



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN
Vienna University of Technology

DIPLOMARBEIT

Wohnen wie bei Palladio?

Ein Vergleich der Architektur von palladianischen und neopalladianischen
repräsentativen Wohnsitzen in England

**ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
einer Diplom-Ingenieurin
unter der Leitung von**

Ao.Univ.Prof. Dr.phil. Sabine Plakolm

E 251

Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege

eingereicht an der Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Stefanie Leitner

0625420

Wien, am 30.10.2015

ZUSAMMENFASSUNG

Als Anfang des 17. Jahrhunderts Inigo Jones nach seinen beiden Italienreisen mit dem Queen's House den ersten palladianische Bau auf englischem Boden errichtete, begann eine neue Ära in der englischen Architekturgeschichte. Seine Bauten, die zum Großteil für die englische Königsfamilie entstanden, setzten sich klar von der zeitgenössischen Architektur ab und sollten die Architektur in England nachhaltig prägen. Nur der englische Bürgerkrieg konnte seiner Karriere aber auch dem Palladianismus in England ein rasches Ende bereiten.

Nach der Restauration setzte sich das Königshaus klar von dieser Architektur ab und Christopher Wrens englischer Barock prägte fast ein halbes Jahrhundert die englische Architekturlandschaft. Erst mit dem Erscheinen des *Vitruvius Britannicus* von Colen Campbell und der englischen *Quattro Libri*-Übersetzung durch Giacomo Leoni und Nicholas Dubois kommt es zu einer Rückbeziehung auf die Architektur von Inigo Jones und Andrea Palladio, wenn auch in einer anderen Form als in der Zeit vor dem Bürgerkrieg.

Anhand einzelner ausgewählter Fallbeispiele werden diese Unterschiede in der palladianischen Architektur vor dem Bürgerkrieg und der neopalladianischen im 18. Jahrhundert analysiert, ausgewertet und in den politischen und kulturellen Kontext jener Zeit gestellt.

ABSTRACT

In the beginning of the 17th century Inigo Jones returned home after two journeys to Italy and started construction on the Queen's House, the first Palladian building in England. A new era of architectural history in England was born. His buildings which were mainly built for the royal family were different from contemporary constructions and had a great impact on English architecture. But with the beginning of the Civil War Jones' career and Palladianism came to an early end.

After the restoration the royal family avoided Jones' architecture and Christopher Wren and his English Baroque shaped the world of architecture in England for almost 50 years. Only when Colen Campbell's *Vitruvius Britannicus* and Giacomo Leoni's and Nicholas Dubois' translation of the *Quattro Libri* by Palladio were published in 1715 architects started to reference the architecture of Inigo Jones and Andrea Palladio. This time though the results were different than in the time before the Civil War.

Those difference between Palladian architecture before the Civil War and Neopalladian architecture in the 18th century will be dissected, evaluated and put into the political and cultural context of that time by analyzing several buildings.

INHALT

	VORWORT	1
	EINLEITUNG	2
1.	FORSCHUNGSSTAND	4
2.	HISTORISCHER KONTEXT	10
2.1.	Die frühen Stuarts (1603 – 1642)	10
2.2.	Englischer Bürgerkrieg und Commonwealth (1642 - 1660)	13
2.3.	Die späten Stuarts (1660 – 1714)	15
2.4.	Die Hannoveraner (1714 – 1760)	20
3.	ARCHITEKTUR UND THEORIE IM 17. UND 18. JAHRHHUNDERT	24
3.1.	Architekturtraktate	24
3.1.1.	Römische und italienische Werke in England	24
3.1.2.	Englische Traktate	28
3.2.	Architekturgeschichtliche Entwicklungen im 17. und 18. Jahrhundert	34
3.2.1.	Inigo Jones und Palladianismus (1603 – 1642)	34
3.2.2.	Architektur ohne Könige (1642 – 1660)	36
3.2.3.	Englischer Barock (1660 - 1715)	38
3.2.4.	Neopalladianismus (1715 - 1760)	41
4.	REPRÄSENTATIVE WOHN SITZE IN ENGLAND	46
4.1.	Palladianische Architektur vom Anfang bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts	46
4.1.1.	Queen’s House	46
4.1.2.	Wilton House	60
4.2.	Neopalladianische Architektur im 18. Jahrhundert	70
4.2.1.	Stourhead House	70
4.2.2.	Mereworth Castle	82
4.2.3.	Chiswick House	90
4.2.4.	White Lodge	102
4.2.5.	Wrotham Park	110
5.	CONCLUSIO	122
6.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	132
7.	LITERATURVERZEICHNIS	136
8.	QUELLENVERZEICHNIS	142

VORWORT

Alles begann eigentlich schon im Jahre 2011 als ich im Zuge meines Kunstgeschichtestudiums an der Universität Wien das Proseminar „Palladianismus“ bei Dr. Berthold Hub besuchte und mich damals mit meinen Kollegen um jene Bauten stritt, die sich im englischsprachigen Raum befanden. Mögen damals die Beweggründe – die stetige Angst unter Umständen nur mit italienischer Literatur konfrontiert zu sein – vielleicht auch nicht ehrenhaft gewesen sein, brachten sie mich doch damals schon zu meinem heutigen Masterarbeitsthema. Die schlichte Architektur des Queen’s House riss mich sofort in ihren Bann und hat mich bis heute nicht mehr losgelassen. Ab diesem Zeitpunkt war der englische Palladianismus das einzige Thema mit dem ich mich bei meiner Masterarbeit näher beschäftigen wollte.

Ein besonderer Dank gilt Dr. Sabine Plakolm, die mich stets dabei unterstützte, mich in diesem manchmal undurchsichtigen Dschungel aus Bauwerken, Traktaten und Architekten zurecht zu finden. Sie hat mir geholfen dieses riesige Thema, mit dem man auch noch zwei Doktorarbeiten füllen könnte, irgendwie einzugrenzen, so dass heute kein 250 Seiten starkes Werk vor mir liegt.

Vielen Dank auch an meine Freunde und meine gesamte Familie, die die letzten Jahre mitgefiebert haben und mich auch immer ermutigt haben nicht aufzugeben. Im Speziellen möchte ich mich bei meinem Bruder Michael bedanken, der in den letzten Jahren alle meine literarischen Ergüsse Korrektur gelesen hat und dabei so manchen verdrehten Satz ins Deutsche

übersetzt hat. Ohne ihn wäre nicht nur diese Arbeit, sondern eigentlich mein ganzes Leben um einiges schwieriger zu bewältigen gewesen.

Mein größter Dank gilt aber meinen Eltern, die mir in den letzten Jahren immer unterstützend zur Seite gestanden sind und mich in den dunkelsten und anstrengendsten Zeiten immer wieder zum Weitermachen motiviert haben. Ohne sie würde ich wahrscheinlich heute hier nicht stehen und hätte schon vor vielen Jahren aufgegeben. Sie haben mir nicht nur finanziell mein Leben mit einem Doppelstudium erleichtert, sondern hatten auch immer ein offenes Ohr, wenn einmal nicht alles so ablief wie erhofft. Insbesondere in den letzten Monaten haben sie mehr über Palladianismus und Neopalladianismus in England erfahren als sie wohl je wollte und haben sich stets meine neuesten Theorien zu diesem Thema angehört.

EINLEITUNG

Als Inigo Jones am Anfang des 17. Jahrhunderts nach seiner zweiten Italienreise für die englischen Königinnen Anna von Dänemark und Henriette Marie von Frankreich mit dem Bau des Queen's House in Greenwich begann, läutete er eine neue Epoche der englischen Architekturgeschichte ein.¹ Seine Idee des Bezuges auf Palladio etablierte sich bald im Königshaus und der Siegeszug des englischen Palladianismus konnte nur mit dem Bürgerkrieg gestoppt werden.² Mehr als ein halbes Jahrhundert später wurden diese Ideen mit dem Erscheinen von *Vitruvius Britannicus, or the British Architect* von Colen Campbell und der Übersetzung von Palladios *I quattro libri dell'architettura* durch Nicholas Dubois mit Stichen von Giacomo Leoni wieder aktuell und es entwickelte sich daraus der englische Neopalladianismus.³ Diese Architekturströmung blieb aber nicht nur in England, sondern breitete sich in weiterer Folge über die zugehörigen Gebiete wie Schottland und Irland, aber auch bis nach Amerika⁴ und Kontinentaleuropa aus.⁵

Auch wenn sich theoretisch beide Strömungen auf die Architektur des Andrea Palladio bezogen, waren die Ergebnisse unterschiedlich. In dieser Arbeit sollen diese Differenzen herausgearbeitet werden, wobei hier nicht nur die Architektur

selbst, sondern auch die Architekten, deren Ausbildung, die Auftraggeber, der Einfluss von Architekturtraktaten und der historische Kontext beachtet werden sollen. Hierbei soll die Analyse der politischen Situation, der architekturgeschichtlichen Entwicklungen im 17. und 18. Jahrhundert und der in England gängigen Architekturtraktate die Basis der Arbeit bilden. Die detaillierte Beschreibung einzelner Fallbeispiele soll einerseits die Unterschiede zwischen den beiden Phasen beleuchten, andererseits aber auch die Entwicklungen der Grundrisse und Fassaden insbesondere im 18. Jahrhundert verdeutlichen. In der Conclusio sollen schließlich die Gemeinsamkeiten aber auch Differenzen der Bauten aus den beiden Phasen aber auch innerhalb ihrer Zeit analysiert und in den historischen Kontext gestellt werden.

Bei der Auswahl der Beispiele wurden einerseits nur Gebäude berücksichtigt, die als Wohnsitze konzipiert wurden. Andererseits wurde versucht nicht nur eine Mischung aus Bauwerken von verschiedenen Architekten und Auftraggebern unterschiedlicher Schichten auszuwählen, sondern auch Projekte zu finden, die die Weiterentwicklung im 18. Jahrhundert bestmöglich dokumentieren. Die Auswahl vor dem Bürgerkrieg ist dabei sehr beschränkt, weshalb die beiden wichtigsten Bauten jener Zeit – das Queen's House und das Wilton House – hier näher beschrieben werden sollen. Bei den Gebäuden des 18. Jahrhunderts fiel mit Stourhead House und Mereworth Castle die Wahl auf zwei Werke von Colen Campbell, der wie bereits oben erwähnt für den Anfang des Neopalladianismus mitverantwortlich war.

1 Harris/Orgel/Strong, *The King's Arcadia*, 1973, S. 95.

2 Durant, *Handbook of British Architectural Styles*, 1992, S. 101-102.

3 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 198.

4 Worsley, *Classical Architecture in Britain*, 1995, S. 267.

5 Burns, *Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North*, 1999, S. 18.

Hierbei wurden zwei Bauten ausgewählt, die mit der Villa Emo und der Rotonda von Andrea Palladio jene beiden Bauwerke zitieren, die in weiterer Folge zu den wichtigsten Quellen für die nachfolgenden Architekten werden sollten. Weiters fiel die Wahl auf das Chiswick House von Lord Burlington. Dieser war nicht nur Laienarchitekt, sondern auch eine zentrale Figur für den Neopalladianismus und sein Chiswick House stellt eine Weiterentwicklung von Campbells Mereworth Castle dar. Mit White Lodge von Roger Morris soll ein im 18. Jahrhundert für das Königshaus entstandener Bau gezeigt werden, um die unterschiedlichen Schichten der Auftraggeber zu beleuchten. Den Abschluss bildet Wrotham Park von Isaac Ware, welches darlegen soll, wie weit sich der Neopalladianismus Mitte des 18. Jahrhunderts von seinen ursprünglichen Ideen entfernt hat.

1. FORSCHUNGSSTAND

Der Palladianismus in England zählt zu jenen Themen der Architekturgeschichte, die am besten dokumentiert sind, weshalb ein vollständiger Forschungsstand den Rahmen sprengen würde. Daher soll in weiterer Folge der Fokus auf jenen Werken liegen, die maßgeblich für diese Arbeit waren. Hierbei werden zuerst jene Texte erwähnt, die sich mit dem Thema des Palladianismus in England im Allgemeinen beschäftigen, während im Anschluss jene genannt werden, die einzelne Architekten oder Bauten behandeln.

Eine Basis für das Studium des Palladianismus in England bilden die Kapitel zu Inigo Jones und dem Neopalladianismus in dem Überblickswerk *Architecture in Britain. 1530 to 1830* von John Summerson aus dem Jahre 1953, welches in mehreren Auflagen adaptiert und neu erschienen ist. Der Autor versuchte einerseits ein annähernd vollständiges Bild der architekturgeschichtlichen Entwicklungen zu zeichnen. Andererseits sah er die erste vollständige englische *Quattro Libri*-Übersetzung durch Dubois mit Stichen von Leoni und den *Vitruvius Britannicus* von Campbell als die Auslöser für den Neopalladianismus in England, wobei sich laut ihm dieser erst aufgrund der Beteiligung von Lord Burlington etablieren konnte.⁶

1974 stellte Howard Colvin in *A Scottish Origin for English Palladianism* die These auf, dass der Schotte Colen Campbell den Palladianismus nach England brachte. Colvin ging aber noch einen Schritt weiter und zeigte

auf, dass Campbell bei James Smith studiert hatte und dessen Italienreise, bei der er mit der Architektur Palladios in Berührung kam, als der Ursprung des englischen Palladianismus gesehen werden könnte.⁷

James Ackerman widmete in seinem Werk *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, welches eine Sammlung von seinen sechs Vorträgen bei den Mellon Lectures in der National Gallery of Art in Washington im Jahre 1985 darstellt, ein Kapitel der palladianischen Villa in England. Hierbei zeigte er nicht nur die Bedeutung der Villa Emo als Vorbild für die englischen Bauten auf, sondern lieferte auch Argumente, warum man sich entschied eine italienische Architektur zu rezipieren. Er begründete dies zum Einen mit dem Interesse an der Landwirtschaft in beiden Gegenden, und zum Anderen mit der Bewunderung der strengen Abtrennung der Venezianer von Rom und der Kirche. Weiters stellte er die Entwicklung in der Verwendung des Begriffes „Villa“ in England dar.⁸

Bei *Palladio and Palladianism* von Robert Tavernor aus dem Jahre 1991 handelte es sich um ein weiteres kompaktes Überblickswerk, einerseits zu der Architektur von Palladio selbst, andererseits zu der späteren Ausbreitung seiner Ideen nach England und Amerika. Der Autor skizzierte dabei nicht nur die historischen Entwicklungen von Jones bis zu den Neopalladianisten, sondern stellte auch die Traktate jener Zeit vor und bearbeitete

6 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 198-200.

7 Colvin, *A Scottish Origin for English Palladianism*, 1974, S. 5-13.

8 Ackermann, *The Villa*, 1985, S. 135-158.

diverse Bauten näher. Wie bei allen Werken, die versuchen eine möglichst weite Bandbreite anzubieten, lieferte er nur einen groben Einblick und ging nicht in die Tiefe.⁹

1999 erschien im Zug einer Ausstellung im Pallazzo Barbaran da Porto in Vicenza der Katalog *Palladio in Northern Europe. Books, Travellers, Architects* von Guido Beltramini, Howard Burns, Kurt Forster, Werner Oechslin und Christof Thoenes. Burns lieferte mit *Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North* einen der Beiträge. Einerseits sah er den Erfolg des Palladianismus als ein Produkt seiner Zeit, sollte die Architektur damals doch auf der Antike und einfachen Grundprinzipien basieren. Beides erfüllten seine Bauten. Andererseits hatte Palladio mit seinen *Quattro Libri* ein Werk geschaffen, welches durch Einfachheit, Kürze und Vollständigkeit überzeugte. Dank diesem konnten sich auch Laien mit dem Planen von Bauten beschäftigen.¹⁰ Christy Anderson beleuchtete hingegen in *Palladio in England. The Dominance of the Classical in a Foreign Land* ein weiteres Mal die Entwicklungen des Palladianismus und Neopalladianismus in England. Die Architektur sollte dabei eine Verbindung zur Vergangenheit herstellen, um damit auch den Klassizismus zu rechtfertigen. Hierbei sollte aber beachtet werden, dass sich dieser Stil nie komplett durchsetzen konnte und zeitgleich noch gotische Elemente von Künstlern wie Christopher Wren und William

Kent verwendet wurden.¹¹

Werner Oechslin widmete in *Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung* aus dem Jahre 2008 England ein Kapitel mit dem Titel „*Palladianism*“ oder „*Englishness*“. *England von 1600 bis 1800*. Hier analysierte er nicht nur die Schriftwerke, die maßgeblich für die Entwicklung der Architektur waren, sondern stellte diese auch in den politischen und kulturellen Kontext. Er sah im Palladianismus den Versuch, eine englische Sprache für die Kunst zu finden, wobei der Bezug auf Inigo Jones im Mittelpunkt stand. Die Publikation diverser Traktate sollte diese Ideen weiter forcieren, im Mittelpunkt der Palladiobegeisterung stand aber das Sammeln der originalen Zeichnungen von Palladio.¹²

Die Literatur zu den einzelnen Architekten und den Bauten jener Zeit sind in manchen Bereichen zahlreich, in vielen anderen wiederum gibt es keine einzige Monographie, die sich mit diesem Thema beschäftigt. Daher bildet Howard Colvins *A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840*, welches 1953 erstmals erschien und immer wieder bearbeitet wurde, eine gute Grundlage für alle Bauten und Architekten. Wenn auch hier auf eine architekturhistorische Analyse verzichtet wurde, können die Lebens- und Eckdaten von Architekten und Bauten nachgeschlagen werden und es werden auch Querverweise zu den Quellen jener Zeit gegeben.¹³

⁹ Tavernor, *Palladio and Palladianism*, 1991.

¹⁰ Burns, *Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North*, 1999, S. 16-55.

¹¹ Anderson, *Palladio in England*, 1999, S. 122-129.

¹² Oechslin, *Palladianismus*, 2008, S. 218-281.

¹³ Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978.

Dieses Problem stellt sich bei Inigo Jones und Queen's House nicht. Die Literatur zu diesen beiden Themen ist zahlreich und vielschichtig, weshalb hier in weiterer Folge Werke sowohl zum Gebäude als auch zum Architekten selbst genannt werden können. Den Anfang bildet *Inigo Jones and Wren* von William Loftie aus dem Jahre 1893, wenn es auch heute in vielen Bereichen schon überholt ist. In diesem Werk zeigte der Autor die „gothic“ Vergangenheit des Architekten auf und versuchte sich auch an dessen Biographie. Weiters lieferte er einen Überblick über verschiedene Bauten, wobei auch spätere Adaptionen erwähnt wurden.¹⁴

Mit *The Age of Inigo Jones* von James Lees-Milne erschien 1953 ein Überblickswerk zu Inigo Jones und seiner Zeit. Der Autor stellte dabei den Architekten aber auch einige seiner Bauten vor, ehe er auch auf Zeitgenossen wie Nicholas Stone, John Webb und Roger Pratt einging. Viele spätere Werke bauen im Bereich der Baugeschichte auf diesem auf. Von Interesse für diese Arbeit ist auch das Kapitel zum Queen's House, in welchem der Autor bereits die Villa Molin und die Villa Medici als Vorbild für den englischen Bau nannte.¹⁵

Der Katalog *The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court* von John Harris, Stephen Orgel und Roy Strong zu einer Ausstellung im Banqueting House im Jahre 1973 läutete die moderne Forschung zu Inigo Jones ein. Hier präsentierten die Herausgeber eine genau Analyse der Biographie des Architekten und

beleuchten seine Beziehung zu Prinz Henry und den beiden Königinnen Anna von Dänemark und Henriette Marie von Frankreich. Zusätzlich wurden diverse Skizzen zu Entwürfen für das Queen's House und dessen Baugeschichte präsentiert.¹⁶

In dem Überblickswerk *John Webb. Architectural Theory and Practice in the Seventeenth Century* aus 1989 beschäftigte sich John Bold näher mit den Entwicklungen der Anlage in Greenwich und stellte auch die von John Webb geplanten aber nur teilweise ausgeführten Entwürfe für den Umbau des Queen's Houses dar. Zusätzlich lieferte er für das später noch erwähnte Wilton House die Baugeschichte und Vorentwürfe von Isaak de Caus.¹⁷

2001 erschien ebenfalls von John Bold das Werk *Greenwich. An Architectural History of the Royal Hospital for Seamen and the Queen's House*. Darin führte er nicht nur eine detaillierte Analyse des Bauwerks durch, sondern lieferte auch eine ausführliche Darstellung der Baugeschichte des Queen's House und der Gesamtanlage in Greenwich von den Anfängen im 8. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Bei diesem Werk handelt es sich bis zum heutigen Tag um die umfassendste Bearbeitung der Gesamtanlage.

Eine weitere Besprechung des Queen's House wurde 2012 unter dem Titel *The Queen's House. Greenwich* publiziert und stammte von Pieter van der Merwe. Es handelte sich dabei um eine kompakte Analyse des Bauwerks und jener

14 Loftie, Inigo Jones and Wren, 1893.

15 Lees-Milne, The Age of Inigo Jones, 1953.
69-70

16 Harris/Orgel/Strong, The King's Arcadia, 1973.

17 Bold, John Webb, 1989.

Personen, die nicht nur in den Bau involviert waren, sondern später auch dort wohnten oder arbeiteten. Van der Merwe wagte schließlich auch noch einen Ausblick in die Zukunft auf das Jahr 2016, in welchem das 400-jährige Jubiläum des Baus gefeiert werden wird.¹⁸

Zusätzlich zu John Bold behandelte auch Howard Colvin in dem Artikel *The South Front of the Wilton House*, welcher 1954 in *The Archaeological Journal* erschien, die Südfassade des Wilton House. Schon hier nannte der Autor einen Entwurf von Scamozzi als Vorbild für die Fassade und machte darauf aufmerksam, dass der Bau ursprünglich fast doppelt so breit hätte sein sollen.¹⁹

Nach Umbauarbeiten veröffentlichte John Hedward 1992 *The Restoration of the South Front of Wilton House* in *Architectural History*. Darin behandelte er nicht nur ausführlich die Baugeschichte des Baus, sondern analysierte auch die Baumasse auf ihr Alter. Dabei kam er zum Schluss, dass nur ein kleiner Teil der heute erhaltenen Mauern noch aus dem Mittelalter stammten. Zusätzlich machte er auch auf Planänderungen im Bereich der Fassade und der Anordnung von Räumen aufmerksam.²⁰

Weit weniger gut dokumentiert sind Colen Campbell und seine Bauten. Hierbei erschien 1965 zum Stourhead House von Kenneth Woodbridge in *The Art Bulletin* der Artikel *Henry Hoare's Paradise*, in welchem der Fokus weniger auf der Architektur des

Hauptgebäudes, sondern mehr auf dem Garten lag. Dennoch dokumentierte er auch die spätere Baugeschichte und lieferte eine Biographie von Henry Hoare, der sich intensiv mit dem Park beschäftigte.²¹

Eine gute Basis für die weitere Forschung bildete *The Architecture of Colen Campbell* von Howard Stutchbury aus dem Jahre 1967. Darin unterstrich er nicht nur die Bedeutung Campbells für die Baukunst des 18. Jahrhunderts, sondern lieferte insbesondere eine Analyse vieler Bauten des Architekten. Dabei widmete er Mereworth Castle einige Seiten und zeigte die Parallelen zwischen Stourhead House und der Villa Emo von Palladio auf.²²

In *The Art Bulletin* publizierte James Turner 1979 *The Structure of Henry Hoare's Stourhead* und Woodbridge veröffentlichte 1976 einen weiteren Artikel in *Garden History* mit dem Titel *The Planting of Ornamental Shrubs at Stourhead*. Bei beiden Artikeln lag der Fokus auf der Gartenanlage, während die Architektur des Hauptgebäudes in den Hintergrund rückte. Dennoch wurden bei ersterem einige Eckdaten genannt.²³

Die Literatur zu Mereworth Castle ist noch spärlicher, weshalb der Artikel *Matthew Brettingham the Younger. Foots Cray Place, and the Secularization of Palladio's Villa Rotonda in England* im *Journal of the Society*

¹⁸ van der Merwe, *The Queen's House*, 2012.

¹⁹ Colvin, *The South Front of Wilton House*, 1954, S. 181-190.

²⁰ Hedward, *The Restoration of the South Front of Wilton House*, 1992, S. 78-117.

²¹ Woodbridge, *Henry Hoare's Paradise*, 1965, S. 83-116.

²² Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967.

²³ Turner, *The Structure of Henry Hoare's Stourhead*, 1979, S. 68-77.

Woodbridge, *The Planting of Ornamental Shrubs at Stourhead*, 1976, S. 88-109.

of *Architectural Historians* von Stanford Anderson als wichtige Quelle diente. Der Artikel behandelte eigentlich einen anderen Bau – Foots Cray Place – erwähnte aber immer wieder Mereworth Castle und einige Eckdaten, gilt die Rotonda doch in beiden Fällen als ein Vorbild.

Zu Lord Burlington und dem Chiswick House entstanden hingegen mehrere Werke, weshalb hier ein weiteres Mal nur eine Auswahl genannt werden soll. Während sich Cinzia Maria Sicca in *Lord Burlington at Chiswick. Architecture and Landscape*, erschienen 1982 in *Garden History*, hauptsächlich mit dem Garten beschäftigte und nur einige Eckdaten des Gebäudes erwähnte,²⁴ lieferte R. T. Spence mit *Chiswick House and its Garden. 1726-1732* im Jahre 1993 eine genauere Analyse der Baugeschichte des Baus. Er ging sehr detailliert auf die Bauarbeiten ein und versuchte sich auch an einer Darstellung der Ausgaben für verschiedene Teile des Projektes. Hierbei präsentierte er auch das Ergebnis seiner Untersuchungen der damals neu entdeckten Aufzeichnungen von Henry Simpson, dem Buchführer von Burlington.²⁵

Ein wichtiges Standardwerk bildet *The Palladian Revival. Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick* von John Harris aus dem Jahre 1994. In diesem Katalog zu einer Ausstellung in Montreal, Pittsburgh und London präsentierte der Autor nicht nur eine detaillierte Analyse der Biographie des Architekten, sondern auch der Baugeschichte des Baus und

des Gartens. Zusätzlich stellte der Katalog eine gute Quelle für zeitgenössische Darstellungen und Zeichnungen dar.²⁶

Roger White präsentierte schließlich 2001 mit *Chiswick House and Gardens* einen kompakten Überblick über den Bau und seine Baugeschichte und betrachtete die jüngste Geschichte der Renovierungsarbeiten in der Mitte des 20. Jahrhunderts kritisch. Weiters lieferte er mit einer Zeichnung von Palladio ein Vergleichsbeispiel für die Gartenfassade des Chiswick House.

Die Literatur zu White Lodge von Roger Morris ist als sehr spärlich zu bezeichnen, zu diesem Bauwerk erschien bislang noch keine Monographie. Da es sich hierbei aber um einen königlichen Bau handelt, widmete ihm zumindest Howard Colvin in seinen *History of the Work's* einen Abschnitt. Der fünfte Teil der Serie, der sich mit der Zeit von 1660 bis 1782 beschäftigte, wies ein Kapitel über White Lodge auf. Darin skizzierte Colvin die Baugeschichte sowie die Ausgaben für den Bau und zeigte einen Grundriss. Im sechsten Teil, der die Jahre 1782 bis 1851 behandelte, stellte er zusätzlich die späteren Umbau- und Renovierungsarbeiten dar.²⁷ Eine weitere wichtige Grundlage für die Baugeschichte bildeten das oben bereits erwähnte Werk Howard Colvins, *A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840* und der Eintrag zu Roger Morris.²⁸

26 Harris, *The Palladian Revival*, 1994.

27 Colvin (Hg.), *History of the King's Works V*, 1976.

Colvin (Hg.), *History of the King's Works VI*, 1973.

28 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 559-562.

24 Sicca, *Lord Burlington at Chiswick*, 1982, S. 36-69.

25 Spence, *Chiswick House and its gardens*, 1993, S. 525-531.

Auch Wrotham Park wurde bisher von der Forschung wenig bearbeitet, weshalb sich ein Zeitungsbericht in *The Illustrated London News* aus dem Jahre 1883 als eine wichtige Quelle herauskristallisierte. In *Burning of Wrotham Park* wurde nicht nur von dem Brand, sondern auch von den Ausbauarbeiten des damaligen Earls berichtet.²⁹ In dem 1983 in *Architectural History* erschienen Artikel *Henry Clutton's Country Houses* erwähnte Penelope Hunting zumindest bei einem Überblick jener Bauten, die Henry Clutton in seiner Karriere renovierte, Wrotham Park und berichtete von Renovierungsarbeiten, aber auch von dem Neubau von Stallungen und einem Häuschen.³⁰ Die Basis für die Baugeschichte bildet hier aber ein weiteres Mal der Eintrag zu Isaac Ware in Howard Colvins *A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840*.³¹

29 o. A., *Burning of Wrotham Park*, 1883.

30 Hunting, *Henry Clutton's country houses*, 1983, S. 96-104.

31 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 864-867.



Abb. 1: Daniël Mythens, König James I., 1621, Öl auf Leinwand, 148.6 x 100.6 cm, National Portrait Gallery, London.



Abb. 2: Künstler unbekannt, Anna von Dänemark, um 1628-1644, Öl auf Tafel, 57.2 x 43.8 cm, National Portrait Gallery, London.

2. HISTORISCHER KONTEXT

2.1. DIE FRÜHEN STUARTS (1603 – 1642)

James I.

Mit dem Tod von Elizabeth I. am 24. März 1603 brach in England eine neue Ära an. Die letzte Königin der Dynastie der Tudors war unverheiratet und kinderlos gestorben. Die Frage der Thronfolge hatte aber ihr Berater Robert Cecil bereits durch geheime diplomatische Verhandlungen geklärt.³² Somit bestieg mit James VI. von Schottland (**Abb. 1**) der erste Stuart-König den Thron von England und wurde zusätzlich zu James I. von England und Irland.

Während der Amtszeit von James I. stiegen die

Ausgaben des königlichen Haushaltes. Einerseits hatten sich die Umstände geändert, hatte doch James I. im Gegensatz zu Elizabeth auch seine Frau Anna von Dänemark (**Abb 2.**) und seine Kinder Henry, Elizabeth und Charles I.³³ zu erhalten, und der gesamte Haushalt musste auf die Herrschaft eines Mannes umgestellt werden. Er war aber auch bekannt dafür, Geschenke zu machen oder die Schulden seiner Vertrauten zu begleichen. Zusätzlich beauftragte er unter anderem Inigo Jones einige Bauwerke für ihn zu errichten. Besonders der Kontrast zu seiner Vorgängerin, die für ihre Sparsamkeit bekannt gewesen war, warf ein schlechtes Licht auf seine Regentschaft, was jedoch nicht bedeutete, dass er nicht beliebt gewesen wäre.³⁴

³³ Lockyer, James VI and I, 1998, S. 19.

³⁴ Lockyer, The Early Stuarts, 1989, S. 31-32, 223 u. 240.

³² Rex, Die Tudors, 2002, S. 230-231.

Die Regenschaft von James I. war maßgeblich von zwei Themen geprägt: die Union von England und Schottland und der Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten. Er setzte sich stark für die Union der beiden Königreiche ein, doch trotz seiner Bemühungen sollte es aber noch mehr als 100 Jahre dauern bis es dazu kommen konnte.³⁵

In Religionsfragen war er anfangs tolerant, verschärfte aber nach dem Gunpowder Plot 1605³⁶ die Strafmaßnahmen gegen Katholiken.³⁷ Er sah sich aber weiter als Mediator von Europa und Vermittler zwischen den Religionen und versuchte dies durch die geschickte Verheiratung seiner Kinder zu untermauern. Einerseits vermählte er seine Tochter Elizabeth im Februar 1613 mit Friedrich V. von der Pfalz, einem Mitglied der Protestantischen Union. Andererseits wollte er den Frieden mit dem katholischen Spanien durch eine Verheiratung seines Sohnes Henry mit einer spanischen Infanta stärken. Dazu kam es jedoch nicht, da der Prinz 1612 plötzlich starb und sein Bruder Charles I. zum Thronfolger wurde. James I. versuchte daraufhin diesen ebenfalls mit einer Spanierin zu verheiraten und sendete ihn 1623 nach Spanien. Die Gespräche scheiterten und nur wenige Monate vor dem Tod von James I. konnte man sich mit dem französischen

Königshaus, einigen. Charles I. verlobte sich somit mit der katholischen Henriette Marie von Frankreich, der Schwester des Königs Louis XIII.³⁸ James I. starb am 27. März 1625 und sein Sohn bestieg als Charles I. von England den Thron.³⁹

Charles I.

