



TECHNISCHE  
UNIVERSITÄT  
WIEN

Vienna University of Technology

## **DIPLOMARBEIT**

Gegenüberstellung des holländischen Klassizismus und englischen Palladianismus.

Der architektonische Vergleich eines niederländischen Stadtpalais  
mit einem englischen Palazzo.

**Ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs / Diplom-Ingenieurin  
unter der Leitung**

**Dr. des. Oliver Sukrow, M.A.**

E 251

Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege

**eingereicht an der Technischen Universität Wien**

Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

**Melanie Strobl, BSc**

01129183

Wien, am 07.11.2018

eigenhändige Unterschrift



## Abstrakt

Die Entstehung der Architekturstile holländischer Klassizismus und englischer Palladianismus sind von besonderem Interesse, da sie im Gegensatz zur kunstgeschichtlichen Epoche des Klassizismus (1770 – 1840) bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt wurden. In der vorliegenden Diplomarbeit wird das Ziel angestrebt, die verschiedenen Ursachen für die Hinwendung zu einem neuen Architekturstil in den Vereinigten Niederlanden und in England des 17. Jahrhunderts herauszuarbeiten und zu begründen.

Dieser Ausgangspunkt führte zu folgender Forschungsfrage:

Inwieweit führten in den Vereinigten Niederlanden und in England des 17. Jahrhunderts kulturelle, wirtschaftliche und politische Hintergründe zur Entstehung eines neuen Architekturstils und welche Parallelitäten lassen sich dabei zwischen dem holländischen Klassizismus und dem beinahe zeitgleich aufkommenden englischen Palladianismus aufweisen?

Zur Beantwortung der Forschungsfrage dient die Analyse zweier Bauaufgaben, das *Mauritshuis* in Den Haag und das *Banqueting House* in London. Beide Bauwerke, sowie deren Baustile werden im Laufe der wissenschaftlichen Arbeit anhand einer Architekturbeschreibung eingehend erforscht und einander gegenübergestellt, um mögliche Parallelitäten aber auch Disparitäten der beiden Architekturstile aufweisen zu können.

## Abstract

The emergence of the architectural styles Dutch Classicism and English Palladianism are of particular interest because, in contrast to the art historical epoch of Classicism (1770 – 1840), they were already developed at the beginning of the 17th century. The aim of this diploma thesis is to work out and justify the various reasons for the shift towards a new architectural style in the United Netherlands and England in the 17th century.

This starting point led to the following research question:

To what extent did cultural, economic and political backgrounds lead to the emergence of a new architectural style in the United Netherlands and England in the 17th century, and what parallels can be found between Dutch Classicism and English Palladianism, which emerged almost simultaneously?

The research question is answered by analysing two buildings, the *Mauritshuis* in The Hague and the *Banqueting House* in London. In the course of the scientific work, both buildings and their architectural styles will be thoroughly researched and compared on the basis of an architectural description, in order to be able to show possible parallelities but also disparities between the two architectural styles.





## Inhaltsverzeichnis

Abstrakt

Einleitung	S. 1
Strukturierung und Zielsetzung der Arbeit	S. 2
1. Forschungsstand	S. 6
2. Andrea Palladio und sein Einfluss auf das Architekturgeschehen der Vereinigten Niederlande und Englands des 17. Jahrhunderts	S. 11
2.1. Andrea Palladio	S. 11
2.2. <i>I quattro libri dell'architettura</i>	S. 20
2.3. Palladianismus	S. 27
2.3.1. Der Einfluss Andrea Palladios in den Vereinigten Niederlanden	S. 32
2.3.2. Der Einfluss Andrea Palladios in England	S. 37
3. <i>Mauritshuis</i> – Architektonische Beschreibung	S. 40
3.1. Baugeschichte und Funktion	S. 41
3.2. Das äußere Erscheinungsbild	S. 51
3.3. Das Raumprogramm und dessen Organisation im Grundriss	S. 55.
3.4 Die Disposition des Innenraums	S. 58
3.5. Der unmittelbare Einfluss Andrea Palladios auf den Entwurf des <i>Mauritshuis</i>	S. 58
4. <i>Banqueting House</i> – Architektonische Beschreibung	S. 60
4.1. Baugeschichte und Funktion	S. 61

4.2. Das äußere Erscheinungsbild	S. 79
4.3. Das Raumprogramm und dessen Organisation im Grundriss	S. 82
4.4. Die Disposition des Innenraums	S. 85
4.5. Der unmittelbare Einfluss Andrea Palladios auf den Entwurf des <i>Banqueting House</i>	S. 87
5. Die Entstehung des holländischen Klassizismus im 17. Jahrhundert	S. 91
5.1. Die wirtschaftliche und kulturelle Situation der Niederlande	S. 91
5.2. Die politischen Hintergründe in den Niederlanden	S. 94
5.2.1. Der Einfluss der niederländischen Statthalter auf die politische, künstlerische und kulturelle Situation der Niederlande	S. 97
5.3. Die Entwicklung des holländischen Architekturgeschehens im 16. und 17. Jahrhundert	S. 99
5.3.1. Die Entwicklung des holländischen Klassizismus initiiert durch Jacob van Campen	S. 110
5.3.1.1. Jacob van Campen	S. 123
5.3.1.2. Pieter Post	S. 127
5.3.1.3. Constantijn Huygens	S. 129
5.4. Charakteristika des holländischen Klassizismus	S. 131
6. Die Entstehung des englischen Palladianismus im 17. Jahrhundert	S. 132
6.1. Die wirtschaftliche und kulturelle Situation in England	S. 132
6.2. Die politischen Hintergründe in England	S. 135



6.3. Die Entwicklung des englischen Architekturgeschehens im 16. und 17. Jahrhundert	S. 140
6.3.1. Die Entstehung des englischen Palladianismus initiiert durch Inigo Jones	S. 149
6.3.1.1. Inigo Jones	S. 164
6.4. Charakteristika des Englischen Palladianismus	S. 174
7. Die kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Wechselbeziehungen zwischen den Niederlanden und England des 17. Jahrhunderts	S. 176
8. Gegenüberstellung des <i>Mauritshuis</i> , im Stile des holländischen Klassizismus, und des <i>Banqueting House</i> , im Stile des englischen Palladianismus	S. 179
9. Fazit	S. 188
10. Literaturverzeichnis	S. 195
11. Abbildungsverzeichnis	S. 199
12. Abbildungsnachweis	S. 206



*«So erwartet weder altertümliche noch seltsame Dinge, weder Mausoleen noch hängende Gärten von Semiramis, weder römische Theater noch neronische Cirkusse: sondern Kirchen, Türme, Rathäuser, Thore, Bürgerhäuser, Grabmäler u. dgl. Erscheinungen, die nach unserer Landesart und nach unserem Klima natürlich und gebräuchlich sind.»<sup>1</sup>*  
Salamon de Bray (1631)

---

<sup>1</sup> Georg Galland: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus, Frankfurt a. M. 1890, S. 173.



## Einleitung

In den Vereinigten Niederlanden des 17. Jahrhunderts kam es zeitgleich wie an den europäischen Höfen zu einer Hochblüte in der Kunst und in der Wissenschaft. Voraussetzung dafür war der Aufstieg der Republik der Sieben Vereinigten Niederlande zur internationalen See- und Handelsmacht, welcher in weiterer Folge zu einer wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Vorreiterrolle führte.<sup>2</sup> Verbunden damit stieg auch das Verlangen nach Prachtentfaltung und Luxus, welches man u.a. in der Architektur zum Ausdruck zu bringen versuchte. Die in dieser Zeit errichteten niederländischen Bauten zeichneten sich u.a. durch ihre enge Anlehnung an die Architekturtheorien italienischer Baumeister aus und stellten, trotz ihrer zunehmenden Prachtentfaltung, in gewisser Weise einen Gegensatz zu den feudalen Prunkschlössern dar, die zur selben Zeit in Frankreich errichtet wurden.<sup>3</sup>

Stand in den Vereinigten Niederlanden das 16. Jahrhundert noch ganz im Zeichen einer Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance, entwickelte sich in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, ausgehend von Haarlem, ein neuer Baustil. Für den, der Renaissance verwandten, holländischen Klassizismus stellten vorwiegend die zeitgenössischen Werke von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi entscheidende Vorbilder dar.<sup>4</sup>

In England wurde das Architekturgeschehen des frühen 17. Jahrhunderts durch das Auftreten Inigo Jones augenblicklich beeinflusst. War die englische Architektur vor dem Erscheinen Jones noch sehr dem Mittelalter verhaftet und die Gotik der vorherrschende Architekturstil, wandte man sich nach dessen Rückkehr von seiner zweiten Italienreise (1614) zunehmend klassischen italienischen Vorbildern zu.<sup>5</sup> Jones wurde mit seinen Bauwerken, die im frühen 17. Jahrhundert errichtet wurden und sich vorwiegend aber nicht ausschließlich an dem Architekturstil Palladios orientierten, zum Vorbild der

---

<sup>2</sup> Vgl. Johan Huizinga: Holländische Kultur im 17. Jahrhundert, München 2007, S. 130.

<sup>3</sup> Vgl. Ottenheim: Die Liebe zur Baukunst nach Maß und Regeln der Alten. Der Klassizismus in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts, in: Bauen nach der Natur. Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997, S. 129.

<sup>4</sup> Vgl. ebda.

<sup>5</sup> Vgl. Giles Worsley: Classical architecture in Britain. The heroic Age, New Haven 1995, S. 1.

englischen Architekten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts.<sup>6</sup> Er hatte in England des frühen 17. Jahrhunderts als Gegensatz zur zeitgenössischen vorwiegend gotischen Bauweise einen Baustil eingeführt, jener auf der klassischen Antike Roms basierte und stark auf Symmetrie und klare Proportionen beruhte.<sup>7</sup> Dieser prägende Stil bestimmte jedoch nicht allein das englische Architekturgeschehen dieser Zeit, denn weiterhin ließ sich parallel dazu eine kontinuierliche Orientierung am Stile der Spätgotik verzeichnen.<sup>8</sup>

Diese beiden Ausgangspunkte führen zu nachfolgender Forschungsfrage, die im Laufe der Diplomarbeit, anhand der Analyse zweier Bauaufgaben, wissenschaftlich erarbeitet werden soll.

Inwieweit führten in den Vereinigten Niederlanden und in England des 17. Jahrhunderts kulturelle, wirtschaftliche und politische Hintergründe zur Entstehung eines neuen Architekturstils und welche Parallelitäten lassen sich dabei zwischen dem holländischen Klassizismus und dem beinahe zeitgleich aufkommenden englischen Palladianismus aufweisen?

### Strukturierung und Zielsetzung der Arbeit

Zu Beginn der wissenschaftlichen Arbeit wird das Wirken Andrea Palladios in einem kurzen Abriss dargestellt und der Einfluss seiner, an der Antike orientierten, klassischen Architektur auf das Architekturgeschehen der Vereinigten Niederlande und Englands genauer analysiert, um dadurch dem Leser einen Einstieg in die Thematik zu ermöglichen und beschriebene Zusammenhänge nachvollziehbar zu vermitteln.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage dient die Analyse zweier Bauwerke des 17. Jahrhunderts: das *Mauritshuis* in Den Haag, nach dem Entwurf von Jacob van Campen, und das *Banqueting House* in London, entworfen von Inigo Jones. Nach einem kurzen Abriss über das umfassende Werk Andrea Palladios und sein Einfluss auf das internationale Architekturgeschehen bilden die beiden darauffolgenden Kapitel der wissenschaftlichen Arbeit die Architekturbeschreibungen der beiden Fallbeispiele. Den

---

<sup>6</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XII.

<sup>7</sup> Vgl. James Lees-Milne: *The age of Inigo Jones*, London 1953, S. 61.

<sup>8</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XII–XIII.

Ausgangspunkt der Forschungsarbeit bildet das niederländische *Mauritshuis*. Durch eine ausführliche Architekturbeschreibung soll die Charakteristik des holländischen Klassizismus sowie die Einflüsse Palladios verdeutlicht werden. Um mögliche Parallelitäten zwischen dem holländischen Klassizismus und dem beinahe zeitgleich aufkommenden englischen Palladianismus aufzeigen zu können wird das *Mauritshuis* einer weiteren Bauaufgabe, dem *Banqueting House*, gegenübergestellt. Das in London errichtete *Banqueting House* wurde ebenfalls im 17. Jahrhundert, im Stile des englischen Palladianismus, errichtet. Zu Beginn des jeweiligen Kapitels wird die Baugeschichte und Funktion der Bauwerke umfassend erläutert. Als weiterer Schritt folgt eine detaillierte Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes der beiden Bauaufgaben sowie deren Raumprogramm und Organisation im Grundriss. Die Disposition des Innenraumes bildet jeweils den Abschluss der Analyse. Zum besseren Verständnis der Zusammenhänge werden im Zuge der wissenschaftlichen Arbeit auch deren Architekten, Jacob van Campen und Inigo Jones, näher erörtert. Aufbauend auf die Architekturbeschreibungen wird die Charakteristika als auch die Entwicklung des holländischen Klassizismus am Bautyp Stadtpalais und des englischen Palladianismus am Bautyp Palazzo wissenschaftlich analysiert und aufgearbeitet. Anschließend folgt die Beschreibung der Entstehung des holländischen Klassizismus sowie des englischen Palladianismus unter der Betrachtung von kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Einflüssen. Anhand der wissenschaftlichen Analyse werden die Hintergründe, die in den Vereinigten Niederlanden und in England zur Hinwendung eines neuen Architekturstils führten, penibel aufgearbeitet und bestehende Parallelitäten im Kapitel 7 näher erläutert.

Kapitel 8 umfasst die Gegenüberstellung und einen darauf aufbauenden Vergleich der beiden Bauwerke, im Hinblick der zuvor genannten Analyseschritte, auf ihre charakteristischen Kongruenzen sowie auf bestehende Widersprüchlichkeiten.

Das *Mauristhuis* und das *Banqueting House* werden aus unterschiedlichen Gründen zur Beantwortung der Forschungsfrage herangezogen. Beide Fallbeispiele betrachtet man in der Literatur als Gründungsbauten eines neuen Architekturstils. Das ab 1633 errichtete Stadtpalais *Mauritshuis* wird als das erste Bauwerk bezeichnet, das in den Niederlanden im Grund- und Aufriss rein klassizistisch ausgeführt wurde<sup>9</sup> und das 1619 – 1622 erbaute *Banqueting House* wird als Bauwerk gehandelt, welches den Stil des Palladianismus in

---

<sup>9</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker (Hg.) 1997, S. 133.

England eingeleitet hat.<sup>10</sup> Außerdem stellt der ungefähr gleiche Zeitraum der Errichtung beider Bauwerke einen interessanten Betrachtungspunkt dar. An beiden Bauaufgaben lässt sich deutlich eine Orientierung an Andrea Palladios Villenbauten sowie die Anwendung zahlreicher Stilelemente aus dessen Formenkanon, u.a. für deren Fassadengestaltung, erkennen. Überdies wurden sowohl das *Mauritshuis* als auch das *Banqueting House* für einflussreiche Persönlichkeiten an prominenten Standorten im städtischen Gefüge errichtet und dienten u.a. zur Repräsentation der Macht und des Ansehens des Auftraggebers.

Die Forschungsfrage ist dahingehend interessant, da die eigentliche Epoche des Klassizismus, nach deutschem Sprachraum definiert, erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt. Die kunst- bzw. architekturhistorische Epoche benennt den Zeitraum zwischen 1750 und 1840<sup>11</sup> und löste den Barock bzw. den Rokoko ab. Der holländische Klassizismus hingegen entwickelte sich bereits ab den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, ausgehend von Haarlem, zu einem neuen Baustil und verbreitete sich von hieraus auf die gesamten Niederlande.<sup>12</sup> Auch in England kam es bereits im frühen 17. Jahrhundert durch Inigo Jones und seinem an Andrea Palladio orientierten Architekturstil, dem Palladianismus, zunächst nur an königlichen Bauaufgaben, später auch an bürgerlichen Wohnbauten, zur Anwendung eines der Gotik unverwandten, doch dem holländischen Klassizismus nahestehenden Baustils.<sup>13</sup>

Zusammenfassend lässt sich eine durchaus interessante Homogenität hervorheben, welche sich durch die ungefähr zeitgleiche Errichtung der beiden Bauwerke und anhand deren Orientierung an Andrea Palladios Villenarchitektur erschließt. Aufgrund dieser Gegebenheiten können beide Stile durchaus als verwandte Stilepochen betrachtet werden. Trotz der zuvor genannten Gemeinsamkeiten weisen beide Bauwerke jedoch auch Disparitäten auf, die vermutlich den unterschiedlichen Funktionen, aber auch den vorherrschenden geografischen, politischen und kulturellen Bedingungen zuzuschreiben

---

<sup>10</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 119.

<sup>11</sup> Vgl. Jan Gympel (Hg.): Geschichte der Architektur. Von der Antike bis Heute, Köln 1996, S. 62.

<sup>12</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker (Hg.) 1997, S. 129–130.

<sup>13</sup> Vgl. Walter Armstrong: Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland, Stuttgart 1909, S. 78.



sind. Diese Homogenität und gleichzeitig bestehende Disparität gilt es in der folgenden wissenschaftlichen Arbeit zu ergründen und aufzuzeigen.

Folgende These lässt sich dabei bereits im Vorfeld aufstellen:

Jacob van Campen und Inigo Jones ermöglichten auf unterschiedliche Weise durch die Adaptierung von Architekturelementen der Villenarchitektur Andrea Palladios, welcher wiederum Formen aus der Antike rezipierte sowie durch deren Anpassung an ihre jeweiligen klimatischen, geografischen und kulturellen Bedingungen, die Entfaltung eines zurückhaltenden und strengen, aber trotzdem sehr selbstbewussten und vornehmen Stils.

Diese Hinwendung zu einem neuen Stil wurde in den Vereinigten Niederlanden<sup>14</sup> und in England<sup>15</sup> des 17. Jahrhunderts vermutlich durch die Verbreitung italienischer Architekturtrakte u.a. von Marcus Vitruvius Pollio, Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi, aber auch mittels zu dieser Zeit oftmals durchgeführten Italienreisen zur Besichtigung klassischer antiker Bauwerke, gefördert. Ferner wollte man sich in den beiden Ländern zunehmend von den überschwänglichen Formen der Gotik (England) bzw. italienischen Frührenaissance (Niederlande) lossagen und sich als verstärkt protestantisch gesinnte Länder<sup>16</sup>, trotz einem gesteigerten Verlangen nach Prachtentfaltung, einem weitgehend nüchternen Stil zuwenden, worin ein gewisser Widerspruch besteht. Diese Vorhaben mündeten in den Vereinigten Niederlanden in der Entstehung des holländischen Klassizismus und in England in der Schöpfung des englischen Palladianismus.

---

<sup>14</sup> Vgl. Ottenheim in: Bracker 1997, S. 129

<sup>15</sup> Vgl. Carsten Ruhl: Palladio bears away the Palm. Zur Ästhetisierung palladianischer Architektur in England, Hildesheim 2003, S. 11.

<sup>16</sup> Vgl. Werner Oechslin: Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008, S. 198–203/221.

## 1. Forschungsstand

In vielen Abhandlungen besteht ein Interesse das Architekturgeschehen in England und den Niederlanden des 17. Jahrhunderts in einem gewissen Zusammenhang zu betrachten. Jedoch wird darin die bestehende wechselseitige Beeinflussung, der in den Ländern vorherrschenden Architekturstile meist nur oberflächlich behandelt. Im hier skizzierten Forschungsstand wird versucht bedeutungsvolle Werke, jene für die vorliegende wissenschaftliche Arbeit besonders maßgeblich waren, in einem kurzen Abriss vorzustellen.

Die Entwicklung der Baukunst in den Niederlanden erfährt in Georg Gallands Publikation «Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerie im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus»<sup>17</sup> (1890) eine äußerst detaillierte Abhandlung. Galland verweist darin, dass die Niederländer, mit ihrem bescheidenen Maß an baukünstlerischen Tätigkeiten, stets einen bewussten Gegensatz zu den künstlerischen Leistungen südlich gelegener Länder bildeten. Zudem stellt er fest, dass das aufstrebende Bürgertum in der Entwicklung des holländischen Architekturgeschehens stets eine wichtige Rolle einnahm, verweist jedoch auch auf den bedeutenden Einfluss Jacob van Campens und Pieter Posts in ihrer Rolle als Architekten des Hauses von Oranien. Johan Huizinga hingegen beschreibt in seinem Werk «Holländische Kultur im 17. Jahrhundert»<sup>18</sup>, niederländische Originalausgabe aus dem Jahre 1941, ausführlich die Stellung der Niederlande innerhalb der europäischen Handelsmächte in Bezug auf Politik, Handel, Kultur und Kunst bzw. Architektur.

John Summersons «*Architecture in Britain*»<sup>19</sup> (1989) befasst sich umfassend mit der englischen Architekturgeschichte, angefangen von der Gotik bis zur Entstehung des englischen Palladianismus, insbesondere in Verbindung mit Inigo Jones. Summerson verweist darin ausdrücklich auf den regen Handelsaustausch zwischen London und Antwerpen sowie auf den unweigerlich damit verbundenen Kulturaustausch der beiden Länder England und Niederlande. Besonders ein von Flandern ausgehender, hauptsächlich innerhalb der elisabethanischen Architektur, einflussnehmender Baustil

---

<sup>17</sup> Vgl. Georg Galland: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerie im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus, Frankfurt a. M. 1890.

<sup>18</sup> Vgl. Huizinga: Holländische Kultur im 17. Jahrhundert, München 2007.

<sup>19</sup> Vgl. John Summerson: Architecture in Britain, Harmondsworth 1989.

wird von ihm verzeichnet. Zudem verweist Summerson darauf, dass bereits innerhalb der Regentschaft Elisabeth I. theoretische Werke, u.a. von Sebastiano Serlio, Hans Vredeman de Vries und Philibert de l'Orme, in England weitgehend Bekanntheit erlangt hatten und durchaus Einfluss auf die Entwicklung des englischen Architekturstils nahmen.

Die Einflussnahme Andrea Palladios auf die Entwicklung des holländischen Klassizismus und englischen Palladianismus wird in vielen Werken mehr oder weniger ausführlich abgefasst. Besonders in der von Jörgen Bracker 1997 herausgegebenen Abhandlung «Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa»<sup>20</sup> befassen sich mehrere Autoren intensiv mit Palladio und dessen Wirken auf das Architekturgeschehen in Nordeuropa. Aus diesem Werk lässt sich erschließen, dass seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ein allgemeines Interesse, besonders in der gebildeten Oberschicht, für die Wiederbelebung des antiken Baustils bestand, jene besonders in der theoretischen Abhandlung Palladios ihre Begründung fand. Bracker betrachtet ausführlich das Schaffen Andrea Palladios sowie die Entstehung und Verbreitung des auf Palladios Architekturstil beruhenden Palladianismus. Giles Worsley widmet sich ebenfalls der Entstehung des englischen Palladianismus und den damit zusammenhängenden Einflüssen sowie Persönlichkeiten, allen voran Inigo Jones. Er sieht in Andrea Palladio die zentrale Figur in der Gründung des englischen Palladianismus, legt jedoch auch die Bedeutung dessen Nachfolger in seiner Verbreitung nahe und verweist darauf, dass Palladios Stil keine bloße Nachahmung, weder in England noch in anderen Ländern, erfuhr. Die Entwicklung des holländischen Klassizismus und die damit verbundene Einflussnahme italienischer Künstler wie Marcus Vitruvius Pollio, Vincenzo Scamozzi und Andrea Palladio, wird in jenem Werk besonders ausführlich von Konrad Ottenheim erläutert.

Giles Worsleys im Jahre 1995 selbstständig erschiene Abhandlung «*Classical Architecture in Britain. The heroic Age*»<sup>21</sup> konzentriert sich auf die Entstehung und Bedeutung des Palladianismus als dominierender Ansatz der Architektur Großbritanniens von 1615 bis Ende des 18. Jahrhunderts, besonders in der Verbindung mit den Bauwerken des englischen Architekten Inigo Jones und der Entwicklung seines Architekturstils. Worsley verweist darin auch auf das im frühen 17. Jahrhundert in den Niederlanden

---

<sup>20</sup> Vgl. Jörgen Bracker (Hg.): Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997.

<sup>21</sup> Vgl. Giles Worsley: Classical Architecture in Britain. The heroic Age, New Haven 1995.

aufkommende Interesse am Palladianismus und versucht, beruhend auf diplomatische Beziehungen, eine Parallele zwischen England und den Niederlanden herzustellen und plädiert darauf, die dort bis Mitte des 17. Jahrhunderts vorherrschenden Architekturstile als Parallelbewegung zu betrachten.

Abhandlungen über Inigo Jones und dessen Oeuvre gibt es reichlich. W. J. Lofties «*Inigo Jones and Wren or the Rise and Decline of Modern Architecture in England*»<sup>22</sup>, «*The Age of Inigo Jones*» von James Lees-Milne sowie John Summersons «*Inigo Jones*»<sup>23</sup>, um nur einige Werke zu nennen. Per Palmes Werk «*Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House*»<sup>24</sup> (1956) ist dabei besonders hervorzuheben. Darin wird nicht nur das *Banqueting House* nach Entwürfen Inigo Jones näher beleuchtet, sondern auch dessen Vorgängerbauten und deren Funktion sowie dessen ursprüngliche Situierung als Teil des *Whitehall Palace*. Anhand einer ausführlichen Beschreibung der komplexen Palastanlage und deren funktionellen Struktur versucht Palme die Bedeutung des *Banqueting House* verständlich zu machen.

Zur Erlangung von Kenntnissen über das Architekturgeschehen der Niederlande im 17. Jahrhundert sowie bestehender Verbindungen zu England waren die zwei folgenden Abhandlungen besonders dienlich. W. Kuyers «*Dutch classicist Architecture*»<sup>25</sup> (1980) befasst sich besonders mit dem Oeuvre Jacob van Campens – insbesondere dem *Mauritshuis* – und rückt auch Constantijn Huygens sowie Pieter Post in den Mittelpunkt der Betrachtung des holländischen Klassizismus. Dabei verweist er auf den Einfluss Inigo Jones und seinem *Banqueting House* auf das niederländische Architekturgeschehen (ohne dabei jedoch ausführlicher darauf einzugehen) sowie auf den Einfluss des *Mauritshuis* auf den englischen Architekturstil (besonders nach 1660).

In dem Werk «*Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung*»<sup>26</sup>, herausgegeben im Jahre 2008 und verfasst von Werner Oechslin, versucht der Autor in

---

<sup>22</sup> Vgl. W. J. Loftie: *Inigo Jones and Wren or the Rise and Decline of Modern Architecture in England*, London 1893.

<sup>23</sup> Vgl. James Lees-Milne: *The Age of Inigo Jones*, London 1953.

<sup>24</sup> Vgl. John Summerson: *Inigo Jones*, Harmondsworth 1966.

<sup>25</sup> Vgl. W. Kuyers: *Dutch classicist Architecture*, Delft 1980.

<sup>26</sup> Vgl. Werner Oechslin: *Palladianismus. Andrea Palladio. Kontinuität von Werk und Wirkung*, Zürich 2008.

dem Kapitel «Holländereien im 17. Jahrhundert. Palladianismus versus Klassizismus» die Auswirkung des Palladianismus auf die besondere Ausrichtung des holländischen Klassizismus sowie die Einflussnahme Palladios und Scamozzis zu ermitteln. Außerdem befasst er sich mit der Grammatik Palladios und dessen verbreitete Anwendung in England und den Niederlanden, welche er besonders mit der protestantischen Glaubensrichtung in Verbindung setzt.

Auch zeitgenössische Werke befassen sich mit Palladio und Scamozzi sowie deren Einflüsse auf die Entwicklung neuer Stilrichtungen in England und den Niederlanden, wobei in einigen Werken versucht wird eine Verbindung zwischen England und den Niederlanden zu skizzieren. Howard Burns behandelt in dem Kapitel «*Inigo Jones and Vincenzo Scamozzi*», erschienen 2007 in der Zeitschrift «*Annali di architettura*»<sup>27</sup>, ausführlich die Vorbildwirkung und Einflussnahme Andrea Palladios und Vincenzo Scamozzi auf das Schaffen Inigo Jones. In dem Text von Barbara Arciszewska «*Between Dutch Embarrassment and English pride: Barbon, Mandeville and the Ascendancy of Classicism*», jener 2015 in dem Werk «*The visual culture of Holland in the seventeenth and eighteenth centuries and its European reception*»<sup>28</sup> veröffentlicht wurde, versucht die Autorin einen Schnittpunkt zwischen der niederländischen und englischen Kultur, vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aufzuzeigen.

Den Abschluss des hier skizzierten Forschungsstandes bildet die Abhandlung «*Vincenzo Scamozzi teorico europe*»<sup>29</sup> (2016). In dem darin publizierten Text «*Searching for Palladio, discovering Scamozzi*» widmet sich Andrew Hopkins primär der Einflussnahme Scamozzis auf das Wirken Inigo Jones sowie auf der ihm folgenden Generation englischer Architekten.

---

<sup>27</sup> Vgl. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Hg.): *Annali di architettura*, N. 18 – 19, Mailand 2006/2007.

<sup>28</sup> Vgl. Jacek Jązwierski and Paul Taylor (Hg.): *The visual culture of Holland in the seventeenth and eighteenth centuries and its European reception*, Lublin 2015.

<sup>29</sup> Vgl. Franco Barbieri u.a. (Hg.): *Vincenzo Scamozzi teorico europe*, Vicenza 2016.



## 2. Andrea Palladio und sein Einfluss auf das Architekturgeschehen der Vereinigten Niederlande und Englands des 17. Jahrhunderts.

### 2.1. Andrea Palladio

Andrea Palladio (1508 – 1580) wird als einer der größten Baumeister der Renaissance gehandelt und zählt bis heute zu den einflussreichsten sowie bekanntesten Architekten der Architekturgeschichte. Niemand sonst hatte wie er die klassische Antike für sich selbst, seine Zeitgenossen und die Nachwelt wiederbelebt. Ausgehend von Italien konnte der an Palladio orientierte Baustil, der sogenannte Palladianismus, zahlreiche Städte Europas erobern und u.a. in der kolonialen Baukunst Indiens und Russlands sowie im Architekturgeschehen Skandinaviens, Amerikas und Japans überwältigende Resonanz finden bzw. zahlreiche Spuren hinterlassen. Durchgängig trifft man auf charakteristische Merkmale des palladianischen Baustils oder auf Bauwerke die jenen von Palladio nachempfunden sind. Die Leichtigkeit, Strenge und Klarheit sowie das Maßvolle der Architektur Palladios wird, so wie die Vielseitigkeit seiner Werke, bis heute geachtet. Zu seinem Oeuvre zählen neben Stadtpalästen und ländlichen Herrenhäusern für die herrschende Gesellschaftsschicht auch Sakralbauten und öffentliche Repräsentationsbauten.<sup>30</sup> Die Schönheit dieser Bauwerke erfolgte «aus der schönen Form, aus der Übereinstimmung des Ganzen mit den Teilen, so dass ein Gebäude als ein Körper mit fehlerlosen und vollkommenen Proportionen erscheint [...]».<sup>31</sup> Viele sehen in den Bauten Palladios, besonders durch seine Rückbezüge auf die klassische Antike, eine beispiellose Verkörperung dieser sowie deren meisterhaften Bauwerke.<sup>32</sup>

Andrea Palladio wurde im Jahre 1508 in Padua, in der Republik Venedig, geboren. Er wuchs in einer ideenreichen Epoche der Architektur auf, in dieser gerade ein goldenes Zeitalter anzubrechen begann.<sup>33</sup> Im Jahre 1521 genoss Palladio in Padua die vielseitige Ausbildung eines Steinmetzes, welche er jedoch bereits 1523 vor Lehrabschluss beendete um nach Vicenza zu gehen. Hier begann er in der anerkannten Werkstatt *Pedemuro* zu arbeiten, welche neben der Herstellung von Skulpturen auch die bauplastische

---

<sup>30</sup> Vgl. Lionello Puppi: Andrea Palladio, München 1982, S.1

<sup>31</sup> Puppi 1982, S. 1.

<sup>32</sup> Vgl. James S. Ackerman: Palladio, Stuttgart 1980, S. 9.

<sup>33</sup> Vgl. ebda.

Ausgestaltung von Bauwerken übernahm. Dadurch bekam Palladio bereits in jungen Jahren einen Einblick in die zu dieser Zeit aktuellen Architekturströmungen. Zudem konnte er im Zuge der Arbeit bereits theoretisches Wissen über die antike Baukunst erlangen.<sup>34</sup> Ab dem Jahre 1540 durfte sich Palladio offiziell als Architekt bezeichnen. Während seiner Tätigkeit strebte er mittels dem Studium antiker Bauwerke die «Schaffung einer Typologie, die auf der idealen Rekonstruktion der Antike beruht»<sup>35</sup> an und wollte mit seinen architektonischen Leistungen eine Verbesserung der Baukunst herbeiführen.<sup>36</sup>

In der Wiederbelebung der antiken Architektur, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zunächst vor allem in gebildeten Kreisen angestrebt wurde, nahmen die theoretischen Abhandlungen Palladios und die Verbreitung seines Baustils anhand seiner Schüler eine zentrale Rolle ein. Palladio orientierte sich besonders an Marcus Vitruvius Pollio (ca. 84 – 10 v. Chr.) und seinem einflussreichen Werk *de architectura libri decem*. Der Baumeister und Techniker am Hofe Kaiser Augustus forderte u.a. darin, dass die Baukunst den in der Natur geltenden Gesetzen zu folgen habe.<sup>37</sup> Neben Vitruv orientierte sich Palladio auch an Sebastiano Serlio (1475 – 1554). Dies wird besonders durch die mehrmalige Anwendung des Serlio-Motivs durch Palladio und anhand seiner Orientierung an dem Aufbau von Serlios *Sette Libri d'architettura* bei der Erschaffung seiner *Quattro libri dell'architettura* (1570) sichtbar.<sup>38</sup> Leon Battista Albertis (1404 – 1472) Werk *De re aedificatoria* (Verfassung bis 1452, erster Druck 1485) diente Palladio neben Vitruv als eine Art Leitfadens. Darin versuchte Alberti anhand erhaltener Baudenkmäler die Wissenschaft und Baukunst der römischen Antike zu erfassen und legte fest, wie diese, angepasst an die gegenwärtigen Erfordernisse, anzuwenden seien.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Jörgen Bracker: Vom Veneto in den Norden, in: Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997, S. 21.

<sup>35</sup> Lionelle Puppi: Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, München 2000, S. 14.

<sup>36</sup> Vgl. Jörgen Bracker (Hg.): Vom Veneto in den Norden, in: Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997, S. 23.

<sup>37</sup> Vgl. ebda, S. 20.

<sup>38</sup> Vgl. ebda, S. 24.

<sup>39</sup> Vgl. Howard Burns: Andrea Palladio (1508 – 1580). Die Entwicklung einer systematischen, vermittelbaren Architektur, in: Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997, S. 41.



Vincenzo Scamozzi (1548 – 1616) wurde vierzig Jahre nach Palladio in Vicenza geboren. Der Sohn eines Baumeisters und Zimmermanns entwickelte sich anhand von Kopien der Stilmitteln Serlios, Sansovinos und Palladios zu einem erfolgreichen Baumeister. Scamozzi bereitete der Entstehung des Palladianismus im Süden und in Mitteleuropa den Weg, indem er Teile oder ganze Bauwerke Palladios nachahmte und diese als kopierfähige Bautypen auslegte. Außerdem beschäftigte er sich nicht nur intensiv mit der Lektüre Vitruvs, sondern erstellte auch einen Katalog zum Gesamtwerk Serlios (1584). Im Jahre 1615 veröffentlichte er seine theoretische Abhandlung *L'idea dell'architettura* in Venedig, welches insgesamt sechs Bücher umfasste und in zahlreichen Übersetzungen über ganz Nordeuropa verteilt wurde. 1640 wurde diese u.a. ins holländische übersetzt und ab 1662 in Amsterdam verbreitet.<sup>40</sup>

Die Architektur der Renaissance strebte nach Gleichmaß, Symmetrie, und Harmonie. Man wollte den Prinzipien der Antike folgen und diese als normative Werte für die zeitgenössische Baukunst anwenden. Die Kenntnisse über antike Bauten römischer Städte beschränkte sich zu dieser Zeit zunächst rein auf das Wissen aus theoretischen Traktaten. Daher wurde es zunehmend üblich auf Reisen zu gehen, um diese Bauwerke und deren Formensprache sowie deren Konstruktionsprinzipien direkt vor Ort studieren zu können.<sup>41</sup>

Giangiorgio Trissino (1478 – 1550), ein aus Vicenza stammender Aristokrat und Dichter, wirkte als eine Art Förderer Andrea Palladios. Er empfahl Palladio zu Beginn seiner Karriere nicht nur seinem Bekanntenkreis –vorwiegend Patrizier – und legte ihm die Lektüre und das Studium Vitruvs nahe, sondern nahm ihn in den 1540er Jahren mit auf seine Reise nach Rom, wodurch Palladio den Städtebau der Antike direkt vor Ort erleben durfte. Anhand dieser Erfahrungen trug er eine reiche Ausstattung an Ideen und ein Formenvokabular zusammen, die in seinen eigenen Bauwerken zur Anwendung kamen.<sup>42</sup> Die Reise nach Rom ermöglichte ihm die dort erbauten antiken Ruinen zu erkunden und die römische Architektur und deren Gesetzmäßigkeiten genauestens zu studieren. Die

---

<sup>40</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 27–28.

<sup>41</sup> Vgl. Renato Cevese: Einführung in die Ideenwelt Palladios, in: Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997, S. 50.

<sup>42</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 41–42.

infolge dessen erworbenen Kenntnisse dokumentierte Palladio in zahlreichen von ihm angefertigten Zeichnungen.<sup>43</sup>

Nicht nur Bramante, Raffael und Peruzzi, sondern auch Sangallo d. J., Sanmicheli und Sansovino, hatten enormen Einfluss auf das Architekturschaffen Palladios. Ihren Entwürfen ist die Anwendung der klassischen Säulenordnungen und die Orientierung an antiken Grund- und Aufrissen gleich. Palladio entwickelte für seine Entwürfe eine Systematik nach der er immer wieder vorging. Er legte eine Proportionslehre sowie ein Formenvokabular fest, die bei seinen Bauwerken immer wieder zur Anwendung kamen. Palladios Vorgehen bildete einen Gegensatz zu seinen älteren Zeitgenossen, die ihre Architektur an jedem neuen Bauvorhaben, die oft unbekannte neue Aufgaben darstellten, weiterentwickelten, wo keine Regeln bzw. kein zeitgemäßer Idealtyp angewandt werden konnte.<sup>44</sup> Palladio hingegen wurde Großteils mit Ausführungen von Villen und Stadtpalästen beauftragt, wo er seinen entwickelten Formenkanon sowie ideale Proportionsverhältnisse immer wieder anwenden konnte (Abb. 1). Somit musste nicht jeder Entwurf vom Grund auf neu durchdacht werden.<sup>45</sup> «Es genügte ein „Bausatz“ standardisierter Formen, die sich – bei Bedarf – selbstverständlich abwandeln ließen, die in der Regel aber doch für jedes Bauwerk geeignet waren.»<sup>46</sup> Palladio strebte danach eine Architektur mit wiederkehrenden Proportionen und Gestaltungsprinzipien zu schaffen, die sich an den Regeln der harmonischen Proportionen orientierte. Er betrachtete die antike Baukunst als zeitlose und allgemein gültige Architektur und versuchte sich sowohl an ihr zu messen als auch diese nachzahmen.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 24.

<sup>44</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 42.

<sup>45</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 32.

<sup>46</sup> Burns in Bracker 1997, S. 43.

<sup>47</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 43.

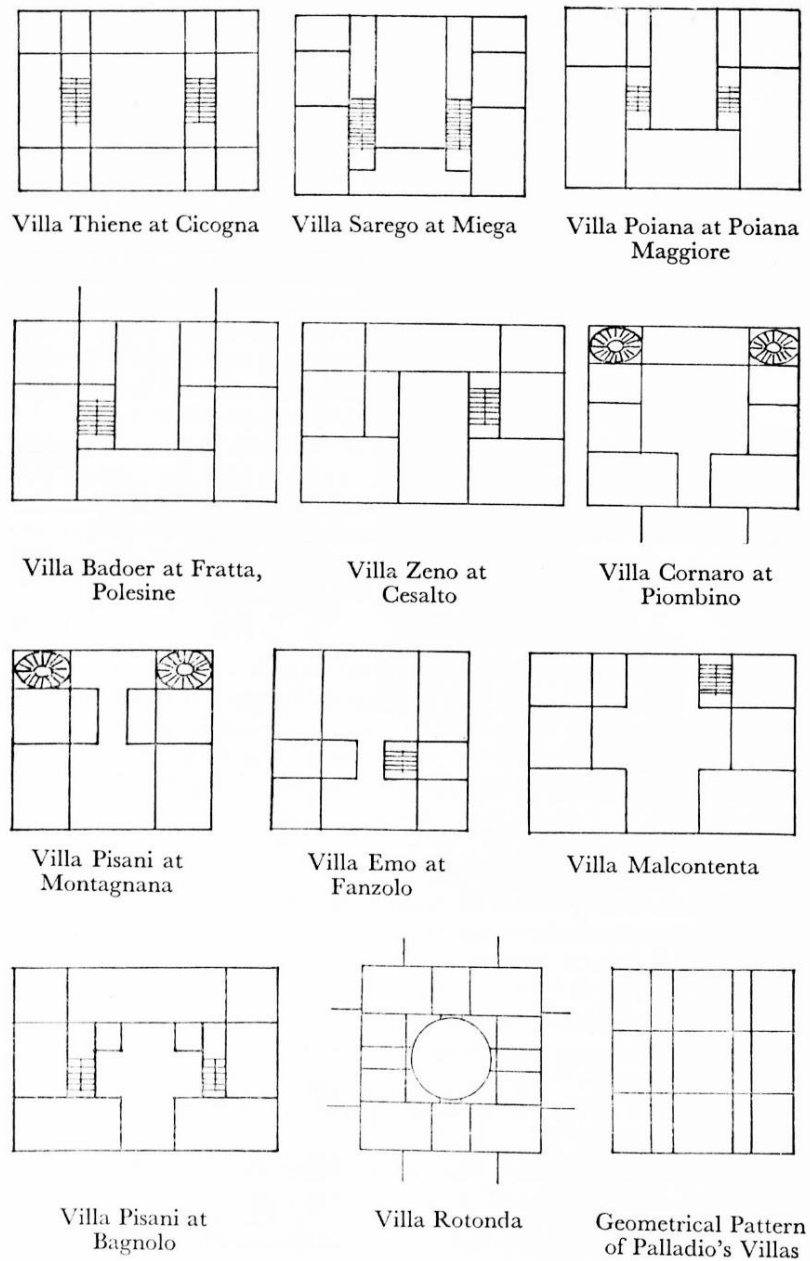


Abb. 1: Andrea Palladio: Grundrisschemen, Villentypen, Italien, 16. Jahrhundert

Im Jahre 1542 begann sich bei Palladio ein Entwurfstyp abzuzeichnen, der Tonnen- und Kreuzgewölben überdeckte Säle, Säulenvorbauten und Loggien aufwies. Diese Elemente beherrschten die von Palladio entworfenen Villen, wobei die Abmessungen und die Ausgestaltung jedes Bauwerks dem Ansehen und Reichtum des Bauherrn entsprechend ausgeführt wurde.<sup>48</sup> Dabei verband er unterschiedliche Formen auf eine eigene Art und

<sup>48</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 44.

Weise, um eine geschlossen wirkende Einheit zu erzielen. Diese Einheit wurde jedoch nicht nur direkt am Bauwerk sondern auch durch die Einbindung des Bauwerkes in die umgebende Landschaft bzw. in das Stadtumfeld angestrebt.<sup>49</sup> Zudem ist für Palladios Architektur kennzeichnend, dass er bei all seinen Villenbauten, aber auch an manchem Stadtpalast, die Hauptfassade mit einem Dreiecksgiebel bekrönte. Dadurch wurde der Eingang des Bauwerks betont und diente zur Demonstration von dessen Bedeutung und Pracht (Abb. 2). Die Hauptfassade wurde somit gegenüber den anderen Fassaden hervorgehoben und diente u.a. zur Präsentation des Wappens des Bauherrn, welches allgemein auf der Mittelachse der Fassade angebracht wurde.<sup>50</sup> Bei seinen früheren Bauten wurde häufig das Sockelgeschoss mit einer Rustizierung versehen und dadurch deutlich vom *Piano nobile* abgehoben.<sup>51</sup>

Palladios entwickelter Villentypus vertrat die Tatsache, dass es auf dem Lande nicht mehr notwendig war sich durch einen Prunkbau legitimieren zu müssen. Es genügte eine bescheidene Anlage, um von hier aus die Ländereien zu verwalten und gleichzeitig bedeutende Gäste würdig empfangen zu können. Diese Landhäuser dienten zur Flucht aus der ungesunden, lauten Stadt, als Zufluchtsort zur Erholung und zur Jagd, aber auch zur Darstellung der sozialen und politischen Stellung des Eigentümers. Die Hauptfassade wurde üblicherweise mit dem Wappen des Besitzers versehen, welches dessen Wohlstand und Macht bereits von weitem sichtbar machte. Die dem Bauwerk vorgesetzten Loggien boten einen kühlen, sonnengeschützten Platz für unterschiedlichste Arten des Zeitvertreibs.

Den Innenräumen wurden vertikal und horizontal Funktionen zugeteilt. Das Untergeschoss umfasste Keller, Küche, Vorratsräume und Waschküche. Im Dachgeschoss wurde vorwiegend Getreide gelagert. Das Hauptgeschoss, welches von der Familie und Gästen bewohnt wurde, beinhaltete die repräsentativen Räumlichkeiten, wie das Vestibül im Erdgeschoss und den Saal im Obergeschoss entlang einer Mittelachse, zu deren beiden Seiten die übrigen Zimmer, meist in Form einer *Enfilade*, symmetrisch angeordnet wurden. Diese Räume, auf beinahe rechteckigem oder viereckigem Grundriss, nahmen in ihren Abmessungen vom Eingang bzw. dem repräsentativen Vestibül wegbewegend immer weiter ab, wobei die kleinsten zumeist als Bibliothek oder

---

<sup>49</sup> Vgl. Manfred Wundram: Andra Palladio 1508–1580. Die Regeln der Harmonie, Köln 2016, S. 12.

<sup>50</sup> Vgl. Ackerman 1980, S. 51–52.

<sup>51</sup> Vgl. Wundram Köln 2016, S. 12.

Verwaltungszimmer des Besitzers dienten (Abb. 3). Palladio wies dabei die Bereiche nach Kriterien wie Himmelsrichtung, Symmetrie und architektonischer Rang zu, im Gegensatz zu früher, wo diese rein nach dem zur Verfügung stehenden Platz angeordnet wurden.<sup>52</sup> Palladios Villentypus, einer aus den Bauelementen der antiken Sakralarchitektur hervorgegangene Stil der Profanarchitektur, wurde zu einem bedeutenden Merkmal der an Palladio orientierten Baukunst.<sup>53</sup>

Ab 1550 wurde die Landschaft zwischen Vicenza, Venedig und Verona sowie zwischen Treviso und Padua mit zahlreichen Villenbauten Palladios geprägt.<sup>54</sup> Neben dem Villenbau wurde Palladio auch mit den Entwürfen von Stadtpalästen beauftragt. Zwischen 1542 und 1550 kam es in Vicenza zur Errichtung dreier bedeutender Stadtpaläste: *Palazzo Thiene*, *Palazzo Porto* und *Palazzo Chiericati*.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 45.

<sup>53</sup> Vgl. Puppi 1982, S. 63.

<sup>54</sup> Vgl. ebda, S. 60.

<sup>55</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 46.



Abb. 2: Andrea Palladio: Villa Foscari, Grundriss, Mira, 1550 – 1560

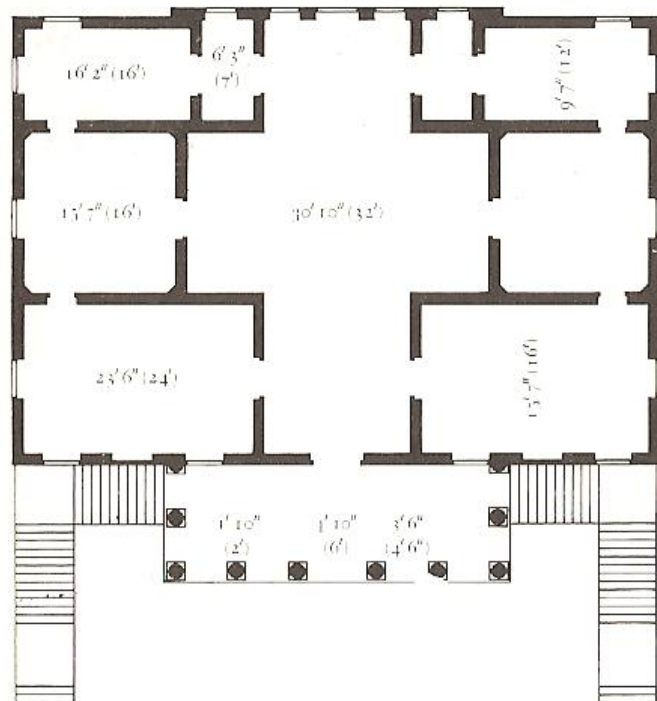


Abb. 3: Andrea Palladio: Villa *Foscari*, Grundriss,  
Mira, 1550 – 1560

In der Entwicklung des Architekturstils Palladios spielte nach 1550 der aus Venetien stammende Patrizier Daniele Barbaro eine zentrale Rolle. Barbaro verfasste eine mit ausführlichen Kommentaren versehene Übersetzung von Vitruv in das Italienische (1556), welche mit Illustrationen von Palladio ausgestattet wurde. Durch diese Tätigkeit erhielten bestimmte antike Motive für Palladio, die er bereits in seine Formensprache aufgenommen hatte, an zusätzlicher Bedeutung, wodurch diese vermehrt Anwendung in seinen Entwürfen fanden. Dies betraf u.a. eine an seinen Villenbauten angewandte Tempelfront sowie eine Kolossalordnung freistehender Säulen.<sup>56</sup> Infolge dessen wurde der Mittelrisalit von Palladios Villentypus meist mit einem Portikus aus freistehenden Säulen akzentuiert, welcher zusätzlich mit einem Fronton bekrönt und somit das herrschaftliche Wohnhaus hervorgehoben wurde.<sup>57</sup> Das Gebäude selbst war ein vorwiegend schmuckloser, proportionaler Baukörper in Form eines Kubus, welcher rein durch die Fensterachsen eine Gliederung erhielt.<sup>58</sup>

Dekor galt bei Palladio als reines Schmuckelement. Er durfte auf keinen Fall die Klarheit des architektonischen Konzepts beeinträchtigen und seine alleinige Aufgabe bestand rein in dem Vorhandensein innerhalb der funktionalen und formalen Struktur des Bauwerks. Gleichzeitig legte aber Palladio großen Wert auf ein gut konzipiertes Dekor. Dies wurde besonders durch seine Beauftragung von ausgesuchten Künstlern, für die Ausstattung der Paläste und Villen, sichtbar.<sup>59</sup>

Die beiden Faktoren Politik und Religion nahmen in den folgenden Jahrhunderten wesentlich Einfluss auf die steigende Beliebtheit der Villenbauten Palladios, in denen jede Epoche sowie jedes Land seinen eigenen spezifischen, an Palladio orientierten Stil erschuf. Vor allem die protestantischen Völker im Norden schätzten die intellektuelle Qualität der Werke Palladios sowie dessen abstrakten Stil und konnten diese durch die rasche Verbreitung seiner *Quattro libri* ausreichend studieren, ohne die Bauwerke direkt vor Ort besichtigen zu müssen.<sup>60</sup> Ein weitere Anreiz der Architektursprache Palladios lässt sich mit der Funktion der Fassadengestaltung begründen. Anhand der Anwendung der klassischen Säulenordnungen und einer damit verbundenen Hierarchie der Formen

---

<sup>56</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 47.

<sup>57</sup> Vgl. Cevese in Bracker 1997, S. 50–51.

<sup>58</sup> Vgl. Erik Forssman: Palladio. Werk und Wirkung, Rombach 1997, S. 26.

<sup>59</sup> Vgl. Lionello Puppi: Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, München 2000, S. 18.

<sup>60</sup> Vgl. Ackerman 1980, S. 65.

sowie der Ausführung eines Dreiecksgiebel als Würdemotiv vermochte man die Bildung und soziale Stellung des Bauherrn auszudrücken.<sup>61</sup>

## 2.2. *I quattro libri dell'architettura*

Anhand der Publikation *I quattro libri dell'architettura* (Abb. 4), in Venedig im Jahre 1570, erschuf Andrea Palladio ein neues, eigenständiges Architekturtraktat, welches weder eine Kopie des Werkes von Vitruv, noch eine rein theoretische Untersuchung der Baukunst darstellen sollte. Außerdem zeugt die Abhandlung von Palladios hervorragenden Leistungen in der Entwicklung des Wohnbaus und von seinen umfangreichen Kenntnissen der klassischen Antike.<sup>62</sup>

Mit der *Quattro libri* lieferte Palladio einen Gesamtüberblick über die italienische Renaissancearchitektur und schuf gleichzeitig ein architektonisches Regelwerk, welches sich u.a. mit der Ausgestaltung von Details und der Anwendung klassischer Ordnungen sowie Raumproportionen befasste.<sup>63</sup> Kurz und bündig, verständlich sowie nüchtern verfasst und durch eine klare Zuordnung von Texten und Abbildungen, gelang es Palladio auch komplexe Zusammenhänge erfolgreich zu vermitteln, wodurch mit der *Quattro libri* vermutlich das zeitgenössisch erfolgreichste illustrierte Lehrwerk über Architektur vorgelegt wurde.<sup>64</sup> Bei der Verfassung diente ihm Sebastiano Serlios 1537 erschienenes Architekturtraktat *Regole generali di architettura* als wichtigste Grundlage.<sup>65</sup> Im Gegensatz zu Serlio wurden jedoch die Grundrisse und Aufrisse bei Palladio direkt mit Maßen versehen (Abb. 5), die Serlio nur sehr umständlich in klein gedruckte Texte eingliederte. Palladio verwendete zur Darstellung von Bauwerken und deren Details ein einheitliches, rationales System, gab alle Maße in vereinheitlichter Form, dem vicentinischen Fuß (0,357m), an und interpretierte darin die Entwürfe anderer Architekten neu. Die in den Büchern gezeigten Holzschnitte erhielten dadurch eine

---

<sup>61</sup> Vgl. Christy Anderson: Palladio in England. The dominance of the classical in a foreign Land, in: Palladio and Northern Europe, Mailand 1999, S. 123.

<sup>62</sup> Vgl. Bruce Boucher: Palladio. Der Architekt seiner Zeit, München 1994, S. 231.

<sup>63</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 25.

<sup>64</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 48.

<sup>65</sup> Vgl. Boucher: Palladio. 1994, S. 234.



graphische Vereinheitlichung und ließen keine Rückschlüsse auf einen Zusammenhang der Bauwerke und ihrem Ambiente zu. Die einfache Vermittlung der *Quattro libri* trug somit, neben der verständlichen Grammatik der Architektur Palladios, zur Entfaltung dessen Stils innerhalb der nordeuropäischen bis hin zur nordamerikanischen Architektur bei.<sup>66</sup>



Abb. 4: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig, 1570

<sup>66</sup> Vgl. Burns in Bracker 1997, S. 48.

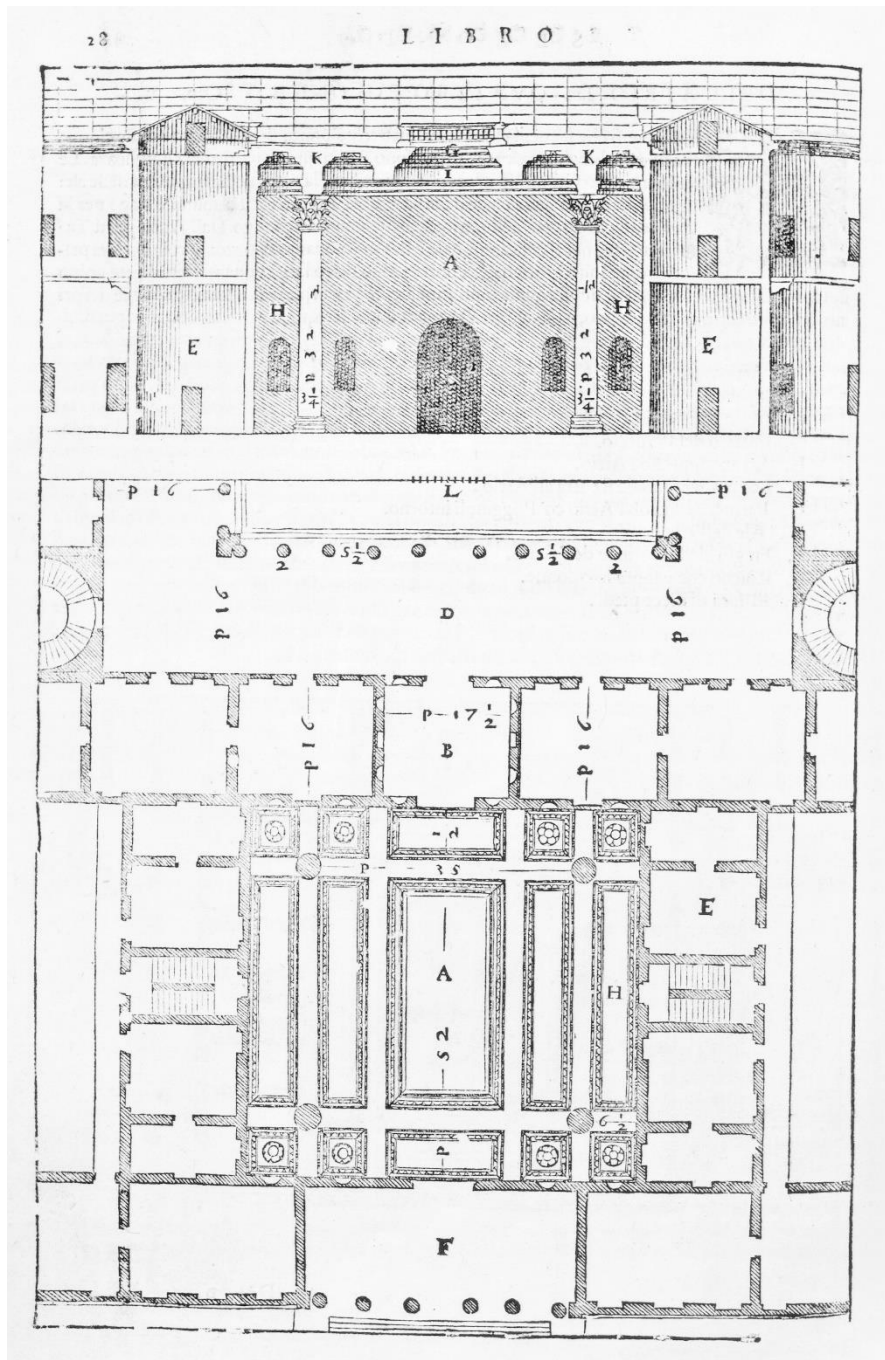


Abb. 5: Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Atrio Corinthio, Venedig, 1570, II, S. 28

Palladios *I quattro libri dell'architettura* zeigen verständlich, wie er die antike Baukunst als Maßstab heranzog und deren Erneuerung anstrebte bzw. zu vermitteln versuchte. Der erste Band handelt u.a. von diversen Dekorelementen am Bau sowie anwendbarer Baumaterialien<sup>67</sup> und von den Abmessungen einzelner Gebäudeteile, angefangen bei den Raumhöhen bis zu den Fenster- und Türöffnungen. Hierbei widmete er sich auch den einzelnen Säulenordnungen (Abb. 6).<sup>68</sup> Im zweiten Buch bilden die architektonischen Schöpfungen Palladios den Mittelpunkt der Abhandlung. Für deren Repräsentation wendete Palladio dieselbe Systematik wie in seinen gebauten Werken an. Zunächst beschreibt er die Angemessenheit eines Hauses in der Abhängigkeit des Ranges des Bauherrn, die bereits von Vitruv und Alberti propagiert wurde. Dies ergänzt er damit, dass auch die Gliederung und Aufteilung der Räumlichkeiten auf die Größe des Hauses abgestimmt werden sollten. Weiterhin beruft sich Palladio häufig auf die Natur und vertritt die Meinung, dass ein Bauwerk im Sinne des menschlichen Körpers betrachtet werden muss. Diesbezüglich müssten die weniger ansehnlichen Teile eines Gebäudes, wie Funktionsräume, weniger sichtbar bzw. verborgen bleiben und die ansehnlichen Teile in den Fokus gerückt bzw. hervorgehoben werden. Seiner Empfehlung nach wäre es von Vorteil, die Räumlichkeiten die den Haushalt vorbehalten sind, wie Küchen, Vorratskammer, Bediensteten-Zimmer, usw., in den unteren Geschossen anzusiedeln, wobei die Hauptgeschosse zum Wohnen und für sonstige Funktionen der Herrschaft dienen sollen. Die Räumlichkeiten des Wohnbereiches sind symmetrisch anzuordnen, um miteinander korrespondieren zu können und um dem Gebäude ein ansprechendes Aussehen zu verleihen. Die Reihenfolge der Entwürfe von Stadt- und Landbauwerken wird dabei immer wieder von Rekonstruktionen antiker Wohnhäuser unterbrochen.<sup>69</sup>

Im dritten Buch werden städtebauliche Aufgaben wie Straßen, Brücken, Markthallen und Plätze behandelt. Dabei geht Palladio ausführlicher auf die Beschreibung von Basiliken und Palästen ein. Unter anderem zeigt er eine Rekonstruktion einer römischen Basilika, die er in der Gestalt des *Palazzo della Ragione* darstellt (Abb. 7). Hierbei werden zwei Holzschnitte, ein Grund- und ein Aufriss, sowie die Ecklösung des Bauwerkes gezeigt. Dabei verzichtet er jedoch auf die Beschreibung der schwierigen Ausgangslage des

---

<sup>67</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 25.

<sup>68</sup> Vgl. Andreas Beyer/Ulrich Schütte (Hg.): Andrea Palladio. Die vier Bücher zur Architektur, Zürich/München 2009, S. 5.

<sup>69</sup> Vgl. Boucher 1994, S. 243–244.

Entwurfes, begründet in dem unregelmäßigen Kern des Gebäudes, sowie des verzogenen Grundrisses. Diese zurückhaltenden Darstellungen in den *Quattro Libri*, losgelöst von jeglichen realen Gegebenheiten, zeugen vermutlich davon, dass er den Lesern jeweils eine Idealversion seiner Schöpfungen zeigen wollte. Im vierten Buch werden Rekonstruktionen antiker Tempelanlagen dargestellt.<sup>70</sup>

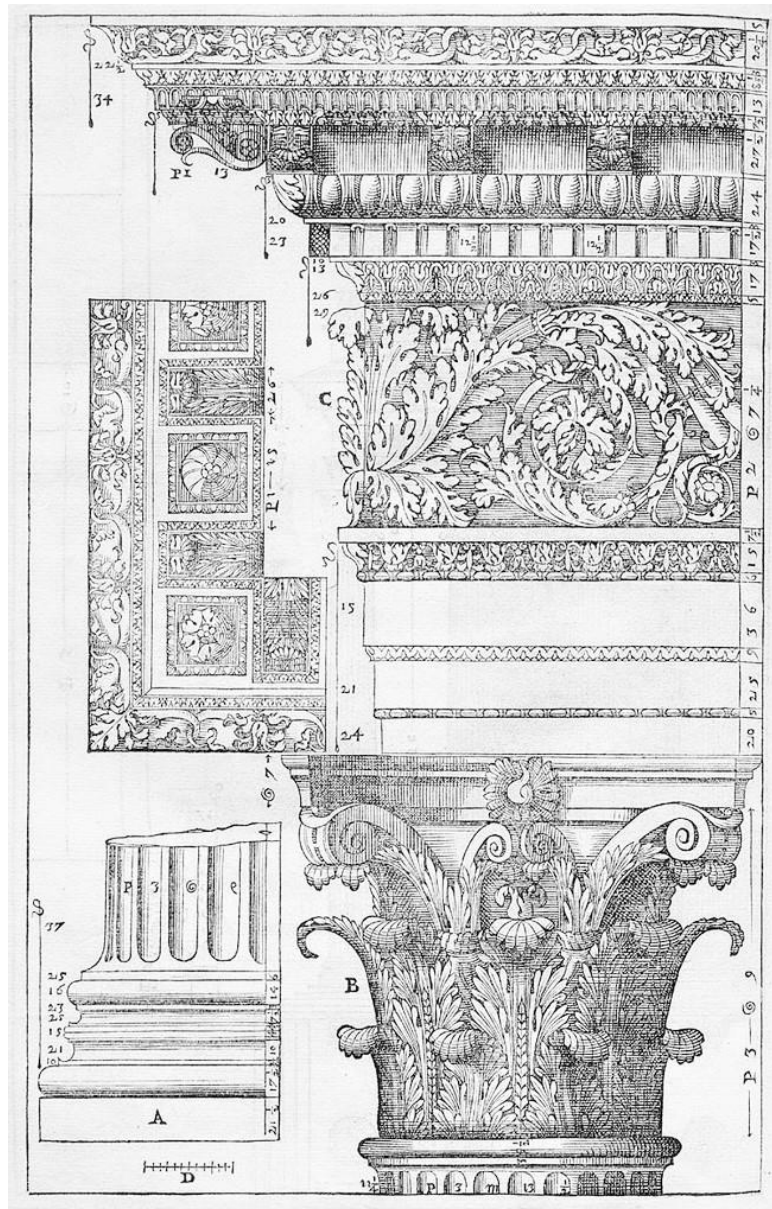


Abb. 6: Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Venedig, 1570, II

<sup>70</sup> Vgl. Boucher 1994, S. 252–254.

