nach den Originalen aufgetreten, die zum Beispiel bei Louis Haute-cœur kaum herangezogen werden. Nach einem kurzen Artikel von Wanda Bouleau-Rabaud in der *Gazette des Beaux-Arts* („L'Académie d'architecture à la fin du XVIII^e siècle“, in *G. B. A.*, Dez. 1966, pp. 355—364) wurde das Problem der Originalzeichnungen eigentlich erst nach den recht bilderstürmerischen Frühlingstagen des Jahres 1968 bewußt wahrgenommen. Die Studentenrebellion hat ja unter anderem zur Zerstörung und Zerstreuung der Gipsabguß- und Architekturmodellsammlungen an der Ecole des Beaux-Arts geführt.

Die Klassizismus-Begeisterung der 70er Jahre trug jedoch nur begrenzt dazu bei, sich mit den aus konservatorischen Gründen schwer zugänglichen und ausstellbaren, oft sehr großformatigen und restaurationsbedürftigen Arbeiten auseinanderzusetzen. Bei Arthur Drexler, in *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* (New York, 1977), wurde das 18. Jahrhundert, wohl aus Gründen lokalen Interesses, weitgehend vernachlässigt oder trotz prächtiger Abbildungen nach etwas oberflächlichen Kriterien (das Schülerprojekt am Nachruhm seines Autors bemessen und nicht in seinen Bezügen zum institutionellen Rahmen) bewertet.

Der Staat hat ebenfalls das Seinige getan, bzw. unterlassen, um den musealen Aspekt der Ecole des Beaux-Arts in den Hintergrund zu rücken: An der Kunsthochschule befindet sich immerhin die zweitgrößte Zeichnungssammlung Frankreichs (nach dem Louvre) und damit die wichtigste Sammlung von Architekturzeichnungen überhaupt.

So behalf man sich bislang, wenn immer die Frage auftrat, mit den von Pelpel und D. Drew Egbert veröffentlichten Listen (*La formation architecturale au XVIII^e siècle en France*, C. O. R. D. A., Paris, 1977; *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton, 1980).

Neben dem quantitativen Aspekt der Preiszeichnungen für den Grand Prix und die monatlichen prix d'émulation ist jedoch der historisch-qualitative hervorzuheben. Das normative Ausbildungssystem des 18. Jahrhunderts hatte nicht nur weitgehende Folgen in die Praxis des 19. Jahrhunderts hinein (Primat der Zeichnung im Verhältnis zum ausgeführten Werk, Entwicklung von Kompositionsregeln, Affirmation des Antikenstudiums, Architekturikonographie), sondern vor allem auf die für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristische Ausformulierung von Bautypen. Man kann, historisch gesehen, vielleicht noch weiter ausholen: An der französischen Akademie ist wohl zum ersten Mal ein Wettbewerbssystem institutionalisiert worden, das zur zentralen Rolle des Wettbewerbs in der Auftragsvergabe, so wie wir sie heute kennen, geführt hat. Die einzelnen Etappen dieses Überganges von der monarchistischen zur demokratischen Praxis lassen sich in der Revolutionszeit verfolgen.

Teilweise schlechte Abbildungen (z. B. S. 119, 120, 208), unklares und zu ge-

drängtes Layout und fehlende Verweise von den Abbildungen zum Text stehen im Mißverhältnis nicht nur zum anspruchsvollen Thema, sondern auch zum Preis des Buches. Es bleibt zu hoffen, daß Ähnliches bei zukünftigen Veröffentlichungen — eine logische und notwendige Folge des Buches betraf die Preisarbeiten des 19. und 20. Jahrhunderts, sowie die an der Ecole des Ponts et Chaussées aufbewahrten Schülerarbeiten — vermieden werden kann.

Werner Szambien

CHRISTINE KAMM-KYBURZ, *Der Architekt Ottavio Bertotti Scamozzi 1719—1790*, Benteli Verlag, Bern 1983. 354 S. mit zahlreichen Abb. im Text. DM 98,00.

Der Vicentiner Architekt Ottavio Bertotti Scamozzi ist dem deutschen Architektursturhistoriker hauptsächlich durch seine Veröffentlichungen bekannt, v. a. durch *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio 1776—83*. Auch erinnern wir uns seiner als Gesprächspartner Goethes 1786 in Vicenza: In der Italienischen Reise wird er ein „wackerer, leidenschaftlicher Künstler“ genannt, von dem „einige Anleitung“ in Sachen Architektur zu erlangen sei. Mit seinen Bauwerken, die fast alle in und um Vicenza entstanden sind, hat sich bisher nur die oberitalienische Forschung befaßt. Die sachkundigste Einführung in sein gebautes Werk und die treffendste Charakteristik Bertottis als eines Vertreters der Aufklärung findet sich in Franco Barbieris *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Accademia Olimpica Vicenza 1972. Von Seiten der deutschsprachigen Forschung ist dem bisher nichts Wesentliches hinzugefügt worden. Sehr willkommen ist deshalb die Monographie über den Architekten, welche Christine Kamm-Kyburz nunmehr vorlegt. Es handelt sich dabei um eine Zürcher Dissertation, die schon durch die Fülle des beigebrachten Materials zu einer so anspruchsvollen Präsentation berechtigt, wie sie Dissertationen höchst selten zuteil wird.

In drei einleitenden Kapiteln werden die Ausbildung des Architekten, der Kreis seiner Auftraggeber und die Besonderheit seines Stils abgehandelt. Bertotti war der Sohn eines Barbiers und dazu bestimmt, sich ebenfalls in diesem Handwerk auszubilden. Als Vierunddreißigjähriger wurde er 1753 Hauswart und Bibliothekar der Accademia Olimpica in Vicenza. Wie er sich für diese Stelle, die er zeitlebens als eine bescheidene Pfründe beibehielt, qualifiziert hatte, ist nicht bekannt. In den Jahren 1755—56 besuchte er die private Architekturschule des Abbate Domenico Cerato und verfaßte einen unveröffentlicht gebliebenen Architekturtraktat (in der Biblioteca Bertoliana in Vicenza), den die Verf. ausführlich zitiert und illustriert. Diese theoretische Leistung war vielleicht der Grund, weshalb Bertotti 1756 zum Erben und Adoptivenkel Vincenzo Scamozzis ernannt wurde und fürderhin den Namen des Erblassers dem seinigen hinzufügen durfte. Der Name und die bescheidenen Erträge aus dem Grundbesitz des 1616 verstorbenen Scamozzi sollten jeweils