Kurz nach der Thronbesteigung kam es zur Heirat von Charles I. mit Henriette Marie (**Abb. 3**), wobei man sich erhoffte, Unterstützung im Konflikt mit Spanien zu erhalten. Doch es kristallisierte sich bald heraus, dass man nicht auf die Hilfe von Frankreich setzen konnte.⁴⁰ Wenn auch aus politischer Sicht die Ehe kein Erfolg war, so war sie es auf der persönlichen Ebene. Sie führten nicht nur eine liebevolle Beziehung, sondern auch ein glückliches Familienleben, was beides in diesen Kreisen in jener Zeit nicht üblich war. Er hatte großes Interesse an den Künsten und arbeitete gerne mit dem Surveyor of the Works Inigo Jones an architektonischen Projekten und bei Maskenspielen zusammen. Er mag zwar nicht die gleichen politischen Fähigkeiten wie sein Vater gehabt haben, doch er nahm seine Aufgaben als König sehr ernst.⁴¹

Ohne die Unterstützung des Parlaments beschlossen Charles I. und sein Favorit George Villiers, 1. Duke von Buckingham, militärisch 1625 gegen Spanien und 1627 gegen Frankreich vorzugehen, wobei der Verdacht bestand, dass Buckingham seine eigenen privaten Konflikte verarbeiten wollte. Bei beiden militärischen

³⁵ Lockyer, *The Early Stuarts*, 1989, S. 105.

³⁶ 1604 schloss man Frieden mit Spanien, wobei die Spanier bei den Verhandlungen nicht auf eine bessere Situation für die englischen Katholiken beharrten. Dies erzürnte die Katholiken und es kam im November 1605 zum Gunpowder Plot, bei dem eine kleine unrepräsentative Gruppe von Katholiken versucht hatte, den König, die gesamte Regierung und die Legislatur in die Luft zu sprengen.

³⁷ Lockyer, *The Early Stuarts*, 1989, S. 193-194.

³⁸ Lockyer, *James VI and I*, 1998, S. 132-133, 140-142, 146-147, 151 u. 221.

³⁹ Lockyer, *The Early Stuarts*, 1989, S. 240.

⁴⁰ Asch, *Der Hof Karls I.*, 1993, S. 44.

⁴¹ Cust, *Charles I.*, 2005, S. 148-149 u. 152.



Abb. 3: Anthony van Dyck, König Charles I. von England und seine Ehefrau Henriette Marie, 1632-1634, Öl auf Leinwand, 104 x 176 cm, Arcidiecézní muzeum, Kroměříž.

Konflikten kam es zu keinen Erfolgen, weshalb sie 1628 das Parlament doch um Geld bitten mussten. Die Spannungen zwischen dem Hof und dem Parlament wurden immer stärker und besserten sich auch nicht als Buckingham im August 1628 von dem Offizier Felton ermordet wurden. Als sich auch noch die erfolglosen Kriege in Spanien und Frankreich, die den Antikatholizismus in England faktisch legitimisiert hatten, dem Ende näherten, löste Charles I. im März 1629 das Parlament auf. Dieses hatte vermehrt die alleinige Machtvorstellung von Charles I. hinterfragt.⁴²

Erst als der Konflikt mit Schottland 1640 nicht mehr unter Kontrolle zu bringen war, berief Charles I. das Parlament nach elf Jahren wieder ein um einen Niederschlag des Aufstandes finanzieren zu können. Die Parlamentarier

unterstützen den König aber bei seinen Plänen nicht, weshalb dieser das Parlament wieder auflöste und sich die Fronten immer mehr verhärteten. Dennoch war das Land in seiner Meinung zu Charles I. gespalten, was bei dem engen Ergebnis bei der Abstimmung zur Großen Remonstranz am 22. November 1641 deutlich wurde. Charles versuchte dies zu seinem Vorteil zu nutzen, indem er die Verhaftung von fünf Parlamentsmitgliedern forderte. Dafür entsendete er zuerst seinen Attorney General Sir Edward Herbert, eher er selbst im Jänner 1642 mit 400 Mann ins Parlament marschierte. Die Angeklagten waren aber schon zuvor zu Radikalen geflohen, weshalb sein Coup scheiterte und er nur eine Woche später London verlassen musste, um sich in Sicherheit zu bringen.⁴³

42 Asch, Der Hof Karls I., 1993, S. 46-47 u. 54-57.

43 Lockyer, The Early Stuarts, 1989, S. 340-343 u. 351-352.

2.2. ENGLISCHER BÜRGERKRIEG UND COMMONWEALTH (1642 - 1660)

Der englische Bürgerkrieg

Nach dem gescheiterten Putschversuch verschärften sich die Konflikte immer mehr. Henriette Marie verließ schon am 23. Februar das Land Richtung Den Haag und unterstütze ihren Mann auch noch im Exil in den Niederlanden sowie später in Frankreich, indem sie unter anderem die Kronjuwelen pfändete. In den folgenden Monaten versuchten beide Seiten so viele Menschen wie möglich auf ihre Seite zu ziehen. Als Charles I. schließlich genügend Anhänger hinter sich sah, begann der Bürgerkrieg am 22. August 1642 mit dem Hissen der Royal Standard in Nottingham.⁴⁴

Nach der Schlacht bei Edgehill am 23. Oktober, war für Charles I. der Weg nach London frei, doch er entschied sich gegen einen Angriff und bemühte sich stattdessen um Friedensverhandlungen, die scheiterten. Nachdem Charles I. den Norden 1644 an die Schotten verlor, ergab er sich schließlich am 2. Mai 1646 der schottischen Armee, womit der erste Bürgerkrieg endete.⁴⁵

In den folgenden Jahren kam es zu vielen Verhandlungen zwischen den verschiedenen Parteien, wobei die Schotten den Engländern Charles I. im Jänner 1647 übergaben. Er führte weiter Gespräche mit beiden Parteien, wobei jenen mit den Schotten sich als ergiebiger erwiesen und sie konnten sich am 26. Dezember 1648 einigen. Dadurch verhärteten sich die



Abb. 4: Robert Walker, Oliver Cromwell, um 1649, Öl auf Leinwand, 125.7 x 101.6 cm, National Portrait Gallery, London.

Fronten zwischen England und Schottland weiter und am 11. April beschloss das schottische Parlament die Invasion Englands. Der zweite Bürgerkrieg hatte begonnen.⁴⁶

Zu Beginn des Konflikts waren die Royalisten in der Übermacht, doch bereits im August konnte Oliver Cromwell (**Abb. 4**) die Armee von James Hamilton, 1. Duke of Hamilton, besiegen. Charles I. selbst war nicht aktiv involviert, sondern wurde nach Carlisbrooke Castle auf der Isle of Wight verbannt. Am 18. September begannen ein allerletztes Mal Verhandlungen mit Charles I. in Newport, doch auch dieses Mal scheiterten sie.⁴⁷ Nach dem Pride's Purge am 5. Dezember entschieden sich die verbliebenen Parlamentarier Charles I. den Prozess zu

44 Cust, Charles I, 2005, S. 328, 334 u. 352.

45 Cust, Charles I, 2005, S. 365-366, 371-372, 388, 392 u. 413.

46 Cust, Charles I, 2005, S. 421-422, 428-429 u. 437-438.

47 Cust, Charles I, 2005, S. 441-443 u. 447-448.



Abb. 5: unbekannter Künstler, Richard Cromwell, um 1650-1655, Aquarell auf Pergament, 54 x 44 mm (oval), National Portrait Gallery, London.

machen.⁴⁸ Charles I. wurde wegen Tyrannerei, Hochverrat, Mord und als Feind des englischen Volkes angeklagt und am 27. Jänner zum Tode verurteilt.⁴⁹ Am 30. Jänner wurde Charles I. vor einem riesigen Publikum öffentlich hingerichtet. Die Exekution fand auf einer eigens errichteten Plattform vor dem Banqueting House von Inigo Jones, welches als Symbol für die Regierungszeit der Stuarts galt, statt, eine Inszenierung des Sieges über den König.⁵⁰

Der Council of State und der Commonwealth

Am 7. Februar 1649 wurde der Council of State vom sogenannten Rump Parliament ausgerufen, wobei im ersten Monat mit Oliver Cromwell das

einziges Mitglied an der Spitze stand, welches für eine Hinrichtung des Königs gestimmt hatte. Am 17. und 19. März wurden schließlich die Monarchie und das House of Lords endgültig abgeschafft.⁵¹ Im Mai 1649 wurde letztes Ende England zum Commonwealth und Free State ernannt und blieb in dieser Form für die nächsten vier Jahre trotz der konfliktreichen Beziehung zwischen dem Parlament und dem Militär bestehen.⁵²

In Schottland ernannte man seinen Sohn Charles II. zum König von Schottland, wobei es erst am 1. Jänner 1651 zur Krönung kam. Mit der Unterstützung der Schotten versuchte Charles II. den englischen Thron zurückzuerobern, wurde aber bei der Schlacht von Worcester am 3. September 1651 geschlagen.⁵³

Nach dem Fernbleiben vieler moderater Parlamentarier, brachten seine radikaleren Kollegen einen Antrag durch, der Oliver Cromwell die alleinige Macht gewährte und dieser wurde am 16. Dezember 1653 als Lord Protector installiert.⁵⁴ Auch wenn dieser wie schon James I. und Charles I. immer wieder das Parlament ein- und aussetzte,⁵⁵ bot ihm das Parlament am 23. Februar 1657 die Königskrone an, die er aber ablehnte. Er blieb bis zu seinem Tode am 3. September 1658 im Amt und wurde von seinem Sohn Richard (**Abb. 5**) als Lord Protector abgelöst.⁵⁶ Im Gegensatz zu seinem

⁵¹ Bennett, *Oliver Cromwell*, 2006, S. 156.

⁵² Plowden, *In a Free Republic*, 2006, S. 23.

⁵³ Bennett, *Oliver Cromwell*, 2006, S. 157, 189 u. 193-194.

⁵⁴ Bennett, *Oliver Cromwell*, 2006, S. 214-215.

⁵⁵ Plowden, *In a Free Republic*, 2006, S. 109-110.

⁵⁶ Bennett, *Oliver Cromwell*, 2006, S. 245, 247 u. 260.

Vater hatte Richard Cromwell keine militärische Ausbildung und hatte auch nie die Absicht gehabt, ein öffentliches Amt zu bekleiden. Nach nur sechs Monaten wurde er am 22. April 1659 aus dem Amt entfernt und das Parlament aufgelöst. Hiermit endete auch das Protektorat und das ehemalige Rump Parliament wurde wieder eingesetzt.⁵⁷

Charles II. lebte zu dieser Zeit im Exil in den Niederlanden und baute ein gutes Verhältnis zu den Spaniern auf.⁵⁸ Dies führte dazu, dass General Monck am 3. Februar vor dem Parlament die Wiedereinsetzung jener Abgeordneten, die beim Pride's Purge 1649 aus dem Parlament verwiesen worden waren, forderte. Das neugewählte Parlament einigte sich nach wochenlangen Verhandlungen am 1. Mai mit Charles II., der am 29. Mai aus dem Exil in Frankreich London erreichte. Die Krönung fand am 23. April 1661 statt und Charles Stuart wurde offiziell zu König Charles II. von England, Schottland und Irland.⁵⁹

2.3. DIE SPÄTEN STUARTS (1660 – 1714)

Charles II.

Charles II. (**Abb. 6**) versprach anfangs eine liberale Religionspolitik wie sie bereits aus der Zeit unter Cromwell bekannt gewesen war.⁶⁰ Dennoch förderte Charles II. mehrheitlich die anglikanische Kirche, obwohl er im Mai 1662 die katholische Catarina Henriqueta von Braganza,



Abb. 6: John Michael Wright, König Charles II., um 1660-1665, Öl auf Leinwand, 126.4 x 101 cm, National Portrait Gallery, London.

die Tochter des Königs von Portugal, heiratete.⁶¹ Catarina war unfruchtbar, doch Charles II. hatte unzählige Kinder mit seinen Mätressen.⁶²

Die Außenpolitik von Charles II. war von einer öffentlichen und privaten Richtung geprägt. Einerseits bildete er mit den Vereinigten Niederlanden und mit Schweden die Tripel Allianz, um sich gemeinsam gegen die Franzosen im Devolutionskrieg zu formieren. Andererseits einigte er sich im Geheimen mit Louis XIV. im Mai 1670 auf den Vertrag von Dover, laut welchem England und Frankreich gemeinsam die Vereinigten Niederlande angreifen sollten. Als es jedoch im Krieg keine Fortschritte gab, verleugnete er den Vertrag von Dover und

57 Plowden, In a Free Republic, 2006, S. 181-182.

58 Hutton, The Restoration, 1985, S. 12.

59 Plowden, In a Free Republic, 2006, S. 186-188, 191 u. 196-197.

60 Spurr, Religion in Restoration England, 1997, S. 91.

61 Hutton, The Restoration, 1985, S. 188-189.

62 De Krey, Restoration and Revolution in Britain, 2007, S. 19-20.



Abb. 7: Sir Godfrey Kneller, König James II., 1684, Öl auf Leinwand, 238.2 x 147.7 cm, National Portrait Gallery, London.

einigte sich mit den Niederlanden im Februar 1674 darauf, die Kampfhandlungen zu beenden. Somit galt Charles II. in Europa als nicht vertrauenswürdig.⁶³

Innerhalb des Landes sah man 1678 den Protestantismus aufgrund der Annäherung des Königs an den Katholizismus immer mehr gefährdet. Weiters fürchtete man den Bruder des Königs James II., der Thronfolger war und zum Katholizismus konvertiert war. In jener Zeit entwickelten sich auch die Parteien der Tories und der Whigs, die in weiterer Folge

⁶³ Davies, *International Relations*, 1997, S. 225 u. 227-228.

die englische Politiklandschaft stark prägten. Hierbei waren die Tories der Ansicht, dass der König als der große Vater anzusehen war, der nicht nur von Gott erwählt worden war, sondern auch der Ursprung aller Gesetze sein sollte. Im Gegensatz dazu waren die Whigs weit weniger konservativ. Ihren Ansichten nach hatte der König nur seine Macht, weil sein freies Volk ihm diese gewährte und daher müsse er auch die Freiheit und den Besitz seiner Untertanen respektieren. Religion und Staat sollten getrennt werde, wobei der Glaube jedes einzelnen wichtiger sei als der kollektive Protestantismus. Dieser blieb aber das Ideal.⁶⁴

Charles II. setzte sich auch stark dafür ein, dass sein Bruder James II. tatsächlich als Thronfolger angesehen werden würde.⁶⁵ Unterstützung gab es von den Tories, doch die Whigs stellten sich dagegen.⁶⁶ Dennoch konnten letztere die Thronbesteigung von James II. nicht verhindern. Charles II. starb im Februar 1685, nachdem er noch am Totenbett endlich zum Katholizismus konvertiert war. Mit James II. bestieg also ein Katholik den Thron und die schlimmsten Befürchtungen der Whigs hatten sich bewahrheitet.⁶⁷

James II.

Anfangs versprach James II. (**Abb. 7**) noch, die Protestanten seines Landes zu unterstützen, doch dies sollte sich bald ändern.

⁶⁴ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 101 u. 149.

⁶⁵ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 176.

⁶⁶ Glassey, *Politics, Finances and Government*, 1997, S. 62-63.

⁶⁷ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 208 u. 210.

Er förderte den Katholizismus indem er seinen Glaubensbrüdern Vorteile verschaffte, die für Anglikaner nicht galten. Er setzte auch alles daran, eine Gesetzeslage zu schaffen, die es seiner protestantischen Tochter Mary II unmöglich machen sollte, die Bevorzugungen der Katholiken auszuschalten.⁶⁸

1687 setzte James II. die Declaration of Indulgence durch, die eine Religionsfreiheit gewährte, weshalb die Anglikaner der Ansicht waren, ihre Kirche würde bedroht werden. Nachdem die Proteste zu groß geworden waren, löste James II. im Sommer 1687 das Parlament auf und ließ systematisch Nicht-Katholiken aus den öffentlichen Ämtern entfernen. Als schließlich am 10. Juni 1688 endlich ein männlicher Thronfolger geboren wurde, fürchtete man eine katholische Stuart-Dynastie. Um dies zu verhindern wendeten sich englische Lords an Willem III. von Oranje, den protestantischen Schwiegersohn des Königs, und forderten ihn zur Invasion Englands auf.⁶⁹

Auch wenn James II. die Bedrohung nicht wahr haben wollte, erreichte Willem III. am 5. November bei Torbay an der Devon Küste das englische Festland. Anfangs konnte James II. eine größere Truppenanzahl vorweisen, doch immer mehr Whigs und Dissidenten schlossen sich Willem III. an. Als James II. sich in die Ecke gedrängt fühlte, flüchtete er mit seiner Frau Maria Beatrice d'Este und seinem Sohn James Francis Edward nach Frankreich. Das Königreich stand somit ohne König da.

⁶⁸ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 210-212.

⁶⁹ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 235-238, 240-241, 243 u. 248.

Im Dezember zog Willem III. in London ein und rief auf Verlangen einzelner Lords ein neues gewähltes Parlament ein. Nach längeren Diskussionen im Parlament wurden Willem III. und seine Frau Mary II. am 13. Februar 1689 gemeinsam zum König und zur Königin von England gekrönt.⁷⁰

Willem III. und Mary II.

Nach ihrer Krönung stimmten Willem III. (**Abb. 8**) und Mary II. (**Abb. 9**) der Bill of Rights zu, womit sie als vom Volk gewählte Monarchen galten. Außerdem wurde dadurch festgelegt, dass Willem III. am Thron bleiben könne, sollte seine Frau vor ihm sterben. Im Bereich der Religion gab es Lockerungen: Unter anderen war es Dissidenten dank des Toleration Act zwar erlaubt öffentlich zu beten und Gemeinden zu gründen, doch sie durften weiter keine öffentlichen Ämter bekleiden.⁷¹

Dank der Widerrufung des Restoration Licensing Act von 1662 wurde 1695 die Pressefreiheit eingeführt. Dies hatte zur Folge, dass die Medienlandschaft in England noch mehr florierte und es im Jahre 1710 bereits 18 Londoner Zeitungen gab.⁷²

Kurz nach der Thronbesteigung zog Willem III. gegen die Franzosen, die James II. beherbergten, in den Krieg. Bei der Schlacht von Boyne konnte Willem III. James II. im Juli 1690 ein weiteres Mal besiegen. Wenn auch dieser militärische Erfolg gefeiert wurde, kam es trotzdem zu

⁷⁰ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 250, 253-254, 256-258 u. 263.

⁷¹ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 263-265.

⁷² De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 297.



Abb. 8: unbekannter Künstler, König William III, um 1690, Öl auf Leinwand, 247.7 x 163.8 cm, National Portrait Gallery, London.



Abb. 9: Jan Verkolje, Königin Mary II, 1685, Öl auf Leinwand, 39.7 x 32.4 cm, National Portrait Gallery, London.

Konflikten mit dem Parlament. Nachdem James II. unabhängig seine Finanzen geregelt hatte, benötigte Willem III. die finanzielle Unterstützung des Parlaments um die hohen Kosten für die Kampfhandlungen zu bezahlen.⁷³

Bereits 1694 verstarb Mary II., nachdem sie an Pocken erkrankt war. 1697 wurde der Krieg mit Frankreich mit dem Frieden von Rijswijk beendet. Daraufhin kam es zu Verhandlungen zwischen Willem III. und dem Parlament, in denen man sich einigte, die Größe des Heeres zu verringern.⁷⁴

Mit dem Act of Settlement versuchte man 1701 noch die protestantische Thronfolge zu sichern, sollte Anne kinderlos sterben. Die Wahl fiel auf

Anne's hannoveranische Verwandte, wobei diese von den Tories unterstützt wurden.⁷⁵ Hiermit wollte man sich auch vor Machtansprüchen von James Francis Edward, den Halbbruder von Mary II. und Anne, schützen. Als sich seine ohnehin schon angeschlagene Gesundheit nach einem Reiterunfall weiter verschlechterte, starb Willem III. am 8. März 1702.⁷⁶

Anne

Vor seinem Tod stand Willem III. kurz vor einem Krieg gegen Frankreich und Spanien, wobei die ersten Vorbereitungen bereits 1701 erfolgt waren. Schon kurz nach Annes (**Abb. 10**) Krönung am 23. April 1702 erklärte England Frankreich den Krieg, da man auch besorgt

⁷³ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 266-268 u. 273.

⁷⁴ Claydon, *William III and the Godly Revolution*, 1996, S. 181 u. 216.

⁷⁵ De Krey, *Restoration and Revolution in Britain*, 2007, S. 269 u. 287.

⁷⁶ Somerset, *Queen Anne*, 2012, S. 170-171.

war, dass James Francis Edward mit der Unterstützung von Louis XIV. Anspruch auf den englischen Thron erheben würde. Erst während der Friedensverhandlungen im Juni 1712 konnte diese Bedrohung endgültig abgewehrt werden. Im Zuge dieser Verhandlungen wurden England auch Gibraltar und Menorca zugesprochen.⁷⁷

Ab dem November 1705 begannen die Vorbereitungen zur Vereinigung der beiden Königreiche England und Schottland zu einem einzigen Königreich. Die offiziellen Verhandlungen starteten am 16. April 1706 in London und erste Verträge wurden am 23. Juli präsentiert. Es kam zu weiteren Diskussionen und Anpassungen in den darauffolgenden Monaten ehe am 1. November über den ersten Artikel im schottischen Parlament abgestimmt wurde. Die letzte Abstimmung erfolgte am 16. Jänner 1707, woraufhin nur mehr das englische Parlament eine Union verhindern hätte können. Ab dem 4. Februar kam es immer wieder zu hitzigen Diskussionen im englischen Parlament ehe am 1. März der Bill of Union zugestimmt wurde. Mit einem großen Fest kam es am 1. Mai 1707 schließlich zu der Union der Königreiche von England und Schottland zum Königreich von Großbritannien.⁷⁸ Trotz der Union durfte aber Schottland das eigene Rechtssystem behalten und es kam auch zu keiner Fusion der Church of Scotland mit der Church of England.⁷⁹

Als 1708 Annes Ehemann Prinz Jørgen von Dänemark starb, war das Paar noch kinderlos

⁷⁷ Somerset, Queen Anne, 2012, S. 166-167, 187, 203, 478 u. 494.

⁷⁸ Somerset, Queen Anne, 2012, S. 296-297 u. 314-316.

⁷⁹ Somerset, Queen Anne, 2012, S. 297 u. 312-313.



Abb. 10: Michael Dahl, Königin Anne, 1705, Öl auf Leinwand, 236.8 x 144.8 cm, National Portrait Gallery, London.

gewesen. Anne hatte 17 Schwangerschaften, doch nur drei Kinder lebten länger als einige Tage. Die Prinzessinnen Mary und Anne Sophie starben beide nur innerhalb weniger Tage im Februar 1687 im Alter von nur eineinhalb Jahren und acht Monaten. Ihr jüngerer Bruder Prinz William der Duke von Gloucester starb am 30 Juli 1700 im Alter von elf Jahren. Der Tod von Anne am 1. August 1714 bedeutete somit das Ende der Dynastie der Stuarts am Thron von Großbritannien.⁸⁰

⁸⁰ Somerset, Queen Anne, 2012, S. 58, 63, 72, 113, 162 u. 528.



Abb. 11: Atelier von Sir Godfrey Kneller, König Georg I., 1714, Öl auf Leinwand, 192.4 x 137.2 cm, National Portrait Gallery, London.

2.4. DIE HANNOVERANER (1714 – 1760)

Georg I.

Mit Georg I. (**Abb. 11**) wurde am 20. Oktober 1714 der erste hannoveranische König von Großbritannien gekrönt. Der Thron war mit dem Act of Settlement seiner Mutter Sophia und ihren Nachkommen 1701 zugesprochen worden, obwohl zumindest 45 katholische Mitglieder des Hauses Stuart einen besseren Anspruch hatten. Dieser Anspruch ging auf die Tochter von James I. und VI., die Winterkönigin Elizabeth, zurück, die die Großmutter von Georg I. war.⁸¹

Mit seiner Thronbesteigung wurden viele Tories aus offiziellen Ämtern entlassen,

⁸¹ Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 2, 55 u. 58.

während Whigs zunehmend gefördert wurden. Dadurch entwickelte sich in Schottland 1715 der jakobitische Aufstand, wobei James Francis Edward, der Sohn von James II., Anspruch auf den Thron erhob und als James III. und VIII. bezeichnet wurde. Der Aufstand konnte niedergeschlagen werden und James Francis Edward segelte zurück nach Frankreich.⁸²

Danach vertraute Georg I. vermehrt auf die Whigs. 1717 bis 1720 kam es aber zu einer Aufspaltung der Whigs, woraufhin sich Robert Walpole mit den Tories zusammenschloss um die bestehende Whig-Regierung zu stürzen. Erst 1720 kehrte Walpole zur Regierung zurück und konnte eine Versöhnung von Georg I. mit seinem Thronfolger und Sohn Georg II. herbeiführen. Die Differenzen zwischen Vater und Sohn waren im November 1717 explodiert, als Georg I. nach einem lautstarken Streit bei der Taufe seines Enkels seinen Sohn aus dem St. James's Palace verwiesen hatte. Walpole sollte sich auch nach dem Skandal rund um die South Sea Company als Retter in Not erweisen, indem er den Staatshaushalt wieder sanierte.⁸³ Walpole prägte die Innenpolitik in den letzten Regierungsjahren von Georg I. massiv und der König dankte ihm unter anderem mit dem Bath Orden 1725 und dem Hosenbandorden 1726.⁸⁴

Georg II.

Als Georg I. auf der Reise nach Hannover am 22. Juni 1727 nach einem Schlaganfall starb, war klar, dass sein Sohn Georg II. (**Abb. 12**) ihm auf

⁸² Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 62-65.

⁸³ Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 65-66 u. 71-72.

⁸⁴ Hatton, *Georg I.*, 1978, S. 288.

den Thron folgen würde. Anders als sein Vater gestand er einigen Tories auch politische Ämter zu, doch auch der Großteil seiner Gefolgsleute waren Whigs. Mit Robert Walpole wurde einer dieser zur rechten Hand des Königs, da sich auch die Königin Caroline von Ansbach angeblich für ihn eingesetzt haben soll.⁸⁵

Als man 1739 Spanien den Krieg erklärte, stieg man in den War of Jenkins' Ear und in weiterer Folge, mit der Kriegserklärung an Frankreich 1743, in den Österreichischen Erbfolgekrieg ein. Nach dem Sieg über die Franzosen bei der Schlacht von Dettingen am 27. Juni konnten die Erfolge am Schlachtfeld nicht fortgesetzt werden, was zu Unmut führte. Zusätzlich erstarkten wieder die schottischen Jakobiten, die Charles Edward Stewart unterstützten. Diese konnten aber bei der Schlacht von Culloden am 16. April 1747 besiegt werden und die protestantische Thronfolge konnte dadurch ein weiteres Mal bestätigt werden. 1748 wurden die Kampfhandlungen schließlich beendet.⁸⁶

In Großbritannien selbst war Walpole auch nach dem Tod der Königin, die ihn immer gefördert hatte, noch an der Macht geblieben. Er genoss auch weiter das Vertrauen des Königs, bis hin zu seinen letzten Tagen im Amt 1742. Die erstarkende Opposition versuchte Walpole anzuklagen, doch Georg II. verteidigte ihn weiter. Walpole trat schließlich zurück, hatte aber weiterhin großen Einfluss auf den König bis zu seinem Tod 1745.⁸⁷



Abb. 12: Atelier von Charles Jervas, König Georg II., um 1727, Öl auf Leinwand, 219,7 x 128,3 cm, National Portrait Gallery, London.

Nach der Friedensperiode kam es 1756 in Europa, Nordamerika, Westafrika, Indien und British West Indies wieder zu Unruhen, wobei die Briten in allen Konflikten involviert waren. Das Vereinigte Königreich war somit bereits zur dominanten Macht in weiten Teilen der Welt geworden. Das Ende dieser Kriege konnte Georg II. aber nicht mehr miterleben, da er am 23. Oktober 1760 verstarb.⁸⁸ Nachdem er bereits 1751 seinen Sohn verloren hatte⁸⁹ und nach der

85 Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 82 u. 85-87.

86 Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 99-100, 102 u. 107.

87 Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 96-97.

88 Bertram, *Georg II.*, 2003, S. 165-167 u. 172-173.

89 Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 100, 108 u. 110.

längsten Regierungszeit seit Elizabeth I. folgte ihm sein Enkel Georg III. auf den Thron von Großbritannien.⁹⁰

⁹⁰ Thompson, George II, 2011, S. 292 u. 295.

3. ARCHITEKTUR UND THEORIE IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

3.1. ARCHITEKTURTRAKTATE

3.1.1. RÖMISCHE UND ITALIENISCHE WERKE IN ENGLAND

„*De architectura libri decem*“ von Vitruv

Die Stellung von Vitruv in der Architekturtheorie ist eine besondere. Obwohl Vitruv nicht der erste war, der über Architektur geschrieben hat, sind seine *De architectura libri decem* das älteste erhaltene Werk. Die Rekonstruktion seiner Biographie stellt sich als kompliziert heraus. Weder sein Vor- noch sein Nachname sind bekannt, weshalb eine genaue Identifizierung mit einer historischen Person sich als schwer herausstellt. Es dürfte sich bei ihm um den römischen Ritter Mamurra aus Formia handeln, der unter Cäsar Teil des römischen Heeres war, Belagerungsmaschinen baute und unter Oktavian an der Errichtung der römischen Wasserleitung Anteil hatte. Geboren vermutlich um 84 v. Chr., dürfte er seine *Libri Decem* zwischen 33 und 14 v. Chr. im Ruhestand verfasst haben. Das Werk besteht aus insgesamt zehn Büchern, die jeweils mit einer Vorrede beginnen. Diese hat inhaltlich oft nur wenig mit dem Buch zu tun und beinhaltet auch ein Fazit zum letzten Buch. Das Werk ist Kaiser Augustus zum Dank gewidmet, da er ihm eine Pension bewilligt hatte.⁹¹

In seinem Werk beschäftigte sich Vitruv nicht nur mit den Grundlagen der Architektur, wie die Ausbildung von Architekten und Materialkunde, sondern stellte auch

einzelne Bautypen vor und behandelte die Säulenordnungen und die Proportionslehre. Auch von der Architektur weiter entfernten Themen wie dem Wasserleitungs-, dem Uhren- und dem Maschinenbau wurden insgesamt drei Bücher gewidmet. Die Kernaussage seines Traktats stellen die drei Grundbegriffe der Architektur dar, die bis ins 19. Jahrhundert architekturtheoretische Schriften prägten: *Firmitas, utilitas und venustas*.⁹²

Während Vitruvs Traktat in der Antike wenig bekannt war, wurde das Interesse in der karolingischen Zeit größer, ehe sein Werk in der Renaissance große Erfolge feierte. In England begann die Rezeption der *Libri Decem* mit John Shute, der 1563 *The First and Chief Grounds of Architecture* herausbrachte. Er war selbst nach Italien gereist, jedoch ist dies in seinem Werk nicht erkennbar. In seinem Traktat kombinierte er Vitruv, in der Ausgabe von Philander, mit dem vierten Buch von Serlio.⁹³ Eine englische Übersetzung des Traktates ließ aber auf sich warten. Christopher Wase war der erste, der zumindest einen Teil der *Libri Decem* ins Englische übersetzte. Der erste Band erschien 1671, wobei nur das Vorwort und das erste Kapitel publiziert wurden. Das Interesse an einer englischen Übersetzung ging aber verloren als 1673 Peraults *Abrégé*, welches sowohl in Frankreich als auch in England angesehen war, erschien. In dieser fasste er nicht nur die essentiellen Fakten der *Libri Decem* zusammen, sondern ordnete die Texte auch in einer

⁹¹ Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, 1985, S. 20-22.

⁹² Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, 1985, S. 21-22 u. 24.