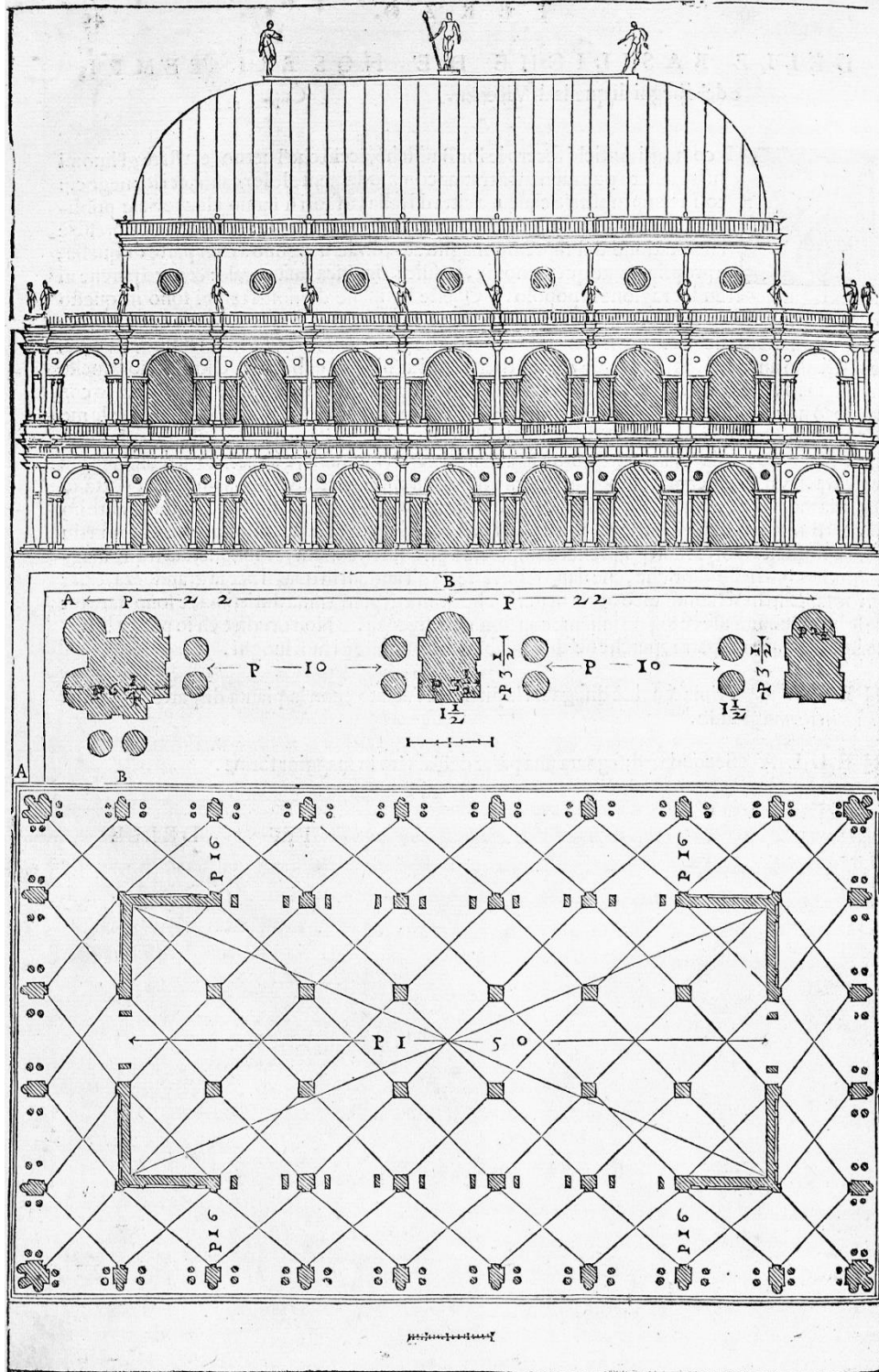


Abb. 7: Andrea Palladio: *Palazzo della Ragione*, Aufriss/Grundriss, Vicenza, 1570

Palladios Fähigkeit, das für ihn Wichtigste aus älteren Architekturtrakten herauszunehmen und für seine Zwecke weiterzuverwenden, ermöglichte ihm die Erstellung einer systematisch aufgebauten und mit Erfolg verbundenen Abhandlung. In der langen Erstellungszeit konzentrierte er sich zu Beginn auf die exakte Erläuterung der Ordnungen sowie auf die Darstellung seiner eigenen Entwürfe, um diese später mit Rekonstruktionen antiker Bauwerke zu ergänzen. Aufgrund der Verfassung in italienischer Sprache und durch die Vermeidung von lateinischen Fachausdrücken sowie der klaren und präzisen Abhandlung der Texte, konnte Palladio mit seiner Publikation Leser der unterschiedlichsten sozialen Schichten erreichen.<sup>71</sup> Zusätzliche Holzschnitte, u.a. von Gesamt- und Detailansichten, die als Textbegleitung und zur besseren Verständnis des Geschriebenen einen wichtigen Teil der *Quattro Libri* einnehmen, sind ein bedeutender Grund für deren erfolgreichen und weitverbreiteten Anwendung und reflektieren Palladios praktischen Erfahrungen in der Architektur sowie seine tiefgreifenden Kenntnisse der Antike. Die Illustrationen sind von besonderer Qualität, exakt beschriftet und dienen primär als Anschauungsmaterial.<sup>72</sup> Die Abbildungen werden in einem logischen Aufbau klar von den Textpassagen getrennt und führen in einer schlüssigen Reihenfolge vom Grund- über den Aufriss hin zu den jeweiligen Schnitt- und ausführlichen Detaildarstellungen.<sup>73</sup>

Andrea Palladio unterscheidet sich von anderen Architekturtheoretikern darin, dass er nicht einen weiteren Traktat über antike Säulenordnungen schaffen wollte, sondern «den Gesamtzusammenhang des Bauwerkes»<sup>74</sup> als Ergebnis einer funktionsgerechten Bauaufgabe, welche sich an bestimmte örtlichen Gegebenheiten orientierte, in Betracht zog. Im Mittelpunkt stand dabei immer das richtige Proportionsverhältnis, welches die Grundlage für seine Bauwerke bildete. Weiterhin bildeten für Palladio die umgebende Landschaft sowie Lage und Größe des Baugrundes wichtige Faktoren, um ein Modul festzulegen, welches dann im Entwurf für den gesamten Bau angewendet wurde. Anhand der richtigen Proportionsverhältnisse entwickelte er für Stadtpaläste und Villen einen

---

<sup>71</sup> Vgl. Boucher 1994, S. 238.

<sup>72</sup> Vgl. ebda, S. 242–243.

<sup>73</sup> Vgl. ebda, S. 262.

<sup>74</sup> Bracker 1997, S. 26.

allgemein gültigen Formenkanon, u.a. einen an einer Mittelachse ausgerichteten und symmetrisch von zwei Baukörpern flankierten Mittelrisaliten.<sup>75</sup>

Palladios umfassendes Werk der *Quattro Libri* zeigt einen tiefgehenden Einblick in seine Auslegung der modernen Baukunst und zeugt von der Präzision und Klarheit seiner Entwürfe bzw. Rekonstruktionen antiker Bauwerke.<sup>76</sup> Die Antike bildete für Palladio einen allgemein gültigen Maßstab, stellte für ihn ein fixes Regelsystem dar und kam auch als solches durch ihn zur Anwendung.<sup>77</sup>

### 2.3. Palladianismus

«Eine genaue Definition des Palladianismus bleibt problematisch: am ehesten könnte man ihn umschreiben als sehr stark historischen Vorbildern verpflichtete, durchdachte und gestalterisch strenge architektonische Haltung, die unbedingte Treue gegenüber der klassischen Formensprache verlangte, wie sie die römische Antike hervorgebracht und der bedeutendste römische Architekturtheoretiker Vitruvius sie in seinen Schriften dargelegt hatte und wie sie im Schaffen und in den Betrachtungen bestimmter Baumeister und Theoretiker der Spätrenaissance, allen voran Leon Battista Albertis und – natürlich – Andrea Palladios, ihre herausragenden Interpreten gefunden hatte.»<sup>78</sup>

Mit diesen treffenden Worten beschreibt Giles Worsley den Palladianismus äußerst passend und stellt dessen Architektursprache in nur wenigen Sätzen konkret dar.

Ausgehend von Italien hat der u.a. an Andrea Palladio orientierte Baustil, der sogenannte Palladianismus, zahlreiche Städte Europas erobert und in der kolonialen Baukunst Indiens und Russlands sowie im Architekturgeschehen Skandinaviens, Amerikas und Japans überwältigende Resonanz gefunden und zahlreiche Spuren hinterlassen. Durchgängig trifft man auf charakteristische Merkmale des palladianischen Baustils, wie die

---

<sup>75</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 26.

<sup>76</sup> Vgl. Boucher 1994, S. 263.

<sup>77</sup> Vgl. ebda, S. 257.

<sup>78</sup> Giles Worsley: Der Palladianismus in England, in: Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa, Ostfildern-Ruit 1997, S. 100.

Verwendung eines klassischen Formenkanons sowie die Ausführung einer Tempelfront, oder auf Bauwerke die jenen von Palladio nachempfunden sind. Die einfachen verständlichen Regeln, die Strenge und klare Formgebung sowie das Maßvolle der Architektur Palladios wurde somit in zahlreichen Ländern angestrebt und wird auch heute noch weitgehend bewundert.<sup>79</sup>

Zur Verbreitung des Palladianismus konnte nicht nur Palladio selbst, u.a. anhand seinem Werk *I quattro libri dell'architettura*, sondern auch seine Erben wesentlichen Beitrag leisten. Für dessen Bekanntmachung nördlich der Alpen kann besonders der Maler und Dekorateur sowie Architektur- und Ornamentzeichner Hans Vredeman de Vries (1527–1606) herangezogen werden. Er war u.a. mit den von Pieter Coecke van Aelst niederländisch herausgegeben Schriften von Sebastiano Serlio und Giacomo Barozzi da Vignola vertraut. Von 1577 – 1585 war de Vries in Antwerpen als Festungsbauingenieur tätig. Antwerpen erlebte in dieser Zeit ein beträchtliches Wirtschaftswachstum, war zum wichtigsten Zentrum des kulturellen und geistigen Lebens Westeuropas aufgestiegen und zählte zu den größten europäischen Verlagszentren. Der äußerst erfahrene und weitgereiste Vredeman de Vries vermittelte anhand zahlreicher Veröffentlichungen sein theoretisch erworbenes Wissen sowie seine praktischen Erfahrungen und forderte darin u.a. die Berücksichtigung regionaler und klimatisch-geographischer Gegebenheiten bzw. Unterschiede. Durch seine Tätigkeit als Künstler und Berater in Prag, Danzig und Hamburg, sowie durch seine zahlreichen Reisen hatte er entscheidenden Einfluss auf die Verbreitung des Palladianismus in Nordeuropa.<sup>80</sup> Zu seinen Veröffentlichungen zählen u.a. ein dreiteiliges Säulenbuch. Der Band *Dorica und Ionica* (1565) wurde 1578 ins Niederländische und 1571 ins Deutsche übersetzt. Im Jahre 1565 folgte die Verlegung von *Corinthia und Composita* und 1578 der Teil *Tuschna*. 1606 kam es zur Veröffentlichung der Auflage *Architectura Henric. Hondius*. Aufgrund der Ausgaben in deutscher, französischer und niederländischer Sprache kam es zur raschen Verbreitung seiner Werke. Mit seinem theoretischen Werk *Architectura* (Abb. 8) verfasste de Vries das erste Traktat im mitteleuropäischen Raum, welches eine eigenständige, niederländisch geprägte Architektur im Stile der Renaissance umfassend behandelte<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. Puppi München 1982, o.S.

<sup>80</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 30–32.

<sup>81</sup> Vgl. Günther Binding: Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes, Darmstadt 2004, S. 203.



und nach dessen Veröffentlichung im Jahre 1577 eine bedeutende Stellung in der Entwicklung einer nördlichen Renaissancearchitektur einnahm.<sup>82</sup> Darin verfolgte de Vries das Bestreben das klassische Architekturdenken der Renaissance mit den niederländischen Traditionen und Bauweisen zu vereinigen. Dabei strebte er nicht nach einer bloßen Nachahmung der italienischen Renaissance, sondern verfolgte eine Adaption des klassischen Formenkanons an die heimischen Traditionen und Erfordernissen.<sup>83</sup> Seine Kenntnisse über die antike Architekturtheorie bezog er u.a. von Vitruv und Serlio. De Vries entwickelte eine Renaissancearchitektur nördlich der Alpen ohne jedoch jemals selbst ein Bauwerk ausgeführt zu haben.<sup>84</sup> Jedoch veröffentlichte er eine Vielzahl eigener Entwürfe von Gärten, Plätzen und Palästen, die jeweils auf einer strengen Symmetrie und regelmäßigen Anordnung sowie der Anwendung der klassischen Säulenordnungen (Abb. 9) beruhten. Seine Formensprache fand um 1660 in den Niederlanden und über dessen Grenzen hinaus eine weitreichende Verbreitung. Dadurch kam es zur Errichtung von reich mit Ornamenten versehenen Fassaden, wobei die Gestaltung der Eingangsportale und der Giebel eine zentrale Rolle einnahmen.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Vgl. Petra Sophia Zimmermann: *Die Architectura* von Hans Vredeman de Vries, München/Berlin 2002, S. 173.

<sup>83</sup> Vgl. ebda, S. 188–189

<sup>84</sup> Vgl. Binding 2004, S. 203.

<sup>85</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 128–129.



Abb. 8: Hans Vredeman de Vries: *Architectura* (frz. Erstausgabe), Titelblatt, Antwerpen, 1577

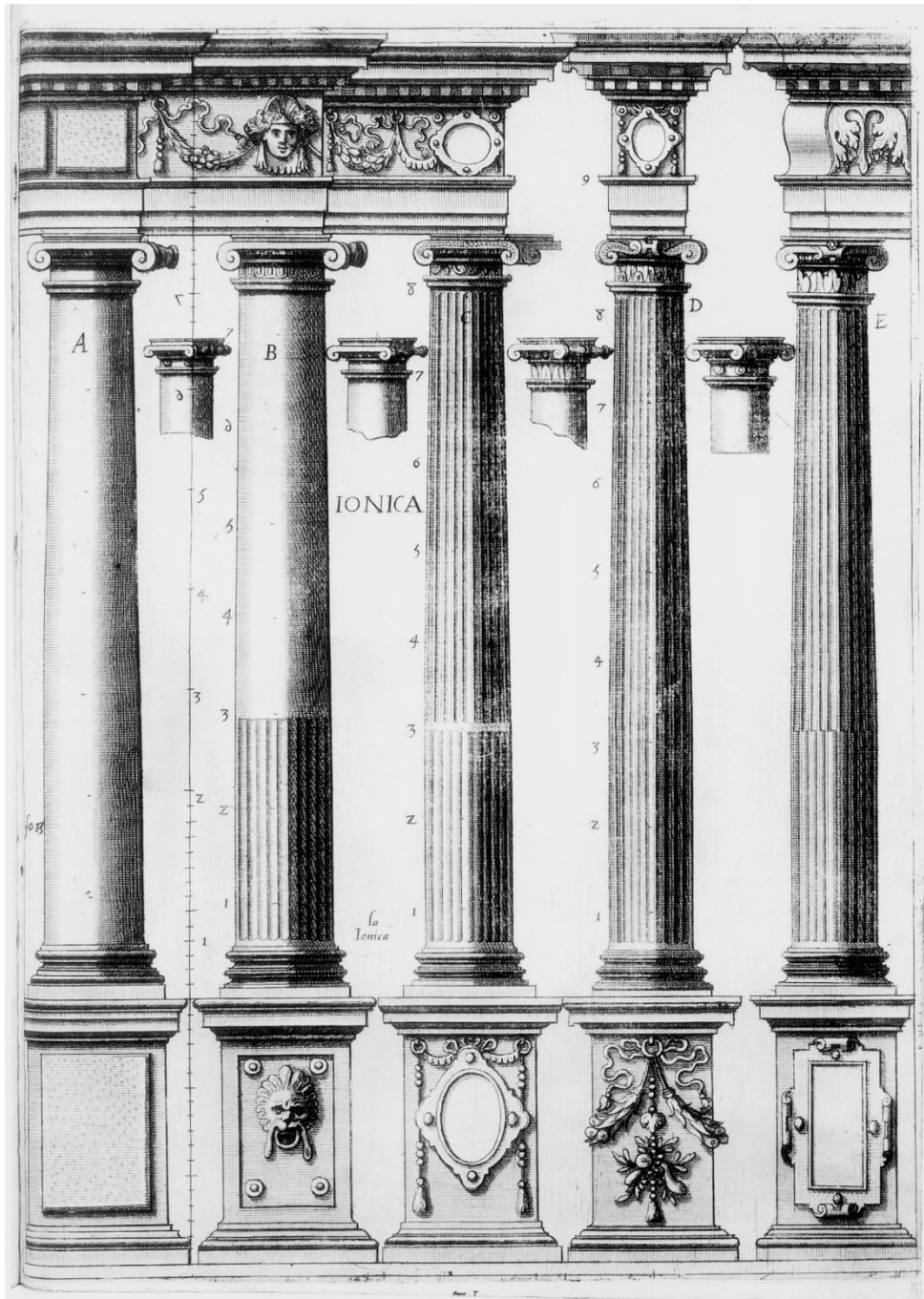


Abb. 9: Hans Vredeman de Vries: Ionische Säulenordnungen, *Architectura* (Reprint der deutschen Erstausgabe), Antwerpen, 1577

### 2.3.1. Der Einfluss Andrea Palladios in den Vereinigten Niederlanden

Im 17. Jahrhundert wurde Europa allgemein von einem Architekturstil geprägt, der sich unter dem Begriff Barock zusammenfassen lässt. Die Vereinigten Niederlande stellten in dieser Hinsicht jedoch eine Ausnahme dar, indem sie eher eine Abweichung der damals vorherrschenden Kultur bildeten. Weder die Großzügigkeit der Anlagen noch die üppige Prachtentfaltung und königliche Würde der Architektur Frankreichs, Deutschlands und Italiens konnte man hier vorfinden. Die zu jener Zeit errichteten niederländischen Bauwerke strahlten, trotz ihrer vornehmen Zurückhaltung, dennoch eine prachtvolle Würde aus, stellten jedoch eine etwas andere Form der Prachtentfaltung dar als jene u.a. in Frankreich errichtete Schöpfungen. Dieser Unterschied ergab sich vermutlich aus ethischen, sozialen, politischen und materiellen Vorbedingungen, unter denen die holländische Kultur herangewachsen ist.<sup>86</sup>

Stand in den Niederlanden das 16. Jahrhundert noch ganz im Zeichen einer Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance, entwickelte sich in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, ausgehend von Haarlem, ein neuer Baustil. Die entscheidenden Vorbilder für den neuen Architekturstil waren vordergründig die zeitgenössischen Bauwerke von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi. Die bisherige Anwendung einer ausschweifenden Ornamentik, u.a. ausgeübt von Hans Vredeman de Vries, beschränkte sich nun vorwiegend auf Pilasterstellungen der klassischen Ordnungen. Diese wurden exakt nach Anleitung der italienischen Werke ausgeführt und mussten dem Rang des Gebäudes bzw. dessen Auftraggebers entsprechen. Zudem wurde die Architektur an ein streng mathematisches Raster angepasst und die bisher selbstständige Giebeldekoration der Gesamtstruktur des Gebäudes, zugunsten einer angestrebten Harmonie, untergeordnet. Die traditionellen heimischen Bauformen wurden in der Anwendung des neuen Stils nicht einfach übernommen, sondern zumeist von auf überlieferte antike Vorbilder beruhende Bautypen ersetzt und anhand von kleinen Veränderungen an die geografischen und kulturellen sowie zeitgenössischen Anforderungen angepasst.<sup>87</sup>

Jene niederländischen Künstler, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts wieder damit begannen antike Schriftsteller zu studieren, entdeckten bei Vitruv zwei bedeutende

---

<sup>86</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 12–15.

<sup>87</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 129–130.

Eigenschaften, die ihrer Meinung nach jedes gute Bauwerk besitzen sollte: *Symmetria* und *Decor*. *Symmetria* beschreibt das richtige Verhältnis aller Teile eines Gebäudes zueinander und zum Ganzen, wobei unter *Decor* das richtige Verhältnis des Bauwerkes zu seiner umgebenden Landschaft zu verstehen ist. Diese beiden Eigenschaften wurden zu den Hauptmerkmalen der holländischen Baukunst des 17. Jahrhunderts.<sup>88</sup>

Der neue Baustil ist durchaus dem Palladianismus verwandt, wird als klassizistischer Barock oder holländischer Klassizismus bezeichnet und kann als holländische Interpretation von antiken und palladianischen Bauwerken<sup>89</sup> angesehen werden. Dieser neue Architekturstil zeichnete sich durch seine Strenge und Schlichtheit aus und wirkte vor allem aufgrund seiner gemäßigten Zurückhaltung vornehmer und imposanter als die überschwängliche heimische Architektur zu Beginn des Jahrhunderts. Er fand schnell Anwendung in allen höheren Schichten der niederländischen Gesellschaft, u.a. im Hause Oranien.<sup>90</sup>

Die Hinwendung zu einem neuen Stil bedeutete aber nicht gleichzeitig eine Abwendung von französischen Vorbildern, die u.a. der niederländische Statthalter Frederik Hendrik bei seinen Bauten bisher bevorzugte (Abb. 10). Diese folgten ebenfalls den Idealen der Renaissance des 16. Jahrhunderts, wenn auch in etwas ausschweifenderer Form und Weise.<sup>91</sup> Zudem beeinflussten auch die in England parallel stattfindende Entwicklung im Architekturgeschehen, worin man sich ebenfalls an klassische italienische Vorbilder orientierte, den holländischen Baustil des 17. Jahrhunderts.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Vgl. André Jolles: Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Holland, München 1913, S. 8.

<sup>89</sup> Vgl. Kuyper 1980, S. 59.

<sup>90</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 129

<sup>91</sup> Vgl. Ottenheim in Koblusek/Zijlmans 1997, S. 108.

<sup>92</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 128–129.

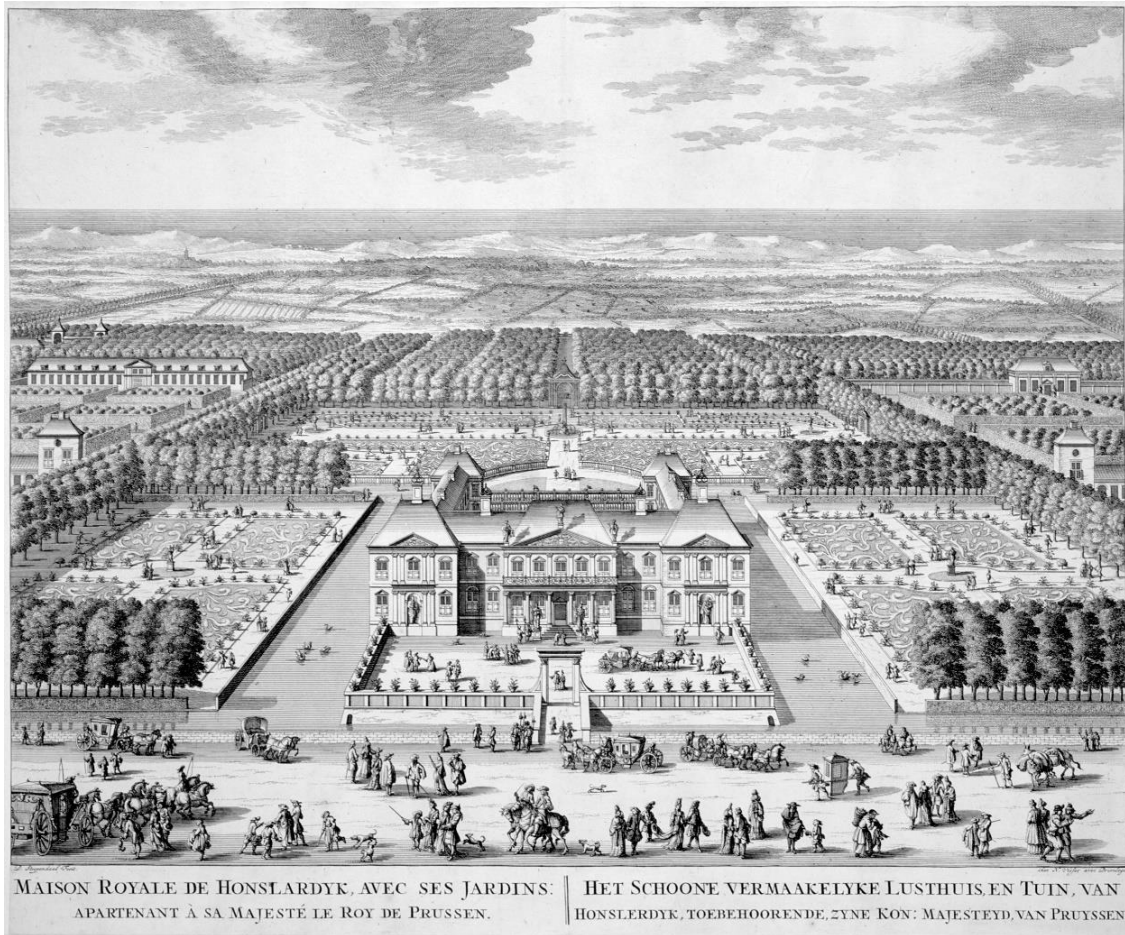


Abb. 10: Pieter Post: *Huis Honselaarsdijk*, ab 1646, Den Haag

Das ab etwa 1625 an den Palladianismus aufkommende Interesse wurde vor allem durch den Einfluss des bereits erwähnten Vredeman de Vries bestärkt. Der Hauptdarsteller für die Entwicklung dieses Architekturstils in den Vereinigten Niederlanden war jedoch Jacob van Campen mit seinem 1625 erbauten *Coymanshuis* (Abb. 11) und vor allem dem ab 1633 errichteten *Mauritshuis* (Abb. 12, 13). Die beiden Bauwerke stellen jeweils kompakte Baukörper mit zwei auf einem Sockelgeschoss gleichhoch ausgeführten Geschossen dar, deren Fassaden aus Backstein zum Teil verputzt und mit Pilastern versehen wurden. Die klaren Verhältnisse dieser Entwürfe waren in der niederländischen Architektur absolut neu. Ab 1640 fand dieser Stil durch die beiden Architekten Philip Vingboons (*Ioan Poppen House*, Abb. 64) und Pieter Post (*Vredenburgh*, Abb. 68) verbreitet Anwendung und dauerte etwa bis 1670 an.<sup>93</sup>

<sup>93</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 38.

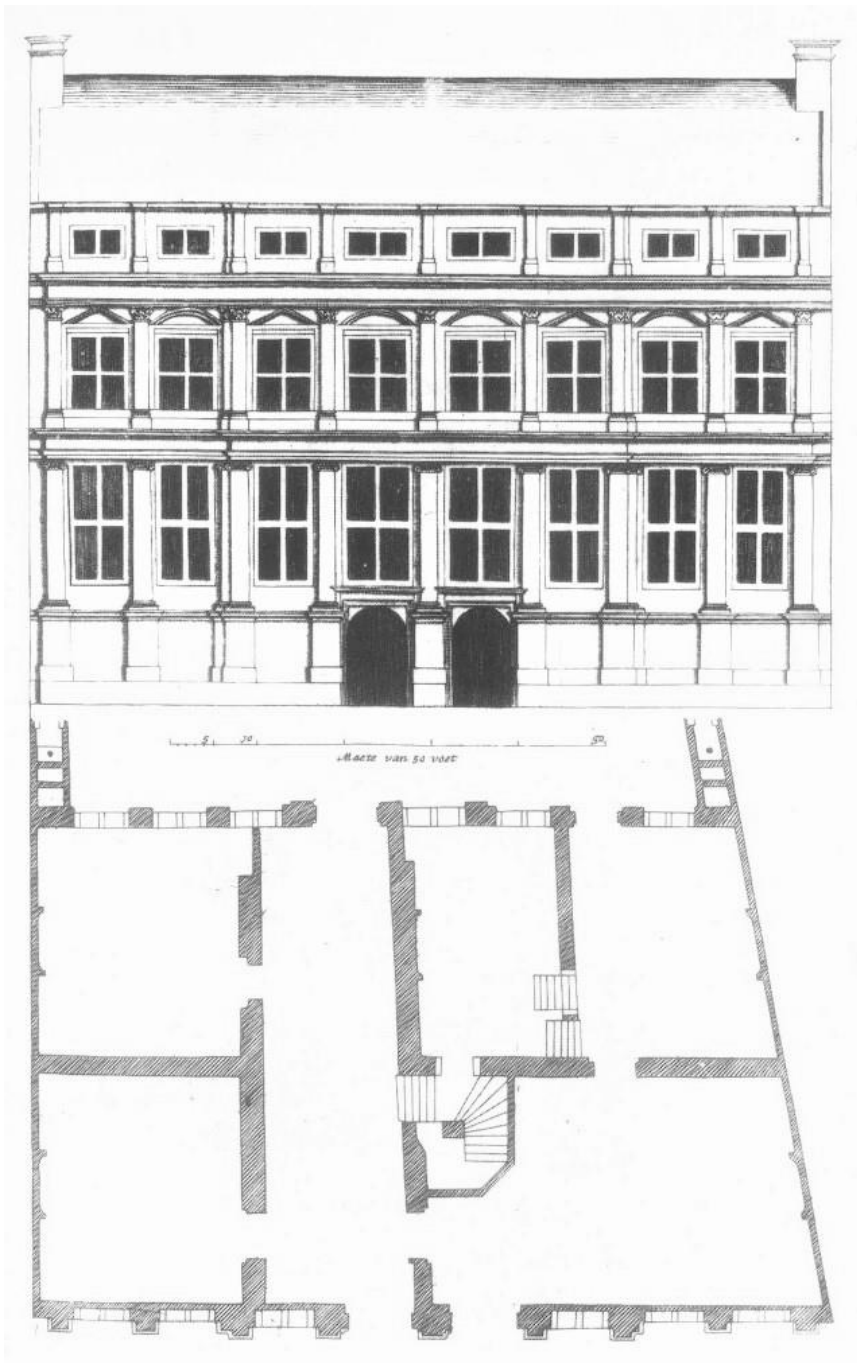


Abb. 11: Jacob van Campen: *Coymanshuis*, Ansicht/Grundriss, Amsterdam, 1625

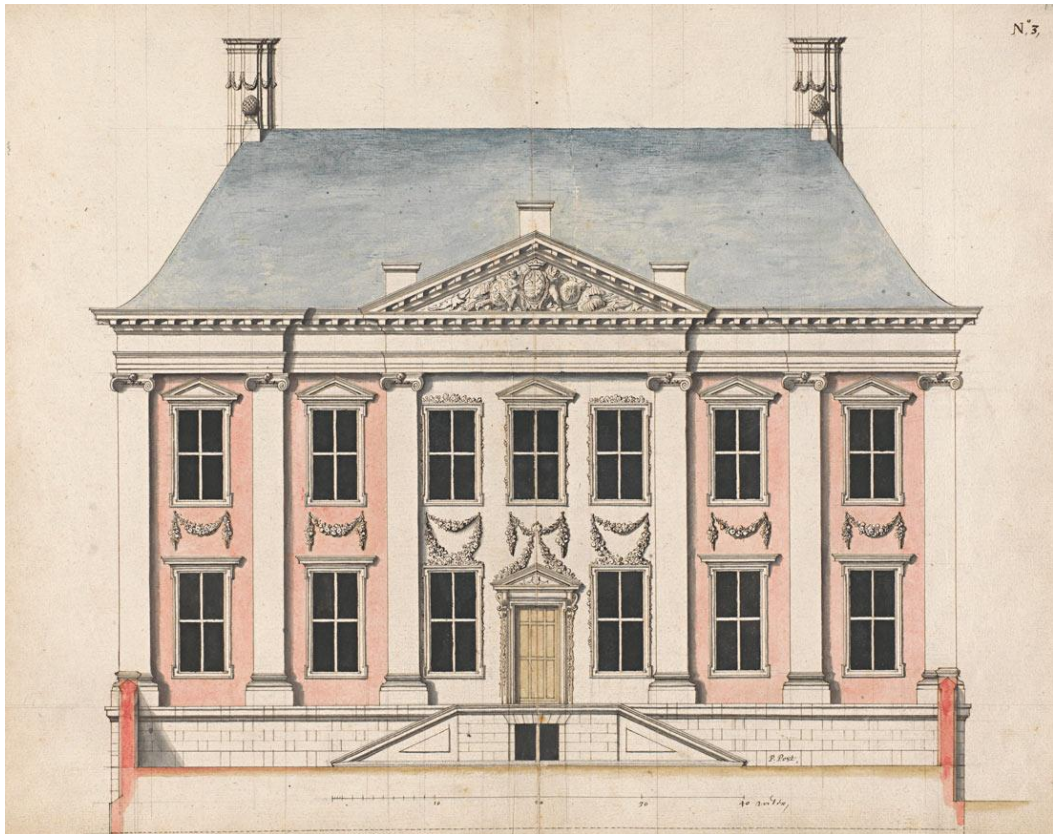


Abb. 12: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Nordfassade, Den Haag, 1633 – 1644

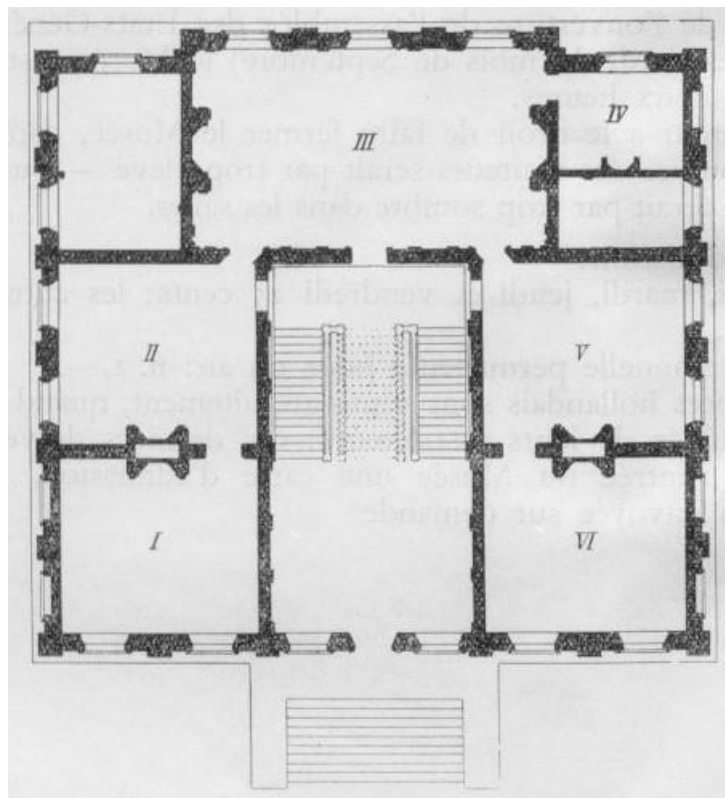


Abb. 13: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Grundriss, Den Haag, 1633 – 1644



Die niederländischen Architekten des holländischen Klassizismus Jacob van Campen und Pieter Post übten neben ihrem Beruf als Architekt auch die Arbeit eines Kunstmalers aus. In ihrer Architektur stand das Ideal der harmonischen Proportionen im Vordergrund, die zu einer vollendeten absoluten Schönheit des Bauwerkes führen sollten. Die hinzugefügten Ornamente dienten dabei rein als Unterstützung. Bereits für die italienischen Architekten und Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts war die Ästhetik, basierend auf den einfachen Entwurfsprinzipien mathematischer und geometrischer Proportionen, der zentrale Ausgangspunkt.<sup>94</sup>

Von den Niederlanden ausgehend verbreitete sich der an die Antike angelehnte sowie auf die Würdemotive Palladios zurückgreifende holländische Klassizismus bis nach Schweden. Begünstigung erfuhr dies vermutlich u.a. durch die politische und wirtschaftliche enge Verbindung der beiden Länder.<sup>95</sup>

### 2.3.2. Der Einfluss Andrea Palladios in England

Der englische Palladianismus ist nicht leicht zu fassen, da es sich dabei zu keiner Zeit «um eine einheitliche architektonische Schule gehandelt»<sup>96</sup> hat und dieser stets neben anderen Architekturstilen, u.a. Gotik und Barock, zur Ausführung kam. Zudem wurden zeitgleich dem Palladianismus verwandte Architekturstile hervorgebracht. Während der Palladianismus vom Kontinent ausgehend nach England ausstrahlte erfuhr dieser einen Wandel, welchen u.a. das in England von Italien abweichende geistige und geophysikalische Klima zwangsläufig herbeigeführt haben dürfte. Der englische Palladianismus war, wie der am europäischen Kontinent ausgeführte Palladianismus, nie eine bloße Nachahmung des Baustils Andrea Palladios, denn dieser wurde durch seine verbreitete Anwendung in verschiedene Stränge zerlegt bzw. aufgeteilt, wobei jedoch Palladios Oeuvre immer zentraler Ausgangspunkt dieses Architekturstils blieb.<sup>97</sup>

Vor allem die Zeichnungen Palladios lösten in England eine allgemeine Begeisterung an dessen Architekturstil aus. Somit kam es u.a. aufgrund von Sammlungen von

---

<sup>94</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 130–137.

<sup>95</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 38.

<sup>96</sup> Worsley in Bracker 1997, S. 100.

<sup>97</sup> Vgl. ebda.

Zeichnungen sowie von Büchern und die damit erlangten Kenntnisse über die Bauwerke Palladios, aber auch aufgrund von Beziehungen Englands nach Italien, zur Entwicklung des sogenannten englischen Palladianismus.<sup>98</sup>

Zur Verbreitung des palladianischen Architekturstils haben neben Palladio auch dessen Erben und jene die sich aus seinem Repertoire bedienten einen entscheidenden Anteil beigetragen. Nach dem Ableben Palladios wurde dessen Stil zunächst in den Bauten Scamozzis fortgesetzt. Dieser verfasste im Jahre 1615 sein Werk *Dell'idea dell'architettura civile*, in dem er die Grundprinzipien des Architekturstils Palladios darlegte. Obwohl dieses Werk nie vollständig in die englische Sprache übersetzt wurde und nur einen geringen Anteil an Illustrationen aufwies, war es für die Entwicklung des englischen Architekturgeschehens äußerst bedeutungsvoll. Den größten Einfluss auf die Entwicklung und Manifestation des englischen Palladianismus und Inspirationsquelle für spätere in England errichtete palladianische Bauwerke hatte jedoch Inigo Jones, der den Palladianismus zu Beginn des 17. Jahrhunderts hier einführte. Dessen Schüler John Webb ließ sich wiederum von Jones Architekturstil anregen und führte diesen nach seinem Tode fort.<sup>99</sup>

Bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert bestand allgemein eine sogenannte «Italieneuphorie»<sup>100</sup>, wodurch sich eine Begeisterung für die Baukunst Palladios in England zu entwickeln begann. Durch die *grand tour*, die zur Bildung der jungen aristokratisch-bürgerlichen Elite als unverzichtbar galt, «avancierte die palladianische Architektur zum Paradigma klassischer Architektur».<sup>101</sup> Die im Zuge der *grand tour* erlangten Erfahrungen und kulturellen Erlebnisse festigte die privilegierte Position der jungen Männer innerhalb der gesellschaftlichen Rangordnung als *gentleman*.<sup>102</sup> Besonders die venezianische Republik diente der Oberschicht Englands als Ideal und beliebtes Reiseziel. Fortwährend betonte man bestehende Gemeinsamkeiten der beiden Länder, wie deren Insellage, den Kampf gegen den Absolutismus sowie der u.a. durch Handel erworbenen Rang als Seemacht. Vor allem das harmonisch ausgeglichene

---

<sup>98</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 251.

<sup>99</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 100.

<sup>100</sup> Ruhl 2003, S. 11

<sup>101</sup> Ebda.

<sup>102</sup> Vgl. ebda.

politischen System Venedigs diente als Vorbild der englischen Elite. Die Engländer vertraten die Meinung, dass eine besonders gut organisierte Gesellschaftsstruktur, wie jene Venedigs, ausgenommen hohe Kunst erschaffen könne. Venedig brachte nicht nur den bekannten Baumeister Vincenzo Scamozzi hervor, sondern vor allem Andrea Palladio, der für England die Blüte des venezianischen Renaissancestils kennzeichnete.<sup>103</sup>

Auf Palladio und dessen Architekturschaffen wurden die Engländer erstmals durch Henry Wotton aufmerksam gemacht, der im Auftrag als englischer Botschafter als einer der ersten Engländer eine Reise nach Italien unternahm und während eines langen Aufenthaltes in Venedig seine gewonnenen Kenntnisse in seinem Werk *Elements of Architecture* (1624) zusammenfasste. Ein weiteres Mitglied der Reisegruppe von Wotton war Jones als Begleitung von Lord Arundel. Im Zuge der Italienreise wurde Jones von der Begeisterung für Palladio angesteckt und erwarb eine Ausgabe dessen *Quattro libri*, in jener er zahlreiche Randnotizen zu den besichtigten Bauwerken festhielt.<sup>104</sup>

Aufgrund seiner breiten Vernetzung, basierend auf seinen besonders lehrreichen Italienreisen, nahm Inigo Jones im Kulturtransfer zwischen England und dem europäischen Festland eine entscheidende Rolle ein.<sup>105</sup>

Mittels dieser frühen Entdeckung Palladios fand der Palladianismus in der englischen Baupraxis rasch Anwendung und galt als Paradebeispiel klassischer Baukunst.<sup>106</sup> Er bestimmte vom frühen 17. Jahrhundert an das Architekturgeschehen Englands und fand auch noch im 19. Jahrhundert seine Anwendung.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 12–14.

<sup>104</sup> Vgl. ebda, S. 18–19.

<sup>105</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 251.

<sup>106</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 19.

<sup>107</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 116.

### 3. *Mauritshuis* – Architektonische Beschreibung

Das *Mauritshuis* (Abb. 14) wurde in den Jahren 1633 – 1644 unter der Leitung des aus Haarlem stammenden Pieter Posts und nach Plänen des niederländischen Malers und Architekten Jacob van Campen, im Stil des holländischen Klassizismus ausgeführt. Dabei erhielt er Unterstützung von Constantijn Huygens, dem Sekretär des niederländischen Statthalters Frederik Hendriks. Der Auftrag für die Errichtung des Stadtpalais wurde von Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604 – 1679), Neffe Frederik Hendriks, erteilt.<sup>108</sup> Es liegt im Zentrum von Den Haag und grenzt unmittelbar an die nordöstliche Ecke des Binnenhofes sowie an die südöstliche Ecke des *Hofvijvers*.



Abb. 14: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Hauptfassade, Den Haag, 1633 – 1644

<sup>108</sup> Vgl. Magdi Toth-Ubbens: *Mauritshuis*. Den Haag, München /Hannover 1969, S. 1.

Der Zeitraum der Entstehung des holländischen Klassizismus ist dahingehend interessant, da die eigentliche Epoche des Klassizismus, nach deutschem Sprachraum definiert, erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt. Die kunst- bzw. architekturhistorische Epoche benennt den Zeitraum zwischen 1750 und 1840<sup>109</sup> und löste den Barock bzw. den Rokoko ab. Der holländische Klassizismus hingegen entwickelte sich bereits ab den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, ausgehend von Haarlem, zu einem neuen Baustil und verbreitete sich von hieraus auf ganz Niederlande.<sup>110</sup>

### 3.1. Baugeschichte und Funktion

Das in Den Haag errichtete *Mauritshuis* wurde ursprünglich als Stadtpalais errichtet und erlangte als heutiges Museum, mit der Beherbergung einer umfassenden Gemäldesammlung niederländischer Werke aus dem Goldenen Zeitalter der Niederlande, weltweite Bekanntheit.

Mit dem niederländischen Bauwerk verbindet man heute noch dessen Namensgeber, den Fürsten Johann Moritz.<sup>111</sup> Der Fürst von Nassau-Siegen, Sohn eines kleinen deutschen Territorialherren und Neffe der niederländischen Statthalter Maurits van Oranje sowie Frederik Henrik, verweilte bereits in jungen Jahren in der Republik der Vereinigten Niederlande. Frederik Henrik stand in enger Verbindung mit seinem jüngeren Vetter. Beide teilten ihre Leidenschaft für Architektur sowie für das Errichten von Bauwerken und Parkanlagen bzw. Lustgärten und waren Unterstützer einer offenen, vorurteilsfreien Gesellschaft. Im Auftrag von Fredrik Hendrik wurde Johann Moritz im Jahre 1636 von der *Westindischen Compagnie* mit dem Amt des Gouverneurs von Brasilien und dem eines Kapitän- und Generaladmirals betraut.<sup>112</sup> Infolge dessen wurde seine im Heer der Generalstaaten erlangte militärischen Karriere vorübergehend beendet. Kurz zuvor wurde die portugiesische Kolonie von den Niederländern erobert und zählte seitdem zum

---

<sup>109</sup> Vgl. Peter Delius (Hg.): *Geschichte der Architektur. Von der Antike bis Heute*, Köln 1996, S. 62.

<sup>110</sup> Vgl. Jörgen Bracker: *Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 129–130.

<sup>111</sup> Vgl. J. J. Poelhekke: *Qua patet orbis. Soweit der Erdkreis reicht*, in: *Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen*, Kleve 1979, S. 18.

<sup>112</sup> Vgl. Poelhekke in *Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve* 1979, S. 18–20.

niederländischen Territorium.<sup>113</sup> Nach seiner Rückkehr wurde Johann Moritz im Jahre 1647 vom Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm – sein Vetter sowie Urenkel Wilhelm I.<sup>114</sup> – zum Statthalter von Kleve (ehemals brandenburgische Residenzstadt) und Mark (Brandenburg-Preußen)<sup>115</sup> ernannt, wobei er sich in Kleve seine Hauptresidenz einrichtete. Die Verbindung zu den Niederlanden blieb jedoch aufgrund seiner Funktion als Heerführer und folgend auch als Generalfeldmarschall weiterhin bestehen. Nicht nur infolge seiner politischen Tätigkeit, sondern vor allem aufgrund der Förderung der Wissenschaft und Künste erlangte er enorme Bekanntheit und wurde zu einer öffentlich angesehenen Persönlichkeit. Johann Moritz war der Architektur und den Naturwissenschaften sehr zugeneigt und war ein begeisterter Bauherr bzw. Landschaftsgestalter. In all seinen zahlreichen Aufenthaltsorten, Siegen, Den Haag, Brasilien, Sonnenburg, Wesel und Kleve, prägte er die Umgebung mit von ihm in Auftrag gegebenen Bauwerken und Gartenanlagen.<sup>116</sup>

Johann Moritz herrschte über eine kleine Hofhaltung, die durchaus ihre Anleihen in der Spätrenaissance fand. Er strebte, ähnlich wie Constantijn Huygens, nach dem Ideal eines *uomo universale*. Hatte er keineswegs einen Hofstaat wie jener eines Königs zur Verfügung, war er dennoch stets von einem Kreis kompetenter Gelehrter, Forscher, Architekten und Künstler umgeben.<sup>117</sup> Den glanzvollen Fürsten verband mit dem gelehrten Diplomaten und Dichter Constantijn Huygens eine insgesamt fünfzig Jahre andauernde innige Freundschaft. Diese liegt besonders in ihrer Gelehrsamkeit sowie ihren Hang zu den schönen Künsten begründet. Als Offizier im Heer der Generalstaaten hielt sich der junge Johann Moritz am Hofe des Statthalters in Den Haag auf und verkehrte dort in den Kreisen der europäischen Adelsgesellschaft. Hier lernte er vermutlich auch Constantijn Huygens kennen.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Vgl. Poelhekke in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 15–16.

<sup>114</sup> Vgl. ebda, S. 21.

<sup>115</sup> Vgl. Guido de Werd: Vorwort, in: Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen, Kleve 1979, S. 15.

<sup>116</sup> Vgl. ebda, S. 9.

<sup>117</sup> Vgl. Poelhekke in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 20.

<sup>118</sup> Vgl. Hans Bots: Johann Moritz und seine Beziehungen zu Constantijn Huygens, in: Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen, Kleve 1979, S. 101.

Im Jahre 1633 wurde von dem Exekutivausschuss der Staaten Holland und Westfriesland der sogenannte *Gecommitteerde raden*, der ehemalige gräfliche Garten (Abb. 15), im Zentrum von Den Haag in mehrere Parzellen aufgeteilt, da der Statthalter Frederik Hendrik im Sommer vorwiegend auf seinem Lustschloss *Honselaarsdijk* verweilte. Letztendlich wurden jedoch nur drei Seiten zur Bebauung aufgeschlossen und der Bereich in der Mitte für den noch heute bestehenden Platz *Het Plein* (Abb. 16) freigehalten. Dies geschah auf vornehmlichem Wunsch des Statthalters. Das im Westen liegende Gebiet, das *Akerland*, sah dieser für eine künftige Gartenanlage vor.<sup>119</sup> Nachdem Frederik Hendrik mehrere Entwürfe für die Umgestaltung des *Akerlands* abgelehnt hatte, wurde schlussendlich ein von Constantijn Huygens vorgelegter Vorschlag angenommen. Huygens sah darin vor, eine breite Straße mit geradem Verlauf anzulegen, die von dem *Vijverberg* zu den *Poten* führen sollte und als *Korte Vijverberg* bzw. *Plein* bezeichnet wurde.<sup>120</sup> Frederik Hendrik gestatte 1633 Johann Moritz, aufgrund seiner militärischen Auszeichnungen, den Erwerb einer relativ kleinen Parzelle, der drei westlich des neuen Straßenverlaufs aufgeteilten Bauparzellen, welche er jedoch für eine hohe Summe ersteigern musste. Constantijn Huygens hingegen bekam, als Sekretär des Statthalters, 1634 ein Baugrundstück geschenkt.<sup>121</sup> Im Zeitraum von 1635 – 1637 kam es auf diesem Grundstück zur Errichtung des Wohnhauses Constantijn Huygens, dem *Huygenshuis*, bei dessen Planung er von Jacob van Campen sowie dem französischen Architekten Simon de la Vallée Unterstützung erfuhr. An manchen Baubesprechungen dürfte auch Johann Moritz teilgenommen haben.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Vgl. Bots in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 101.

<sup>120</sup> Vgl. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve (Hg.): Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen, Kleve 1979, S. 321.

<sup>121</sup> Vgl. Bots in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 101.

<sup>122</sup> Vgl. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 321.

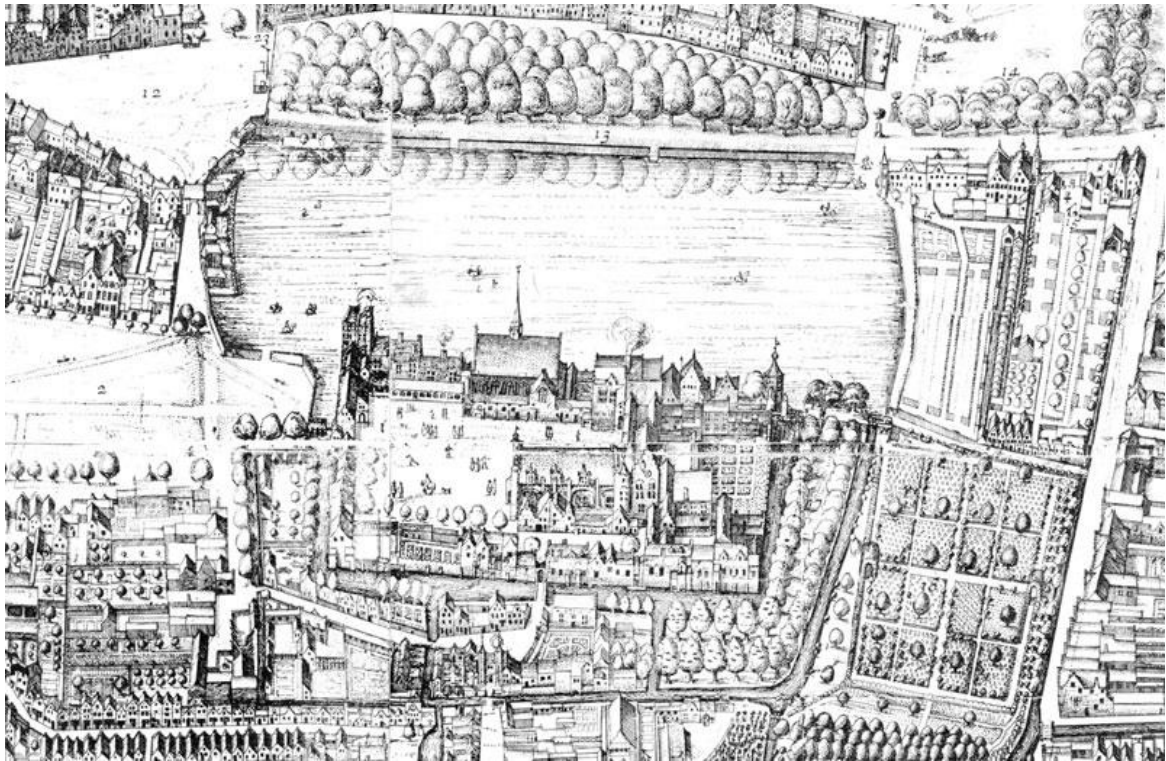


Abb. 15: C. Bos/J. Faes van Harn: *Binnenhof* und Statthoftergarten, Den Haag, 1616



Abb. 16: Anonym: Den Haag, *Mauritshuis*, Luftaufnahme, 2018, Google Earth



Für den Entwurf des *Mauritshuis*, dem Stadtpalais Johann Moritz, hatte Constantijn Huygens vermutlich bei der Wahl des Architekten entscheidenden Einfluss ausgeübt. Obwohl Jacob van Campen und Pieter Post vorwiegend als Architekten bzw. Ausführer des Bauwerkes betrachtet werden, ist bis heute ungewiss, welche Persönlichkeit – Johann Moritz, Constantijn Huygens, Jacob van Campen, Pieter Post – den größten Einfluss auf den Stil des *Mauritshuis* ausüben konnte. Van Campen und Huygens sind vermutlich vorwiegend für den Entwurf verantwortlich zu zeichnen, wobei Post der Ruhm für die Leitung der praktischen Ausführung des Bauwerkes gebührt.<sup>123</sup> Es wird wohl nie zur Gänze geklärt werden können inwieweit die am Entwurf bzw. Bau des *Mauritshuis* beteiligten Persönlichkeiten auf dessen Architekturstil Einfluss ausgeübt hatten. Jedoch ist gewiss, dass sowohl van Campen, Huygens, Post, als auch Moritz daran beteiligt waren. Huygens dürfte dabei eine besonders wichtige Rolle eingenommen haben. Jedoch besteht auch die Vermutung, dass der französische Architekt Simon de la Vallée, jener im Jahre 1633 im Auftrag des Statthalters Frederik Hendrik zum Hofarchitekten ernannt wurde, maßgeblich am Bau des *Mauritshuis* beteiligt gewesen sein soll.<sup>124</sup>

War bereits im Jahre 1633 der Grundstein für den Bau des *Mauritshuis* gelegt, konnte jedoch erst 1636 mit dessen Errichtung begonnen werden. Erst in jenem Jahr wurde das Aufstellen einer Bauhütte auf dem sogenannten *Akerland* sowie die Herstellung eines unterirdischen Ganges genehmigt, der als Verbindung des *Mauritshuis* mit dem Garten des Statthalters dienen sollte.<sup>125</sup>

Während seines Aufenthaltes in Brasilien gelang es Johann Moritz seltene und luxuriöse Holzarten nach den Haag zu senden, welche vor Ort zu Vertäfelungen der Innenräume seines niederländischen Stadtpalais verarbeitet wurden. Er verschiffte außerdem hohe Zuckermengen in die Niederlande, um anhand des, durch den Verkauf erworbenen Gewinns, die immensen Baukosten begleichen zu können. Das *Mauristhuis* konnte erst, nach langwährender Bauzeit, kurz vor seiner Rückkehr im Jahre 1644 fertiggestellt werden. Nach dem Bezug des Stadtpalais hatte Johann Moritz zahlreiche Freunde und Bekannte zu Besuch, die nicht nur das schöne Bauwerk, sondern auch dessen kostbare Innenausstattung besichtigen wollten. Dabei waren die Besucher, darunter auch gelehrte Zeitgenossen, nicht nur von dem angenehmen Charakter des Eigentümers, sondern auch

---

<sup>123</sup> Vgl. Bots in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 101.

<sup>124</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 129.

von seiner ausgezeichneten Freundlichkeit angetan. Außerdem bestach Johann Moritz aufgrund seiner adeligen Vornehmheit und seines ausgeprägten Kunstsinns sowie seiner Vorliebe für die Wissenschaften.<sup>126</sup>

Das von Johann Moritz in Auftrag gegebene *Mauritshuis* gilt noch heute als Gründungsbau des holländischen Klassizismus, obwohl bereits in früheren Bauwerken Anleihen eines neuen Stils zu verzeichnen sind.<sup>127</sup> Zur Zeit Johann Moritz wurde das Bauwerk zuweilen den Generalstaaten für besondere Anlässe und zur Ausführung feierlicher Veranstaltungen verliehen. Unter anderem wurde im Jahre 1660 der aus seinem Heimatland verbannte Stuart-König Charles II.(1649/60 – 1585)<sup>128</sup> wieder als König anerkannt, woraufhin von den Generalstaaten im *Mauritshuis* eine besonders prachtvolle Feier abgehalten wurde.<sup>129</sup>

Johann Moritz bot, aufgrund seiner großen Leidenschaft am Bauen sowie seinem fachmännischen Interesse für Architektur, Baumeistern wie van Campen und Post die Chance fürstliche Bauwerke zu errichten und somit wichtige Beiträge für die Baukunst zu leisten. Er praktizierte sein Leben lang eine immerwährende Bautätigkeit, womit er einen äußerst wichtigen Beitrag zum niederländischen Architekturgeschehen leistete.<sup>130</sup> Trotz der Knappheit seiner zur Verfügung stehenden Mitteln gelang es Johann Moritz achtenswerte Bauwerke zu errichten und stets zu erweitern.<sup>131</sup> Noch im Jahre 1670 wurde das *Mauritshuis* im Auftrag von Johann Moritz umgebaut und der Garten mit neuen Blumenbeeten sowie Statuen versehen.<sup>132</sup> Das *Mauritshuis* wurde aufgrund seines strebsamen Auftraggebers zu einer der modernsten zeitgenössischen Bauwerke im Norden Europas. Nicht nur aufgrund seiner Architektur, sondern auch wegen seiner ursprünglich kostbaren Innenausstattung und der darin enthaltenen Sammlung exotischer Exponate erlangte es großes Ansehen. Als Vorbild für das *Mauritshuis* diente vermutlich, was das Dekorament sowohl im Innenraum als auch an der Fassade – besonders die spezielle

---

<sup>126</sup> Vgl. Bots in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 102–104.

<sup>127</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 127.

<sup>128</sup> Vgl. Wende 1998, S. 128.

<sup>129</sup> Vgl. Poelhekke in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 18.

<sup>130</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 141.

<sup>131</sup> Vgl. Poelhekke in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 22.

<sup>132</sup> Vgl. Bots in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 105.

Ausführung des Eingangsportals – betrifft, das Architekturtraktat Vincenzo Scamozzis, die *L'idea dell'architettura universale*. Pieter Post selbst bestätigte diese Vermutung bezüglich der im Vestibül ausgeführten Pilaster.<sup>133</sup>

Von Post angefertigte Zeichnungen zeigen, dass in den ursprünglichen Entwürfen für das *Mauritshuis* der Treppe des Stadtpalais eine nicht so zentrale Bedeutung zukam wie es heute der Fall ist. Diese Treppe wurde ursprünglich von zwei Mauern, die jeweils drei Bögen als Öffnungen aufwiesen, umgeben, welche die Eingangshalle von den beiden Seitentrakten und einem zentral gelegenen Flur trennten.<sup>134</sup> Auch die große Halle im Obergeschoss hatte ursprünglich ein anderes Aussehen. Hier kam eine runde Deckenöffnung in Form einer Galerie mit einer Balustrade zur Ausführung, die von einer Kuppel bekrönt wurde und den Raum zusätzlich belichtete. Die Wände waren mit Festons geschmückt und zum Teil mit seltenen exotischen Hölzern verkleidet. Wichtige Bestandteile des Innenraumdekors waren außerdem reich verzierte Kamine (Abb. 17), die nach Entwürfen von Pieter Post in den Farben Rot, Schwarz und Grün ausgeführt wurden.<sup>135</sup> Im Jahre 1704 kam es jedoch zu einem Brand im *Mauritshuis*, infolgedessen das kostbare Interieur vollständig zerstört wurde. Die ursprüngliche Anordnung der Eingangshalle, die Kuppel samt Galerie im Obergeschoss, die Ausführung der Treppe sowie die schmuckreichen Verzierungen der Räume fielen dem Feuer zum Opfer. Im selben Jahr wurden die neu errichtete Halle, die Treppe sowie der zentrale Flur zu einem Raum zusammengefasst. Die zerstörte Kuppel samt Galerie wurde jedoch nicht mehr rekonstruiert. Die Ausstattung der Innenräume inklusive der Eingangshalle und der offenen Treppe (Abb. 18), wie sie heute vorzufinden sind, wurden im Jahre 1718 im späten Louis XIV-Stil ausgeführt.<sup>136</sup> Die Ausschmückung des großzügigen Saals im Hochparterre kann dem italienischen Maler Giovanni Antonio Pellegrini (1645 – 1741) zugeschrieben werden, der im Zeitraum von 1718–1719 in Den Haag verweilte.<sup>137</sup> Die mit edlen Formen ausgestatteten Fassaden konnten nach den Plänen Posts rekonstruiert

---

<sup>133</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve, S. 131

<sup>134</sup> Vgl. H.R. Hoetnik: Introduction, in: Royal Cabinet of Paintings (Hg.): *Mauritshuis*. Illustrated general Catalogue, Den Haag 1977, S. 1

<sup>135</sup> Vgl. ebda, S. 2–4.

<sup>136</sup> Vgl. ebda, S. 3.

<sup>137</sup> Magdi Toth-Ubbens: *Mauritshuis*, Den Haag 1971, S 2.

werden.<sup>138</sup> Das ursprüngliche aus Naturstein bestehende Dekorurn besteht heute jedoch nur aus hölzernen Formteilen. Die originalen Bleiglasfenster wurden im 19. Jahrhundert ausgetauscht und die vier Schornsteine abgebaut. Im Jahre 1795 wurde zusätzlich das Wappen des Tympanons entfernt und im Jahre 1880 in Zink neu ausgeführt. Der Vorhof wurde ursprünglich von einer hohen Mauer aus Stein umschlossen (Abb. 19). Gegenwärtig stellt die Einfassung ein schmiedeeisernes Geländer dar, welches auf einem niedrigen Sockel zur Ausführung kam. Der ursprünglich zum *Mauritshuis* gehörende und mit diesem durch eine unterirdische Passage verbundene Lustgarten wurde ursprünglich von Johann Moritz u.a. mit Blumenbeeten, Skulpturen, Grotten sowie einem Pavillon ausgestattet, aber im Jahre 1808 entfernt.<sup>139</sup> 1802 ging das Bauwerk in den Besitz des niederländischen Staates über, um dieses im Jahre 1804 als königliche Gemäldegalerie der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 415.

<sup>139</sup> Vgl. Hoetnik in Royal Cabinet of Paintings 1977, S. 1.

<sup>140</sup> Vgl. Toth-Ubbens 1971, S. 2–3.

