

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

auf den tüchtigsten vicentinischen Architekten übergehen. Andere Adoptivkinder haben sich in der Geschichte der Architektur keinen Ruhm erworben, nur Bertotti Scamozzi hat seinem geistigen Ahnen Ehre gemacht. Dank der Adoption wurde ihm wohl auch der Weg geebnet, selbst entwerfend tätig zu werden, und die Verf. kann für die nächsten dreißig Jahre immerhin 33 Aufträge nachweisen, darunter auch neue Zuschreibungen. Sehr aufschlußreich ist ihre Analyse der Auftraggeber Bertottis: Freimaurer, Agrarreformer, Fabrikanten und Literaten, kurz Vertreter der Aufklärung im Veneto wandten sich mit Vorliebe an den gelehrten Herausgeber von Palladios Werken. Dahingegen bevorzugten die konservativen Patrizier und der Landadel Ottone Calderari, der die Baukunst Palladios in ihrer ganzen nicht mehr zeitgemäßen Größe wieder aufleben lassen wollte, vgl. den pompös geplanten und bezeichnenderweise unvollendet gebliebenen Palazzo Cordellina in Vicenza, der den Formenreichtum von Palladios Palazzo Porto-Barbaran zu erreichen, wenn nicht zu übertreffen sucht.

Was Bertottis Stil betrifft, stellt sich zunächst die Frage, ob er der dogmatische Vertreter eines vicentinischen Spätpalladianismus war, als den ihn sein architekturtheoretisches Hauptwerk, *Le fabbriche*, auszuweisen scheint. Wie die Verf. bemerkt (S. 46), wollte er ursprünglich nicht nur Palladios Bauten vermessen und publizieren, sondern auch die Hauptwerke der vicentinischen Baukunst von Vincenzo Scamozzi bis in die eigene Zeit. Daraus hätte so etwas wie der *Vitruvius Britannicus* werden können, ein Werk, das Bertotti wohl gekannt hat, wie manche seiner eigenen Entwürfe vermuten lassen. Verglichen mit Calderari war Bertotti als Architekt viel weniger palladianisch, ja sogar kritisch gegenüber seinem großen Vorbild. Er trug den Forderungen seiner aufgeklärten Bauherren nach *commodità* Rechnung und reduzierte den äußeren Aspekt seiner Wohnhäuser auf ein vernünftiges und zeitgerechtes Maß an Repräsentation. Er gab ihnen eine ganz neue, bürgerliche Würde, wodurch manche seiner Fassaden eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit holländischen Vorläufern bekamen: Der Palazzo Muzzi von 1776 (S. 164 ff.) ähnelt mit seinen ionischen Kolossalpilastern und seinem Dreiecksgiebel viel mehr dem Mauritshuis im Haag von 1630, der Inkunabel des holländischen Palladianismus, als irgendeinem Bauwerk Palladios. Bertottis Bauten lassen auf eine gewisse Orientiertheit in der europäischen Architektur schließen, welche der Baukünstler, der Italien nie verlassen hat, durch Stichwerke erworben haben dürfte. Die Verf. ist in diesem Punkte sehr zurückhaltend geblieben. Vielleicht könnte man in Zukunft noch Quellen für Bertottis Entwürfe finden, z. B. im *Vitruvius Britannicus* und anderen englischen Publikationen, die damals in ganz Europa kursierten. Das Interessante an den Bauten des Vicentiners ist ja nicht seine Abhängigkeit von Palladio, sondern im Gegenteil seine Fähigkeit, aus dieser im Veneto zählebigen Tradition auszubrechen und im Rahmen des ihm Möglichen eigene Wege zu gehen. Das erstaunlichste Beispiel dafür ist das Haus des Seidenfabrikanten Franceschini in Vicenza (S. 120 ff.), in dem Fabrikations-, Lager-, Wohn- und Repräsentationsräume in einem älteren Komplex auf verschiedenen Geschossen neu geordnet werden mußten. Diesem bürgerlichen „Palazzo“ hat Bertotti eine säulenlose, strenge Fassade gegeben, die ihn wie ein Stück Revolutionsarchitektur erscheinen läßt.

Städtebaulich hatte Bertotti eine sensiblere Hand als selbst Palladio, von Calderari ganz zu schweigen. Während diese ihre Bauwerke über die urbane Umwelt triumphieren ließen, bewies Bertotti einen ausgeprägten Sinn für die Einordnung seiner Bauten in das städtische Ensemble, vgl. z. B. die fein abgestimmte Fassade seines Palazzo Braghetta am Vicentiner Corso, neben der Calderaris etwas späterer Palazzo Loschi wie ein massiver Klotz wirkt (S. 220). Bertottis Fassaden fehlt, sehr zu ihrem Vorteil, der ostentative Palladianismus, den so viele Bauwerke im Veneto zur Schau tragen. Seine Häuser sind in ihren Dimensionen und in der Verhaltnenheit ihres Bauschmuckes moderner als die vieler seiner Zeitgenossen.