⁹³ Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, 1985, S. 31 u. 258.

logischeren Reihenfolge an. 1692 wurde diese französische Ausgabe schließlich von einem unbekanntem Autor ins Englische übersetzt. Die Kupferplatten dieses Werkes gingen 1697 nach der Auflösung der Partnerschaft der beiden Verleger an den Buchverkäufer Richard Wellington. Dieser ließ die *Abrégé* ein weiteres Mal übersetzen und kombinierte sie mit Joseph Moxons Übersetzung von Vignolas *Regola delle cinque ordini d'architettura*. Das Werk erschien 1703 unter dem Namen *The Theory and Practice of Architecture. Or Vitruvius and Vignola Abridg'd* und war wenig erfolgreich. Ein weiterer Versuch einer Komplettübersetzung wurde am 1. Juni 1728 unter der Anleitung von Lord Burlington gestartet. Robert Castell wurde beauftragt das Werk zu übersetzen, welches in einer Doppelausgabe in Englisch und Latein erscheinen sollte. Als Castell nur wenige Monate später am 12. Dezember starb, bedeutete dies auch das Ende für das Projekt. Erst ab 1771 – also schon in der Regierungszeit von Georg III. – versuchte sich William Newton an dieser Aufgabe, doch es erschienen zuerst nur die ersten fünf Bücher. Die Übersetzung der restlichen Bücher wurde erst posthum 1791 veröffentlicht.⁹⁴

„*I Quattro Libri dell'Architettura*“ von *Andrea Palladio*

Der im Jahre 1508 in Padua geborene Andrea di Pietro della Gondola lernte das Handwerk des Steinmetzes über viele Jahre hinweg in der Vincentiner Pedemuro-Werkstatt, ehe er mit den oberitalienischen Humanisten in Kontakt

kam. Giangiorgio Tressino, der ihm seinen Künstlernamen bescherte, Alvise Cornaro und Daniele Barbaro wurden zu Förderern Palladios und brachten ihn zur Architektur.⁹⁵ 1570 erschienen seine *I quattro libri dell'architettura*, die sofort erfolgreich waren. Ursprünglich möglicherweise ebenfalls als zehnbändiges Werk gedacht, bearbeitete er in den vier Büchern einerseits Grundlagen wie die Materiallehre oder die Säulenordnungen, präsentierte aber auch zahlreiche eigene Entwürfe. Desweiteren beschäftigte er sich mit antiken Tempeln und dem Straßenbau.⁹⁶

Bereits Anfang des 17. Jahrhunderts waren die *Quattro Libri* in England bekannt, weshalb auch unter anderem Inigo Jones 1601 in Venedig eine Ausgabe erstand.⁹⁷ Die erste teilweise Übersetzung ins Englische stammte jedoch erst aus dem Jahre 1663. Bei Godfrey Richards *The First Book of Architecture* handelte es sich aber um eine freiere Übersetzung des ersten Buches, die auf der ebenso freien Translation *Traicté des cinq Ordres* von Le Muet basierte. Richards passte das Werk an die englische Architektur an und wurde damit sehr erfolgreich.⁹⁸

Die erste vollständige englische Ausgabe der *Quattro Libri* stammte von Giacomo Leoni, einen Italiener der auch mit Nicholas Dubois zusammen arbeitete. Buch I erschien am 17. September 1715, während die weiteren Bände in den Jahren von 1717 bis 1720 folgten. Die

⁹⁵ Jobst, *Andrea Palladio*, 2003, S. 110.

⁹⁶ Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985, S. 97-98.

⁹⁷ Wittkower, *Palladio and Palladianism*, 1974, S. 59.

⁹⁸ Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 352-353.

⁹⁴ Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 462-466.

Ausgabe war so ein Erfolg, dass der erste Band bereits 1720 rar geworden war und Leoni anbot, nicht gebrauchte Bücher zurückzukaufen um sie wieder verkaufen zu können. Die Übersetzung stammte von Dubois, der vornehmlich mit der französischen und nicht der italienischen Originalfassung arbeitete, während die Darstellungen von Leoni stammten. Als Vorlage für die Kupferstiche dienten die Holzschnitte in der Originalausgabe, weshalb die neuen Darstellungen nicht detaillierter und exakter waren als die Originale.⁹⁹

Trotz der ungenauen Darstellungen und fehlerhaften Texte war die Ausgabe ein voller Erfolg, weshalb Colen Campbell sich entschied sich auch an einer englischen Übersetzung zu versuchen. Gemeinsam mit Samuel Harding entstand 1728 das *First Book*, welches den hohen Standard, der zu erwarten war, zeigen sollte. Da Campbell aber nur wenig später am 13. September 1729 starb, konnten die restlichen drei Bücher von ihm nicht mehr herausgegeben werden. Erst Benjamin Cole gelang es wieder, eine vollständige Ausgabe zu publizieren. Sein Ziel war es das Niveau von Campbell zu erreichen, dabei aber die Kosten des Traktats zu halbieren. Er kombinierte dazu Campbells Ausgabe des ersten Buchs mit Leonis restlichen drei Büchern und fügte einzelne Darstellungen von Wares *Designs of Inigo Jones and others* hinzu. Um Problemen mit dem Urheberrecht zu entgehen, formulierte er die Texte geringfügig um, lieferte sich aber trotzdem einen langjährigen Streit mit Harding. Dieser versuchte nach dem Tod

von Campbell bereits fertige Darstellungen zu verkaufen. Coles Traktat wurde schließlich in Teilen publiziert, die von 1732 bis 1734 wöchentlich erschienen. Coles Idee war skrupellos, doch er zeigte damit auch auf, dass eine exakte Übersetzung der *Quattro Libri* dringend gebraucht wurde. Der niedrige Preis hatte auch zur Folge, dass die Ideen Palladios und damit auch der Palladianismus in England stärker verbreitet werden konnten.¹⁰⁰

Erbost über Coles Vorgangsweise, der auch seine Darstellungen in seinen raubkopierten *Quattro Libri* verwendet hatte, publizierte Isaac Ware ab 1737 seine eigene englische Ausgabe. Wann genau der letzte Band erschien, ist nicht bekannt. Er dürfte aber bis 1742 an die Abonnenten ausgeliefert worden sein. Wares Ausgabe hatte denselben Preis wie Coles, wobei er bei der Finanzierung Unterstützung von Lord Burlington und anderen von Cole Geschädigten erhalten haben dürfte. Isaac Ware setzte auch alles daran, ein Werk in guter Qualität zu liefern. Er hatte durch seine Beziehung zu Lord Burlington Zugang zu vielen Zeichnungen von Palladio, die die Grundlage für die Holzschnitte in der Originalausgabe der *Quattro Libri* bildeten. Er war ein hervorragender Kupferstecher, der bereits bei vielen anderen Werken sein Können bewiesen hatte. Ware beherrschte auch Italienisch, weshalb er sich nicht auf eine andere Übersetzung stützen musste, sondern den Originaltext heranziehen konnte. Gelegentlich bekam er hierbei auch Hilfe von Lord Burlington, doch die Darstellungen stammten alle aus

⁹⁹ Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 355-356.

¹⁰⁰ Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 359-363.

seiner Feder. Er hielt sich hierbei streng an das Original, fügte aber gelegentlich Schatten hinzu und zog Grundrisse und Ansichten, die sich bei Palladio überschneiden, auseinander.¹⁰¹ Wenn auch Wares Ausgabe jene war, die dem Original am treuesten geblieben war, blieb Leonis Edition die erfolgreichste.¹⁰²

Sonstige Traktate

Italienische Traktate wurden in England zwar oft gelesen, doch diese kamen zumeist nicht direkt aus Italien sondern über Flandern ins Land. Außerdem handelte es sich selten um vollständige oder originale Ausgaben, sondern man war gezwungen mit nur teilweise übersetzten oder modifizierten Versionen zu arbeiten.¹⁰³ Selbst so einflussreiche Werke, wie Leon Battista Albertis *De Re Aedificatoria*, warteten lange darauf in die englische Sprache übersetzt zu werden. Vor 1726 erschienen insgesamt nur acht Ausgaben in Latein, Italienisch, Französisch und Spanisch in England, wobei alle bereits zwischen 1522 und 1582 publiziert worden waren. Die erste englische Ausgabe geht auf Leoni in 1726 zurück, wobei die weiteren zwei Bände in den Jahren 1727 und 1729/1730 auf den Markt kamen.¹⁰⁴

Die äußerst populären *Sette Libri d'architettura* von Sebastiano Serlio, die von 1537 bis 1575 erschienen, waren schon in Französisch, Deutsch, Flämisch und Niederländisch erhältlich bevor Robert Peake

1611 eine englische Ausgabe verlegte. Der Text, der in Serlios Werk in den Hintergrund rückte, wurde von einem unbekanntem Autor vom Niederländischen ins Englische übersetzt. Auch bei den Darstellungen bezog man sich auf die niederländische Ausgabe. Hierbei wurden die originalen Holzschnitte verwendet, die nicht nur stark verschmutzt waren, sondern auch schlecht gedruckt wurden. Der Bedarf an Geometriebüchern war in England groß, weshalb auch die Bände I und II die einzigen waren, die 1657 neu aufgelegt wurden.¹⁰⁵

Die erste englische Übersetzung der Texte von Giacomo Barozzi da Vignolas *Regole delle Cinque Ordini* (1563) erschien in einer mehrsprachigen Amsterdamer Ausgabe 1642. Doch die Qualität der Translation war nicht zufriedenstellend, weshalb Joseph Moxon 1655 die erste rein englische Edition publizierte. Auch er griff aber nicht auf den italienischen Originaltext sondern auf die niederländische Version *Règles Des Cinq Ordres ... Reduits de Grand en Petit* von Pierre Le Muet, die bereits 1631 in Paris erschienen und von Cornelus Danckerts 1650 in den Niederlanden verlegt worden war, zurück. Auch er fügte Darstellungen und erklärende Texte hinzu und veränderte Darstellungen wie Vignolas Entwürfe für Tore. Bis weit nach Moxons Tod erschienen noch adaptierte Auflagen dieser Übersetzung, ehe es zu der bereits oben erwähnten Kombination mit den Texten von Vitruv in Shutes *The First and Chief Grounds of Architecture* kam. Zu dieser Zeit waren aber auch schon Palladios *Quattro Libri* gefragter als

101 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 363-364.

102 Tavernor, *Palladio's "corpus"*, 1998, S. 246.

103 Tavernor, *Palladio and Palladianism*, 1991, S. 115.

104 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 107.

105 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 414-416.

Vignolas *Regole delle Cinque Ordini*. Weitere englische Auflagen publizierten William Sherwin und Rowland Reynolds 1669, wobei die Übersetzung von John Leeke stammte, der den italienischen Originaltext als Basis verwendete. Diese Edition konnte allerdings nie den Erfolg der Moxon Ausgabe erreichen, da sie um einiges teurer war.¹⁰⁶

Die Entwicklungen zur Übersetzung von Vincenzo Scamozzis *L'idea della architettura universale* waren ähnlich. Die englische Ausgabe *A Brief and Plain Description Of The Five Orders* von Robert Pricke ging auf die niederländische Edition *Cort onderwys Vande Vyf Colommen* von Simon Bosboom aus dem Jahre 1657 zurück. Auch Bosboom hatte den Text gekürzt um unter anderem das Werk leichter verständlich zu machen, da bereits ein großes Vorwissen notwendig war um es zu verstehen. Pricke publizierte 1676 die englische Ausgabe, und hielt sich dabei sehr streng an das niederländische Original. Bereits 1668 war die stark gekürzte englische Fassung des sechsten Buches erschienen, wobei diese sich auch auf eine niederländische Edition gestützt hatte. William Fishers Vorlage für sein *The Mirror of Architecture* war die 1662 erschienene Übersetzung von Justus Danckert und Joachim Schuym. Weitere Auflagen folgten, in denen Fisher neue Kapitel hinzufügte. Eben diese vielfältige Zusammenstellung machte das Werk so populär und erfolgreich.¹⁰⁷

106 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 458-459.

107 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 408-410.

3.1.2. ENGLISCHE TRAKTATE

Wenn auch bereits vor dem 18. Jahrhundert zahlreiche architekturtheoretische Werke in England erschienen waren, gab es erst nach 1715 eine Blüte in diesem Gebiet. Ausgelöst durch das Erscheinen von Colen Campbells *Vitruvius Britannicus* und Leoni's Palladio-Ausgabe begann eine Phase, in der unzählige Traktate erschienen, wobei zwischen 1725 und 1759 praktisch kein Jahr ohne eine Neuerscheinung verging.¹⁰⁸

„*Vitruvius Britannicus*“ von Colen Campbell

Colen Campbell war ein Schotte, der in etwa 1712 nach London kam.¹⁰⁹ Bereits nur ein Jahr später begann er mit den Arbeiten an seinem Traktat *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*. Nach dem Vertrag von Utrecht 1713 hatte sich in England ein neues Nationalbewusstsein etabliert, weshalb Campbells Werk ursprünglich auch als eine Leistungsschau der englischen Architektur gedacht gewesen war.¹¹⁰ Mit dem Erscheinen des ersten Bandes 1715 entwickelte sich daraus das Gründungsmanifest des englischen Palladianismus, wobei die Darstellungen den Großteil des Werkes ausmachten. Den einzigen Text bildeten ein kurzes Vorwort am Anfang des ersten Bandes und die Erläuterungen zu den Darstellungen, dem gegenüber 295 Architekturstiche standen.¹¹¹

108 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 214.

109 Downes, Vanbrugh, 1977, S. 77.

110 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 139.

111 Ruhl, Colen Campbell, 2003, S. 412.

Der zweite Band erschien bereits 1717, während der dritte und letzte Band erst 1725 publiziert wurde. Grund dafür war der große Erfolg des Werkes und der daraus resultierenden hohen Nachfrage von Campbell als Architekt. Erst als er langsam von Lord Burlington und William Kent abgelöst worden war, führte er die Arbeiten am dritten Band ab 1724 wieder fort.¹¹²

Campbell begann sein Werk mit einem Vergleich des Petersdoms in Rom mit der St. Paul's Cathedrale in London und ergänzte einen eigenen Kirchenentwurf für Lincolns-Inn-Field. Die italienische Renaissance war also das Vorbild an welches die englische Architektur anknüpfte. Dabei galt Inigo Jones als der englische Palladio, der die Vorrangstellung unter den italienischen Renaissancearchitekten inne hatte. Die Barockarchitektur von Bernini, Fontana und Borromini lehnte er hingegen ab und bezeichnete ihre Ornamente als „Gothick“. Campbell präsentierte aber auch seine eigene Architektur und zeigte unter anderem die drei Planungsstufen für Wanstead. Da sein Interesse an Landschaftsarchitektur und der Verbindung von Architektur und Landschaft stieg, zeigte er im dritten Band neben Dachaufsichten und Ansichten auch die Gartenarchitektur der Entwürfe.¹¹³ Bereits nach dem Tod von Campbell setzten schließlich die beiden Architekten John Woolfe und James Gandon die Serie fort und brachten 1769 und 1771 Band IV. und V. auf den Markt.¹¹⁴

112 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 143-144.

113 Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985, S. 266-268.

114 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 273.

Trotz der großen Schätzung von Palladio versuchte Campbell diesen auszubessern und ignorierte die Leistungen des Italieners. Mereworth Castle sei laut ihm eine verbesserte Rotonda und die Verwendung von Tempelarchitektur für Wohnhausfassaden sei seine Erfindung gewesen, obwohl Palladio bereits im 16. Jahrhundert diese Ideen niedergeschrieben hatte. Dennoch war sein Werk in seiner Zeit sehr erfolgreich, was nicht nur an der Auflagenhöhe, die von 300 Stück für den ersten Band auf 900 beim dritten Band stieg, zu erkennen ist. Erst durch Campells Entwürfe von Landsitzen etablierte sich in Großbritannien der Bautypus „Villa“, wie er von Palladio verstanden wurde, und Campbell selbst wurde zum gefragten Architekten der englischen Aristokratie.¹¹⁵

„*Designs of Inigo Jones*“ von William Kent

In weiterer Folge entstanden viele Werke, die sich mit Architektur beschäftigten. Ein Traktat soll im Speziellen hervorgehoben werden, da es das erste Werk war, welches sich explizit auf Inigo Jones bezog. William Kents *Designs of Inigo Jones* erschien 1727, doch bereits im Mai 1720 hatte Lord Burlington originale Entwurfszeichnungen von Inigo Jones John Talman abgekauft. Daraus sollte eine Apotheose des Inigo Jones entstehen, an der Kent ab 1724 arbeitete. Die ersten beiden Bände erschienen 1727, während zwei weitere in den Jahren 1731 und 1744 publiziert und jeweils von Isaac Ware und John Vardy zusammengestellt wurden. Durch das Traktat wollten Kent und Burlington

115 Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985, S. 267-268.

einerseits Jones ein Denkmal schaffen, andererseits klar machen, dass Jones genauso wie Palladio ein ebenbürtiger Rivale der Antike war. Außerdem sollte Burlington als der Erbe von Jones und Kent als sein Priester dargestellt werden.¹¹⁶

In gut zwei Drittel des ersten Buches beschäftigte sich Kent mit Entwürfen für den Whitehall Palace, der nach einem Brand 1698 zerstört worden war. War in den ersten Anzeigen noch die Rede von einer Dokumentation des Werkes von Inigo Jones und John Webb, schrieb Kent in der Schlussfassung alle Bauten Jones zu. Wie sich später herausstellte, entsprach dies aber nicht der Wahrheit, da ein Großteil der präsentierten Entwürfe von Webb stammten. Im zweiten Band waren jedoch fast ausschließlich Wohngebäude zu finden, wobei sich die Bandbreite von Bauernhäusern bis hin zu großen Villen erstreckte. In beiden Bänden präsentierten Kent und Burlington aber auch ihre eigenen Entwürfe, wie unter anderem Burlingtons Entwurf des Schlafsaales für die Westminster School.¹¹⁷

The Designs of Inigo Jones waren ein ambitioniertes und wichtiges Projekt. Überraschenderweise waren die Käufer aber weniger an den Texten oder den abgebildeten Gebäuden interessiert, als an den Darstellungen von Toren, Fenstern, Nischen und ähnlichem. Diese Abbildungen waren in weiterer Folge prägend für James Gibbs und sein *Book of Architecture* (1728). Von da an wurden diese auch immer wieder in den

Musterbüchern des 18. Jahrhunderts publiziert und entwickelten sich zum Standard.¹¹⁸

Sonstige Traktate

Nach 1715 und im Speziellen nach 1725 erschien eine Unzahl an Werken zur Architektur in England, wobei die drei wichtigsten Publikationen allesamt von Lord Burlington mitfinanziert wurden. Neben dem bereits erwähnten *Designs of Inigo Jones* von William Kent, erschienen 1728 Robert Castell's *Villas of Ancients* und 1730 seine eigenen *Fabbriche antiche*. Bevorzugt wurde zwar zum Thema Palladio oder Palladianismus publiziert, dennoch aber war die Literatur abwechslungsreich und wurde besonders 1730 maßgeblich von James Gibbs geprägt. Trotz der großen Anzahl an Druckwerken, die herausgegeben wurden, entstand kein Traktat mit großem intellektuellen Wert.¹¹⁹

Auch wenn Palladio das Hauptthema war, ging der Bezug zur Antike nicht verloren. In *The Villas of the Ancients Illustrated* führte Robert Castell die wichtigsten antiken Texte zum Villenbau zusammen und stellte antike Villen dar.¹²⁰ Dabei beschäftigte er sich im ersten und dritten Teil mit der Rekonstruktion der beiden villae urbanae von Plinius dem Jüngeren. Im zweiten Teil zeigte er villae rusticae. Die Ausführungen zur Gartenarchitektur, die in der Zeit der Neopalladianisten an Bedeutung gewannen, waren aber für die Leser der

116 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 250-251.

117 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 250-251.

118 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 250-251.

119 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 214.

120 Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985, S. 273.

interessanteste Teil. Castell sprach von drei verschiedenen Möglichkeiten, einen Garten anzulegen. Einerseits könne man keine Kunst involvieren und den Garten so belassen, als sei alles nur zufällig geschehen. Andererseits könne aber auch alles bis auf das kleinste Detail durchgeplant werden. Die von ihm bevorzugte dritte Variante sah aber eine Kombination der beiden Lösungen vor: Eine möglichst genaue Imitation der Natur, wobei die Anordnung der einzelnen Elemente geplant, die Irregularität dabei aber nicht verloren gehen sollte.¹²¹

Lord Burlington's *Fabbriche Antiche* war jedoch ein weiteres Werk, welches sich auf die Architektur Palladios beschränkte. Die Basis dazu bildete die große Sammlung von originalen Palladio-Zeichnungen, die sich im Besitz von Burlington befanden.¹²² Bei den Zeichnungen dürfte es sich wohl um die ersten Vorbereitungen für weitere Bände von Palladios Traktat, die nie fertiggestellt wurden, handeln. Burlington fügte schließlich Erklärungen zu den Zeichnungen hinzu, verfasste ein italienisches Vorwort und veröffentlichte die 24 Blätter unter dem Namen *Fabbriche Antiche*. Obwohl auf der Titelseite 1730 als das Erscheinungsjahr angegeben ist, dürfte das Traktat aber erst viel später, um 1740, verteilt worden sein. Als in den 1750er Jahren das Interesse an Archäologie wuchs, erfreute sich das Werk großer Beliebtheit. Gleichzeitig waren aber auch die Anzahl der sich im Umlauf befindenden Ausgaben zu klein um der Nachfrage gerecht zu werden.¹²³

121 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 152-153.

122 Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 67.

123 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 348-351.

Erwähnenswert ist auch Roger Morris, der mehrere Bücher zum Thema Architektur verfasste. Sein erstes Werk *An Essay in Defence of Ancient Architecture* erschien 1728 und war ein Angriff auf die zeitgenössische Architektur von Vanbrugh und Hawksmoor.¹²⁴ In seinen *Lectures on Architecture* (1734-1736) ging er einen Schritt weiter und verlangte eine schmucklose aber richtig proportionierte Fassadengestaltung.¹²⁵ Aber insbesondere seine Musterbücher *Rural Architecture* (1750), *Architectural Remembrance* (1751) und *Select Architecture* (1757) fanden großen Anklang bei der Kundschaft und waren besonders in Amerika für Thomas Jefferson von großer Bedeutung.¹²⁶ Er präsentierte Beispiele für den Bau von Landsitzen und hatte sich somit auf die wichtigste Bauaufgabe des 18. Jahrhunderts spezialisiert.¹²⁷ Er dürfte aber auch der Autor einiger Publikationen sein, die bisher keinem Autor zugeschrieben werden konnten: *An Essay on Harmony* (1739), *An Enquiry on Virtue* (1740), *Yes, They Are* (1740), *Have at you All* (1740), *The Art of Architecture, A Poem* (1748), *Rupert to Maria* (1748) und *The Qualifications and Duty of a Surveyor* (1752).¹²⁸

William Halfpenny war ein weiterer Architekt, der viele Bücher publizierte. Er schrieb an die 20 Werke. Seine ersten fünf, zwischen 1724 und 1731 entstandenen Traktate, beschäftigten sich mit

124 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 214.

125 Ruhl, Robert Morris, 2003, S. 430 u. 432.

126 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 214-215.

127 Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985, S. 274-275.

128 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 317.

dem Zeichnen von Architektur. Erwähnenswert ist hier *Practical Architecture*, welches 1724 publiziert wurde und 1730 bereits in der 5. Auflage erschien. In diesem Werk präsentierte er Tabellen für die richtigen Proportionen der Säulenordnungen laut Palladio und der Fenster und Tore laut Jones und Campbell.¹²⁹

Halfpenny war auch der erste, der sich mit der damals aufkommenden Chinoiserie beschäftigte. Seine *New Designs of Chinese Temples* wurden 1750 publiziert, wobei weitere drei Bände als Fortsetzung bis 1752 folgten. Noch im selben Jahr wurde das gesamte Traktat nochmals neu aufgelegt, als *Rural Architecture in the Chinese Taste*. Das Chinesische beschränkte sich aber stets auf den Dekor, während die Architektur selbst klassizistisch blieb. Er hatte also als Palladianer begonnen, doch im Laufe seiner Karriere, genauso wie der Palladianismus selbst, sich davon entfernt und aufgrund der Berücksichtigung von Moden immer mehr die architektonische Schärfe und Klarheit verloren.¹³⁰

Erst wieder Isaac Wares *Complete Book of Architecture* versuchte 1756 eine Wiederbelebung des Palladianismus. Mit der Einteilung des Stoffes in zehn Bücher machte er klar, dass er an die Traktate von Vitruv und Alberti anschließen wollte, setzte sich aber gleichzeitig inhaltlich von ihnen ab. Während in der Vergangenheit die Säulenordnungen das Zentrum darstellten, wurden sie bei Ware nur mehr zum Dekor. Wie bereits schon Marc-Antoine Laugier in seinem

Essai sur l'Architecture (1753) sah Ware die Urhütte in ihrer Einfachheit als den Ursprung aller Architektur. Diese Simplizität sah er auch in der palladianischen Villenarchitektur, lehnte aber gleichzeitig die kritiklose Anbetung Palladios in England ab.¹³¹ Es galt als das letzte wichtige Werk der palladianischen Literatur ehe William Chambers *A Treatise on Civil Architecture* 1759 ein neues Zeitalter in der Architekturtheorie einläutete.¹³²

129 Harris, *British Architectural Books and Writers*, 1990, S. 218.

130 Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985, S. 275-276.

131 Ruhl, *Isaac Ware*, 2003, S. 438 u. 440.

132 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 216.



Abb. 13: Sir Anthony van Dyck, Inigo Jones, o. D., Öl auf Leinwand, 64.1 x 53.3 cm, National Portrait Gallery, London.

3.2. ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Die englische Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts war geprägt von starken Zäsuren, die in der politischen Geschichte ihren Anfang fanden. Mit dem Beginn der Stuart-Monarchie wurde die Zeit von Inigo Jones und dem ersten Palladianismus eingeläutet, wobei diese Phase nur durch den Bürgerkrieg 1642 und dem darauffolgenden Interregnum unterbrochen werden konnte. Mit der Restauration der Monarchie 1660 brach schließlich die Zeit des englischen Barock mit Christopher Wren als Hauptvertreter an. Das Erscheinen der Palladio-Übersetzung von Leoni und Campbells *Vitruvius Britannicus* 1715 war schließlich der Auslöser für die neopalladianische Bewegung,

die bis zum Tod von Georg II. anhalten sollte.

3.2.1. INIGO JONES UND PALLADIANISMUS (1603 – 1642)

Als Inigo Jones (**Abb. 13**) im Jänner 1615 von seiner zweiten Italienreise mit dem Earl von Arundel zurückkehrte, sollte sich die englische Architektur für immer verändern. War er bei seinem ersten Besuch noch hauptsächlich an der italienischen Malerei interessiert gewesen, hatte er bei seiner zweiten Reise einen Schwerpunkt auf die Architektur gelegt. Dabei hatte er sich unzählige Notizen in seiner Ausgabe der *Quattro Libri* gemacht, die den Verlauf der Reise genau dokumentierten. Jones und Arundel hatten auch einige Zeichnungen von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi, den sie in Venedig persönlich trafen, erstanden.¹³³

Nachdem er bereits von 1610 bis 1612 als Surveyor für Prinz Henry gearbeitet hatte, wurde Jones im September 1615 zum Surveyor of the King's Works ernannt. Eine seiner ersten Aufgaben war die Errichtung des Queen's Houses in Greenwich für die Königin Anna von Dänemark.¹³⁴ Wenn die 1616 begonnen Bauarbeiten auch erst unter Königin Henriette Marie nach einem Baustop im Jahre 1635 beendet wurden, gilt das Queen's House als das erste rein klassizistische Gebäude auf englischem Boden.¹³⁵

Weit wichtiger für die Entwicklung des Palladianismus in England war aber das

¹³³ Harris/Orgel/Strong, *The King's Arcadia*, 1973, S. 55-56.

¹³⁴ Harris/Orgel/Strong, *The King's Arcadia*, 1973, S. 43 u. 95.

¹³⁵ Bold/Bradbeer/van der Merwe, *Maritime Greenwich*, 1999, S. 6 u. 38.



Abb. 14: Inigo Jones, Banqueting House, London, 1619 – 1622.

Banqueting House (**Abb. 14**), welches zwar erst 1619 begonnen, aber bereits 1622 fertig gestellt wurde. Es war Teil des bereits bestehenden Whitehall Palace, den sowohl Charles I. als auch später Charles II. neu aufzubauen gedenkten. Hierbei teilte William Kent in seinen *Vitruvius Britannicus* die ersten Entwürfe auch Jones zu.¹³⁶ Diese stammten aber von John Webb, dem Assistenten von Inigo Jones. Bereits 1647/48 gab es erste Pläne für einen Neuaufbau des Palastes, doch in den Wirren des Bürgerkrieges wurde der Plan verworfen. Erst mit der Restauration der Stuart-Monarchie interessierte sich Charles II. in den 1660er Jahren wieder vermehrt für einen Neubau. Trotz der unzähligen Entwürfe kam es zu keinen Umbauarbeiten durch Webb, da unter anderem der König nicht die finanziellen Mittel aufbringen konnte um eine Palastanlage

dieses Ausmaßes zu erbauen. Erst Christopher Wren gelang ein Umbau in den Jahren 1664 bis 1665, wobei er sich stark an Webbs Entwürfen orientierte. Nach dem Brand des Whitehall Palace im Jahre 1698 kam es aber zu keinem erneuten Aufbau der Anlage.¹³⁷ Einzig das Banqueting House von Jones blieb von den Flammen verschont.¹³⁸

Inigo Jones entwarf nur wenige Gebäude für Privatpersonen, wenngleich ihm von manchen Forschungen sehr viele mehr zugeschrieben werden.¹³⁹ Lediglich Auftraggeber, die selbst am Hofe angestellt waren, oder Freunde konnten Jones überzeugen für sie zu arbeiten. So entstanden Stadthäuser für Sir Peter Killigrew, Lord Maltravers und möglicherweise das

¹³⁶ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 69, 72 u. 78-79.

¹³⁷ Bold, John Webb, 1989, S. 108, 110 u. 125.

¹³⁸ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 161.

¹³⁹ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 80.



Abb. 15: John Webb, Lampport Hall, Lampport, 1655-1657.

Lindsey House. Landhäuser von Jones sind weit seltener und kein einziges davon kann eindeutig ihm zugeschrieben werden. Wilton House, welches lange Zeit als ein sicheres Werk von Jones galt, stellte sich als ein Entwurf von Isaac de Caux, der für Jones arbeitete, heraus. Auch die Grundidee für die beiden Gartenpavillons im Stoke Bruerne Park stammte von Sir Francis Crane, der den Entwurf aus Italien mitgebracht hatte. Inigo Jones unterstützte ihn lediglich bei der Ausführung.¹⁴⁰

Abgesehen von John Webb gab es nur wenige erwähnenswerte Zeitgenossen von Inigo Jones, die sich mit Architektur beschäftigten. Jones war es auch nicht gelungen selbst in seinem Amt als Surveyor of the Works andere zum Palladianismus zu bewegen. Architekten wie Salmon de Caus, Isaac de Caus oder Sir Balthazar Gerbier konnten die Qualität von

Jones nie erreichen.¹⁴¹

3.2.2. ARCHITEKTUR OHNE KÖNIGE (1642 – 1660)

Mit dem Ausbruch des Bürgerkrieges begann auch das Ende von Inigo Jones Karriere. Bereits 1643 wurde er aus dem Amt des Surveyors of the King's Works entlassen und wurde von Edward Carter abgelöst.¹⁴² Nach dem Ende der Belagerung des Basing House 1645 verhaftet wurde, starb er am 21. Juni 1652 im Somerset House in London.¹⁴³ John Webb war jener, der weiterhin den Palladianismus forcierte, wobei er diesen während des Interregnums nur im Privatbau anwenden konnte. Arbeitete er vor 1649 noch bis zuletzt für König Charles I., waren seine späteren Kunden oft Parlamentariersoldaten wie Lord Fairfax, Colonel Ludlow oder Colonel Harley. Dennoch achtete er – wohl auch aus

¹⁴¹ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 84-85.

¹⁴² Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 82-83.

¹⁴³ Summerson, *Inigo Jones*, 1966, S. 137.

¹⁴⁰ Summerson, *Inigo Jones*, 1966, S. 113-114, 117 u. 120.