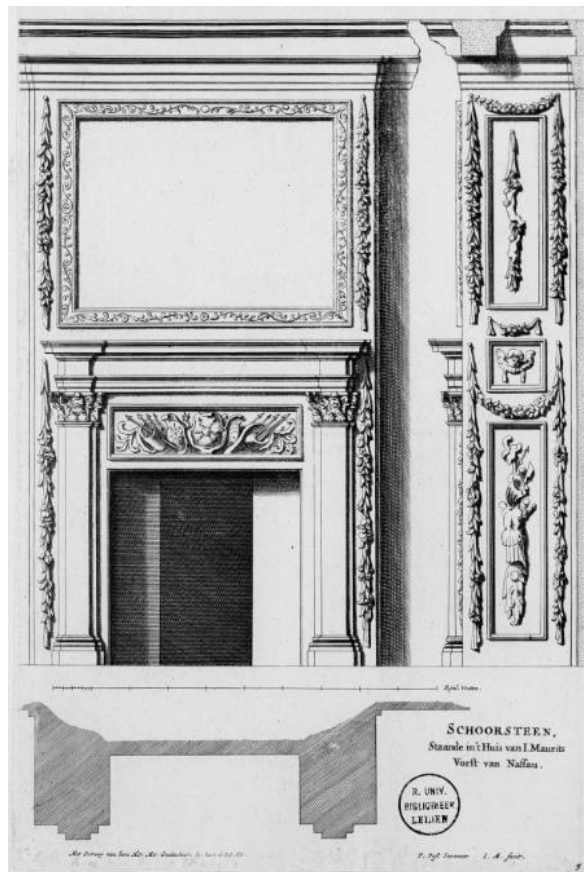


Abb. 17: Pieter Post: *Mauritshuis*, Kamin, Den Haag, 1633 – 1644



Abb. 18: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Treppe (1718), Den Haag, 1633 – 1645

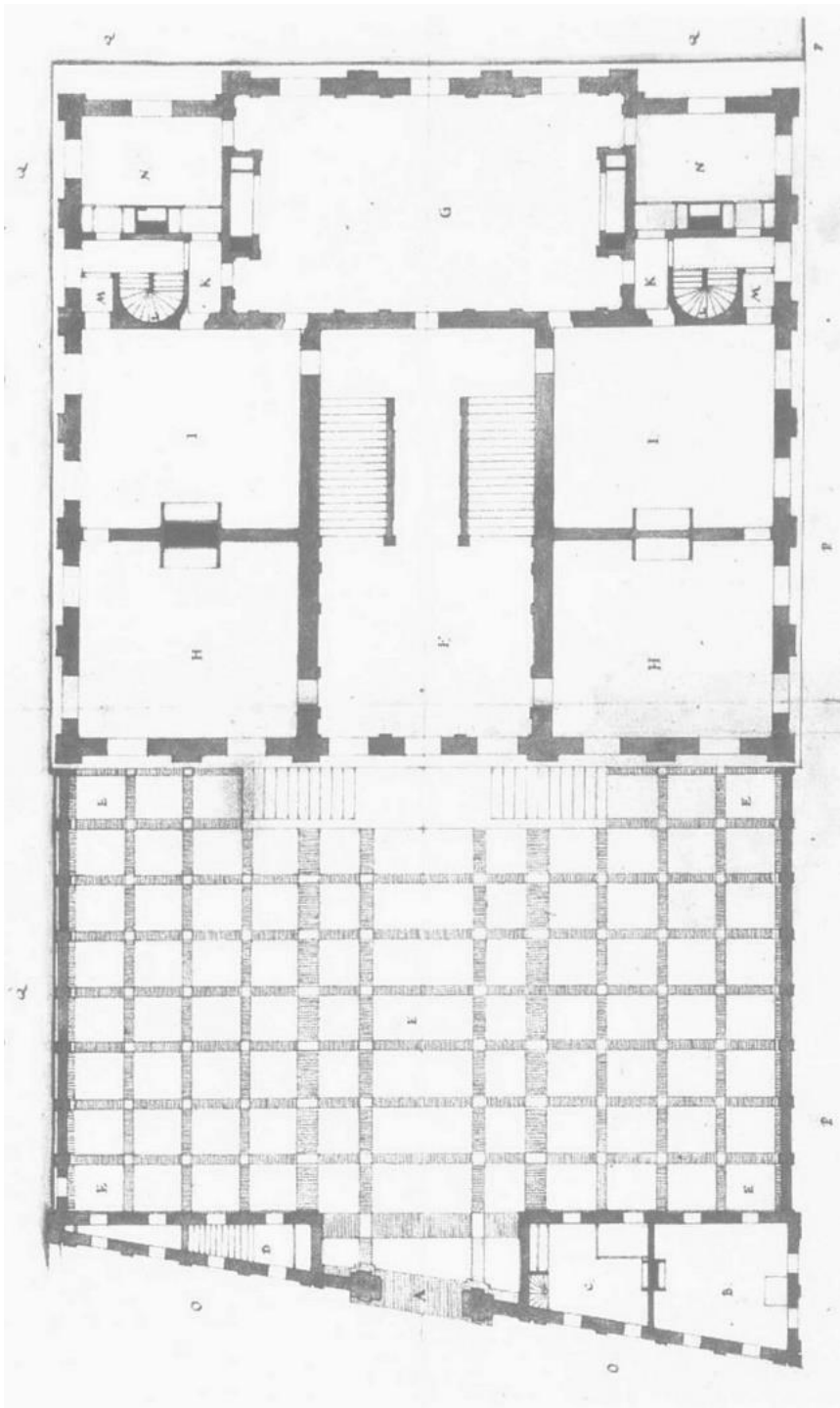


Abb. 19: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*, Hochparterre, Hofeinfriedung, 1633 – 1644

### 3.2. Das äußere Erscheinungsbild

Der aus Hochparterre und Obergeschoss bestehende quaderförmige Baukörper aus rotem Backstein wird durch ein mit Sandstein verkleidete Sockelzone baulich erhöht. Die Südfassade (Abb. 20) erfährt durch einen sandsteinverkleideten Mittelrisalit eine vertikale sowie eine auf das Zentrum konzentrierte Gliederung. Dies wird durch eine kolossale Pilasterstellung im ionischen Stil zusätzlich verstärkt. Der Mittelrisalit springt von der Fassadenflucht der beiden Seitenrisalite dezent hervor und tritt somit plastischer in Erscheinung. Diese Vor- und Rücksprünge in der Fassade und die damit verbundene Betonung des *Corps de Logis* führen zu einer dreiteiligen vertikalen Gliederung des Frontispizes und bilden ein *Rhythmisches Travée*. Der Hauptfassade erfährt durch die fünf Fensterachsen einer symmetrischen Anordnung von hohen Rechteckfenstern im Hochparterre sowie im Obergeschoss eine zusätzliche Gliederung in der Vertikalen. Auf der vertikalen Mittelachse befindet sich im Hochparterre anstatt eines Rechteckfensters das Eingangsportal. Dem vorgelagert ist ein Podest, welches von zwei einläufigen Freitreppen flankiert wird, die sich über die gesamte Höhe des Sockelgeschosses erstrecken. Der Eingang wird von einem Dreiecksgiebel mit plastischem Ornament bekrönt und zusätzlich von zwei Girlanden, bestehend aus Laubwerk, eingefasst. Ähnliche Festons findet man ebenso über den oberen Fensterabschlüssen des Mittelrisalits.<sup>141</sup> Das im Obergeschoss auf der Mittelachse liegende Rechteckfenster wird, wie das darunter liegende Eingangsportal, von einem Fronton bekrönt.

Eingefasst von zwei sandsteinverkleideten Pilastern wird der Mittelrisalit von zwei Seitentrakten flankiert. Hier bleibt der für die Niederlande charakteristische rote Backstein naturbelassen. Die symmetrische Anordnung der Fenster und der Dekor der Girlanden des Mittelrisalits werden, hier als Auflockerung der Wandflächen zwischen den Fensterreihen des Hochparterres und des Obergeschosses, wieder aufgegriffen. Den oberen Abschluss der Fenster der Seitentrakte bildet im Hochparterre ein einfaches Sturzgesims, im Obergeschoss ein Dreiecksgiebel. Über dem das gesamte Gebäude umlaufenden Gebälk samt Zahnfries wird der Mittelrisalit von einem Dreiecksgiebel bekrönt, dessen Tympanon mit Rüstzeug geschmückt ist. Die Mitte wird von zwei Putti geziert, die das Wappenschild des Bauherrn halten.<sup>142</sup> Den oberen Abschluss des

---

<sup>141</sup> Vgl. Tóth-Ubbens 1971, S. 2.

<sup>142</sup> Vgl. ebda.

kompakten Baukörpers in Form eines Kubus bildet ein steiles Walmdach, welches, beginnend von der Dachtraufe, in leicht konkav geschwungener Linie ausgeführt ist.<sup>143</sup> Die Anfallpunkte der Dachkonstruktion sind mit Pinienzapfen versehen. Dahinter erhebt sich jeweils ein markanter Schornstein, der mit zierlichen Girlanden versehen ist.

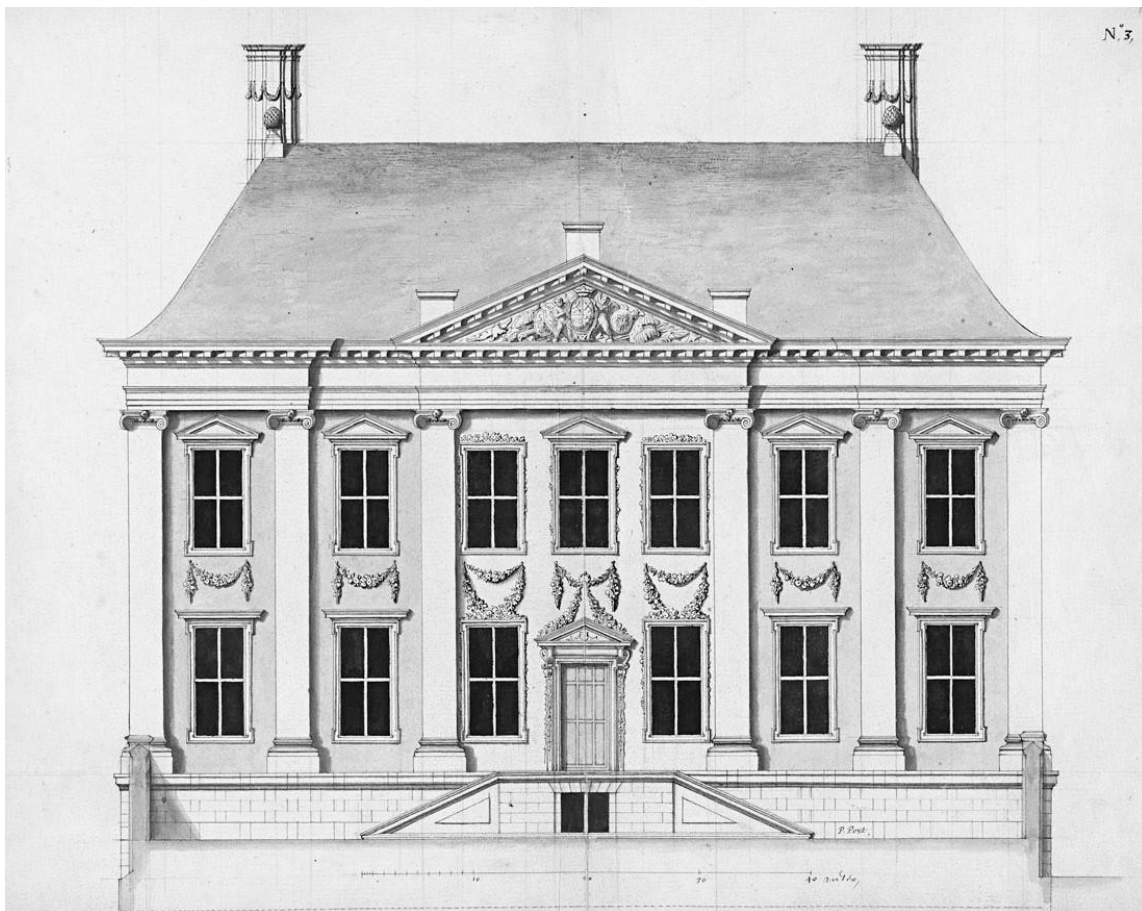


Abb. 20: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Südfassade, Den Haag, 1633 – 1645

<sup>143</sup> Vgl. Nikolaus Pevsner/Hugh Honour/John Fleming (Hg.): *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1987, S. 130.



Die kolossale ionischen Pilasterstellung der Frontfassade sowie die streng symmetrische Anordnung der Fensterreihen werden an den drei weiteren Seiten des freistehenden Stadtpalais wieder aufgegriffen. Die Nordfassade (Abb. 21), welche Richtung *Hofvijver* ausgerichtet ist, wird, ident mit der Hauptfassade von einem Fronton bekrönt und mittels eines sandsteinverkleideten Mittelrisalits akzentuiert. Die Ost- und Westfassade (Abb. 22) werden anhand von sechs vertikalen Fensterachsen gegliedert, die jeweils von einem Pilaster der ionischen Ordnung eingefasst sind. Auf dem Walmdach befinden sich an diesen Seiten jeweils zwei kleine Gauben, die von einem Dreiecksgiebel bekrönt sind und in denen ein rechteckiges Fenster eingefügt ist.

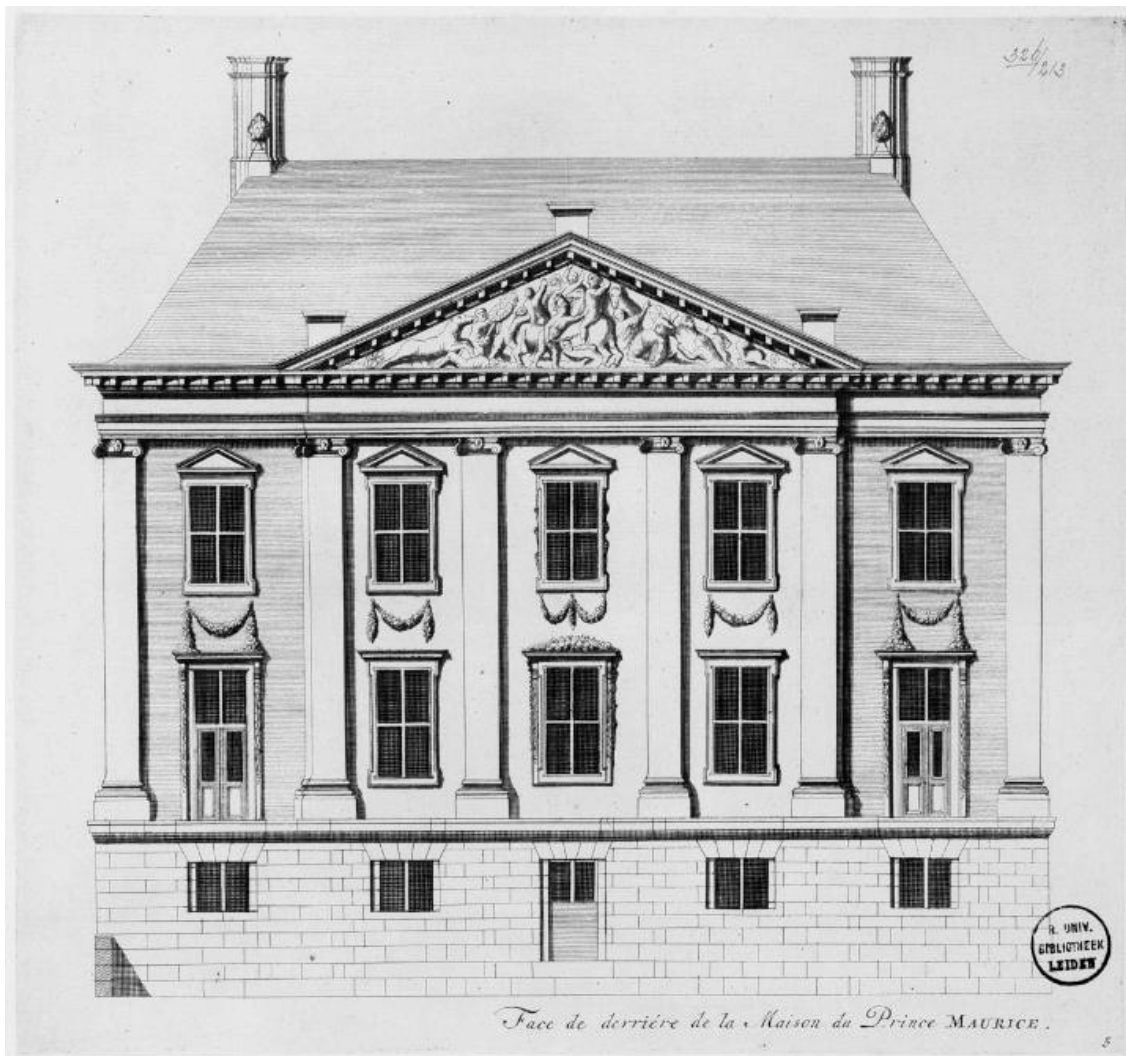


Abb. 21: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Nordfassade, Den Haag, 1633 – 1645

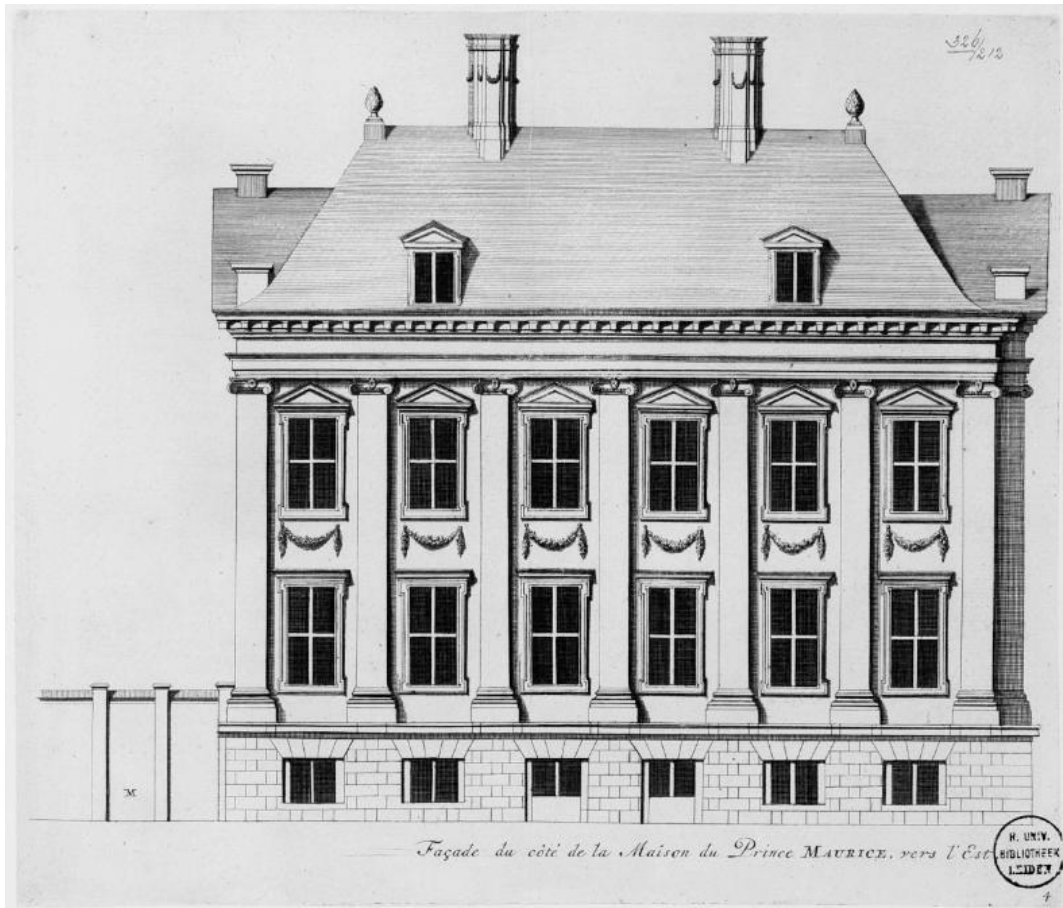


Abb. 22: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Ostfassade, Den Haag, 1633 – 1645

### 3.3. Das Raumprogramm und dessen Organisation im Grundriss

Die Idee des Grundrisses (Abb. 23) wird dominiert von einem großzügigen Saal auf rechteckigem Grundriss, der nach Norden hin ausgerichtet ist und somit den Blick auf den *Hofvijver* freigibt. Diesem Saal ist ein Vestibül, mit den Abmessungen eines hochgestellten Rechteckes, vorgelagert. Die Eingangshalle wird dominiert von zwei an den Längsseiten situierten einläufigen Treppen, die auf einem Zwischenpodest zu einem Treppenlauf zusammengefasst werden und als einläufige Treppe im Obergeschoss münden. Zusätzlich zur imposanten Treppe im Vestibül ist in den beiden flankierenden Räumen des Saals jeweils eine baulich abgetrennte, zweiläufige Treppe situiert, welche vermutlich ein schnelles Erreichen des Obergeschosses ermöglichen sollten. Dem Grundriss kann eine Mittelachse eingeschrieben werden, die durch das Eingangsportal, das Vestibül und den angrenzenden Saal verläuft. An dieser gespiegelt sind die restlichen Räume des Stadtpalais angeordnet. Alle Räume im Hochparterre sind von beinahe quadratischem Grundriss und direkt vom Vestibül aus oder durch den Saal erreichbar. Zudem sind alle Räumlichkeiten zumindest mit zwei weiteren Räumen direkt verbunden und in Form einer *Enfilade* ausgeführt. Die Zimmerfluchten im Obergeschoß entsprechen jenen im Hochparterre.

Die Ausführung im Obergeschoss (Abb. 24) unterscheidet sich jedoch von jener des Hochparterres in zwei wesentlichen Punkten. Erstens wird die im Hauptgeschoss zweiläufig beginnende Treppe auf halber Geschosshöhe an einem Zwischenpodest zu einem Treppenlauf zusammengefasst, der schließlich in einer, dem Vestibül des Hauptgeschosses identen, Vorhalle des Obergeschosses mündet. Diese Vorhalle grenzt direkt an den Richtung Hofvijver ausgerichteten Saal. Hier wurde ursprünglich in der Mitte der Decke eine kleine Lichtkuppel eingebaut, deren Ausführung eine große Neuerung im niederländischen Bauwesen darstellte. Die Öffnung der Lichtkuppel wurde von einer Balustrade umfasst, hinter jener ein kleines Orchester platziert werden konnte. An der innenliegenden Seite des Dachstuhls wurde ein kleiner Lichtschacht eingefügt, um die Kuppel mit Tageslicht erhellen zu können (Abb. 25). Die Ausführung der Kuppel lässt sich u.a. dadurch erklären, dass der großzügige Saal ursprünglich als Museumsaal dienen sollte, worin der Auftraggeber seine von Brasilien mitgeführten Exponate und Kuriositäten ausstellen hätte können sollen.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 130.

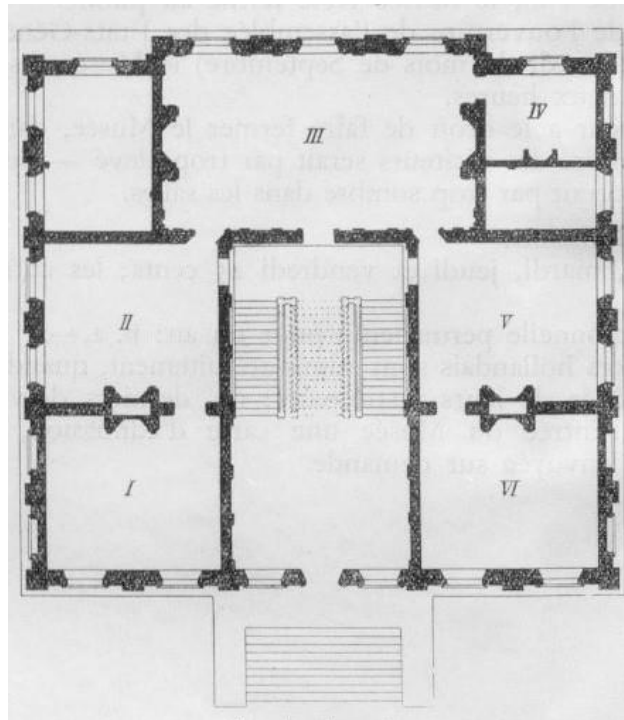


Abb. 23: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Grundriss Hochparterre, Den Haag, 1633 – 1645

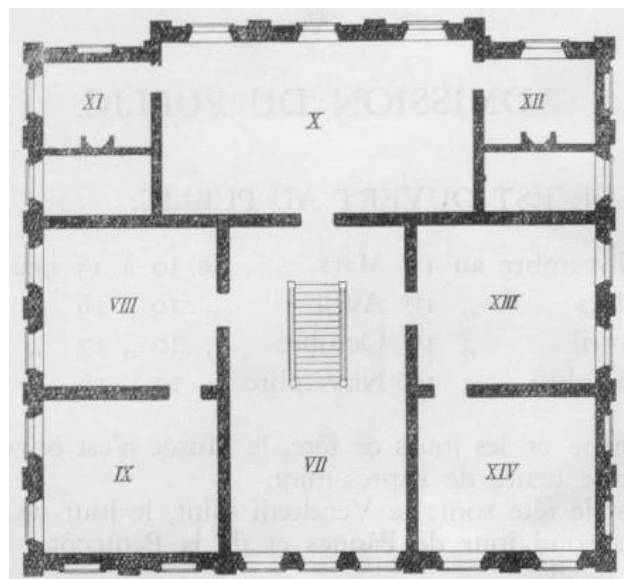


Abb. 24: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Grundriss Obergeschoss, Den Haag, 1633 – 1645

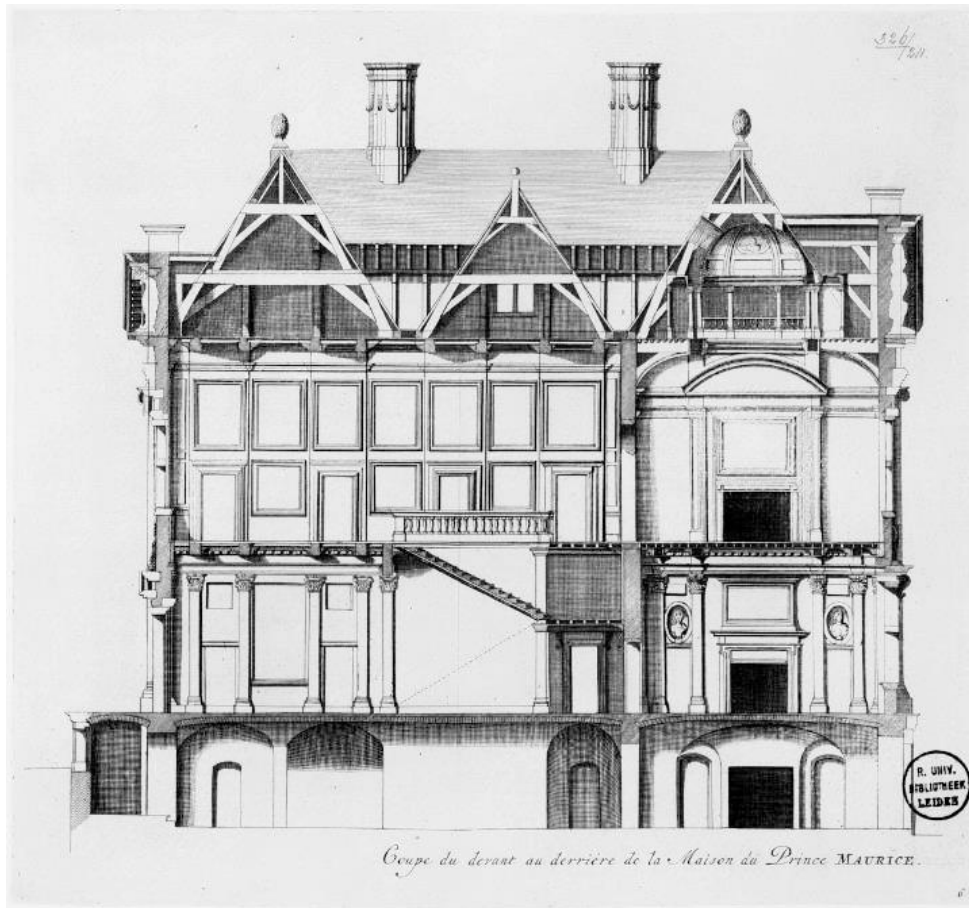


Abb. 25: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Schnitt, Den Haag, 1633 – 1645

### 3.4. Die Disposition des Innenraums

Die ursprüngliche Innenraumgestaltung des *Mauritshuis* wurde wesentlich vom Aufenthalt des Auftraggebers Johann Moritz in seiner Funktion als Gouverneur von Brasilien geprägt. Die aus Palisander geschreinerten Treppen und Holzvertäfelungen verliehen den Räumlichkeiten einen exotischen Charakter.<sup>145</sup> Zudem wurden die Wände zum Teil mit brasilianischen Motiven ausgestattet und zeigten u.a. Darstellungen exotischer Vogelarten.<sup>146</sup> Weitere Wandgestaltungen bestanden vermutlich aus Stoffverkleidungen aus französischer Seide, grünem Damast und Satin bzw. Samt, die zum Teil mit Gold- oder Silberfäden eingefasst oder mit Blumenmotiven versehen wurden. An den Wänden wurden bereits zurzeit Johann Moritz zahlreiche Gemälde platziert. Zudem waren, wie zuvor erwähnt (siehe S. 47), reich verzierte Kamine, vorwiegend in den Farben Schwarz, Rot und Grün, aber auch Gold, Teil der kostspieligen Innenraumausstattung.<sup>147</sup>

### 3.5. Der unmittelbare Einfluss Andrea Palladios auf den Entwurf des *Mauristhuis*

Der zentrale kompakte Baukörper des *Mauritshuis* sowie dessen dreigliedrige Fassade und der Grundriss mit beinahe quadratischen Abmessungen erinnern stark an die Villenbauten Andrea Palladios, wie sie im 16. Jahrhundert in Norditalien entstanden sind. Nicht umsonst wird die Errichtung des Stadtpalais als erster rein klassizistischer Bau der Niederlande bezeichnet.<sup>148</sup> Symmetrie und harmonische Proportionen bestimmen den Bau sowohl im Auf- als auch im Grundriss. Klare Formen, strenge Achsengliederung und die Verwendung von ionischen Pilastern in der Kolossalordnung, sowie die Ausführung eines Dreiecksgiebel, verziert mit plastischen Ornamenten, werden als Dekor zurückhaltend eingesetzt. Nur Girlanden (Abb. 26), bestehend aus Früchten und Laubwerk, schmücken zusätzlich die freien Fassadenfelder zwischen den Fensterreihen. Die ideale Schönheit des Bauwerkes wird hier, angelehnt an die Formensprache Andrea

---

<sup>145</sup> Vgl. Tóth-Ubbens 1971, S. 2.

<sup>146</sup> Vgl. Tóth-Ubbens 1969, S. 1.

<sup>147</sup> Vgl. H.R. Hoetnik in Royal Cabinet of Paintings 1977, S. 4.

<sup>148</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 133.

Palladios, durch symmetrische Proportionierung und Verwendung der klassischen Säulenordnung – in Form von Pilastern – deutlich angestrebt.



Abb. 26: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*,  
Girlanden, Den Haag, 1633 – 1645

#### 4. *Banqueting House* – Architektonische Beschreibung

Das *Banqueting House* wurde in den Jahren 1619 – 1622 nach den Plänen Inigo Jones und im Auftrag des englischen König James I. (1603 – 1625)<sup>149</sup> im Stil des englischen Palladianismus ausgeführt.<sup>150</sup> Es liegt im Zentrum von London und grenzte ursprünglich mit seiner Richtung Norden orientierten Breitseite an das südliche Ende des *Palace Gate* und mit der südlichen Breitseite an den Flügel der *Privy Gallery* des *Whitehall Place*. Als einziges bis heute erhaltene Bauwerk der im Jahre 1698 zerstörten Palastanlage<sup>151</sup> ist es nun Teil des Londoner Regierungsviertels (Abb. 27), in dessen benachbarten Gebäuden vorwiegend militärische Institutionen, wie das *Ministry of Defence*, angesiedelt sind.

Der Zeitraum der Entstehung des englischen Palladianismus ist dahingehend interessant, da dieser Stil ungefähr zur selben Zeit wie der holländische Klassizismus einsetzt, wobei beide Architekturstile Anleihen in der klassischen Antike sowie in Italien des 15. und 16. Jahrhunderts fanden. In England kam es bereits im frühen 17. Jahrhundert durch Inigo Jones und seinem an Andrea Palladio orientierten Architekturstil, dem Palladianismus, zunächst nur an königlichen Bauaufgaben, später auch an bürgerlichen Wohnbauten, zur Anwendung eines vollkommen neuen, dem holländischen Klassizismus verwandten Baustils.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Vgl. Ronald G. Asch: Jakob I. (1603 – 1625), in: Englische Könige und Königinnen. Von Heinrich VII. bis Elisabeth II., München 1998, S. 95.

<sup>150</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 119.

<sup>151</sup> Vgl. Lees-Mine London 1953, S. 76

<sup>152</sup> Vgl. Armstrong 1909, S. 78.





Abb. 27: Anonym: London, *Banqueting House*, Luftaufnahme, 2018, Google Earth

#### 4.1. Baugeschichte und Funktion

Der Entwurf des ersten *Banqueting House* wurde bereits im Jahre 1581 von Thomas Graves ausgeführt und diente für zahlreiche elisabethanische Unterhaltungen. Es bestand aus einer Holzkonstruktion und Leinwänden, die mit einer Bemalung versehen wurden, welche eine Rustizierung aus Stein imitieren sollte. Im Jahre 1606 kam es zur Ausführung des zweiten *Banqueting House* in Form eines doppelten Würfels, mit den Abmessungen 110 x 55 Fuß (33,5 x 16,8 m).<sup>153</sup> Nach dessen Zerstörung durch einen verheerenden Brand 1619<sup>154</sup> wurde die Wiedererrichtung von König James I. in Auftrag gegeben. Dies ist nicht verwunderlich, da dieser große Ambitionen für die Ausführung von Zeremonien und Festlichkeiten hegte.<sup>155</sup> Räumlichkeiten für Empfänge am Hofe waren zu jener Zeit unentbehrlich, da James I. diplomatische Missionen, wie den Beschluss bzw. Erhalt von Friedensbeziehungen, u.a. durch Eheschließungen seiner Kinder, anstrebte. In dieser

---

<sup>153</sup> Vgl. John Harris u.a. (Hg.): *The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court*, London 1973, S. 119.

<sup>154</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 73–74.

<sup>155</sup> Vgl. Per Palme: *Triumph of peace. A study of the Whitehall Banqueting House*, Uppsala 1956, S. 17.

Hinsicht waren der Empfang und die Unterhaltung ausländischer Botschafter von größter Wichtigkeit für den König. Öffentlich aufgeführt Zeremonien und Inszenierungen, die einem Königshaus entsprechend ausgeführt werden mussten, nahmen dabei eine besondere Stellung ein. In diesem Zusammenhang sollte die Wiedererrichtung des *Banqueting House* (Abb. 28) als politisches Instrument gesehen werden, welches zu einer Erweiterung der repräsentativen Zwecke des Hofmilieus beigetragen hat.<sup>156</sup>



Abb. 28: Inigo Jones: *Banqueting House*, Whitehall/London, 1619 – 1622

---

<sup>156</sup> Vgl. Palme Uppsala 1956, S. 18–19.

Das nach den Entwürfen von Inigo Jones und unter der Bauleitung von Nicholas Stone<sup>157</sup> ausgeführte neue *Banqueting House* wurde neben der Aufführung von Maskeraden für weitere zahlreiche feierliche Anlässe, wie für Empfänge von ausländischen Botschaftern, genutzt. Jedoch war die Konzeption des Gebäudes für Maskeraden nicht besonders geeignet. Der Raum war unmöglich zu beheizen, von einer schlechten Akustik geprägt und die an den Wänden angebrachten Fackeln führten zur Schwärzung der hier angebrachten Bilder. Schlussendlich mussten die darin unter Charles I. (1625 – 1649)<sup>158</sup> aufgeführten Wintermasken eingestellt werden.<sup>159</sup>

Die meiste Zeit diente das *Banqueting House* als Ort für offizielle Empfänge des Königs.<sup>160</sup> Das Kellergeschoss nahm dabei oft die Funktion eines Weinkellers ein und erhielt zwischen 1623 und 1624 eine Art, von Isaac de Caus entworfene, Grotte.<sup>161</sup>

Die Auslegung des *Banqueting House* als Festsaal kam durch die von Peter Paul Rubens (1588 – 1640) gestaltete Deckenpaneelle (Abb. 29) verstärkt zum Ausdruck, die den Saal in prachtvollem Glanz erstrahlen ließen. Bereits 1621 bestand die Idee, den flämischen Maler Rubens für die Deckengestaltung heranzuziehen.<sup>162</sup> In den Jahren 1629 und 1630 war dieser als Botschafter von Madrid in London zugegen, um den Frieden zwischen England und Spanien zu beschließen. In dieser Zeit beauftragte Charles I. Rubens mit der Gestaltung der Deckenpaneelle. Mit Hilfe des ebenfalls flämischen Malers Jacob Jordaens wurden die Tafeln 1634 fertiggestellt, doch erst im Jahre 1635 an der Decke des *Banqueting House* angebracht.<sup>163</sup> Das Thema des zentralen Paneels umfasst die Verherrlichung der irdischen Taten James I. als Regent und dessen glorreichen Apotheose (Abb. 30).<sup>164</sup> Im Zuge dieser wertvollen Ausstattung des Gebäudes stellte Charles I. die Ausführung von Masken – aufgrund der damit verbundenen Brandgefahr – im *Banqueting House* ein und ließ, direkt im angrenzenden Hof, eine beinahe gleich große Konstruktion

---

<sup>157</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 127.

<sup>158</sup> Vgl. Peter Wende (Hg.): Karl I. (1625 – 1649), in: Englische Könige und Königinnen. Von Heinrich VII. bis Elisabeth II., München 1998, S. 111.

<sup>159</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 75.

<sup>160</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 57.

<sup>161</sup> Vgl. John Harris 1973, S. 120.

<sup>162</sup> Vgl. Roy Strong 1973, S. 120–121.

<sup>163</sup> Vgl. Lees-Milne London 1953, S. 79.

<sup>164</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 79.

aus Holz errichten, die jedoch im Jahre 1645 durch einen von den Parlamentariern angeordneten Abbruch zerstört wurde.<sup>165</sup>

Das äußere Erscheinungsbild des *Banqueting House* ist gewissermaßen mit einem klassischen italienischen Palazzo vergleichbar, obwohl es nur von geringem Ausmaß ist. Der gesamte Grundriss wird im Hauptgeschoss von einem einzigen großzügigen Saal eingenommen, dessen Kellergeschoss in den selben Abmessungen ausgeführt wurde. Strebt man einen direkten Vergleich, sowohl im Grund- als auch im Aufriss an, sucht man jedoch vergeblich nach der Erweiterung des Gebäudes bzw. nach zusätzlichen Räumlichkeiten. Dass das Bauwerk nur Teil eines großen Ganzen sein sollte, lässt sich anhand der Tatsache beweisen, dass zur Zeit der Errichtung die Nord- und Südfassade keine Gestaltung erhielten und im gesamten Gebäude kein festes Treppenhaus ausgeführt wurde. Lediglich an der Nordseite des Gebäudes wurde eine temporäre Treppenkonstruktion errichtet, von der heute noch der Anbau eines massiven Treppenhauses zeugt. Außerdem bestand im Jahre 1638, zur Zeit der Regierung Charles I., der Vorschlag für einen umfassenden Wiederaufbau des *Whitehall Palace*.<sup>166</sup> Das *Banqueting House* kann somit in gewisser Weise als *sala* des Palastes gesehen werden.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 126.

<sup>166</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 57.

<sup>167</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 123.

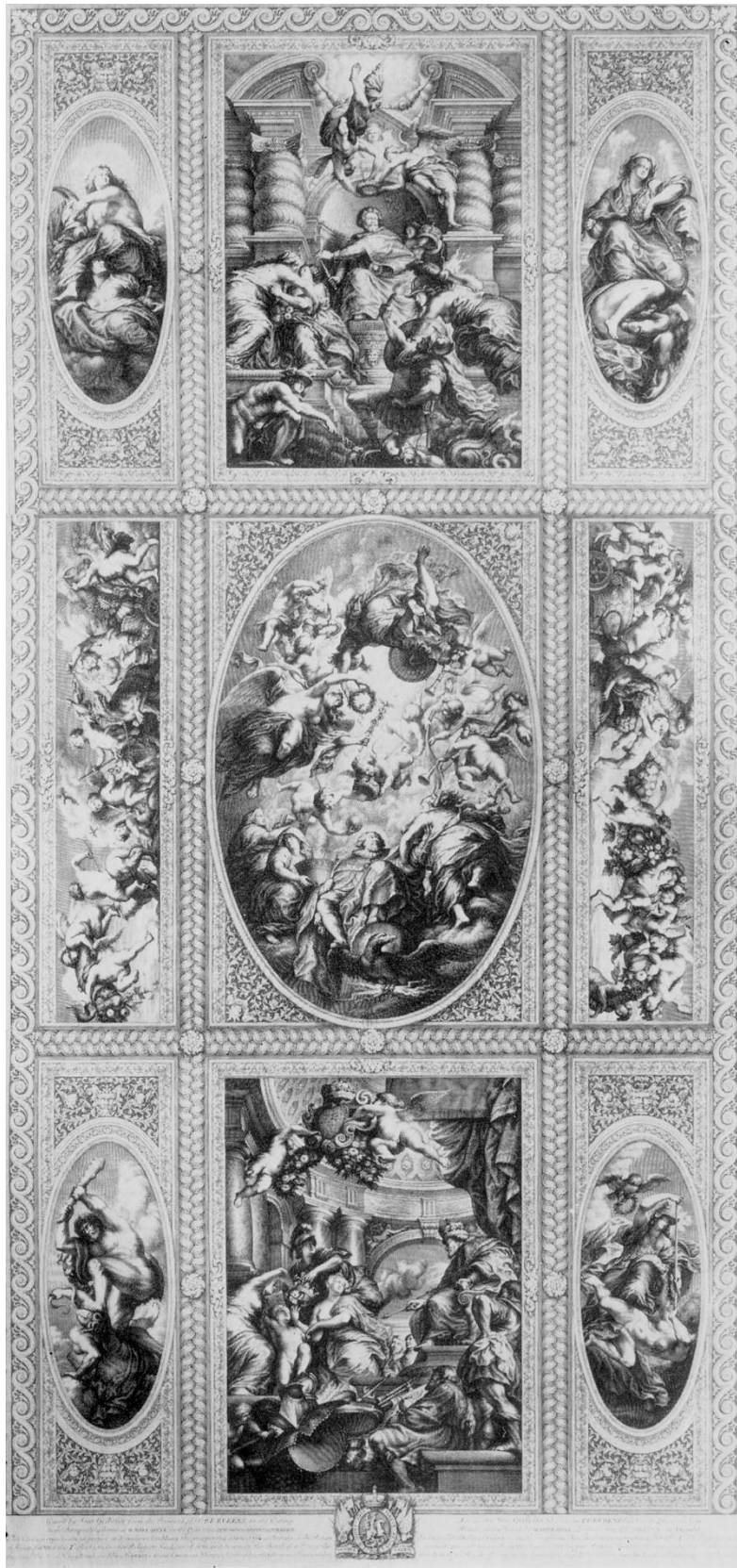


Abb. 29: Peter Paul Rubens: Deckenpaneele, *Banqueting House*, Whitehall/London, 1634



Abb. 30: Peter Paul Rubens: Deckenpaneelle, *Banqueting House*, Whitehall/London, 1634

Im Jahre 1698 kam es zu einem verheerenden Brand, der den gesamten *Whitehall Palace* zerstörte, wobei nur das *Banqueting House*, als einziges Gebäude der komplexen Palastanlage, verschont blieb. Zu jener Zeit erhielt das *Banqueting House* vorübergehend die Funktion einer Kapelle. Unter Königin Victoria (1819 – 1901) wurde das Bauwerk schließlich als Leihgabe an das *Royal United Service Institution* verliehen und in ein Museum umgewidmet.<sup>168</sup>

Heute ist das *Banqueting House* in einer dem Originalzustand angelehnten Erscheinung (Abb. 31) wieder zu besichtigen und wird auch zur Ausführung zahlreicher festlicher Anlässe und Empfänge genutzt. Die heute im Stil des späten 18. Jahrhunderts ausgeführte Innenraumgestaltung (Abb. 32) mutet jedoch eher neoklassizistisch an. Dies liegt vermutlich an wiederholten Restaurierungsarbeiten, insbesondere jene die im Jahre 1837 von Sir Robert Smirke ausgeführt wurde.<sup>169</sup>



Abb. 31: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

---

<sup>168</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 76.

<sup>169</sup> Vgl. Harris 1973, S. 120.



Abb. 32: Inigo Jones, *Banqueting House*, Innenraumgestaltung, Whitehall/London, 1619 –1622

Das künstlerische Ausmaß des *Banqueting House* sowie dessen ursprüngliche architektonische Wirkung können kaum vollständig bzw. detailliert rekonstruiert werden. Neben dem Bürgerkrieg (1640)<sup>170</sup> führte u.a. auch das Feuer im Jahre 1698 zur Zerstörung bzw. Zerstreuung wertvoller Berichte und Aufzeichnungen.<sup>171</sup> Über die Planung des *Banqueting House* sind daher weder Dokumente, Berichte noch Protokolle erhalten. Die

---

<sup>170</sup> Vgl. Wende 2001, S. 27.

<sup>171</sup> Vgl. Palme 1956, S. 19.



einzigsten Zeugen sind wenige Skizzen, Berichte über Kosten die dem Schatzamt vorgelegt wurden, Notizen und Briefe. Die Errichtung des Bauwerks war eine der kostspieligsten die im Auftrag der Stuart-Könige ausgeführt wurde. Durch fehlende Gelder kam es u.a. zur Verzögerung der Bauphasen und qualifizierte Handwerker konnten nur schwer am Bau gehalten werden. Trotz alledem konnte das Gebäude relativ zügig fertiggestellt werden.<sup>172</sup>

Der *Whitehall-Palace* umfasste im 17. Jahrhundert insgesamt zweitausend Zimmer und nahm eine Fläche von ungefähr dreiundzwanzig Hektar ein, die sich entlang der Themse erstreckte. Die dazugehörigen Gebäude waren meist zweigeschossig und in Ziegelbauweise ausgeführt. Der Palast stellte jedoch kein einheitliches Erscheinungsbild dar, denn die einzelnen Bauwerke wurden nicht nur zu unterschiedlichen Zeiten, sondern auch in den verschiedensten Baustilen ausgeführt (Abb. 33). Der Plan (Abb. 34) beruhte auf einer funktionalen Struktur, die in gewissen Maßen die Situierung des *Banqueting House* beeinflusste.<sup>173</sup>

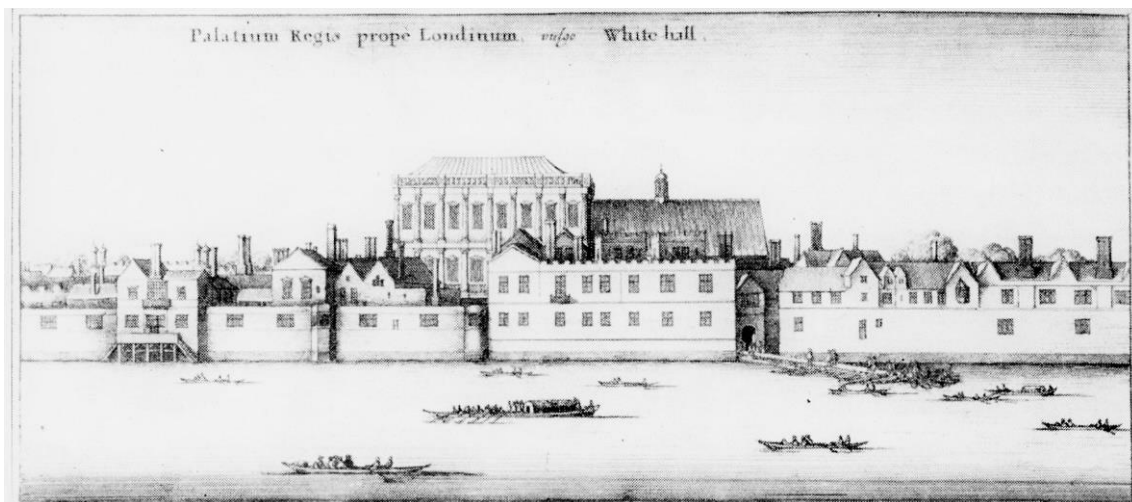


Abb. 33: Inigo Jones: *Banqueting House*: Ostfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

---

<sup>172</sup> Vgl. Palme 1956, S. 3.

<sup>173</sup> Vgl. ebda, S. 102.

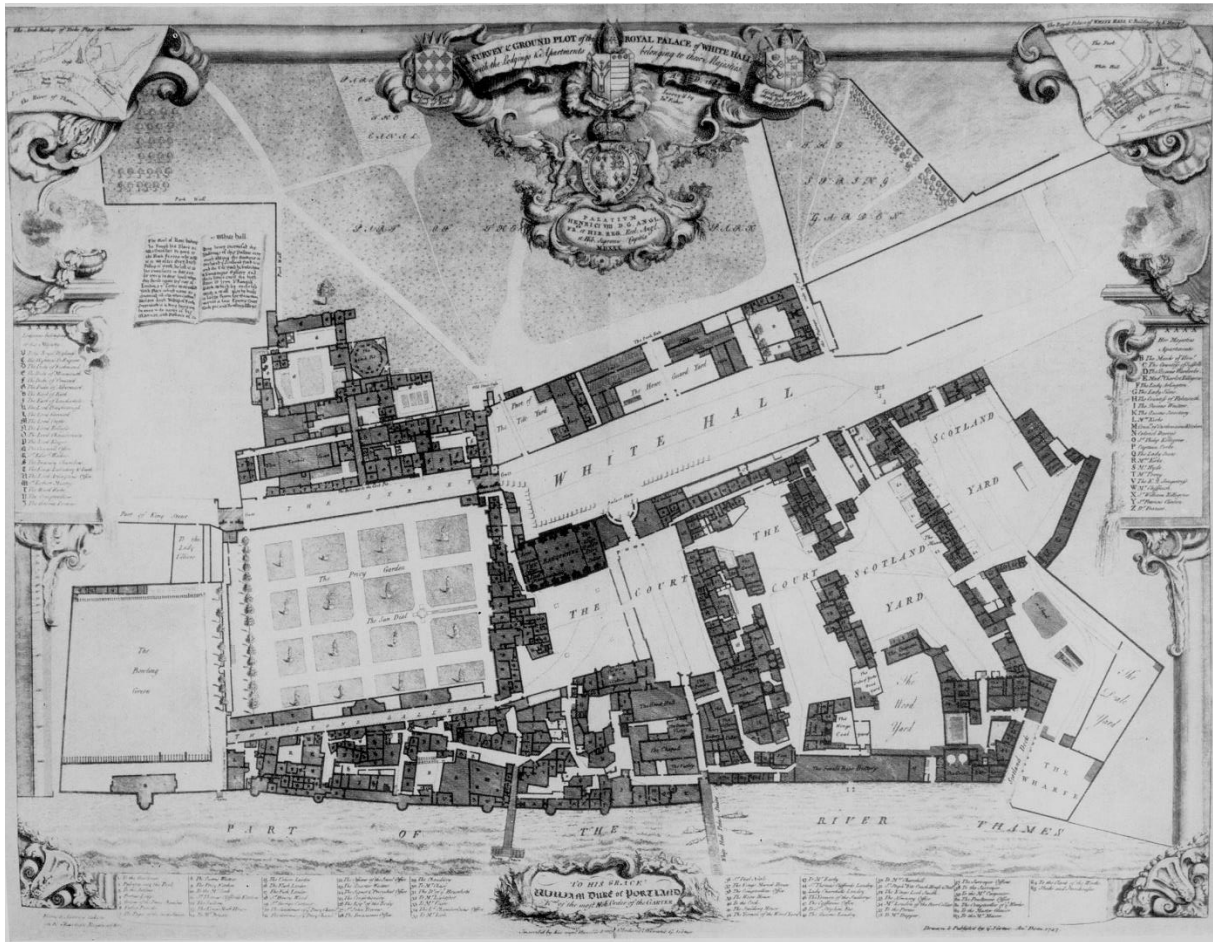


Abb. 34: Anonym: *Whitehall Palace*, Grundriss, Whitehall/London, 1670

Die Situierung des *Banqueting House* in der weitläufigen Anlage des *Whitehall Palace* kann durch seine Wechselbeziehung zu den umliegenden Höfen und Abteilungen veranschaulicht werden. Das Bauwerk wurde direkt an der, den *Whitehall Palace* in zwei Bereiche unterteilenden Hauptachse, dem *Whitehall Highway*, situiert und Richtung Haupteingang ausgerichtet. Somit bildete das *Banqueting House* in gewisser Weise die Front der Palastanlage (Abb. 35, 36). Östlich des *Banqueting House* befand sich der zentrale Hof, *The Court*, das Zentrum des *Whitehall Palace*. Dieser wurde von einer Terrasse, die sich bis zum *Banqueting House* erstreckte, in *Sermon Court* und *Cloister Court* unterteilt.<sup>174</sup> Der *Sermon Court* stellte den *cour d'honneur* der Palastanlage dar. Wenn man den Hof vom *Cloister Court* kommend betrat, blickte man direkt auf die *Council Chamber*, dem Verwaltungszentrum des englischen Königreichs. Südlich davon

<sup>174</sup> Vgl. Palme 1956, S. 103–104.

lag die *Guard Chamber* bzw. auch *Great Chamber* genannt und im Westen das prachtvolle *Banqueting House*.<sup>175</sup>

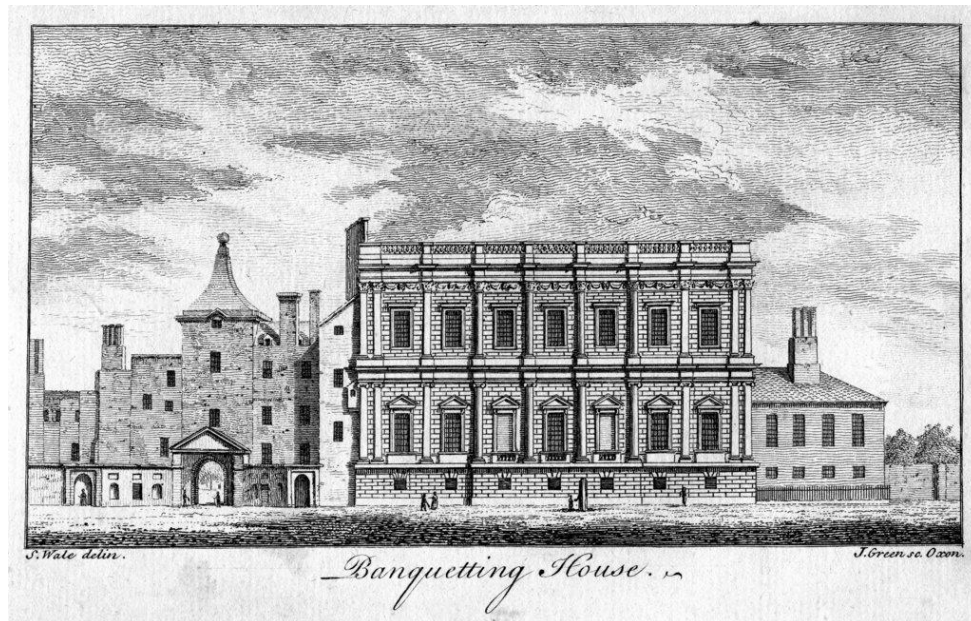


Abb. 35: Inigo Jones: *Banqueting House*, Situierung entlang des *Whitehall Highways* (frühes 18. Jahrhundert), Whitehall/London, 1619 – 1622



Abb. 36: Inigo Jones, *Banqueting House*, Situierung entlang des *Whitehall Highways* (frühes 18. Jahrhundert), Whitehall/London, 1619 – 1622

<sup>175</sup> Vgl. Palme 1956, S. 108

Das *Banqueting House* wurde zu beiden Seiten von Ziertoren flankiert, dem *Palace Gate* und dem *Holbein Gate* (Abb. 37). Das *Palace Gate* bildete den offiziellen Eingang der Palastanlage. Hier befand sich ein schmales Treppenhaus, durch welches man zum nördlich gelegenen Haupteingang des *Banqueting House* gelangte. Dieser konnte über die, den angrenzenden *Sermon Court* und *Cloister Court* trennende, Terrasse erreicht werden. Dementsprechend wurde der Bankettsaal oftmals als Erweiterung des öffentlichen Auftretens des Königs und seines Gefolges sowie für öffentliche Prozessionen verwendet.<sup>176</sup>

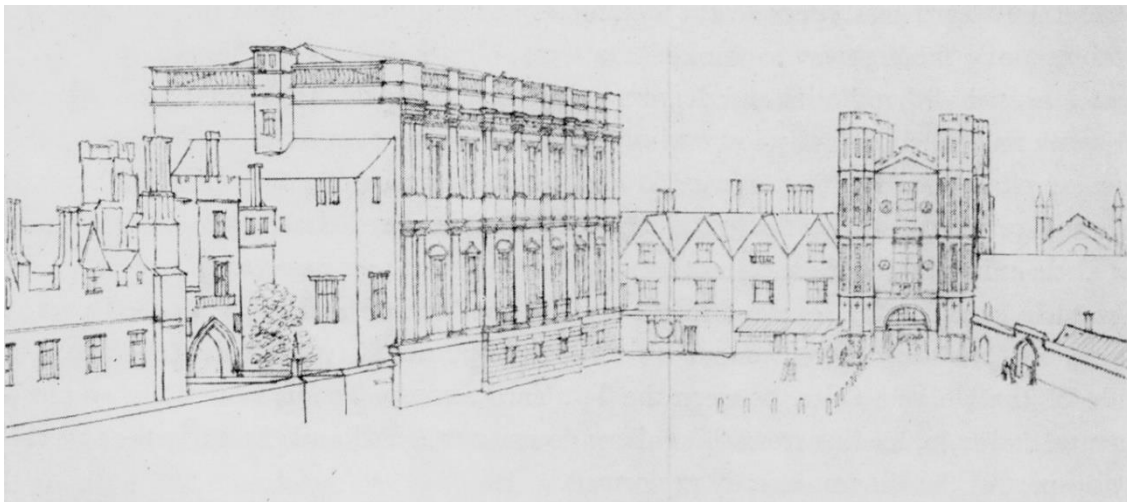


Abb. 37: Inigo Jones, *Banqueting House*, Situierung *Whitehall Palace* um 1640, Whitehall/ London, 1619 – 1622

Das *Holbein Gate* lag in unmittelbarer Nähe der südwestlichen Ecke des *Banqueting House*. Die beiden Bauwerke wurden anhand eines zweistöckigen Flügels geschlossen, welcher gleichzeitig eine bauliche Abgrenzung zum dahinterliegenden *Privy Garden* bildete und den *Whitehall Highway* als eine Art Platz einfasste. Der Flügel, *Privy Gallery* genannt, wurde, vermutlich in den Jahren 1608 – 1609, als Verbindungsbau zwischen den privaten königlichen Wohnungen mit dem *Holbein Gate* errichtet. Durch das *Holbein Gate* gelangte man zu einer weiteren Galerie, südlich des *Tilt Yard* gelegen, von wo aus man in den *Privy Garden* gelangte. Da diese Verbindung den Eingang zum *St. James Palace*, den Wohnsitz des Prinzen von Wales, darstellte, wurde der Flügel *Princes Gallery* genannt. Diese Galerie wurde nicht nur als Durchgang für wichtige Gäste genutzt, sondern auch als Auftakt des Prinzen und seiner Gefolgsleute, wenn sie sich zu

---

<sup>176</sup> Vgl. Palme Uppsala 1956, S. 57.

Zeremonien ins *Banqueting House* aufmachten. Weiterhin diente der Flügel als Zuschauergalerie für feierliche Festzüge und Prozessionen, die auf dem darunterliegenden offenen Platz stattgefunden hatten. Infolge dieser Aufführungen diente auch die innenliegende Galerie des *Banqueting House* als Tribüne für die königliche Familie und ihre Ehrengäste. Die Außenanbindung des Bauwerks war somit mit zahlreichen Funktionen verbunden, die hier im großen Festsaal mündeten. Dabei spielten die Situierung innerhalb des *Whitehall Palace* sowie die Annäherung zum *Banqueting House* eine wichtige Rolle in der Konzeption des Festsaals.<sup>177</sup>

Die Nutzung des *Banqueting House* für feierliche Anlässe und Zeremonien wurden im 17. Jahrhundert als öffentliche Funktionen und Präsentation des Staates angesehen. Neben dem Empfang und der Unterhaltung von Botschaftern aus dem Ausland wurden hier diplomatische Verträge abgeschlossen und politische Abmachungen getroffen, sowie öffentliche Audienzen, Zeremonien und pompöse Feierlichkeiten ausgeführt.<sup>178</sup> Im 17. Jahrhundert waren solche Ordnungsprinzipien und Prozessionen nicht nur Teil eines Kunstwerkes, sondern wurden selbst als ein Kunstwerk gesehen und dienten zur Repräsentation von Ehre und Ruhm. Die Architektur wurde dem unterworfen und hatte zur Aufgabe diese primären Werte zu erfassen und zu repräsentieren.<sup>179</sup>

Bereits das erste *Banqueting House* aus dem Jahre 1581 überragte als rechteckiger Baukörper die umgebenden niedrigen Bauwerke des *Whitehall Palace*. Es beherrschte nicht nur das Ufer der Themse, sondern auch die Durchfahrtsstraße von London nach Westminster. Die repräsentativ gestaltete Längsfassade, die auf der einen Seite den *cour d'honneur* des *Whitehall Palace* definierte und auf der gegenüberliegenden Seite die öffentliche Annäherung beherrschte, diente als Vorderfront und Repräsentation der Palastanlage. Es war eines der eindrucksvollsten *Houses of Access* des königlichen Palastes, stellte eine Art Kreuzungspunkt aller wichtigen öffentlichen Spektakel dar und diente zur absoluten Repräsentation der Souveränität.<sup>180</sup>

1606 wurde der bereits veraltete Festsaal von einem größeren Neubau ersetzt. Dessen

---

<sup>177</sup> Vgl. Per Palme: *Triumph of peace. A study of the Whitehall Banqueting House*, Uppsala 1956, S. 104–107.

<sup>178</sup> Vgl. ebda, S. 119.

<sup>179</sup> Vgl. ebda, S. 58.

<sup>180</sup> Vgl. ebda, S. 288.

Struktur diente als unmittelbarer Vorgängerbau der Arbeit von Jones und lässt sich in einem Grundrissplan von John Smythson ungefähr nachvollziehen (Abb. 38). Der Plan zeigt einen rechteckigen Raum mit den Abmessungen 120 auf 53 Fuß (36,6 auf 16,2 m). Am nördlichen Ende wird ein Teil des Saals, anhand von vier an einer Achse ausgerichteten Säulen, als kleiner Vorraum abgegrenzt. Die vier Säulen deuten auf eine darüber liegende Galerie bzw. Balkon hin. Auf der gegenüberliegenden Seite grenzen an den Saal zwei kleinere Räumlichkeiten auf rechteckigem Grundriss. Die beiden Wände der Längsseiten werden durch vorspringende Erker, drei Richtung *Sermon Court*, vier an der gegenüberliegenden Seite, aufgelockert. Der Grundriss des Saals wird von zwei zu den Längsseiten parallel verlaufenden Säulenreihen in drei Abschnitte unterteilt. In der Mitte entsteht somit eine Art Kirchenschiff, welches auf beiden Seiten von einem Gang bzw. einem Seitenschiff begleitet wird und dadurch Ähnlichkeit mit einer römischen Basilika aufweist.<sup>181</sup>

Der Entwurf Inigo Jones aus dem Jahre 1619 beruht zum Teil auf den Regeln seines Vorgängerbaus aus dem Jahre 1606. Er verkleinerte den Grundriss der Halle auf zwei aneinandergereihte Quadrate, mit einer Breite von 55 Fuß (16,8 m) und einer Gesamtlänge von 110 Fuß (33,5 m), und vergrößerte die Raumhöhe des Saals. Die im Innenraum des Vorgängerbaus freistehenden Säulen wurden in Jones Entwurf an die Wände gerückt und als Halbsäulen bzw. Pilaster ausgeführt.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Vgl. Palme 1956, S. 115–116.

<sup>182</sup> Vgl. ebda, S. 118.