Der eigentliche wissenschaftliche Ertrag, den die Verf. durch ihre Forschungen in Archiven und Sammlungen und durch ein immenses Literaturstudium zusammentragen konnte, ist in den katalogartigen, chronologisch geordneten Beschreibungen der einzelnen Bauwerke zu finden. Diese Katalogtexte wachsen sich zu inhaltsreichen Baumonographien aus, die freilich nicht immer leicht zu überblicken sind, weil Baubeschreibung, Baugeschichte, Personengeschichte und allgemeine zeitgeschichtliche Gesichtspunkte formlos in einander übergehen. Beim Lesen kann man aber dank der Materialanhäufung unerwartete Funde machen: Der Text z. B. über die an sich ziemlich uninteressante Barchessa, mit der Bertotti 1767 Palladios Villa Chiericati da Porto in Vancimuglia zwischen Vicenza und Padua komplettierte (S. 103 ff.), enthält auch wertvolle Hinweise auf die Bautätigkeit der da Porto in und um Vicenza und auf die Künstler, die an der Ausschmückung des palladianischen Palazzo da Porta Festa im 18. Jahrhundert beteiligt waren. Dem an der Kunst des Veneto interessierten Leser ist also dringend zu empfehlen, das Register zu benutzen, um auf diesem Wege von den vielen in den Katalogtexten verborgenen Fakten zu profitieren. Gelegentlich kann man bei der Lektüre sogar etwas über die Qualität des Weines erfahren, der heute bei einer bestimmten Villa angebaut wird (S. 112).

Selten sind neue Zeichnungsfunde, so z. B. zwei Grundrißvarianten für die Villa Fadinelli in Creazzo (S. 140), die ausnahmsweise einen Einblick in die Planungsarbeit Bertottis gewähren: Wie Palladio geht er von einem feststehenden System von quadratischen und rechteckigen Räumen beiderseits einer Mittelachse aus, die sich dann nach Bedarf umgruppieren lassen. Ob er bei diesen und anderen Entwürfen auch Palladios harmonische Proportionen beachtet hat, was naheliegen würde, sollte noch untersucht werden.

Generös über den Text verteilte Illustrationen ermöglichen eine gute Vorstellung von den meist weniger bekannten Objekten. In den nach neuer italienischer Manier verschwenderisch eingestreuten, großformatigen Katasterplänen sind die Bauten Bertottis jeweils farblich markiert. Auf dem Plan vom Corso in Vicenza (S. 224) ist das falsche Haus als Palazzo Braghetta eingefärbt. Nachdem die Verf. das gesamte Oeuvre Bertotti Scamozzis so eingehend präsentiert und der Architekturgeschichte zugänglich gemacht hat, ist man eher imstande, mit Goethe einen echten Baukünstler in der Person des Palladio-Herausgebers zu erkennen. In seinen besten

Werken hat er sich im Namen der Vernunft von dem im Veneto herrschenden Traditionalismus zu befreien gewußt und einen zeitgemäßen und sympathischen persönlichen Stil gefunden.

Erik Forssman

IAN FLEMING-WILLIAMS & LESLIE PARRIS: *The Discovery of Constable*. Hamish Hamilton Ltd., London 1984. 276 Seiten Text, 155 Schwarzweißillustrationen, 2 Farbproduktionen.

Das ungewöhnliche und faszinierende Buch weist die beiden Autoren als hervorragende Kunsthistoriker und Constable-Kenner aus. Seit vielen Jahren mit dem Werk des großen englischen Landschaftsmalers vertraut, war ihnen die Aufgabe erteilt worden, für die von der Tate Gallery in London im Jahre 1976 veranstaltete Ausstellung zur 200. Wiederkehr von Constables Geburtstag den Katalog zu schreiben. Dabei sahen sie sich zahlreichen ungelösten Problemen hinsichtlich Kenntnis und Zuschreibung gegenüber. Im Katalog diskutierten sie einige dieser Probleme und konnten wenig später den Anteil Lionels, des jüngsten Sohnes von Constable, aus dem allgemeinen Durcheinander herauslösen. Zugleich kamen sie zu einem besseren Verständnis der Gründe, die zur Verwirrung um die Authentizität und Chronologie von Constables Werken geführt und die Entdeckung des Künstlers verhindert oder verlangsamt hatten. Aber noch immer bedurfte es der Klärung vieler wichtiger Fragen. Das vorliegende Buch schildert nicht nur jene langsame Entdeckung Constables im Laufe der vergangenen 150 Jahre, sondern bildet auch eine wichtige historische Standortbestimmung sowie eine kritische Basis, auf der die weitere Constable-Forschung aufbauen wird.

Während das Buch gute Reproduktionen der Zeichnungen enthält, verlieren sich bei den Gemäldewiedergaben die tonalen Differenzierungen oft in einem bedeutungslosen Grauwert. Die zwei farbigen Reproduktionen genügen leider nicht, um sich ein gutes Gesamtbild vom Oeuvre und den Unterschieden zwischen Original und Kopie bzw. Variante zu machen.

Der erste Teil des Buches beschäftigt sich als geschichtlicher Abriss mit der Rezeption von Constables Werk in der Zeit von 1837 bis 1937. Bei der außerordentlichen Fülle an gebotenen Material schien es sinnvoll, hier einige Hauptlinien des wichtigen Buches, das einen Markstein in der Geschichte der Rezeption Constables und der wissenschaftlichen Kennerschaft überhaupt darstellt, nachzuzeichnen.

Constables Kunst, im Gegensatz zu der seines Rivalen Turner, war seinen Zeitgenossen in einem nur begrenzten Umfang bekannt. Jährlich beschickte er die Ausstellungen der Royal Academy und der British Institution mit Bildern, die auf den Publikumsgeschmack und auf potentielle Käufer hin abgestimmt waren. Seine Ölskizzen dagegen, die er im Freien ausführte, seine großformatigen Gemäldeskizzen, seine vorbereitenden Zeichnungen und Aquarelle blieben bis auf einen kleinen Kreis von Freunden und Mäzenen unbekannt. Einzig in den 1820er Jahren wurde seine