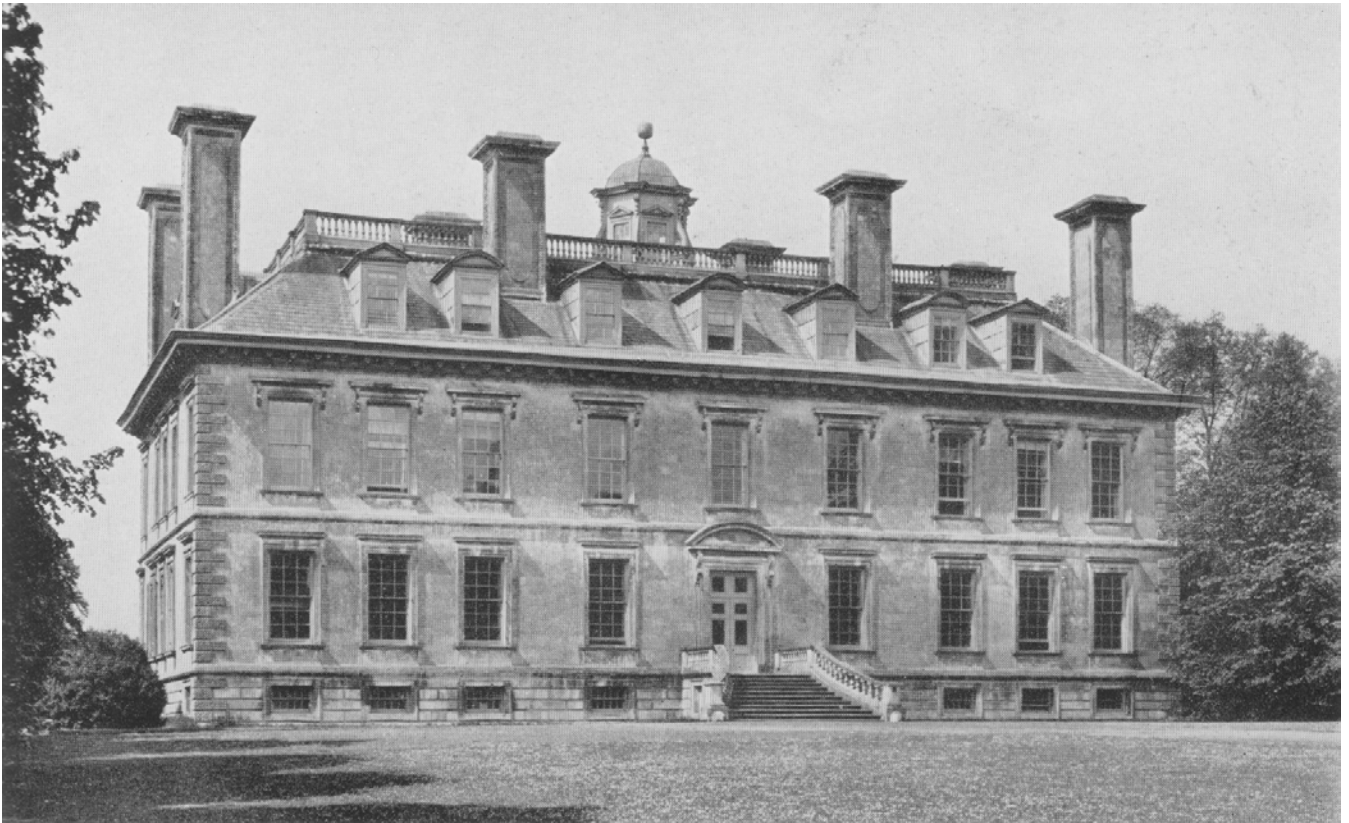


Abb. 16: Roger Pratt, Coleshill House, Coleshill, 1650-1662.

finanziellen Gründen – nicht auf die politische Gesinnung seiner Kunden und arbeitete auch für Royalisten. Hierbei entstanden Bauten wie das Durham House, Belvoir Castle oder Lamport Hall (**Abb. 15**), wobei er stets auf die Lehren von Inigo Jones zurückgriff.¹⁴⁴

Ein weiterer relevanter Zeitgenosse von Inigo Jones war Roger Pratt. Dieser entwarf in seiner Karriere nur fünf Gebäude, die sich in ihrem Aufbau auch noch dazu ähnelten. Er schaffte es aber in seiner Architektur seine Reiseerlebnisse zu stimmigen Entwürfen zu kombinieren, wenngleich diese eher barocker als palladianischer Natur waren. Sein Coleshill House (**Abb. 16**), welches jahrelang Inigo Jones zugeschrieben worden war, war nicht palladianisch, vereinte aber italienische, französische, englische und niederländische

Eindrücke, ohne dabei ein spezielles Modell zu zitieren. Er zeichnete sich unter anderem auch für die Entwürfe des Clarendon House und des Dorset House verantwortlich, ehe er 1668 nach einer nur 18-jährigen Karriere den Ruhestand antrat.¹⁴⁵

Mit dem Ausbruch des Bürgerkrieges wurden aber die Aufträge für alle Architekten rar, wobei sich die Bewegung des Artisan Mannerism durchzusetzen begann. Hierbei schufen die besten Handwerker Londons Architektur, ohne die Mithilfe von Architekten. Die ersten Entwicklungen hatte es bereits ab 1615 als Gegenpol zur Hofarchitektur von Inigo Jones gegeben, wobei die Häuser für Lady Cooke und Sir Fulke Greville von John Smythson aus dem Jahre 1619 symptomatisch für die Bewegung

144 Bold, John Webb, 1989, S. 52, 69, 75 u. 81.

145 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 85-87.

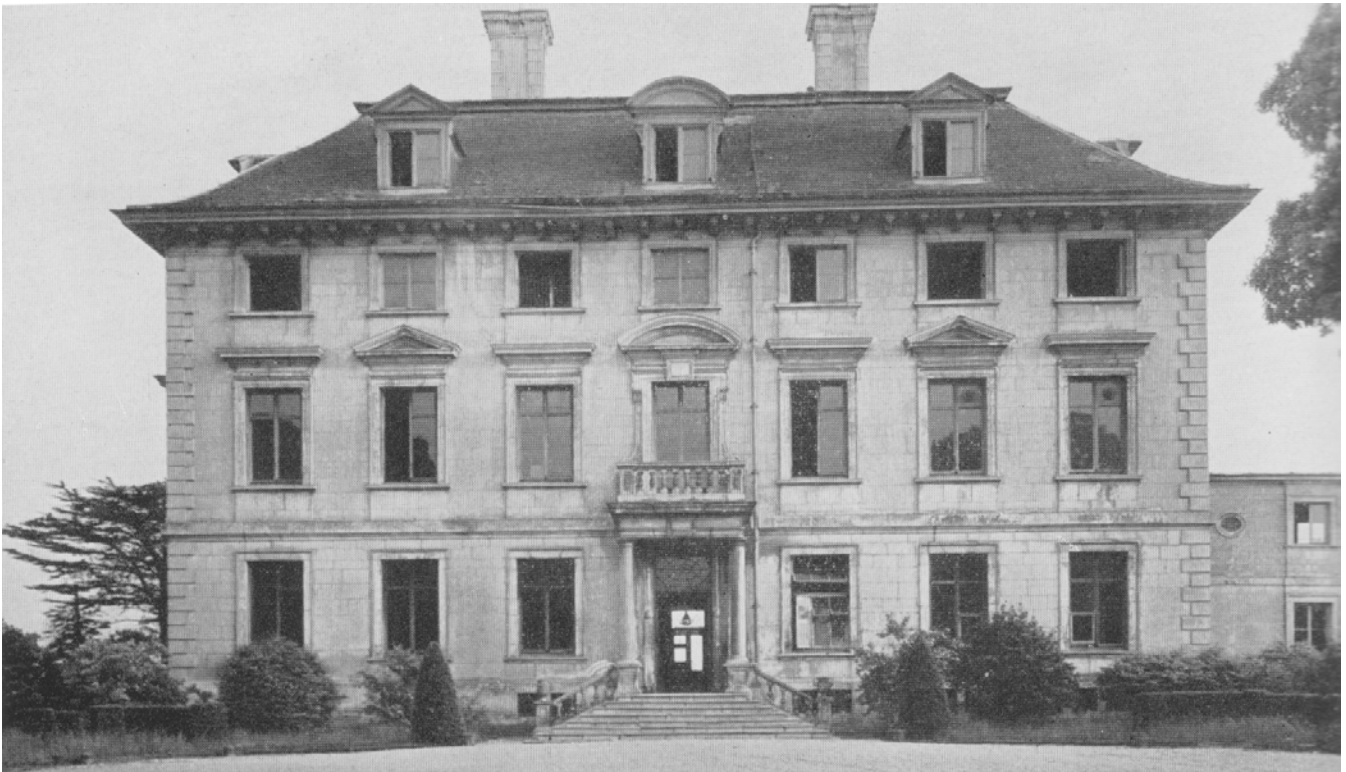


Abb. 17: Peter Mills, Thorpe Hall, Peterborough, 1653-1656.

waren. Die Architektur zeichnete sich durch ihre speziellen Giebel, die Einführung von Fensterrahmen und Mittelpfosten aus Holz sowie die Betonung der Horizontalität der Fassade aus. In den 1630er Jahren entwickelten sich auch Kartuschen in den Pilastern, Schlaufen an strategischen Punkten der Architrave und der aufgebrochene Giebel. Maurer setzten außerdem auf das rohe Ziegelmauerwerk, um ihr Können unter Beweis zu stellen und zu bekräftigen, dass sie nicht die Hilfe von Steinmetzen benötigten.¹⁴⁶

Mit dem Ende des Bürgerkrieges stieg auch wieder die Anzahl der zu planenden Landhäuser, wobei die Anhänger des Artisan Mannerism insbesondere für jene planten, die hohe Ämter bekleideten oder in der Gunst von Oliver Cromwell standen. Es entstanden unter anderem um 1653 bis 1656 Peter Mills Thorpe

Hall (**Abb. 17**) für Oliver St. John, von 1655 bis 1657 Wisbech Castle für John Thurloe und 1660 Thorney Abbey House für den 5. Earl von Bedford.¹⁴⁷

Cromwell selbst hingegen ließ sich keine neuen Paläste errichten. Er und seine engste Familie begnügten sich mit dem Whitehall Palace und dem Hampton Court Palace als Wochenend- und Sommerresidenz. Als einziger Neubau während des Protektorats entstand 1659 bis 1660 in Windsor das Crane Building, ein Hospiz für arme Ritter, von John Embree, der von 1653 bis 1660 Surveyor of the Works war.¹⁴⁸

3.2.3. ENGLISCHER BAROCK (1660 - 1715)

Nach der Restauration von Charles II. im Jahre 1660 wurde nicht wie erwartet John Webb zum Surveyor of the Works ernannt, sondern

¹⁴⁶ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 89 u. 91-92.

¹⁴⁷ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 95-96.

¹⁴⁸ Mowl/Earnshaw, *Architecture Without Kings*, 1995, S. 100.



Abb. 18: Hugh May, Eltham Lodge, London, um 1664.

John Denham. Denham selbst baute wenig, während sein Paymaster Hugh May in den ersten Jahren der Restauration vieles leistete.¹⁴⁹ Er hatte in den 50er Jahren einige Zeit in den Niederlanden verbracht und hatte dort den niederländischen Klassizismus von Architekten wie Jacob Van Campen kennengelernt. Diese Eindrücke verarbeitete er in seinem Eltham Lodge (**Abb. 18**) und beim Innenausbau von Windsor Castle.¹⁵⁰ May hatte nicht vieles gebaut, doch er hatte erfolgreich bewiesen, dass die niederländische Ziegelarchitektur sich bestens für England eignete.¹⁵¹

In jener Zeit entschied sich der Hof auch, das Somerset House und die Anlage in Greenwich zu erweitern. Für ersteres ließ Henriette Marie,

die Mutter des Königs, einen Flügel nach alten Plänen von Inigo Jones von 1661 bis 1662 errichten. Auch für Greenwich wurde nicht Denham, der Surveyor of the Works, sondern John Webb engagiert. Nur der Westflügel der ursprünglichen Planung wurde von 1662 bis 1669 verwirklicht und wurde King Charles Building genannt. Mit dem Aufgreifen eines alten Jones-Entwurfs und der Auftragserteilung an Webb zeigte das Königshaus klar, dass es an die Zeit vor 1642 im Bereich der Architektur anknüpfen wollte.¹⁵² Dennoch versuchte man aber auch eine Distanz zu dieser Zeit zu wahren, indem Webb, der immer in enger Verbindung mit Jones und damit auch einem engsten Verbündeten von Charles I. gestanden war, nicht in das Amt des Surveyor of the Works einberufen worden war.

Niemand prägte aber die englische

149 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 108-109.

150 Kuyper, *Dutch Classicist Architecture*, 1980, S. 118.

151 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 110.

152 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 111-112.



Abb. 19: Sir Godfrey Kneller, Sir Christopher Wren, 1711, Öl auf Leinwand, 124.5 x 100.3 cm, National Portrait Gallery, London.

Architekturlandschaft der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und den englischen Barock so wie Sir Christopher Wren (**Abb. 19**). Er übernahm am 29. März 1669 das Amt des Surveyor of the Works und sollte dieses für fast 50 Jahre halten, ehe er 1718 mit weit über 80 Jahren ungnädig entlassen wurde.¹⁵³ 1632 geboren, studierte er Mathematik in Cambridge und beschäftigte sich nebenbei mit Astronomie.¹⁵⁴ Nach dem großen Brand von London lieferte er nur sechs Tage danach am 11. September 1666 einen Plan für den Wiederaufbau. Insgesamt waren 87 Kirchen zerstört worden, wobei nach der Zusammenlegung einzelner Gemeinden nur mehr 51 wieder errichtet wurden. Wren plante jede einzelne Kirche, beaufsichtigte die Bauarbeiten und kümmerte sich um die

153 Colvin, *The Surveyorship of Christopher Wren*, 1976, S. 19-21.

154 Loftie, *Inigo Jones and Wren*, 1893, S. 151-152.

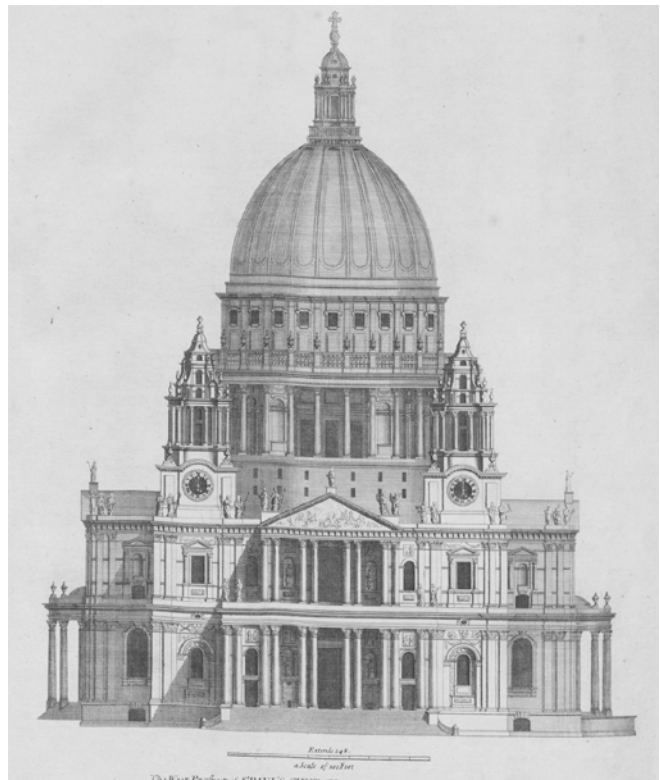


Abb. 20: Christopher Wren, Ansicht St. Paul's Cathedral, London, 1675-1720, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus I*, 1715.

Buchhaltung. Für die eher einfach gehaltenen Kirchen studierte er römische Basiliken und arbeitete auch mit den Traktaten von Vitruv und Serlio. Der wichtigste Neubau und Wrens Hauptwerk war aber die St. Pauls Cathedrale (**Abb. 20**), die man schon vor dem Brand umzubauen gedachte. Er sollte bis 1709 an der Kirche bauen, während zusätzlich für die Royal Works von 1682 bis 1692 unter anderem das Chelsea Hospital neu entstand.¹⁵⁵ Darüber hinaus erweiterte er gemeinsam mit Nicholas Hawksmoor die Anlage in Greenwich um das King William, das Queen Anne und das Queen Mary Building. Die Bauarbeiten begannen mit dem King William Building 1698 und endeten mit dem Queen Mary Building 1751, welches

155 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 119, 122, 124, 129, 135 u. 139.

von Thomas Ripley fertig gestellt wurde.¹⁵⁶

Wrens wichtigste Nachfolger des englischen Barocks waren Nicholas Hawksmoor und John Vanbrugh. Hawksmoor begann seine Karriere als der Assistent von Wren, eher er am Ende seiner Karriere zusammen mit Vanbrugh arbeitete.¹⁵⁷ Während Wren sich noch bei seiner Architektur auf die richtige Aufeinanderfolge von klassischen Elementen konzentrierte, spielten Hawksmoor und Vanbrugh auch mit der rhythmischen Anordnung von Massen. Gerade diese Massivität, die die Architektur der beiden ausmachte, wurde aber auch gerne kritisiert. Auf sie gingen Entwürfe für den 1698 abgebrannten Whitehall Palace zurück, doch die Pläne wurden nie verwirklicht. Auch zwei der wichtigsten Landhäuser des englischen Barocks stammten von den beiden: Castle Howard und Blenheim Palace. Da in jener Zeit Architekten nur eine Chance auf eine Karriere hatten, wenn sie für den Hof arbeiteten, war deren Zahl sehr gering. Einer dieser wenigen war Thomas Archer, der mit seinen zwei Kirchen St. Paul, Deptford und St. John's Westminster bekannt wurde.¹⁵⁸

Mit dem Erscheinen des *Vitruvius Britannicus* 1715 wurde das Ende des englischen Barocks eingeläutet. Noch bis in die 1720er Jahre rezipierten einzelne Architekten Bauwerke aus dieser Zeit, doch bereits 1728 wurden Gebäude in diesem Stil belächelt. Ab 1730 konnte der

englische Barock als beendet erklärt werden.¹⁵⁹

3.2.4. NEOPALLADIANISMUS (1715 - 1760)

Die Gründe für das Aufkommens des Neopalladianismus waren vielfältig. Einerseits erschienen wie bereits erwähnt 1715 der jeweils erste Band von Colen Campbells *Vitruvius Britannicus* und von Giacomo Leonis Ausgabe von Palladios *Quattro Libri*. Beide Traktate hatten nicht nur Widmungen an Georg I., die sie zu einem Produkt der Whig machten, gemeinsam, sondern präsentierten auch Bauwerke, die der Bautradition von Palladio und Jones angehörten. Andererseits muss auch William Benson ein weiteres mal erwähnt werden. Bevor er 1718 das Amt des Surveyor of the Works von Christopher Wren übernahm, hatte er bereits 1710 sein Wilbury House (**Abb. 21**) gebaut, welches in vielen Bereichen John Webbs Amesbury House rezipierte. Dieses Gebäude war wohl das erste Bauwerk, welches im Zusammenhang der Wiederentdeckung von Inigo Jones gesehen werden kann. Seine Karriere als Surveyor war nur von kurzer Dauer, denn wie bereits oben erwähnt musste er bereits im darauffolgenden Jahr seinen Posten verlassen.¹⁶⁰ Mit ihm endete auch die Ära der Architekten an der Spitze der Royal Works. Seine Nachfolger Sir Thomas Hewett, Richard Arundel, Henry Fox und Henry Finch waren allesamt eher Verwalter, interessierten sich kaum für die Architektur und bauten dementsprechend wenig. Dennoch versuchte man in den anderen Positionen Palladianisten anzusiedeln, was nur teilweise

¹⁵⁶ Bold/Bradbeer/van der Merwe, Maritime Greenwich, 1999, S. 40-41.

¹⁵⁷ Downes, Hawksmoor, 1969, S. 9.

¹⁵⁸ Summerson, Architecture in Britain, 1953, S. 152, 160-161, 163, 166, 169 u. 181.

¹⁵⁹ Summerson, Architecture in Britain, 1953, S. 170.

¹⁶⁰ Summerson, Architecture in Britain, 1953, S. 189-190.

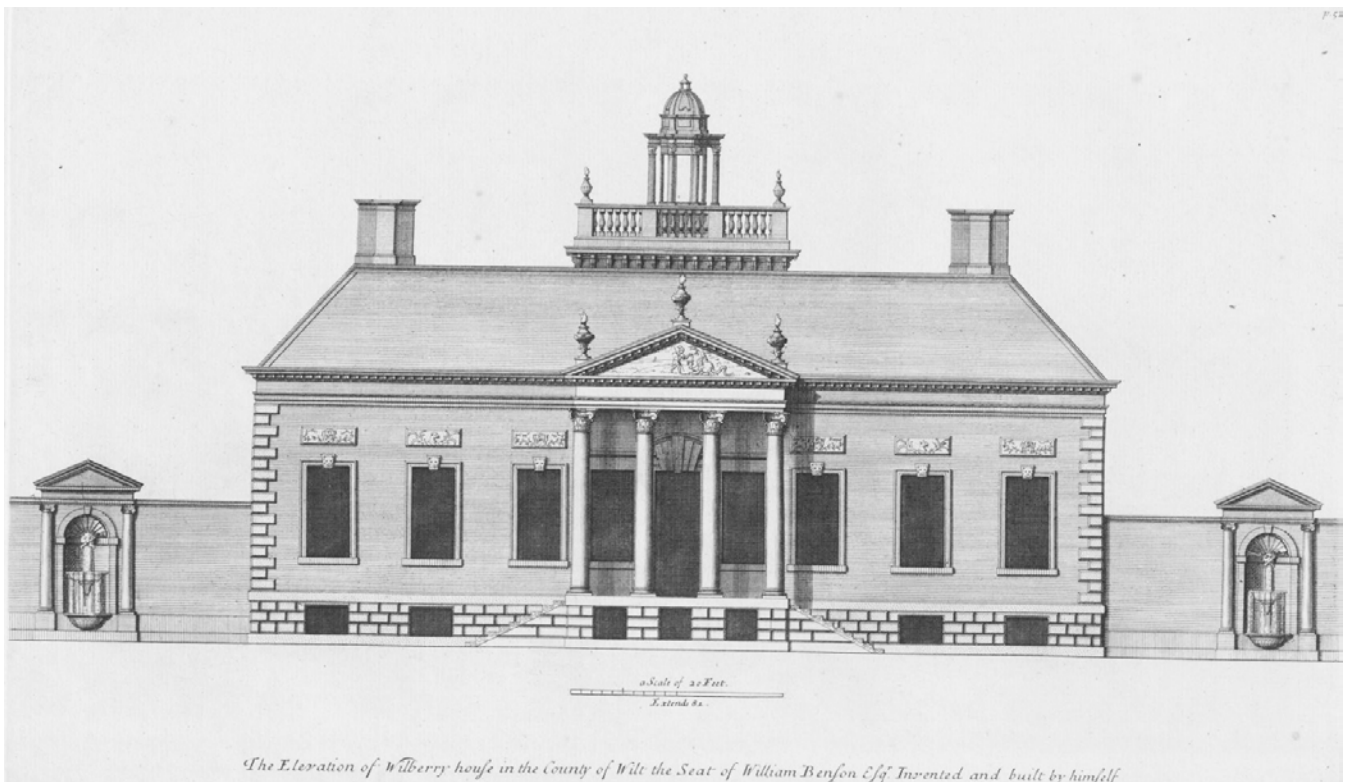


Abb. 21: William Benson, Ansicht Wilbury House, Newton Tony, 1675-1720, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus I*, 1715.

gelang.¹⁶¹ Während also am Hofe die Architektur nur mehr eine geringe Rolle spielte, entstanden ab etwa 1720 für private Bauherren eine große Anzahl an Landhäusern. Die Architektur war somit zur Aufgabe der Öffentlichkeit geworden und der Amateur-Architekt rückte wieder in den Vordergrund. Zusätzlich befand man sich in einer Zeit des politischen Umschwungs. Nach mehr als 100 Jahren Stuart-Monarchie kamen mit Georg I. die Hannoveraner an die Macht und das britische Volk wurde von Fremden regiert. Die Architektur dürfte sich in dieser Situation als guter Stifter der britischen Identität bewiesen haben. Es kam daher in der Privatarhitektur zu einem Rückbezug auf Inigo Jones und in weiterer Folge auf Andrea Palladio, was sich im Neopalladianismus

161 Mordaunt Crook, *The Office of Works 1719-1782*, 1976, S. 70-71, 73-75 u. 212.
Colvin (Hg.), *History of the King's Works*, 1976, S. 489.

manifestierte. Diese weiteren Entwicklungen wurden maßgeblich von Colen Campbell, Lord Burlington und William Kent geprägt.¹⁶²

Colen Campbell verfasste nicht nur seinen *Vitruvius Britannicus* sondern plante auch selbst viele Landhäuser. Hierbei war Wanstead House sein prägendster Entwurf, der auch die Grundlage für viele seiner weiteren Bauten bildete.¹⁶³ Begonnen 1716 wurde es bereits 1722 fertig gestellt, wobei aber nicht der erste Entwurf ausgeführt wurde.¹⁶⁴ Insgesamt präsentierte Campbell drei verschiedene Versionen, wobei der zweite jener war, der schließlich ausgeführt wurde. Der längsrechteckige Grundriss mit zentralen Raum – ein double pile house – sollte in weiter Folge zu Campbells Standard werden,

162 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 191-192 u. 197-198.

163 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 192.

164 Marks, *Assembly at Wanstead House*, 1981, S. 3-4.



Abb. 22: Isaac Ware, Clifton Hill House, Bristol, 1746-1750.

wie er ihn unter anderem auch beim Wentwoorth Woodhouse oder in Harewood anwendete. Während sich diese Bauten stark von den Villen Palladios unterschieden, erbaute Campbell mit Mereworth Castle beinahe eine idente Kopie der Rotonda auf englischem Grund.¹⁶⁵

Auch Lord Burlington folgte dem Trend der Kopie der Rotonda und erbaute das Chiswick House als Zubau zu seinem eigenen Haus. Im Gegensatz zu Campbell, der sein Bauwerk größer als das Original plante, war Burlingtons Entwurf kleiner als das italienische Vorbild. Auch bezog er sich in der Innenausstattung auf Inigo Jones, von dem er einzelne Kamine übernahm. Burlington baute nicht nur zusätzlich noch die Assembly Hall in York, sondern war auch ein Förderer von William Kent. Der Auftrag für Kents *Designs of Inigo*

Jones, welches 1727 erschien, ging ebenfalls auf Burlington zurück. 1726 wurde er zum Master Carpenter in den Royal Works ernannt, ehe er 1735 zum Master Mason und Deputy Surveyor aufstieg. In jener Zeit entstand auch Holkham Hall, an dem möglicherweise auch Burlington mitgearbeitet hatte. Durch seine Arbeit an *Designs of Inigo Jones* hatte er sich intensiv mit dessen Architektur und Details beschäftigt. Daraus erklärt sich auch, weshalb er für seine Ausstattungen gerne auf Kamindetails von Jones zurückgriff oder Türrahmen rezipierte.¹⁶⁶

In jener Zeit arbeiteten auch Henry Flitcroft und Isaac Ware, die beide Positionen in den Office of Works inne hatten, dennoch aber hauptsächlich für private Auftraggeber bauten. Einerseits entwarf Flitcroft Kirchen wie St Giles-in-the-Field (1731-1733) oder Woburn Abbey

¹⁶⁵ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 192-193 u. 196.

¹⁶⁶ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 199-201.

(um 1747), die wenig gut ankamen, andererseits plante er sehr erfolgreich Stadtpaläste wie Nr. 10 am St. James Square. Während an seinen Kirchen keine palladianische Architektur zu erkennen ist, sind seine Stadthäuser ausgezeichnete Beispiele für reduzierte palladianische Fassaden. Ware hingegen plante nicht nur Stadt-, sondern auch Landhäuser. Seine erste palladianische Landvilla war das Clifton Hill House (**Abb. 22**), welches 1746 bis 1750 entstand, worauf Wrotham Park folgte. Besonders erfolgreich waren aber auch seine Stadthäuser, wie das 1749 erbaute und 1934 zerstörte Chesterfield House. Beispiele dafür sind auch Nr. 45 und Nr. 46 am Berkley Square, wobei Ware als Architekt dieser beiden Häuser nicht vollkommen bewiesen werden kann.¹⁶⁷

Burlington setzte sich stark für den Palladianismus ein, wodurch sich dieser nicht nur verbreitete und zum englischen Stil wurde, sondern auch nach dem Tod der ersten Generation fortgeführt wurde. Die wichtigsten Vertreter dieser Zeit waren Sir Robert Taylor und James Payne in London sowie John Carr in York. Sie waren keine Amateur-Architekten mehr, sondern besaßen eigene Büros und stellten, was damals ungewöhnlich war, Schüler in Ausbildung an. Taylor verwendete gerne einzelne palladianische Motive, wie rustizierte Bögen, welche unter anderem bei der Maidenhead Brücke, dem Haus des Bischofs von Ely in der Dover Street und beim Council House von Salisbury eingesetzt wurden. Seine Bauaufgaben waren vielfältig. Er erweiterte

nicht nur die Bank of England, sondern entwarf auch Brücken oder Stone Buildings in Licoln's Inn.¹⁶⁸

Sein Zeitgenosse Payne war hingegen der führende Architekt im Bereich der Landhäuser. Auch wenn er sich stets auf Kent und Jones sowie gelegentlich auf Campbell bezog, waren seine Entwürfe unaufregend. Es entstanden unter anderem Nostell Priory, Worksop Manor und Kedleston Hall, wobei er letztere nicht selbst fertig stellte. Er brachte den Palladianismus näher an den Neoklassizismus heran, wurde aber bei seiner Arbeit von anderen Kollegen überholt. Carr dagegen kam mit dem Palladianismus als Steinmetz bei den Bauarbeiten von Kirby Hall, welche wohl von Lord Burlington oder Robert Morris stammte, in Berührung. Er entwarf in weiterer Folge Harewood House, Tabley House und Basildon Park, die allesamt palladianische Entwürfe waren. Mit dem Country Court House bewegte aber auch er sich in Richtung Neoklassizismus. Das Ende des Palladianismus in England war nahe und wurde mit dem Erscheinen von William Chambers *A Treatise on Civil Architecture* 1759 besiegelt.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 213 u. 223.

¹⁶⁸ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 218-219.

¹⁶⁹ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 216 u. 219-220.



Abb. 23: Inigo Jones, Nordfassade Queen's House, London, 1616-1635.

4. REPRÄSENTATIVE WOHNSTITZE IN ENGLAND

4.1. PALLADIANISCHE ARCHITEKTUR VOM ANFANG BIS ZUR MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS

4.1.1. QUEEN'S HOUSE

Die Geschichte der Anlage von Greenwich reicht bis ins 8. Jahrhundert zurück, als das Gelände im Besitz von König Alfred war. Nachdem dieser es an die Kirche abgetreten hatte, wurde es 1414 an die Krone retourniert und schließlich 1426 an Humphrey, den Herzog von Gloucester, übergeben. Dieser ließ einen Turm an der Stelle des heutigen Royal Observatory und ein neues Gebäude an der Thames errichten. Unter Henry VII. wurde der Bau am Fluss schließlich erweitert und von da an als Placentia bezeichnet. Henry VIII. fügte der Anlage zusätzliche Stallungen und Türme

für einen Turnierhof hinzu und ließ von 1525 bis 1526 den Duke Humphrey-Turm renovieren. 1605 kam dieses Bauwerk in den Besitz von Henry Howard, einen Berater von James I. Er verwaltete auch den Greenwich Park, weshalb es ab 1613 zu Diskussionen mit der Königin Anna von Dänemark, die diese Aufgabe selbst erledigen wollte, kam.¹⁷⁰ Der König hatte ihr nach einem Wutanfall – die Königin hatte ohne Absicht den Lieblingshund ihres Mannes erschossen – die Anlage in Greenwich Park geschenkt.¹⁷¹ Das Problem wurde aber bereits 1614 gelöst, als Howard verstarb.¹⁷²

Inigo Jones entwarf ab Oktober 1616 das Queen's House (**Abb. 23**), welches einerseits

170 Bold, Greenwich, 2001, S. 3-6, 38 u. 40.

171 van der Merwe, The Queen's House, 2012, S. 22.

172 Bold, Greenwich, 2001, S. 40.

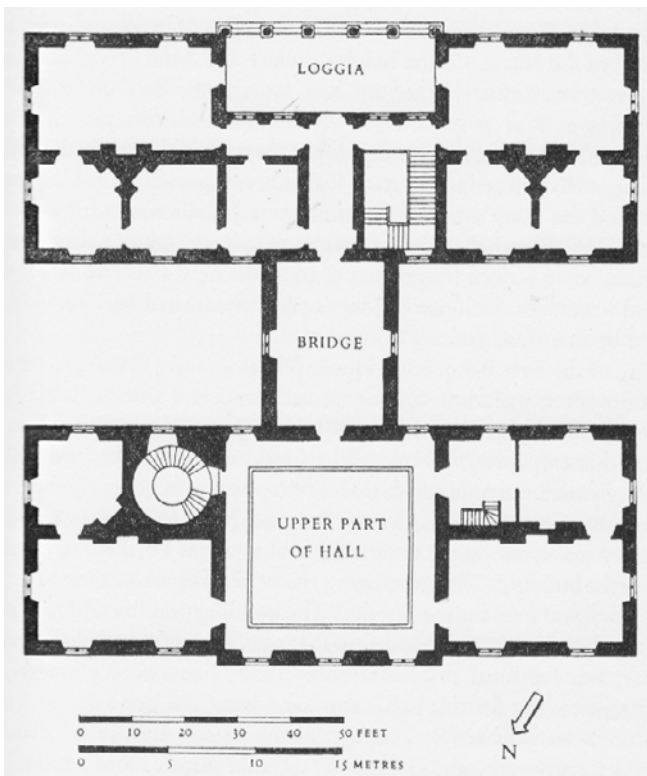


Abb. 24: Inigo Jones, Grundriss Obergeschoss vor den Adaptionen in 1661, Queen's House, London, 1616-1635.

als Rückzugsort für die Königin, andererseits als Brücke dienen sollte. Zu jener Zeit trennte eine öffentliche Straße den Greenwich Park vom Greenwich Palace am Thamesufer, wobei beide Bereiche von einer Mauer umgeben waren. Um der Königin und ihren Gästen einen abgeschirmten Übergang zwischen diesen zu ermöglichen, plante Jones an beiden Seiten der Straße zwei zweistöckige Bauten, die im Obergeschoss durch einen Brückenraum verbunden wurden (Abb. 24). Die erste zeitgenössische Rezeption stammte von John Chamberlain aus dem Jahre 1617, der das Queen's House als einen „curious device“, der 4000£ kosten sollte und bereits im Sommer desselben Jahres fertig sein würde, bezeichnete. Die Bauarbeiten gingen aber nicht wie gewünscht voran und wurden im April 1618 unterbrochen. Als Anna von Dänemark im März 1619 mit nur 44 Jahren verstarb, standen erst die



Abb. 25: Adriaen van Stalbeem, einstöckiges Queen's House und Mauer, Ausschnitt von A View of Greenwich, um 1632, Öl auf Leinwand, 83,5 x 107 cm, Royal Collection, London.