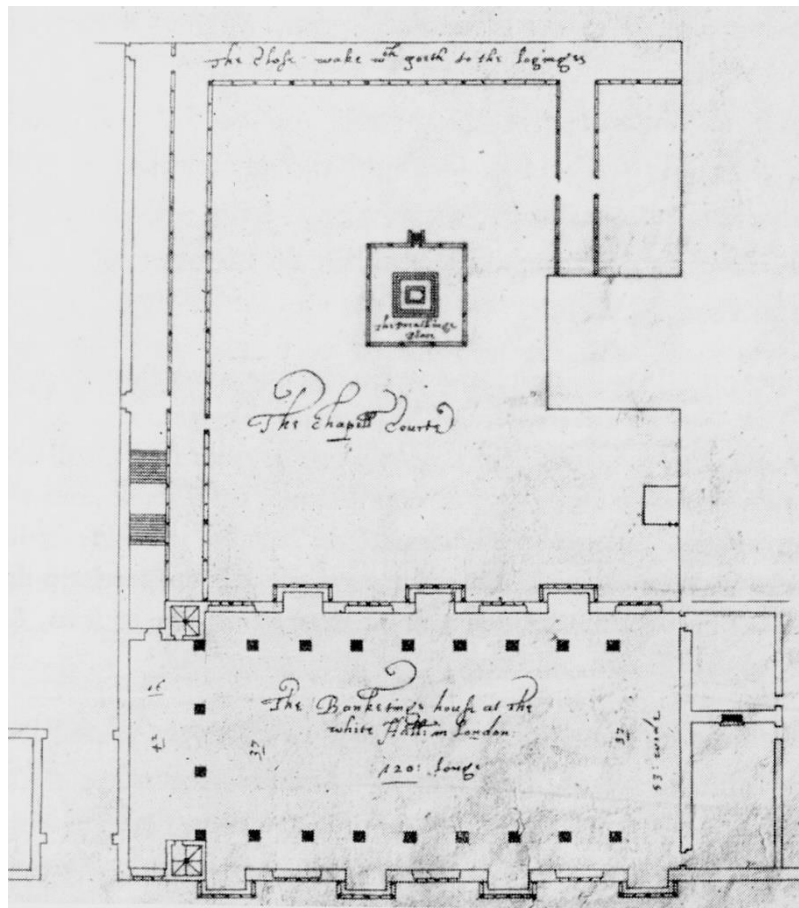


Abb. 38: Anonym, *Banqueting House*, Grundriss,  
Whitehall/London, 1606

Eine einstweilige Nutzung als Museum der *United Service Institution* führte zu einigen Veränderungen im Innenraum des *Banqueting House*. Die Galerie des Hauptgeschosses erstreckt sich gegenwärtig nicht mehr über alle vier Seiten des Hauptgeschosses, sondern wird am südlichen Ende des Saals ausgespart. Durch ein hier, in der Höhe der Galerie, ausgeführtes Rundbogenfenster dringt, aufgrund eines angrenzenden Gebäudes, kein natürliches Tageslicht mehr ein. Unterhalb des Rundbogenfensters wurde eine Tür, anstatt des hier ursprünglich angeordneten Fensters, an der Mittelachse eingebaut und alle Wände mit einem graugrünen Farbton übermalt (Abb. 39). Die bedeutenden architektonischen Merkmale, die Gliederung der Fassade, die angewandten Ordnungen, deren Proportionen und Interkolumnien sowie die symmetrische Anordnung der Fenster, entsprechen jedoch vermutlich noch dem Originalzustand.<sup>183</sup>

<sup>183</sup> Vgl. Palme 1956, S. 91–92.

Die Materialität der Fassade entspricht nicht mehr dem Zustand indem sie im Jahre 1619 – 1622 ausgeführt wurde. Ursprünglich kam es zur Anwendung dreier unterschiedlicher Gesteinsarten: honigfarbener *Oxfordshire* für das Sockelgeschoss, brauner *Northamptonshire* für das Haupt- und Obergeschoss und weißer Portland für die Säulen, Pilaster, Balustraden sowie weiterer Zierelemente.<sup>184</sup> Diese leichte Polychromie ist jedoch im Jahre 1829 verloren gegangen, als unter John Soane die Haupt- und Ostfassade fast zur Gänze mit Portland-Stein neu verkleidet wurden (Abb. 40).<sup>185</sup> Die heute dadurch monochrome, fast streng anmutende Fassade dürfte früher durch die Polychromie der unterschiedlichen Steinarten etwas aufgelockert worden sein.<sup>186</sup> Auch die Flügelfenster entsprechen heute nicht mehr den ursprünglichen Originalen. Wurden unter Jones noch Pfosten-Riegel-Fenster ausgeführt, treten jene nun als, mit feinen Profilen gerasterte, Flügelfenster in Erscheinung.<sup>187</sup>

Gegenwärtig überragt das *Banqueting House* nicht mehr die ihm umgebenden Bauwerke. Auf dem ersten Blick gliedert es sich beinahe unscheinbar in die neoklassizistischen Fassaden seiner Nachbargebäude ein. Das *Banqueting House*, wie es heute anzutreffen ist, ist im Wesentlichen eine Rekonstruktion des Werkes Jones, die im frühen 19. Jahrhundert von Soane durchgeführt wurde. Obwohl gewissenhaft durchgeführt, zeugt diese Rekonstruktion heute eher vom neoklassizistischen Stile Soanes als vom Palladianismus bzw. Klassizismus eines Inigo Jones.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 76.

<sup>185</sup> Vgl. Harris 1973, S. 120.

<sup>186</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 76.

<sup>187</sup> Vgl. Harris 1973, S. 120.

<sup>188</sup> Vgl. Palme 1956, S. 58.





Abb. 39: Inigo Jones, *Banqueting House*, Innenraumgestaltung,  
Whitehall/London, 1619 – 1622



Abb. 40: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

## 4.2. Das äußere Erscheinungsbild

Das *Banqueting House* besteht aus zwei aneinandergereihten Würfeln, die gemeinsam eine Länge von ungefähr 33,5 Meter ergeben, sowie eine Breite und Höhe von 16,8 Meter einnehmen.<sup>189</sup> Der kompakte Baukörper ist horizontal in ein Sockel-, Haupt- und Obergeschoss gegliedert, deren Wandflächen mit einer Rustizierung versehen sind. (Abb. 41).

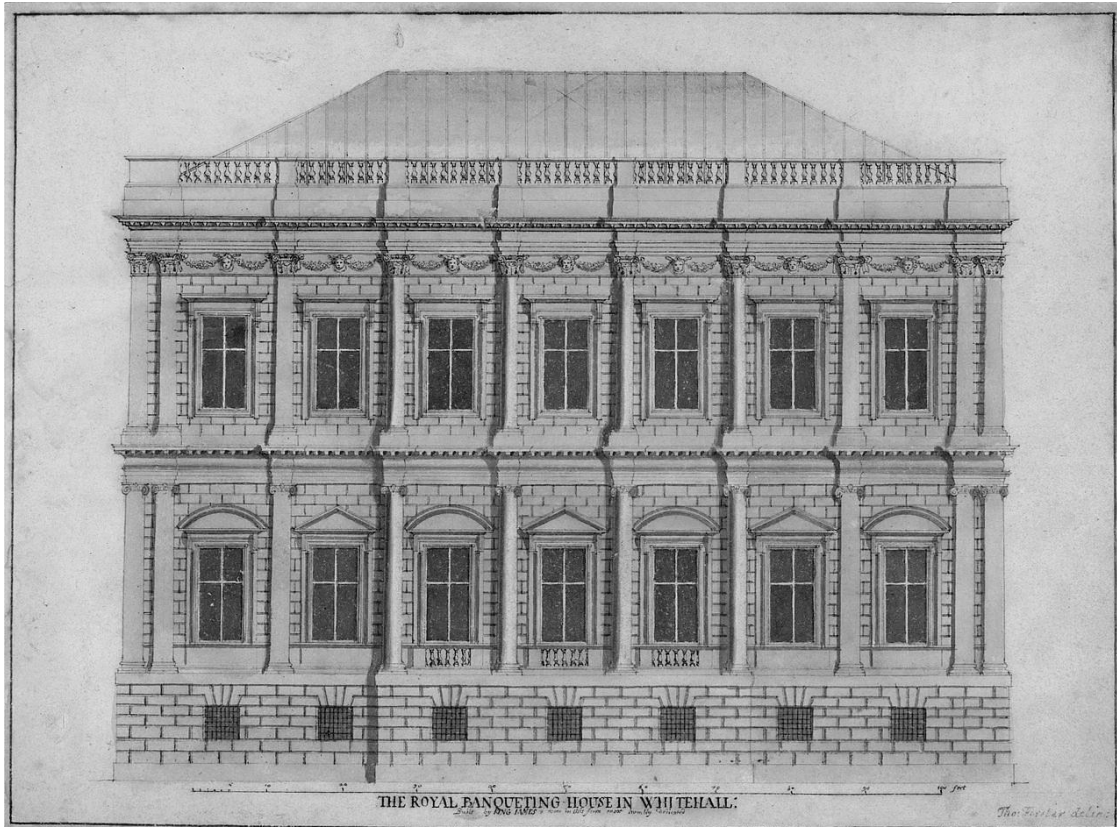


Abb. 41: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

Der Baukörper ist aus weißem Portlandstein ausgeführt und durch eine Sockelzone baulich erhöht. An der nach Westen ausgerichteten Hauptfassade wird mittels einer Superposition von Säulen- bzw. Pilasterstellungen eine symmetrische Gliederung der Vertikalen erreicht. Diese sind im Hauptgeschoss in der ionischen Ordnung ausgeführt und werden im Obergeschoss von einer kompositen Ordnung überlagert. Die vertikale Gliederung wird anhand von sieben Fensterachsen verstärkt, deren Felder symmetrisch in den Jochen der Säulen bzw. Pilastern angesiedelt sind. Die drei mittleren Felder werden

<sup>189</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 76.

von Säulen anstatt von Pilastern flankiert und betonen somit einen Mittelrisalit, der, von der Fassadenflucht der Seitenrisalite leicht vorspringend, das Frontispiz wiederum in drei vertikale Abschnitte unterteilt. Diese Vor- und Rücksprünge in der Fassade bilden ein *Rhythmisches Travée*. Die das *Piano nobile* auszeichnenden Säulen sind nicht zur Gänze, sondern nur als  $\frac{3}{4}$ -Säulen ausgeführt, da deren Säulenschaft zum Teil in die Wandebene eingerückt ist. An den beiden Seitenrisaliten wird die Fassade mittels Pilaster gegliedert und an den Enden von Doppelpilastern abgeschlossen. Dadurch kommt es visuell zur verstärkten Betonung der Gebäudeecken. Die Säulen und Pilaster sind glatt, ohne Kannelierung ausgeführt und heben sich dadurch besonders stark von der rustizierten Wandebene ab.

Die Hauptfassade erfährt anhand des Architravs bzw. Fries der ionischen Ordnung sowie eines Zahnfrieses samt Kranzgesims eine horizontale Gliederung in zwei Geschosse. Das charakteristisch gewölbte Fries der ionischen Ordnung des Hauptgeschosses wurde in seiner Oberflächengestaltung ohne jeglichen Dekor ausgeführt. Im Obergeschoss sind die einzelnen Wandfelder zwischen den Kapitellen der kompositen Ordnung mit einem dekorativen Unterfries als Auflockerung der Wandflächen zwischen den Fensterreihen versehen, welches mit an Früchten reichen Girlanden behangen ist, die jeweils in der Mitte von einer weiblichen Maske in zwei Teile gegliedert sind. Über dem Architrav und Fries der korinthischen Ordnung, sowie dem Zahnfries samt Kranzgesims, wird das Gebäude von einer, auf einem doppelten Sockel ausgeführten Balustrade bekrönt, die das gesamte Gebäude umläuft. Darüber erhebt sich eine flach geneigte Dachkonstruktion, ähnlich eines Spiegelgewölbes, wobei die Grate mit geraden anstatt gewölbten Verlauf ausgeführt sind.

Die hochrechteckigen Fenster des Hauptgeschosses werden alternierend von Segment- und Dreiecksgiebel bekrönt, wobei jene, des mit Säulen hervorgehoben Mittelrisalits, zusätzlich von Balustraden unterstellt sind. Jene der Seitenrisalite sind an dieser Stelle mit Blenden versehen. Die im Obergeschoss ebenfalls hochrechteckig ausgeführten Fenster werden von waagrechten Stürzen, dekorativ als einfaches Gesims ausgebildet, abgeschlossen, die auch an den Seiten hinuntergeführt werden.

An der Richtung Themse orientierten Ostfassade übernimmt der Baukörper die Gliederung und Gestaltung der Hauptfassade und ist dieser somit in ihrer Ausführung ident. Die Südfassade grenzt direkt an ein Nachbargebäude, womit hier keinerlei Gestaltung erkennbar ist. Links von der Hauptfassade ist die Schmalseite des Treppenanbaus sichtbar, die auf einer weiter zurückliegenden Ebene von der Fassadenflucht des Baukörpers vorspringt. Der an der seitlichen Nordfassade, über alle drei Geschosse verlaufende, erkerartige Anbau (Abb. 42) erfährt an der Längsfassade durch eine symmetrische Fensteranordnung eine dreiachsige vertikale Gliederung. Die Ausführung der Fenster entspricht jener der Ost- und Westfassade, die von einem einfachen Gesims bekrönt werden. Im Sockelgeschoss befindet sich jedoch am linken äußeren Ende anstatt des Fensters eine Tür. Im Gegensatz zu den beiden Hauptfassaden ist hier die Wandfläche jedoch nicht mit einer Rustizierung sondern mit einem Putz in einem bräunlichen Farbton versehen. Eine horizontale Gliederung wird hier durch die Weiterführung der Säulenbasis und der Fensterbank des Hauptgeschosses der Hauptfassade, sowie der beiden Zahnfriese samt Kranzgesims erreicht. Deren Ausführung erfolgt hier jedoch mittels einfacher Blenden ohne jegliche Details. Interessanterweise wird der Treppenzubau in der Aufriss-Zeichnung von Thomas Forster (1672 – 1722), nicht dargestellt (Abb. 41). Wann und nach welchen Entwürfen der heutige Zustand des Anbaues zur Ausführung kam ist ungewiss.



Abb. 42: Inigo Jones: *Banqueting House*, Nordfassade, Situation 1892, London, 1619 – 1622

#### 4.3. Das Raumprogramm und dessen Organisation im Grundriss

Die Idee des Grundrisses (Abb. 43) wird dominiert von einem großzügigen Saal, basierend auf den Abmessungen zweier aneinandergereihter Quadrate, deren gemeinsame Längsseiten nach Osten und Westen hin ausgerichtet sind. Jenem, beinahe fast den gesamten Grundriss einnehmenden, Saal ist an der nördlichen Breitseite ein Treppenhaus, mit den Abmessungen eines hochgestellten Rechtecks, vorgelagert. Dieser rechteckige Anbau nimmt jedoch nicht die gesamte Breite des Saals ein, sondern springt an dessen nordöstlichen Ecke dezent und an der nordwestlichen Ecke verstärkt zurück. Der Grundfläche des Saals können zwei horizontale Achsen eingeschrieben werden, die den Grundriss, ähnlich einer Basilika, in ein Hauptschiff und zwei flankierende Seitenschiffe unterteilen. Der Saalgrundfläche kann jedoch auch eine horizontale Mittelachse eingeschrieben werden, an jener der Saal spiegelgleich ausgeführt ist. Vertikal wird der Grundriss von sieben weiteren Achsen gegliedert, an jenen die Fensterreihen der beiden Längsseiten ausgerichtet sind.

Der Grundriss des Unter- bzw. Sockelgeschosses (Abb. 44) entspricht der Achsengliederung des Hochparterres. Diese wird hier baulich betont, indem jeweils an den Kreuzungspunkten der Horizontal- und Vertikalachsen ein massiver, mit Putz versehener Mauerpfeiler positioniert ist. In den Feldern zwischen den einzelnen Pfeilern befindet sich jeweils ein Kreuzgratgewölbe (Abb. 45). An beiden Enden der Längsreihe ist jeweils mittig eine Türöffnung platziert und an den Mittelachsen der Querreihen sitzen zwischen den Wandpfeilern kleine quadratische Fenster.

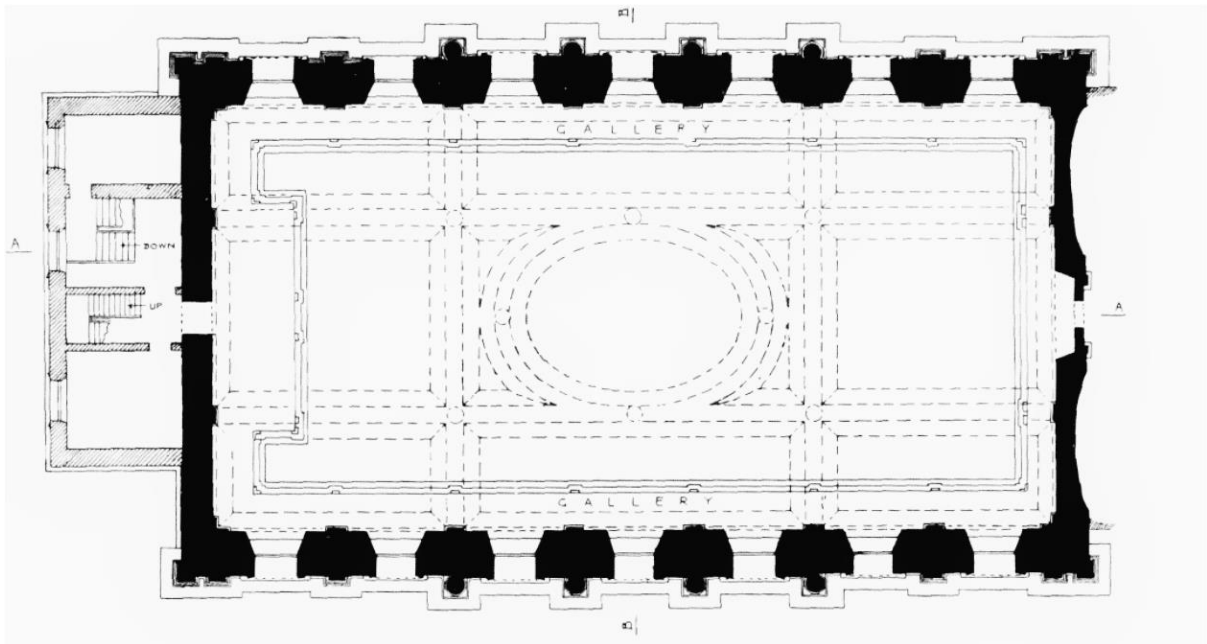


Abb. 43: Inigo Jones: *Banqueting House*, Grundriss Hochparterre, Whitehall/London, 1619 – 1622

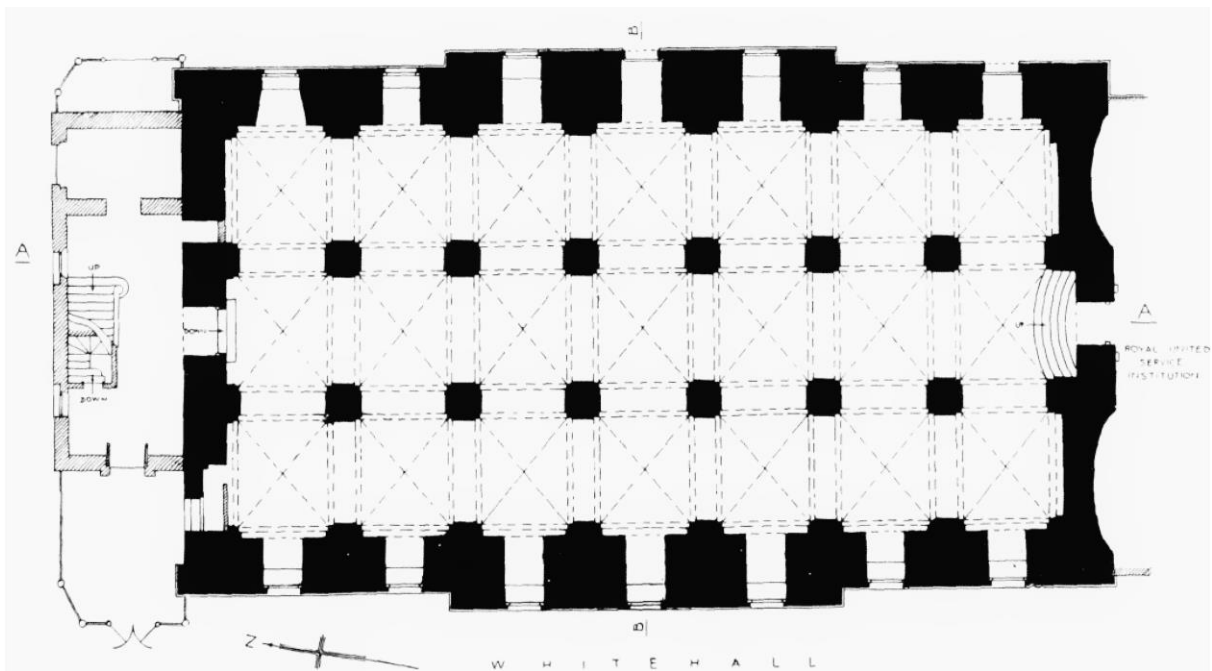


Abb. 44: Inigo Jones: *Banqueting House*, Grundriss Sockelgeschoss, Whitehall/London, 1619 – 1622



Abb. 45: Inigo Jones: *Banqueting House*, Sockelgeschoss, Whitehall/London, 1619 – 1622



#### 4.4. Die Disposition des Innenraums

Der Innenraum des *Banqueting House* entspricht der Gliederung der beiden Hauptfassaden. Das äußere Erscheinungsbild wird horizontal in ein Sockel-, ein Haupt- und ein Obergeschoss gegliedert. Im Inneren ist das Hochparterre zwar in zweifacher Höhe ausgeführt und umfasst somit auch das Obergeschoss, doch auf ungefähr halber Raumhöhe befindet sich eine hölzerne Galerie, die ursprünglich den gesamten Saal umlief und somit die horizontale Fassadengliederung im Innenraum wieder aufnimmt. Die Nordwand erfährt durch eine Superposition der Säulen- bzw. Pilasterstellung eine dreiteilige vertikale Gliederung, wodurch eine Art Mittelrisalit gebildet wird, wo, auf gekoppelten ionischen Säulen aufruhend, die Galerie von der Wand verstärkt abrückt und in Form eines Balkons ausgeführt ist (Abb. 46, Abb. 47). Diese horizontale Teilung gliedert das Hauptgeschoss in zwei virtuelle Stockwerke, ein Haupt- und ein Galeriegeschoss. Auch die siebenteilige Achsengliederung der Fensterreihen und die hier verwendeten Ordnungen stimmen mit jener der Hauptfassade überein. Ebenso erfahren die beiden Längswände sowie die Südwand anhand der Superposition von Halbsäulen bzw. Pilastern eine vertikale Gliederung. An der unteren Seite sind kannelierte Halbsäulen der ionischen Ordnung ausgeführt, auf die sich darüber liegende kannelierte komposite Pilaster stützen. Zwischen den Kapitellen der kompositen Ordnung sind, entsprechend der äußeren Fassadengestaltung, mit Früchten und Masken versehene Girlanden als Dekorament ausgeführt. Durch die an den Stirnwänden angeordneten Halbsäulen bzw. Pilaster wird eine Einteilung des Grundrisses in drei Längsreihen bzw. in ein Haupt- und zwei Seitenschiffe angedeutet, wodurch sich eine axiale Ausrichtung des Saals erkennen lässt. Den oberen Abschluss des Raums bilden die, den gesamten Raum überspannende, von Peter Paul Rubens<sup>190</sup> gestalteten Deckenpaneele.

---

<sup>190</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 79.



Abb. 46: Inigo Jones: *Banqueting House*, Innenraumgestaltung, Restaurierung nach John Soane (frühes 19. Jahrhundert), Whitehall/London, 1619 – 1622

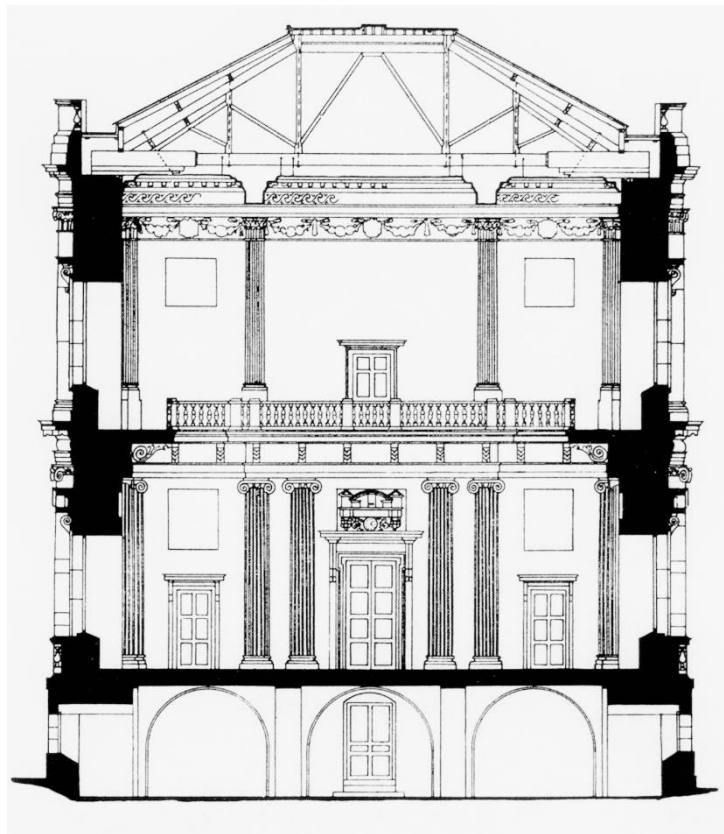


Abb. 47: Inigo Jones, *Banqueting House*, Schnitt, Whitehall/London, 1619 – 1622

#### 4.5. Der unmittelbare Einfluss Andrea Palladios auf den Entwurf des *Banqueting House*

Mit dem königlichen Entwurf für das *Banqueting House* in *Whitehall*/London, welches 1619 – 1622 errichtet wurde, kam es in England durch Jones zur ersten vollständigen Umsetzung der Architekturauffassung Andra Palladios.<sup>191</sup>

Bei der Anwendung klassischer Formenelemente bediente sich Inigo Jones u.a. an den Renaissance-Palazzos Andrea Palladios, die von ihm ausreichend studiert wurden. Für die Rustizierung der Haupt- und Ostfassade des *Banqueting House* sowie für die, das gesamte Gebäude umlaufende, bekrönende Balustrade, kann die *Basilica Palladiana* als direkte Inspirationsquelle herangezogen werden. Für die Anwendung der *voussoirs* über den Fenstern im Sockelgeschoss und der von Balustraden unterstellten Fenster des Mittelrisalits im Hauptgeschoss diente Jones vermutlich Palladios *Palazzo Iseppo da Porto* (Abb. 48) und *Palazzo Thiene* (Abb. 49) als Vorbild. Den Fries, bestehend aus mit Masken versehenen Fruchtgirlanden, entlehnte er vermutlich ebenfalls aus dem *Palazzo Iseppo da Porto*. Jones bediente sich somit an dem zahlreichen Formenkanon Palladios und setzte die daraus entnommenen Elemente frei in seinem Entwurf für das *Banqueting House* ein.<sup>192</sup> Die Gliederung der Fassade des *Banqueting House* basiert auf den von Palladio entwickelten dreiteiligen Villen-Aufriss. Außerdem zeugen die starke Rustizierung der gesamten Fassade, sowie die Betonung des *Piano nobile* und die damit verbundene dreiteilige Gliederung der Frontispize, von der Verwandtschaft mit Palladios Villenarchitektur.<sup>193</sup>

Der Grundriss des *Banqueting House* lässt eine Verwandtschaft mit dem Hauptschiff einer Basilika erkennen. Wenn dies nicht sofort spürbar ist, liegt das vermutlich daran, dass die zu einer Basilika gehörenden Apsis an der Breitseite fehlt.<sup>194</sup> In einem früheren Entwurf des *Banqueting House* wurde jedoch eine Nische, ähnlich einer Apsis, am südlichen Ende vorgesehen, welche anscheinend auch in einer Geschosshöhe und bekrönt von einer Halbkuppel zur Ausführung kam, vermutlich jedoch bereits zwischen 1625 –

---

<sup>191</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 26.

<sup>192</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 74.

<sup>193</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 3–4.

<sup>194</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 50.

1626 wieder abgebaut wurde. Zudem bekrönte Jones in diesem früheren Entwurf den Mittelrisaliten der Hauptfassade mit einem Dreiecksgiebel (Abb. 50).<sup>195</sup> Es wird angenommen, dass Jones dieses Thema einer Basilika im Zuge des Studiums Andrea Palladios und dessen Restauration einer römischen Basilika in Vicenza, der *Basilica Palladiana*, entdeckte. Den Typ der Basilika kann man auch in Palladios Version einer ägyptischen Halle und in einigen seiner Tempelkonstruktionen erkennen. In diesen Prototypen fand Jones reichlich Ideen für die Innenraumgestaltung des *Banqueting House*, wie es sich z.B. in seiner Skizze für einen Türrahmen, im Stile des zeitgenössischen Manierismus, erkennen lässt.<sup>196</sup> Der Entwurf des prächtigen *Great Doure*, aus dem Jahre 1619, kam jedoch nie zur Ausführung.<sup>197</sup> (Abb. 51)

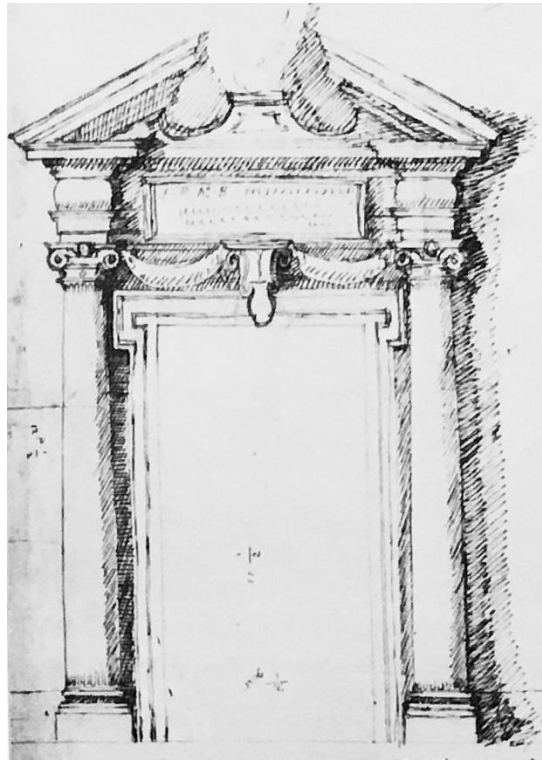


Abb. 51: Inigo Jones, *Great Dour*, Entwurf, 1619

---

<sup>195</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 53.

<sup>196</sup> Vgl. ebda, S. 55.

<sup>197</sup> Vgl. Harris 1973, S. 120.

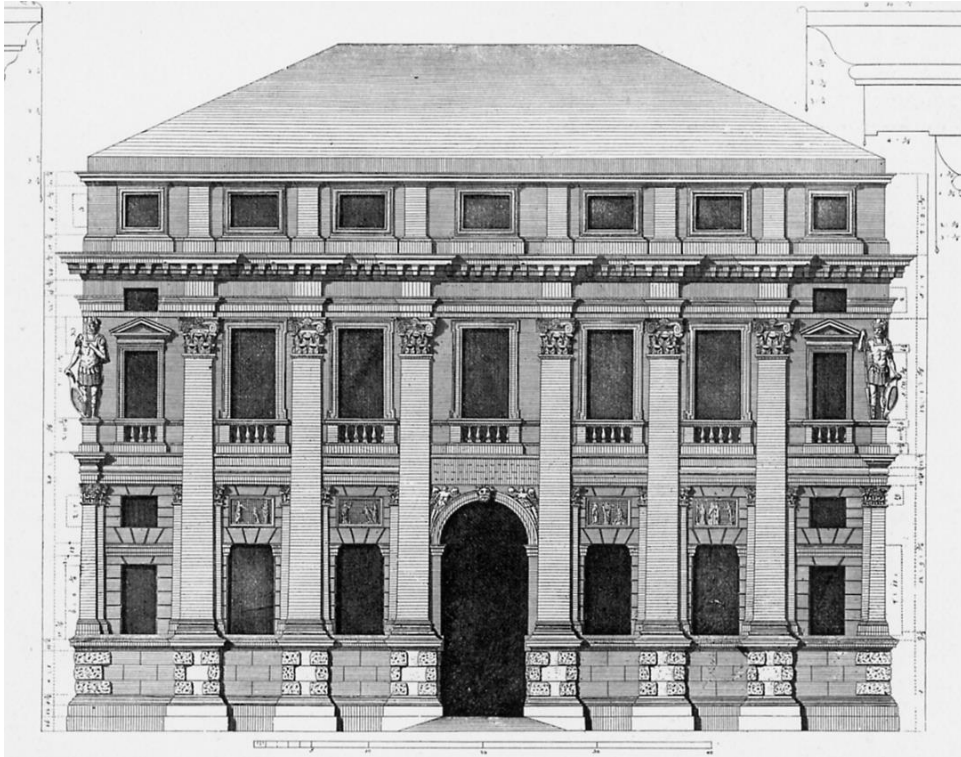


Abb. 48: Andrea Palladio: *Palazzo Iseppo da Porto*, Vicenza, ca. 1540 – 1552

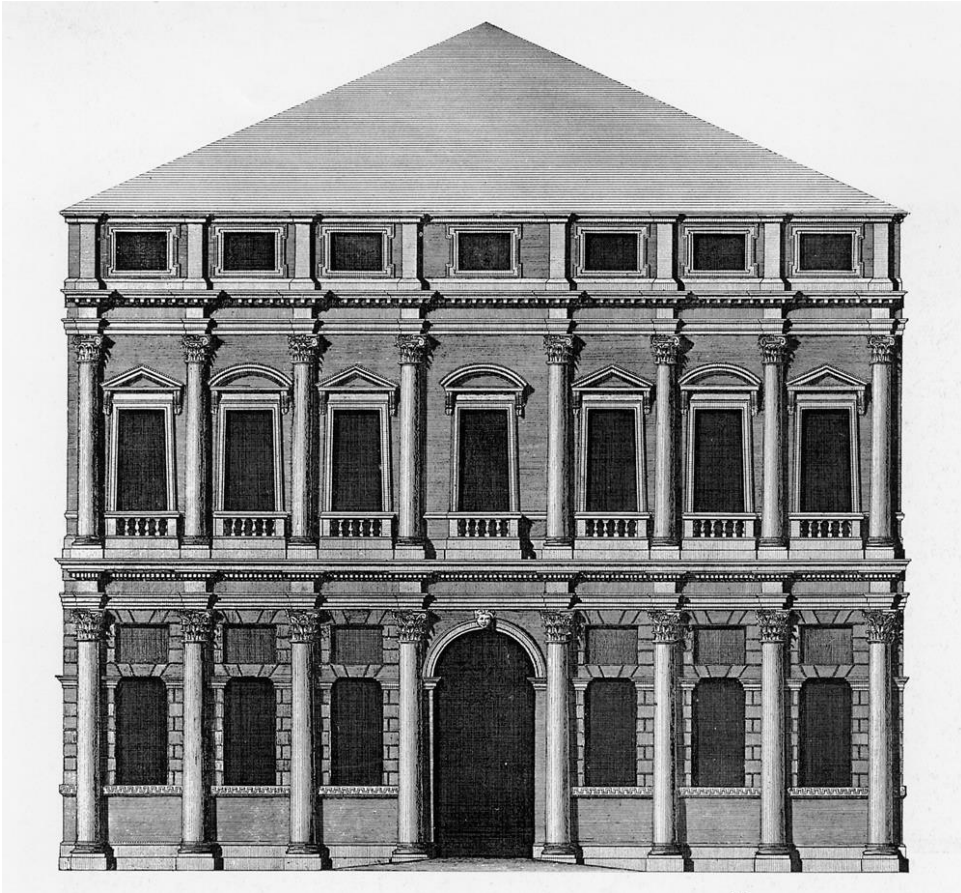


Abb. 49: Andrea Palladio: *Palazzo Thiene*, nach Entwürfen von Giulio Romano 1542, Vicenza, 1544

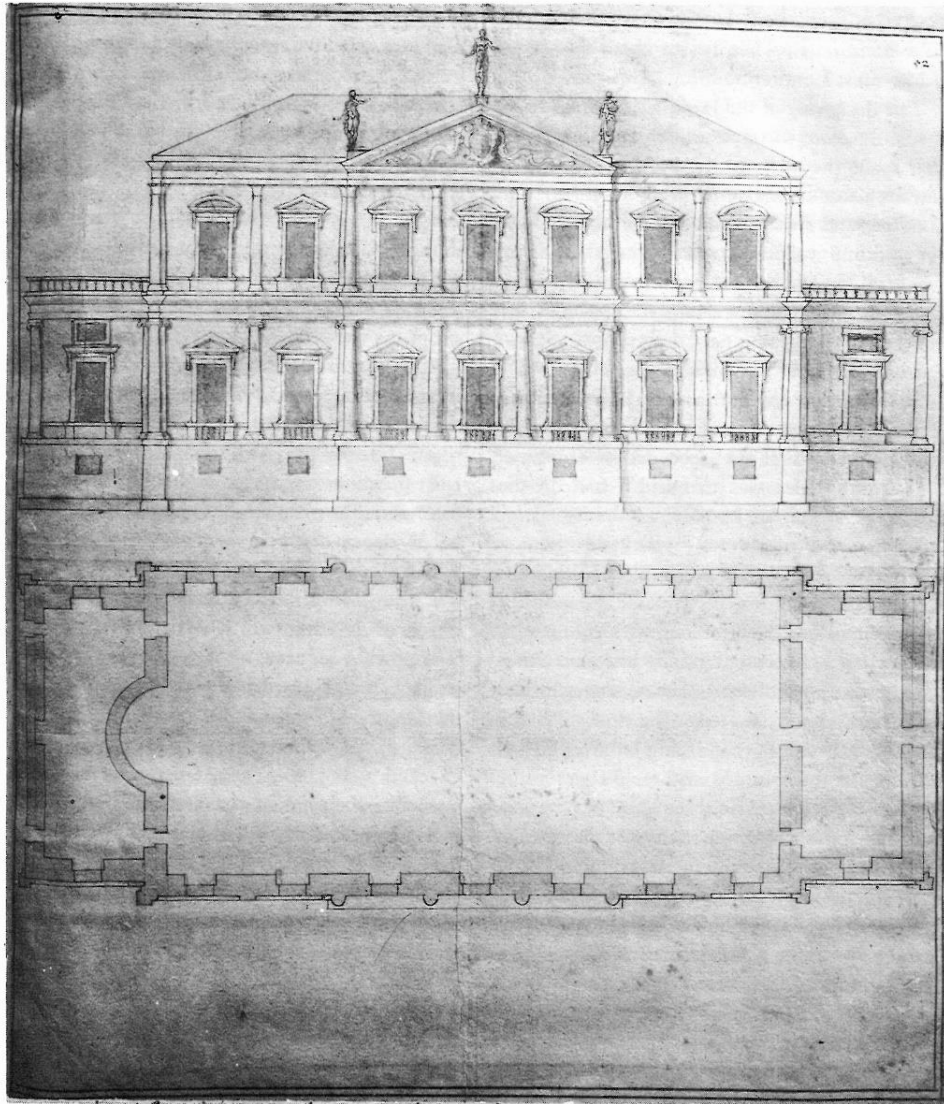


Abb. 50: Inigo Jones: *Banqueting House*, Entwurf Hauptfassade/Grundriss, Whitehall/London

## 5. Die Entstehung des holländischen Klassizismus im 17. Jahrhundert

Der Stil des holländischen Klassizismus entwickelte sich in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, bestimmte das gesamte Goldene Zeitalter der Niederlande und dauerte bis etwa 1700 an. Dessen charakteristische Befolgung eines strengen Proportionssystems wurde auch noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angestrebt, jedoch wurden keine antiken Bautypen mehr als Vorbild herangezogen und die Anwendung eines klassischen Formenkanons wurde bis auf die Verwendung für Portalumrahmungen vollständig eingestellt. Um 1700 wurde eine neue barocke Fassadenarchitektur nach dem Vorbild französischer Ornamentik die am Hofe des Königs Ludwig XIV. von Baumeistern eingeführt wurde, angestrebt. Diese bestimmte fortan den niederländischen Architekturstil des 18. Jahrhunderts. Bis zu einem erneuten Aufschwung des Klassizismus, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, sollte die an Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi angelehnte klassizistische Formensprache keine primäre Rolle mehr einnehmen.<sup>198</sup>

### 5.1. Die wirtschaftliche und kulturelle Situation der Niederlande

Im 17. Jahrhundert kam es in den Vereinigten Niederlanden, wie auch zeitgleich an den europäischen Höfen, zu einer Hochblüte in der Kunst und in der Wissenschaft. Voraussetzung für diese einzigartige Blüte war der Aufstieg der Republik der Sieben Vereinigten Niederlande zur internationalen See- und Handelsmacht, dies in weiterer Folge zu einer wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Vorreiterrolle führte.<sup>199</sup> Die Niederlande hatten in allen Weltteilen Kolonien angesiedelt und hatten wesentlichen Einfluss auf die europäische Politik. Dies passierte aber keinesfalls in einer friedlichen, sondern von Kriegen und Unruhen geprägten Zeit.<sup>200</sup> Der Niedergang Spaniens bildete u.a. den Ausgangspunkt des Aufstieges der nördlichen Niederlande zur internationalen See- und Handelsmacht, insbesondere der Provinzen Hollands. Diese Provinzen konnten nicht nur Macht und Reichtum am frühesten erlangen und am längsten erhalten, sondern auch eine tatkräftige und intellektuelle Bevölkerung

---

<sup>198</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 146.

<sup>199</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 130.

<sup>200</sup> Vgl. ebda, S. 25–26.

herausbilden. Deshalb wurde zu jener Zeit und wird auch heute noch für die Niederlande oftmals das Synonym Holland verwendet.<sup>201</sup>

Die geographische Lage der Niederlande an drei Seegebieten, der Zuidersee, dem Wattenmeer und der Nordsee sowie an drei großen Stromläufen, dem Rhein, der Maas und der Schelde, begünstigte die Entstehung der Schifffahrt sowie des Handels. Fischer, Schiffer, Kaufleute und Bauern bildeten infolgedessen die vorwiegende Bevölkerung des Landes.<sup>202</sup>

In jener Zeit, als die Macht des Adels immer schwächer wurde und jene der Kirche zur Gänze verschwand, wurde die wirtschaftlich starke und geistig mündige Oberschicht vom Kaufmannsstand gebildet. Diese bestimmte nicht nur das Geschäftsleben, sondern nahm auch im politischen und sozialen Leben eine vorrangige Stellung ein. Die Macht und der Reichtum dieser Gesellschaftsschicht stieg stetig, ohne sich jedoch direkt vom Geschäftsleben loszusagen.<sup>203</sup> Es war somit die Struktur der Bürgergesellschaft, die in den Städten die Träger der nationalen Kultur bildeten und diese hervorbrachten. Die Magistratsfamilien waren noch selbst im Kaufhandel tätig und hielten die Tugenden der bürgerlichen Einfachheit und Sparsamkeit in Ehren. Trotz Sparsamkeit ließen sie sich wohlausgestattete Herrenhäuser errichten, waren der Dichtkunst angetan und sammelten mit Leidenschaft Gemälde oder gaben diese in Auftrag. Somit formte sich allmählich eine Bürgeraristokratie welche die Entwicklung der nationalen Kultur der Niederlande des 17. Jahrhunderts weitgehend bestimmte.<sup>204</sup>

Die Eigenschaften des niederländischen Volkes lagen u.a. in ihrer Einfachheit, Nüchternheit und Sparsamkeit. Diese zeichneten sich nicht nur in der Schlichtheit der Kleidung, des Gesellschaftslebens, des Wohnens und der Manieren aus, sondern auch in der Struktur und Gestaltung des Landes und seiner Städte. Auch durch stetig wachsenden Wohlstand und Reichtum ging dieser allgemein gültige Hang zur Einfachheit nie vollkommen verloren.<sup>205</sup> Da es an großen öffentlichen und privaten Auftraggebern sowie

---

<sup>201</sup> Vgl. Galland 1890, S. 366.

<sup>202</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 19.

<sup>203</sup> Vgl. ebda, S. 24.

<sup>204</sup> Vgl. ebda, S. 53–56.

<sup>205</sup> Vgl. ebda, S. 84–85.



an Kunstmäzenen mangelte, kam es auch zu keiner Schöpfung großer Baukunst. Die Auftraggeber und Kunstliebhaber widmeten sich eher der Malerei und den graphischen Künsten.<sup>206</sup>

Zur Zeit des *Gouden Eeuw*, welche ungefähr das gesamte 17. Jahrhundert einnahm, war die Republik der Vereinigten Niederlande das einzige Land, welches auf allen Gebieten der Kunst und Kultur seine Hochblüte erreichen konnte. Es kam zum Höhepunkt als Staats- und Handelsmacht, in der Industrie und Seefahrt sowie in der Kunst und Literatur.<sup>207</sup> Es ist sehr bemerkenswert, dass die Niederlande ausgerechnet zu einer Zeit, die von einem langandauernden Freiheitskampf geprägt wurde, eine beachtenswerte Handelsblüte entfalten konnte, welche wiederum den fruchtbaren Boden für die Entwicklung einer Hochkultur bildete. Die Grundlage dafür wurde bereits im Mittelalter gelegt, wo Frachtfahrten nach Frankreich und Spanien, nach Norwegen und über die Ostsee die Hauptquelle für den erworbenen Wohlstand darstellen sollten. Diese Handelsmacht wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch die Schifffahrt in die Levante und nach Indien sowie nach Persien und in den fernen Osten ausgebaut. Die Handelsgesellschaften richteten ihr Augenmerk aber auch nach Süden, wo u.a. Java und die Molukken zum Erwerb von Gewürzen aufgesucht wurden. Der andauernde Kriegszustand wurde von mehreren Pausen durchbrochen, beschränkte sich immer nur auf einen kleinen Bereich des Terrains und war gering in seinen Auswirkungen. Dadurch kam es nie zu einem vollkommenen Abbruch des Geschäftslebens. Bereits im Jahr 1596 überstieg die Anzahl der Schiffe sowie der Handelsumsatz des Landes jenen von England und Frankreich, obwohl sich der Ausbau der Handelsmacht der Republik erst in ihren Anfängen befand.<sup>208</sup>

Neben den auf Übersee getätigten Unternehmungen, die den Reichtum der Niederlande in enormen Maße steigerten, wurde auch die heimische Ertragsfähigkeit ausgebaut. Da die Bevölkerung durch Zuwanderungen immer weiter zunahm, wurden überschwemmte Gebiete großzügig eingedeicht und entwässert, um fruchtbares Weideland für die Viehzucht zu gewinnen. Im Zuge dessen wuchs auch die Produktion landwirtschaftlicher Produkte und der Fischfang gedieh. Dies führte wiederum zu einem Ausbau der

---

<sup>206</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 61.

<sup>207</sup> Vgl. ebda, S. 130.

<sup>208</sup> Vgl. ebda, S. 25–26.

Industrien für die Herstellung unterschiedlichster für den Fischfang und Schiffsbau nötiger Hilfsmittel. Zusätzlich verhalf der Schiffsbau dem Holzhandel zu einer raschen Blüte sowie den Schiffswerften zur Bekanntheit innerhalb Europas.<sup>209</sup>

Einen großen Fortschritt in der Mathematik kennzeichneten mechanische und hydraulische Neuerungen des Wasserbaus, sowie zahlreiche Werke von heimischen Ingenieuren, Landvermessern und Brückenkonstrukteuren.<sup>210</sup> Begünstigt wurden all diese Errungenschaften vor allem durch die ungewöhnliche wirtschaftliche Passivität der meisten europäischen Länder in den vorangegangenen Jahrhunderten, wo u.a. der ungefähr zwischen 1130 bis 1450 andauernde Krieg zwischen England und Frankreich in beiden Ländern das wirtschaftliche Wachstum hemmte.<sup>211</sup>

Zu Beginn der Kraftentfaltung der Niederlande profitierte das Land von der Passivität der anderen Nationen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gewannen jedoch die anderen Länder aus der fertig gereiften holländischen Kultur mannigfaltigen Profit. Die Niederlande wurden von zahlreichen Reisenden aufgesucht um hier von dem einheimischen Wissen im Schiffs- und Mühlenbau, den Erfahrungen im Brückenbau und der Hydrotechnik sowie von den musterwürdigen Organisationen der Städte zu lernen.<sup>212</sup>

## 5.2. Die politischen Hintergründe in den Niederlanden

Nicht nur die wirtschaftliche und kulturelle, sondern auch die politische Struktur der Niederlande war äußerst konservativ und hielt an ihren Traditionen, Rechten und Privilegien fest. Die Regierung wurde auf die Vereinigten Provinzen aufgeteilt, wo jede für sich den Anspruch auf Souveränität erhob und in Stände oder Provinzialstaaten gegliedert war.<sup>213</sup> Für gemeinsame Abstimmungen in den verschiedensten Anliegen, vor allem in Fragen bezüglich der Verteidigung des Landes oder dessen Außenpolitik,

---

<sup>209</sup> Vgl. Galland 1890, S. 161–162.

<sup>210</sup> Vgl. ebda, S. 163.

<sup>211</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 27–30.

<sup>212</sup> Vgl. Galland 1890, S. 345–346.

<sup>213</sup> Vgl. Huizinga, S. 33–34.

wurden von den Provinzialstaaten Vertreter zu den Versammlungen der Generalstaaten nach Den Haag entsandt.<sup>214</sup>

Die Niederlande, welche in 17 Provinzen aufgeteilt waren, wurden von ihrem Landesherrn selbst oder von einem Generalstatthalter regiert. Die Statthalter waren deren Vertreter in den unterschiedlichen Gebieten. Das Land wurden somit aus verschiedenen Herrschaftsgebieten gebildet, die unter der Hand eines gemeinsamen Souveräns standen. Philipp II. regierte die Niederlande (ab 1555) von Spanien aus und wollte die Macht und Funktionen der Statthalter immer mehr eindämmen, um das Land zunehmend nach seinen Vorstellungen regieren zu können.<sup>215</sup>

Im Achtzigjährigen Krieg (1568 – 1648) löste sich die Republik der Sieben Vereinigten Niederlande von der Herrschaft der spanischen Krone und erkämpfte, indem sich sieben der insgesamt 17 Provinzen zusammenschlossen, ihre Unabhängigkeit.<sup>216</sup> Dieser Glaubens- und Unabhängigkeitskrieg entwickelte sich aus einem Aufstand der protestantisch gesinnten Niederländer gegen den spanischen und katholischen Landesherrn Philipp II. (1527 – 1598)<sup>217</sup>, Sohn und Nachfolger Karl V. (1500 – 1558)<sup>218</sup>. Der äußerste Anlass war der sogenannte Bildersturm 1566, der in Flandern seinen Ausgang fand und sich von hier aus in alle Provinzen der Niederlande ausbreitete. Kirchen wurden von Calvinisten gestürmt und alle Heiligenfiguren die diese als Gotteslästerung empfanden zerstört.<sup>219</sup> Infolge dessen schlossen sich die sieben nördlichen protestantisch geprägten Provinzen 1579 zur Utrechter Union zusammen<sup>220</sup>, und gründeten 1581 die Republik der Sieben Vereinigten Niederlande,<sup>221</sup> während die katholischen Südprovinzen – heute Belgien – bei Spanien blieben.<sup>222</sup> Durch den Sieg

---

<sup>214</sup> Vgl. Driessen 2009, S. 83.

<sup>215</sup> Vgl. Anton van der Lem: *Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden*, Berlin 1996, S. 37–44.

<sup>216</sup> Vgl. Manfred Taschner: *Das Scheitern und der Erfolg eines Aufstandes. Geänderte innen- und außenpolitische Grundlangen für die Revolution in den Niederlanden zwischen 1568 und 1572*, Wien, Univ., Diss., 2004, S. 7–8.

<sup>217</sup> Vgl. Driessen 2009, S. 18.

<sup>218</sup> Vgl. ebda.

<sup>219</sup> Vgl. ebda, S. 43–44.

<sup>220</sup> Vgl. Michael North: *Geschichte der Niederlande*, München 2008, S. 32

<sup>221</sup> Vgl. Driessen 2009, S. 50.

<sup>222</sup> Vgl. Van der Lem 1996, S. 16–17.

erhielt der protestantische Glauben eine Vormachtstellung und die Vereinigten Provinzen sicherten sich die Erhaltung ihrer städtischen Selbstverwaltung sowie die provinzielle Regierung nach dem alten ständischen System, welches einen Gegensatz zum politischen System anderer europäischer Länder, dem Absolutismus, bildete. Der Staat schwor dem Souverän ab und räumte dessen Abgeordneten, dem sogenannten Statthalter, eine Position ein, in welcher er einzelne Rechte der Souveränität, wie u.a. Begnadigungen ausüben durfte. Durch dieses Privileg stellte der Statthalter eine Autorität dar, ohne jedoch eine Obergewalt bzw. eine amtsmäßige Überlegenheit gegenüber den Staaten auszuüben.<sup>223</sup>

1572 ernannten die Staaten von Holland Wilhelm I. von Oranien zum Statthalter der Provinz.<sup>224</sup> Nach dessen Ermordung (1584) konnten sich die Generalstaaten relativ schnell auf Wilhelms Sohn Maurits van Oranje als Nachfolger einigen, der 1625 von seinem Bruder Frederik Hendrik abgelöst wurde. Mit Ausnahme eines zwölfjährigen Waffenstillstands, in der Zeit von 1609 bis 1621, dauerte der Kampf der Niederlande gegen die Spanier bis 1648. Nach dem Tod Frederik Hendriks 1647, der zuvor wichtige Friedensverhandlungen einleitete, kam es 1648 zum Westfälischen Frieden, der das Ende des Dreißig- und Achtzigjährigen Krieges bedeutete und in Folge dessen die Unabhängigkeit der nördlichen Niederlande von Spanien anerkannt wurde.<sup>225</sup>

Anhand des nur schwer zu fassenden und komplizierten Systems der Provinzial- und Generalstaaten haben die Niederlande, trotz vieler Mängel und Lücken, ihr Volk vermutlich besser regiert als jedes andere europäische Land des 17. Jahrhunderts und konnten somit der Republik eine konstante politische Richtung vorgeben.<sup>226</sup> Dieser ausgeklügelten Politik sowie einem humanen Nationalbewusstsein war es damals zu verdanken, dass sich in den Vereinigten Niederlanden von nah und fern Handwerker, Künstler, Gelehrte, Kaufleute sowie Menschen die reich an geistigen oder materiellen Gütern waren oder aufgrund ihres Glaubens aus ihren Heimatländern flüchten mussten, niederließen und somit zur Entwicklung des nationalen Reichtums der Niederlande

---

<sup>223</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 36–38.

<sup>224</sup> Vgl. Taschner 2004, S. 117.

<sup>225</sup> Vgl. Gerard Adriaan Cornelis Blok: Pieter Post. 1608 – 1669. Der Baumeister der Prinzen von Oranien und des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen, Aachen, Univ., Diss., 1936, S. 1.

<sup>226</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 41–42.

beitragen.<sup>227</sup> Aber auch die Verhältnisse der europäischen Politik ermöglichte den Vereinigten Niederlanden ihre politische und wirtschaftliche Vormachtstellung aufrechtzuhalten. Denn zu dieser Zeit standen beinahe alle anderen Staaten vor einer innerpolitischen Herausforderung und konnten dadurch ihre Stellung in der europäischen Politik nicht zur Geltung bringen. England stand nach dem Ende der Regierung Königin Elisabeths I. (1558 – 1603)<sup>228</sup> vor einem Kampf um die eigene Staatsverfassung, das Deutsche Reich befand sich im Dreißigjährigen Krieg, Spanien fand sich durch den niederländischen Krieg in einer geschwächten Position und Frankreich war nach einem überwältigten Glaubenskrieg damit beschäftigt die Macht der Habsburger abzuwehren. Besonders die späteren Jahre des siebzehnten Jahrhunderts bildeten einen wirtschaftlichen und politischen Höhepunkt der niederländischen Republik. Erst nach 1700 ging diese Blüte aufgrund des Spanischen Erbfolgekrieges zu Ende, womit die Vormachtstellung der Republik an England abgetreten werden musste.<sup>229</sup>

#### 5.2.1. Der Einfluss der niederländischen Statthalter auf die politische, künstlerische und kulturelle Situation der Niederlande

Das komplexe Verfassungssystem der Vereinigten Niederlande konnte vor allem aufgrund der hohen Stellung des Hauses Oranien als Statthalter aufrechterhalten werden. Der Statthalter nahm die Position eines Fürsten ein, galt jedoch nicht als Souverän, aber verkörperte eine beachtenswerte Autorität. Zudem führte dieser den Oberbefehl im Militär und erhielt dafür die Treue und den Dank des Volkes.<sup>230</sup>

Mit dem Beginn der Statthalterschaft des Hauses Oranien erwachte in den Niederlanden eine neue politische, wirtschaftliche und intellektuelle Ära. Delft erhielt als Residenz des Statthalters Wilhelm I. großes Ansehen, wobei Leiden, als Sitz der ersten heimischen Universität, Zentrum des geistigen Lebens wurde und mit seinem vorhandenen Reichtum

---

<sup>227</sup> Vgl. Galland 1890, S. 158.

<sup>228</sup> Vgl. Günther Lottes: Elisabeth I. (1558 – 1603), in: Englische Könige und Königinnen. Von Heinrich VII. bis Elisabeth II., München 1998, S. 75

<sup>229</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 42–44.

<sup>230</sup> Vgl. ebda, S. 41–42.

den nötigen Rahmen dafür bildete.<sup>231</sup> Im 17. Jahrhundert musste Delft als politisches Zentrum zugunsten Den Haags zurücktreten, welches zum Sitz der Regierung, der Provinzial- und der Generalstaaten ernannt wurde. Bis zu der Statthalterschaft von Wilhelm III. (ab 1672)<sup>232</sup> behielt Den Haag, mit dem hier angesiedelten *Binnenhof*, sein Ansehen als Residenz und politisches Zentrum des gesamten Landes.<sup>233</sup>

Das militärische Gesellschaftsleben konzentrierte sich somit rund um den Hofe des Statthalters in Den Haag. Verglichen mit den Höfen anderer Länder gab es hier jedoch zunächst kein glanzvolles Umfeld. Wilhelm von Oranien (1533 – 1584)<sup>234</sup> lebte in äußerst anspruchslosen und sparsamen Verhältnissen und zur Zeit seines Sohnes Prinz Maurits (1567 – 1625)<sup>235</sup> erlebte der Hof auch nur geringe Anzeichen an Glanz und Luxus. Erst zur Zeit Frederik Hendriks, der Sohn Wilhelms I. und der Französin Louise de Coligny<sup>236</sup>, lässt sich ein fürstlicher Prunk am statthalterischen Hofe verzeichnen.<sup>237</sup> Im Gegensatz zu seinem Bruder Maurits konnte er aufgrund seiner gutmütigen Persönlichkeit und durch seine kunstliebende Gattin Amalia van Solms, dem politischen Leben eine kunstvolle Gesinnung verleihen.<sup>238</sup> Während der Statthalterschaft Frederik Hendriks entwickelte sich der Hof um das Hause Oranje zu einem immer bedeutender werdenden Bestandteil des politischen und sozialen Kulturgeschehens der Niederlande.<sup>239</sup>

Sowohl Wilhelm I. als auch seine beiden Söhne hatten wesentlichen Einfluss auf die Loslösung der Republik der Vereinigten Niederlande von Spanien, sowie auf deren politischen Aufbau. Unter Frederik Hendrik kam es zusätzlich zur Beeinflussung des kulturellen Geschehens.<sup>240</sup> Denn dieser zeichnete sich nicht nur als Feldherr sondern auch

---

<sup>231</sup> Vgl. Galland 1890, S. 366.

<sup>232</sup> Vgl. Galland 1890, S.275.

<sup>233</sup> Vgl. ebda, S. 366– 406.

<sup>234</sup> Vgl. Willem Frijhoff: Der fürstliche Hof in Den Haag: eine nationale und europäische Perspektive, in: Princely Display. The court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms, Den Haag 1997, S. 12.

<sup>235</sup> Vgl. ebda, S. 12.

<sup>236</sup> Vgl. Blok 1936, S. 1.

<sup>237</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 49.

<sup>238</sup> Vgl. Galland 1890, S. 160.

<sup>239</sup> Vgl. Olaf Mörke: The Orange Court as a Centre of Political and Social Life during the Republic, in: Princely Display. The court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms, Den Haag 1997, S. 58.

<sup>240</sup> Vgl. Frijhoff in Keblusek/Zijlmans, Den Haag 1997, S. 12.

als Bauherr und Förderer der Kunst aus, wobei er stets von seinem intellektuellen Sekretär Constantijn Huygens Unterstützung erfuhr.<sup>241</sup> Dieser war mit den Architekturtheorien Vitruvs vertraut und lernte auf seinen diplomatischen Reisen in Italien die Werke von Andrea Palladio und in England jene von Inigo Jones kennen.<sup>242</sup>

Durch die Hochzeit des Statthalters Wilhelm III. mit der Prinzessin von England schien es als könnte am Hofe des Statthalters ein neues Zentrum höfischer Kultur in barocken Stil aufblühen. Jedoch fehlten dafür einige Vorbedingungen, denn der Schwerpunkt des sozialen und intellektuellen Lebens befand sich in den Kaufmannshäusern in den Städten und in den stadtnahen Landhäusern, die den «Typus des vergnügten Landlebens»<sup>243</sup> repräsentierten.<sup>244</sup>

### 5.3. Die Entwicklung des holländischen Architekturgeschehens im 16. und 17. Jahrhundert

Das Volk der Niederlande bildet im 16. und 17. Jahrhundert mit seinem bescheidenen, aber dennoch eindrucksvollen Maß an baukünstlerischen Leistungen, bewusst einen Gegensatz zur zeitgenössischen prunkvollen Baukunst südlicher Länder, wie u.a. Frankreich. Trotzdem erreichte die, im Vergleich dazu etwas eigenwillig anmutende, niederländische Architektur eine Hochblüte im Stile der Renaissance<sup>245</sup>, welche sich laut Georg Galland ungefähr mit dem Zeitraum von 1560 – 1620 datieren lässt.<sup>246</sup> Jedoch kann man diese Hochblüte der niederländischen Baukunst vielmehr bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts andauernd betrachten. Denn ab 1620 kam es zur Entwicklung des holländischen Klassizismus<sup>247</sup> und infolge dessen zur Errichtung achtenswerter Bauwerke.

---

<sup>241</sup> Vgl. Blok 1936, S. 2.

<sup>242</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 132.

<sup>243</sup> Huizinga 2007, S. 50.

<sup>244</sup> Vgl. ebda.

<sup>245</sup> Vgl. ebda, S. 6.

<sup>246</sup> Vgl. Galland 1890, S. 11.

<sup>247</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 129.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kann in den Niederlanden eine erste Hinwendung zu den Künsten der Renaissance verzeichnet werden (Abb. 52). Zu jener Zeit hatten sich hier aus Italien kommende Maler niedergelassen, die in ihrer Malerei und Formstichen bereits südliche Bauformen aufgegriffen hatten, wobei diese besonders in Architekturstaffagen zur Geltung kamen.<sup>248</sup> Das Baugeschehen der Niederlande beschränkte sich zu dieser Zeit hauptsächlich auf Festungswerke, wie Verteidigungstürme, Stadtmauern und turmartige Stadttore sowie wehrhafte Kastelle und Adelsschlösser. Diese erfuhren jedoch eine zeitgenössische Anpassung, indem anfangs gotische Formen und später strengere Bauformen der Renaissance, wie Gebälk, Giebel und Pilaster, zur Ausführung kamen.<sup>249</sup> Aufgrund der vorgegebenen Landschaft waren diese Bauwerke in ihrer Ausführung schlichte, gewaltige Baumassen, die meist von einem Wassergraben umgeben und an den Ecken mit massiven quadratischen oder runden Türmen versehen wurden. Aufgrund der vom Krieg geprägten Zeitverhältnisse bestand eine gewisse Abgeschlossenheit der Außenfassaden, ohne jegliche Gliederungen bzw. Ausschmückungen. Meist wurde nur der innenliegende *Binnenhof* mit Arkaden und geschmückten Portalen ausgeführt. Auch die Fassaden der Adelshäuser und Rathäuser wurden mit Motiven der Spätgotik versehen,<sup>250</sup> wobei vor allem zuletzt genannte anhand ihrer Fülle an spätgotischen Formen von der Macht und Unabhängigkeit, welche sich die niederländischen Republiken im Laufe der Zeit erworben hatten, zeugten.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> Vgl. Galland 1890, S. 11–12.

<sup>249</sup> Vgl. ebda, S. 19–20.

<sup>250</sup> Vgl. ebda. 1890, S. 22, 26.

<sup>251</sup> Vgl. ebda, S. 30.