Grundmauern des Erdgeschosses (Abb. 25) und es wurde weitere zehn Jahre nicht an dem Haus weitergearbeitet. 1629 schenkte auch Charles I. seiner Frau Henriette Marie von Frankreich die Anlage in Greenwich, woraufhin diese den Bau bis etwa 1638 fertigstellen ließ. Hierbei bildete die Hinzufügung der Nordterrasse die größte Planänderung.¹⁷³

Die Königin konnte sich aber nur kurze Zeit am Queen's House erfreuen, da sie nach dem Beginn des Bürgerkrieges 1643 nach Frankreich ins Exil floh. Während der Palast am Flussufer dem Verfall überlassen wurde, wurde das Queen's House weiterhin für Regierungsgeschäfte genutzt. Nach der Restoration von Charles II. im Jahre 1660 begann man sich wieder für das Bauwerk zu interessieren. Im August 1661

¹⁷³ van der Merwe, *The Queen's House*, 2012, S. 22.

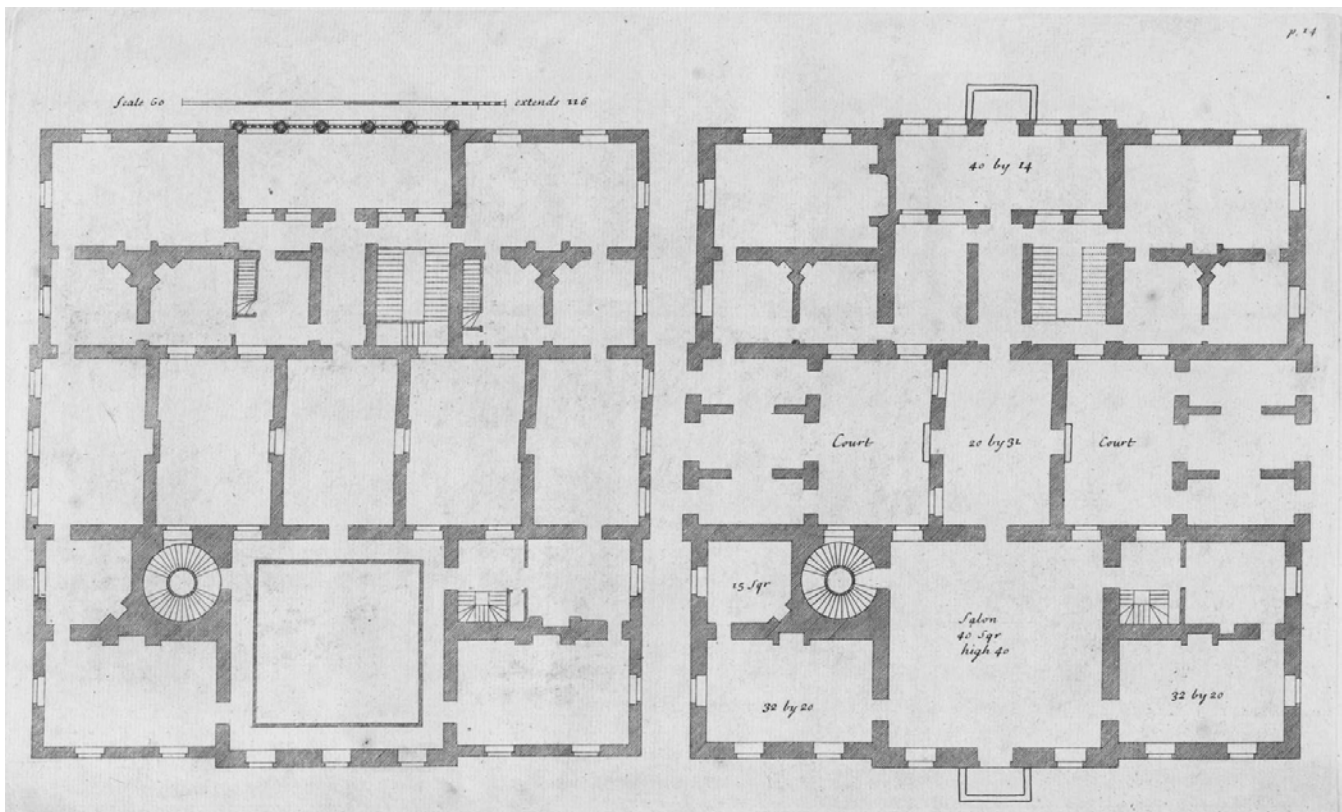


Abb. 26: Inigo Jones, Grundriss Erd- und Obergeschoss nach Adaptionen und vor 1837, Queen's House, Greenwich, London, 1616-1635, in: Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715.

starteten schließlich die Bauarbeiten für zwei weitere Brückenräume (**Abb. 26**) an der Ost- und Westfassade, wobei die Zuschreibung sich als schwierig herausstellt. Erhalten haben sich aber Skizzen von William de Keyser. Als Henriette Marie im Juli 1662 aus Frankreich zurückkehrte, zog sie zuerst in das Queen's House um die Beendigung der Umbauarbeiten am Somerset House abzuwarten. Als sie schließlich bereits im September übersiedelte, endete die Geschichte von Greenwich als königlicher Wohnsitz.¹⁷⁴

Das Queen's House wurde in den weiteren Jahren von diversen Personen, die in der Gunst der Königsfamilie standen bewohnt. Somit wohnten hier unter anderem eine der Mätressen von Charles II. und der Maler Willem van der

Velde benutzte das Gebäude eine Zeit lang als Studio. Ab 1690 wurde es vom Ranger des Greenwich Parks benutzt, wobei 1697 Henry, der Earl von Romney, die beiden Gebäudeteile auch im Erdgeschoss miteinander verband.¹⁷⁵ Die nächsten größeren Adaptionen erfolgten ab 1806 mit der Einrichtung des Royal Naval Asylum, einem Waisenhaus für Kinder von Angehörigen der Navy und Marines, als das Gebäude an die neuen Gegebenheiten angepasst wurde. Auch die Kolonadenreihen zu beiden Seiten des Queen's House, die an der Stelle der ehemaligen Straße platziert wurden, entstanden 1809 und wurden 1811 erweitert. Die Schule zog schließlich 1933 nach Holbrook, Suffolk, während 1937 das National Maritime Museum im Queen's House

¹⁷⁴ van der Merwe, *The Queen's House*, 2012, S. 48.

¹⁷⁵ van der Merwe, *The Queen's House*, 2012, S. 76.

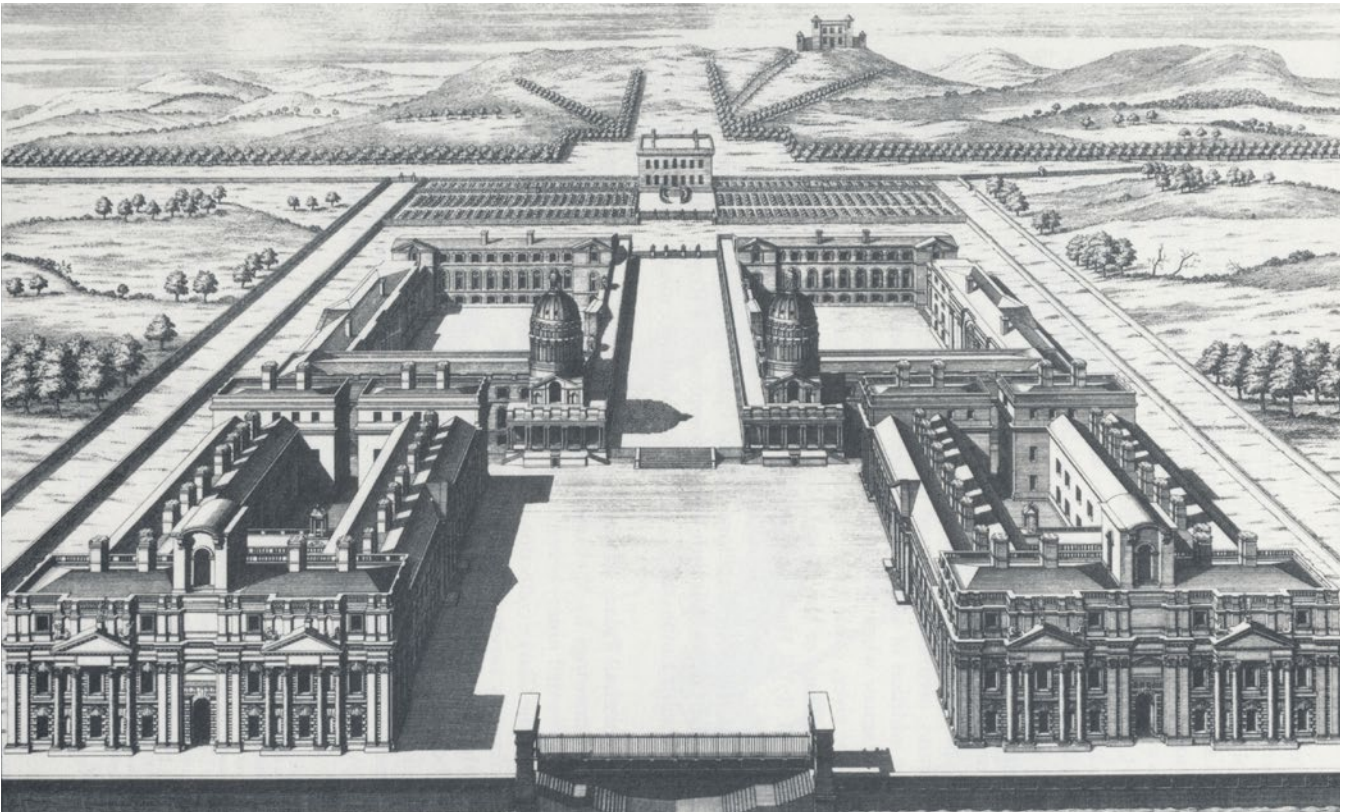


Abb. 27: John Webb, Gesamtanlage in Greenwich, London, 1616-1751, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

eröffnet wurde.¹⁷⁶

Ab dem Ende des 17. Jahrhunderts entstand aber auch nördlich des Queen's House eine Anlage mit vier Gebäuden (**Abb. 27**). Diese sollten als Heimat für das 1694 neu gegründete Royal Hospital for Seamen dienen, wobei hier Veteranen der Royal Navy, die sich nicht mehr selbst versorgen konnten, einen Platz finden sollten. Diese Institution wurde aber 1869 geschlossen, umgebaut und 1873 als Royal Naval College wieder eröffnet. 1995 wurden die Ausbildungseinrichtungen an andere Standorte verlegt und die Anlage befindet sich seit 1998 in der Obhut der Greenwich Foundation. Heute nutzt die University of Greenwich und das Trinity College of Music die Baulichkeiten.¹⁷⁷ Die

Bauwerke sind symmetrisch entlag einer Achse, die das Queen's House mit dem Fluss verbindet, angeordnet. Dem King Charles Gebäude im Nordwesten steht das Queen Anne Gebäude im Nordosten gegenüber. Das King William und das Queen Mary Gebäude sind im Südwesten und Südosten zu finden. Hierbei entstand der Ostflügel des King Charles Gebäudes von John Webb von 1664 bis 1672, während der Westflügel von Christopher Wren und Nicholas Hawksmoor zwischen 1696 und 1707 errichtet wurde.¹⁷⁸ Das King William Gebäude wurde ebenfalls von Wren entworfen, jedoch von Hawksmoor und Vanbrugh von 1698 bis 1712 ausgeführt. Beim Queen Anne Gebäude hingegen schritten die Bauarbeiten nicht so rasch voran. Man startet mit der Errichtung des Bauwerks nach

¹⁷⁶ van der Merwe, *The Queen's House*, 2012, S. 94 u. 110.

¹⁷⁷ Bold/Bradbeer/van der Merwe, *Maritime Greenwich*, 1999, S. 10 u. 15.

¹⁷⁸ Bold, *Greenwich*, 2001, S. ix, 79, 108, 112 u. 271.

Entwürfen von Wren und Hawksmoor bereits 1699, jedoch erst Thomas Ripley konnte dieses 1748 fertigstellen. Auch das Queen Mary Gebäude wurde von Ripley nach Plänen von Wren von 1735 bis 1751 errichtet.¹⁷⁹ Um sich in dieser großen Anlage behaupten zu können plante Webb ab 1663 größere Umbauarbeiten am Queen's House. Dafür sollten Eckpavillons, ein weiterer Stock und ein Tempelportikus hinzugefügt werden, welche aber alle nicht ausgeführt wurden.¹⁸⁰

Baubeschreibung

In weiterer Folge soll nur näher auf das Queen's House eingegangen werden, da es als einziges Gebäude der Anlage in Greenwich als repräsentativer Wohnsitz konzipiert wurde. Wie bereits oben erwähnt, wurde das Queen's House im Laufe seiner Geschichte immer wieder mit Zubauten ergänzt. Als Basis für die folgenden Beschreibung soll der ursprünglich fertig gestellte Entwurf von Inigo Jones dienen, wobei auf die späteren Adaptionen hingewiesen wird. Jene notwendigen Umbauarbeiten, die sich nach der Umwidmung des Gebäudes in eine Schule ergeben haben, werden hierbei aber ignoriert, da sie von geringer Bedeutung sind und nicht die Architektur repräsentativer Wohnsitze des 17. und 18. Jahrhunderts repräsentieren.

Beim Queen's House handelt es sich um einen dreistöckigen Bau, der in das sanft ansteigende Terrain hineingebaut wurde. Daher sind an der Südfassade nur zwei Geschosse sichtbar, während an der Nordseite das Kellergeschoss

aus dem Gelände herausragt. Eine Terrasse die sich über die gesamte Breite des Gebäudes erstreckt, schließt im Norden an das Bauwerk an und ist über die Great Hall erreichbar. Zwei Baukörper mit längsrechteckigem Grundriss im ungefähren Verhältnis von 1:3 stehen einander gegenüber und werden im Obergeschoss durch den zentralen Brückenraum verbunden. Dadurch ergibt sich ein H-förmiger Grundriss von ungefähr 30x30m, der erst durch die Hinzufügung der weiteren Brückenräume an der Ost- und der Westfassade aufgelöst wurde. Im Erdgeschoss entstand die Verbindung zwischen Nord- und Südtrakt womöglich erst 1697 bis 1699 im Zuge der Verlegung der Straße.¹⁸¹

Sowohl beim Erd- als auch beim Obergeschoss der Nord- und Südflügel werden jeweils drei annähernd quadratische Raumeinheiten aneinandergereiht. Dabei säumen jeweils zwei Raumkompartimente im Nordtrakt die Great Hall und im Südtrakt die Loggia mit Nebenräumen. Diese äußeren Einheiten weisen allesamt eine dreifache Aufteilung auf, wobei die kleineren Räume sich in Richtung Straße und die großflächigeren in Richtung Park und Garten öffnen. Eine Ausnahme bilden die beiden südlichsten Räume, die durch Zwischenwände ein weiteres mal unterteilt werden und so die Schrankräume von König und Königin von deren Schlafräumen trennen.¹⁸² Im Gegensatz dazu unterscheiden sich die beiden zentralen Raumeinheiten in ihrer Aufteilung stark. Einerseits bildet die großzügige Great Hall, die über zwei Stockwerke reicht und einen Würfel

179 Bold/Bradbeer/van der Merwe, Maritime Greenwich, 1999, S. 40-41.

180 Bold, Greenwich, 2001, S. 79.

181 Bold, Greenwich, 2001, S. 48-49, 77 u. 84.

182 Bold, Greenwich, 2001, S. 48-49.

mit einer Kantenlänge von 40 ft.¹⁸³ beschreibt, den Mittelpunkt im Nordtrakt. Andererseits weist das zentrale Raumkompartiment des Südtraktes eine differenziertere Aufteilung auf. An einen längsrechteckigen Raum, der im Obergeschoss als Loggia ausgeführt wurde, schließen Gang, Stiegenhaus und ein Schrankraum an.

Die Nordfassade beschreibt ein liegendes Rechteck im Verhältnis 2:5 und kann horizontal vierfach gegliedert werden: Auf die Sockelzone mit zwei gewendelten Treppen folgen die beiden Hauptgeschosse. Darüber erhebt sich die Dachlandschaft mit Balustraden und Kaminen. Hierbei ist der Sockel glatt verputzt und wird mit dem Geländer der Terrasse abgeschlossen. Ein zentrales Rundbogentor mit profilierter Rahmung und Schlussstein bildet den Eingang in das Kellergeschoss, der heute als Haupteingang für das Museum verwendet wird. Daneben befinden sich die beiden gewendelten Treppen, die auf die Terrasse führen. Die Differenzierung des Erd- und des Obergeschosses erfolgt einerseits aufgrund eines durchlaufenden Gurtgesimses, andererseits durch die unterschiedliche Oberflächengestaltung. Dabei steht der rustizierten Fassade der unteren Etage die glatt verputzte Wand der oberen Etage gegenüber. Nach oben hin wird letzteres durch das Dachgesims abgeschlossen.

Vertikal kann die siebenachsige Fassade in drei Abschnitte geteilt werden, wobei der mittlere risalitartig hervorspringt. Die jeweils zwei äußersten Fensterachsen sind in ihrem

Aufbau komplett gleich gestaltet. Über einem Rechteckfenster mit Schlussstein ist ein weiteres Rechteckfenster mit profilierter Rahmung und einem Gesims als Verdachung angeordnet. Beide Fenster weisen die gleiche Breite auf, jedoch fällt die Öffnung des Erdgeschosses höher aus als jene der oberen Etage. Im mittleren Abschnitt werden bei den beiden äußeren Achsen im Obergeschoss die Fenster der seitlichen Zone übernommen. Im Erdgeschoss befinden sich hingegen größere Rechteckfenster, die die gleiche Breite wie die zentrale Terrassentür aufweisen. Dieser Zugang zur Great Hall ist ebenfalls rechteckig und orientiert sich in ihrer Höhe an den benachbarten Fenstern. Hierbei setzen die Glasscheiben auch erst auf dem gleichen Niveau wie die Fensterbänke an, weshalb der Eindruck einer einheitlichen Höhe entsteht. Dies wird durch den weißen Anstrich der Rahmen aller Fenster zusätzlich betont. Oberhalb der Terrassentüre erhebt sich ein Rundbogenfenster welches die gleiche Breite und gleiche Höhe wie alle Öffnungen des Obergeschosses aufweist. Darunter ist ein Scheinbalustrade angeordnet, während sich darüber eine Tafel mit der Inschrift „Henrica Maria Regina 1635“¹⁸⁴ befindet.¹⁸⁵ Auch die Balustraden der Dachlandschaft gehen auf die vertikale Gliederung der Fassade ein. Hierbei markieren die Hauptsteher die Endpunkte der Fassade und die Grenzen zwischen den einzelnen Abschnitten, während jeweils eine zentral zwischen den Fensterachsen angeordnet ist. Zusätzlich befinden sich in den beiden äußeren Zonen schlankere Zwischensteher direkt über

183 van der Merwe, *The Queen's House*, 2012, S. 40.

184 Dies steht für "Königin Henriette Marie 1635".
185 Bold, Greenwich, 2001, S. 54.

4. REPRÄSENTATIVE WOHNSTITZE IN ENGLAND

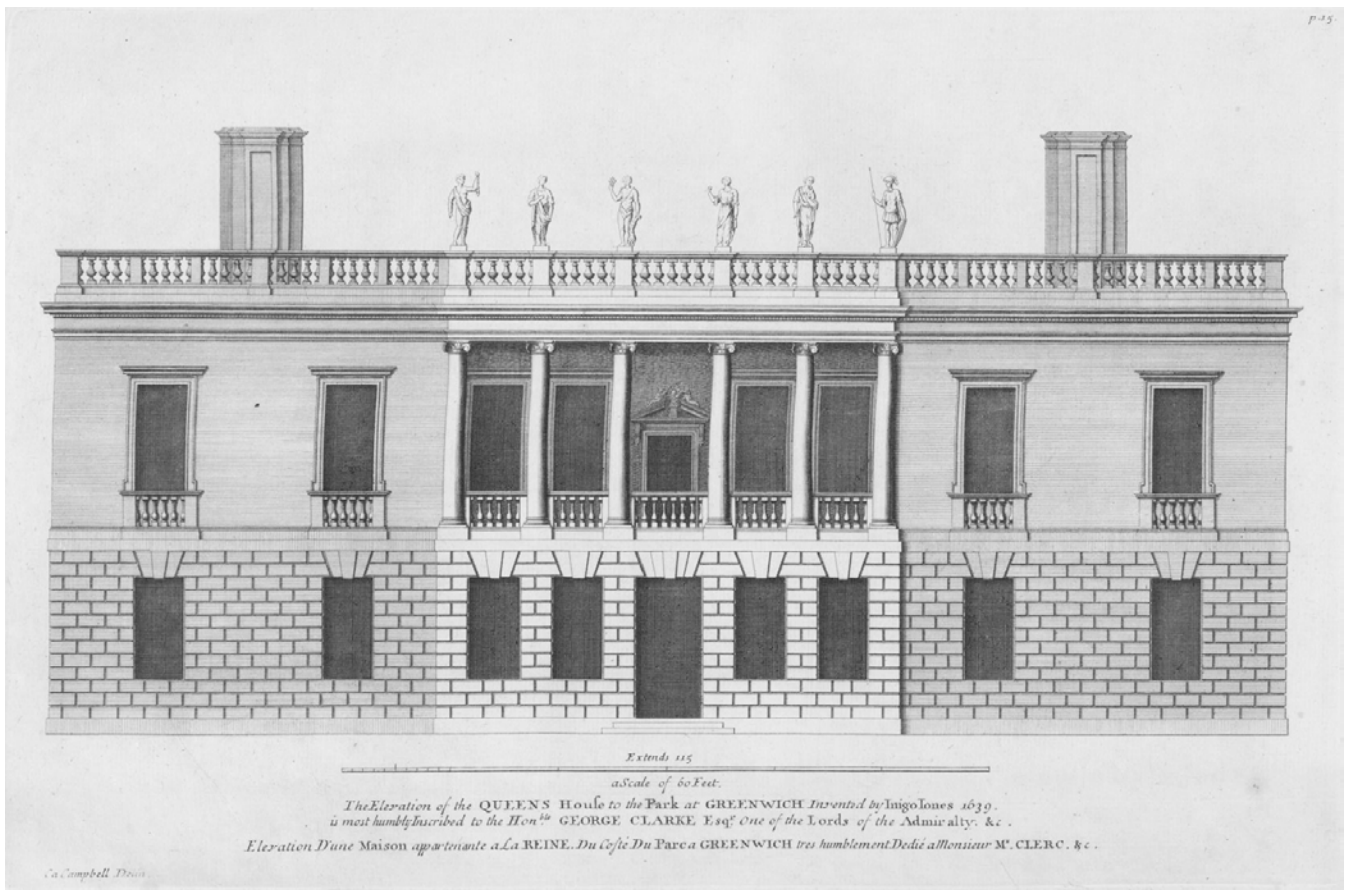


Abb. 28: Inigo Jones, Südfassade Queen's House, Greenwich, London, 1616-1635, in: Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715.



Abb. 29: Inigo Jones, Südfassade Queen's House, Greenwich, London, 1616-1635.

den Fensterlaibungen.

Die Südfassade (**Abb. 28 u. Abb. 29**) ähnelt in ihrem Aufbau in vielen Bereichen der Nordfassade. Auch hier findet sich die vertikale Dreifachgliederung mit Mittelrisalit wieder. Weiters wurde die horizontale Gliederung der beiden Hauptgeschosse und der Dachkonstruktion übernommen, wobei hier aber aufgrund des Niveauunterschieds die Sockelzone nicht sichtbar ist. Zusätzlich wurden die Aufteilung der Fenster in den beiden Seitenbereichen an jene der Nordfassade angelehnt, wenn auch hier im Gegensatz zu dieser unterhalb der Öffnungen im Obergeschoss Scheinbalustraden angeordnet wurden.

Der mittlere Bereich unterscheidet sich in seiner Gestaltung aber stark von jener an der Nordfassade. Während an der Nordfassade die Außenwand senkrecht bis nach oben durchgezogen wird, befindet sich an dieser Stelle an der Südseite in der oberen Etage eine Loggia. Das Dach dieser wird von sechs ionischen Säulen getragen, wobei das Interkolumnium in der Mitte breiter ausfällt als an den Seiten. Der mittlere Abschnitt ist in fünf Achsen gegliedert, wobei die zentrale nicht nur durch den größeren Säulenabstand betont wird. Zusätzlich befindet sich an dieser Stelle im Erdgeschoss das breitere Eingangstor, während in der oberen Etage an der Rückwand der Loggia eine weitere Türe mit Rahmen und gesprengtem Dreiecksgiebel als Verdachung zu sehen ist. Die vier weiteren Fensterachsen sind hingegen genauso wie jene der beiden seitlichen Abschnitte gestaltet. Hierbei bilden wieder die Öffnungen eine Ausnahme, indem die Verdachung und die

Scheinbalustrade ausgespart werden. Letztere wird aus der Außenwand herausgelöst und rückt als Geländer an die Kante Loggia. Dadurch bleibt das Motiv des Rechteckfensters mit Balustrade, wie wir es in den seitlichen Abschnitten finden, erhalten. Hierbei stellt sich aber auch die Frage, ob dieses Motiv nicht ursprünglich bei der Loggia kreiert wurde und anschließend auch bei den anderen Fenstern übernommen wurde. Dafür spricht, dass beim Vergleich der seitlichen Bereichen der Nord- mit der Südfassade die einzigen Differenzen die Scheinbalustraden der oberen Etage der Südseite darstellen. Jones hat somit das Geländer der Loggia bei den Fenstern übernommen haben um Kontinuität zu erzeugen. Dadurch wird auch wie am gesamten Entwurf die Horizontalität betont. Die horizontalen Elemente wie die Verdachungen oder das Dachgesims treten hier stärker aus der Ebene hervor als die vertikalen. Die Mittelrisalite springen bei beiden Fassaden nur geringfügig aus der Fläche hervor und die Differenz erscheint aus der Entfernung nur wie eine Ebene. Es wird der Anschein erweckt, dass Jones nur versucht die Regenrohre hinter dem Vorsprung zu verstecken. Im Gegenzug dazu schafft er auch bei den Fenstern und Türen horizontale Geraden, indem die Glasscheiben der Tore auf der gleichen Höhe ansetzen wie jene der Fenster. Die Fassaden scheinen dadurch einen geschichteten Aufbau zu erhalten, wobei die Mittelachse durch unterschiedliche Fenster- und Türgestaltungen betont wird. Er verzichtet aber auf die Errichtung eines Dreiecksgiebels an beiden Fronten und schließt das Gebäude nach oben hin mit einer durchlaufenden Balustrade, die nicht unterbrochen wird, ab. Der



Abb. 30: Andrea Palladio, Villa Cornaro, Padua, 1552.

Horizontalität wird somit der Vorrang gegeben, während die vertikale Betonung nur auf die Mittelachse beschränkt wird und somit in den Hintergrund rückt.

Vergleichsbeispiele

Jones hatte bereits die *I quattro libri dell'architettura* studiert, ehe er bei seiner zweiten Italienreise sein Wissen vertiefen und die dargestellten Bauwerke persönlich besuchen konnte. Beim Queens's House – wie auch bei vielen seiner anderen Bauten – kopierte er aber nicht einfach eine Palladiovilla, sondern übernahm viel mehr die Idee der Rezeption der Antike. Dennoch orientierte er sich für Detailfragen gerne an seinem Vorbild, wie es auch beim Queen's House geschah.¹⁸⁶ Dies kann

bei der Villa Cornaro (**Abb. 30**) beobachtet werden. Ab 1552 entstand in der Nähe von Piombino Dese das Hauptgebäude von Palladio, wobei die Bauarbeiten bereits 1554 für beendet erklärt werden konnten. Zu jener Zeit war das Gebäude bereits benutzbar, jedoch noch nicht fertig gestellt und es wurde noch bis ins 17. Jahrhundert daran gearbeitet. Palladio widmete der Villa in seinen *Quattro Libri* eine Seite und stellte Grundriss und Fassade dar.¹⁸⁷ In Jones Ausgabe finden sich keine Notizen zu der Villa Cornaro, weshalb nicht gesichert gesagt werden kann, dass er das Bauwerk bei seiner zweiten Italienreise besucht hatte. Bekannt ist jedoch, dass er das benachbarte Padua besuchte und dass er nicht nur die *Quattro Libri* für Notizen nutzte. Da er zusätzlich auch Palladios Werk

¹⁸⁶ Burns, Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North, 1999, S. 31-34.

¹⁸⁷ Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, 2012, S. 316-320.

immer wieder intensiv studiert hatte, kann davon ausgegangen werden, dass er zumindest die Darstellungen im Traktat kannte.¹⁸⁸

An der Eingangsfassade der Villa Cornaro ist eine zentrale, zweigeschoßige Loggia mit korinthischen Säulen zu sehen. Das Motiv des Obergeschosses lässt sich auch an der Südfassade des Queen's House beobachten, wobei hier ionische Säulen eingesetzt werden. In beiden Fällen sind zwischen den Säulen Fenster und ein zentrales Eingangstor angeordnet, wobei im Gegensatz zum Queen's House bei der Villa Cornaro letzteres höher ausfällt als die anschließenden Fenster. Da Jones auch auf ein Mezzaningeschoss verzichtet, fällt die Loggia in England niedriger aus. Den größten Unterschied bildet die Herauslösung der Terrasse aus dem Grundriss. Während beim Queen's House der Mittelrisalit nur wenige Zentimeter aus der Ebene hervorspringt, wird bei der Villa Cornaro die Terrasse zu einem Zubau, der an den Hauptkomplex herangerückt wird. Im Gegensatz dazu steht die zweistöckige Loggia der Villa Pisani in Montagnana (**Abb. 31**). Bei diesem Bau, der von 1552 bis 1555 entstand, wird die Loggia mit ihren nur vier ionischen Säulen – anstelle der sechs Säulen beim Queen's House und der Villa Cornaro – in den annähernd quadratischen Grundriss integriert.¹⁸⁹ Jones kombiniert somit die sechs Säulen der Villa Cornaro mit den ionischen Kapitellen und der in den Hauptkörper integrierten Loggia der Villa Pisani. Sowohl Jones in Greenwich als



Abb. 31: Andrea Palladio, Villa Pisani, Montagnana, 1552-1555.

auch Palladio in Montagnana versuchen somit einen einheitlichen Baukörper zu kreieren, was in England durch den Verzicht auf den Giebel zusätzlich verstärkt wurde. Auf einer früheren Skizze¹⁹⁰ ist diese noch klar zu erkennen, während beim ausgeführten Bau das Pediment mit der allumlaufenden Balustrade ersetzt wird. Dadurch entsteht der kompakte und quaderförmige Eindruck des Gebäudes.

Bei beiden italienischen Bauten finden wir auch im Erdgeschoss eine Loggia, die wir am heute erhaltenen Bau in England nicht mehr finden können. Es besteht aber die Möglichkeit, dass Königin Anne anstelle der zentralen Orangerie im Erdgeschoss an der Südfassade ebenfalls eine überdachte Terrasse errichten lassen wollte. Dafür sprechen auch Fenster, die sich in den Innenwänden befanden und erst 1708 zugemauert wurden.¹⁹¹ Beim Panorama von

¹⁹⁰ Erhalten hat sich ein Vorentwurf der Fassade, wobei nicht klar deklariert wurde ob es sich um die Nord- oder Südseite handelt. Der zweigeschoßige Aufbau und die zentrale Loggia im Obergeschoss sprechen aber dafür, dass es sich um die Südfassade handelt.

¹⁹¹ Bold, Greenwich, 2001, S. 56 u. 253 (Anm. 116).

¹⁸⁸ Burns, *Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North*, 1999, S. 32.

¹⁸⁹ Plagemann, *Die Villen des Andrea Palladio*, 2012, S. 310-311.



Abb. 32: Vincenzo Scamozzi, Ostfassade Villa Molin, Padua, 1557.



Abb. 33: Vincenzo Scamozzi, Südfassade Villa Molin, Padua, 1557.



Abb. 34: Guiliانو da Sangallo, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1485.