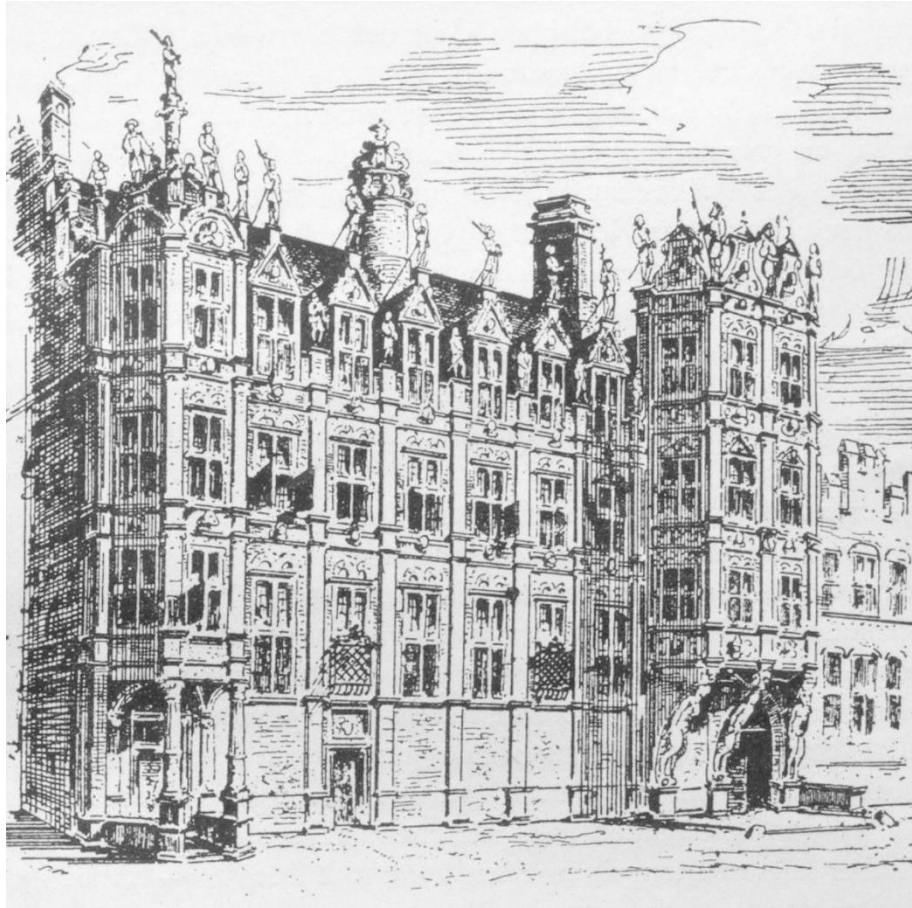


Abb. 52: Anonym: *Duivelshuis*, Arnhem, 1. Hälfte 16. Jahrhundert

Der Wohnhausbau im Mittelalter war aufgrund des Mangels an guten Baumaterialien sowie des meist schlechten Baugrundes, aber auch wegen der einfachen Sitten und Bedürfnisse des Volkes, von einer kunstvollen Gestaltung ausgenommen. Stroh und Schilf für Bedachungen sowie Holz bildete das gewöhnliche Baumaterial. Der heimische Backstein eignete sich nicht besonders gut für Zierelemente und musste daher mit importiertem Naturstein ersetzt werden. Aufgrund unterschiedlicher Abbauorte entwickelte sich eine prächtige koloristische Wirkung und eine daraus resultierende farbige Mischarchitektur, die auch in späteren Jahren zu einem malerisch und etwas ungeschliffen wirkenden niederländischen Baustil führte und ein gewisses Lokalgepräge kennzeichnete.<sup>252</sup> Holzbau, Ziegelbau und Mischformen prägten somit die zeitgenössische Architektur des Wohnbaues. Die Bürgerhäuser erhielten bereits zum Teil Ausschmückungen im Dekorationsstil der aus Oberitalien stammenden

---

<sup>252</sup> Vgl. Galland 1890, S. 206–207.

Frührenaissance.<sup>253</sup> Diese Bauaufgabe, meist in der Form von Kaufhäusern, kannte zunächst nur einen Grundrisstyp. Denn in der häuslichen Beschäftigung und Lebensweise, sowie in den Ansprüchen und Bedürfnissen des niederländischen Volkes gab es zu dieser Zeit noch keine strikte Trennung innerhalb des bürgerlichen Standes. Weiterführend kam es jedoch vermehrt zur Ausbildung eines adeligen Geschlechts, welches Funktionen in der städtischen Regierung innehatte und vorwiegend in völlig massiv gebauten, vornehmen Bürgerhäusern residierte. Diese entwickelten sich allmählich zu einem neuen Bautyp, dem sogenannten *herrenhuis* (Herrenhaus).<sup>254</sup>

Karl V. wurde 1543 mit der Errungenschaft von Geldern Herrscher über ganz Niederlande. Der 1500 in Gent geborene Kaiser regierte außerdem das gesamte Deutsche Reich, Spanien sowie zahlreiche transozeanische Länder. Zur Zeit des römisch-deutschen Kaisers kam es unter vorwiegend friedlichen politischen und sozialen Verhältnissen zum Wiederaufleben des römischen Altertums. Das bisher nur unter den Gelehrten bestehende Interesse erlangte nun, besonders in Bezug auf antike Autoren, eine gewisse Volksnähe. In der bildenden Kunst wurde das Streben nach italienischen bzw. antiken Vorbildern besonders durch den Geschmack der gebildeten Gesellschaftsschicht hervorgerufen.<sup>255</sup> Von Anfang bis ungefähr Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich Antwerpen zum Zentrum für Kunst, dem Handel und der Industrie. Daher ist es naheliegend, dass sich hier auch zunächst der Mittelpunkt des künstlerischen Strebens nach Antiken Vorbildern herauskristallisierte. Junge Künstler aus allen Teilen des Südens und Norden strebten nach Amsterdam um hier von den flandrischen und brabantischen Meistern lernen zu können.<sup>256</sup>

In der Architektur bestand zu jener Zeit die Herausforderung darin, antike Formen aus der italienischen Renaissance nicht einfach naiv zu entlehnen, sondern auch Kenntnisse über deren Gesetzmäßigkeiten zu erlangen. Diese konnten anhand der theoretischen Werke des Baulehrers Pieter Coecke van Aelst (1502 – 1550) zunehmend gewonnen werden.<sup>257</sup> Durch seine 1539 verfasste Baulehre *Die inventie der colommen*, die der

---

<sup>253</sup> Vgl. Galland 1890, S. 35–39.

<sup>254</sup> Vgl. ebda 1890, S. 40–43.

<sup>255</sup> Vgl. ebda, S. 61–63.

<sup>256</sup> Vgl. ebda, S. 65–66.

<sup>257</sup> Vgl. Galland 1890, S. 67–68.

Architekturlehre Vitruvs zugrunde liegt, und anhand seiner im selben Jahr publizierten Übersetzung von Sebastiano Serlios Werk *I Sette libri dell'architettura* (Venedig, 1537) in die niederdeutsche Sprache (*Generale Regeln der Architecturen*), verbreitete er deren Lehren über die italienische Architektur auch in den Niederlanden und trug somit zu einer bemerkenswerten Entwicklung der heimischen Baukunst bei.<sup>258</sup> Außerdem hatte er durch die frühen Übersetzungen von Serlios Werk in mehrere Sprachen, wesentlich zur Bekanntheit und Ansehen des italienischen Baumeisters beigetragen und zum Studium der Werke weiterer italienischer Architekturtheoretiker angeregt. Begünstigt wurde die Initiative van Aelst auch durch den allgemeinen Geist und Drang jener Zeit, die das Recht der kaiserlichen Weltherrschaft ihres Souveräns aus der antiken Vergangenheit herleitete.<sup>259</sup> Von Karl den V. und seinem Hofstaat wurden schlussendlich italienische Künstler in die Niederlande berufen, wodurch es zu einem ersten direkten Kontakt mit dem italienischen Formenkanon kam, wobei die Einführung der italienischen Renaissance in den Niederlanden somit zunächst sehr imperial anmutete. Doch durch die Verbreitung der italienischen Architekturtraktate in allen Teilen der Niederlande, wurden die Renaissanceformen auch von der Allgemeinheit als Ausdrucksmittel von Bildung und Reichtum angewandt und verloren somit ihren ausschließlich fürstlichen Charakter (Abb. 53).<sup>260</sup>

Das Wissen welches man u.a. aus den Übersetzungen van Aelst erlangte drückte sich in dekorativ ausgeführten Häuserfronten aus, die mit dem bisher unbekanntem Hausteinmaterial hergestellt wurden. Es kam zu reichen Gliederungen sowie zarten Detailbildungen in Form von dorischen, jonischen und korinthischen Säulen und Pilaster mit kannelierten Schäften und zarten Eierstäben an den Kapitälern. In diesem Punkt stellt die Frührenaissance einen absoluten Gegensatz zur Spätrenaissance dar, die in der Regel die angewandten Pilaster und Säulen der nüchternen toskanischen Ordnung, eine Abart der dorischen Ordnung, unkanneliert beließ.<sup>261</sup> Man bediente sich zu dieser Zeit nur bedingt an dem Formenreichtum der klassischen Architektur. Die Fassaden wurden vorwiegend derbe und schlicht ausgeführt, was ihnen meist ein äußerst konstruktives Erscheinungsbild verlieh. Säulen und Pilaster wurden gewöhnlich nur bei der

---

<sup>258</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 128.

<sup>259</sup> Vgl. Galland 1890, S. 68–69.

<sup>260</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 127–128.

<sup>261</sup> Vgl. Galland 1890, S. 206–207.

Verwendung an Portalen kanneliert, wobei vorwiegend die dorische oder toskanische Ordnung zur Anwendung kam. Generell wurden vorwiegend einfache oder doppelte Pilaster, aber Säulen in der Regel nur sehr selten ausgeführt.<sup>262</sup> Die Dachformen beschränkten sich, vermutlich aufgrund der klimatischen Bedingungen, auf steil geneigte Dächer.<sup>263</sup>



Abb. 53: Anonym: Bürgerliches Wohnhaus, Harlem, um 1600

Unter der Herrschaft des spanischen Königs Philipp II. (zweite Hälfte 16. Jahrhunderts)<sup>264</sup> vertraten die Architekten vorwiegend ihren Standpunkt zum klassischen Altertum, jedoch kam es auch zur Wiedereinführung gewisser Traditionen aus dem Mittelalter. In Folge der Auflehnung der Niederländer gegen den Souverän und damit verbundener

---

<sup>262</sup> Vgl. Galland 1890, S. 191–193.

<sup>263</sup> Vgl. ebda, S. 74–75.

<sup>264</sup> Vgl. North 2008, S. 29.

Kriegsführungen wurden die frühere Beziehungen zu Italien gelockert und zweitweise ganz aufgegeben. Auch aufgrund von Mängel an importierten Haustein musste auf antike Formen, wie Säulen, Pilaster und Gebälk, teilweise verzichtet werden. Stattdessen kam es zum Einsatz des heimischen Ziegelmaterials, welches eine primitive aber konstruktiv höchst solide Bauweise hervorrief. Zum Teil kam es weiterhin zur Anwendung der antiken Säulenordnungen, aber auch zur Ausführung von mittelalterlichen Bogenstellungen, wodurch sich vorübergehend ein Eklektizismus in der niederländischen Baukunst herauskristallisierte. Trotz der unterschiedlichen Stilanwendungen gelang es einigen Architekten, u.a. Hans Vredeman de Vries (1526–1609)<sup>265</sup> und Hendrik de Keyser (1565 – 1621)<sup>266</sup>, Bauwerke von harmonischer Wirkung hervorzubringen.<sup>267</sup>

Für de Vries, Autor des architekturtheoretischen Werkes *Baulehre nach Vitruv* (1577), war die Anwendung antiker Bauformen davon abhängig ob diese landes- bzw. zeitgemäß waren. Denn für ihn war besonders bedeutend, dass man in den Niederlanden mit anderen Verhältnissen wie in Italien zu rechnen hatte. Er betonte u.a. die Entwicklung der niederländischen Bauwerke in die Höhe anstatt in die Breite, da auf dem Terrain wichtiger Handelsplätze der Boden begrenzt und teuer war und man nur durch eine gewisse Höhenentwicklung die Räume auch ausreichend belichten konnte. Unter ihm wurde der Stil der sogenannten flandrischen Hochrenaissance erstmals auf die Architektur übertragen. Seine einheitlich konzipierten Entwürfe von Bauwerke zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Architektur auf die Antike nicht anhand der Konstruktion, sondern mittels Anwendung klassischer Ornamentik reagieren wollte (Abb. 54). Jedoch hat de Vries in diesem Bestreben, unter Verlust der monumentalen Würde der Architektur, den Maßstab und die Bedeutung des Ornaments übermäßig gesteigert (Abb. 55).<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> Vgl. Binding 2004, S. 203.

<sup>266</sup> Vgl. Ehrenfried Kluckert: Architektur des Historismus und der Romantik in Holland und Belgien, in: Klassizismus & Romantik. Architektur. Skulptur. Malerei. Zeichnung, Köln 2000, S. 148.

<sup>267</sup> Vgl. Galland 1890, S. 106–108.

<sup>268</sup> Vgl. ebda 1890, S. 111–113.

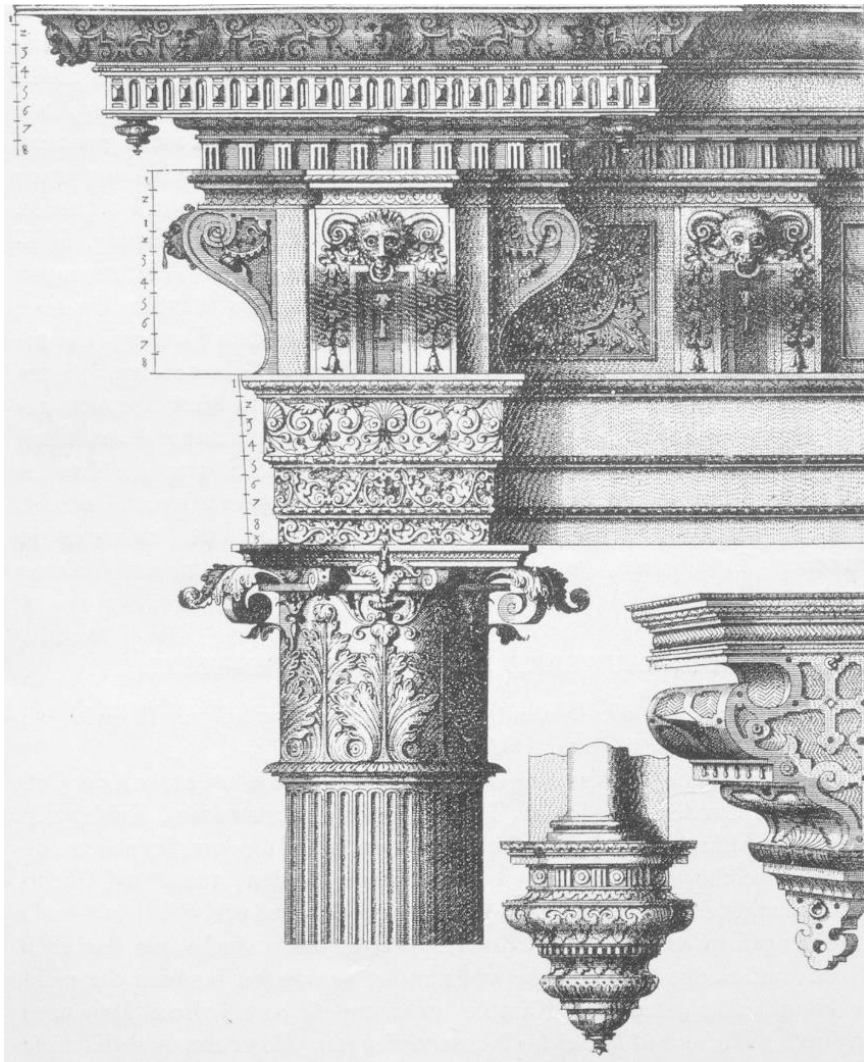


Abb. 54: Hans Vredeman de Vries: Gebälk und Säulenkapitell der korinthischen Ordnung

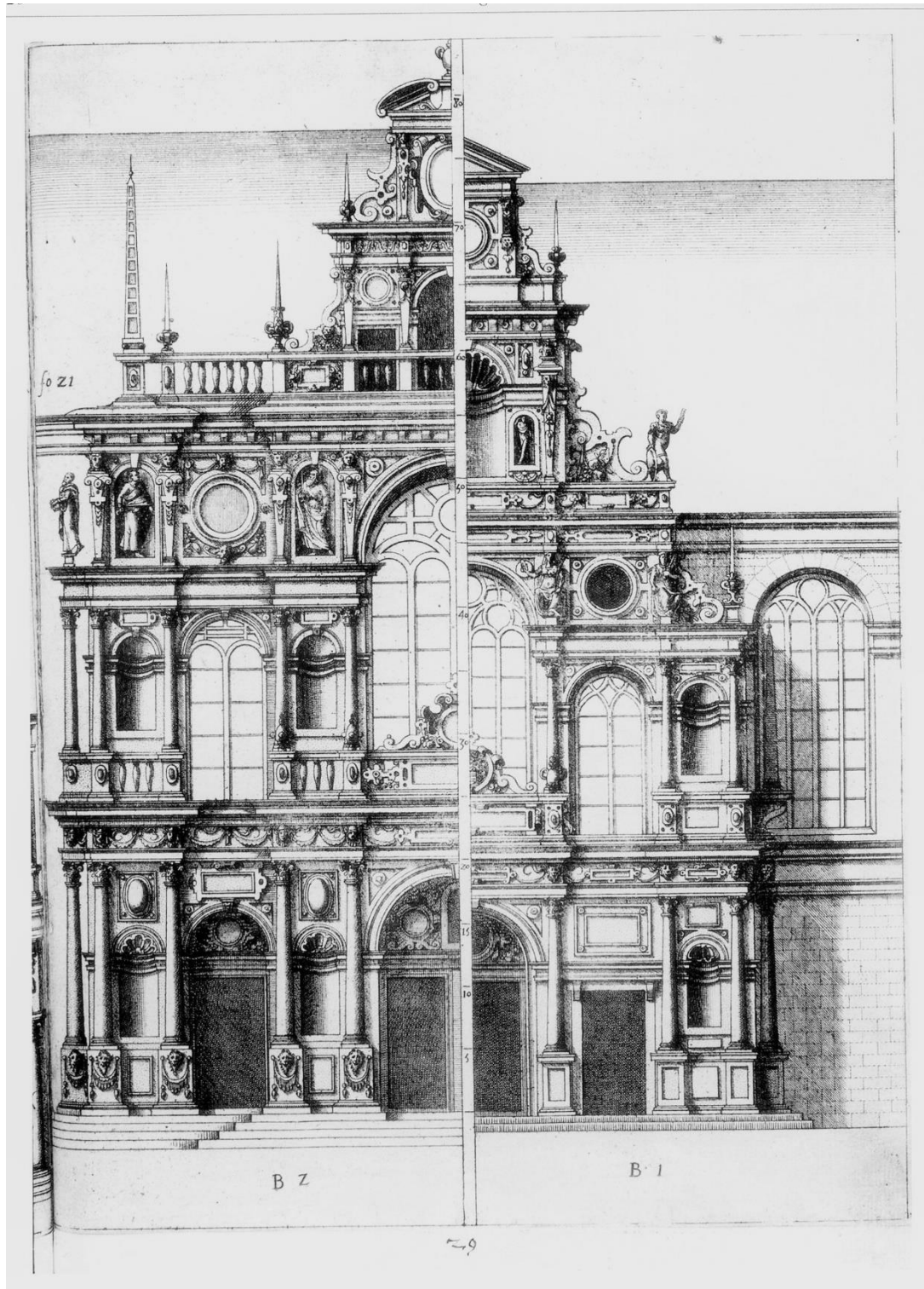


Abb. 55: Hans Vredeman de Vries: Korinthische Ordnung, Reprint der deutschen Erstausgabe, Antwerpen, 1577

In Amsterdam zählte zu jener Zeit Hendrik de Keyser zu den bedeutendsten Architekten. Seine vereinfachten Formen und die Anwendung antiker Säulenordnungen grenzten seine Bauwerke von dem damals gängigen barocken Formenkanon ab. Da seine Fassaden von verspielten Renaissanceformen dominiert wurden (Abb. 56, 57), können seine Werke nicht als klassizistisch bezeichnet werden. Trotzdem konnte er mit seinem Formenkanon bereits in eine neue Stilrichtung weisen, die einige Jahre später eine konsequente Anwendung fand.<sup>269</sup>

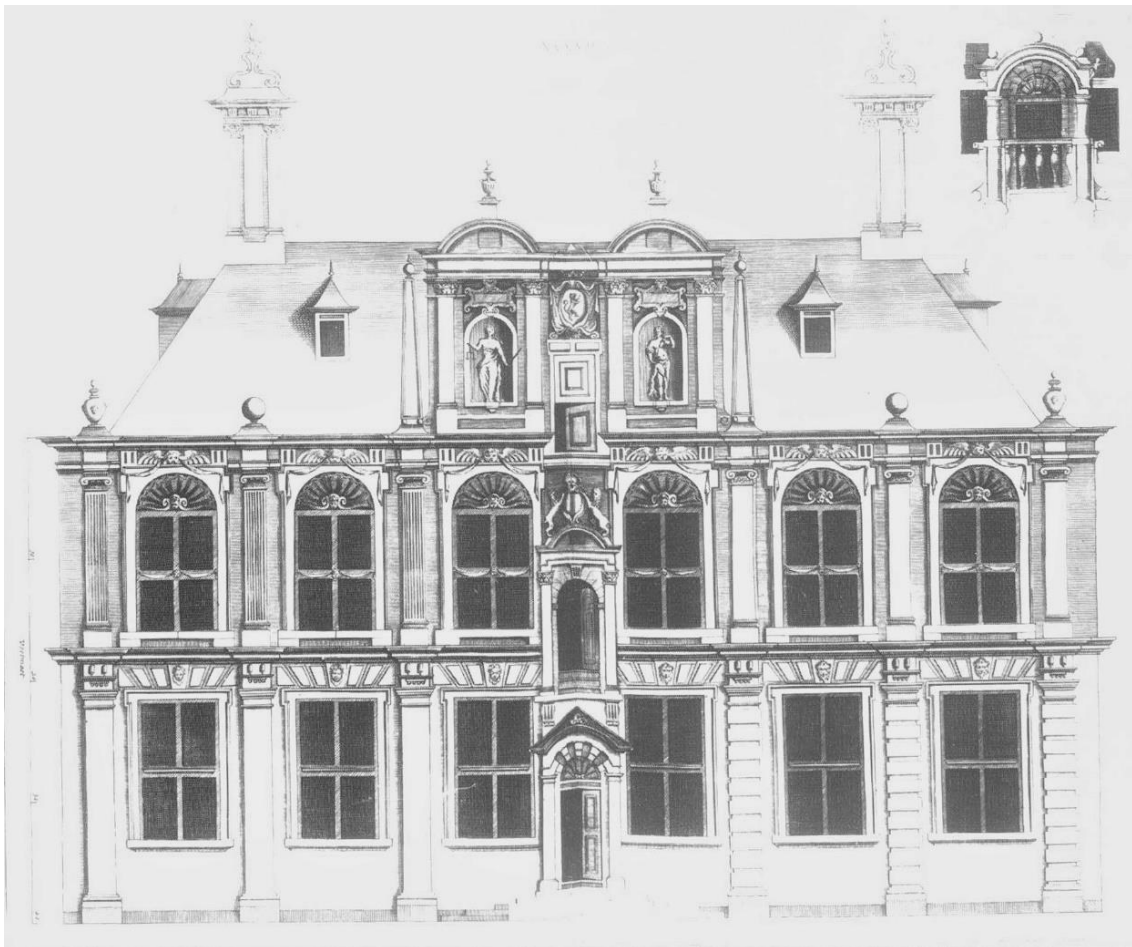


Abb. 56: Hendrick de Keyser: Rathaus, Entwurf in *Architectura Moderna*, 1600 – 1625

<sup>269</sup> Vgl. Kluckert in Toman 2000, S. 148.





Abb. 57: Hendrick de Keyser: Rathaus, Hauptfassade, Delft, 1620

Erlangten die zeitgenössischen niederländischen Architekten und Baumeister nicht «die Disziplin und das Formengefühl»<sup>270</sup> der Meister der klassischen Antike und trafen oft eine willkürliche Wahl an Motiven, konnten sie trotz alledem eine gediegene Handwerkskunst entwickeln, welche mit einer höchsten Gewissenhaftigkeit ausgeführt wurde. Es gelang ihnen mit ihren Bauwerken einen durchaus einheitlichen Eindruck zu vermitteln und anhand eines konsequenten Aufbau der Fassaden eine geschlossene Gesamtwirkung zu erzielen, die durchaus Anerkennung verdienen.<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Galland 1890, S. 202.

<sup>271</sup> Vgl. ebda.

### 5.3.1. Die Entwicklung des holländischen Klassizismus initiiert durch Jacob van Campen

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts kam es zur Spaltung der nördlichen von den südlichen Niederlanden, womit auch eine Trennung der Architekturstile einherging. Wurde die Architektur der spanischen Niederlande weiterhin vom französischen Stil geprägt, entwickelte sich in den nördlichen Niederlanden ein eigener Nationalstil, der sich ausgehend von den verspielten Renaissanceformen der vorangegangenen Zeit schrittweise entwickelte. Der Barockstil wurde zunehmend als Herrschaftszeichen des katholischen Glaubens abgelehnt und im Gegensatz dazu wurden klare Gestaltungsprinzipien angestrebt.<sup>272</sup>

Durch den Aufstieg der Republik der Sieben Vereinigten Niederlande zur internationalen See- und Handelsmacht, verbunden mit einem immer größer werdenden Reichtum, stieg auch der Drang nach Prachtentfaltung, welche man in der Architektur zum Ausdruck zu bringen versuchte.<sup>273</sup> Stand das 16. Jahrhundert noch ganz im Zeichen einer Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance entwickelte sich in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, ausgehend von Haarlem, ein neuer Baustil. Dieser war jedoch noch immer sehr im Stil der Renaissance verhaftet, denn die entscheidenden Vorbilder für den neuen Baustil waren die zeitgenössischen Werke von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi. Der neue Baustil, der sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch eine frische, ungeschliffene Architektur auszeichnete, wird als klassizistischer Barock oder holländischer Klassizismus bezeichnet, zeichnet sich durch seine Strenge und Schlichtheit aus und wirkte durch seine gemäßigte Zurückhaltung vornehmer und imposanter als die überschwängliche Architektur zu Beginn des Jahrhunderts.<sup>274</sup> Dieser Stil, der als holländische Interpretation von klassischen antiken und palladianischen Bauwerken<sup>275</sup> bezeichnet werden kann, dauerte bis etwa 1670 an<sup>276</sup> und fand schnell Anwendung in allen höheren Schichten der holländischen Gesellschaft, u.a. im Hause

---

<sup>272</sup> Vgl. Kluckert in Toman 2000, S. 148.

<sup>273</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 130.

<sup>274</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 129.

<sup>275</sup> Vgl. Kuyper 1980, S. 59.

<sup>276</sup> Vgl. ebda.

Oranien.<sup>277</sup> Bei Bauwerken des Kleinbürgertums und der heimischen Industrie sowie des Handels kam es zu dieser Zeit zu keinen nennenswerten Ausführungen.<sup>278</sup>

Im Gegensatz zum kleinbürgerlichen Wohn- und Geschäftshaus erhielten die mit großen Sälen und durchlaufenden Korridoren sowie oftmals auch mit Gärten ausgestatteten Herrenhäuser an der Straßenseite ein palastartiges Aussehen. Die vornehme Abgeschlossenheit zum Straßenraum wurde zusätzlich durch die Ausführung einer Freitreppe oder eines, mit einem Zaun versehenen, Granitsockel erhöht. Gegenüber den früher niedrig ausgeführten Stockwerken wurden nun hohe Räume mit hohen, aufrechten Fenstern ausgeführt, um eine ausreichende Beleuchtung der saalartigen Räumlichkeiten zu ermöglichen. Der Korridor wurde bei stattlichen Herrenhäusern zu einem geräumigen Vorflur und die, bisher ohne Tageslicht auskommende, enge Treppe zu einem großzügigen Treppenaufgang erweitert.<sup>279</sup>

In dieser Periode kam es auch zur Schöpfung palastartiger Landhäuser, obwohl man hier, im Gegensatz zu Italien, für den Villenbau aufgrund überschwemmter Böden keine günstigen Verhältnisse vorgefunden hatte. Doch der vorhandene Wasserreichtum wurde auf praktische Weise genutzt, indem man das gesamte Gebiet der Villenanlage mit einem System von Wassergräben in unterschiedliche Bereiche einteilte bzw. einfasste. Die mit zierlichen Brücken versehenen Gräben dienten, neben der Bewässerung und Fischzucht, auch zur Erhöhung der Abgeschlossenheit der Anlage.<sup>280</sup> Durch die Einpolderung großer Wasserflächen und aufgrund des unbeschränkten Reichtums der Niederlande konnten die optimalen Vorbedingungen für die Übertragung der antiken südlichen Baukunst des Villenbaus auf den niederländischen Baustil geschaffen werden.<sup>281</sup> Als Beispiel kann hierfür das für den Statthalter Frederik Hendrik in Den Haag erbaute *Huis ten Bosch* (Abb. 58, 59) herangezogen werden.

---

<sup>277</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 129.

<sup>278</sup> Vgl. Galland 1890, S. 285.

<sup>279</sup> Vgl. ebda, S. 290–291.

<sup>280</sup> Vgl. ebda, S. 291.

<sup>281</sup> Vgl. ebda, S. 293.

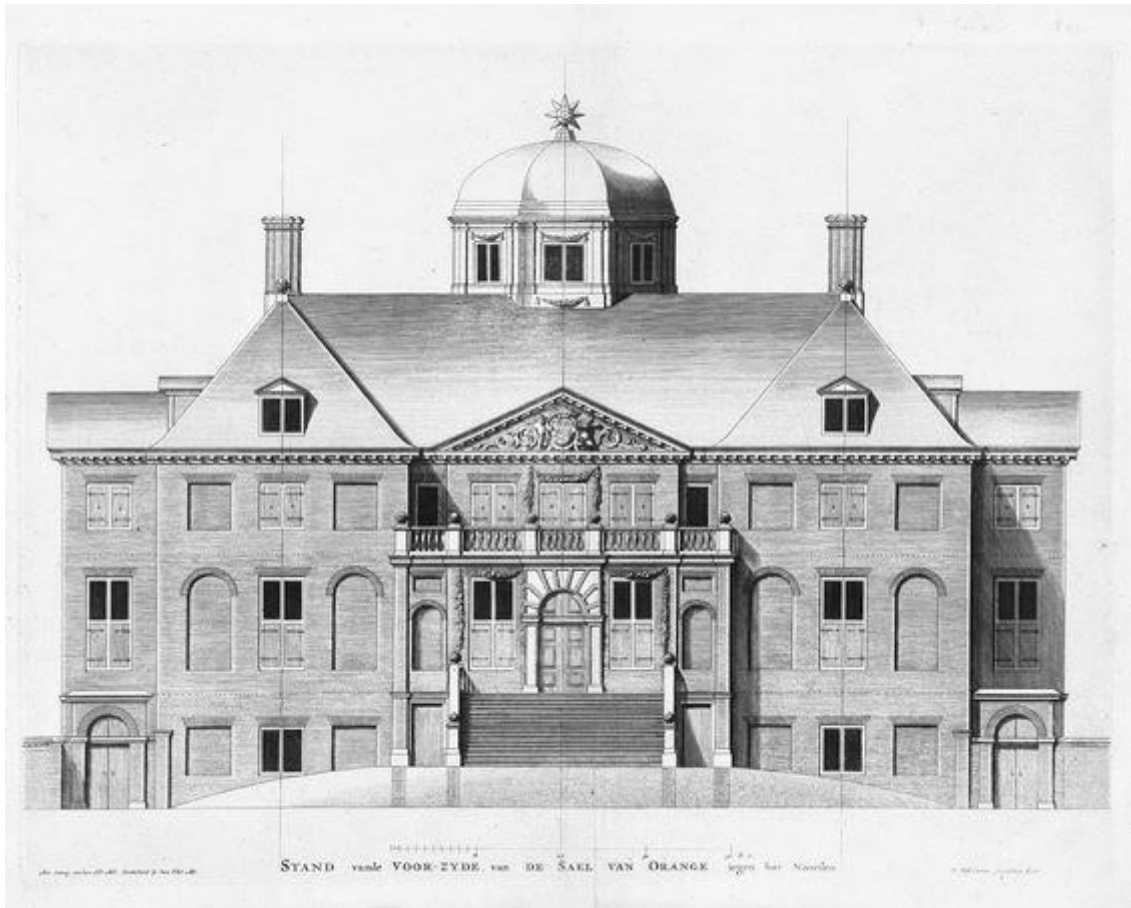


Abb. 58: Pieter Post: *Huis ten Bosch*, Hauptfassade, ab 1646, Den Haag

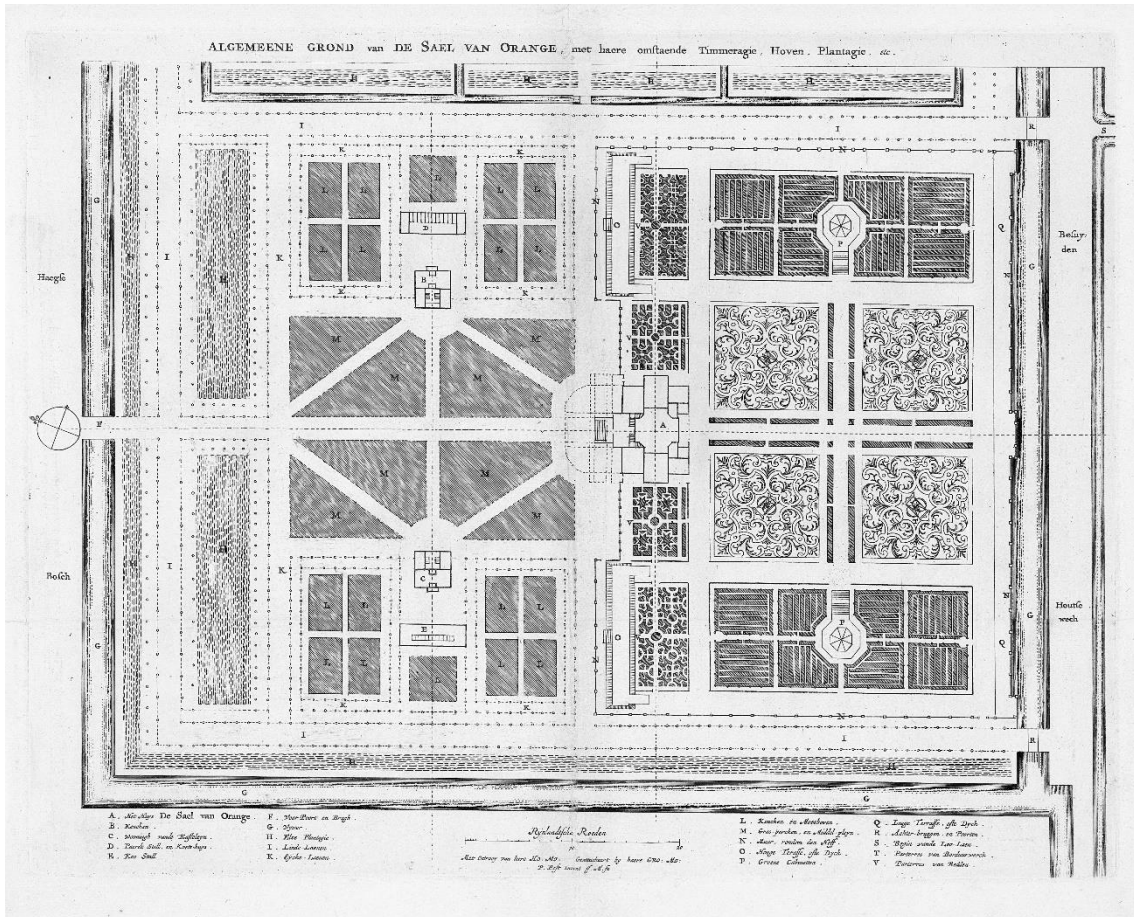


Abb. 59: Pieter Post: *Huis ten Bosch*, Gartenanlage, Den Haag, ab 1646

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Traktate von Marcus Vitruvius Pollio sowie Werke anderer bekannter Baumeister Italiens auf eifrigste studiert, wodurch die holländische Baukunst einen Aufschwung erlebte. Seit 1640 wurden die Werke von Vincenzo Scamozzi, Andrea Palladio und Giacomo Barozzi da Vignola vielfach verbreitet, wobei Scamozzi immer mehr zum eigentlichen klassischen Vorbild des holländischen Klassizismus wurde.<sup>282</sup> Man strebte nach reiner Geometrie sowie nach deren universalen Anwendung,<sup>283</sup> welche über die Lehren Scamozzis sowie die gezielte Befolgung von Regeln erreicht werden konnte.<sup>284</sup>

<sup>282</sup> Vgl. Galland 1890, S. 295.

<sup>283</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 197.

<sup>284</sup> Vgl. ebda, S. 211.

Zu den ersten Architekten, unter denen der holländische Klassizismus ausgeführt wurde, zählten u. a. Jacob van Campen und Pieter Post. Diese übten neben ihrem Beruf als Architekt auch die Arbeiten eines Kunstmalers aus. In ihrer Architektur stand das Ideal der harmonischen Proportionen im Vordergrund, die zu einer vollendeten absoluten Schönheit des Bauwerkes führen sollte. Die hinzugefügten Ornamente dienten dabei als Unterstützung. Auch schon für die italienischen Architekten und Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts war Ästhetik, basierend auf den einfachen Entwurfsprinzipien mathematischer und geometrischer Proportionen, der zentrale Ausgangspunkt.<sup>285</sup> Mit der Errichtung des nach Entwürfen von Jacob van Campen und unter der Leitung Pieter Posts ausgeführte *Mauritshuis* (ab 1633) kann gleichzeitig die Gründung des holländischen Klassizismus betrachtet werden, wenngleich bereits früher errichtete Bauwerke, wie das *Coymanshuis* (Abb. 60) und das *Huygenshuis* (Abb. 61), Anklänge eines neuen Stils erkennen ließen.

---

<sup>285</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 130–137.

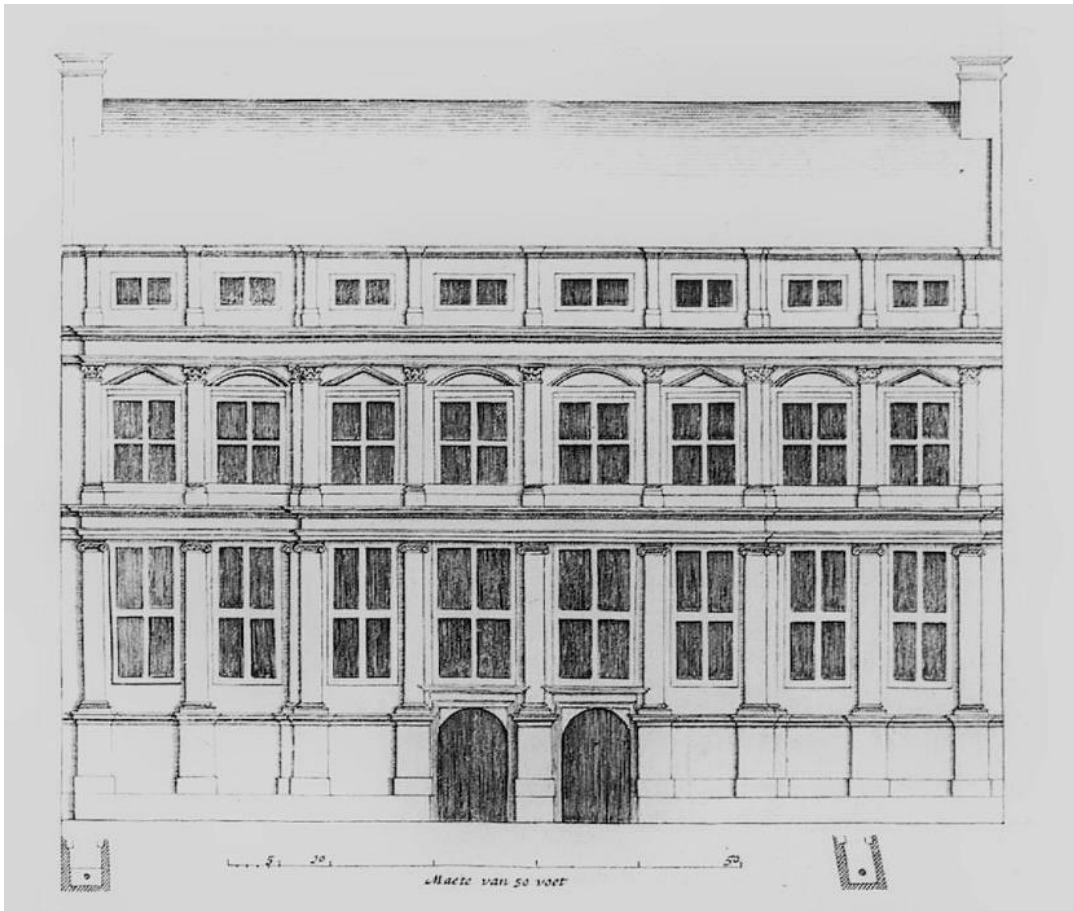


Abb. 60: Jacob van Campen: *Coymanshuis*, Keizersgracht 177, Amsterdam, 1625

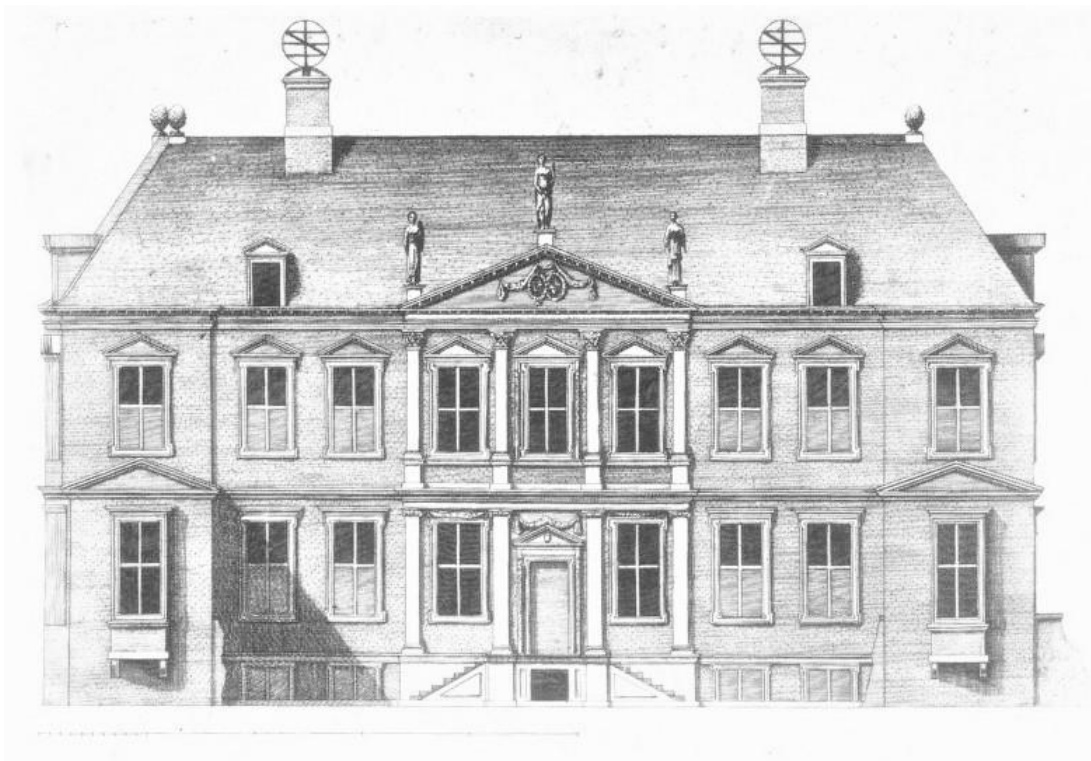


Abb. 61: Constantijn Huygens/Jacob van Campen: *Huygenshuis*, Hauptfassade, Den Haag, 1634 – 1637

Die niederländische Baukunst dieser Zeit entwickelte sich rund um den statthalterischen Hofe zu einer repräsentativen, zurückhaltenden sowie nüchternen Architektur und wurde in kürzester Zeit von niedrigen Behörden aber auch vom gehobenen Bürgertum angenommen. Wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung dieser Baukunst übten, wie bereits erwähnt (siehe S. 98 – 99), Bauwerke die im Auftrag Frederik Hendriks entstanden sind aus. Seine französische Erziehung sowie seine Aufenthalte am französischen Hof Heinrichs IV. dürften einen wesentlichen Einfluss auf seine in Auftrag gegebenen Bauten gehabt haben. Es wurden französische Künstler an den niederländischen Hofe berufen, um am Hofe des Statthalters zu arbeiten.<sup>286</sup> Nachfolger der französischen Architekten am Hofe Frederik Hendriks war der holländische Architekt Pieter Post. Durch seine Werke für Johann Moritz von Nassau-Siegen, sowie für Behörden und Privatpersonen, hatte er maßgebenden Einfluss auf die Baukunst seiner Zeit und zählt somit zu den bedeutendsten Architekt dieser Periode.<sup>287</sup> Die von Frederik Hendrik bevorzugte Architektur Frankreichs fand, wie der holländische Klassizismus, seinen Ursprung im 16. Jahrhundert. Auch hier nahm man sich italienische Bauwerke, sowie die Architekturlehren Serlios, Palladios und Scamozzis zum Vorbild. Trotzdem unterschieden sich die niederländischen von den zeitgenössischen französischen Bauwerken. Der Hauptunterschied lag primär in der Ausführung der Fassade. Es wurde nicht wie in Frankreich eine Fülle an kontrastreichen, plastischen Formenvokabular und Ornamentik angewandt (Abb. 62), sondern eine nach der Befolgung der klassischen Regeln richtige Anwendung der Säulenordnungen angestrebt. Diese kamen meist in der Form von flachen Pilastern zur Ausführung.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Vgl. Blok 1936, S. 2.

<sup>287</sup> Vgl. ebda.

<sup>288</sup> Koen Ottenheim: Besessen von einer solchen Leidenschaft für den Bau. Frederik Hendrik und Architektur, in: Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms, Den Haag 1997, S. 108.





Abb. 62: Louis Le Vau: *Vaux-le-Vicomte*, Hauptfassade, Maincy, 1656–1661

Der holländische Klassizismus konnte zu keiner Zeit das phantasievolle Formenreichtum erreichen, wie es an italienischen und zum Teil an französischen Bauwerken studiert wurde. Dies wurde jedoch auch nie von den Niederländern angestrebt und tat der Schönheit der Bauwerke durchaus keinen Abbruch. Die im Fassadenbau ausgeführten klassischen Säulenordnungen und Pilaster wurden meist unkanneliert ausgearbeitet und ornamentale Details kamen nur spärlich zur Anwendung. Eben diese Sparsamkeit der Formen unterschied die niederländische Baukunst des 17. Jahrhunderts von zeitgenössischen französischen Bauwerken sowie der in den Niederlanden im 16. Jahrhundert vorherrschenden klassischen Frührenaissance, die sich besonders durch eine Vielheit zierlicher, ornamentaler Schmuckelemente auszeichnete.<sup>289</sup> Die mittelalterlichen Giebelbildungen wurden vermehrt von antiken Tempelgiebel oder von Kranzgesimsen und einer, einen oberen Gebäudeabschluss bildeten, Balustrade ersetzt. Besonders Stadtpalais kamen in der Ausführung der Fassaden ihren italienischen Vorbildern des 15. und 16. Jahrhunderts sehr nahe. Die Sockelgeschosse wurden zum Teil kräftig rustiziert, wobei die darüber liegenden Geschosse mit Pilasterstellungen, oftmals in der Kolossalordnung, behandelt wurden. Das *Piano nobile* wurde häufig mittels eines, mit

<sup>289</sup> Vgl. Galland 1890, S. 296.

einem Tempelgiebel bekrönt, Risaliten ausgezeichnet, was dem Frontispiz eine gewisse Abwechslung einbrachte. Besonders aufwendiger plastischer Dekor wurde nur an den bevorzugten Palästen und öffentlichen Bauten angewandt. Antike Formen wie Loggien, Arkaden oder reine Säulenstellungen sucht man bei den Fassaden des holländischen Klassizismus jedoch vergeblich.<sup>290</sup> Dies ist vermutlich den in den Niederlanden vorherrschenden klimatischen Bedingungen geschuldet. Der neue Architekturstil löste sich bewusst u.a. von den bisher spielerisch ausgeführten, manieristischen Treppengiebeln der vorangegangenen Epoche. Vor allem die Orientierung an italienischen Musterbüchern brachte eine auf harmonische Proportionen basierende, klassizistische Bauweise zutage. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts sollte dieser Architekturstil auch außerhalb der Vereinigten Niederlande Nachahmung erfahren.<sup>291</sup>

Die zu jener Zeit im Fassadenbau angestrebte monumentale Gestaltung nach klassischen Vorbildern lässt sich auch in der Innenraumgestaltung nachweisen. In gehobenen Profanräumen wurden die Wandflächen bevorzugt mit Pilasterstellungen gegliedert, was eine teilweise Verdrängung der bisher ausgeführten Holzvertäfelungen und schlichten Putze zur Folge hatte. Die aus der Antike entlehnten Stilelemente wurden hier jedoch detailreicher ausgebildet als an den Fassaden. Es kam vorzugsweise zur Anwendung der ionischen und korinthischen Ordnung, deren Säulen und Pilaster auch kanneliert dargestellt wurden. Außerdem zählten Gebälke und Zahnschnitte zum angewandten Formenrepertoire (Abb. 63). Die Decken wurden als Tonnengewölbe oder als einfache gerade Decken ausgebildet.<sup>292</sup> Heutige Kenntnisse über Innenraumgestaltungen von Profanräumen im Stile des holländischen Klassizismus beschränken sich auf Schöpfungen von Jacob van Campen, Pieter Post und wenig anderer niederländischer Architekten. In den breiten Schichten des Bürgertums bestand eine ästhetische Anerkennung dieser neuen Stilrichtung, jedoch wurde in ihren Wohnhäusern ein Kompromiss mit dem Stil der vorausgegangenen Epoche angestrebt. Die

---

<sup>290</sup> Vgl. Galland 1890, S. 298.

<sup>291</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 127.

<sup>292</sup> Vgl. Galland 1890, S. 301.

Holzvertäfelungen der Wände wurden weitgehend beibehalten und mit Pilaster und Gebälkabschlüssen architektonisch ausgebildet.<sup>293</sup>

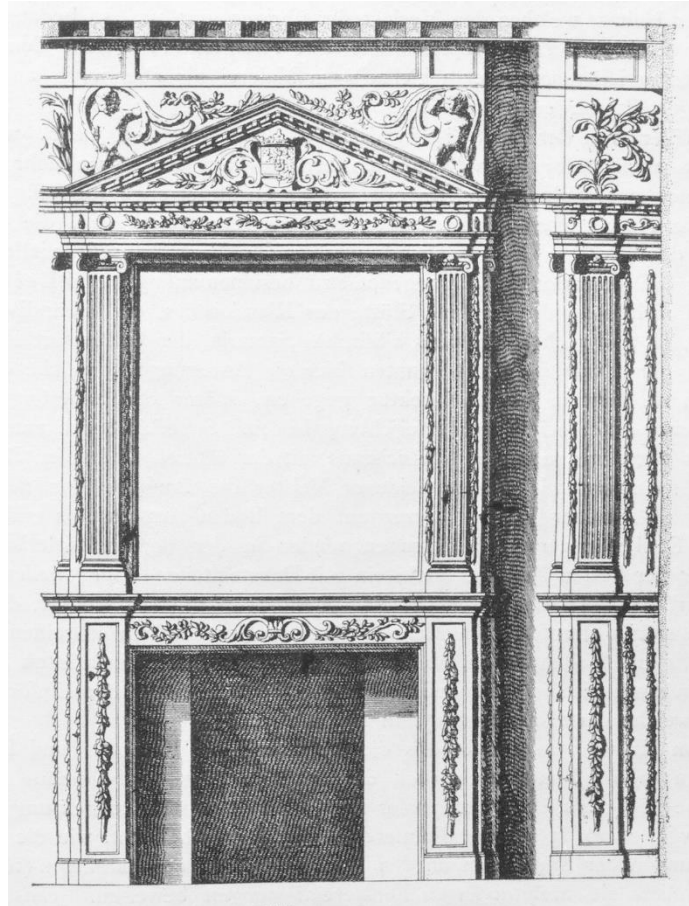


Abb. 63: Pieter Post: Kamingestaltung, Den Haag, um 1645

Verbreitung fand der holländische Klassizismus, neben Jacob van Campen und Pieter Post, vor allem unter Philip Vingboons (1607 – 1678), Arent van 's-Gravesande (ca. 1610 – 1662) und Daniel Stalpaert (1615 – 1676), ehemalige Mitarbeiter van Campens. Sie alle schufen, u.a. den strengen Regeln des klassizistischen Formenkanons befolgend, qualitativvolle Bauwerke mit einer besonderen Auszeichnung an Originalität (Abb. 64, 65).<sup>294</sup> Hierbei ist besonders das nach Entwürfen von Jacob van Campen 1648 errichtete Amsterdamer Rathaus (Abb. 66) hervorzuheben. Aufgrund des schlichten Baudekors und

---

<sup>293</sup> Vgl. Galland 1890, S. 318–323.

<sup>294</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 135.

der damit verbundenen reduzierten Fassadengestaltung wurde eine monumentale sowie vornehme Wirkung erreicht, die allesamt charakteristische Merkmale des holländischen Klassizismus darstellen.<sup>295</sup>

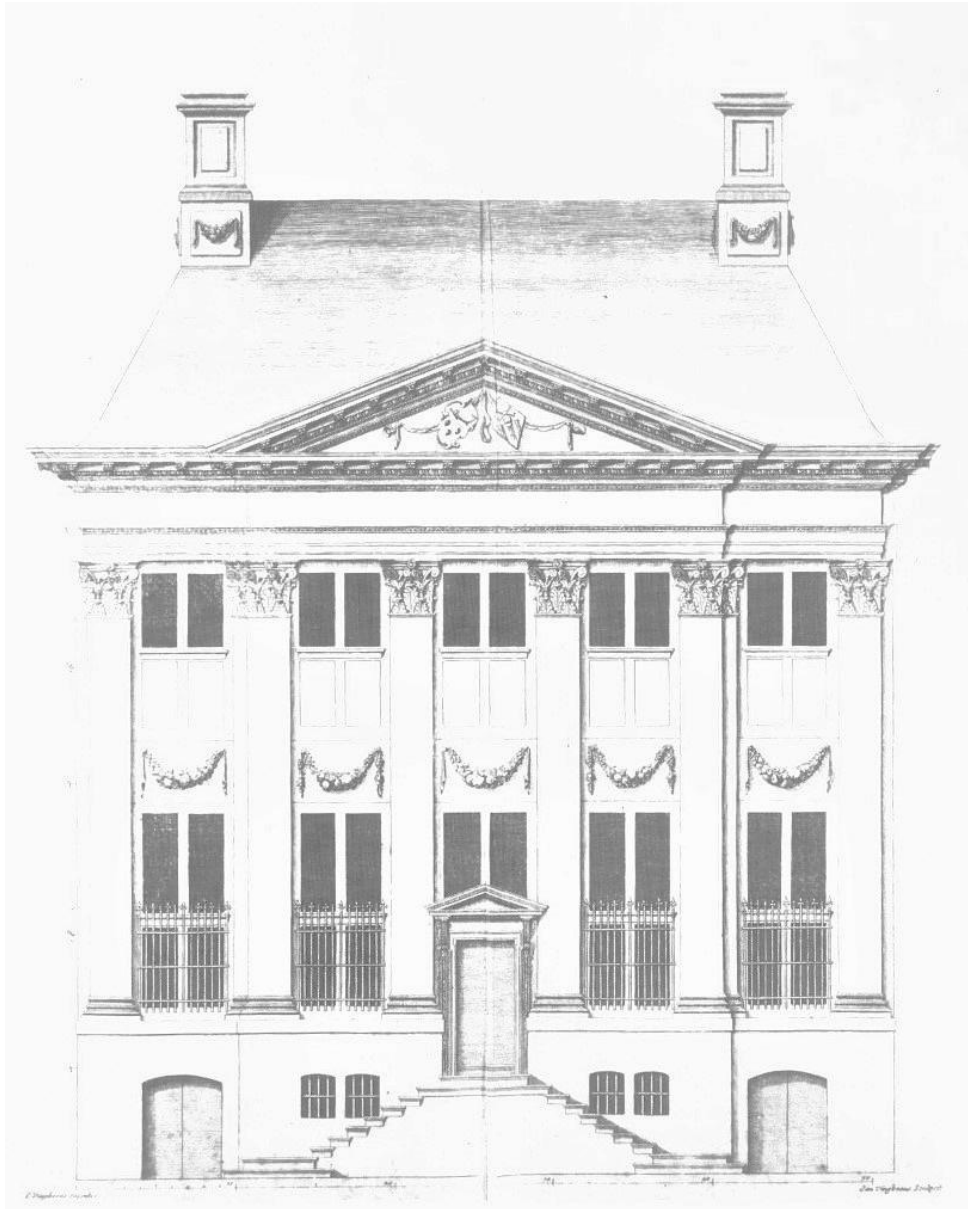


Abb. 64: Philips Vingboons: Ioen Poppen House, Hauptansicht, Amsterdam, 1642

<sup>295</sup> Vgl. Kluckert in Toman 2000, S. 148.



Abb. 65: Arent van 's-Gravesande: *Sebastiaansdoelen*, Hauptfassade, Den Haag, 1636

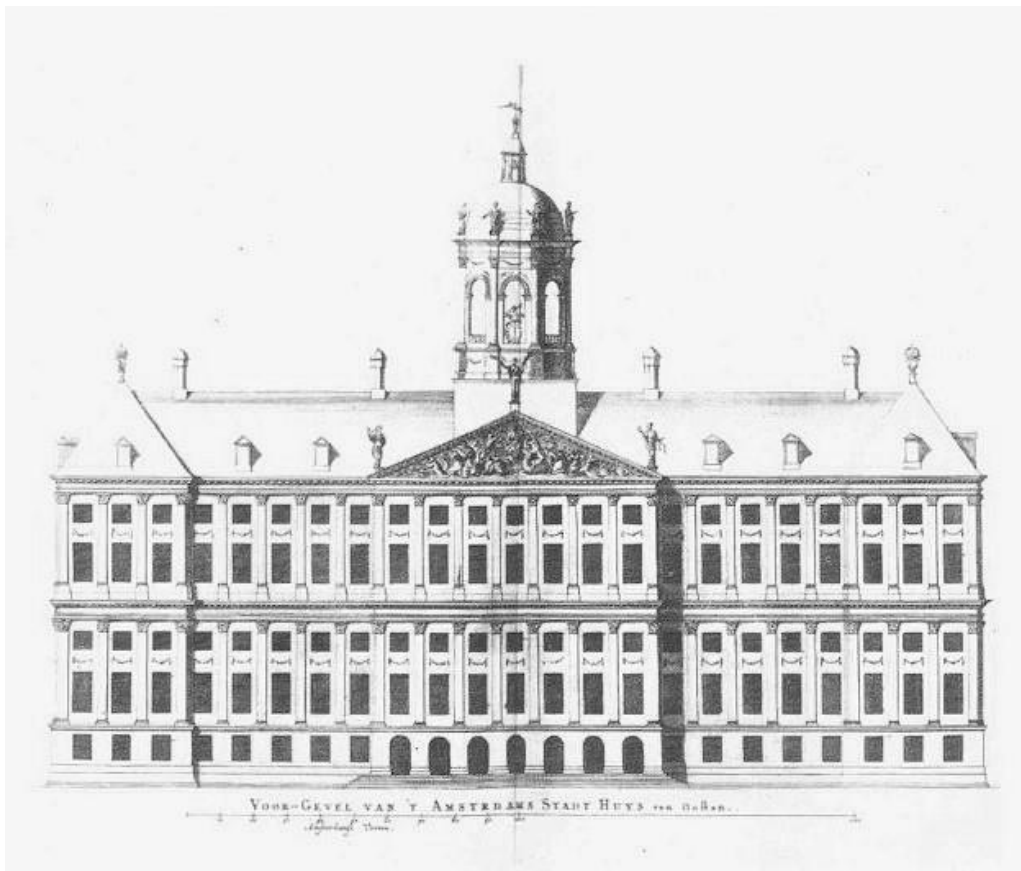


Abb. 66: Jacob van Campen: Amsterdamer Rathaus, Hauptfassade, Amsterdam, 1648

Der von Strenge und zum Teil von dogmatischer Einfachheit geprägte holländische Klassizismus lässt sich durchaus als ein dem Palladianismus verwandter Stil betrachten, der seit Beginn des 17. Jahrhunderts in vielen Teilen Europas Anklang fand. Das Interesse an der von Palladio wiederaufgegriffenen klassischen Architektur der Antike wurde ohne Zweifel durch die Verbreitung verständlicher Ausgaben der Werke Vitruvs zunehmend angeregt. Waren bereits 1484 gedruckte Ausgaben in lateinischer Sprache und ohne Illustrationen in Italien erhältlich, erschien 1556 die italienische Übersetzung von Daniel Barbaro. Diese war nicht nur aufgrund der italienischen Sprache, sondern auch wegen der detaillierten Illustrationen von Palladio für die Allgemeinheit besser verständlich. Neben italienischen Vorbildern wurde der holländische Klassizismus zum Teil auch von französischen Bauwerken und Architekten geprägt. Vermutlich wurde die Einteilung der Wohnresidenzen in *appartements*, wie sie zunächst bei Prinz Fredrik Hendrik und seinen Palästen ausgeführt wurde, von Frankreich übernommen. In weitere Folge waren jedoch vorwiegend die italienischen Musterbücher ausschlaggebend für die Weiterentwicklung des niederländischen Architekturstils. Diese fanden bereits im 16. Jahrhundert ihre Anwendung. Die 1537 veröffentlichten Werke Sebastiano Serlios wurden im Jahre 1539 in die niederländische Sprache übersetzt und hatten u.a. wesentlichen Einfluss auf den flämisch-holländischen Manierismus.<sup>296</sup>

Andra Palladios *Quattro libri* stellt das primäre italienische Architekturtraktat für den holländischen Klassizismus dar. Trotzdem lassen die Bauwerke von Jacob van Campen vermuten, dass vermehrt Vincenzo Scamozzis *L'Idée dell'Architettura Universale* als Ideenquelle herangezogen wurde. Die größte von Scamozzi selbstständig entwickelte Auffälligkeit in seiner Grammatik stellt der von ihm vorgenommene Wechsel in der Abfolge von korinthischen und kompositen Säulenordnungen dar, wobei die zuletzt genannte direkt über der ionischen Säulenordnung zur Anwendung kam. Diese Anwendung lässt sich auch am *Coymanshuis* von Jacob van Campen feststellen. Palladios *Quattro libri* diente zwar durchaus als Inspirationsquelle für den holländischen Klassizismus, doch der nüchterne und fast akademisch wirkende Stil Scamozzis bestimmte immer mehr die Charakteristik des niederländischen Baustils. Als bestes Beispiel kann hier vermutlich das Amsterdamer Rathaus, nach Entwürfen von Jacob van Campen, herangezogen werden, welches in seinem Dekor sowie aufgrund der Ausführung der Pilasterstellungen – korinthische über der kompositen Ordnung – exakt

---

<sup>296</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 127–128.

auf dem Traktat Scamozzis beruht. Auch die hohe Anzahl der niederländischen Übersetzungen von Scamozzis *Idea* zeugt von einer vermehrten Verwendung seiner Schöpfung. Im Zeitraum zwischen 1640 und 1715 wurden insgesamt mehr als zwanzig Übersetzungen und Bearbeitungen seines Werkes herausgegeben, während von Palladios *Quattro libri* nur eine einzige Auflage in der niederländischen Sprache veröffentlicht wurde.<sup>297</sup>

#### 5.3.1.1. Jacob van Campen

Zu den ersten Architekten die sich auf einen strengen, an der Renaissance orientieren Klassizismus beriefen, zählte der in Harlem geborene Maler Jacob van Campen (1596 – 1657). Vom hohen gesellschaftlichen Stande und weltmännischer Bildung sowie aufgrund seiner Interesse an die Antike, zählt er zu den bedeutendsten Begründern bzw. Vertretern des holländischen Klassizismus. Seine architektonischen Fähigkeiten eignete er sich anhand des Studiums zahlreicher Architekturtraktate u.a. von Vitruv, Palladio und Scamozzi an. Bereits in jungen Jahren unternahm van Campen von 1615 – 1621 eine Reise nach Italien, mit längeren Aufenthalten in Venedig und Vicenza. Hier dürfte er Bekanntschaft mit den Künstlern der klassischen Antike, u.a. Scamozzi, geschlossen haben. Dessen Traktat *L' Idea della Architettura Universale* (Abb. 67) diente van Campen vor allem als Ratgeber für die Anwendung der klassischen Säulenordnungen.<sup>298</sup> Nach seiner Rückkehr aus Italien, um etwa 1631, ließ er sich in Amsterdam nieder<sup>299</sup> und entwarf hier mehrere herausragende Bauwerke, in deren Entwürfen ihm Palladio und vor allem Scamozzi als Vorbilder dienten.<sup>300</sup> Das älteste bekannteste Bauwerk des ursprünglichen Malers ist ein palastartiges Wohnhaus an der *Keizersgracht* in Amsterdam, das sogenannte *Coymanshuis*, welches er für seinen Freund Balthazar Coyman entworfen hatte.<sup>301</sup> Er entwickelte hierfür ein Bauwerk mit strengen italienischen Renaissanceformen, ohne traditionellem, niederländischen Giebelabschluss, wie es in den

---

<sup>297</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 128.

<sup>298</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 131.

<sup>299</sup> Vgl. Galland 1890, S. 303.

<sup>300</sup> Vgl. Volker Plagemann: Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012, S 184–185.

<sup>301</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 131–133.

Niederlanden so bisher noch nie zur Ausführung kam.<sup>302</sup> Hierbei befolgte er exakt den Anweisungen Scamozzis und stellte in der Superposition Pilaster der kompositen Ordnung auf jene der ionischen Ordnung.<sup>303</sup> Neben Entwürfen für seine Freunde und sich selbst, nahm er Aufträge hoher Amtsträger und des Hauses Oranien an<sup>304</sup>. Bauaufgaben für die Familie Oranien, an welchen er beteiligt war, waren u.a. das *Huis ten Bosch*, sowie das *Mauritshuis*, beide ausgeführt in Den Haag.<sup>305</sup> Mit dem Entwurf des *Mauritshuis* konnte van Campen seine Vorstellung des Klassizismus nicht nur flächig in Form der Fassadengestaltung, sondern erstmals in seiner Gesamtheit als dreidimensionalen Baukörper, angepasst an ein nördliches Klima, verwirklichen.<sup>306</sup> Die hier ausgeführte Kolossalordnung kam zum ersten Mal an einem niederländischen Stadthaus zu Anwendung<sup>307</sup> und wurde unmittelbar zu einer Standardformel, die sich nicht nur in den Niederlanden, sondern auch über deren Grenzen hinaus verbreitete.<sup>308</sup>

Van Campens Kenntnisse über die klassische Architekturtheorie werden Anhand der Abmessungen und Proportionen seiner Bauwerke sichtbar, zeigen sich aber auch in seinem klassischen Formenvokabular, u.a. in der Anwendung der Säulenordnungen in ihrer richtigen hierarchischen Reihenfolge.<sup>309</sup> Seine Bauwerke zeichnen sich somit anhand eines sparsamen sowie gezieltem Umgang mit klassischen Formenkanon und Dekor aus, jene unter der Befolgung vorgeschriebener Regeln eingesetzt wurden. Die damit verbundene Kontrolle und Beschränkung der Anwendungen verhinderten jeglichen Überfluss an Größe und Dekor.<sup>310</sup>

Bei den Schmuckelementen konzentrierte sich van Campen vorwiegend auf die Ausführung von, aus Früchten, Blumen und Seemuscheln zusammengesetzten,

---

<sup>302</sup> Vgl. Galland 1890, S. 304.

<sup>303</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 131.

<sup>304</sup> Vgl. Galland 1890, S. 303.

<sup>305</sup> Vgl. Binding 2004, S. 219.

<sup>306</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 133.

<sup>307</sup> Vgl. Kuyper 1980, S. 66.

<sup>308</sup> Vgl. Howard Burns: Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North, in: Palladio and Northern Europe, Mailand 1999, S. 37

<sup>309</sup> Vgl. Koen Ottenheim: Maler-Architekten des Holländischen Klassizismus, in: Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M./Rotterdam 1999–2000, S. 40.

<sup>310</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 212.



naturalistischen Festons und galt damit Vielen als Vorbild. Eine bewusste Prunklosigkeit wird bei van Campen primär an Fensteröffnungen und Portalen sichtbar, die meist nur als viereckige Mauerausschnitte, ohne Fensterbrüstungen, ausgeführt wurden. Von besonderer Auffälligkeit sind jedoch deren Umrahmungen, insbesondere die oberen Abschlüsse, meist in der Form eines einfachen Gebälks oder Dreieckgiebels, aber auch vereinzelt als Bogenstellungen ausgeführt.<sup>311</sup> Charakteristisch für seine Bauwerke ist auch die Verwendung von Backstein und Sandsteinverkleidungen, sowie die Ausführung von Pilastern. Meist beauftragte van Campen professionelle Zeichner um seine skizzenhaften Entwürfe zu Bauplänen ausarbeiten zu lassen, wie u.a. Pieter Post für das *Mauritshuis*, der hier auch dessen Ausführung übernahm.<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> Vgl. Galland 1890, S. 297.

<sup>312</sup> Vgl. Binding 2004, S. 219.



Abb. 67: Vincenzo Scamozzi: *L' Idea della Architettura Universale*, 1615, Venedig

### 5.3.1.2. Pieter Post

Einer der Zeitgenossen Jacob van Campens war der äußerst produktive aus Haarlem stammende Architekt, Ingenieur und Maler Pieter Post (1608 – 1669). Aufgrund seiner Werke für Frederik Hendrik und Johann Moritz sowie für Behörden und Privatpersonen, hatte er maßgebenden Einfluss auf die Baukunst seiner Zeit und galt, neben van Campen, als führender Vertreter des holländischen Klassizismus und bedeutendster Architekt dieser Periode.<sup>313</sup> Durch die Gunst des Hauses Oranien, die er aufgrund der Vermittlung Constantijn Huygens gewonnen hatte, siedelte der junge Maler frühzeitig nach den Haag. Er wurde von Johann Moritz als Architekt und Ingenieur in seine Dienste genommen und war in dieser Position u.a. für die Ausführung des *Mauritshuis* (ab 1633) verantwortlich. Im Jahre 1646 erhielt Post offiziell den Titel als Hofarchitekt. Sein umfangreiches Oeuvre umfasst neben öffentlichen Rathäusern, Stadtwagen und Armenhäuser auch private Landhäuser, städtische Wohnhäuser und Paläste.<sup>314</sup> Das von ihm, in Zusammenarbeit mit Jacob van Campen, in Den Haag ausgeführte *Huis ten Bosch*<sup>315</sup> stellt einen schlichten Backsteinbau auf beinahe quadratischem Grundriss dar, dessen Frontispizen mit sandsteinverkleideten Risaliten hervorgehoben sind.

Post Bauwerke zeugen von einem vielseitigen Geschmack und zeichnen sich durch eine strenge und meist sehr schlichte Anwendung von klassizistischen Formen, zum Teil in Kombination mit reichen Dekorationen, aus.<sup>316</sup> Er ist bekannt für seine Backsteinbauten, u.a. mit Verkleidungen aus Sandstein akzentuiert, sowie seine beinahe grafisch anmutende Anwendung von Pilastern.<sup>317</sup> Vorwiegend setzte er für diese Verkleidungen prächtige Pilasterstellungen der korinthischen Ordnung ein (Abb. 68).<sup>318</sup> Anhand der Verwendung des heimischen Backsteins konnte Post seinen Bauwerken die typisch malerische Charakteristik der niederländischen Baukunst verliehen.<sup>319</sup> Während er bei

---

<sup>313</sup> Vgl. Blok 1936, S. 2.

<sup>314</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 135–137.

<sup>315</sup> Vgl. Raupp Hildesheim 1980, S. 10.

<sup>316</sup> Vgl. Ottenheim in Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main u.a. (Hg.) 1999/2000, S.39.

<sup>317</sup> Vgl. Fleming 1987, S. 506.

<sup>318</sup> Vgl. Galland 1890, S. 305–308.

<sup>319</sup> Vgl. Blok 1936, S. 76.

einzelnen palastartigen Entwürfen für Villen reichere Grundrissgestaltungen anstrebte, sind seine öffentlichen Profanbauten zumeist von einer Einfachheit der Anlage geprägt. In der Wahl der architektonischen Motive und in seinen vielgestaltigen Flächenausbildungen wies er eine größere Mannigfaltigkeit gegenüber den nüchternen Bauwerken van Campens auf.<sup>320</sup> Vor allem anhand eines gleichmäßigen Rhythmus der Fassadenfelder sowie Fenster- und Türöffnungen und durch einen, mit Ornamenten hervorgehobenen Mittelrisaliten wurde seinen Bauwerken Ausdruck verliehen. Doch nicht anhand des Dekorums, sondern – ganz den klassischen Vorbildern entsprechend – mittels harmonischer Proportionen wurde die Schönheit in seinen Bauwerken angestrebt.<sup>321</sup>

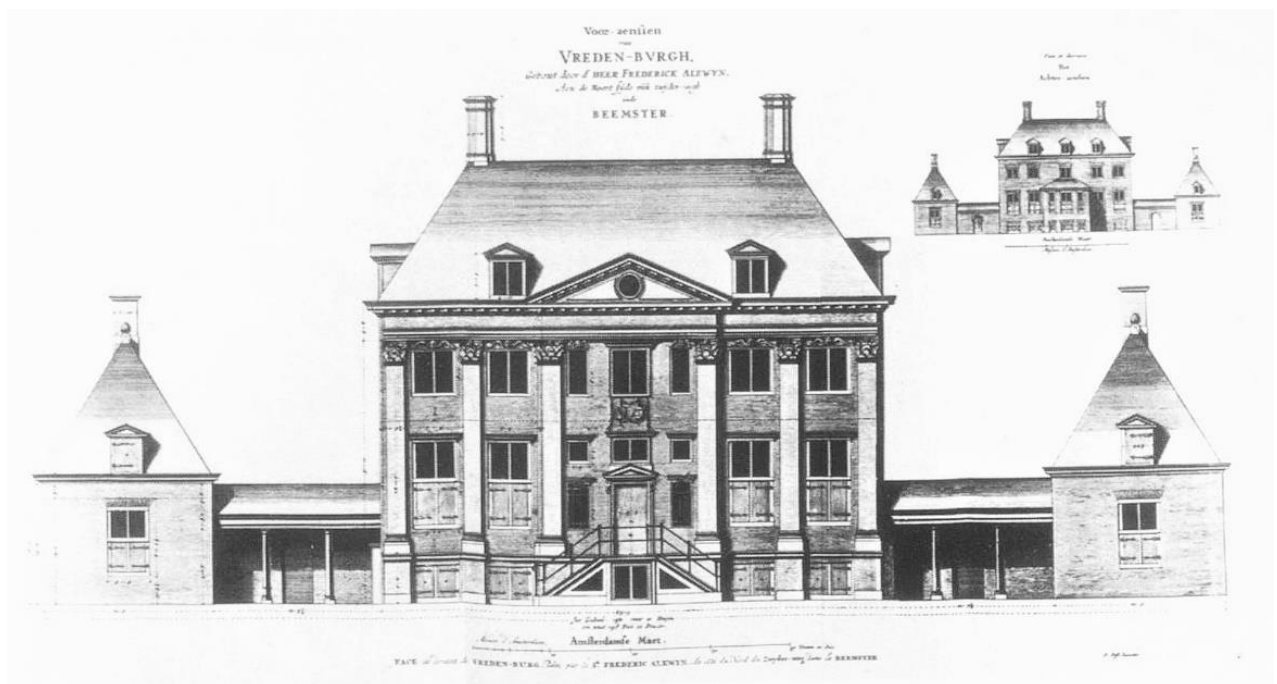


Abb. 68: Pieter Post: *Vredenburg*, Hauptfassade, 1637 – 1652, Beemster

<sup>320</sup> Vgl. Galland 1890, S. 305–308.

<sup>321</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 136–137.

### 5.3.1.3. Constantijn Huygens

Constantijn Huygens (1596 – 1687) nahm in den Niederlanden als Diplomat, Dichter und Komponist eine bedeutende Rolle ein. Nach seinem Jurastudium wurde er in seiner Funktion als Diplomat auch Sekretär des holländischen Statthalters Frederik Hendrik und in Nachfolge von dessen Sohn Wilhelm II. Huygens lernte in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts, auf seinen diplomatischen Reisen nach Italien und England, die Werke Andrea Palladios und Inigo Jones kennen und war außerdem mit den Architekturtheorien Vitruvs vertraut.<sup>322</sup> Zudem diente er als Botschafter in Venedig und war mit Sir Henry Wotton bekannt, als dieser in seiner Funktion als Botschafter in Den Haag verweilte.<sup>323</sup> Mit Johann Moritz verband Constantijn Huygens eine beständige Freundschaft. Den illustren Fürsten und den gelehrten Diplomaten verband unter anderem eine tiefe Begeisterung für die Künste sowie ein beständiger Sinn für Gelehrsamkeit. Als junger Offizier verkehrte Johann Moritz häufig am Hofe des Statthalters in Den Haag, wo er, den unter der europäischen Adelsgesellschaft verweilenden, Constantijn Huygens kennengelernt haben durfte. Eine weitere Gemeinsamkeit ergab sich im Jahre 1633 bzw. 1634, durch den jeweiligen Erwerb eines Grundstückes auf dem ursprünglichen Areal des Statthaltergartens. Bei der Errichtung des *Mauritshuis*, auf einem dieser Grundstücke, dürfte Johann Moritz bei der Wahl des Architekten von Constantijn Huygens Unterstützung erhalten haben.<sup>324</sup>

Als Sekretär Frederik Hendriks und Mitglied des *Nassau Estates Council*, jene Institution welche die Ländereien und Paläste des Statthalters zu verwalten hatte, konnte Huygens seine Leidenschaft für klassische Architektur ausleben. Infolge dessen wurde Huygens, wie auch Johann Moritz, für sein umfassendes architektonisches Wissen in Hofkreisen sehr geschätzt. Beide waren Vertreter der klassischen Antike und versuchten im niederländischen Architekturgeschehen die darin festgesetzten Regeln einzuführen. Dieses Bestreben konnte in der Errichtung ihrer jeweiligen Wohnresidenzen in Den Haag verwirklicht werden (Abb. 69, 70).<sup>325</sup> Huygens war für den klassizistischen Entwurf seines Stadtpalais, dem *Huygenshuis* (1633 – 1637), selbst verantwortlich. Das Gebäude zeugt, mit seinem symmetrischen und von einem zentralen Saal dominierten Grundriss

---

<sup>322</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 132.

<sup>323</sup> Vgl. Burns in Beltramini 1999, S. 37

<sup>324</sup> Vgl. Bots in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 101.

<sup>325</sup> Vgl. Ottenheim in Keblusek/Zijlmans 1997, S. 107–108.

sowie anhand der korrekten Anwendung der Säulenordnungen, von Huygens Kenntnissen der klassischen Antike.<sup>326</sup>

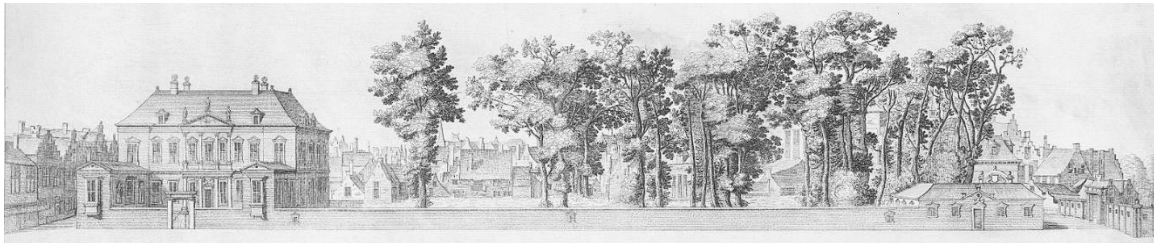


Abb. 69: Constantijn Huygens/Jacob van Campen: *Huygenshuis*, Situierung neben dem *Akerland*, Den Haag, 1633 – 1637



Abb. 70: Constantijn Huygens/Jacob van Campen: *Huygenshuis* und *Mauritshuis*, *Plein*, Den Haag, 1633 – 1637

---

<sup>326</sup> Vgl. Burns in Beltramini 1999, S. 37

#### 5.4. Charakteristika des holländischen Klassizismus

Wie bereits erwähnt kann man die Bauwerke, die im Stil des holländischen Klassizismus in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden errichtet wurden, nicht mit den zur selben Zeit u.a. im Frankreich errichteten Prunkschlössern vergleichen. Denn die niederländischen Bauten waren trotz ihres würdevollen Auftretens von einer schlichten Zurückhaltung geprägt und waren als kompakte in sich geschlossene Bauwerke nicht allzu groß in ihrer Ausdehnung. Man orientierte sich primär an den klassischen Werken Palladios und Scamozzis sowie an den Architekturtheorien Vitruvs<sup>327</sup> und bediente sich dabei an den fünf klassischen Säulenordnungen. Hierbei wurde eine möglichst unverfälschte Anwendung dieser Ordnungen angestrebt.<sup>328</sup> Neben der Anwendung weiterer Renaissancemotive, wie jene des Dreiecksgiebels als Würdemotiv, erhielten die Gebäude durch die Verwendung des heimischen Backsteins typisch holländische Züge. Sandsteinverkleidungen wurden dazu eingesetzt, um bestimmte Gebäudeteile zu akzentuieren und hervorzuheben. Durch eine strenge symmetrische Anordnung von Fenster- und Türöffnungen wurde das Ideal harmonischer Proportionen angestrebt, um eine absolute Schönheit des Bauwerkes zu erreichen. Die anschließend hinzugefügten Ornamente sollten dabei rein als Unterstützung dienen und dafür sorgen, dass dem Gebäude eine nicht allzu kühle Strenge zugesagt wird.<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 129.

<sup>328</sup> Vgl. Ottenheim in Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main u.a. (Hg.), 1999/2000, S.39.

<sup>329</sup> Vgl. Ottenheim in Bracker 1997, S. 132–137.

## 6. Die Entstehung des englischen Palladianismus im 17. Jahrhundert

Der Stil des englischen Palladianismus bildete den dominierenden Ansatz der englischen Architektur, der etwa um 1615 begann und bis in das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts andauerte.<sup>330</sup> Er bestimmte somit vom frühen 17. Jahrhundert an das Architekturgeschehen Englands, fand aber auch noch zum Teil im 19. Jahrhundert seine Anwendung.<sup>331</sup> Doch dieser prägende Stil bestimmte nicht allein das englische Architekturgeschehen dieser enormen Zeitspanne, denn parallel dazu ließ sich eine kontinuierliche Orientierung an der Gotik verzeichnen. Neben dem gotischen Stil traten im 18. Jahrhundert zusätzlich der Barock und Rokoko in Erscheinung. Die Ausbreitung dieser vielschichtigen architektonischen Stilentwicklungen wurde im 17. und 18. Jahrhundert anhand von Kriegsführungen wesentlich beeinflusst, welche u.a. auf die Geschwindigkeit der Entstehung und dem Ende des jeweiligen Stils ihre Auswirkungen hatten.<sup>332</sup>

### 6.1. Die wirtschaftliche und kulturelle Situation in England

In England des 17. Jahrhunderts kam es zur Gründung von Siedlungskolonien an der nordamerikanischen Ostküste, die das Fundament für die Weltmachtstellung Englands im 18. Jahrhundert bildete. Das englische Bürgertum erlebte einen gesellschaftlichen Aufstieg, vor allem die erfolgreichen Großkaufleute, welche vor allem im Seehandel mit gewinnträchtigen Luxusgütern wirtschaftlich tätig waren.<sup>333</sup> Aufgrund dieser Einflüsse zählte England bis zum 20. Jahrhundert zu den wohlhabendsten Ländern Europas. Dies wurde vor allem aufgrund zahlreicher natürlicher Voraussetzungen begünstigt. Nicht nur das gemäßigte atlantische Klima, günstige Bedingungen für den Ackerbau und die Viehzucht sowie zahlreich vorhandene Bodenschätze trugen zum Aufstieg Englands bei,

---

<sup>330</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XI.

<sup>331</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 100–101, 116.

<sup>332</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XIII.

<sup>333</sup> Vgl. Peter Wende: Das Britische Empire. Geschichte eines Weltreichs, München 2008, S. 37, 63.



sondern vor allem dessen Insellage, wodurch das Land vorwiegend von den meisten politischen Krisen des europäischen Kontinents weitgehend verschont blieb.<sup>334</sup>

Der englische Handel erreichte im 17. Jahrhundert, besonders wegen der guten Verkehrsanbindung Londons an Antwerpen, eine wirtschaftliche Blüte. Doch in Folge des Verlustes der Vormachtstellung Antwerpens als Zentrum des europäischen Handels wurde auch das englische Handelsgeschehen vorübergehend eingedämmt. Im Zuge der Suche nach neuen Märkten wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunächst der Mittelmeerraum von den englischen Kaufleuten erschlossen und zu einem späteren Zeitpunkt auf Asien und Amerika ausgeweitet. Somit kam es zur Erschließung internationaler Handelsrouten. 1600 wurde in London die *East India Company* gegründet und neben dem Export heimischer Produkte vermehrt der Import bzw. Re-Export von Luxuswaren aus Übersee angestrebt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelang es England Holland in seiner Vormachtstellung im Warenaustausch zwischen Europa und den restlichen Ländern der Welt zu verdrängen. Verbunden damit kam es zur Gründung von Kolonien sowie zum Ausbau der englischen Kriegsflotte. Somit bildete der Handel die Basis für den englischen Wohlstand im 17. Jahrhundert und führte in weiterer Folge zur Weltmachtstellung Englands im 18. Jahrhundert.<sup>335</sup>

Der Kunstsinn der Engländer richtete sich um 1600 vorwiegend nach Italien. Doch auch Teile Deutschlands sowie das gesamte Mitteleuropa standen im Fokus.<sup>336</sup> Bis zu jener Zeit wurde Europa Jahrhunderte lang von Frankreich im Militärwesen und der Politik aber auch in der Kunst dominiert. Der französische Königshof beeinflusste England mit seinem Mobiliar und Dekorationen, sowie den hier vorgefundenen literarischen und künstlerischen Werken. Der europäische Handel wurde jedoch nicht von Frankreich aus gesteuert, sondern von den Provinzen der Vereinigten Niederlande, insbesondere Amsterdam. Großbritannien und sein Handels- und Industriegeschehen stand somit für einen Großteil des Jahrhunderts unter starkem Einfluss der Niederländer. Durch diese

---

<sup>334</sup> Vgl. Wende München 2001, S. 1.

<sup>335</sup> Vgl. ebda, S. 10–11.

<sup>336</sup> Vgl. Oechsli 2008, S. 251.

sich abzeichnender Kulturachsen wurde u.a. kulturelles und architektonisches Wissen ausgetauscht und verbreitet.<sup>337</sup>

Zahlreiche Einflüsse aus anderen Ländern hatten somit ihre Auswirkungen auf die englische Lebensart des siebzehnten Jahrhunderts. Trotz dieser bedeutenden Einflussnahme stellte England zur Zeit der Stuart-Periode eine selbstständige wachsende Kraft für Europa und der restlichen Welt dar. Geling es den Engländern bereits in der Regierungszeit der Tudor-Königin Elisabeth I. als erstes Land den amerikanischen Kontinent zu erreichen, wurden erst unter der Krone der Stuarts an der Westküste die ersten englischen Kolonien angesiedelt, die heutigen Vereinigten Staaten von Amerika. Die englischen See- und Kaufleute sowie Sklavenhändler waren nicht nur im Atlantik, sondern auch im indischen, chinesischen und im Mittelmeer vertreten. Durch die Ausbeutung der fremden, eroberten und besiedelten Gebiete stieg der Reichtum und die Macht der Kaufleute und aufgrund der Verwaltung dieser Gebiete jene des Adels. Von den erbeuteten Luxusgütern, wie Gewürze, Juwelen, Seide, Edelmetalle, Zucker und Tabak, profitierten jedoch nicht nur der Adel und die Kaufleute, sondern in weiterer Folge die gesamte englische Gesellschaft. Aufgrund des neu erworbenen Reichtums kam es zu einem wirtschaftlichen Aufschwung und führte weitgehend zum Wachstum der modernen Industrie. Zudem lies sich der neu erworbene Reichtum auch in der Errichtung bzw. Gestaltung von Bauwerken, Inneneinrichtungen und Gärten erkennen. England war somit ein reiches Land, welches in der Entwicklung des europäischen Handels, der Landwirtschaft und der Industrie einen wesentliche Einfluss hatte.<sup>338</sup>

London nahm in der Entwicklung des englischen Stils eine zentrale Rolle ein. Die meisten wohlhabenden Adeligen hielten sich aus unterschiedlichen Anlässen des Öfteren in London auf, sei es aufgrund von juristischen Angelegenheiten im Unterhaus, der Abschluss eines Ehebündnisses oder zur Führung politischer Gespräche. Zudem traf man hier auf Artefakte und Sehenswürdigkeiten der unterschiedlichsten Kontinente. London bildete somit ein kulturelles, wirtschaftliches und politisches Zentrum, welches sich rasch zur einer Welthauptstadt entwickelte.<sup>339</sup> Die wohlhabenden und erfolgreichen Adeligen, die vor allem viel Zeit am Hofe bzw. im königlichen Dienst verbrachten, wurden in der

---

<sup>337</sup> Vgl. Peter Laslett: The Jacobean Age, in: The Stuart Period 1603–1714, London 1957, S.1–2.

<sup>338</sup> Vgl. ebda, S. 2.

<sup>339</sup> Vgl. ebda, S. 10.

Einrichtung und Dekoration ihrer ländlichen Häuser durch den am Hofe vorherrschenden königlichen Stil beeinflusst. Somit hielten fremde Einflüsse Einzug in die englischen adeligen Landhäuser. Es wurden u.a. französische Schränke, holländische Drucke aber auch flämische Wandbehänge erworben. Der englische Stil wurde somit im 17. Jahrhundert u.a. von Frankreich und den Niederlanden inspiriert.<sup>340</sup>

## 6.2. Die politischen Hintergründe in England

Zur Zeit der Tudor-Monarchie bestand eine sehr enge Kooperation zwischen dem König und seinem Land, vor allem in der Organisation und Struktur des Hofes, dem Parlament und der Administration des Staates. Unter anderem musste der König bei der Gesetzgebung auch die Zustimmung des Parlaments einholen. Die englische Monarchie des 16. und frühen 17. Jahrhunderts stellte somit, unter der Herrschaft der Tudors, den solidesten und friedfertigsten Staat Europas dar. Mit dem Übergang der Krone an das Hause Stuart ging diese friedvolle Situation Englands zunehmend in die Brüche und wurde schlussendlich, aufgrund der Auseinandersetzung von Krone und Parlament, zu Gänze aufgelöst. Der Konflikt mündete in einem englischen Bürgerkrieg und führte in weiterer Folge zur Revolution. Ursachen für diese Entwicklung lagen u.a. in einer sich verstärkenden finanziellen Notlage des Staates, in einem allgemein zunehmenden Misstrauen zwischen Parlament und dem König, in einem Verfassungskonflikt sowie einem Glaubenskrieg.<sup>341</sup>

Litten bereits die Tudors unter finanziellen Nöten, kam es vor allem unter der Herrschaft der frühen Stuarts zu einer dauerhaften Finanznot des Souveräns. Die ordentlichen Einnahmen der Krone reichten nicht mehr für die exorbitanten königlichen Ausgaben. Diese schlechte Finanzlage wollte der König mit der Erhebung von Steuern eindämmen, wofür er jedoch die Zustimmung des Parlaments einholen musste. Wurde dies vom Parlament zunächst noch bewilligt, reichten die Steuergelder trotzdem nicht aus, um die ständig wachsenden Kosten zu decken. Besonders in der Anfangszeit der Stuartregierung wurden, vor allem aufgrund einer ausschweifenden Hofhaltung, die Finanzen der Regierung permanent in die Höhe getrieben. Die stetigen Forderungen der Krone nach

---

<sup>340</sup> Vgl. Laslett in Ramsey u.a. (Hg.) 1957, S. 9–10.

<sup>341</sup> Vgl. Wende 2001, S. 24–27.

höheren Geldbeträgen führten zu einem zunehmenden Misstrauen des Parlaments, welches sich verstärkt in seinen Grundrechten bedroht fühlte.<sup>342</sup>

Die Herrschaft des Stuart-Königs James I. entwickelte sich somit zu einem politischen Niedergang der englischen Krone. Nachdem er innerhalb des Reiches zu ausreichend Reichtum gelangt war, eine effiziente Regierungsführung innehatte und außerhalb der Landesgrenzen Respekt sowie unter seinem Volk durchaus Beliebtheit erlangt hatte, kam es zu einer zunehmenden Verarmung. Zudem nahm sein Beliebtheitsgrad und sein effizienter Führungsstil immer weiter ab. Das festgesetzte Einkommen der englischen Krone wurde im Verhältnis zu den steigenden Staatskosten immer geringer und Versuche, die königlichen Einnahmen mit Besteuerungen zu erhöhen, scheiterten vergeblich. Besonders die Puritaner hegten eine zunehmende Abneigung gegen den König, vor allem wegen dessen Unterstützung des Katholizismus. James I. hatte somit zunehmend Schwierigkeiten das Land gemeinsam mit dem englischen Parlament zu regieren, da die meisten Mitglieder mit dem puritanischen Glauben sympathisierten. Im Gegensatz dazu betrachteten die Parlamentarier die konstitutionelle Haltung des Königs als nicht gerechtfertigt und zu autoritär. Aufgrund dessen wurde die traditionelle politische und soziale Verbindung zwischen der königlichen Regierung und der Nation schrittweise geschwächt. Innerhalb der Regierungszeit James I. konnten diese Probleme jedoch noch unter Kontrolle gehalten werden.<sup>343</sup>

Als Charles I. 1625 den englischen Thron bestieg, befand sich die Krone nicht mehr in der traditionellen Stellung in der Regierung des Landes. Die Parlamentarier des Unterhauses und die Puritaner hatten kein Vertrauen in den Sohn James I., denn sie verdächtigten Charles I. von Beginn an katholischer Neigungen und hegten eine Abneigung gegenüber seiner katholischen Frau, Henriette Marie von Frankreich, der Schwester von Ludwig XIII.<sup>344</sup> Außerdem verweigerte das Parlament dem König die ihm, nach traditionellem Recht der Krone zustehenden Gelder. In Folge dessen löste Charles I. 1629 das Parlament auf und beschloss das Königreich alleine zu regieren. Es dauerte bis 1640, bis erneut ein Parlament einberufen wurde.<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. Wende 2001, S. 28–30.

<sup>343</sup> Vgl. Laslett in Edwards 1957, S. 3.

<sup>344</sup> Vgl. Burns in Beltramini 1999, S. 28.

<sup>345</sup> Vgl. Laslett in Edwards 1957, S. 4-5.

Nach 1630 kehrte mit dem Ende des langjährigen Krieges gegen Spanien und Frankreich der Friede in England zurück und ein Jahrzehnt des wachsenden Wohlstandes begann. Durch die Wiedereinführung veralteter königlicher Abgaben wurden Gelder verfügbar gemacht und aufgrund ausbleibender kostspieliger Ausgaben konnte eine finanzielle Notlage vermieden werden. Der durch Kriegskosten verursachte schlechte Zustand der Staatsfinanzen begann sich zu erholen und, aufgrund des die Ausgaben übersteigenden Einkommens, konnten die angehäuften Schulden abbezahlt werden. Zumindest für ein Jahrzehnt befand sich England als einziges Land der europäischen Mächte nicht im Kriegszustand und führte einen florierenden Handel mit anderen Ländern.<sup>346</sup>

Doch im Jahre 1637 endete der friedvolle Zustand Englands durch den Ausbruch eines Glaubenskrieges mit Schottland. Daraufhin wurde 1640 das Parlament von Charles I. wieder einberufen.<sup>347</sup> Aufgrund des Aufstands der Iren gegen die englische Herrschaft im Jahre 1641 stellte das Parlament die Rechte der Krone generell in Frage und forderte im Jahre 1642 ein vom Parlament geführtes Regierungssystem. Der zunächst friedlich verlaufende politische Widerstand des Vaterlandes gegen seinen Souverän führte schlussendlich zu einem Bürgerkrieg, der in weiterer Folge nicht nur die Krone und das Parlament, sondern das gesamte Land spalten sollte. Die Mehrzahl der Aristokratie stand hinter dem König, wobei jedoch der städtische Mittelstand, vorwiegend Puritaner, dem Parlament seine Treue zugestand. Das Parlament verfügte nicht nur über das südöstliche Gebiet des Königreiches, einschließlich großer Städte wie London, sondern somit auch über wichtige wirtschaftliche Ressourcen. Aufgrund der damit verbundenen finanziellen Mitteln und unter der schlagkräftigen militärischen Führung Oliver Cromwells, gelang es dem Parlament im Jahre 1645 den König zu unterwerfen. Dieser Sieg mündete jedoch in keiner friedvollen Zeit, sondern in einer Revolution. Da der König jegliche Kompromisse ausschloss, wurde nicht nur der Souverän, sondern die gesamte Monarchie angeklagt. Dies führte so weit, dass der englische König Charles I. im Jahre 1649 als Verräter seines Volkes in der Öffentlichkeit hingerichtet wurde (Abb. 71). Zudem wurde das Oberhaus abgeschafft und noch im selben Jahr eine Republik gegründet, sowie auf religiöse Gleichheit verzichtet. Erstmals in der englischen Geschichte gab es einen Bruch mit der traditionellen Vergangenheit. England wurde nun nicht mehr von einem König und den Vertretern des Volkes im Parlament geführt, sondern bis 1658 von Oliver Cromwell in

---

<sup>346</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 5–6.

<sup>347</sup> Vgl. Laslett in Edwards 1957, S. 4–5.

der Funktion als *Lord Protector*, mit Unterstützung seiner Generäle. Nach dessen Ableben im Jahre 1658 wurde mit Charles II., Sohn Charles I., der englische Thron erneut von einem Stuart-König besetzt, die anglikanische Kirche wiedereingeführt und das Oberhaus mit all seinen bisherigen Rechten wiedereingesetzt. Das Unterhaus sicherte sich jedoch weiterhin das Mitspracherecht bei der Behebung von Steuern, und die regelmäßige Einberufung des Parlaments wurde rechtlich gemacht.<sup>348</sup> In Folge dessen wurde eine politische Modernisierung Englands und ein damit verbundener Aufstieg des Parlaments eingeleitet.<sup>349</sup>

Die steigenden Ausgaben der frühen Stuart-Könige kann mit einem regen Baubetrieb in Verbindung gesetzt werden. Im Gegensatz zur Regierungszeit Königin Elisabeths, wo es zur keiner nennenswerten Ausführung königlicher Bauwerke kam und die *King's Works* größten Teils untätig waren, kam es unter James I. und Charles I. zu extravaganten königlichen Aufträgen.<sup>350</sup> 1614 wurde der englische Architekt Inigo Jones zum *Surveyor-General of the King's Works* ernannt und war fortan als Architekt des Souveräns mit der Oberaufsicht über das gesamte königliche Bauwesen betraut.<sup>351</sup> Verbunden mit dem Auftreten Inigo Jones wurde, mit dem sogenannten englischen Palladianismus, ein neuer Architekturstil eingeleitet. Dieser kam an den königlichen Bauaufgaben zur Anwendung und fand in weiterer Folge weitgehende Verbreitung im gesamten Königreich. Jedoch wurden nur sehr wenige königliche Bauwerke nach den Entwürfen Inigo Jones ausgeführt. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass beide Souveräne vom Parlament in ihren nationalen Mitteln stark eingeschränkt wurden. Somit blieben große architektonische Unternehmungen, wie der geplante Ausbau des *Whitehall Palace*, zumeist nur Entwürfe und kamen nie zur Ausführung.<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup> Vgl. Wende 2001, S. 28–30.

<sup>349</sup> Vgl. Wende München 2008, S. 37.

<sup>350</sup> Vgl. John Harris 1973, S. 112.

<sup>351</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 101.

<sup>352</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 60.



Abb. 71: Anonym: Hinrichtung Charles I. vor dem *Banqueting House*, Whitehall/London, 1649

### 6.3. Die Entwicklung des englischen Architekturgeschehens im 16. und 17. Jahrhundert

Die Epoche der Gotik bestimmte für eine lange Zeit das Architekturgeschehen in England und erstreckte sich über den Zeitraum von 1174 – 1520.<sup>353</sup> Darauf folgte in den Jahren 1530 – 1610 die englische Renaissance. Jene Epoche lässt sich dabei in die beiden Abschnitte *elizabethan style* und *jacobean style* unterteilen.<sup>354</sup>

Zu der Zeit der Renaissance, besonders unter der elisabethanischen Architektur, wurde, obwohl man versuchte sich von der Religion Italiens abzuwenden, dessen Architektur auf das eifrigste studiert und versucht Bauwerke zu konstruieren, die gleichzeitig malerisch und mustergültig, aber für ein ganz anderes Klima geeignet waren als jene in Italien.<sup>355</sup>

Die elisabethanische Architektur entwickelte sich primär anhand der Lektüre von Architekturtraktaten, welche vor allem in den Bibliotheken der elisabethanischen Gelehrten aufzufinden waren. Diese wurden von den Architekten und Vermessungsingenieuren genauestens studiert. Die Bibliotheken umfassten nicht nur Abhandlungen klassischer Autoren wie u.a. Alberti, Serlio, Palladio und Vignola, sowie Werke von Vredeman de Vries, sondern auch John Shute dürfte hier mit dem ersten englischen Buch über Architektur, *The First And Chief Groundes of Architecture* (1563), vertreten gewesen sein.<sup>356</sup> Aber auch französische Bücher, wie du Cerceaus *Architectura* (1559) und *Les Plus Excellents Bâtiments* (1576) sowie Philibert de l'Ormes *Novelles Inventions* (1561) und *Le Premier Tome d'architecture* (1568) kamen zur Anwendung.<sup>357</sup>

Obwohl der *elizabethan style* meist als ein eigenständiger Baustil betrachtet wird, war dieser noch immer sehr der Tudor-Gotik verhaftet. Man schätze alles Einheitliche, Angemessene und Außergewöhnliche und hegte ein wachsendes Interesse für die klassische Antike. Englische Bauwerke, die sich an die Antike orientierten, waren zu jener Zeit jedoch noch sehr gering. Die Anwesen *Longleat House* (Abb. 72) und *Holdenby House* zeugten von einer Fähigkeit der Handwerker, die sich mit Vitruv und Serlio zwar

---

<sup>353</sup> Florens Deuchler u.a. (Hg.): Einführung in die Epoche der Gotik, in: Romanik. Gotik. Byzanz, Stuttgart/Zürich 1993, S. 185.

<sup>354</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 23.

<sup>355</sup> Vgl. Loftie 1893, S. 50–51

<sup>356</sup> Vgl. John Harris 1973, S. 25.

<sup>357</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 57.



nur bedingt messen ließen, jedoch für die damalige Zeit als perfekte Vollendung in ihrer Erscheinung betrachtet wurden. Bei der Anwendung eines an der Antike orientierten Formenvokabulars, wurde eher von den ausübenden Handwerkern als von den Auftraggebern die Initiative ergriffen.<sup>358</sup>

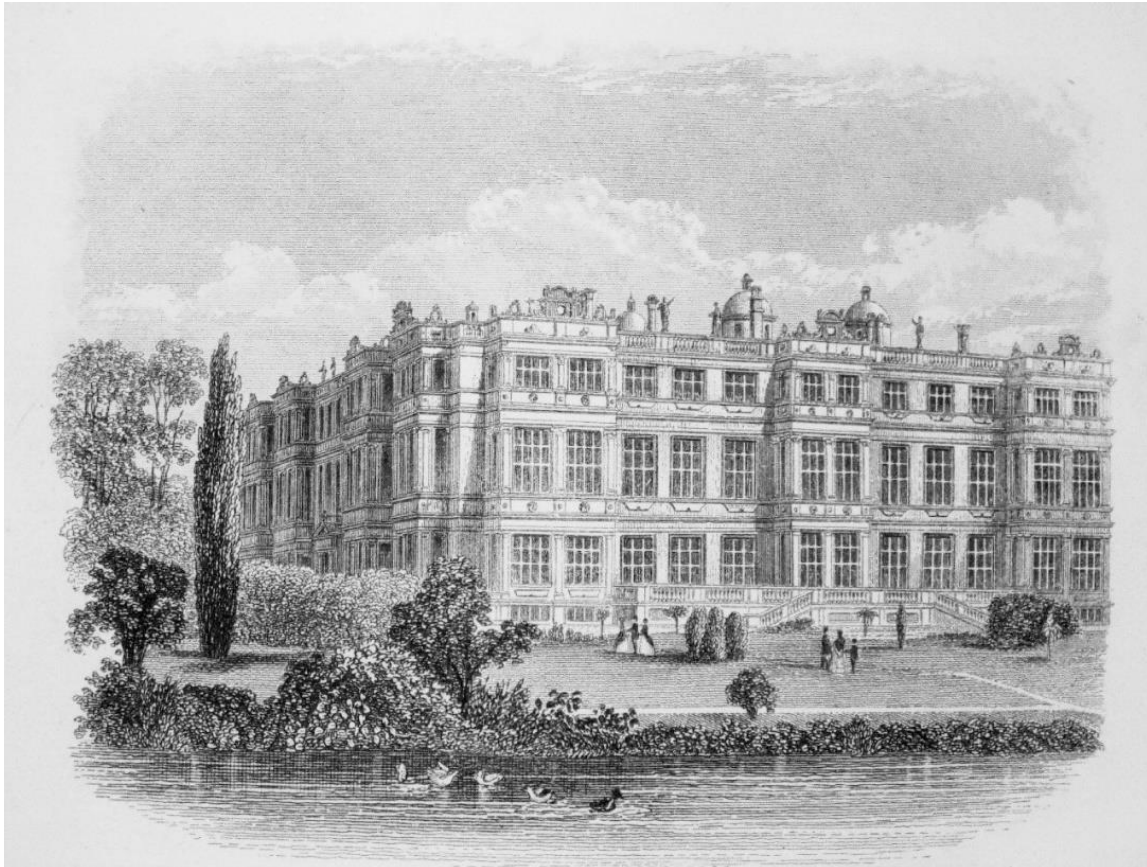


Abb. 72: Robert Smythson: *Longleat House*, Hauptfassade, Wiltshire, 1568 – 1580

---

<sup>358</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 53.

In den 1550er Jahren entwickelten die Engländer ein Interesse für den europäischen Kontinent und umgekehrt. Junge Adelige reisten nach Frankreich und Italien und brachten die vor Ort aufgenommenen Manieren, sowie Sprache und Kleidungsstil mit nach England. Andererseits kamen zahlreiche Ausländer an dem königlichen Hof, um hier ihre Fähigkeiten preiszugeben bzw. zu verkaufen. Kunst und Literatur aus Italien und Frankreich hatte somit enormen Einfluss auf England, doch in der bildenden Kunst nahmen die Niederlande, vordergründig Antwerpen, die Hauptposition ein. Antwerpen war um 1560 nicht nur internationaler Knotenpunkt für den europäischen Handelsaustausch, sondern vor allem für den kulturellen Austausch besonderes bedeutend. Wurden in früheren Zeiten vorwiegend Altarbilder und Retabel (Antwerpener Flügelaltäre) exportiert, zählten nun Bücher und Stiche zu den Hauptexporten. Diese fanden, ausgehend von Antwerpen, in ganz Nordeuropa ihre Verteilung.<sup>359</sup> Nach 1566 kamen zahlreiche protestantische Flamen nach England und überlieferten hier ihre Kunst und Handelsfähigkeiten. Im elisabethanischen Zeitalter hatte somit Flandern und besonders die flämischen Illustratoren entscheidenden Einfluss auf das englische Kunstgeschehen. Die in England überlieferten Werke der Illustratoren umfassten nicht nur Bibelillustrationen, sondern auch Bildbände über Topographie sowie Reisen und Bücher über flämische Muster, Kartuschen und Bordüren, die u.a. in den Ausführungen von Tischlern und Architekten zur Anwendung kamen. Die flämische Interpretation des klassischen Formenkanons übte in England mehr Einfluss aus, als direkt von Italien und Frankreich überlieferte Vorbilder. Die aus Antwerpen überlieferte Ornamentik mutete jedoch sehr provinziell und besonders gewollt an. Ihre Vorbilder stammten nicht direkt aus der Zeit der hohen Renaissance, wie u.a. Bramante und Raffael, sondern wurden aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezogen. Man orientierte sich vorwiegend an Michelangelo und einem, von seinen Nachfolgern verbreiteten, Manierismus, geprägt von verzerrten Anwendungen antiker Formen. Dieser komplexe flämische Stil, kam im elisabethanischen England als sogenannte *strap-work* (Riemchenarbeit) zum Ausdruck. Zunächst nur in Innenräumen oder an festlichen Bauwerken temporär eingesetzt, kam der Stil später auch in Ziegel und Stein zur Ausführung. Die Engländer erfreuten sich somit eines neuen Stils, ohne jedoch dabei nach den eigentlichen Ursprüngen des antiken Baustils zu suchen.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 54.

<sup>360</sup> Vgl. ebda, S. 55–56

Neben dem flämischen Stil lässt sich ein weiterer, noch bedeutenderer Einfluss auf den englischen Architekturstil verzeichnen. Auch der aus Norditalien stammende Architekt Sebastiano Serlio (1475 – 1552) prägte das englische Architekturgeschehen enorm. Im Laufe seines Lebens kam es zu der umfassenden Schöpfung *Sette Libri d'architettura* (1537 – 1551), die schlussendlich insgesamt sechs Werke über Architektur umfassen sollte. 1575 wurde, lange nach dem Ableben Serlios, auf der Grundlage seiner gesammelten Unterlagen, in Frankfurt ein siebter Band veröffentlicht. Serlios Ansichten wurden jedoch nicht nur anhand seiner eigenen Werke in England verbreitet, sondern auch mittels des englischen Werkes Johns Shutes. Dieser befasste sich in seiner Abhandlung *The First and Chief Groundes of Architecture* (1563) allgemein mit der Architektur sowie den fünf klassischen Ordnungen, die anhand von Kupferstichen im Werk auch dargestellt werden. Dabei orientierte er sich primär an Serlio, bezog sich aber auch u.a. auf Vitruv. John Shutes Abhandlung über die antiken Säulenordnungen blieb für lange Zeit das einzige englische Architekturtraktat. Deshalb orientierte man sich vorwiegend an der Literatur anderer Länder, die in England als Übersetzungen zum Teil leicht erworben werden konnten und zur Vermittlung neuer Bauideen beitrugen. Neben Serlios Abhandlungen konnte man vor allem Vitruvs Werk, in lateinischer, italienischer und französischer Sprache erwerben. Wurde Serlio primär als Vorbild herangezogen, orientierte man sich jedoch vorwiegend eher an flämischen und deutschen, als an italienischen und französischen Abhandlungen. Direkte Anwendung fanden importierte Werke aus der Schweiz, Flandern und Deutschland. Aus Flandern wurde vor allem Vredeman de Vries Traktate *Architectura* (1563) und *Compertimenta* (1566) einflussreich importiert.<sup>361</sup>

Die englische Baukunst zeichnet sich besonders im 16. und 17. Jahrhundert durch eine zunächst nur zögerliche Aufnahme klassischer Einzelformen aus. Elemente klassischer italienischer Vorbilder wurden nur selektiv adaptiert und als innovativ geltende Formen in bereits bestehende Bauwerke integriert. Aufgrund flexibler Anwendungs- und Kombinationsmöglichkeiten kamen u.a. Säulenordnungen, Loggien und Fenster bekrönende Giebel zum Einsatz. Im klassischen Baustil ausgeführte Gesamtbauwerke blieben hingegen noch lange die Ausnahme.<sup>362</sup> Neben der Verwendung klassischer

---

<sup>361</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 55–56.

<sup>362</sup> Vgl. Frank Druffner: *Anbau und Umbau Englischer Landsitze und Paläste im 17. Jahrhundert*, Marburg, Univ., Diss., 2001, S. 2, 72.

Motive, bediente man sich auch an französischen, flämischen sowie deutschen Vorbildern. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden diese um holländische Elemente, vor allem in Form von Ziergiebeln, erweitert. Besonders der *elizabethan style* zeichnet sich in seiner Vielfalt der Formenwendungen bzw. architektonischen Kombinatorik aus und war noch sehr in der Tudor-Gotik verhaftet. Es kam zur Anwendung architektonischer Formen wie niederländische Giebel, klassische Säulen und Gesimse, große gerasterte Tudor-Fenster und vereinzelt auch mittelalterliche Elemente wie Türme und Strebepfeiler. Als zeitgenössisches Beispiel für diesen angewandten Eklektizismus kann das *Montacute-House* (um 1600) herangezogen werden, welches sich besonders durch große aneinandergereihte Fenster auszeichnet, die zum Teil von Segmentgiebeln bekrönt werden (Abb. 73).<sup>363</sup>

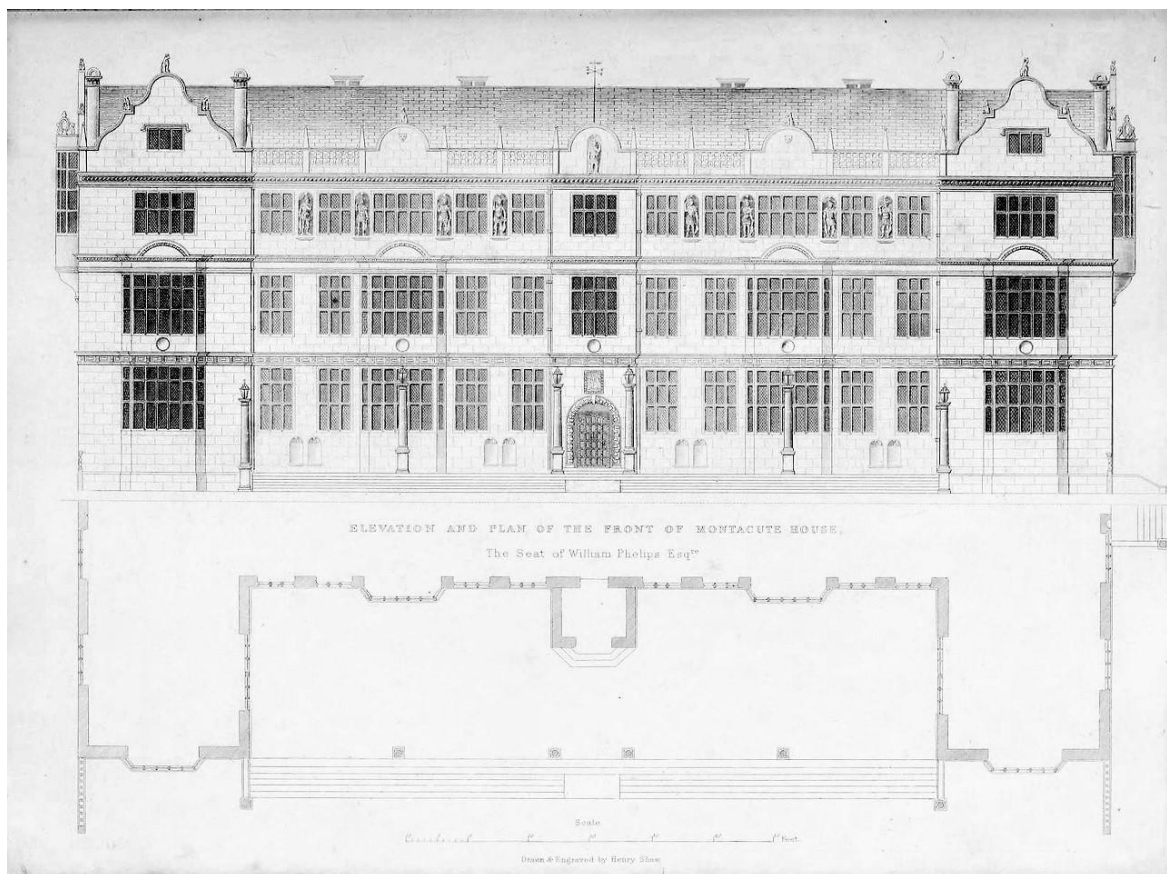


Abb. 73: William Arnold: *Montacute House*, Hauptfassade, Somerset, 1599

<sup>363</sup> Vgl. Frank Druffner: *Anbau und Umbau Englischer Landsitze und Paläste im 17. Jahrhundert*, Marburg, Univ., Diss., 2001, S. 42–43.

Die englische Aristokratie war sehr von traditionellen Lebensformen geprägt, die vermutlich den grundsätzlich zögerlichen Umgang mit Neuerungen mit sich gebracht hatten. Sir Henry Wotton sah diese Verpflichtung einheimischer Traditionen besonders stark in der Behandlung der Raumdisposition, verbunden mit dem Motiv der englischen Gastfreundschaft. Denn hier stellt England einen absoluten Gegensatz zu Italien dar. Wurden in Italien reine Nutzräume im Kellergeschoss angeordnet, verlangte die traditionelle Gastfreundschaft in England, die Anordnung von zumindest Speise- und Vorratskammer in einer prominenten Lage wie im Erdgeschoss. Wotton bezog sich auch auf die klimatischen Unterschiede von Italien und England und wies darauf hin, dass bestimmte Elemente der klassischen italienischen Baukunst, wie Arkadengänge und Loggien, für ein Gebäude in Nordeuropa nicht geeignet wären, da diese zu viel Licht aus den Innenräumen aussperren würden.<sup>364</sup> Es bestand somit eine gewisse Dichotomie zwischen dem Festhalten an überlieferten Bautraditionen und eine parallel dazu verlaufende Einführung gewisser neuer Bauelemente bzw. Bautypen. Besonders Portale, Vorhallen und Säulen nahmen dabei eine bedeutende Stellung ein. Dieses Festhalten an überlieferten Formen gründete u.a. vermutlich in einem gewissen Nationalstolz, der bei den Engländern seit dem 16. Jahrhundert vertreten war.<sup>365</sup>

Die wenigen Bauwerke die im Auftrag von Elisabeth I. errichtet wurden, waren in ihrem Umfang und Qualität von geringer Bedeutung. Herrschaftliche Gebäude wurden vorwiegend von den Höflingen, Ministern und Beamten, von denen sie stets umgeben war, in Auftrag gegeben.<sup>366</sup> Auch zur Zeit James I. kam es zu keinen aussagekräftigen Veränderungen im vorherrschenden Architekturstil. Vielmehr blieb eine gewisse Beständigkeit zwischen der elisabethanischen (Abb. 74) und jakobinischen Architektur (Abb. 75) aufrecht.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Vgl. Frank Druffner: Anbau und Umbau Englischer Landsitze und Paläste im 17. Jahrhundert, Marburg, Univ., Diss., 2001, S. 60–61.

<sup>365</sup> Vgl. ebda, 2001, S. 62–64.

<sup>366</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 63.

<sup>367</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 83.



Abb. 74: Walter Hancock: *Condover Hall*, Shropshire, 1598

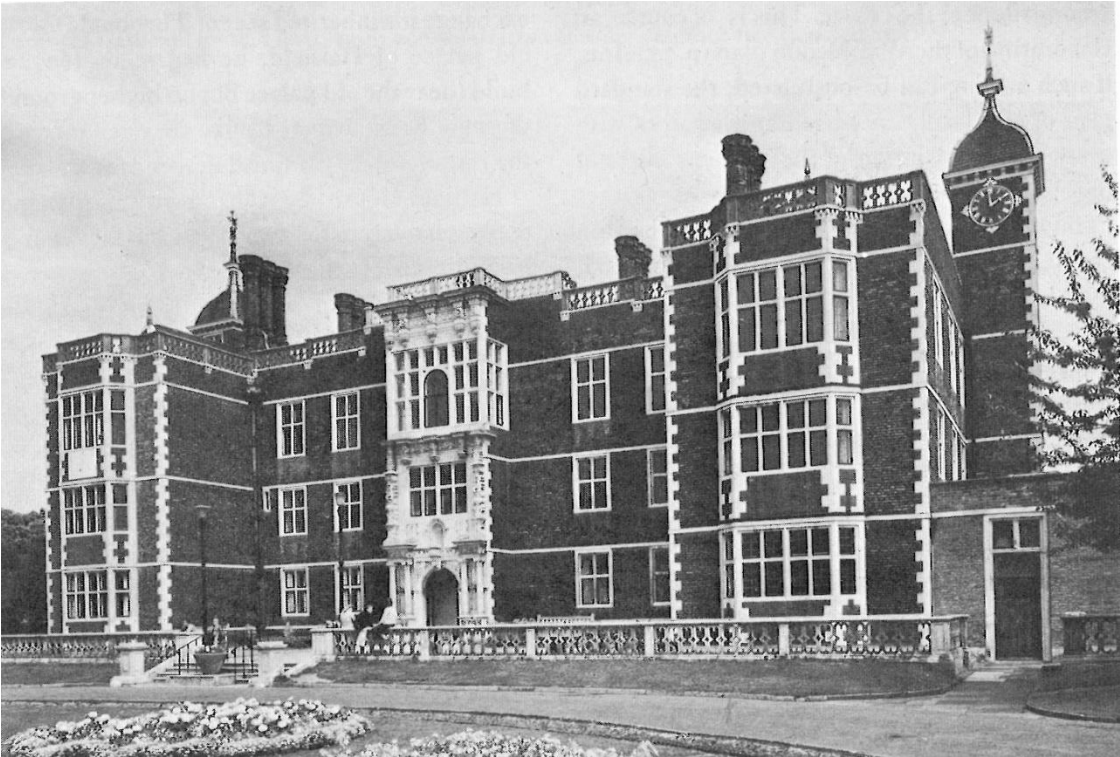


Abb. 75: John Thorpe: *Charlton House*, Greenwich, 1607 – 1612

Innerhalb der Regierungszeit James I. fanden die bisher als Musterbücher verwendeten flämischen Traktate allmählich weniger Beachtung, denn die darin dargestellten barocken Entwürfe wurden mit ihrer überladenen Ornamentik als Verzerrung bedeutender italienischer Modelle betrachtet.<sup>368</sup> Ein wichtiges und einflussreiches Werk stellte Serlios *Regole generali die architettura sopra le cinque maniere degli edifici* (1537) dar. Darin wurden zum ersten Mal in der Architekturgeschichte die fünf Säulenordnungen systematisch erläutert. Eine vollständige Übersetzung dieser fünf Bücher Serlios existierte in England erst 1611, die unter der Leitung des Malers Robert Peake (1551 – 1619) veröffentlicht wurden. Doch in der Mitte des 16. Jahrhundert gab es bereits eine Kopie des fünften Buches, die von dem flämischen Künstler Pieter Coecke van Aelst (1502 – 1550) angefertigt wurde. John Shute dürfte diese Übersetzung aufgrund des regen kulturellen Austausches, der zwischen Antwerpen und London stattgefunden hatte, bereits gekannt und dieses Wissen somit nach England übertragen haben.<sup>369</sup> Zu jener Zeit begannen die Engländer vermehrt damit Auslandsreisen, besonders nach Frankreich und Italien, durchzuführen, um die dort gelebte Kunst und Kultur vor Ort erleben zu können.<sup>370</sup>

Bereits innerhalb der englischen Gotik bildete eine ausgeklügelte Proportion ein wichtiges Instrument der Architektur. Die Architekten des Mittelalters befolgten zunächst sehr strengen Proportionsregeln, wandten sich jedoch im Laufe der Zeit immer mehr den dekorativen Elementen zu. Dies führte zunehmend zu einer Verschlechterung der Proportionen.<sup>371</sup> Erst die im Renaissancestil entstandenen Jakobinische Häuser zeichnen sich, in ihrem äußeren Erscheinungsbild, durch das Streben nach einer konsequenten Symmetrie aus. Im Gegensatz dazu fand diese in den Innenräumen noch keine Anwendung. Eine große Halle beherrschte zwar den Grundriss, wurde jedoch meist noch nicht zentral angeordnet. Das 1607 – 1612 errichtete *Charlton House* ist einer der frühesten Beispiele worin versucht wurde den Saal entlang der Hauptachse zu platzieren, um auf beiden Seiten eine symmetrische Anordnung der Räume zu ermöglichen (Abb. 76). Eine Ausgeglichenheit des Grundrisses wurde zu dieser Zeit bereits angestrebt, jedoch waren

---

<sup>368</sup> Vgl. Margaret Whinney: *Architecture*, in: *The Stuart Period*, London 1957, S. 18.

<sup>369</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 49.

<sup>370</sup> Vgl. Laslett in Edwards 1957, S. 4.

<sup>371</sup> Vgl. Loftie 1893, S. 96.

Gebrauchstauglichkeit und Bequemlichkeit noch von größerer Bedeutung.<sup>372</sup> Symmetrie, die in der Gotik meist nur per Zufall geschah und in der nachfolgenden Renaissance bereits am äußeren Erscheinungsbild angestrebt wurde, konnte erst im Stile des englischen Palladianismus gefestigt werden. Dies gelang vor allem anhand der strengen Befolgung von Regeln, die aus den Architekturlehren der klassischen Baumeister entlehnt wurden.<sup>373</sup>

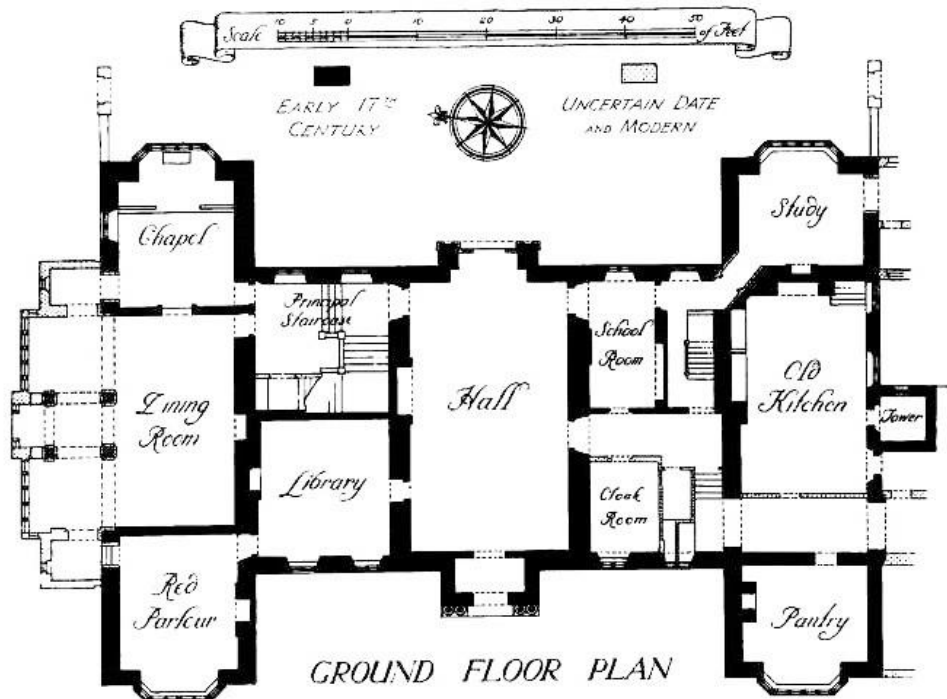


Abb. 76: John Thorpe: *Charlton House*, Greenwich, 1607 – 1612

<sup>372</sup> Vgl. Whinney in Edwards 1957, S. 17.

<sup>373</sup> Vgl. Loftie 1893, S. 97.



### 6.3.1. Die Entstehung des englischen Palladianismus initiiert durch Inigo Jones

War die englische Architektur vor dem Erscheinen Inigo Jones noch sehr dem Mittelalter behaftet, wandte sie sich nach dessen Rückkehr von seiner zweiten Italienreise 1614 zunehmend klassischen italienischen Vorbildern zu.<sup>374</sup>

Italienische Architekturtrakte wurden neben deutschen und französischen Werken bereits zur Regierungszeit Elisabeths I. zur Stilfindung herangezogen. Doch vor allem innerhalb des englischen Palladianismus wurden von den englischen Architekten, insbesondere Inigo Jones, Abhandlungen über antike sowie zeitgenössische italienische Bauwerke eingehend studiert. Von besonderer Wichtigkeit für Jones war, neben der Lektüre klassischer Autoren und Architekturtheoretiker wie Vitruv und Scamozzi, das direkte Studium römischer Bauwerke vor Ort sowie ein mathematisch festgelegtes Proportionssystem und eine absolute Detailgenauigkeit. Jones Formenkanon beruhte auf den Gebrauch der antiken Säulenordnungen sowie weiterer Formen des klassischen Formenvokabulars, u.a. Portikus und Giebel.<sup>375</sup>

Im Zuge der zweiten und bedeutenden Italienreise (1613 – 1614) von Inigo Jones kam es zur Bekanntschaft mit Vincenzo Scamozzi, wobei Jones eine Reihe von Zeichnungen Andrea Palladios aus dem persönlichen Besitz Scamozzis erhielt. Diese dienten ihm als Inspiration neuer Bauideen, deren Ausführungen nach seiner Rückkehr nach England zur Gründung des englischen Palladianismus führten.<sup>376</sup> Jones lernte in Italien die Theorien der großen heimischen Architekten der Renaissance kennen, die auf einem System strenger mathematischer Proportionen gründeten, die nicht nur den Grund- und Aufriss, sondern jedes einzelne Detail des Bauwerkes bestimmten. Bereits mit der Errichtung des *Queens House* (ab 1616) wurde erstmals versucht, die bisher bereits an der Außenseite angewandte Disziplin der Symmetrie auch auf die Innenräume zu übertragen (Abb. 77, 78). Die Räumlichkeiten sind exakt aneinandergereiht und der Grundriss wird von einer großen quadratischen Halle dominiert, die nicht wie im traditionellen englischen Haus als Wohnzimmer diente, sondern die Funktion einer großzügigen Vorhalle übernahm. Das *Queens House* (Abb. 79, 80) wurde von Inigo Jones kurz nach seiner Rückkehr von seiner Italienreise entworfen. Das Gebäude ist einfach und klar umrissen und wird nicht von

---

<sup>374</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 1.

<sup>375</sup> Vgl. Druffner 2001, S. 19.

<sup>376</sup> Bracker 1997, S. 29.

vorspringenden Erkern, Veranden oder Türmen unterbrochen. Dessen Fenster sind entlang vertikaler sowie horizontaler Achsen rhythmisch angeordnet und von einheitlicher Form und Größe.<sup>377</sup>

Im Jahr 1614 wurde Inigo Jones zum *Surveyor-General of the King's Works* ernannt und war fortan als Architekt des Königs mit der Oberaufsicht über das gesamte königliche Bauwesen betraut.<sup>378</sup> Im Gegensatz zur Regierungszeit Königin Elisabeths, wo es zur keiner nennenswerten Ausführung königlicher Bauwerke kam und die *King's Works* größten Teils untätig waren, kam es unter James I. zu extravaganten königlichen Aufträgen.<sup>379</sup> Jedoch wurden innerhalb der frühen Stuart-Ära nur sehr wenige Bauwerke nach den Entwürfen Inigo Jones ausgeführt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass beide Stuartkönige vom Parlament in den nationalen Mitteln stark eingeschränkt wurden. Somit blieben große architektonische Unternehmungen, wie der geplante Ausbau bzw. Neubau des *Whitehall Palace* (Abb. 81, 82), reine Entwürfe.<sup>380</sup>

Durch Jones kam es, 100 Jahre nach der erstmaligen Rezeption klassischer Motive, zur Errichtung des *Banqueting House* in *Whitehall* (1619–1622), welches als erstes englisches, rein auf antike Vorbilder basierendes Bauwerk bezeichnet werden kann (Abb. 83) und den Palladianismus in England einleitete. Dieser trat fortan seinen Siegeszug an und führte eine «kritische Wertschätzung»<sup>381</sup> der klassischen Antike in England ein. Die Anwendung klassischer Schmuckelemente setzte innerhalb der klassizistischen Architektur Englands neue Maßstäbe. Aufgrund der knappen Mittel, der Kriegsführungen Englands gegen Frankreich und Spanien (1624 – 1630) und des im Jahre 1642 ausbrechenden Bürgerkrieges, kam es jedoch nur zu wenigen Ausführungen ähnlicher Bauwerke durch Inigo Jones.<sup>382</sup> Bis dahin wurden weiterhin heimische Bautraditionen angewendet, die u.a. selektiv ausgewählte Elemente des klassischen Formenrepertoires

---

<sup>377</sup> Vgl. Whinney in Edwards 1957, S. 17.