„Graenwich“ von Wenceslaus Hollar aus dem Jahre 1637 präsentiert sich die Fassade aber bereits nur mit einer Loggia im Obergeschoss.¹⁹²

Bei der Konstruktion der Balustraden sind Unterschiede zwischen den Bauten von Palladio und Jones zu erkennen. Bei ersterem setzen die Säulen auf Sockeln auf, zwischen denen schließlich das Geländer aufgespannt wird. Im

Gegensatz dazu reichen in England die ionischen Säulen bis an den Boden der Loggia und die Balustraden werden dazwischen eingestellt. Hierbei berührt der Handlauf auf beiden Seiten die angrenzenden Säulen und liegt auf zwei Stehern auf. Anschließend werden zwischen diesen die Baluster regelmäßig verteilt, wobei jeweils ein halber an die Steher direkt anschließt. Jones rezipiert in diesem Fall also nicht Palladio sondern Vincenzo Scamozzi, den

¹⁹² van der Merwe, *The Queen's House*, 2012, S. 36-37.

er auch persönlich in Venedig getroffen hatte.¹⁹³ In seiner Ausgabe der *Quattro Libri* bezeichnete er selbst die Villa Molin (**Abb. 32**) als Vorbild für seine Detaillösungen.¹⁹⁴ Scamozzi setzt aber seine Baluster direkt auf den Terrassenboden, während Jones diese auf ein profiliertes Mauerband stellt. Weiters wird bei der Villa Molin auf die halben Baluster verzichtet und dieser werden regelmäßig zwischen Stehern verteilt.

Wenn auch Jones nicht auf den Aufbau der Südfassade (**Abb. 33**) hinwies, dürfen die Zusammenhänge zur Nordseite des Queen's House nicht unterschätzt werden. Wie auch in England weist das Untergeschoss eine rustizierte Oberflächengestaltung auf, während in der oberen Etage die Wandfläche glatt verputzt ist.¹⁹⁵ Auch hier springt ein Mittelrisalit nur wenige Zentimeter aus der Ebene heraus, wobei dieser auch einen ähnlichen Aufbau vorweist. Das zentrale Rechteckstor und das darüberliegende Rundbogenfenster werden wie in England von jeweils einem Rechteckfenster gesäumt. Die zentralen Öffnungen sind beide höher als die angrenzenden Fenster, während beim Queen's House stets auf eine durchgehende horizontale Linie geachtet wird. Scamozzi betonte bei seinem Entwurf somit die Höhe, während Jones die Horizontalität des Gebäudes hervorhebt. Bei der Villa Molin wird dieser Effekt verstärkt indem in den seitlichen Bereichen nicht zwei sondern jeweils nur ein Fenster angeordnet ist, ein Mezzaningeschoss

eingezogen und dem Gebäude eine Laterne aufgesetzt wird. Scamozzi durchbricht mit letzterer den einheitlichen Baukörper, während Jones diesen wie bereits oben erwähnt mit der durchlaufenden Balustrade zusammenhält.

Als ein weiteres Vergleichsbeispiel kann die Villa Medici (**Abb. 34**) in Poggio a Caiano von Giuliano da Sangallo herangezogen werden. Bauherr war ab 1485 Lorenzo de Medici, der die Fertigstellung seiner Villa nicht mehr miterleben konnte. Von 1495 bis 1513 kam es zu einer Bauunterbrechung, als die Familie Medici ins Exil flüchten mussten. Nach ihrer Rückkehr wurde das Bauwerk bis etwa 1520 fertig gestellt.¹⁹⁶ Ob Inigo Jones selbst das Gebäude besichtigte ist unsicher. Bei seiner Italienreise besuchte er aber auch das benachbarte Florenz,¹⁹⁷ weshalb ein Abstecher nach Poggio a Caiano nicht unmöglich erscheint. Wie beim Queen's House stehen sich bei der Villa Medici zwei Baukörper mit rechteckigem Grundriss gegenüber und werden mit einem zentralen Brückenraum verbunden. Dadurch entsteht ein H-förmiger Grundriss (**Abb. 35**). Während in England eine solche Verbindung aber nur im Obergeschoss zu finden ist, ist er in Italien zweistöckig ausgeführt. Dies muss aber auf die unterschiedlichen Rahmenbedingungen zurückgeführt werden, da bei Sangallo keine öffentliche Straße überbaut werden musste. Lees-Milne geht noch einen Schritt weiter und sieht auch die Eingangsfassade als ein Vorbild für die Nordseite des Queen's House.

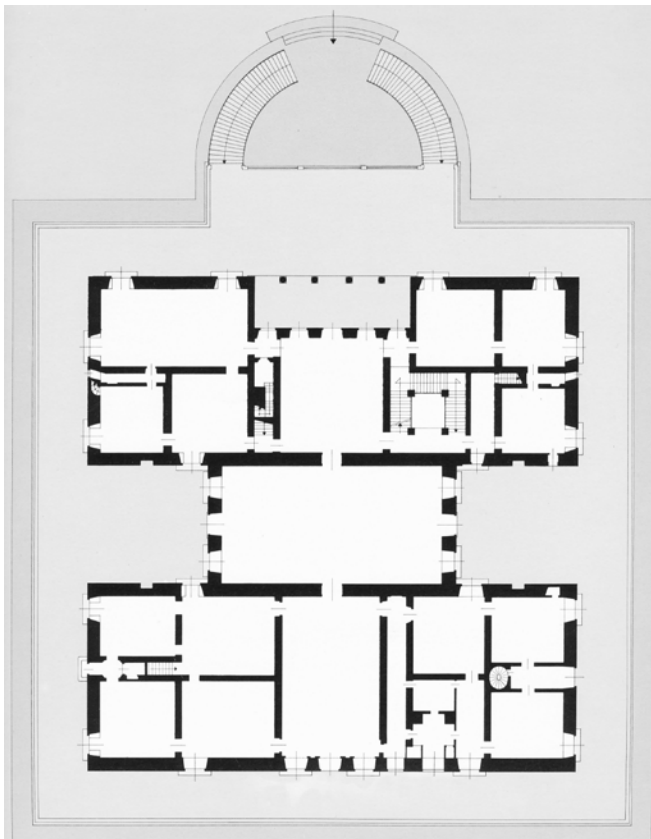
193 Summerson, Inigo Jones, 1966, S. 36.

194 Lees-Milne, *The Age of Inigo Jones*, 1953, S. 69-70.

195 Lees-Milne, *The Age of Inigo Jones*, 1953, S. 70.

196 Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa*, 1974, S. 116-117.

197 Burns, *Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North*, 1999, S. 31-34.



links: Abb. 35: Giuliano da Sangallo, Grundriss erstes Geschoss, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1485-1520.

oben: Abb. 36: Francesco Fontani, Ansicht Villa Medici mit den alten Treppen vor 1823, Poggio a Caiano, 1485-1520, in: Fontani, *Viaggio Pittorico della Toscana dell'Abate II*, 1827.

Der Villa Medici ist ebenfalls eine Plattform vorgelagert, wobei diese aber um den gesamten Bau herumführt. Im Gegensatz dazu steht die Terrasse von Jones, die nur an die Nordseite des Gebäudes anschließt. Zusätzlich entscheidet sich Sangallo für Kolonaden unterhalb der Plattformkonstruktion, während bei Jones diese ebenfalls unterkellert ist. Lees-Milne sieht auch in den zwei einläufigen Kreisbogentreppen eine Referenz zum Queen's House.¹⁹⁸ Hierbei widerspricht ihm aber die neuere Forschung, da die Treppe erst nach Jones Italienbesuch adaptiert wurde. Zwei einläufige Treppen (**Abb. 36**) führten auf die Plattform, wobei die erste Darstellung mit den heutigen Stiegen erst 1823 geschaffen wurde. In *Compendio del Viaggio Pittorico della Toscana* von Francesco Fontani¹⁹⁹

werden diese zum ersten Mal gezeigt, während Bilder davor aber auch noch teilweise danach die ursprüngliche Treppenanlage darstellen.²⁰⁰

Bereits beim Queen's House ist Inigo Jones enge Beziehung mit Palladio zu erkennen, den er als Architekten sehr schätzt. Er sieht ihn aber nicht – so wie Scamozzi – als einen Gegner, sondern versucht mit seinem eigenen Entwurf Palladio zu erreichen. Er kopiert dabei nicht eine beliebige Palladio-Villa, sondern orientiert sich vielmehr an seiner Idee der Antikenrezeption. Dennoch schreckt er nicht davor zurück auf Detaillösungen von Palladio selbst, aber auch seinen Zeitgenossen wie Scamozzi und Sangallo zurückzugreifen. Während aber bei seinen italienischen Kollegen stets die Vertikalität im Mittelpunkt steht, tritt diese bei Jones zurück und er betont die Horizontalität des

198 Lees-Milne, *The Age of Inigo Jones*, 1953, S. 70.

199 Fontani, *Compendio del Viaggio Pittorico della Toscana II*, 1823, Pl. 43.

200 Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa*, 1974, S. 116-117.

Bauwerkes. Dies manifestiert sich nicht nur in der durchlaufenden Balustrade sondern auch durch den Verzicht auf Giebelfronten und der versteckten Dachlandschaft.



Abb. 37: Isaak de Caus, Ansicht Südfassade, Wilton House, Wilton, 1636-1652.

4.1.2. WILTON HOUSE

Ursprünglich als Nonnenkloster im 9. Jahrhundert erbaut, wurde es im 13. Jahrhundert vom Benediktinerorden übernommen. Nach der Auflösung des Klosters wurden William Herbert, dem späteren 1. Earl von Pembroke, die Gebäude und Ländereien zwischen 1542 und 1544 zugesprochen.²⁰¹ Dieser ließ das Kloster ab 1543 zu einem Herrenhaus umbauen und wendete bis 1565/66 £10.000 für Neu- und Zubauten auf. Diese veränderte Klosteranlage bildete die Grundlage für die weiteren geplanten Umbauten von Philip, dem 4. Earl von Pembroke in den 1630er Jahren. Selbst König Charles I. war von dem Gebäude begeistert, sodass er es nicht nur öfters besuchte, sondern auch seinen eigenen Hofarchitekten Inigo Jones zur Verfügung stellen wollte. Der war zu diesem Zeitpunkt aber mit dem Weiterbau des Queen's House in Greenwich beschäftigt, weshalb Jones den Architekt Isaak de Caus, mit dem er schon

am Banqueting House gemeinsam gearbeitet hatte, empfahl. Ab 1632 begann man bereits mit den Arbeiten am Garten, wobei die meisten Ausgaben in den Jahren 1634 bis 1635 erfolgten. Die Umbauarbeiten am Haus (**Abb. 37**) selbst starteten 1636. Der Entwurf (**Abb. 38**) sah eine symmetrische Gartenanlage, die an den Neubau des Südflügels anschloss, vor. Aus Geldmangel blieb von der ursprünglich geplanten Fassade, die sich über fast 400 ft. erstrecken sollte, nur in etwa die Hälfte über. Auch plante man zunächst aus der Tudorzeit erhaltene Türme abzureißen, doch sie wurden schließlich in den Bau integriert. Daher kann auch angenommen werden, dass der 4. Earl von Pembroke anfangs an einen kompletten Neubau der Gesamtanlage dachte, es jedoch nur zu einer Modifikation des Südflügels kam.²⁰²

Im Jahre 1647 kam es zu einem verheerenden Brand, wobei das Ausmaß der Zerstörung bis heute nicht komplett geklärt werden konnte.

²⁰¹ Hedward, *The Restoration of the South Front of Wilton House*, 1992, S. 81.

²⁰² Bold, John Webb, 1989, S. 57 u. 60.

Das Feuer dürfte sich aber wohl auf die oberen Etagen der Südfassade und hierbei auf die zentralen und östlichen Räume ausgebreitet haben. Wenn auch die Grundmauern wohl erhalten geblieben waren, dürfte das Dach den Flammen zum Opfer gefallen sein.²⁰³ Der Auftrag für den Wiederaufbau ging an John Webb und nicht wie lange angenommen an Inigo Jones. Letzterer war mittlerweile nicht nur alt, sondern in der Zeit des Bürgerkrieges auch zur persona non grata geworden. Bis 1652 errichtete Webb die oberen Etagen der Eckpavillons an der Südfassade und die Prunkgemächer neu.²⁰⁴

Im frühen 19. Jahrhundert wurde der Bau von James Wyatt umgebaut, der in allen vier Flügeln Änderungen vornahm. Sein Ziel war es das Haus wieder in eine mittelalterliche Kirche zurückzuverwandeln, wobei er die wenigsten Adaptionen im Südflügel vornahm.²⁰⁵ Wyatt selbst arbeitete ab 1801 am Wilton House, wurde aber 1810 aufgrund seiner Inkompetenz entlassen und die Umbauarbeiten wurden bis 1815 von jemand anderen vollendet.²⁰⁶

Baubeschreibung

Beim Wilton House (**Abb. 39 u. 40**) handelt es sich um eine vierflügelige Anlage, die um einen quadratischen Innenhof angeordnet ist. Den breiter ausgeführten Nord- und Südflügeln werden die schmälere Ost- und Westflügel untergeordnet, wobei der Westflügel um eine Zimmerbreite nach innen gerückt ist. Daher ergibt sich die Möglichkeit zusätzliche Räume

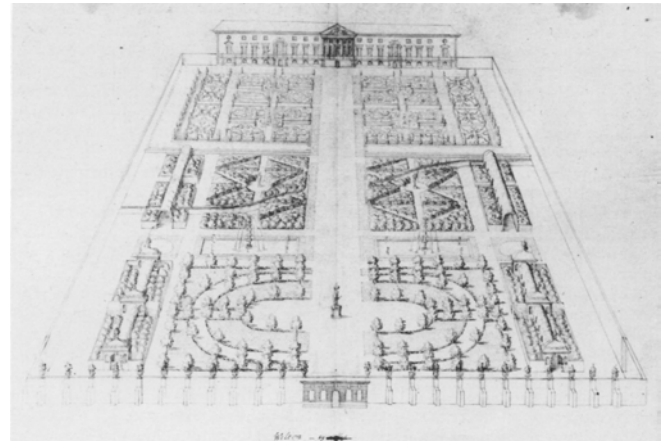


Abb. 38: Isaak de Caus, unausgeführter Entwurf für die Südfassade für Wilton House, 1636-1652, Worcester College, Oxford.

an der Westfassade hinzuzufügen ohne dass sie an der Nord- und Südfassade auffallen würden. Dies hat zur Folge, dass der Innenhof zwar quadratisch, die Gesamtanlage aber nicht symmetrisch ist.

Vor den Umbauten durch Wyatt gelang der Besucher durch das Eingangstor an der Ostfassade in den Innenhof, von dem aus er im Nordosten durch das Holbein-Portal in das Gebäude gelangte. Durch eine Halle erreichte man einen Stiegenaufgang der in den ersten Stock führte. Im Obergeschoss sind die Räume in einer Enfilade angeordnet, wobei der Südflügel mit dem Double Cube Raum und dem Single Cube Raum nur über den Westflügel erreichbar war.²⁰⁷

Die Südfassade hat von ihren ersten Entwürfen von de Caus bis zu der Umgestaltung im 20. Jahrhundert zahlreiche Veränderungen durchgemacht. Davon haben sich viele verschiedene Darstellungen, die als Grundlage für eine Beschreibung der Südfassade dienen können, erhalten. Eine Zeichnung der von de Caus geplanten Gartenanlage zeigt einen Entwurf

203 Hedward, *The Restoration of the South Front of Wilton House*, 1992, S. 102-103.

204 Bold, John Webb, 1989, S. 60 u. 62.

205 Bold, John Webb, 1989, S. 65.

206 Robinson, *Regency Revival*, 2009, S. 42 u. 44.

207 Bold, John Webb, 1989, S. 65.

4. REPRÄSENTATIVE WOHNSTITZE IN ENGLAND

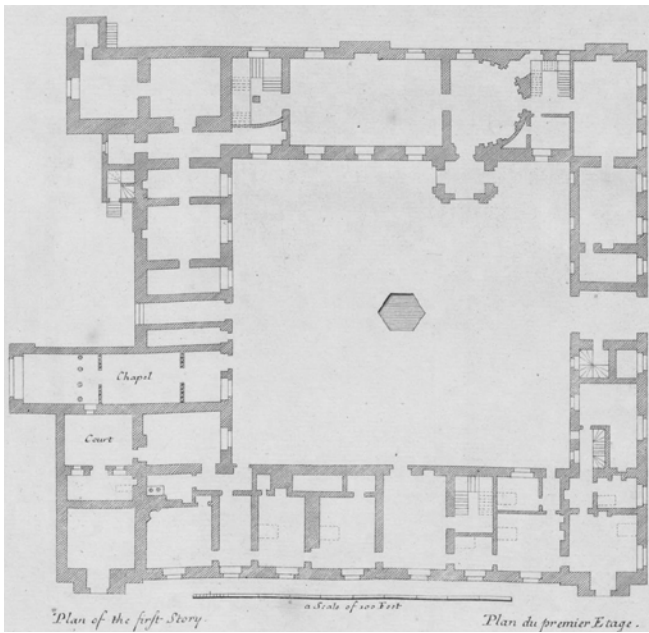


Abb. 39: Isaak de Caus, Grundriss Erdgeschoss nach 1647, Wilton House, Wilton, 1636-1652, in: Campbell, Vitruvius Brtiannicus II, 1717

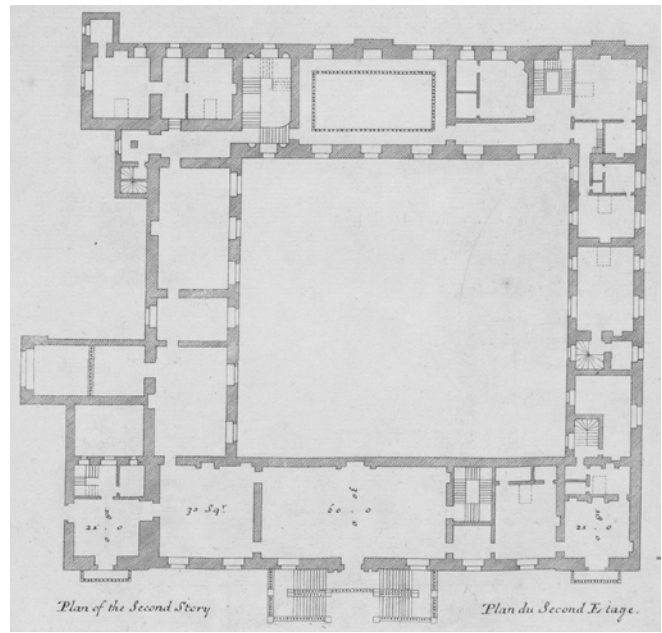


Abb. 40: Isaak de Caus, Grundriss erstes Obergeschoss nach 1647, Wilton House, Wilton, 1636-1652, in: Campbell, Vitruvius Brtiannicus II, 1717

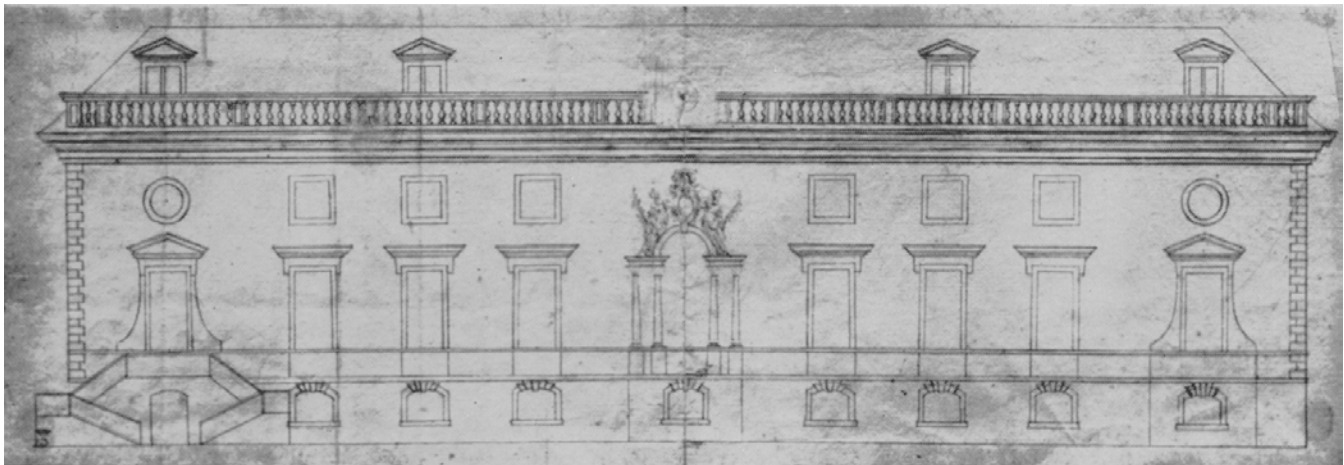


Abb. 41: Isaak de Caus, Ansicht der Südfassade möglicherweise vor 1647, Wilton House, Wilton, 1636-1652, in: Burlington-Devonshire Collection, London.



Abb. 43: Isaak de Caus, nicht ausgeführte Ansicht der Südfassade nach 1647, Wilton House, Wilton, 1636-1652, in: Campbell, Vitruvius Brtiannicus II, 1717.

für die 400 ft. lange Fassade mit Walmdach, die später nicht in diesem Ausmaß ausgeführt wurde. Ein weitere Zeichnung hat sich in der Burlington-Devonshire Collection (**Abb. 41**) erhalten und zeigt die Fassade in ihren heute erhaltenen Ausmaßen noch mit Walmdach. Es werden noch keine Ecktürme dargestellt, jedoch taucht hier erstmalig die Treppenanlage auf die Westterrasse auf. Auch ein Aquarell (**Abb. 42**) eines unbekanntes Künstlers, der gemeinsam mit Cosmo, dem Herzog der Toskana, das Wilton House besucht hatte, zeigte die Fassade mit dem westlichen Terrassenzugang, dem Flachdach und den Ecktürmen. Colin Campbell hingegen zeigt in seinem *Vitruvius Britannicus* (**Abb. 43**) eine symmetrische Darstellung, indem er die Treppenanlage zur mittleren Terrasse verschiebt. Laut Colvin stellt Campbell aber nicht den zeitgenössischen Zustand der Fassade dar, sondern versucht den asymmetrischen Aufbau aufzulösen. Die Darstellung zeigt auch die Ecktürme und ein flaches Dach, welches hinter der Balustrade verschwindet. Am heutigen Bau sind keine Terrassentreppen mehr erhalten. Diese wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts an die Westseite versetzt, ehe sie bei den Änderungsarbeiten von Wyatt im Anfang des 19. Jahrhunderts komplett entfernt wurden. Eine hölzernes Provisorium wurden um 1900 errichtete, doch bereits nach dem Zweiten Weltkrieg wieder abgerissen.²⁰⁸ Für die folgenden Baubeschreibung wird die heute erhaltene Südfassade als Grundlage herangezogen, wobei das ursprünglich Bauwerk und frühere Entwürfe damit verglichen werden.

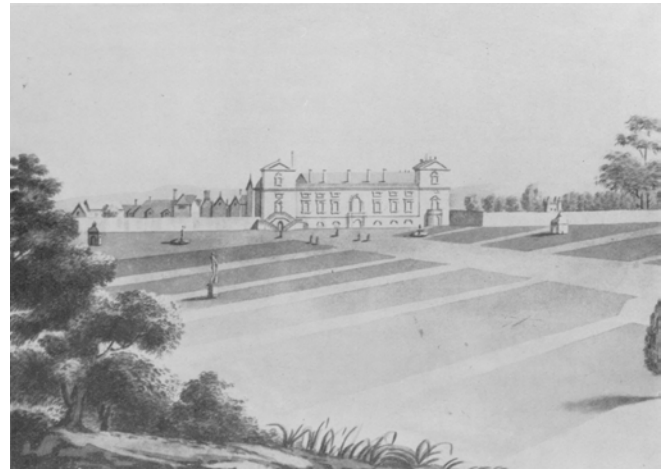


Abb. 42: Künstler unbekannt, Wilson House Blick von Süden, um 1669, Aquarell, British Museum, London.

An beiden Seiten des siebenachsigen Hauptkörpers der Südfassade schließen zwei turmartig ausgebildete Eckkrisalite mit aufgesetzten Pavillons an. Hierbei wird die mittlere Achse durch eine differenzierte Gestaltung betont und somit ein Gegengewicht zu den dominanten Elementen an den Ecken geschaffen. Die Fassade hat einen dreiteiligen horizontalen Aufbau, wobei auf die Sockelzone die Wandzone folgt und sich darüber die Dachzone mit den beiden Eckpavillons und der Balustrade erhebt. Ein flaches Gurtgesims bildet die untere Grenze der Wand- zur Sockelzone, während ein plastisches Kranzgesims mit Zahnschnitt den oberen Abschluss zur Dachzone ergibt.

Die sechs mittleren Achsen des Hauptkörpers sind gleichgestaltet. Auf einer Segmentbogenfenster in der Sockelzone folgen ein Rechteckfenster mit einem Gesims als Verdachung und ein Mezzaninfenster in der Wandzone. Die mittlere Achse wird durch ein überhöhtes venezianisches Fenster mit ionischen Säulen und skulpturalem Schmuck darüber betont, wobei auf das Mezzaninfenster verzichtet wird. Einzig das Segmentbogenfenster bleibt erhalten, wird aber durch eine Tor ersetzt. Zentral befindet

208 Colvin, *The South Front of Wilton House*, 1954, S. 182, 186 u. 189-190.

sich eine Terrasse mit Balustradenbrüstung, die über das venezianische Fenster betreten werden kann. Hierbei wird die vertikale Kante des Mauerwerks mit Eckquadern betont.

Die beiden Ecktürme unterscheiden sich in ihrer Gestaltung vom Hauptkörper stark. Die Balustrade der Dachzone wird von insgesamt zwei Pavillons, die mit einem Dreiecksgiebel bekrönt sind, unterbrochen. Hierbei haben nicht nur die Sockel der Pavillons und die Balustraden die gleiche Höhe, sondern die Rechteckfenstern mit Segmentbogengiebeln als Verdachung setzen ebenfalls auf dieser Höhe an. Die Fensteraufteilung orientiert sich am Hauptkörper: Das Segmentbogenfenster und Mezzaninfenster bleiben erhalten, während das Rechteckfenster durch eine Türe, die auf die schmale, vorgelagerte Terrasse führt, ersetzt werden. Dreiecksgiebel bekrönen die rechteckigen Tore. Ehemals führte eine Anlage aus zwei zweiläufigen Treppen auf die westliche Terrasse, jedoch wurde diese wie bereits oben erwähnt im 18. Jahrhundert entfernt.²⁰⁹ Eine Eckquaderung trennt die Türme vom Hauptkörper und zieht sich bis unter die Giebel der Pavillons. Einzig im Bereich des Dachgesims und des Sockels der Pavillons wird diese unterbrochen. Wie auch schon bei der Terrasse des Hauptkörpers wird dieses Quaderung auch an den Terrassen der Türme übernommen.

Wenn auch die Wandfläche nicht verputzt ist, ist sie komplett eben gestaltet. Aus der Ferne sind selbst die Fugen kaum mehr erkennbar und die einzelnen Steine sind nur an den leichen

Farbtonvariationen zu unterscheiden. Die Wand wird dadurch zu einer Fläche auf der einzelne Elemente platziert wurden. Aber auch dieser Dekor bleibt reduziert und geradlinig. Die einzige figurale Ausnahme bilden die beiden Figuren und das Wappen oberhalb des venezianischen Fensters. Während die Eckquader und die profilierten Fenster- und Türrahmen sehr flach gestaltet sind, treten die Verdachungen und insbesondere das Dachgesims stark aus der Fläche hervor. Die horizontalen Gliederungselemente treten somit stärker in Erscheinung als die vertikalen Elemente, weshalb verstärkt die Horizontalität betont wird. Dieses Phänomen kann man schon bei dem ersten Entwurf von Isaac de Caus beobachten. Wie bereits oben erwähnt sah die erste Planung eine fast 400 ft lange Fassade vor, von der in etwa nur die Hälfte ausgeführt wurde.²¹⁰ Einzig der Dreiecksgiebel, der von sechs Säulen getragen wurde, betonte die Vertikalität und akzentuierte gleichzeitig die Mittelachse. Die Ecktürme, wie sie am ausgeführten Bauwerk und in den Zeichnungen im *Vitruvius Britannicus* zu sehen sind und die dort die zentralen vertikalen Elemente der Fassade darstellen, tauchten bei dem frühen Entwurf von de Caus noch nicht auf. Auch hier aber dominierte das Dachgesims als zentrales horizontales Gliederungselement, welches zwar im Bereich des Giebels unterbrochen aber optisch mit der unteren Kante des Pediments fortgeführt wurde.

An die Giebelfront schlossen zu beiden Seiten jeweils drei einfache Fensterachsen mit den bereits bekannten Segmentbogen-, Rechteck- und

209 Colvin, *The South Front of Wilton House*, 1954, S. 190.

210 Bold, John Webb, 1989, S. 57 u. 60.

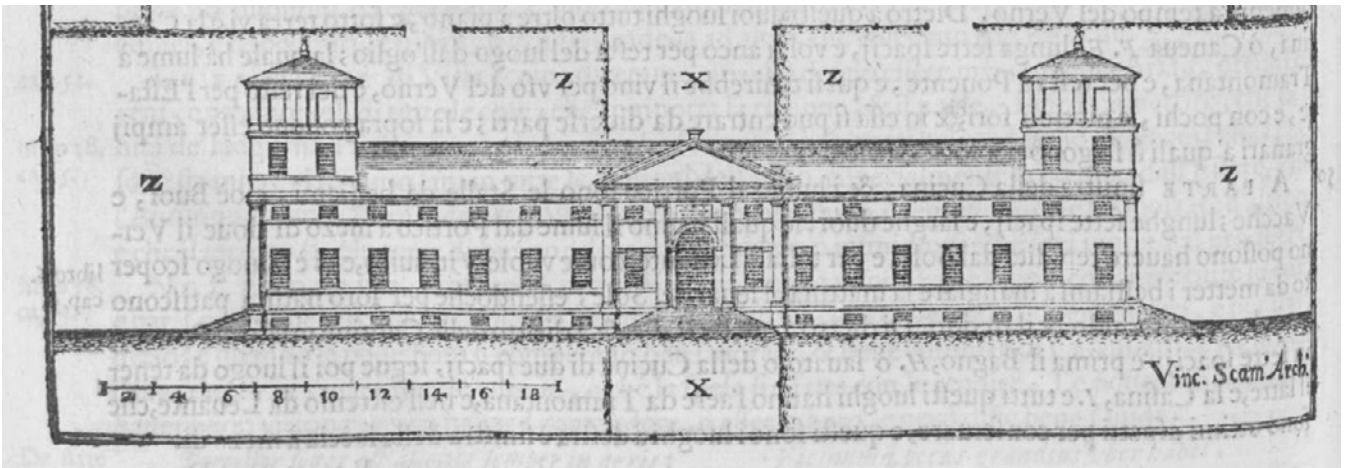


Abb. 44: Vincenzo Scamozzi, Entwurf für ein Hofhaus, in: Scamozzi, *L'Idée Della Architettura Universale I*, 1615.

Mezzaninfenstern. Auf diese folgten die zentrale Terrassenkonstruktion mit dem venezianischen Fenstern des ausgeführten Bauwerks, weitere drei einfache Fensterachsen und die vorgelagerte Terrassenkonstruktion, wie sie bei den Ecktürmen der heute erhaltenen Fassade zu sehen sind. Bei letzterem entschied de Caus sich für ein Oculus und nicht für ein weiteres rechteckiges Mezzaninfenster. Da er an den beiden Ecken keine auffälligen Akzente setzte und die Achsenbreiten auf den ersten Blick willkürlich variieren, musste das Dachgesims als zusammenfassendes Element fungieren. Beim ausgeführten Bauwerk schafften es de Caus und Webb durch die Einführung der Ecktürme nicht nur, dass die Achsenbreiten schlüssiger, sondern dass auch die Enden der Fassade betont wurden. Das Dachgesims stellt somit nicht mehr das einzige dominante Gliederungselement der Fassade dar. Im Gegensatz zum Gesims stehen nun also auch die Türme, die der Fassade eine vertikale Komponente geben. Bei seinen früheren Entwürfen hatte de Caus dies mit der zentralen Tempelfront versucht, doch gleichzeitig den Giebel dem Dachgesims untergeordnet, indem er das untere Gesims des

Pendiments und das Dachgesims auf gleicher Höhe ansetzte. De Caus wollte somit in erster Linie die Horizontalität des Bauwerks betonen, was durch die große Breite der Fassade noch zusätzlich gestärkt wurde. Bei den ausgeführten Fassaden betonen Webb und de Caus wie bereits oben erwähnt verstärkt die horizontalen Gliederungselemente, versuchen aber mit der zusätzlichen Betonung der Vertikalität an den Enden einen ausgeglichenen Entwurf zu kreieren.²¹¹

Vergleichsbeispiele

Dieser Typus einer Längsfassade mit zwei Ecktürmen entwickelte sich in der englischen Landhausarchitektur des 18. Jahrhunderts zum beliebten Vorbild. Beispiele dazu stehen unter anderem in Holkham, Hagley und Croome. Das Wilton House bezieht sich hierbei unter anderem auf einen Entwurf von Vincenzo Scamozzi (**Abb. 44**), der in der französischen Neuübersetzung von Samuel Du Ry aus dem Jahre 1713 abgedruckt wurde.²¹² Auf die Wandzone mit

²¹¹ Colvin, *The South Front of Wilton House*, 1954, S. 187.

²¹² Colvin, *The South Front of Wilton House*, 1954, S. 187.

drei Fensterreihen folgt die Dachzone, mit aufgesetzten zweistöckigen Pavillions an den Ecken. Während sich beim Wilton House die Gliederungselemente der Ecktürme bis in die Wand- und Sockelzonen hinunterziehen, treten diese bei Scamozzi als singuläre Elemente auf, die wie spätere Additionen wirken. Die Vertikalität wird an dieser Stelle betont, jedoch ordnet sie sich der Horizontalität komplett unter, indem die Wandzone ohne Unterbrechung bis zu den Pilastern an der Mauerecke weitergeführt wird. Das zentrale Eingangsportal mit Treppenanlage und einem von vier Säulen getragenen Dreiecksgiebel geben Scamozzis Fassade eine zusätzliche vertikale Komponente. Im Gegensatz dazu steht die Terrasse mit venezianischem Fenster an der Fassade des Wilton Houses. Die Mittelachse wird hier zwar betont, aber im gleichen Zuge nicht die Vertikalität, wie es bei Scamozzi der Fall ist. Durch die Ausgliederung der Ecktürme kann aber diese vertikale Betonung erreicht werden, auch wenn die aufgesetzten einstöckigen Pavillions niedriger ausfallen als jene bei Scamozzi.

Auch bei Palladio ist der Typ der Langhausfassade mit aufgesetzten Pavillions zu finden, wobei die Ecktürme bei diesem noch stärker aus der Fassade ausgegliedert sind. Sind die Türme bei Palladios erstem selbstständigem Projekt, den Umbau der Villa Trissino (**Abb. 45**) in Cricoli, noch ein Rest des erhaltenen Baus, stammen sie an der Ostfassade der Villa Pisani (**Abb. 46**) in Bagnolo von ihm selbst. An eine Loggia mit drei Rundbögen und Dreiecksgiebel schließt an beiden Seiten jeweils ein Eckturm an.

Hierbei hebt sich der kräftig rustizierte Mittelteil von den glatt verputzten Türmen ab.²¹³ Aufgrund der unterschiedlichen Oberflächengestaltung erscheinen sie wie einzelne Baukörper, die an die Loggia herangerückt wurden. Dieser Effekt wird zusätzlich durch den Verzicht auf ein gliederndes Gesims auf der Höhe der Basis des Pediments oder die mögliche Fortführung des Triglyphenfrieses, welches unterhalb des Dreiecksgiebels angebracht ist, bis an die Gebäudecke gestärkt. Diese starke Ausgliederung der Ecktürme kann auch in weiteren Villen Palladios wie zum Beispiel der Villa Thiene (**Abb. 47**) beobachtet werden. Wenn auch der ursprüngliche Entwurf nicht in seinem ganzen Ausmaß ausgeführt wurde, wurden die Einfangsfassade und der Grundriss in den *Quattro Libri* dargestellt.²¹⁴ An den Mittelteil mit der zweistöckigen Loggia schließen die beiden überhöhten Seitentürme an. Das gliedernde Gesims zwischen Erd- und Obergeschoss zieht sich über die ganze Fassade und wird nur im Bereich der vier ionischen Säulen, die das Pediment oberhalb der Loggia tragen, unterbrochen. Dennoch wirken die Türme wie Solitäre, die an den Mittelteil herangerückt wurden. Wie genau diese Unterscheidung im ausgeführten Bau erfolgen hätte sollen, ist unklar. Laut der Darstellung in Palladios *Quattro Libri* sollten die Ecktürme nicht risalitartig hervorspringen, sondern eine Ebene mit dem Mittelteil bilden. Möglicherweise war eine Differenzierung mittels Eckquaderung, wie sie beim Wilton House beobachtet werden

213 Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, 2012, S. 218 u. 261-262.

214 Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, 2012, S. 371.



Abb. 45: Andrea Palladio, Villa Trissino, Cricoli, um 1535-1538.



Abb. 46: Andrea Palladio, Villa Pisani, Bagnolo, um 1540-1545.

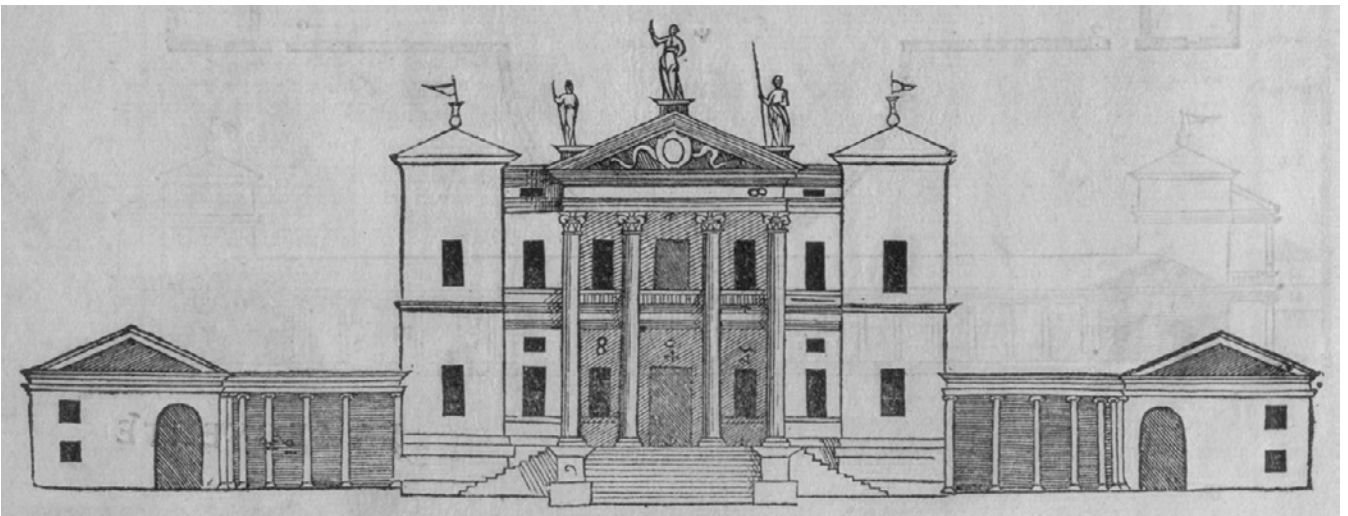


Abb. 47: Andrea Palladio, Entwurf für Villa Thiene (unvollendet), Cicogna, vor 1556, in: Palladio, *Quattro Libri* II, 1570.

können, geplant, wurde jedoch nicht dargestellt. Ein weiteres nur fragmentarisch ausgeführtes Bauwerk stellt die Villa Valmarana (**Abb. 48**) in Lisiera dar. Das Gebäude wurde während des Zweiten Weltkrieges zerstört und anschließend rekonstruiert. Vom ursprünglichen Entwurf mit einer zweigeschossigen Loggia ist heute nur mehr eine eingeschossige Loggia mit aufgesetztem Mezzaningeschoss und Pediment übrig.²¹⁵ In der Darstellung in den *Quattro Libri* schließen an den Mittelteil zwei Ecktürme, die zwar nicht die Höhe des Dreiecksgiebels erreichen, aber sich dennoch aufgrund der Rundbogenöffnungen im Erdgeschoss von dem mittleren Teil der Fassade

ausgliedern. Das Gesims wird hierbei nicht bis an die Enden der Fassaden gezogen, sondern im Bereich der Türme unterbrochen. Auch sitzt das Fenster in den Obergeschossen niedriger als jene des Mittelteils und die Türme springen aus der Ebene hervor. Die Eckrisalite sind auch im ausgeführten Bau erhalten, wenn auch da die Differenzierung aufgrund der durchgehenden Traufenhöhe nicht eindeutig ersichtlich ist.

Palladio gliedert somit die Ecktürme komplett aus und lässt sie als einzelne vertikal orientierte Baukörper auftreten. Im Gegensatz dazu stehen die aufgesetzten zweistöckigen Pavillons bei Scamozzi, der in seinem Entwurf trotz der großen Höhe der Türme hauptsächlich die Horizontalität des Bauwerkes betont.

²¹⁵ Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, 2012, S. 415 u. 417

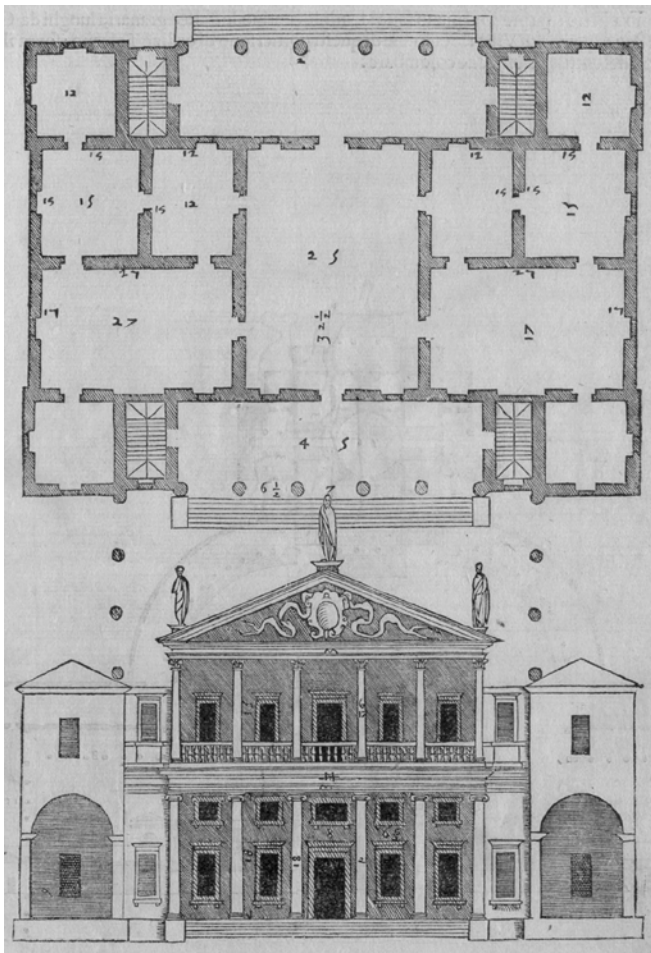


Abb. 48: Andrea Palladio, Entwurf für Villa Valmarana, Lisiera, um 1563-1709, in: Palladio, Quattro Libri II, 1570.

Beim Wilton House werden diese beiden Herangehensweisen kombiniert. Einerseits erscheinen die Ecktürme als ausgegliederte Elemente, die sich durch die Eckquaderung vom Hauptkörper abheben. Andererseits werden sie durch das durchgezogene stark hervortretende Dachgesims mit dem Mittelfeld verbunden und können auch als aufgesetzte Pavillons gesehen werden. Dieser additive Charakter wird durch das Flachdach, welches hinter der Balustrade verschwindet, verstärkt, da die Dächer der Ecktürme die höchsten Punkte des Baus bilden. Sie werden somit zu ausgegliederten Baukörpern, die dennoch in die Fassade integriert sind und nicht wie an das Gebäude herangerückt wirken.



Abb. 49: Colen Campbell, Stourhead House, Stourton, 1720-1724.

4.2. NEOPALLADIANISCHE ARCHITEKTUR IM 18. JAHRHUNDERT

4.2.1. STOURHEAD HOUSE

Die Geschichte von Stourhead (**Abb. 49**) ist eng mit jener der Familie Hoare verbunden, die ab 1720 im Besitz des Areals in Stourton, Wiltshire war.²¹⁶ Richard Hoare (1648-1718) hatte aus seinem Goldschmiedebetrieb eine Bank geschaffen, die er später gemeinsam mit seinem Sohn Henry I. (1677-1725) leitete.²¹⁷ Nach dem Tod des Vaters übernahm Henry I. die Bank und erwarb von seinem Bruder ein Herrenhaus, das sich auch auf dem Gelände in Stourton befand. Er war mit William Benson bekannt, der nicht nur eine Verwandtschaft mütterlicherseits, sondern auch sein Schwager war, weshalb Henry I. auch Colen Campbell kennen lernen konnte. Als Benson 1719 in Ungnade fiel, verließ auch Campbell die King's Works und wurde kurz darauf mit dem Bau der

Villa in Stourton beauftragt.²¹⁸ Dieser errichtete ab etwa 1720 bis 1724 das Gebäude, welches 1723 zum ersten Mal als Stourhead bezeichnet wurde. Henry I. starb aber bereits 1725, noch bevor die Innenausstattung vollendet werden konnte.²¹⁹ Sein Sohn Henry II. übernahm schließlich 1741 nach dem Tod seiner Mutter das Areal und begann nach dem Ableben seiner Frau Susan im Jahre 1743, sich mit dem Garten zu beschäftigen. Gemeinsam mit Henry Flintcroft plante er ein Konzept für die Anlage und errichtete in der Landschaft Kleinbauten wie das Pantheon und den Floratempel.²²⁰ Bis in die 1770er Jahre arbeitete er an seinem eigenen „Paradies“, welches seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr verändert wurde. Er überlebte alle seine Kinder, weshalb nach seinem Tod 1785 sein Enkel Sir Richard Colt Hoare das Erbe

²¹⁶ Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 53.

²¹⁷ Laurence, *The Emergence of a Private Clientele*, 2008, S. 567.

²¹⁸ Woodbridge, *Henry Hoare's Paradise*, 1965, S. 86.

²¹⁹ Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 53-54.

²²⁰ Woodbridge, *Henry Hoare's Paradise*, 1965, S. 83, 90, 95, u. 115.

antrat.²²¹ Unter diesem entstanden in der Zeit zwischen 1793 und 1796 die beiden von Willey Revely entworfenen Flügelbauten. 1840/41 entschied man sich schließlich dazu, einen vorgezogenen Portikus an der Ostfassade zu errichten.²²² Als Architekt wurde Charles Parker engagiert, der sich zum großen Teil an die ersten Entwürfe Colen Campbells hielt. Nach einem Brand des Hauptgebäudes im Jahre 1902 wurde der mittlere Teil der Ostseite zerstört und in späterer Folge wieder aufgebaut.²²³

Baubeschreibung

Für die Beschreibung des Stourhead House sollen jene Stiche, die im dritten Band des *Vitruvius Britannicus* 1725 erschienen sind, herangezogen werden. Hierbei liegt der Fokus auf der ausgeführten Variante ohne Portikus und nicht auf der ursprünglich von Colen Campbell geplanten.²²⁴ Auf spätere Zubauten soll kurz hingewiesen werden.

Das Stourhead House ist in die gleichnamige Gartenlandschaft in Stourton, Wiltshire eingebettet, wobei die Zufahrt über die Stourton Lane, die im Osten an das Bauwerk angrenzt, erfolgt. Der Grundriss (**Abb. 50 und 51**) beschreibt vom Eingang aus ein stehendes Rechteck in den Ausmaßen von 82x92 ft.,²²⁵ welches entlang der Ost-West-Achse in drei

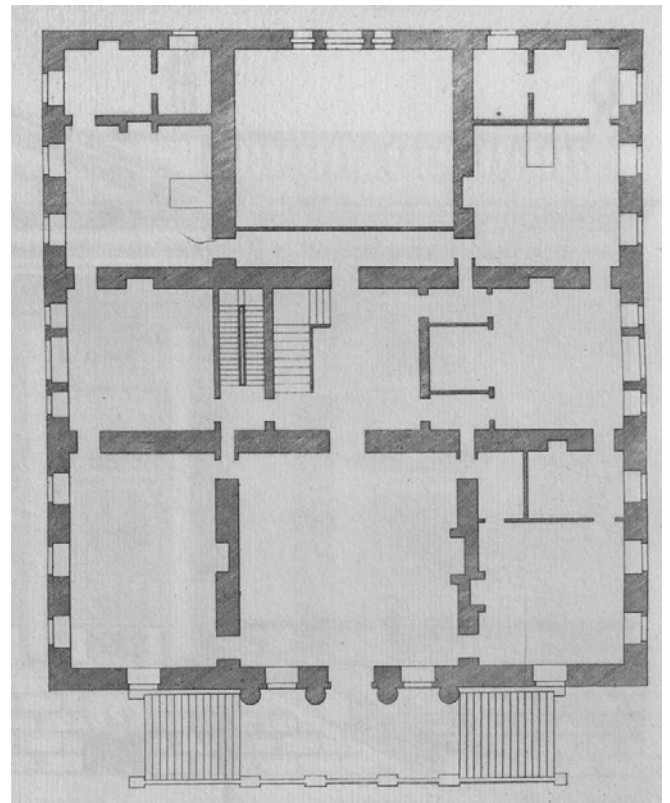


Abb. 50: Colen Campbell, ausgeführter Grundriss Hauptgeschoss Stourhead House, Stourton, 1720-1724, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725.

Schichten geteilt werden kann. Hierbei fallen die beiden äußeren breiter als die mittlere Zone aus. In Nord-Süd-Richtung kann der Bau ein weiteres Mal in drei Abschnitte geteilt werden, wobei die tragenden Wände in der mittleren Schicht unterbrochen werden. Die Grenzen wirken dadurch leicht verschwommen und stehen den streng durchgezogenen Mauern der Ost-West-Schichtung gegenüber. Die Nord-Süd-Gliederung ordnet sich somit letzterer unter.

An der Eingangsfassade ergeben sich somit drei Räume, wobei jenem in der nordöstlichen Ecke noch zwei weitere Räume eingeschrieben sind. Die darauffolgende mittlere Schicht ist differenzierter gestaltet. Dabei folgen auf den Raum im Süden, welcher die Breite des Eckzimmers übernimmt, zwei Treppen, die Diele und an der Nordfassade der sogenannte „Italian

221 Turner, *The Structure of Henry Hoare's Stourhead*, 1979, S. 68-70.

222 Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 54.

Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 184.

223 Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 54.

224 Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725, S. 8-9.

225 Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725, S. 8-9.

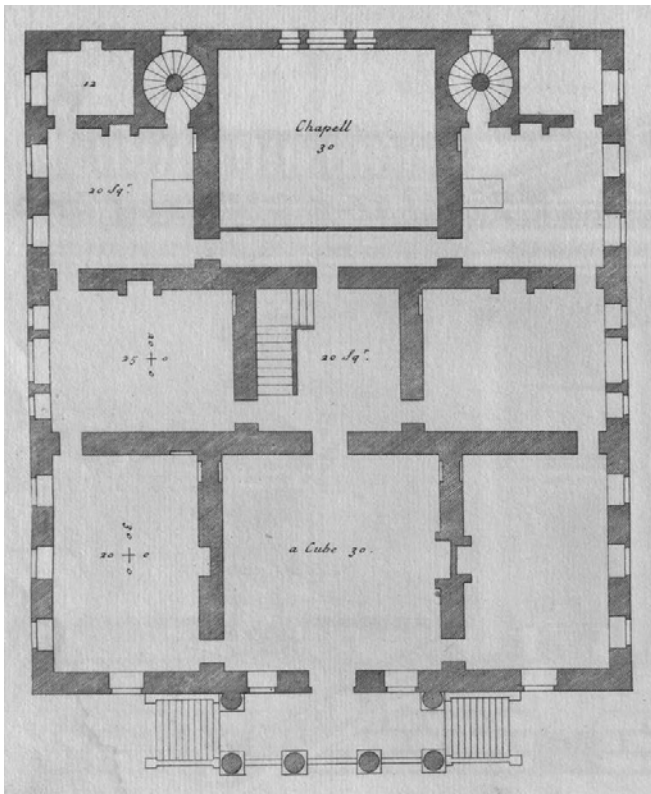


Abb. 51: Colen Campbell, nicht ausgeführter Grundriss Hauptgeschoss Stourhead House, Stourton, 1720-1724, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725.

Room“. An der Westfassade wird hingegen wieder die Gliederung der Räumlichkeiten an der Ostseite übernommen, wobei es zu geringen Differenzen bei den Trennwänden kommt. Hierbei wurden im südöstlichen Eckzimmer und im zentralen Raum zusätzliche Wände eingeschrieben. Ursprünglich plante Campbell noch zwei weitere Treppenzugänge an der Westseite, die schließlich ausgespart wurden. Im Gegenzug dazu wurde eine zweite Stiege in der mittleren Schicht hinzugefügt. Bei dieser kam es zu den größten Veränderungen beim ausgeführten Bau, indem man die beiden Räume an der Nord- und Südfassade verkleinerte und neue Zwischenwände einzog, die zweite Stiege installierte und dadurch auch das zentrale Treppenhaus verkleinerte.

Für die Analyse der Eingangsfassaden müssen

mehrere Faktoren berücksichtigt werden. Im *Vitruvius Britannicus* schreibt Colen Campbell selbst, dass er zwar eine Vorhalle mit Portikus plante, diese aber nicht ausgeführt wurde.²²⁶ Dazu liefert er den ursprünglichen Grundriss, wo diese noch ersichtlich ist, und die gebaute Variante, bei der die Säulen in die Wandfläche gerückt sind. Bei der Darstellung der Ostfassade (Abb. 52) zeigt er wiederum den Entwurf mit Vorhalle, wie an den Schattierungen erkennbar ist. Der heute noch bestehende Portiko wurde aber erst 1840/41 durch Charles Parker hinzugefügt.²²⁷ Aus der Zeit davor hat sich unter anderem ein Stich nach John Preston Neale in seinem Werk *Views of the Seats of Noblemen and Gentlemen in England, Wales, Scotland and Ireland* (Abb. 53) aus dem Jahre 1822 erhalten, der zwar schon die beiden Flügel zeigt, allerdings noch die alte Fassade des Hauptgebäudes vorweist. Für diese Beschreibung werden somit der Stich im *Vitruvius Britannicus* als Grundlage herangezogen, wobei auch die ursprünglich ausgeführte Fassade rekonstruiert werden soll. Zusätzlich wird auf spätere Adaptionen am Hauptgebäude hingewiesen werden.

An der Ostseite schließt zentral eine Plattform, die heute mit einem Portikus überdeckt ist, ursprünglich aber nicht überdacht war, an. Zwei zweiläufige Treppen mit Viertelpodest, deren längere Seiten parallel zur Fassade verlaufen, führen auf diese hinauf. Im *Vitruvius Britannicus* zeigt Campbell jedoch zwei einläufige Treppen,

²²⁶ Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725, S. 8.

²²⁷ Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 184.

Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 54.

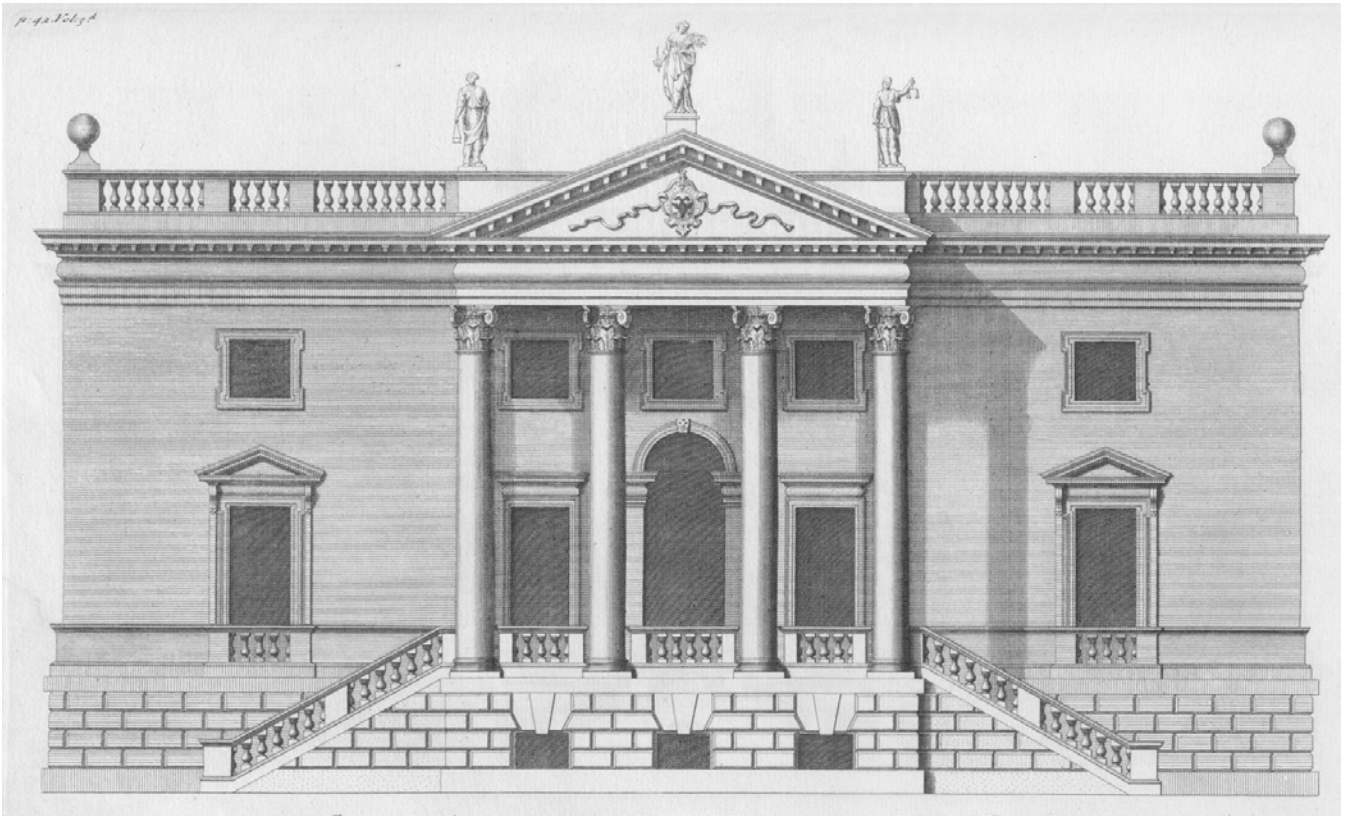


Abb. 52: Colen Campbell, nicht ausgeführte Ostfassade Stourhead House, Stourton, 1720-1724, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725.

wobei nicht klar ist, ob diese jemals so ausgeführt werden sollten oder ob er auch hier versuchte seinen Entwurf zu verbessern. Wenn der Stich von Neale aus dem 19. Jahrhundert betrachtet wird, ist an dieser Stelle eine Pyramidentreppe zu erkennen. Es kann somit angenommen werden, dass man entweder bereits beim Neubau auf die einläufigen Treppen verzichtete oder beim Zubau der Flügelbauten die Anlage umgestaltete. Ursprünglich dürften sich jedoch laut dem Stich von Neale unterhalb der äußeren Fensterachsen Fenster oder Zugänge zum Haus befunden haben, die heute nicht mehr erhalten sind.

Die Fassade selbst kann horizontal in drei Schichten gegliedert werden, wobei auf die Sockelzone das Hauptgeschoss und die Dachlandschaft folgen. Der gesamte Sockel weist eine Quaderung auf, die Campbell selbst

als „rustiziert“²²⁸ bezeichnet. Beim heutigen Bau und sämtlichen früheren Darstellungen erscheint die Oberfläche der Quader aber als glatt geschliffen. Es besteht die Möglichkeit, dass Campbell unter dem Begriff „rustick“ nicht eine unbehauene Oberfläche versteht, sondern damit eine Quaderung im Gegensatz zu der fugenlosen Steinverkleidung des Hauptgeschosses bezeichnen will. Bei der Darstellung im *Vitruvius Britannicus* sind unterhalb der Plattform insgesamt drei liegende Rechteckfenster angeordnet, die der Belichtung des Kellergeschosses dienen. Diese scheinen beim heutigen Bau nicht auf und wurden bei der alten Portikusvariante aufgrund der Pyramidentreppe nicht ausgeführt. Als gliederndes Element zwischen dem Sockel und

228 Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725, S. 8-9.



Abb. 53: Colen Campbell, Ostfassade Stourhead House um 1823, Stourton, 1720-1724, in: Neale, *Views of the Seats VI*, 1823.

dem Hauptgeschoss fungiert ein Gurtgesims, wobei sich die beiden Schichten auch durch die unterschiedliche Oberflächengestaltung voneinander abheben. Die Wandfläche des Hauptgeschosses ist dabei eben und erscheint annähernd fugenlos. Die einzelnen Steinplatten lassen sich nur mehr durch die leichten Farbdifferenzen im Gestein erkennen. Die Wand wird durch zwei Reihen von Öffnungen gegliedert, wobei Mezzaninfenster oberhalb von Rechteckfenstern angeordnet sind. Campbell stellt im *Vitruvius Britannicus* zusätzlich ein Fenstergesims dar, welches weder auf alten Stichen noch am heute erhaltenen Bau zu sehen ist. Hier scheint somit Campbell ein weiteres Mal seinen Entwurf auf dem Papier verbessert zu haben, ohne dass es jemals so ausgeführt wurde. Den oberen Abschluss des Hauptgeschosses

bildet ein stark profiliertes Dachgesims. Darüber erhebt sich die Dachlandschaft mit den Balustraden und dem Pediment. Hierbei bildet das Dachgesims bei beiden Varianten – mit und ohne vorgebauten Portikus – auch gleichzeitig das Giebelfußgesims, wodurch bei der ursprünglich ausgeführten Variante die Horizontalität betont wird. Die Elemente liegen auf einer Ebene und erscheinen auch so, wenn sie aus der Nähe betrachtet werden. Nachdem der Portikus aus der Wandfläche heraus an die Kante der Plattform gezogen wurde, ging dieser Eindruck durch die neue Perspektive verloren. Heute wird an dieser Stelle somit die Vertikalität betont. Dies wird noch weiter durch die hochgezogene Attika hinter dem Giebel, die bei den Restaurierungsarbeiten nach dem Feuer

1902 hinzugefügt wurde,²²⁹ verstärkt. Bereits im *Vitruvius Britannicus* zeigt Campbell eine Attikamauer, jedoch endet diese auf der Höhe der Balustrade, während sie am heutigen Bau Balustrade und Giebel überragt.

Vertikal weist die Fassade eine dreifache Gliederung mit insgesamt fünf Achsen auf, wobei der Portikus die zentrale Zone bildet. Wie bereits oben erwähnt sollte dieser ursprünglich eine vorgelagerte Vorhalle abschließen, wurde aber zuerst in die Fassade integriert. Erst 1840/41 entschied man sich diesen zu modifizieren.²³⁰ Dabei ergänzte man die Säulen an der Kante der Plattform und erhielt die Halbsäulen an der Wandfläche. Die Gestaltung des Portikus ist bei allen Darstellungen sowie am heutigen Bau ident. Hierbei tragen vier Säulen der Kompositordnung Gebälk und Giebel, wobei das zentrale Interkolumnium breiter ausfällt als die angrenzenden. Im *Vitruvius Britannicus* und beim heutigen Bau sind zusätzlich zwischen Säulen Balustraden als Geländer angeordnet. Bei dem Stich nach Neale kann darauf verzichtet werden, da bei der Pyramidentreppe eine Absturzsicherung nicht notwendig ist. Die Fensterachsen sind zwischen den Halbsäulen angeordnet, wobei es jeweils zu einer Kombination von einem Rechteckfenster und einem weiteren rechteckigen Mezzaninfenster kommt. Die mittlere wird dabei durch einen aufgesetzten Rundbogen betont und die Öffnung fällt auch breiter als die angrenzenden aus. Die beiden seitlichen Hauptfenster sind hingegen

einfacher gestaltet und besitzen ein Gesims als Verdachung. Bei der Fenstergestaltung kommt es aber wieder zu Differenzen zwischen der Darstellung im *Vitruvius Britannicus*, dem Stich von Neale und dem heute erhaltenen Gebäude. Während Campbell in seinem Werk ein Rundbogentor zeigt, ist in den beiden anderen Fällen nur ein Rechteckstor zu sehen, da vom Rundbogen nur mehr der Rahmen erhalten ist. Zusätzlich werden die Mezzaninfenster durch Blindfenster ersetzt, wobei bei dem Stich nach Neale nicht erkenntlich ist, ob diese Änderung bereits erfolgt ist. In den seitlichen Abschnitten sind die beiden äußersten Achsen zu finden, wobei anstelle der Gesimse Dreiecksgiebel als Verdachung auftreten und die Blindfenster durch echte Maueröffnungen ersetzt werden. Auch hier kommt es bei den Hauptfenstern zu Unterschieden zwischen den Darstellungen im *Vitruvius Britannicus*, dem Stich nach Neale und dem heutigen Bau. Campbell zeigt ein Rechteckfenster mit den gleichen Dimensionen wie jene des mittleren Abschnittes und platziert darunter Fenstergesims und eine Scheinbalustrade. Bei Neale hingegen setzen die Fenster tiefer auf der Höhe des Gurtgesimses an und sind somit höher als die anderen Öffnungen. Auf ein Fenstergesims wird hingegen komplett verzichtet. Eben dieser Aufbau kann auch beim heutigen Bau beobachtet werden. Im *Vitruvius Britannicus* kann somit wieder das Motiv des Rechteckfenster mit Balustrade, sowohl bei den Fenstern unterhalb des Portikus, als auch bei jenen der seitlichen Bereiche beobachtet werden. Verstärkt wird dieser Effekt durch das Fenstergesims, welches wie der Handlauf des Geländers gestaltet ist. Beim Stich und

229 Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 184.