<sup>378</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 101.

<sup>379</sup> Vgl. Harris 1973, S. 112.

<sup>380</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 60.

<sup>381</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 119.

<sup>382</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 101.

enthalten konnten<sup>383</sup> und von einem, auf einer gewissen Bildung beruhenden Geschmacks eines traditionell orientierten und kultivierten Bauherrn zeugten.<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Vgl. Druffner 2001, S. 39.

<sup>384</sup> Vgl. ebda, 2001, S. 52.

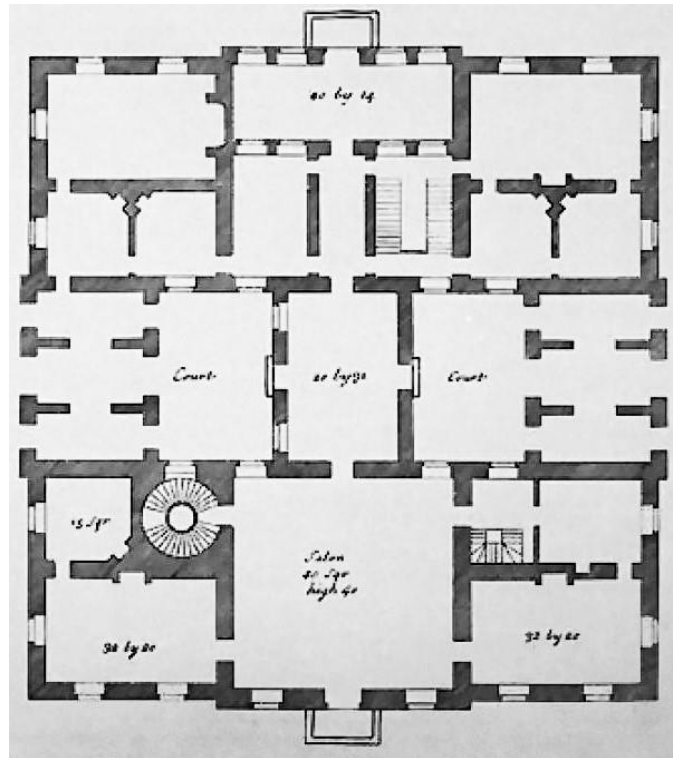


Abb. 77: Inigo Jones: *Queens House*, Hauptgeschoss, Greenwich, ab 1616

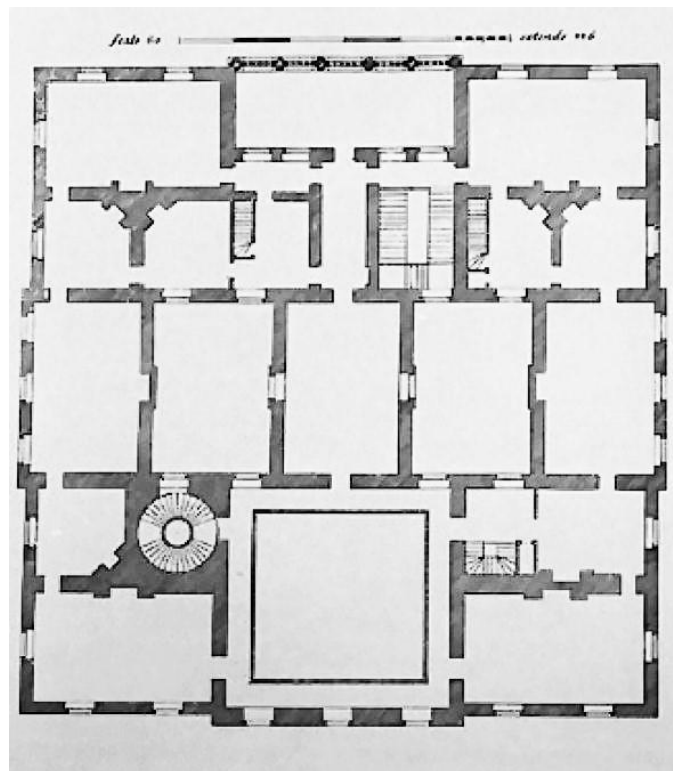


Abb. 78: Inigo Jones: *Queens House*, Obergeschoss, Greenwich, ab 1616



Abb. 79: Inigo Jones: *Queens House*, Hauptfassade, Greenwich, ab 1616



Abb. 80: Inigo Jones: *Queens House*, Gartenfassade, Greenwich, ab 1616

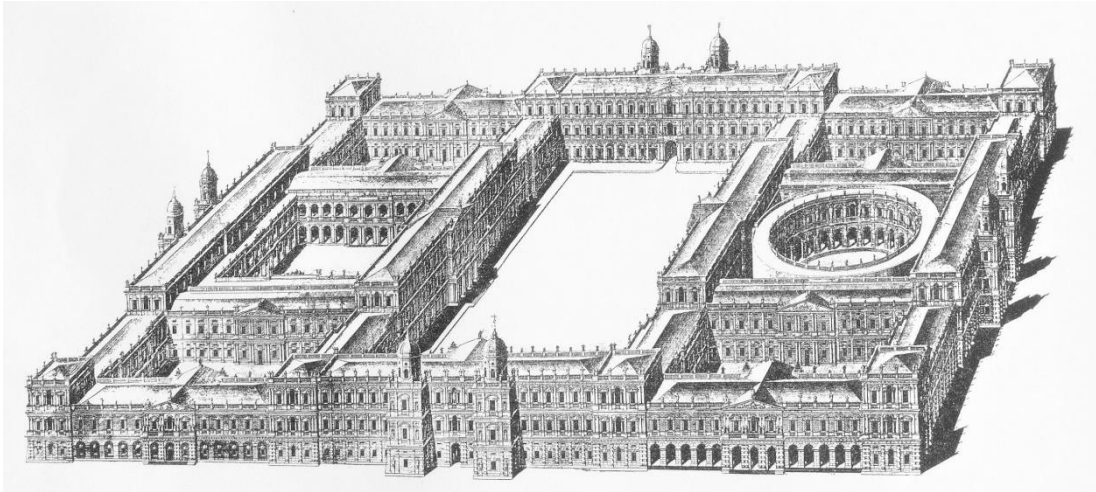


Abb. 81: Inigo Jones, *Whitehall Palace*, Entwurf, Whitehall/London, 1619

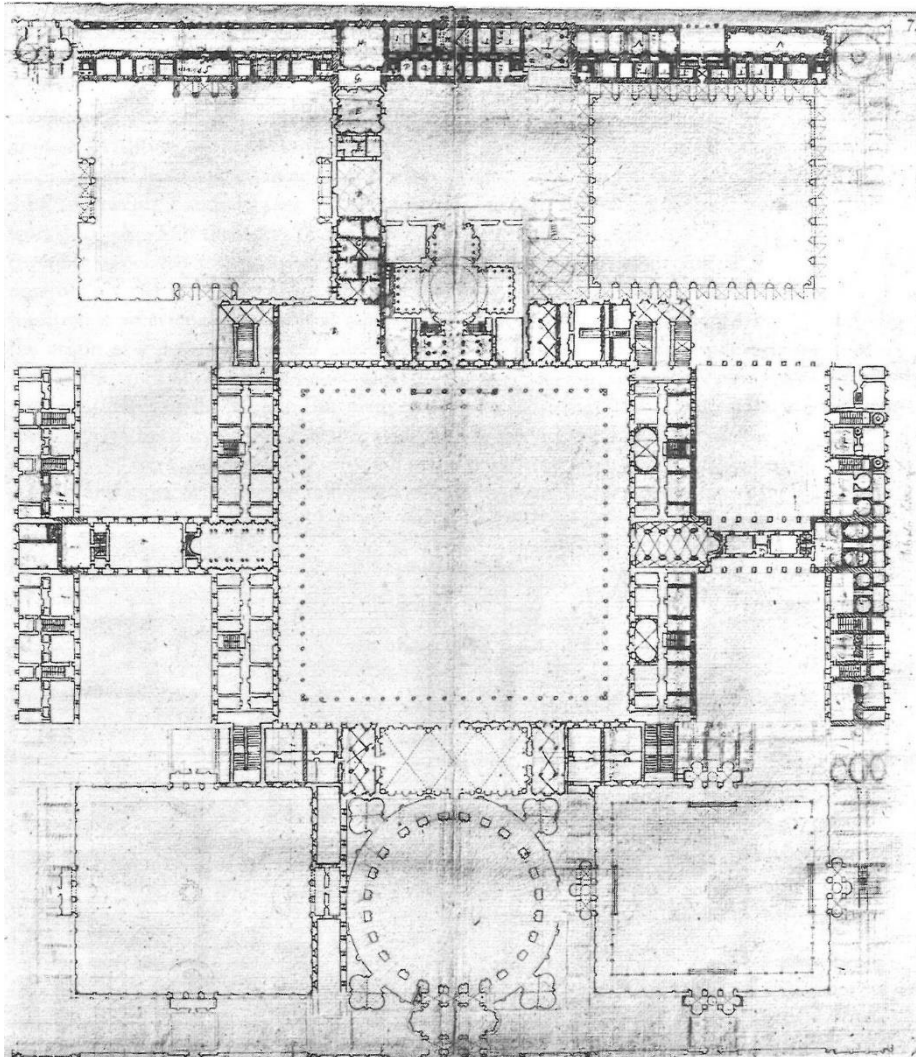


Abb. 82: Inigo Jones, *Whitehall Palace*, Entwurf, Whitehall/London, 1638

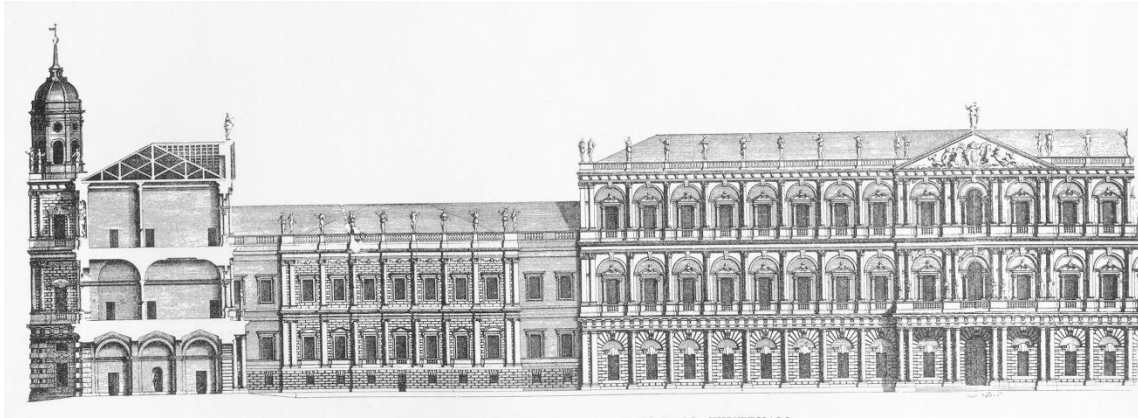


Abb. 83: Inigo Jones, *Banqueting House*, Entwurf, Situierung am *Whitehall Palace*, Whitehall/London, 1619 – 1622

Für kleinere Profanbauten entwickelte Jones eine eher schlichte und leicht zu handhabende, jedoch weiterhin klassizistische anspruchsvolle Formensprache, die u.a. in dem Entwurf für das *Maltravers House* (1638) zum Ausdruck kam (Abb. 84). Mit Verzicht auf dekorative Elemente, wie gliedernde Säulenordnungen, bestach dieses Konzeption mit seinen harmonischen Proportionen und dem ausgeklügelten Verhältnis von Fenster- zu Wandflächen. Es kam zur Anwendung meist aufrechter, symmetrisch ins glattverputzte bzw. unverputzte Backsteinmauerwerk gesetzte Flügelfenster und eines abgewalmten Dachs, welches oft mit Gauben versehen wurde.<sup>385</sup> Zwischen den einfachen Schornsteinen bildete häufig eine Balustrade den oberen Gebäudeabschluss. Das Sockel- und Hauptgeschoss wurden in selber Höhe ausgeführt und deren Fassadenecken mit *quoining* (Bossenwerk) versehen.<sup>386</sup> Dieser unpräntiöse häusliche, an Sebastiano Serlio orientierte Stil (Abb. 85) wurde oft von seinen Nachfolgern mit Schmuckmotiven wie *Sarliana*, *oeil de boeuf* und Pilaster ergänzt. Dieser dadurch eher serlianisch anmutende Architekturstil stieg zur architektonischen Hauptrichtung in den dreißiger und fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts empor.<sup>387</sup> Die Anpassung des palladianischen Stils an einem schlichten Profanbau beschreibt eine Entwicklung des englischen Palladianismus, der, stets unter der Orientierung an Palladio, sich immer mehr von einer gewissen

<sup>385</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 102.

<sup>386</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 15.

<sup>387</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 102.

Monumentalität losgelöst hat und sich zu einer normalen «Gebrauchsarchitektur»<sup>388</sup> entwickelte, ohne jedoch dabei antike bzw. palladianische Vorbilder komplett fallen zu lassen.<sup>389</sup>

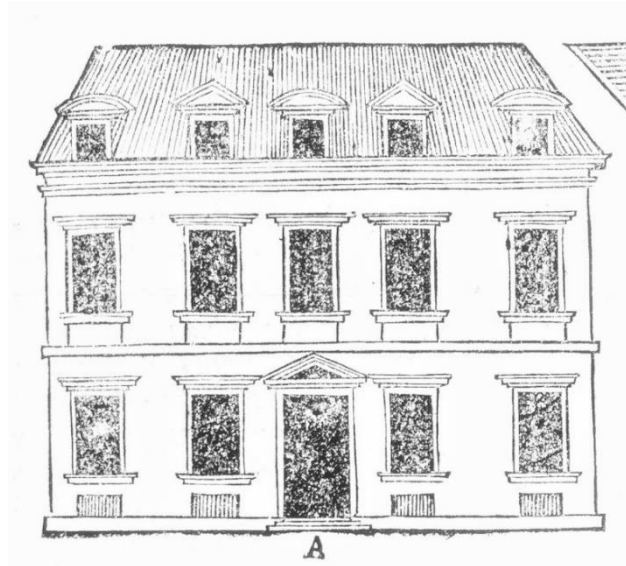


Abb. 84: Inigo Jones: *Maltravers House*, Entwurf Hauptfassade, London, 1638

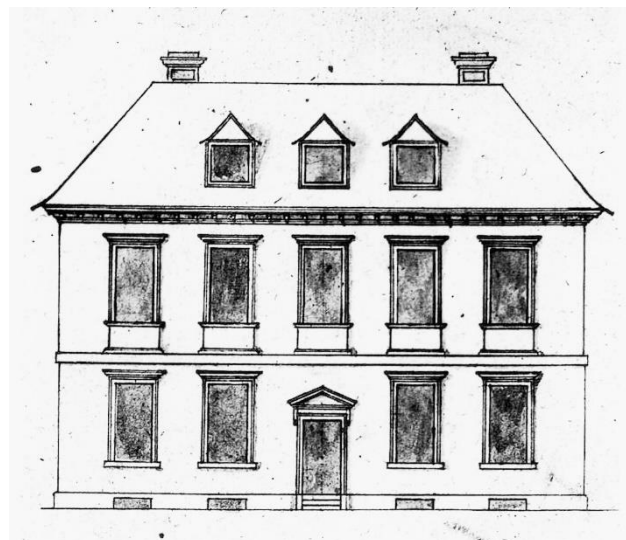


Abb. 85: Sebastiano Serlio: Entwurf für einen schlichten Haustyp, *Sette Libri d'architettura*

---

<sup>388</sup> Oechslin 2008, S. 268.

<sup>389</sup> Vgl. ebda.



Die älteren traditionellen Baustile bescheidender Häuser wurde jedoch nicht sofort von dem neuen Architekturstil verdrängt, der auf einer exakten Symmetrie des Entwurfs sowie horizontal und vertikal gegliederten Aufrissen, versehen mit Ornamenten nach italienischen Vorbildern, beruhte. Die zu Beginn des Jahrhunderts verbreitete, aus den Niederlanden stammende geschwungene Giebel, blieben bei vielen, zwischen 1630 und 1650 errichteten Häusern (Abb. 86) ein markantes Merkmal. Als Beispiel lässt sich hier das niederländische Haus in Kew, heute bekannt als *Kew Palace* (Abb. 87), heranziehen, welches um 1630 errichtet wurde und von dem Traditionsbewusstsein der Kaufmannsklassen zeugt.<sup>390</sup>



Abb. 86: Anonym: *Broom Park*, Hauptfassade, Kent, 1636 – 1638

---

<sup>390</sup> Vgl. Whinney in Edwards 1957, S. 19.



Abb. 87: Samuel Fortrey: *Kew Palace*, Gartenfassade, Kew, um 1630

Aufgrund des ausbrechenden Bürgerkrieges wurde Jones zu einer Schaffenspause gezwungen. Einzelne Hinweise deuten darauf hin, dass er nach dem Sieg Cromwells 1649 weiter als Baumeister tätig war, jedoch ist unklar in welchem Umfang bzw. Umfeld.<sup>391</sup> In der Zeit des Kriegszustands wurden kaum Neubauten errichtet und hauptsächlich Reparaturarbeiten durchgeführt, bis 1649 wieder Stabilität im Lande einkehrte.<sup>392</sup> In der folgenden Dekade wurden in der Architektur Ansätze der dreißiger Jahre weiterentwickelt. Alleine Jones Schüler John Webb bildete in dieser Zeit eine Ausnahme, indem er den hochentwickelten Palladianismus von Jones *Banqueting House* und der Entwürfe für den *Whitehall Palace* beim Bau einiger Landhäuser (Abb. 88) vorantrieb.<sup>393</sup> Webbs üppiger palladianischer Villenstil stieß, vermutlich aufgrund seiner Komplexität und Kostspieligkeit, bei zeitgenössischen Baumeistern nicht unbedingt auf Zustimmung.

---

<sup>391</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 102.

<sup>392</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 15.

<sup>393</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 102.

Dadurch fand dieser keine direkten Anhänger und in Folge dessen kam es zum Ende des hochentwickelten Palladianismus eines Inigo Jones.<sup>394</sup>

Orientiert an Palladios weniger aufwendigen Bauten, deren Entwürfe u.a. auf den Zeichnungen Serlios beruhten, kam in England, unter Vernachlässigung der angewandten Dekorationselemente, eine harmonische und schlichte sowie zweckmäßige Architektur zutage, die als *Georgian Style* bekannt ist. Die englische Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts beruht Großteils auf diesen frühen palladianischen Stil.<sup>395</sup> In den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts kam es durch Colen Campbells Werk *Vitruvius Britannicus* (1715)<sup>396</sup> und Lord Burlington zu einer neuen Würdigung der Villenarchitektur Palladios und somit zur Entwicklung des sogenannten Neopalladianismus (Abb. 89, 90), der bis in die achtziger Jahre die vorherrschende Stilrichtung der Profanarchitektur blieb.<sup>397</sup> Gegenüber dem Neopalladianismus erwies sich jedoch die frühere Form des Palladianismus, der *Georgian Style*, als überlebensfähiger und hielt sich bis weit ins 19. Jahrhundert und zum Teil auch darüber hinaus.<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 102.

<sup>395</sup> Vgl. ebda, S. 101.

<sup>396</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XII.

<sup>397</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 108–109.

<sup>398</sup> Vgl. ebda, S. 116.

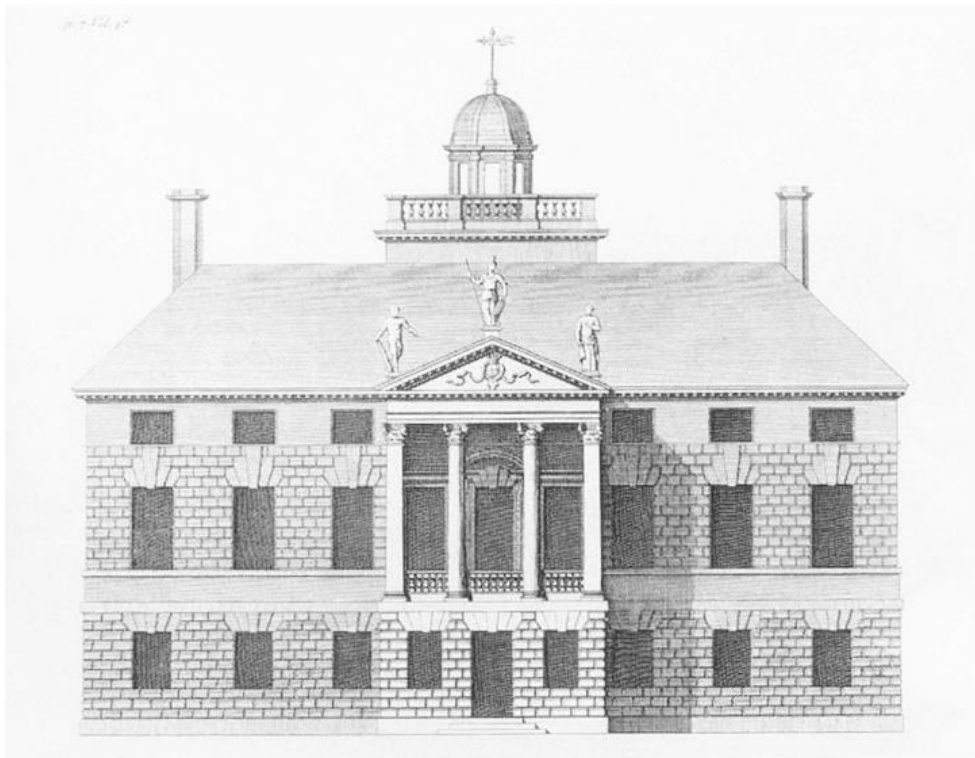


Abb. 88: John Webb: *Amesbury Abbey*, Hauptfassade, Wiltshire, um 1660

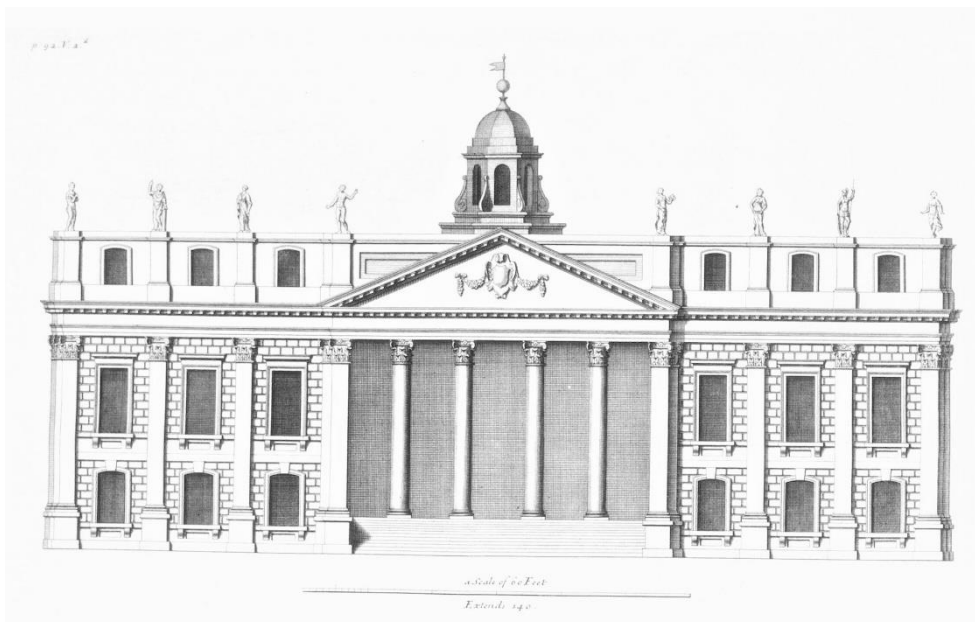


Abb. 89: Colen Campbell: Entwurf eines Wohnsitzes für William Wyndham, Somersetshire, 1717



Abb. 90: Lord Burlington: *Chiswick House*, Gartenfassade, 1725

Eines der wichtigsten Merkmale des englischen Palladianismus ist die Anwendung der kompakten dreiteiligen Villa (Abb. 91), sowie die Anwendung klassischer Motive, u.a. der Portikus, die von Palladio entwickelt bzw. eingeführt wurden.<sup>399</sup> Vermutlich führten die strikten Regeln der klassischen Antike, wie sie u.a. von Vitruv und später auch von Palladio propagiert wurden, dazu, dass diese in England in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie im 18. Jahrhundert bei Vielen als allgemein akzeptierte Lösung angenommen wurden.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XII.

<sup>400</sup> Vgl. Druffner 2001, S. 20.

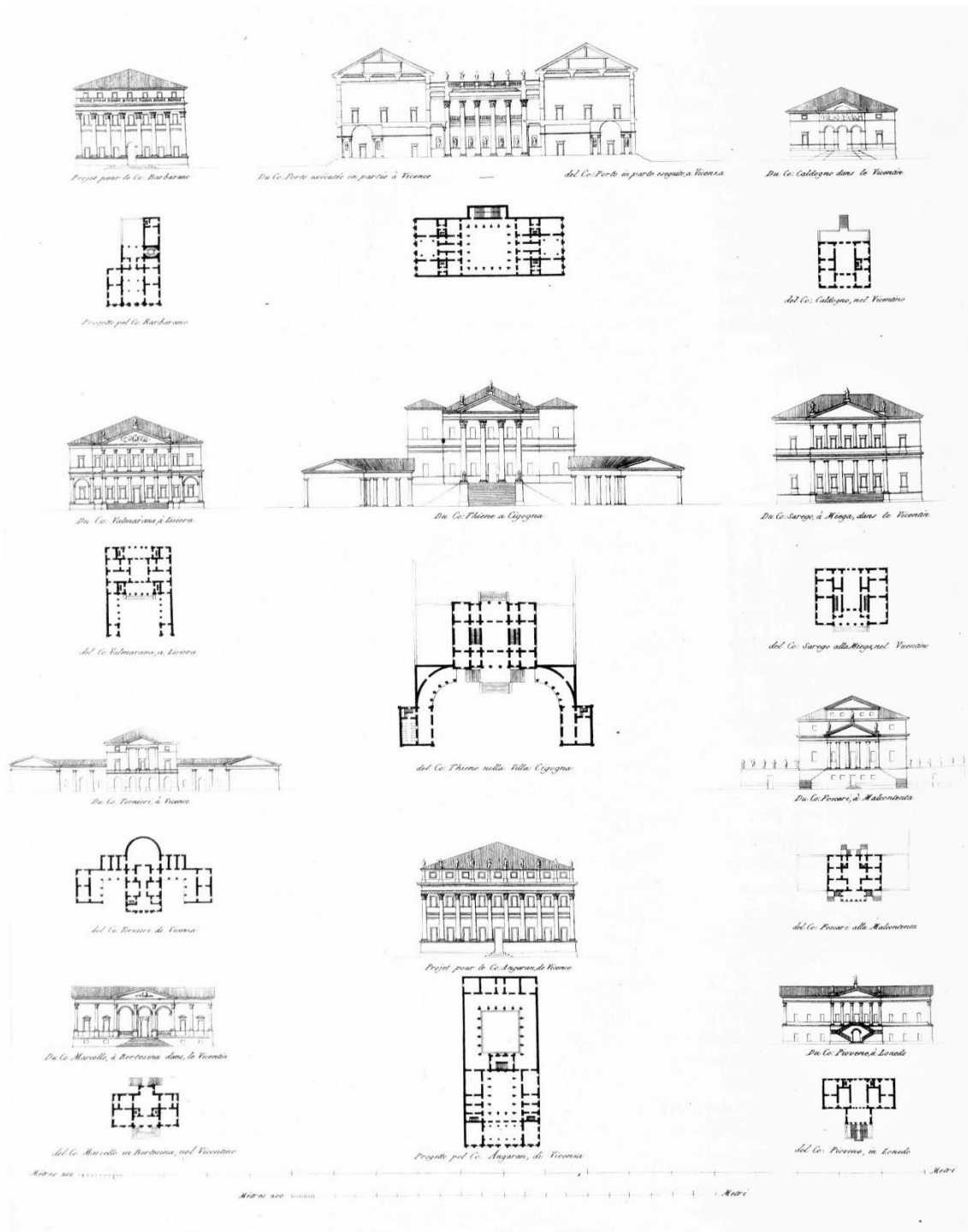


Abb. 91: Andrea Palladio: Villenentwürfe, Italien, 16. Jahrhundert

Ausgehend von England fand der Palladianismus auch in Schottland, Irland sowie in den britischen Kolonien Nordamerikas seinen Niederschlag. In diesen Gebieten ließ sich eine mit England vergleichbare palladianische Bewegung beobachten, die mal eine strengere, mal eine lockere Bindung an das mächtige, architektonisch dominierende England zeigte.<sup>401</sup> Unter anderem bilden die Bauwerke Thomas Jeffersons in Amerika (Abb. 92) eindrucksvolle Belege für eine lebendige palladianische Entwicklung außerhalb Englands.<sup>402</sup>



Abb. 92: Thomas Jefferson: *Monticello*, Hauptfassade, Virginia, ab 1768

---

<sup>401</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 117.

<sup>402</sup> Vgl. ebda, S. 123–124.

### 6.3.1.1. Inigo Jones

Der englische Architekt Inigo Jones (1573 – 1652)<sup>403</sup> wurde mit seinen Bauwerken, die im frühen 17. Jahrhundert errichtet wurden und sich vorwiegend aber nicht ausschließlich an dem Architekturstil Andrea Palladios orientierten, zum Vorbild der englischen Architekten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts.<sup>404</sup> Durch ihn kam es in England anhand des englischen Palladianismus zur Einführung eines neuen Baustils, der auf Vorbilder der klassischen römischen Antike sowie auf italienische Baumeister des 15. und 16. Jahrhunderts beruhte.<sup>405</sup>

Es ist nicht viel über das frühe Leben und die Karriere von Inigo Jones bekannt, doch die Kenntnisse reichen bis in das Jahr 1603 zurück, jener Zeit, in der er die Tätigkeit eines Bildermachers professionell ausübte.<sup>406</sup> Der junge Adelige William Herbert, dritter Earl of Pembroke, schickte Jones in dieser Funktion nach Italien zum Studium der Landschaftsmalerei,<sup>407</sup> wo er sich die meiste Zeit vermutlich in Venedig aufhielt. Nach seiner Italienreise ging Jones nach Dänemark, um dort in den königlichen Dienst zu treten, wo er vorwiegend für die Produktion von Masken verantwortlich war. Ab dem Jahre 1605 lebte Jones vermutlich wieder in England, wo er weiterhin als Maler und dekorativer Künstler tätig war und zunächst als Bühnenbildner in den Dienst des englischen Hofes trat.<sup>408</sup>

Im Jahre 1610 befand sich Jones im Dienste des jungen Prinzen Henry von Wales, der seinen Hof im *St. James Palace* angesiedelt hatte. Dieser galt als kunstliebender Vertreter der Philosophie der Renaissance sowie als Führer und Förderer der Künste. Jedoch verstarb der Prinz im Jahre 1612, wodurch der hoffungsvolle Hof in *St. James Palace* und somit auch das Vermessungsamt unter Jones vorübergehend sein Ende fand. Obwohl keine Entwürfe von Jones im Dienste des Prinzen Henrys ausgeführt wurden, wurde Jones bereits von einem kleinen aber einflussreichen Kreis, wegen seiner Kompetenz als

---

<sup>403</sup> Vgl. Summerson 1989, S. 113.

<sup>404</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XII.

<sup>405</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 61.

<sup>406</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 15.

<sup>407</sup> Vgl. Loftie 1893, S. 114.

<sup>408</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 16–19.



Maler, seiner Kenntnisse der klassischen Kunst, seinem großen Einfallsreichtum bei der Bühnenbildgestaltung und seiner Organisation großartiger Masken, geschätzt.<sup>409</sup> Aufgrund des dadurch erlangten Bekanntheitsgrads wurde er mit seinen vierzig Jahren eine wichtige Autoritätsperson am Hofe, die in allen Fragen der Kunst und Architektur zu Rate gezogen wurde.<sup>410</sup>

Im Jahre 1612 konnte Inigo Jones einen Einblick in Architekturzeichnungen Andrea Palladios erhalten, die ihm von Sir Henry Wotton gezeigt wurden.<sup>411</sup> Mit diesen neu erworbenen Kenntnissen über Palladio trat Inigo Jones 1613 – 1614 seine zweite Italienreise, unter der Schirmherrschaft von Thomas Howard – zweiter Earl of Arundel – an, der als einer der größten englischen Kunstmäzene und Kunstsammler seiner Zeit galt. Am Hofe Prince Henrys zählte er zu den herausragenden und wichtigsten Persönlichkeiten. Die Reisegesellschaft hielt sich in den Städten Heidelberg, Straßburg und Basel auf, reiste nach Mailand, Parma und anschließend nach Venedig. Nach dem Besuch von Padua, Vicenza und Bologna ging die Reise nach Florenz und anschließend nach Siena. Den Winter von 1613 – 1614 verbrachte man in Rom, von wo aus die Reise nach Neapel führte. Im Frühsommer hielt sich die Gesellschaft erneut in Rom auf, wobei der Sommer vorwiegend in Genua verbracht wurde. Anschließend reiste die Gesellschaft nach Norden über die Provence, Turin und Paris, zurück nach England, wo die Reisegesellschaft vermutlich Ende des Jahres 1614 ankam.<sup>412</sup>

Inwieweit Jones die Reisegruppe auf ihrer Tour begleitete ist ungewiss, jedoch dürfte er viele Freiheiten genossen haben, um sich der italienischen Kunst und Architektur widmen zu können. Sein ständiger Begleiter war eine Ausgabe Palladios *I quattro libri dell' architettura*, worin er zahlreiche Randnotizen zu den aufgesuchten Bauwerken vermerkte. Während der Reise kam es in Venedig zur Bekanntschaft von Jones und Scamozzi, der, wie Palladio, großen Einfluss auf ihn ausübte und von dessen Besitz Jones zahlreiche Zeichnungen Palladios erwarb.<sup>413</sup> Scamozzi war nicht nur für Jones und dessen

---

<sup>409</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 30–31.

<sup>410</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 31–32.

<sup>411</sup> Vgl. Andrew Hopkings: Searching for Palladio, discovering Scamozzi, in: Vincenzo Scamozzi teorico europeo, Vicenza 20016, S. 163.

<sup>412</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 35–36.

<sup>413</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 35–36.

Architekturschaffen, sondern auch in weiterer Folge für das englische Architekturgeschehen von äußerster Bedeutung.<sup>414</sup>

Jones führte während seines Aufenthalts in Venedig intensive Diskussionen mit Scamozzi, die sich aufgrund von Anmerkungen Jones in seiner Ausgabe der *Quattro libri* nachweisen lassen. Diese Notizen weisen darauf hin, dass Scamozzi für Jones eine direkte Verbindung zur zeitgenössischen Architekturpraxis Italiens darstellte. Zudem verweisen Jones rezipierte Formenelemente aus Scamozzis Oeuvre auf dessen Einflussnahme.<sup>415</sup> Besonders Scamozzis Entwurf für die *Villa Molin* (Abb. 93) kann als Vorbild für Jones Entwürfe, u.a. für das *Queens House* und *Banqueting House* herangezogen werden.<sup>416</sup> Jones Kenntnisse über Scamozzis Bauwerke, Zeichnungen (Abb.94), Publikationen sowie über dessen Standpunkte zur Architektur, aber insbesondere die persönliche Bekanntschaft mit dem italienischen Baumeister, hatten enorme Auswirkungen auf Jones Entwicklung als Architekt und dessen Architekturdanken.<sup>417</sup> Zudem rezipierte Jones Elemente von Scamozzis Bauwerken und nahm diese in seine Architekturgrammatik auf.<sup>418</sup> Außerdem lehrte Scamozzi Jones eine kritische Haltung gegenüber Architektur einzunehmen und diese intensiv und vergleichend zu betrachten bzw. zu studieren. Infolge dessen entwickelte sich Jones zu einem intellektuellen Architekten, der das Architekturdanken anderer Baumeister kritisch zu bewerten verstand und infolge dessen seine eigene Architekturanschauung festigen konnte.<sup>419</sup>

Neben Scamozzi bediente sich Jones aus Palladios *I quattro libri dell'architettura* an architektonischen Formenelementen, die zu wesentlichen Merkmalen seiner Grammatik wurden. Er orientierte sich dabei wesentlich an den Villenbauten Palladios, deren ursprünglichen für den Profanbau angedachten Stilformen er auf seine höfische Architektur übertrug. Für ihn stellte der Portikus, unabhängig von der Bauaufgabe, ein unverzichtbares Element der klassischen Architektur dar. Die *Quattro libri* diente Jones

---

<sup>414</sup> Vgl. Hopkings in Barbieri 20016, S. 161.

<sup>415</sup> Vgl. Hopkings in Barbieri 20016, S. 168.

<sup>416</sup> Vgl. Hopkings in Barbieri 20016, S. 170–171.

<sup>417</sup> Vgl. Howard Burns: Inigo Jones and Vincenzo Scamozzi, in: *Annali di architettura*, Mailand 2007, S. 216.

<sup>418</sup> Vgl. ebda, S. 218.

<sup>419</sup> Vgl. ebda, S. 222.

somit als Fundus mannigfaltiger Formen und architektonischer Elemente, die er völlig frei an den unterschiedlichsten Bauaufgaben anwendete und daraus universell anwendbare Architekturmotive entwickelte.<sup>420</sup> Palladios *Quattro libri* wurden aufgrund der zahlreichen Notizen Inigo Jones (Abb. 95) zu einem wichtigen «Aufbewahrungsort seiner Beobachtungen zur Architektur [...]». Daraus geht hervor, dass der italienische Architekt in vielen Punkten stets ein großes Vorbild für Jones darstellen sollte.<sup>421</sup> Dieser machte sich Palladios Stil der Architekturzeichnungen zu eigen und versuchte im Anschluss seiner Italienreise die Darstellungsweise seiner Entwürfe an jene Palladios anzugleichen.<sup>422</sup> Zudem konnte er sich während seines Aufenthaltes Italiens Kenntnisse über Palladios Vorgehensweisen und Ideen aneignen. Das Studium der *Quattro libri* sowie weiterer Architekturtrakte ermöglichte Jones dieses Wissen stets auszubauen und zu vertiefen. In seinen Entwürfen versuchte Jones jedoch nie Palladio einfach zu kopieren bzw. dessen Bauwerke nachzubilden. Vielmehr eignete er sich Palladios Gestaltungsprinzipien, dessen Anwendung bestimmter Typologien und rationale Vorgehensweise in seinen Entwürfen, die Orientierung an der Antike, sowie die Anwendung der klassischen Säulenordnungen an. Jones strebte danach Palladios Werk auszubauen bzw. dieses zu vollenden. Dabei kam es oft zur freien Anwendung verschiedenster Elemente aus unterschiedlichsten Quellen.<sup>423</sup>

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass zwar Palladios *Quattro libri* von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung des englischen Palladianismus war, es jedoch den Anschein hat, dass Inigo Jones auch vermehrt auf Scamozzis Werk *Idea dell'architettura* zurückgegriffen hat.<sup>424</sup> Eine der Ausgaben befand sich ab dem Jahre 1617 im Besitz von Jones. Diese ermöglichte ihm neue Kenntnisse über die Ausbildung zum Architekten sowie über die architektonische Zeichnung, aber auch über wegweisende Prinzipien Vitruvs und des Klassizismus zu erlangen.<sup>425</sup>

Die bedeutendste Auffälligkeit in Scamozzis Grammatik stellt der von ihm vorgenommene Wechsel in der Abfolge von korinthischen und kompositen

---

<sup>420</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 26–27.

<sup>421</sup> Vgl. Burns 2007, S. 221.

<sup>422</sup> Vgl. Burns 2007, S. 215–216.

<sup>423</sup> Vgl. ebda, S. 217.

<sup>424</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 128.

<sup>425</sup> Vgl. Hopkins in Beltramini 20016, S. 171–172.

Säulenordnungen dar, wobei die zuletzt genannte direkt über der ionischen Säulenordnung zur Anwendung kam. Jene Auffälligkeit lässt sich auch an Inigo Jones *Banqueting House* (Abb. 96) feststellen.<sup>426</sup>

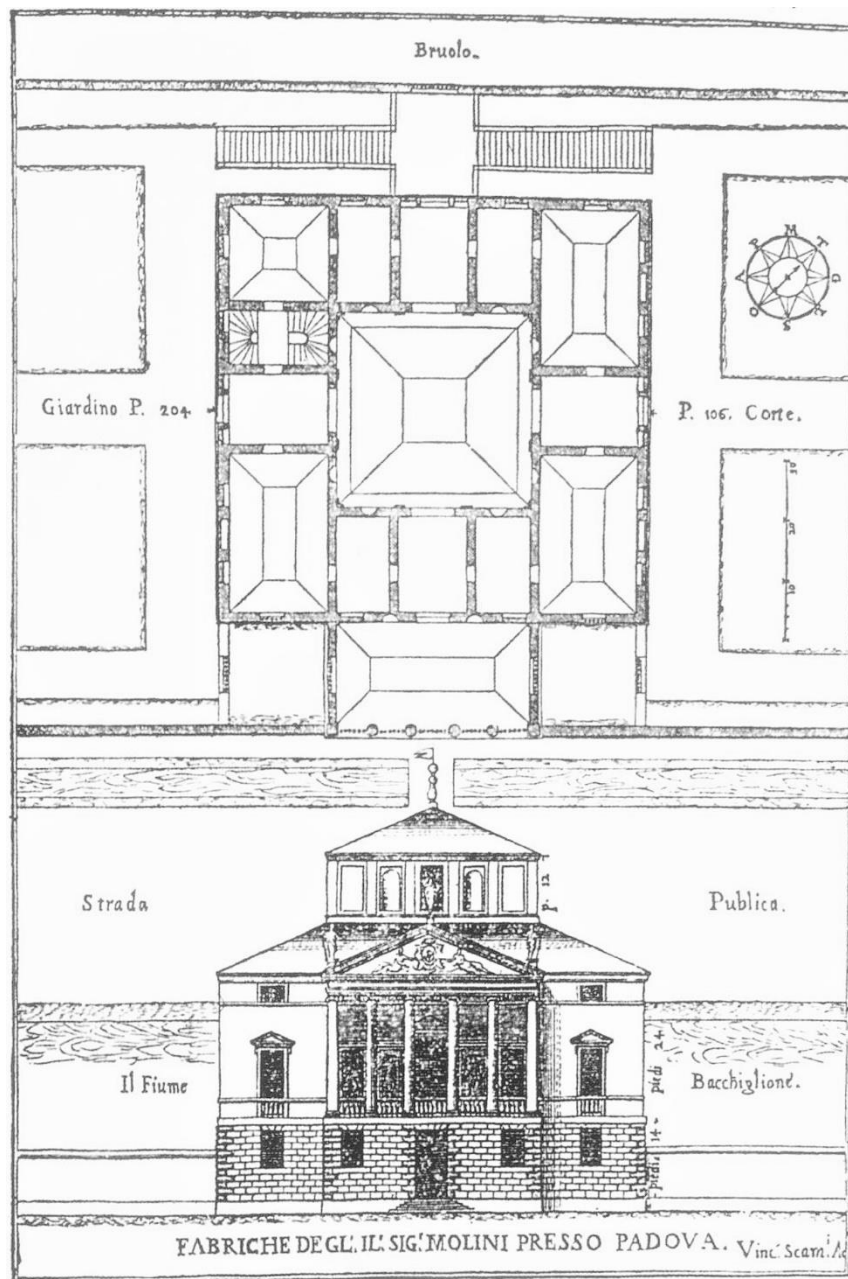


Abb. 93: Vincenzo Scamozzi: *Villa Molin*, Grundriss, Hauptfassade, Mandria, 1597

<sup>426</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 128.

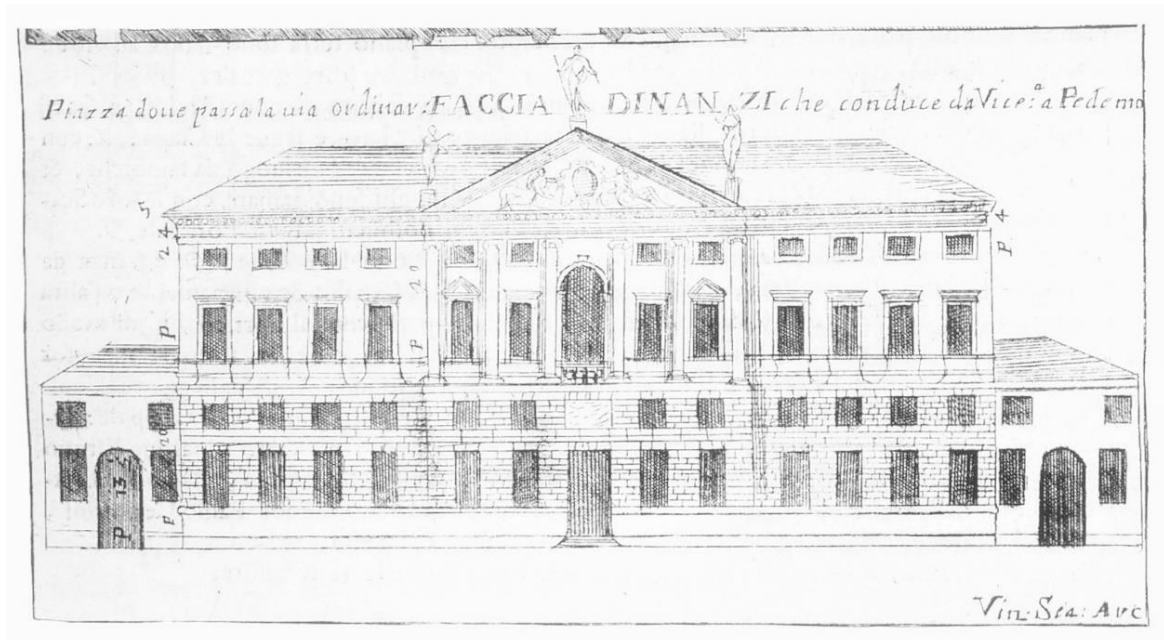


Abb. 94: Vincenzo Scamozzi: *Palazzo Verlati/Villa Verla, L'idea dell'architettura universale*, Italien, 1615

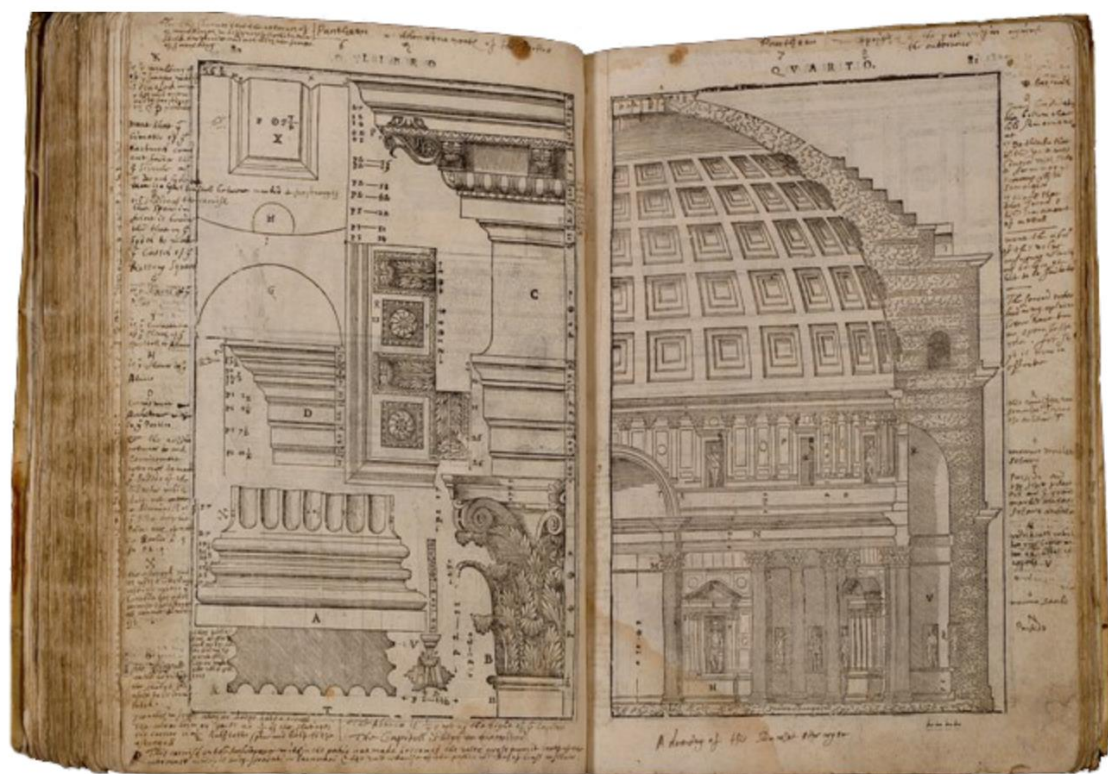


Abb. 95: Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Seiten der Ausgabe von Inigo Jones mit Anmerkungen, 1601

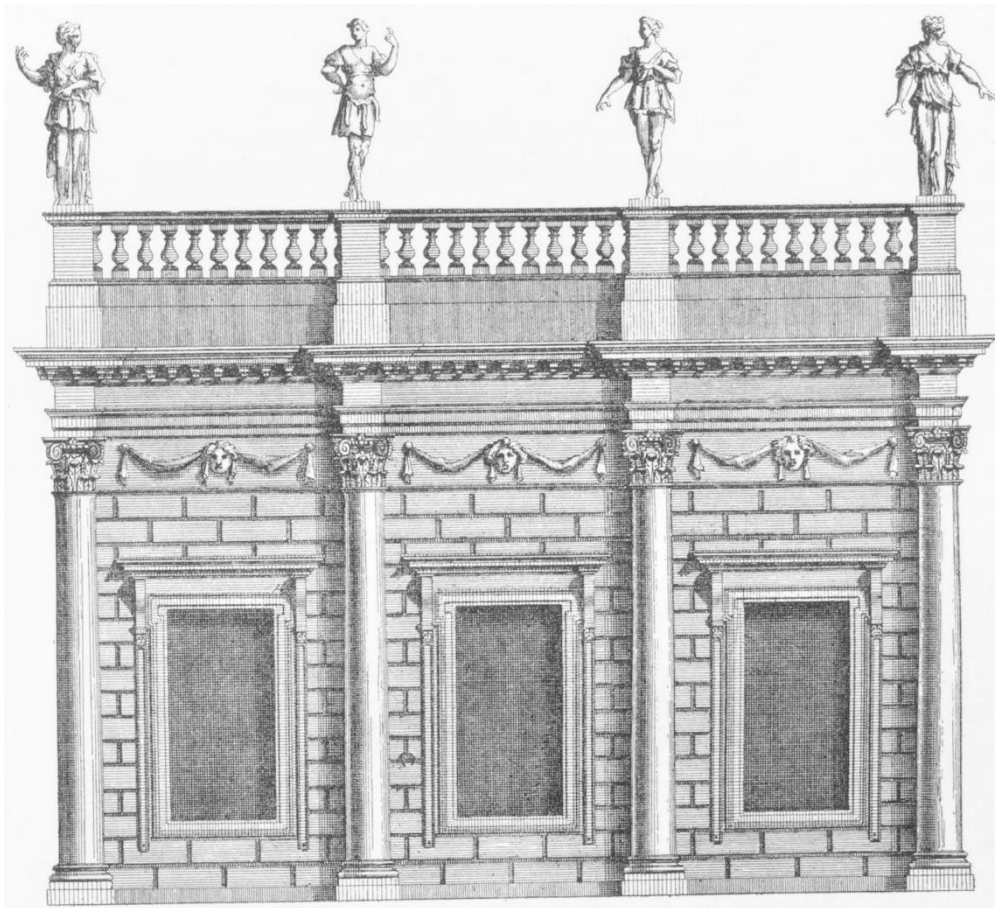


Abb. 96: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/ London, 1619 – 1622

War die englische Architektur vor dem Erscheinen Inigo Jones noch sehr dem Mittelalter behaftet, wandte sie sich nach dessen Rückkehr von seiner zweiten Italienreise 1614 zunehmend klassischen italienischen Vorbildern zu.<sup>427</sup> Noch im selben Jahr wurde er zum *Surveyor-General of the King's Works* ernannt und war fortan als Architekt des Königs mit der Oberaufsicht über das gesamte königliche Bauwesen betraut.<sup>428</sup> Königliche Aufträge waren u.a. das im Jahre 1616 entworfene *Queens House* in Greenwich, welches in seiner reinen und einfachen Ausführung bereits sehr palladianistisch anmutete. 1622 wurde das neue *Banqueting House* in *Whitehall* fertiggestellt, nachdem der Vorgängerbau im Jänner 1619 einem Brand zum Opfer fiel.<sup>429</sup> Das *Banqueting House* ist mit seiner an klassischen Ornamenten reichen Fassade charakteristisch für Jones frühere Arbeiten,

<sup>427</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 1.

<sup>428</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 101.

<sup>429</sup> Vgl. Summerson London 1966, S. 40.

stellt aber nur einen Teil seines umfassenden Oeuvres dar. Jones Architektur entwickelte sich in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts in drei Richtungen. Für königliche Aufträge, u.a. der Vorschlag des Wiederaufbaus des *Whitehall Palace*, führte er einen reich verzierten klassischen Stil fort, wobei sich diese Entwürfe eher an Scamozzi als an Palladio orientierten. Für den Entwurf von Kirchenbauten entwickelte er eine Art neoklassizistischen Stil<sup>430</sup> und für kleinere Profanbauten verwendete er eine schlichte, zurückhaltende und leicht zu handhabende, jedoch weiterhin klassizistische Formensprache, die u.a. in dem Entwurf für das *Maltravers House* in London (1638) zum Ausdruck kam.<sup>431</sup>

Obwohl nicht viele Bauwerke von Inigo Jones zur Ausführung kamen, ist es doch erstaunlich, dass er unter seinen Zeitgenossen in sehr gutem Rufe stand. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass er viele Zeichnungen von Gebäuden anfertigte und durch seine intensive Forschungsarbeit und Vermessungen zahlreicher bedeutender antiker Baudenkmäler diese seinen Landesleuten vermitteln konnte. Ungefähr zehn Jahre nach seinem Ableben wurde Jones zunehmend von seinen Zeitgenossen geschätzt.<sup>432</sup>

Jones Stärke lag in der Vornehmheit und Ausgeglichenheit seines Stils, worin er jeglichen Überfluss an zierlichen Dekoramenten verachtete.<sup>433</sup> Er orientierte sich an einer authentischen Antike, wie sie von Vitruv und anderen italienischen Theoretikern gelehrt wurde. Er vertrat die Meinung, dass die reich verzierte Ornamentik des Manierismus, wie sie u.a. von Michelangelo eingeführt wurde, nicht für eine gediegene Architektur und deren Fassaden passend sei, und dass diese rein für Gartengestaltungen, für Stuck, Schornsteinverzierungen und Innenraumgestaltungen eingesetzt werden sollte. Jones war der Ansicht, dass die Ornamentik grundsätzlich einer soliden, ungekünstelten und proportionalen Architektur unterzuordnen sei. Diese Ansichtweise war vermutlich eine Reaktion auf die ausschweifende Verbreitung des manieristischen Ornaments, welches in England an Bauwerken des *jacobean style* ausgeführt wurde.<sup>434</sup>

Jones architektonische Denkweise vertrat die Überzeugung, dass jeder Entwurf auf

---

<sup>430</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 7.

<sup>431</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 102.

<sup>432</sup> Vgl. Lees-Milne London 1953, S. 60.

<sup>433</sup> Vgl. Armstrong 2005, S. 96.

<sup>434</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 43.

Zahlen basieren sollte und eine Vorgehensweise der natürlichen Unterteilung sei. Dieser absoluten Kontrolle sei alles unterzuordnen, sowohl eigene Ideen als auch Nachahmungen. Größere Elemente wurden von ihm auf der Basis von Quadraten und Würfeln entworfen. Der doppelt ausgeführte Würfel des *Banqueting House* und die kubische Halle des *Queens House* zeugen u.a. von dieser Vorgehensweise.<sup>435</sup> Jones Werk zeichnet sich durch ein bemerkenswertes Gefühl für Abwechslung und Kombination bekannter Elemente in einer neuen Art und Weise aus, die in Verbindung mit einer klassischen Zurückhaltung und einem starken Sinn für Proportion, seinen Architekturstil so außergewöhnlich machen.<sup>436</sup>

In Venedig und Umgebung fand Inigo Jones die Hauptquellen für seine architektonische Inspiration. Seine angefertigten Skizzen und Notizen weisen deutlich darauf hin, dass er dabei Palladio als wichtigen Lehrer und Mentor betrachtete.<sup>437</sup> Aber auch Werke von Vitruv, Serlio und Scamozzi dienten ihm als Inspirationsquelle. In Scamozzis theoretischem Werk *L'idea della architettura universale* wurden vor allem die darin enthaltenen Illustrationen von Jones genauestens studiert und spiegelten sich immer wieder in seinen Werken wider.<sup>438</sup>

Jones Oeuvre ist insgesamt nur sehr schwer zu erfassen, da von seinen zahlreichen aufgezeichneten Bauwerken nur mehr wenige erhalten sind. Von diesen befinden sich wiederum nur einzelne in beinahe originale Zustand. Von den zerstörten Gebäuden gibt es nur sehr unzureichende Aufzeichnungen oder überhaupt keine. Manche Bauwerke wiederum werden Jones zugeordnet, obwohl deren Entwürfe nicht auf ihn zurückzuführen sind. Diese Fehlzuordnungen sind jedoch bereits in der Architekturgeschichte so tief verhaftet, dass diese kaum Anzweiflung finden.<sup>439</sup>

Von Inigo Jones Inneneinrichtungen ist heute nur mehr ein sehr geringer Teil vorhanden. Doch seine 1647 zahlreich angefertigten Zeichnungen, sowie jene von John Webb, zeugen davon, dass die eher reicher verzierten Innenräume einen bewussten Gegensatz zu der zurückhaltenden Außenerscheinung dargestellt haben müssen. Diese prachtvollen

---

<sup>435</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 71.

<sup>436</sup> Vgl. ebda, S. 74.

<sup>437</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 54.

<sup>438</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 44.

<sup>439</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 13



Innenraumgestaltungen stellen bereits ein Merkmal jakobinischer Bauwerke dar. Diese zeichnen sich besonders durch reich dekorierte Schornsteine aus, die u.a. mit Motiven aus flämischen, deutschen und manchmal auch französischen Büchern versehen wurden. Jones orientierte sich bei der Ausführung von Kaminen vermutlich vorwiegend an französischen Kaminen, wie sie zur Zeit Ludwigs XIII. ausgestatte wurden. Die Gestaltung der Decken unterschied sich zur Zeit Jones jedoch von den überladenen Ausführungen des jakobinischen Stils, indem sie immer mehr architektonische Qualität annahmen. Durch die Kreuzung stark ausgeformter Balken wurden einfache geometrische Muster erzielt, die oftmals in der Deckenmitte von einem kreisförmigen oder ovalen Kranz durchbrochen wurden, der aus Girlanden aus Früchten und Laubwerk bestand (Abb. 97). Die Deckenfelder zwischen den Balken wurden glatt, ohne jegliche Verzierung, belassen, obwohl Jones jene zum Teil mit bemalten Leinwänden auszustatten geplant hatte.<sup>440</sup> Diese Hinwendung zur Einfachheit der Deckengestaltung deutet darauf hin, dass Jones auch die Innenräume der englischen Bauwerke zunehmend auf klassische Weise gestalten wollte.<sup>441</sup>



Abb. 97: Inigo Jones, *Queens House, Galleried Hall*, Deckengestaltung, Greenwich, 1630 – 1635

<sup>440</sup> Vgl. Whinney in Edwards 1957, S. 19.

<sup>441</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 15.

#### 6.4. Charakteristika des Englischen Palladianismus

Wie bereits erwähnt ist der englische Palladianismus nicht leicht zu fassen, da dieser Stil in England stets in einem Mit- und Nebeneinander anderer Architekturstile, wie der Gotik und dem Barock, zur Ausführung kam und diese zum Teil in ihrer Anwendung ineinanderflossen.<sup>442</sup> Im frühen 17. Jahrhundert kam es, nach der Rückkehr Inigo Jones von seiner zweiten Italienreise, zur Einführung des neuen Baustils, der, im Gegensatz zur bisher vorherrschenden Gotik, auf Vorbilder der klassischen römischen Antike sowie auf den Architekturstil Andrea Palladios basierte.<sup>443</sup> Man orientierte sich an den Traktaten klassischer Autoren und Architekturtheoretiker, vorwiegend Vitruv, Serlio, Palladio und Scamozzi. Aber auch die Besichtigung bzw. das Studium römischer Bauwerke direkt vor Ort waren gängige Praktiken. Die Bauwerke des englischen Palladianismus, die unter der strengen Befolgung von Regeln errichtet wurden, zeichnen sich vor allem durch Symmetrie und wohl proportionierte Formen aus, die nach einem mathematisch festgelegten Proportionssystem definiert wurden.<sup>444</sup> Eines der wichtigsten Merkmale kennzeichnet die Anwendung der kompakten dreigliedrigen Villa sowie die Anwendung klassischer Motive, wie der Portikus, die von Palladio entwickelt bzw. in der Profanarchitektur eingeführt wurden.<sup>445</sup> Die zunächst nur zögerlich aufgenommenen und selektiv adaptierten klassischen Einzelformen, wie Loggien, Säulenordnungen und Fenster bekrönende Giebel, wurden in bereits bestehende Bauwerke integriert. Erst später kam es, vor allem durch Inigo Jones, zu Errichtung von, im klassischen Baustil ausgeführten, Gesamtbauwerken.<sup>446</sup>

Maßgebenden Einfluss auf die Charakteristika des englischen Palladianismus konnte Inigo Jones ausüben. Seine Bauten waren trotz ihres würdevollen Auftretens schlicht und zurückhaltend. Er orientierte sich an den klassischen Werken Palladios und Scamozzis sowie an den Architekturtheorien Vitruvs und bediente sich dabei der fünf klassischen Säulenordnungen.<sup>447</sup> Aus Palladios *Quattro libri* entlehnte Jones Renaissance motive wie

---

<sup>442</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 100.

<sup>443</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 61.

<sup>444</sup> Vgl. Druffner 2001, S. 19.

<sup>445</sup> Vgl. Worsley 1995, S. XII.

<sup>446</sup> Vgl. Druffner 2001, S. 72.

<sup>447</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 44.

den Portikus, die wiederum aus der klassischen Antike stammten.<sup>448</sup> Durch eine strenge symmetrische Anordnung von Fenster- und Türöffnungen wurde von ihm das Ideal harmonischer Proportionen angestrebt. Seine Stärke lag in der Vornehmheit und Ausgeglichenheit seines Stils, worin er jeglichen zierlichen Dekor verachtete.<sup>449</sup> Jones Werke erhielten dadurch eine klassizistische Zurückhaltung.<sup>450</sup>

---

<sup>448</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 26–27.

<sup>449</sup> Vgl. Armstrong 2005, S. 97.

<sup>450</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 74.

## 7. Die kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Wechselbeziehungen zwischen den Niederlanden und England des 17. Jahrhunderts

Zwischen den Vereinigten Niederlanden und England des 17. Jahrhunderts dürfte bezüglich des Architekturgeschehens ein reger Austausch stattgefunden haben. Zumindest war man über die Bautätigkeiten des jeweiligen anderen Landes bestens informiert. Neben Verbindungen, die sich einerseits durch Handelsbeziehungen und andererseits aufgrund religiöser Neigungen – Protestantismus – entwickelten, bestand eine starke diplomatische Beziehung zwischen den beiden Ländern. Unter anderem weilte der zum Palladianismus geneigte Sir Henry Wotton im Jahre 1614 in seiner Funktion als Botschafter in Den Haag. In London wiederum befand sich von 1625 bis 1628 die niederländische Botschaft in einem Gebäude, welches für Edward Cecil von Inigo Jones umgebaut wurde. Das Zentrum für den anglo-holländischen Verkehr wurde im Hause von Sir Peter Killigrews untergebracht, welches nach einem Entwurf von Inigo Jones ausgeführt wurde. Der als intellektueller Förderer des holländischen Klassizismus angesehene Constantijn Huygens verweilte zwischen 1618 und 1625 insgesamt viermal in England. In dieser Zeit besuchte er in London und Newmarket Bauwerke von Inigo Jones die vermutlich einen großen Eindruck auf ihn hinterließen.<sup>451</sup> Außerdem nahm er im Jahre 1622 an der Einweihung des *Banqueting House* teil, dessen Bauleitung Nicholas Stone innehatte, der wiederum bei Hendrick de Keyser in Amsterdam seine Ausbildung genoss. Dass Huygens während seiner Aufenthalte in England die Gelegenheit gehabt haben dürfte, Bekanntschaft mit Inigo Jones zu schließen, ist von größter Wahrscheinlichkeit. Seine Beziehungen zu England bestanden jedoch bereits schon in früheren Jahren, wo er als junger Mann Sir Henry Wotton kennen lernte, der als englischer Gesandter in den Niederlanden verweilte.<sup>452</sup> Die Aufenthalte der Diplomaten im jeweiligen anderen Land waren somit unweigerlich mit der Aufnahme des dort vorherrschenden Architekturstils bzw. Architekturgeschehens verbunden.

Jedoch wirft sich dabei die Frage auf, inwieweit die Niederländer in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vom Architekturgeschehen Englands beeinflusst wurden, oder ob nicht doch die Engländer im holländischen Architekturstil ihre Anregungen fanden. Diese Frage lässt sich nur soweit beantworten, dass vermutlich eine wechselseitige Beeinflussung der Architekturstile beider Länder bestand und diese im Laufe der

---

<sup>451</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 38.

<sup>452</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 127.

Jahrzehnte zum Teil ineinanderflossen.<sup>453</sup> Giles Worsley fasst diese Ansicht mit den treffenden Worten: «Der englische und niederländische Palladianismus in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sollte als Parallelbewegungen gesehen werden, die auf einem gemeinsamen intellektuellen Hintergrund gedeihen und die Stärke von den jeweils anderen gewinnen»<sup>454</sup> zusammen.

Um verstehen zu können, wie der Palladianismus bis nach Niederlande und Großbritannien gelangen konnte, muss man nicht nur die Verbreitung von Architekturtrakten sowie die Handelsbeziehungen zwischen den einzelnen Ländern, sondern auch die protestantischen Achsen berücksichtigen, die u.a. im 17. Jahrhundert die europäische Kunst- und Kulturlandschaft durchzogen. Im Sinne dieser Betrachtung lässt sich einerseits eine Barocke Richtung in Zusammenhang mit dem römisch-katholischen Glauben, andererseits eine gewisse Gegenreformation, verbunden mit dem Protestantismus, feststellen. In den protestantisch gesinnten Ländern trat oftmals eine Orientierung an Palladio und dessen Architekturstil in Erscheinung. Demnach war nicht nur die englische, sondern auch die holländische Kultur – zum Teil – protestantisch.<sup>455</sup> In den Niederlanden führte das aufgeschlossene Bürgertum dazu, dass sich hier nicht nur zahlreiche Hugenotten, sondern auch Menschen mit den unterschiedlichsten religiösen Gesinnungen ansiedelten. Die Niederlande waren somit ein weltoffenes Volk, welches sich nicht von religiösen bzw. konfessionellen Differenzen beeinflussen ließ. Davon zeugt u.a. die 1661 publizierte Abhandlung Jacob van Campens, *Afbeelding van 't Stadt Huys*, in jener er die Niederlande mit Venedig verglich und diese weltoffene Gemeinsamkeit, aber auch den durch Seehandel erworbenen Reichtum und den Behauptungswillen eines selbstbewussten Staatswesens, hervorhob. Im protestantischen Holland waren vor allem die natürlich entstandenen internationalen Verbindungen von enormer Wichtigkeit, die sich aus wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen beinahe selbstständig entwickelten. Diese betrafen nicht nur Großbritannien, sondern reichten auch in den protestantisch gesinnten Norden bis nach Norddeutschland, Skandinavien und den baltischen Ländern. Entlang dieser Handelswege bzw. Achsen konnten durch die Verbindung von Handel und Kultur auch

---

<sup>453</sup> Vgl. Worsley 1995, S. 39.

<sup>454</sup> Ebd.

<sup>455</sup> Vgl. Oechslein 2008, S. 198–199, 221.

architektonische Eindrücke gewonnen werden.<sup>456</sup>

Diese Kulturachsen dürften auch in England für die Entwicklung des Palladianismus entscheidend gewesen sein. Hierbei ist u.a. auf die zuvor erwähnte traditionelle Beziehung Großbritanniens mit den Niederlanden, aber auch mit Venetien, zu verweisen.<sup>457</sup> Denn besonders die venezianische Republik wurde von den Engländern als beliebtes Reiseziel ihrer *grand tour* sowie als einflussreiches Vorbild betrachtet. Stets versuchte man bestehende Parallelen zwischen England und Venedig, insbesondere die Insellage und den durch Handel erworbenen Machtstatus auf hoher See, hervorzuheben. Denn für England stellte Venedig eine derart strukturierte Gesellschaft dar, die ausschließlich hohe Künste schaffen und Künstler wie Scamozzi und Palladio hervorbringen konnte.<sup>458</sup>

Waren beide Kulturen weitgehend protestantisch gesinnt, stark urbanisiert sowie von einem einflussreichen Geschäftssinn und dem Machtstreben des Imperialismus geprägt, unterschieden sie sich jedoch in ihrer jeweiligen Staatsform. Die Vereinigten Niederlande des 17. Jahrhunderts bildeten eine Republik, wohingegen England eine Monarchie darstellte. Das Kulturgeschehen der Niederlande wurde vorwiegend von der Strenge des calvinistischen Bürgertums geprägt, dessen Bestreben nach einem einfachen Leben anhand eines unerwartet erworbenen Reichtums zunehmend gelockert wurde, jedoch nie zur Gänze verloren ging. Die Engländer hielten hingegen im 17. Jahrhundert noch immer an einer Kultur des höfischen Überflusses fest, obwohl dieser stets von den Puritanern abgelehnt wurde.<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 199–203

<sup>457</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 198–221.

<sup>458</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 12–14.

<sup>459</sup> Vgl. Barbara Arciszewska: Between Dutch Embarrassment and English pride, in: The visual culture of Holland in the seventeenth and eighteenth centuries and its European reception, Lublin 2015, S. 43.

## 8. Gegenüberstellung des *Mauritshuis*, im Stile des holländischen Klassizismus, und des *Banqueting House*, im Stile des englischen Palladianismus

Sowohl in den Niederlanden als auch in England kam es im frühen 17. Jahrhundert zur Entwicklung eines neuen, der Renaissance verwandten Architekturstils. In den Vereinigten Niederlanden war dies vor allem mit einer Hochblüte in der Kunst und in der Wissenschaft, sowie mit dem Aufstieg der Republik zur internationalen See- und Handelsmacht verbunden.<sup>460</sup> In England wurde der neue Baustil durch das Auftreten von Inigo Jones eingeführt, der, im Gegenzug zur zeitgenössischen vorwiegend gotischen Bauweise, auf die klassische Antike Roms sowie auf den Architekturstil Andrea Palladios basierte und stark auf Symmetrie und klare Proportionen beruhte.<sup>461</sup> Diese Hinwendung zu einem neuen Stil wurde in den Vereinigten Niederlanden<sup>462</sup> sowie in England<sup>463</sup> des 17. Jahrhunderts vermutlich durch die Verbreitung italienischer Architekturtrakte u.a. von Vitruv, Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi und der zu dieser Zeit oftmals durchgeführten Italienreisen – zur Besichtigung klassischer antiker Bauwerke – gefördert. Ferner wollte man sich in den beiden Ländern zunehmend von den überschwänglichen Formen der Gotik (England) bzw. italienischen Frührenaissance (Niederlande) lossagen und sich als verstärkt protestantisch gesinnte Länder, trotz einem gewissen Verlangen nach Prachtentfaltung, einem weitgehend nüchternen Stil zuwenden.<sup>464</sup>

Für die Architekten des englischen Palladianismus, vorwiegend Inigo Jones, stellte, neben der Lektüre klassischer Autoren und Architekturtheoretiker, das Studium römischer Bauwerke vor Ort sowie ein mathematisch festgelegtes Proportionssystem besondere Wichtigkeit dar. Ihr Formenkanon beruhte auf den Gebrauch der antiken Säulenordnungen sowie weiterer Bauelemente wie Portikus und Giebel.<sup>465</sup> Dabei orientierte man sich wesentlich an den Villenbauten Palladios.<sup>466</sup> Inigo Jones Stärke lag in der Vornehmheit und Ausgeglichenheit seines Stils, wobei er jegliches überflüssiges

---

<sup>460</sup> Vgl. Huizinga 2007, S. 130.

<sup>461</sup> Vgl. Lees-Milne 1953, S. 61.

<sup>462</sup> Vgl. Ottenheim in: Bracker 1997, S. 129

<sup>463</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 11.

<sup>464</sup> Vgl. Oechslin 2008, S. 198–199, 221.

<sup>465</sup> Vgl. Druffner, 2001, S. 19.

<sup>466</sup> Vgl. Ruhl 2003, S. 26.

Dekorament verachtete,<sup>467</sup> worin sich seine klassische Zurückhaltung und sein starker Sinn für Proportion widerzuspiegeln vermochten.<sup>468</sup> Auch die in dieser Zeit errichteten niederländischen Bauten zeichnen sich u.a. durch ihre enge Anlehnung an die Architekturtheorien Vitruvs sowie mittels der Orientierung an den zeitgenössischen Werken Palladios und Scamozzis aus. Man bediente sich ebenso wie in England der fünf klassischen Säulenordnungen, wobei eine möglichst unverfälschte Anwendung dieser Ordnungen angestrebt wurde. Mittels streng symmetrischen Anordnungen von Fenster- und Türöffnungen wurde das Ideal harmonischer Proportionen angestrebt, um eine absolute Schönheit des Bauwerkes zu erreichen.<sup>469</sup> Beide Architekten, Jones<sup>470</sup> und van Campen<sup>471</sup>, unternahmen Reisen nach Italien, u.a. mit Aufenthalten in Venedig und Vicenza. Hier dürften sowohl Inigo Jones als auch Jacob van Campen Bekanntschaft mit Scamozzi geschlossen haben. Nach seiner Rückkehr aus Italien entwarf van Campen in Amsterdam mehrere herausragende Bauwerke, in deren Entwürfen ihm Palladio und vor allem Scamozzi als Vorbilder dienten<sup>472</sup>. Auch bei Jones hatte Scamozzi, ebenso wie Palladio, nach dessen Rückkehr nach England, großen Einfluss auf dessen Architekturstil ausgeübt.<sup>473</sup> In England kam es, durch Jones zunächst nur an königlichen Bauaufgaben, später jedoch auch an bürgerlichen Wohnbauten, zur Anwendung eines, dem holländischen Klassizismus nahestehenden, Baustils. War die Entwicklung des englischen Palladianismus somit stark an das englische Königshaus gebunden, welches als wichtigster Auftraggeber galt, kam der holländische Klassizismus vorwiegend durch Aufträge des wohlhabenden Bürgertums verbreitet zur Anwendung, wobei hier auch ein fürstliches Haus, das Haus Oranien, eine wichtige Rolle einnahm.

In der vorliegenden Arbeit wurde ein Bauwerk des holländischen Klassizismus einem Bau des englischen Palladianismus gegenübergestellt und zur Beantwortung der Forschungsfrage herangezogen. Sowohl das *Mauristhuis* (Jacob van Campen) als auch das *Banqueting House* (Inigo Jones) werden in der Literatur als Gründungsbauten eines

---

<sup>467</sup> Vgl. Armstrong 2005, S. 96.

<sup>468</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 74.

<sup>469</sup> Vgl. Ottenheym in Bracker 1997, S. 129–130.

<sup>470</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 35–36.

<sup>471</sup> Vgl. Plagemann 2012, S. 184–185.

<sup>472</sup> Vgl. ebda.

<sup>473</sup> Vgl. Summerson 1966, S. 35–36.



neuen Architekturstils betrachtet. Das von 1633 – 1644 in Den Haag errichtete Stadtpalais *Mauritshuis* wird als erstes Bauwerk bezeichnet, das in den Niederlanden im Grund- und Aufriss rein klassizistisch ausgeführt wurde,<sup>474</sup> wobei das 1619 – 1622 in London erbaute *Banqueting House* als Bauwerk gehandelt wird, welches den Stil des Palladianismus in England eingeleitet hat.<sup>475</sup> Neben dem ungefähr gleichen Zeitraum der Errichtung lässt sich an beiden Bauaufgaben deutlich eine Orientierung an Palladios Villenbauten und die Anwendung zahlreicher Stilelemente aus dessen sowie aus Scamozzis Formenkanon, u.a. für die Fassadengestaltung, verzeichnen. Überdies wurden sowohl das *Mauritshuis* als auch das *Banqueting House* für einflussreiche Persönlichkeiten an prominenten Standorten im städtischen Gefüge errichtet und dienten u.a. zur Repräsentation der Macht und des Ansehens des Auftraggebers. Aufgrund dieser Gegebenheiten können beide Stile durchaus als verwandt betrachtet werden. Aber trotz der zuvor genannten Gemeinsamkeiten weisen beide Bauwerke auch Disparitäten auf, die sowohl den unterschiedlichen Funktionen als auch den vorherrschenden politischen und kulturellen Bedingungen zuzuschreiben sind.

Eine Kongruenz der beiden Gebäude ist unter anderem den unterschiedlichen Bauaufgaben geschuldet. Das *Mauritshuis* wurde im Auftrag einer Privatperson im Zentrum von Den Haag als Stadtpalais errichtet, wohingegen das *Banqueting House* eine öffentliche Bauaufgabe in der Typologie eines italienischen Palazzos, ursprünglich Teil des *Whitehall Palace* in London, darstellt. Der größte Unterschied besteht darin, dass das *Banqueting House* rein für öffentliche Zeremonien und Veranstaltungen sowie vor allem zur Repräsentation des Souveräns dienen sollte und somit im Gegensatz zum *Mauritshuis* keine Wohnräumlichkeiten aufweist. Das *Mauritshuis* wurde als private Residenz für den niederländischen Fürsten Johann Maurits erbaut, sollte aber gleichzeitig dessen, u.a. durch seine Dienste in den Generalstaaten erworbenen, Status repräsentieren. Dass trotz dieses Unterschiedes beide Bauwerke in einem an der klassischen Antike orientierten Stil errichtet wurden beweist, dass die von Palladio und Scamozzi entlehnte klassizistische Formensprache an den unterschiedlichsten Bauaufgaben anwendbar und universell einsetzbar war. Mit der Anwendung klassizistischer Stilelemente und Würdemotive

---

<sup>474</sup> Vgl. Bracker 1997, S. 133.

<sup>475</sup> Vgl. Worsley in Bracker 1997, S. 101.

wurde in beiden Bauwerken die Repräsentation und Zurschaustellung von Macht und Ansehen ihrer Auftraggeber angestrebt.

Auf dem ersten Blick lässt sich am äußeren Erscheinungsbild eine Disparität der beiden Gebäude aufgrund ihrer Materialität feststellen. Wurde das *Mauritshuis* (Abb. 98) mit heimischen Backstein unverputzt ausgeführt und zum Teil mit Sandsteinverkleidungen akzentuiert, tritt das *Banqueting House* (Abb. 99) mit einer Fassade aus weißen Portlandstein in Erscheinung, welche mit einer, an allen Geschossen angewandten, Rustizierung versehen ist. Ein weiterer Unterschied liegt in der Wahl der jeweiligen Säulenordnung. Wurden jene an der Fassade des *Mauritshuis* in der ionischen Ordnung in der Form von Pilaster ausgeführt, kam es am *Banqueting House* im Hauptgeschoss ebenfalls zur Anwendung der ionischen, im Obergeschoss jedoch der korinthischen Ordnung. Dies lässt sich vermutlich dadurch begründen, dass das *Banqueting House* für einen König errichtet wurde und hier die korinthische Ordnung – neben der kompositen Ordnung die höchste der fünf Säulenordnungen – zur Repräsentation des Souveräns angemessener erschien. Hierbei kann durchaus auf Palladio verwiesen werden, der in seinem Architekturtraktat *Quattro libri* andeutete, dass das jeweilige Dekor den Rang des Bauherrn zu entsprechen hat.<sup>476</sup> An der Fassade des *Banqueting House* kamen zur Betonung des Mittelrisaliten Säulen zur Anwendung, die an den Seitenrisaliten von Pilastern ersetzt und an den Gebäudeecken als doppelte Pilaster ausgeführt wurden. Im Unterschied dazu wurde das *Mauritshuis* rein mit Pilasterstellungen versehen. Die größte Disparität der Säulenordnung zeigt sich jedoch darin, dass an der Fassade des *Mauritshuis* die Pilaster in der Kolossalordnung zur Anwendung kamen und somit beide Obergeschosse optisch in ein Geschoss zusammengefasst wurden. Beim *Banqueting House* kam es zur Ausführung von korinthischen über ionischen Säulen bzw. Pilastern in der Superposition, womit eine visuelle Trennung in zwei Geschosse sowie eine horizontale Gliederung erreicht wurde.

---

<sup>476</sup> Vgl. Beyer u.a. (Hg.) 2009, S. 113.

Das *Mauritshuis* weist vier Schaufassaden auf, wobei die Nordfassade Richtung Hofvijver und die Südfassade zusätzlich mit einem Dreiecksgiebel bekrönt sind. Im Gegensatz dazu besticht das *Banqueting House* mit nur zwei Schaufassaden, die nach Osten und Westen ihre Ausrichtung haben. Die Südfassade grenzte ursprünglich und auch heute noch direkt an ein Nachbargebäude. Somit entfallen hier die Sichtbarkeit und eine damit verbundene Fassadengestaltung. Im Norden grenzte das *Banqueting House* ursprünglich an dem *Palace Gate* des *Whitehall Palace* und erfuhr später einen erkerartigen Zubau in Form einer Treppenanlage, die heute mit einem ockerfarbigen Putz versehen ist und den Versuch einer Weiterführung der horizontalen Gliederung der beiden Hauptfassaden aufweist. Wird der Mittelrisalit der beiden Hauptfassaden des *Mauritshuis* über einem, das gesamte Gebäude umlaufenden, Gebälk samt Zahnfries von einem Fronton bekrönt, erhebt sich über dem Obergeschoss des *Banqueting House*, ebenfalls über einem das gesamte Gebäude umlaufenden Gebälk samt Zahnfries, eine Balustrade. Beide Bauwerke werden von einer Walmdachkonstruktion abgeschlossen, wobei jene des *Mauritshuis* traditionell niederländisch, von der Dachtraufe beginnend steil geneigt und in leicht konkav geschwungener Linie, ausgeführt wurde. Die Anfallspunkte sind mit Pinienzapfen versehen, dahinter sich jeweils ein markanter Schornstein erhebt. Die flach geneigte Konstruktion des *Banqueting House* ähnelt jedoch eher der Form eines Spiegelgewölbes, wobei die Grate mit geradem anstatt eines gewölbtem Verlauf ausgeführt wurden.



Abb. 98: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*, Nordfassade, Den Haag, 1633 – 1644



Abb. 99: Inigo Jones: *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

Eine auffällige Disparität der beiden Bauwerke zeigt sich in der unterschiedlichen Gewichtung des Eingangsportals. Dieses liegt an der Hauptfassade des *Mauritshuis* zentral an der vertikalen Mittelachse des Mittelrisalits und wird nicht nur von einem Pediment bekrönt, sondern zusätzlich von Blumengirlanden eingefasst. Dessen Erreichbarkeit gewährleisten zwei einläufige Freitreppen, die an einem, dem Eingangportal vorgelagerten, Podest münden. Diese Gewichtung des Zugangs vermisst man jedoch an der Hauptfassade des *Banqueting House*. Hier wurde dem Eingangportal keine so zentrale Bedeutung beigemessen. Wie zuvor erwähnt liegt an der Nordfassade des *Banqueting House* ein erkerartiger Treppenhauszubau, der gleichzeitig als Zugang fungiert. Zur Zeit der Errichtung des *Banqueting House* wurde das Bauwerk vom König meist über die direkt angrenzende *Privy Gallery* betreten und somit entfiel hier die Situierung eines prominenten Haupteingangs.

Versucht man eine Homogenität in der Fassadengestaltung der beiden Bauwerke zu finden tritt zunächst die Aufteilung der quaderförmigen Baukörper in ein Sockel-, Haupt- und Obergeschoss in Erscheinung. Durch einen leicht von der Fassadenflucht abrückenden Mittelrisaliten, welcher zusätzlich durch unkannelierte Säulen- bzw. Pilasterstellungen als *Corps de Logis* hervorgehoben ist, wird bei beiden Bauwerken eine dreiteilige vertikale Gliederung erreicht (vergleiche Palladios dreiteiligen Villenaufriß) und zugleich ein *Rhythmisches Travée* gebildet. Eine weitere Verwandtschaft lässt sich in der symmetrischen Anordnung der wohlproportionierten hochgestellten Rechteckfenster erkennen. Beide Hauptfassaden erhalten dabei in den Zwischenfeldern der Säulen- bzw. Pilasterstellungen, mittels exakt ausgerichteten Fensterachsen, eine zusätzliche vertikale Gliederung. Bekrönt werden die Fenster von Dreiecksgiebeln und einfachem Gebälk, wobei am *Banqueting House* zusätzlich Segmentgiebel zur Ausführung kamen. Neben der ionischen Säulenordnung ist auch beiden ein, das gesamte Gebäude umlaufendes, Gebälk samt Zahnfries gemein. Als einziges zusätzliches Dekor kamen, sowohl am *Mauritshuis* als auch an der Fassade des *Banqueting House*, rein aus Früchten und Laubwerk bestehende Girlanden zur Anwendung.

Kann man anhand der Hauptfassaden durchaus eine gewisse Homogenität der beiden Bauwerke feststellen, weisen die Grundrisse eine einzige Disparität auf. Deren Gegensätzlichkeit ist vorwiegend den unterschiedlichen Bauaufgaben – Stadtpalais bzw. Palazzo – zuzuschreiben, beruht zum Teil jedoch auch auf der ursprünglichen Situierung des *Banqueting House* in der komplexen Anlage des *Whitehall Palace*. Die einzige

Gemeinsamkeit liegt in der beinahe quadratischen Abmessung der wohlproportionierten Grundfläche, wobei jene des *Banqueting House* die Fläche zweier aneinandergereihter Quadrate einnimmt. Während der Grundriss des *Mauritshuis* (Abb. 100) in mehrere Räumlichkeiten unterteilt ist, wird im *Banqueting House* (Abb. 101) beinahe die gesamte Grundfläche von einem großen Saal eingenommen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass das *Mauritshuis* ursprünglich als Wohnresidenz errichtet und daher in *appartements* unterteilt wurde. Das *Banqueting House* hingegen diente u.a. für Festlichkeiten und Zeremonien, für deren Ausführung der großzügige Saal besonders geeignet war. Sind die Räumlichkeiten des *Mauritshuis* nach allen vier Himmelsrichtungen ausgerichtet, erfährt der Saal des *Banqueting House* ausschließlich eine zweiseitige Ausrichtung. Dies ist der zuvor erwähnten Situierung als ursprünglicher Teil des *Whitehall Palace* geschuldet, wo der Bankettsaal in Richtung zweier angrenzender Höfe bzw. Plätze ausgerichtet und an seiner Nord- und Südfassade von angrenzenden Gebäuden – *Palce Gate* und *Privy Gallery* – flankiert wurde.

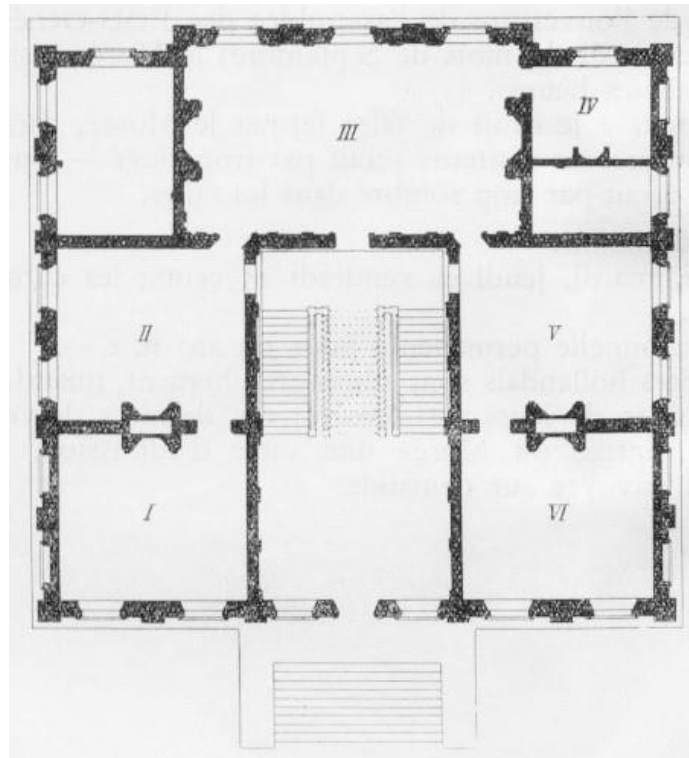


Abb. 100: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*,  
Grundriss Hochparterre, Den Haag, 1633 – 1644

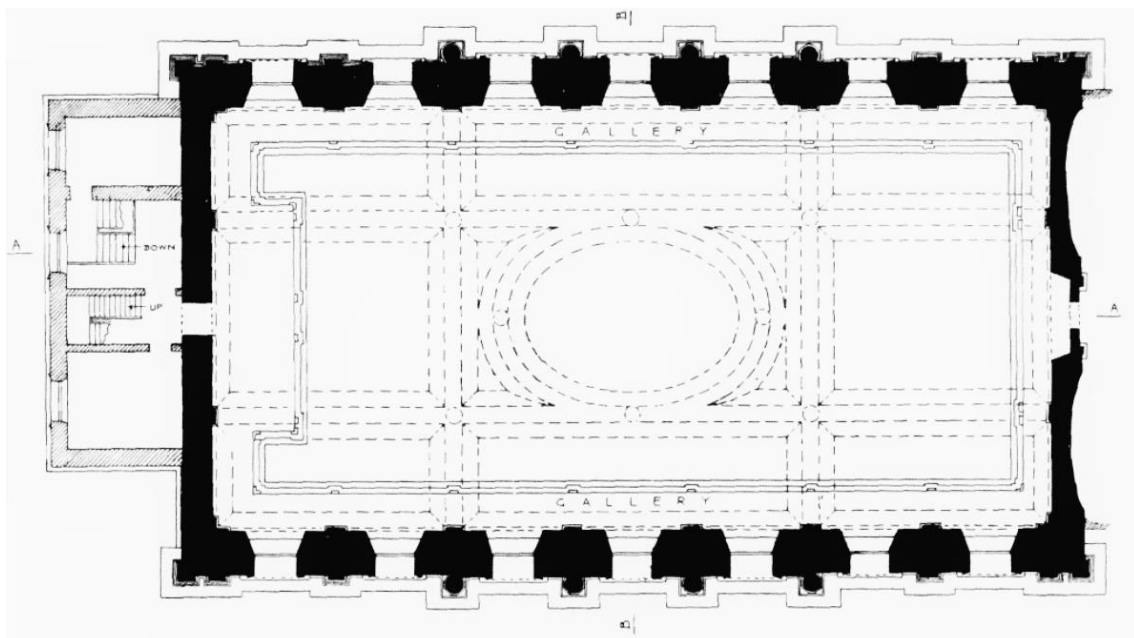


Abb. 101: Inigo Jones: *Banqueting House*, Grundriss, Whitehall/London, 1619 – 1622

## 9. Fazit

Im frühen 17. Jahrhundert kam es sowohl in den nördlichen Niederlanden wie auch in England zu einem neuen, an die klassische Antike sowie an italienische Renaissancearchitekten angelehnten Architekturstils. Diese Hinwendung kann in beiden Ländern in Zusammenhang mit einem wirtschaftlichen und kulturellen Aufstieg betrachtet werden, jener in der Architektur seinen Ausdruck fand, wobei bezüglich des Kulturgeschehens in den Niederlanden vermehrt das wohlhabende Bürgertum, in England eher der Adel und der Königshof eine wesentliche Rolle einnahmen. Es kam zu einem regen Handels- und Kulturaustausch der beiden Länder, wobei besonders der Transfer von einflussreichen Architekturtraktaten hervorzuheben ist. Die Architektur Palladios erlangte mittels diplomatischer Beziehungen und bestehender Kulturachsen zwischen einzelnen Ländern sowohl in den Niederlanden als auch in England äußerst rasche Bekanntheit, die besonders aufgrund zahlreich ausgeführter Reisen, aber auch durch die Verbreitung des theoretischen Werkes Palladios, die *I quattro libri dell'architettura*, vorangetrieben wurde. Es kam zu einem gesteigerten Interesse an das Erbe der antiken Architektur, wobei jedoch auch die Verbreitung der Baulehren Vitruvs sowie das Werk Samozzis in beiden Ländern nicht außer Acht zu lassen sind. Scamozzi hatte sowohl mit seinen Bauwerken und durch die Begegnungen mit Jones und van Campen, als auch durch die Weitergabe einiger seiner Zeichnungen und jene von Palladio an Jones, zur Verbreitung des Architekturstils Palladios in England und den Niederlanden wesentlich beigetragen. Zudem spielten die Kenntnisse über das zeitgenössische italienische und französische Architekturgeschehen eine zentrale Rolle. Neben diesen zahlreichen Einflüssen waren sowohl in den Niederlanden als auch in England eine beständige lokale Architektur sowie kulturelle, intellektuelle und soziale Hintergründe, stets von besonderer Gewichtung. Basierend auf diesem breitgefächerten Wissen kam es in England durch Inigo Jones zur Errichtung des *Banqueting House* (1619 – 1622) im Stile des englischen Palladianismus. Einige Jahre später folgte in den Niederlanden der Bau des *Mauritshuis* (1633 – 1644) im Stile des holländischen Klassizismus. Beide Stile zeigen aufgrund ihrer Orientierung an Vitruv, Palladio und Scamozzi gewisse Gemeinsamkeiten auf, wobei wohl vermutlich nie ganz geklärt werden kann, inwieweit welcher Stil von dem jeweilig anderen seine Beeinflussung fand. Jedoch kann sowohl Inigo Jones als auch Jacob van Campen aufgrund der Erschließung einer aus einem fremden Land stammenden Architektursprache, sowie deren Anpassung an lokale Bedürfnisse und Gewohnheiten, einen enorme Leistung beigemessen werden.



Jacob van Campen und dessen unmittelbare Nachfolger waren in der Schöpfung einer sowohl dekorativen als auch funktionalen Architektur durchaus erfolgreich. Die Niederländer reduzierten das umfassende Formenrepertoire Scamozzis und Palladios zumeist auf wenige Elemente (Kolossalordnung, Superposition, Giebel, Festons, symmetrische Fenster- und Türanordnungen), wobei in der Anwendung der Säulenordnungen – in Form von Pilastern – durchaus eine Präferenz für Scamozzi zu verzeichnen ist. Im Gegensatz dazu neigte Jones dazu, viele Formen in einem einzigen Entwurf zu rezipieren bzw. untereinander zu variieren und begann diese oft auch abzuändern.

Die im Laufe der wissenschaftlichen Arbeit herangezogenen Architekturbeispiele, *Mauritshuis* und *Banqueting House*, können als Gründungsbau eines neuen Architekturstils betrachtet werden. Findet man in beiden Ländern bereits in früheren Jahren errichtete Bauwerke, an denen bereits Anklänge eines neuen Baustils feststellbar sind, kam es erst am *Mauritshuis* zur reinen Anwendung des holländischen Klassizismus und am *Banqueting House* des reinen englischen Palladianismus. Das *Mauritshuis* verweist vor allem wegen seines kompakten Baukörpers, der harmonischen Proportionen, sowie der kolossalen Pilasterstellung der ionischen Ordnung, direkt auf seine italienischen Vorbilder. Aufgrund der Verwendung von rotem Backstein und der steil ausgeführten Dachkonstruktion weist das Bauwerk jedoch auch typische holländische Züge auf. Das *Banqueting House* besticht mittels seiner Kompaktheit und Symmetrie sowie der Anwendung von ionischen und korinthischen Pilaster- und Säulenstellungen der Superposition. Vor allem der großzügige Saal, mit der Grundfläche zweier aneinandergereihter Quadrate, lässt eine Orientierung an einem italienischen Renaissancepalazzo erkennen. Es ist deutlich nachweisbar, dass die Ideale der Klassik sowie ihre Formenelemente und Würdemotive, wie sie bereits im 16. Jahrhundert durch Palladios Villenbauten wieder aufgegriffen wurden, in den Niederlanden und England nicht nur Anwendung in der Fassadengestaltung fanden, sondern auch das Raumprogramm und dessen Organisation im Grundriss beeinflussten. In den Niederlanden wurde versucht, für den Bautyp Stadtpalais und in England für den Bautyp Palazzo, einen eigenen, angemessenen Stil zu finden, der in Form des holländischen Klassizismus bzw. dem englischen Palladianismus zum Ausdruck kam.

Die im Vorfeld aufgestellte These, dass Jacob van Campen und Inigo Jones auf unterschiedliche Weise, durch die Adaptierung von Architekturelementen der

Villenarchitektur Andrea Palladios, welcher wiederum Formen aus der Antike rezipierte, sowie durch deren Anpassung an ihre jeweiligen klimatischen, geografischen und kulturellen Bedingungen, die Entfaltung eines neuen, zurückhaltenden und strengen, aber trotzdem sehr selbstbewussten und vornehmen Stils ermöglichten, lässt sich durchaus mit der Veranschaulichung des *Mauritshuis* und *Banqueting House* rechtfertigen.

Im Laufe der Recherchearbeit wurde immer deutlicher, dass nicht ausschließlich Andrea Palladio, sondern vermehrt Vincenzo Scamozzi als Vorbild für Bauwerke des holländischen Klassizismus und englischen Palladianismus herangezogen wurde. J. J. Terwen stellt in dem Werk »So weit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen« die These auf, dass Scamozzi in den Bauwerken von Jones und van Campens häufiger als, wie bisher vermehrt in der Literatur propagiert wurde, Palladio als Vorbild herangezogen wurde. Er geht in seiner Behauptung sogar so weit, dass er dazu auffordert den Begriff Palladianismus mit *Scamozzismus* zu ersetzen.<sup>477</sup> Terwens Aussage wirft in gewisser Weise ein interessantes Forschungsfeld auf, worin zu klären versucht werden könnte, inwieweit seine Vermutung auch ihre Berechtigung hat.

---

<sup>477</sup> Vgl. Terwen in Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve 1979, S. 128.

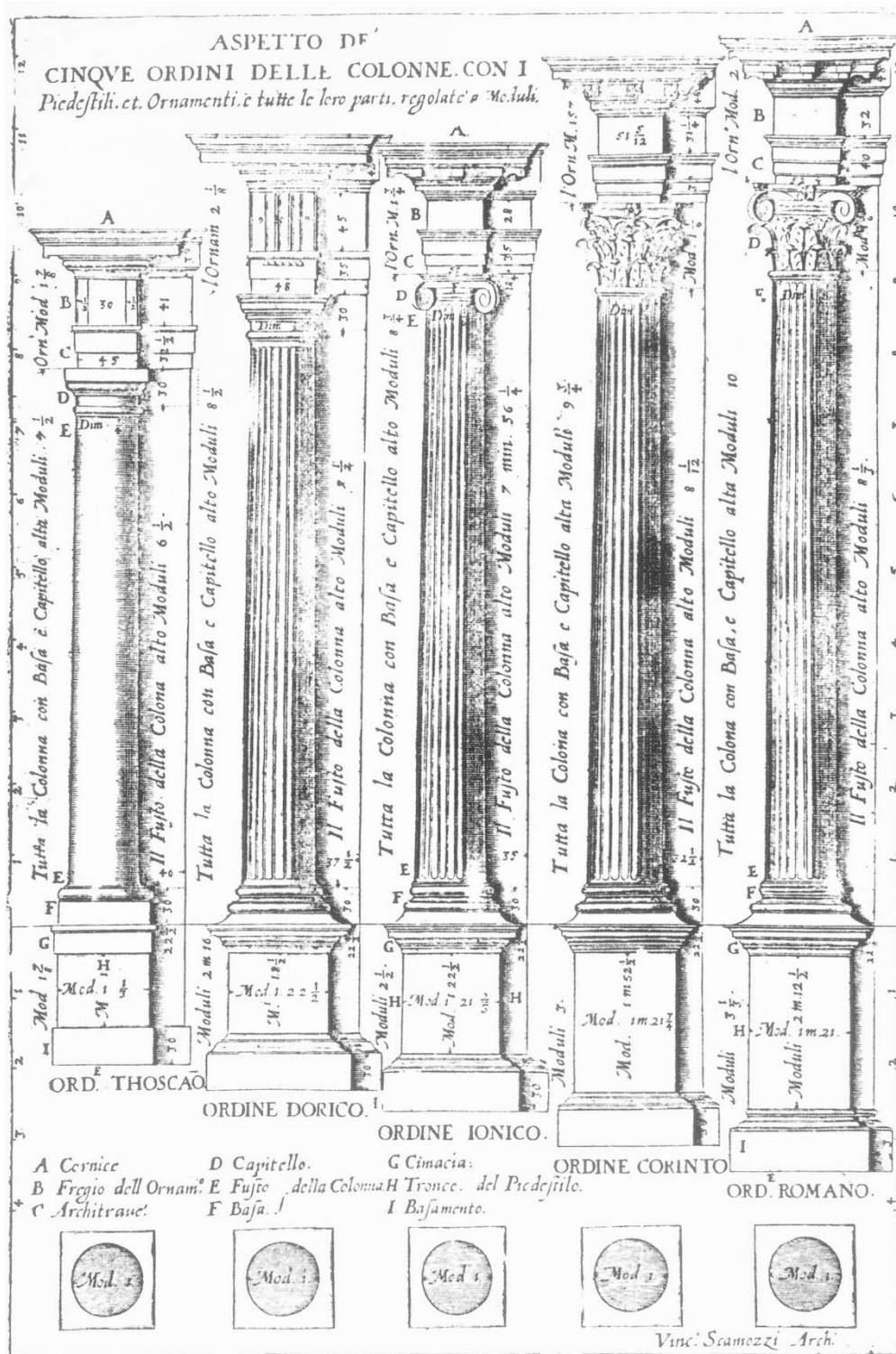


Abb. 102: Vincenzo Scamozzi: Die fünf Ordnungen, Holzschnitt,  
*L'idea della architettura universale*, Teil II, Buch VI, Venedig, 1615







## 10. Literaturverzeichnis

- Ackerman, James S.: *Palladio*, Stuttgart 1980.
- Armstrong, Walter: *Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland*, Stuttgart 1909.
- Barbieri, Franco u.a. (Hg.): *Vincenzo Scamozzi teorico europe*, Vicenza 2016.
- Beltramini, Guido u.a. (Hg.): *Palladio and Northern Europe. Books. Travellers. Architects*, Mailand 1999.
- Beyer, Andras/Schütte, Ulrich (Hg.): *Andra Palladio. Die vier Bücher zur Architektur*, Zürich/München 2009.
- Binding, Günther: *Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes*, Darmstadt 2004.
- Blok, Gerard Adriaan Cornelis: *Pieter Post. 1608–1669. Der Baumeister der Prinzen von Oranien und des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen*, Aachen, Univ., Diss., 1936.
- Boekhoff, Hermann/Angelon, René d' (Hg.): *Paläste, Schlösser, Residenzen. Zentren europäischer Geschichte*, München 1974.
- Boucher, Bruce: *Andrea Palladio. Der Architekt in seiner Zeit*, München 1994.
- Bracker, Jörgen (Hg.): *Bauen nach der Natur. Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa*, Ostfildern-Ruit 1997.
- Burns, Howard: *Inigo Jones and Vincenzo Scamozzi*, in: *Annali di architettura*, N. 18 – 19, Mailand 2006/2007.
- Gympel, Jan (Hg.): *Geschichte der Architektur. Von der Antike bis Heute*, Köln 1996.
- Delius, Peter (Hg.): *Geschichte der Architektur. Von der Antike bis Heute*, Köln 1996
- Deuchler, Florens/Hutter, Irmgard/Zarnecki, Georg: *Romanik. Gotik. Byzanz*, Stuttgart/Zürich 1993, S. 185.
- Driessen, Christoph: *Geschichte der Niederlande. Von der Seemacht zum Trendland*, Regensburg 2009.

- Druffner, Frank: Anbau und Umbau. Englische Landsitze und Paläste im 17. Jahrhundert, Marburg, Univ., Diss., 2001.
- Edwards, Ralph u.a. (Hg.): *The Stuart Period. 1603 – 1714*, London 1957.
- Fleming, John/Honour, Hugh/Pevsner, Nikolaus (Hg.): *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1987.
- Forssman, Erik (Hg.): *Palladio. Werk und Wirkung*, Rombach 1997.
- Galland, Georg: *Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus*, Frankfurt a. M. 1890.
- Haan Heiner/Niedhart Gottfried: *Geschichte Englands vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München 2002.
- Harris, John u.a. (Hg.): *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court*, London 1973.
- Huizinger, Johan: *Holländische Kultur im Siebzehnten Jahrhundert. Eine Skizze*, München 2007.
- Jaźwierski, Jacek/ Taylor, Paul (Hg.): *The visual culture of Holland in the seventeenth and eighteenth centuries and its European reception*, Lublin 2015.
- Jolles, André (Hg.): *Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Holland*, München 1913.
- Keblusek, Marika/Zijlmans Jori (Hg.): *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*, Zwolle 1997.
- Kuyper, W.: *Dutch Classicist Architecture*, Delft 1980.
- Lees-Milne, James: *The Age of Inigo Jones*, London 1953.
- Lem, Anton van der: *Opstand! Aufstand der Niederlande*, Berlin 1996.
- Loftie, W. J.: *Inigo Jones and Wren or the Rise and Decline of Modern Architecture in England*, London 1893.
- Menzel, Ulrich: *Die Ordnung der Welt. Imperium oder Hegemonie in der Hierarchie der Staatenwelt*, Berlin 2015.



- North, Michael: Geschichte der Niederlande, München 2008.
- Oechslin, Werner: Palladianismus. Andrea Palladio. Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008.
- Palme, Per: *Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House*, Uppsala 1956.
- Plagemann, Volker: Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012.
- Puppi, Lionello: Andrea Palladio, München 1982.
- Puppi, Lionello: Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Stuttgart/München 2000.
- Rainald, Franz: Vincenzo Scamozzi. Der Nachfolger und Vollender Palladios, Petersberg 1999.
- Raup, Peter: Ikonographie des Oranjezaal, Hildesheim 1980.
- Royal Cabinets of Paintings (Hg.): *Mauritshuis*, Den Haag 1977.
- Ruhl, Carsten: *Palladio bears away the Palm. Zur Ästhetisierung palladianischer Architektur in England*, Hildesheim 2003.
- Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main u.a. (Hg.): Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Ausst. kat., Frankfurt a. M./Rotterdam, 1999 – 2000.
- Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve (Hg.): Soweit der Erdkreis Reich. Johann Moritz von Nassau-Siegen, Ausst. kat., Kleve 1979.
- Summerson, John: *Architecture in Britain*, Harmondsworth 1989.
- Summerson, John: Inigo Jones, Harmondsworth 1966.
- Taschner, Manfred: Das Scheitern und Erfolg eines Aufstandes. Geänderte innen- und außenpolitische Grundlagen für die Revolution in den Niederlanden zwischen 1568 und 1572, Wien, Univ., Diss., 2004.
- Toman Rolf (Hg.): Klassizismus & Romantik. Architektur. Skulptur. Malerei. Zeichnung, Köln 2000, S. 148

Tóth-Ubbens, Magdi: *Mauritshuis*, Den Haag 1971.

Tóth-Ubbens, Magdi: *Mauritshuis*. Den Haag, München/Hannover 1969.

Wende, Peter: Das britische Empire. Geschichte eines Weltreichs, München 2008.

Wende Peter: Englische Könige und Königinne. Von König Heinrich VII. bis Elisabeth I., München 1998.

Wende, Peter: Großbritannien 1500 – 2000, München 2001.

Wittkower, Rudolf: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1983.

Worsley Giles: *Classical Architecture in Britain*, New Haven 1995.

Wundram, Manfred: Andrea Palladio. Die Regeln der Harmonie, Köln 2016.

Zimmermann, Petra Sophia: Die *Architectura* von Hand Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa, München/Berlin, 2002.

## 11. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Andrea Palladio: Grundriss­schemen, Villentypen, Italien, 16. Jahrhundert
- Abb. 2: Andrea Palladio: Villa Foscari, Grundriss, Mira, 1550 – 1560
- Abb. 3: Andrea Palladio: Villa Foscari, Grundriss, Mira, 1550 – 1560
- Abb. 4: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig, 1570
- Abb. 5: Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, *Atrio Corinthio*, Venedig, 1570, II, S. 28
- Abb. 6: Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Venedig, 1570, II
- Abb. 7: Andrea Palladio: *Palazzo della Ragione*, Aufriss/Grundriss, Vicenza, 1570
- Abb. 8: Hans Vredeman de Vries: *Architectura* (frz. Erstausgabe), Titelblatt, Antwerpen, 1577
- Abb. 9: Hans Vredeman de Vries: Ionische Säulenordnungen, *Architectura* (Reprint der deutschen Erstausgabe), Antwerpen, 1577
- Abb. 10: Pieter Post: *Huis Honselaarsdijk*, ab 1646, Den Haag
- Abb. 11: Jacob van Campen: *Coymanshuis*, Ansicht/Grundriss, Amsterdam, 1625
- Abb. 12: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Nordfassade, Den Haag, 1633 – 1644
- Abb. 13: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Grundriss, Den Haag, 1633 – 1644
- Abb. 14: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Hauptfassade, Den Haag, 1633 – 1644
- Abb. 15: C. Bos/J. Faes van Harn: *Binnenhof* und Statthaltergarten, Den Haag, 1616
- Abb. 16: Anonym: Den Haag, *Mauritshuis*, Luftaufnahme, 2018, Google Earth
- Abb. 17: Pieter Post: *Mauritshuis*, Kamin, Den Haag, 1633 – 1644

Abb. 18: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Treppe (1718), Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 19: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*, Hochparterre, Hofeinfriedung, 1633 – 1644

Abb. 20: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Südfassade, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 21: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Nordfassade, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 22: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Ostfassade, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 23: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Grundriss Hochparterre, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 24: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Grundriss Obergeschoss, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 25: Jacob van Campen/Pieter Post: *Mauritshuis*, Schnitt, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 26: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*, Girlanden, Den Haag, 1633 – 1645

Abb. 27: Anonym: London, *Banqueting House*, Luftaufnahme, 2018, Google Earth

Abb. 28: Inigo Jones: *Banqueting House*, Whitehall/London, 1619 – 1622

Abb. 29: Peter Paul Rubens: Deckenpaneele, *Banqueting House*, Whitehall/London, 1634

Abb. 30: Peter Paul Rubens: Deckenpaneele, *Banqueting House*, Whitehall/London, 1634

Abb. 31: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

- Abb. 32: Inigo Jones, *Banqueting House*, Innenraumgestaltung, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 33: Inigo Jones: *Banqueting House*: Ostfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 34: Anonym: *Whitehall Palace*, Grundriss, Whitehall/London, 1670
- Abb. 35: Inigo Jones: *Banqueting House*, Situierung entlang des *Whitehall Highways* (frühes 18. Jahrhundert), Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 36: Inigo Jones, *Banqueting House*, Situierung entlang des *Whitehall Highways* (frühes 18. Jahrhundert), Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 37: Inigo Jones, *Banqueting House*, Situierung *Whitehall Palace* um 1640, Whitehall/ London, 1619 – 1622
- Abb. 38: Anonym, *Banqueting House*, Grundriss, Whitehall/London, 1606
- Abb. 39: Inigo Jones, *Banqueting House*, Innenraumgestaltung, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 40: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 41: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 42: Inigo Jones: *Banqueting House*, Nordfassade, Situation 1892, London, 1619 – 1622
- Abb. 43: Inigo Jones: *Banqueting House*, Grundriss Hochparterre, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 44: Inigo Jones: *Banqueting House*, Grundriss Sockelgeschoss, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 45: Inigo Jones: *Banqueting House*, Sockelgeschoss, Whitehall/London, 1619 – 1622

- Abb. 46: Inigo Jones: *Banqueting House*, Innenraumgestaltung, Restaurierung nach John Soane (frühes 19. Jahrhundert), Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 47: Inigo Jones, *Banqueting House*, Schnitt, Whitehall/London, 1619 – 1622
- Abb. 48: Andrea Palladio: *Palazzo Iseppo da Porto*, Vicenza, ca. 1540 – 1552
- Abb. 49: Andrea Palladio: *Palazzo Thiene*, nach Entwürfen von Giulio Romano 1542, Vicenza, 1544
- Abb. 50: Inigo Jones: *Banqueting House*, Entwurf Hauptfassade/Grundriss, Whitehall/London,
- Abb. 51: Inigo Jones, *Great Dour*, Entwurf, 1619
- Abb. 52: Anonym: *Duivelshuis*, Arnhem, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
- Abb. 53: Anonym: Bürgerliches Wohnhaus, Harlem, um 1600
- Abb. 54: Hans Vredeman de Vries: Gebälk und Säulenkapitell der korinthischen Ordnung
- Abb. 55: Hans Vredeman de Vries: Korinthische Ordnung, Reprint der deutschen Erstausgabe, Antwerpen, 1577
- Abb. 56: Hendrick de Keyser: Rathaus, Entwurf in *Architectura Moderna*, 1600 – 1625
- Abb. 57: Hendrick de Keyser: Rathaus, Hauptfassade, Delft, 1620
- Abb. 58: Pieter Post: *Huis ten Bosch*, Hauptfassade, ab 1646, Den Haag
- Abb. 59: Pieter Post: *Huis ten Bosch*, Gartenanlage, Den Haag, ab 1646
- Abb. 60: Jacob van Campen: *Coymanshuis*, Keizersgracht 177, Amsterdam, 1625
- Abb. 61: Constantijn Huygens/Jacob van Campen: *Huygenshuis*, Hauptfassade, Den Haag, 1634 – 1637
- Abb. 62: Louis Le Vau: *Vaux-le-Vicomte*, Hauptfassade, Maincy, 1656–1661
- Abb. 63: Pieter Post: Kaminggestaltung, Den Haag, um 1645

- Abb. 64: Philips Vingboons: *Ioan Poppen House*, Hauptansicht, Amsterdam, 1642
- Abb. 65: Arent van 's-Gravesande: *Sebastiaansdoelen*, Hauptfassade, Den Haag, 1636
- Abb. 66: Jacob van Campen: Amsterdamer Rathaus, Hauptfassade, Amsterdam, 1648
- Abb. 67: Vincenzo Scamozzi: *L' Idea della Architettura Universale*, 1615, Venedig
- Abb. 68: Pieter Post: *Vredenburgh*, Hauptfassade, 1637 – 1652, Beemster
- Abb. 69: Constantijn Huygens/Jacob van Campen: *Huygenshuis*, Situierung neben dem *Akerland*, Den Haag, 1633 – 1637
- Abb. 70: Constantijn Huygens/Jacob van Campen: *Huygenshuis* und *Mauritshuis*, *Plein*, Den Haag, 1633 – 1637
- Abb. 71: Anonym: Hinrichtung Charles I. vor dem *Banqueting House*, Whitehall/London, 1649
- Abb. 72: Robert Smythson: *Longleat House*, Hauptfassade, Wiltshire, 1568 – 1580
- Abb. 73: William Arnold: *Montacute House*, Hauptfassade, Somerset, 1599
- Abb. 74: Walter Hancock: *Condover Hall*, Shropshire, 1598
- Abb. 75: John Thorpe: *Charlton House*, Greenwich, 1607 – 1612
- Abb. 76: John Thorpe: *Charlton House*, Greenwich, 1607 – 1612
- Abb. 77: Inigo Jones: *Queens House*, Hauptgeschoss, Greenwich, ab 1616
- Abb. 78: Inigo Jones: *Queens House*, Obergeschoss, Greenwich, ab 1616
- Abb. 79: Inigo Jones: *Queens House*, Hauptfassade, Greenwich, ab 1616
- Abb. 80: Inigo Jones: *Queens House*, Gartenfassade, Greenwich, ab 1616
- Abb. 81: Inigo Jones, *Whitehall Palace*, Entwurf, Whitehall/London, 1619
- Abb. 82: Inigo Jones, *Whitehall Palace*, Entwurf, Whitehall/London, 1638

Abb. 83: Inigo Jones, *Banqueting House*, Entwurf, Situierung am *Whitehall Palace*, Whitehall/London, 1619 – 1622

Abb. 84: Inigo Jones: *Maltravers House*, Entwurf Hauptfassade, London, 1638

Abb. 85: Sebastiano Serlio: Entwurf für einen schlichten Haustyp, *Sette Libri d'architettura*

Abb. 86: Anonym: *Broom Park*, Hauptfassade, Kent, 1636 – 1638

Abb. 87: Samuel Fortrey: *Kew Palace*, Gartenfassade, Kew, um 1630

Abb. 88: John Webb: *Amesbury Abbey*, Hauptfassade, Wiltshire, um 1660

Abb. 89: Colen Campbell: Entwurf eines Wohnsitzes für William Wyndham, Somersetshire, 1717

Abb. 90: Lord Burlington: *Chiswick House*, Gartenfassade, 1725

Abb. 91: Lord Burlington: *Chiswick House*, Gartenfassade, 1725

Abb. 92: Thomas Jefferson: *Monticello*, Hauptfassade, Virginia, ab 1768

Abb. 93: Vincenzo Scamozzi: *Villa Molin*, Grundriss, Hauptfassade, Mandria, 1597

Abb. 94: Vincenzo Scamozzi: *Palazzo Verlati/Villa Verla*, *L'idea dell'architettura universale*, Italien, 1615

Abb. 95: Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*, Seiten der Ausgabe von Inigo Jones mit Anmerkungen, 1601

Abb. 96: Inigo Jones, *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/ London, 1619 – 1622

Abb. 97: Inigo Jones, *Queens House, Galleried Hall*, Deckengestaltung, Greenwich, 1630 – 1635

Abb. 98: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*, Nordfassade, Den Haag, 1633 – 1644



Abb. 99: Inigo Jones: *Banqueting House*, Hauptfassade, Whitehall/London, 1619 – 1622

Abb. 100: Jacob van Campen/Pieter Post, *Mauritshuis*, Grundriss Hochparterre, Den Haag, 1633 – 1644

Abb. 101: Inigo Jones: *Banqueting House*, Grundriss, Whitehall/London, 1619 – 1622

Abb. 102: Vincenzo Scamozzi: Die fünf Ordnungen, Holzschnitt, *L'idea della architettura universale*, Teil II, Buch VI, Venedig, 1615

## 12. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Oechslin 2008, S.86.

Abb. 2: Ackerman 1980, S, 48

Abb. 3: [https://en.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Foscari](https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Foscari) [Zugriff am 22.10.2018]

Abb. 4: Oechslin 2008, S. 56.

Abb. 5: Oechslin 2008, S. 113.

Abb. 6: <http://facsimilium.blogspot.com/2011/09/quattro-libri-dellarchitettura-four.html>  
[Zugriff am 24.10.2018].

Abb. 7: Boucher 1994, S. 255.

Abb. 8: Zimmermann 2002, S. 73.

Abb. 9: Zimmermann 2002, S. 220.

Abb. 10:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huis\\_Honselaarsdijk,\\_by\\_Dani%C3%ABl\\_Stopendaal.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huis_Honselaarsdijk,_by_Dani%C3%ABl_Stopendaal.jpg) [Zugriff am 24.01.2017].

Abb. 11: Kuyper 1980, S. 419.

Abb. 12: <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/> [Zugriff am 08.12.2016].

Abb. 13: Ministère de l'instruction des Beaux-Arts et des Sciences (Hg.) 1935, S. 1.

Abb. 14: <http://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/alle-afbeeldingen/detail/22ab6175-8a9d-d527-d1ef-103201ec96c0/media/ac62913b-6c13-6bbd-f60b-055aa28df2a9?mode=detail&view=horizontal&q=mauritshuis&rows=1&page=32>  
[Zugriff am 24.01.2017].

Abb. 15: <https://jhna.org/articles/urban-planning-politics-city-center-frederik-hendrik-the-hague-plein/> [Zugriff am 25.10.2018].

Abb. 16:

<https://www.google.at/maps/place/Mauritshuis/@52.0804205,4.3121126,17z/data=!3m>

1!4b1!4m5!3m4!1s0x47c5b7235573af11:0xb981504e502da55c!8m2!3d52.0804205!4d4.3143013 [Zugriff am 24.10.2018].

Abb. 17:

<https://www.geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/view?query=mauritshuis&page=16&maxperpage=36&coll=ngvn&identifier=UBL01%3AP326N191>

[Zugriff am 25.10.2018].

Abb. 18: <http://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/alle-afbeeldingen/detail/edcc8d2b-3bf7-64f2-b10a-1439d312f681/media/849f8ffa-7be7-7763-41b3-de809dfafb89?mode=detail&view=horizontal&q=mauritshuis&rows=1&page=74>

[Zugriff am 25.10.2018].

Abb. 19: Kuyper 1980, S. 424.

Abb. 20: <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/> [Zugriff am 08.12.2016].

Abb. 21:

<http://geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/view/face%20derri%20re%20la%20maison%20du%20prince%20maurice%20%20post%20pieter%20jansz%20?query=Mauritshuis&page=16&maxperpage=36&coll=ngvn&identifier=UBL01%3AP326N213>

[Zugriff am 24.01.2107].

Abb. 22:

<http://geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/view/fa%20ade%20t%20la%20maison%20du%20prince%20maurice%20vers%20est%20%20post%20pieter%20jansz%20?coll=ngvn&maxperpage=36&page=16&query=Mauritshuis&identifier=UBL01%3AP326N212> [Zugriff am 24.01.2107].

Abb. 23: Ministère de l'instruction des Beaux-Arts et des Sciences (Hg.) 1935, S. 1.

Abb. 24: Ministère de l'instruction des Beaux-Arts et des Sciences (Hg.) 1935, S. 1.

Abb. 25: Kuyper 1980, S. 424.

Abb. 26: <https://www.geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/view/gravenhage-mauritshuis-antonietti-jpa?coll=ngvn&maxperpage=36&page=2&query=mauritshuis&identifier=RDMZ01%3A1000334386> [Zugriff am 25.10.2107].

Abb. 27: <https://www.google.at/maps/place/Banqueting+House/@51.5038108,-0.1282097,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x487604cf7f78936b:0x51d6311de06d7e97!8m2!3d51.5038108!4d-0.126021> [Zugriff am 25.10.2107].

Abb. 28: Worsley 1995, S. 3.

Abb. 29: Palme 1956, S. 225.

Abb. 30: Verfasserin [11.08.2108].

Abb. 31:

<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/england/london/jonesbanquet/jones.html> [Zugriff am 23.09.2108].

Abb. 32: Verfasserin [11.08.2108].

Abb. 33 neu: Palme 1956, S. 108

Abb. 34: Palme 1956, S. 100.

Abb. 35: <https://www.magnoliabox.com/products/banqueting-house-whitehall-palace-westminster-london-2358409> [Zugriff am 23.09.2108].

Abb. 36: Palme 1956, S. 101.

Abb. 37: Palme 1956, S. 105.

Abb. 38: Palme 1956, S. 116.

Abb. 39: Verfasserin [11.08.2108].

Abb. 40: Oechslin 2008, S. 231.

Abb. 41: <https://www.pinterest.at/pin/507499451740661735/> [Zugriff am 23.09.2108].

Abb. 42: <http://www.mapsandantiqueprints.com/shop/antique-prints/banqueting-house-whitehall-london/#.W6ebenzaR0> [Zugriff am 23.09.2108].

Abb. 43: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol13/pt2/plate-21> [Zugriff am 12.10.2108].

Abb. 44: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol13/pt2/plate-21>  
[Zugriff am 12.10.2108].

Abb. 45: Verfasserin [11.08.2108].

Abb. 46: Verfasserin [11.08.2108].

Abb. 47 neu: Palme 1956, S. 179

Abb. 48: <http://hortibus.blogspot.com/2017/12/voyage-palais-et-jardins-privés-de.html>  
[Zugriff am 22.10.2108].

Abb. 49: <https://www.pinterest.at/pin/542331980103902190/?lp=true>  
[Zugriff am 22.10.2108].

Abb. 50: Summerson 1983, S. 124

Abb. 51: John Harris u.a. 1973, (Hg.) S. 119.

Abb.52: Galland 1890, S. 13.

Abb. 53: Kuyper 1980, S. 330.

Abb. 54: Galland 1890, S. 116

Abb. 55: Zimmermann 2002, S. 228.

Abb. 56: Kuyper 1980, S. 370.

Abb. 57: Kuyper 1980, S. 371.

Abb. 58: <https://de.pinterest.com/pin/484418503650849694/> [Zugriff am 24.01.2017].

Abb.59: <https://drimble.nl/cultuur/ten-post/14433.html> [Zugriff am 06.11.2016].

Abb. 60: Bracker 1997, S. 131.

Abb. 61: Kuyper 1980, S. 420.

Abb. 62: [https://artsandculture.google.com/asset/%C3%A91%C3%A9vation-du-ch%C3%A2teau-c%C3%B4t%C3%A9-cour/RwEFV6jsNb\\_4ag?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z](https://artsandculture.google.com/asset/%C3%A91%C3%A9vation-du-ch%C3%A2teau-c%C3%B4t%C3%A9-cour/RwEFV6jsNb_4ag?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z)

[%22%3A10.245754360528123%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.273914257257801%2C%22height%22%3A1.2374999999999994%7D%7D](#) [Zugriff am 23.10.2018].

Abb. 63: Galland 1890, S. 313.

Abb. 64: Kuyper 1980, S. 470.

Abb. 65: Kuyper 1980, S. 449.

Abb. 66: Kuyper 1980, S. 432.

Abb. 67: Franz 1999, S. 103.

Abb. 68: Kuyper 1980, S. 422.

Abb. 69: Kuyper 1980, S. 421

Abb. 70: <https://jhna.org/articles/urban-planning-politics-city-center-frederik-hendrik-the-hague-plein/> [Zugriff am 25.10.2018].

Abb. 71:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Contemporary\\_German\\_print\\_depicting\\_Charles\\_Is\\_beheading.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Contemporary_German_print_depicting_Charles_Is_beheading.jpg) [Zugriff am 24.10.2018].

Abb. 72: <http://www.rareoldprints.com/p/13359> [Zugriff am 23.10.2018].

Abb. 73:

<https://www.google.at/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKEwiZnbD3yZzeAhUM2aQKHSrWDUoQjxx6BAgBEAI&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F444237950715862434%2F&psig=AOvVaw3y04vAPYtMbewdysdvzIue&ust=1540384595370010>

[Zugriff am 23.10.2018].

Abb. 74: <http://www.johnrichard.fast-page.org/condoverhall.html?i=1>

[Zugriff am 23.10.2018].

Abb. 75: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/audley-end-house-and-gardens/> [Zugriff am 23.10.2018].

Abb. 76: <https://www.british-history.ac.uk/rchme/london/vol5/pp12-43>  
[Zugriff am 23.10.2018].

Abb. 77:  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Queen%E2%80%99s\\_House#/media/File:Queen%27s\\_House\\_plan.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Queen%E2%80%99s_House#/media/File:Queen%27s_House_plan.jpg)

Abb. 78: <http://www.rmg.co.uk/queens-house> [Zugriff am 28.09.2018].

Abb. 79: <http://www.rmg.co.uk/queens-house> [Zugriff am 28.09.2018].

Abb. 80: Verfasserin [13.08.2108].

Abb. 81: Loftie 1893, S. 110.

Abb. 82: Summerson 1989, S. 139.

Abb. 83: Loftie 1893, S. 123.

Abb. 84: Bracker 1997, S. 103.

Abb. 85: Bracker 1997, S. 103.

Abb. 86: Lees-Milne 1953, S.213.

Abb. 87: [https://de.wikipedia.org/wiki/Kew\\_Palace#/media/File:Kew\\_Palace\\_-\\_Queen%27s\\_Garden.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Kew_Palace#/media/File:Kew_Palace_-_Queen%27s_Garden.jpeg) [Zugriff am 25.09.2018].

Abb. 88: Worsley 1995, 23.

Abb. 89: Oechslin 2008, S. 252.

Abb. 90: Oechslin 2008, S. 244.

Abb. 91: Oechslin 2008, S. 90.

Abb. 92: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Thomas\\_Jefferson%27s\\_Monticello.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Thomas_Jefferson%27s_Monticello.JPG)  
[Zugriff am 24.10.2018].

Abb. 93: Franz 1999, S. 85

Abb. 94: Worsley 1995, S. 1.

Abb. 95: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-england/a/the-banqueting-house-whitehall-palace-edit>  
[Zugriff am 22.10.2018].

Abb. 96: Loftie 1893, S. 125.

Abb. 97: Lees-Milne 1953, S. 68.

Abb. 98: <https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Mauritshuis.jpg>  
[Zugriff am 24.10.2018].

Abb. 99: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-england/a/the-banqueting-house-whitehall-palace-edit>  
[Zugriff am 22.10.2018].

Abb. 100: Ministère de l'instruction des Beaux-Arts et des Sciences (Hg.) 1935, S. 1.

Abb. 101: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol13/pt2/plate-21>  
[Zugriff am 12.10.2108].

Abb. 102: Franz 1999, S. 123.