230 Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 184.
Woodbridge, Henry Hoare's Paradise, 1965, S. 87.

dem ausgeführten Bau von heute ist dieses Motiv nur auf die beiden Fenster unterhalb des Portikus reduziert, während man bei den seitlichen Abschnitten auf dieses verzichtet. Campbell versuchte hier also ein weiteres Mal seinen Entwurf zu verbessern.

Heute kommt es bei der Fassade zu einer Betonung der Vertikalität, während die horizontalen Elemente sich dieser unterordnen. Dies kann seit dem Bau des Portikus beobachtet werden, da durch die neue Perspektive die horizontalen Linien gebrochen werden. Erschien das Dachgesims bei der ersten ausgeführte Variante noch als durchgängiges horizontales Band, tritt es heute nur mehr in der Form von zueinander verschobenen Einzelstücken auf. Bereits im *Vitruvius Britannicus* versucht Campbell in der Ansicht der Ostfassade diese Differenzierung darzustellen, indem er den Portikus heller als die angrenzenden seitlichen Bereiche darstellt. Dennoch kann in dieser Darstellung auch der Versuch, die Maueröffnungen zu optimieren, beobachtet werden. Sämtliche Fensterbänke und Stürze enden auf einer Ebene, was beim ausgeführten Bauwerk nicht der Fall ist. Bei letzteren wird auf das Fenstergesims verzichtet und die Maueröffnungen werden nach unten gezogen, wodurch ein weiteres mal die Vertikalität betont wird. Campbell reiht einzelne Fensterachsen aneinander, wobei die eingeschriebenen Höhen variieren. Bei den beiden Flügelbauten und Verbindungstrakten kann diese Inkohärenz der vertikalen Elemente nicht nur an den Öffnungen sondern auch an den Maßen der Zubauten beobachtet werden. Bei beiden

Bauteilen korreliert die Gebäudehöhe nicht mit dem zentralen Bauwerk und wirkt fast zufällig. Die einzigen Konstanten bilden der Sturz der Hauptfenster und das Gesims der Sockelzone, wobei letzteres durch die vorspringende Plattform aufgebrochen ist. Der Bau der Flügelbauten erfolgte in den 1790er Jahren, also vor der Errichtung des Portikus,²³¹ als die Fassade durch das durchgängige Dachgesims noch eine starke horizontale Komponente besaß und die vertikalen Elemente in den Hintergrund rückten. Durch die Zubauten wurde diese Horizontalität verstärkt und es kam zu einer Eingliederung des Baus in die Landschaft. Mit dem vorgelagerten Portikus kam es jedoch zu einer verstärkten Betonung der Mittelachse, dem Aufbrechen der horizontalen Elemente der Hauptfassade und dem Höhenzug des Portikus. Somit wurde die bereits von Campbell gewünschte Vertikalität trotz der beiden Flügel zurückgebracht und wurde mit der überhöhten Attikamauer vom Anfang des 20. Jahrhunderts²³² noch weiter verstärkt.

Vergleichsbeispiele

Wie schon zuvor bei Newby Park rezipiert Colen Campbell auch bei Stourhead House Andrea Palladios Villa Emo.²³³ Errichtet in den 1550er Jahren fungierte Leonardo Emo als Bauherr, dessen Familie die Ländereien in Castellano bereits seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts besessen hatte. Palladio konnte nicht nur selbst die Gesamtanlage

231 Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 184.

232 Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 184.

233 Ackermann, The Villa, 1985, S. 151.

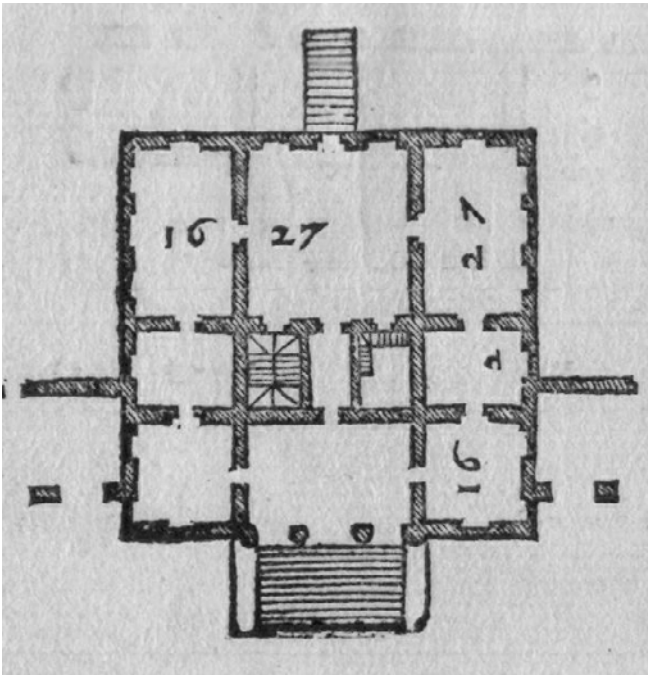


Abb. 54: Andrea Palladio, Grundriss Villa Emo, Fanzolo, um 1556-1565, in: Palladio, *Quattro Libri* II, 1570.

mit Herrenhaus, Barchessenflügeln und Taubentürmen fertigstellen, sondern publizierte die Villa 1570 auch in seine *Quattro Libri*.²³⁴

Campbell orientiert sich dabei nicht nur bei der Außenfassade, sondern auch beim Grundriss (Abb. 54) an dem italienischen Vorbild. Auch Palladio setzt auf eine dreifache Schichtung der Raumkompartimente, geht aber noch einen Schritt weiter und führt diese in beide Richtungen aus. Daher ergibt sich in Italien ein Raster mit neun Feldern, bei dem die Mauern stets durchgezogen sind. Campbell hingegen löst dieses strenge Gitter auf und verschiebt in der mittleren Schicht die Zwischenwände. Zusätzlich differenziert er den Grundriss stärker indem er die Raumzellen mehr als Palladio aufteilt, wobei aber beide die Treppen zentral im Gebäude anordnen. Weitere Unterschiede gibt es im Eingangsbereich, da bei Palladio eine einläufige Treppe auf eine Loggia,

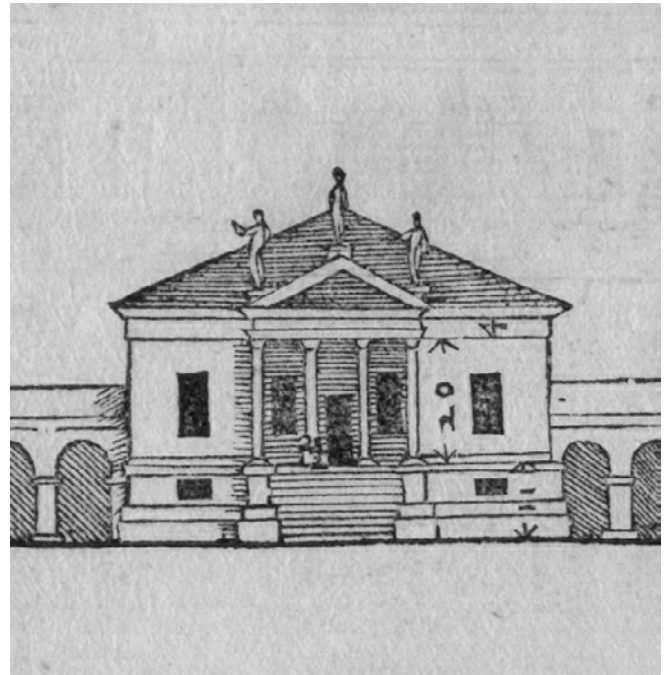


Abb. 55: Andrea Palladio, Südfassade Villa Emo, Fanzolo, um 1556-1565, in: Palladio, *Quattro Libri* II, 1570.

an deren Rück- und Seitenwänden sich die Eingänge ins Innere befinden, führt. Campbell hingegen verzichtet auf die Loggia, plant an ihrer Stelle eine Empfangshalle und rückt eine Plattform an den Eingang heran. Wenn es beim Treppenzugang im Laufe der Jahre auch immer wieder zu Modifizierungen kommt, rezipiert Campbell von Anfang an die vier Säulen, die die Loggia der Villa Emo begrenzen. Plant er ursprünglich noch, diese als Stütze für den Portikus einzusetzen, rückt er sie bei seinem neuen Entwurf an die Fassade heran und setzt auf Halbsäulen. Weiters ist Palladios Entwurf nur in eine Richtung symmetrisch, da die Raumzellen an der Gartenseite tiefer ausfallen als an der Eingangsfassade. Campbell hingegen baut seinen Grundriss zweifach symmetrisch auf, wobei dünnere Trennwände ignoriert werden müssen. Die Schichten an der Garten- und Straßenseite sind hierbei gleich tief gestaltet, während die mittlere wie bei Palladio schmaler ausfällt.

²³⁴ Plagemann, *Die Villen des Andrea Palladio*, 2012, S. 396-397 u. 400.



Abb. 56: Andrea Palladio, Südfassade Villa Emo, Fanzolo, um 1556-1565.

Beim Vergleich der Eingangsfassaden werden die Ähnlichkeiten noch augenscheinlicher. Hierbei gibt es bei der Villa Emo Unterschiede zwischen dem Entwurf, der in den *Quattro Libri* (Abb. 55) abgedruckt ist, und der tatsächlich ausgeführten Variante (Abb. 56), ordnete Palladio beim heutigen Bau doch zusätzlich Mezzaninfenster an. Campbell selbst hatte mit großer Wahrscheinlichkeit Italien und das benachbarte Padua besucht, weshalb ihm wohl auch die gebaute Version bekannt gewesen sein musste. Eben diesen ausgeführten Entwurf rezipierte er schließlich beim Stourhead House. In beiden Fällen kommt es zu einer dreifachen horizontalen Gliederung mit Sockelzone, Hauptgeschoss und Dachlandschaft. Einen Unterschied bildet hier das Dach, welches beim englischen Bau nicht nur nach hinten rückt, sondern auch durch die Balustrade verdeckt

wird. Im Gegensatz dazu zieht Palladio die Traufe einige Zentimeter über die Wandfläche hinaus und zeigt das flache Walmdach. Campbell kreiert somit einen geraden Abschluss, der nur durch den Portikus unterbrochen wird, und betont damit den blockhaften Charakter des Bauwerks. Die Dachlandschaft rückt in den Hintergrund und der Portikus wird aus dieser auch bei dem ersten ausgeführten Bau herausgelöst. Das Dach wird zum Zweckobjekt, während sich bei Palladio der Portikus diesem unterordnet. Letzterer errichtet außerdem ein Satteldach hinter dem Portikus und verschneidet dieses mit dem Walmdach, während Campbell auf eine Überdachung hinter der Giebelfläche verzichtet. Stattdessen zieht er das Pediment nur wie eine freistehende Wand hoch, wodurch dieses ein weiteres Mal isoliert wird. Erst bei der späteren Modifikation des Portikus wurde

ein Satteldach errichtet.

Auch im Bereich der Fenstergestaltung rezipiert Campbell den italienischen Bau. In beiden Fällen ist die Fassade dreifach vertikal gegliedert, wobei sich der mittlere Abschnitt über drei der insgesamt fünf Achsen erstreckt. Bei beiden Bauten folgen in den äußeren Zonen auf ein Rechteckfenster in der Sockelzone eine weitere rechteckige Öffnung und ein Mezzaninfenster beim Hauptgeschoss. Hierbei sind die Öffnungen bei Palladio nur aus dem Mauerwerk herausgeschnitten, während Campbell jene des Hauptgeschosses mit Rahmen versieht und zusätzlich eine Verdachung oberhalb des mittleren Rechteckfensters anordnet. Im Gegensatz dazu steht der Aufbau der Öffnungen und der Wandoberfläche der mittleren Zone. Hierbei übernimmt Campbell für die beiden äußeren Achsen die Fenstergestaltung der seitlichen Bereiche, verzichtet aber auf die Verdachungen und die Fenster im Sockelgeschoss und ersetzt die Mezzaninfenster durch Blindfenster. Palladio hingegen übernimmt nur die Maße des mittleren Fensters, zieht das Mezzaninfenster nach unten und führt Rahmen ein. Beim zentralen Eingang setzen beide auf ein überhöhtes Tor mit oberhalb angeordneten Blindfenster. In beiden Fällen liegen die Stürze der Türen und der angrenzenden Fenster auf einer Höhe und der Höhenzug entsteht durch den darüber angeordneten Rundbogen beim Stourhead House und dem Oberlicht bei der Villa Emo. Das Blindfenster hingegen setzt bei Campbell auf der gleichen Höhe wie die angrenzenden an und ist leer, während Palladio dieses

nach oben zieht und ein Fresko im Rahmen plant. Bei Palladio kann somit eine stärkere Betonung der Mittelachse und Vertikalität als bei Campbell beobachtet werden. Da aber beim italienischen Bau die Fenster an der Rückwand der Loggia angeordnet sind, rücken diese in den Hintergrund und tragen zum vertikalen Eindruck des Gesamtbaus weniger bei. Das vorgezogene Walmdach und der untergeordnete Portikus lassen die Fassade hingegen gedrungen erscheinen, was durch die niedrigeren Säulen zusätzlich verstärkt wird. Während die Rampe einen Großteil des Sockelgeschosses verdeckt und das Bauwerk optisch noch weiter verkürzt, trägt bei Campbell die Pyramidentreppe zum Höhenzug des Gebäudes bei. Der vorgebaute Portikus beim heutigen Bau verstärkt diesen Effekt ein weiteres Mal. Auch bei den seitlichen Abschnitten schafft er es, durch die Anbringung von Verdachungen die Horizontalität zu betonen, während bei Palladio durch die tiefe Positionierung der schmucklosen Hauptöffnungen und der überhöhten Anbringung der Mezzaninfenster dieser Höhenzug verloren geht. Zusätzlich werden die Fenster durch die aufgeklappten Fensterläden noch weiter in die Breite gezogen und betonen somit die Vertikalität.

Wenn also auch Campbell auf ein Durchziehen der horizontalen Ebenen achtet, schafft er es durch die Loslösung des Portikus aus der Dachlandschaft, das Zurücksetzen des Daches und der größeren Höhe der Säulen, die Vertikalität des Baus in den Vordergrund zu rücken. Dies wird auch durch die später angebauten Flügelbauten nicht beschränkt.

Im Gegensatz dazu versucht Palladio durch die unterschiedliche Gestaltung der Fensterachsen einen Höhenzug zu generieren, der aber durch die dominante Dachkonstruktion, die auch den Portikus überragt, unterbunden wird.

4.2.2. MEREWORTH CASTLE

Mereworth Castle (**Abb. 57**) in Kent gilt als Colen Campbells Meisterwerk und wird gerne als das erste vollkommen palladianische Bauwerk in England bezeichnet.²³⁵ Auftraggeber war John Fane, der spätere Earl von Westmorland, für den Campbell ab 1722 die Villa entwarf.²³⁶ Laut *Vitruvius Britannicus* wurde das Dach bereits 1723 fertig gestellt,²³⁷ jedoch wurden die Bauarbeiten offiziell erst 1725 für beendet erklärt.²³⁸ Fane hatte eine erfolgreiche Karriere im Militär, war ein Whig und aktives Mitglied der Society, weshalb das Bauwerk bis zu seiner Heirat mit Lady Mary Cavendish im Jahre 1732 hauptsächlich als Veranstaltungsort für Parties diente.²³⁹ Um 1740, fast 10 Jahre nach Campbells Tod, wurden zwei Flügelbauten, die nicht mit dem Hauptgebäude verbunden sind, errichtet.²⁴⁰ Weitere Änderungen am Bau sind nicht überliefert.

Baubeschreibung

Mereworth Castle steht inmitten einer geometrischen Gartenanlage und wird über eine Zufahrtsstraße im Norden erschlossen. Zwei Flügelbauten, die nicht mit dem Hauptgebäude verbunden sind, stehen sich im Norden des Areals gegenüber. Beim Bauwerk selbst handelt es sich um einen dreistöckigen Bau mit quadratischem Grundriss und aufgesetzter Kuppel. An allen

vier Seiten ist zentral ein Portikus über einer Plattform angeschlossen, wobei gerade zweiläufige Treppen mit Zwischenpodest an der nördlichen Eingangs- und der südlichen Gartenfassade auf diese führen. Im Inneren ergibt sich beim Grundriss des Hauptgeschosses (**Abb. 58**) eine symmetrische Anlage, wobei die Spiegelachse zentral durch den Baukörper von Norden nach Süden verläuft. Entlang dieser kann die Etage in drei Schichten geteilt werden, wobei die mittlere breiter ausfällt als die beiden äußeren. Bei der zentralen Zone schließen im Osten und Westen jeweils eine Raumgruppe aus zwei Zimmern an den zentralen kreisförmigen Kuppelraum an, wobei diese größeren Räume im Norden über die Terrassen unter den Portiken betreten werden können. Im Gegensatz zu den kleinteiligen Strukturen in der Mitte sind die Räume der beiden äußeren Schichten großzügig angelegt. Hierbei befindet sich im Süden an der Gartenfassade nur ein einziger durchgängiger Raum, während an der nördlichen Eingangsseite ein zentraler Gangraum die zwei Eckzimmer voneinander trennt.

Der Grundriss des Obergeschosses (**Abb. 59**) ist ebenfalls annähernd symmetrisch angelegt, wenn auch die zentralen Raumpartien an der Nordfassade ignoriert werden müssen. Im Gegensatz zum Hauptgeschoss erfolgt hier eine dreifache Gliederung nicht nur in Nord-Süd, sondern auch in Ost-West-Richtung. Dadurch ergeben sich neun rechteckige Raumzellen, wobei jene in der Mitte und in den Ecken des Baus quadratisch ausgebildet sind. Jene die zentral an den vier Fassaden angeordnet sind, sind hingegen rechteckig. Letztere weisen auch

235 Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 54.

236 Ackermann, *The Villa*, 1985, S. 149.

237 Campbell, *Vitruvius Britannicus III*, 1725, S. 8.

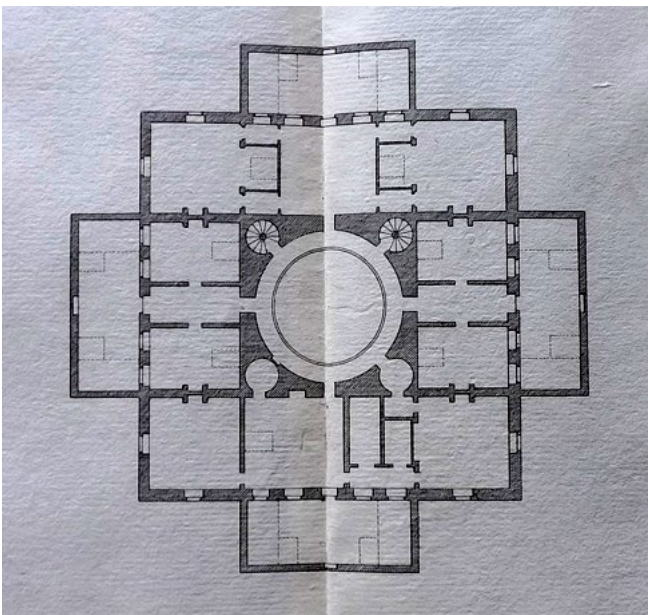
238 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 184.

239 Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 56.

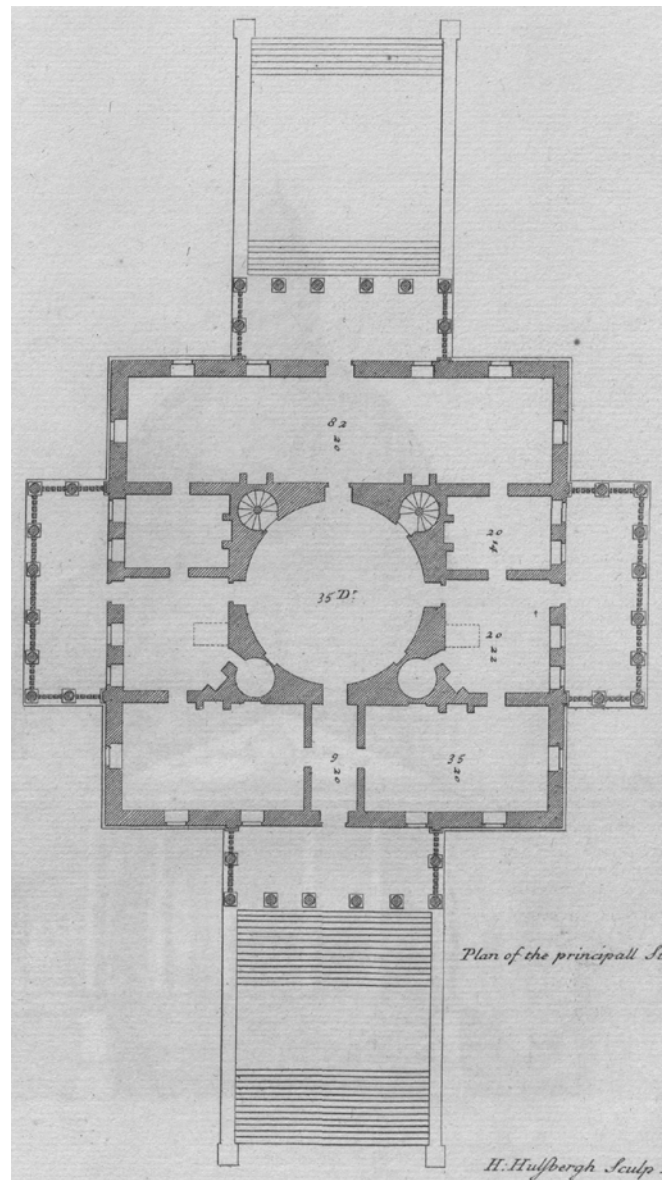
240 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 182 u. 184.



Abb. 57: Colen Campbell, Mereworth Castle, Kent, 1722-1725.



rechts: Abb. 58: Colen Campbell, Grundriss Hauptgeschoss Mereworth Castle, Kent, 1722-1725, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.



oben: Abb. 59: Colen Campbell, Grundriss Obergeschoss Mereworth Castle, Kent, 1722-1725, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

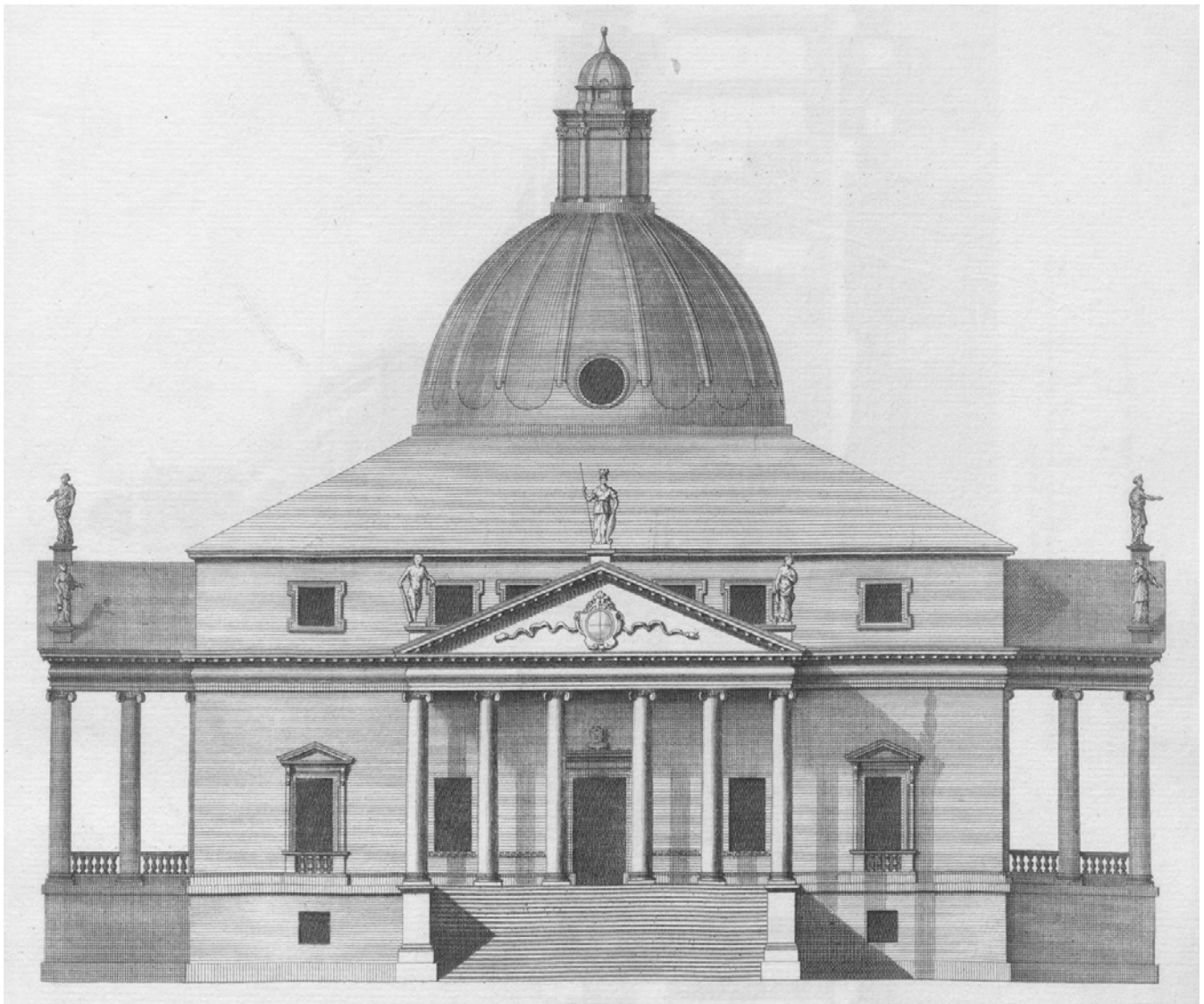


Abb. 60: Colen Campbell, Ansicht Mereworth Castle, Kent, 1722-1725, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.



Abb. 61: Colen Campbell, Nordfassade Stourhead House um 1824, Stourton, 1720-1724, in: Neale, Views of the Seats III, 1824.

einen differenzierten Aufbau auf, während die Eckräume nicht weiter unterteilt sind. In die zentrale Zelle ist der Kuppelraum mit der Galerie eingeschrieben, während die vier Wendeltreppen in den Ecken des Quadrates angeordnet sind. Die Räumlichkeiten werden durch vier Tore auf dem Laufgang erschlossen, wobei jede der vier Türen zu einem von vier Raumgefügen führt, die ansonsten nicht miteinander verbunden sind. Für diese Einheiten wurden die Schichtungen des Hauptgeschosses übernommen, womit sich die zusammengehörigen Raumgruppen im Norden und Süden über die gesamte Fassade erstrecken, während sie im Osten und Westen nur den mittleren Teil einnehmen.

Die Basis für die Beschreibung der Eingangs- und Gartenfassaden, die ident gestaltet sind, stellt die Ansicht im *Vitruvius Britannicus* (**Abb. 60**) dar. Weiters soll ein Stich von John Preston Neale aus dem dritten Band von *Views of the Seats of Noblemen and Gentlemen in England, Wales, Scotland and Ireland* (**Abb. 61**) aus dem Jahre 1824 als weitere Grundlage für die Beschreibung herangezogen werden. Auf Differenzen zur heute stehenden Variante soll hingewiesen werden.

An der Nord- und Südfassade des Mereworth Castle führt jeweils zentral eine zweiläufige gerade Treppe auf eine Plattform, die von einem Portikus überdacht wird. Zwei Mauern, deren Oberkante auf Höhe des Gurtgesims zwischen Erd- und Hauptgeschoss liegt, bilden hierbei an beiden Seite die Absturzsicherung der Stiege. Die Fassade selbst lässt sich horizontal in vier Zonen gliedern, wobei die Sockelzone, die das Erdgeschoss beherbergt, die Basis bildet.

Auf das Haupt- und das Mezzaningeschoss folgt die Dachlandschaft mit der Kuppel. Plastische Gesimse fungieren als gliedernde Elemente, während die Wandflächen alle auf die gleiche Weise verputzt sind und sich daher nicht voneinander abheben. In die Sockelzone sind zu beiden Seiten der Treppen jeweils ein quadratisches Reckteckfenster, welches nur aus dem Mauerwerk herausgeschnitten ist, eingeschrieben. Den oberen und unteren Abschluss des Hauptgeschosses bilden zwei Gurtgesimse, wobei das Gebälk und das Giebelfußgesims des Portikus in einer Ebene mit dem oberen liegen. Hier versucht Campbell somit die horizontale Komponente des Entwurfes zu betonen. Dies erfolgt zusätzlich noch bei der Anordnung der Maueröffnungen. Hierbei liegen die Stürze der insgesamt vier Fenster und dem zentralen Eingangstor auf einer Höhe, wengleich die Rahmungen unterschiedlich gestaltet sind. Im Mezzaningeschoss sind nicht nur das Pediment und der Portikus, sondern auch annähernd quadratische Fenster, die oberhalb der Giebelfläche angeschnitten sind, angeordnet. Im *Vitruvius Britannicus* zeigt Campbell Statuen an den drei Ecken des Giebels. Die Skulpturen sind am heutigen Bau nicht erkennbar, jedoch haben sich die Podeste für diese oberhalb der Giebelspitze erhalten. Jene an den beiden Seiten dürften jedoch nicht ausgeführt worden sein. Ob jemals Statuen am Bauwerk angeordnet waren, ist fraglich. Bereits auf dem Stich von Neale stellt dieser zwar das zentrale Podest, jedoch aber keine Statue dar. Da auch hier die beiden Sockel an den äußeren Ecken fehlen, kann davon ausgegangen werden, dass man anfangs gedachte, die Skulpturen

aufzustellen, es jedoch nur bei den zentralen Podesten blieb. Die Dachlandschaft wird durch die zentrale Kuppel geprägt, die keinen Tambour aufweist. Insgesamt 16 Rippen gliedern die Kupferverblechung, die jeweils oberhalb der Giebelspitze durch einen Okulus durchbrochen ist. Eine gemauerte Laterne mit einer aufgesetzten kleineren Kuppel, die ebenfalls aus Kupferblech besteht, bildet den obersten Abschluss des Bauwerks.

Vertikal ist die siebenachsige Fassade dreifach gegliedert, wobei die mittlere Zone durch die Breite des Portikus und der Kuppel definiert wird und sich über fünf Achsen erstreckt. Hierbei wird das Gebälk des Portikus an der Vorderfront von insgesamt sechs ionischen Säulen getragen, während an den Seiten jeweils eine zusätzliche Säule zentral und eine Halbsäule an der Fassade eingeschrieben ist. Die fünf Achsen des Portikus verlaufen jeweils mittig zwischen zwei Säulen, wobei an der Rückwand der Vorhalle nur bei den beiden zentralen und den beiden äußersten Achsen Öffnungen angeordnet sind. Ein zentrales Rechteckstor wird zu beiden Seiten von einem Rechteckfenster gesäumt. Im Gegensatz dazu bleibt im Mezzaningeschoss die zentrale Achse fensterlos, während bei den restlichen vieren angeschnittene Rechteckfenster angeordnet sind. Hierbei besitzen das Tor und die Mezzaninfenster einen profilierten Rahmen, während die restlichen Öffnungen nur aus dem Mauerwerk herausgeschnitten sind. In den seitlichen Abschnitten befindet sich jeweils eine Achse, auf der drei Fenster angeordnet sind. Hierbei folgt auf eine rahmenlose quadratische Öffnung in der Sockelzone ein Rechteckfenster

mit Rahmung, einem Dreiecksgiebel als Verdachung und einer unterhalb angeordneten Scheinbalustrade im Hauptgeschoss. Darüber erhebt sich im Mezzaningeschoss eine weitere Maueröffnung, die in der gleichen Art ausgeführt ist wie jene im mittleren Abschnitt.

Die Ost- und Westfassaden sind annähernd ident zu den Eingangs- und Gartenfassaden gestaltet, wobei es jedoch kleine Differenzen im mittleren Abschnitt gibt. Einerseits verzichtet Campbell auf die Zugangstreppe und funktioniert die Vorhallen zu Terrassen um. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit einer Absturzsicherung auch an der Längsseite der Plattform, weshalb Balustraden zwischen den Säulen eingestellt werden. Andererseits sind anstelle der drei Öffnungen insgesamt fünf angeordnet, wobei hier das zentrale Tor zu beiden Seiten von jeweils zwei Rechteckfenstern gesäumt wird. Zusätzlich sind zwei weitere Reihen von Öffnungen angeordnet, wobei eine knapp unterhalb des Gebälks und die andere zentral in der Sockelzone positioniert sind. Bei beiden handelt es sich um Rechteckfenster, die aus dem Mauerwerk herausgeschnitten sind. An diesen Fassaden kann, wie schon beim Queen's House, das Motiv des Rechteckfensters mit Scheinbalustrade nicht nur bei den beiden seitlichen, sondern auch unterhalb des Portikus beobachtet werden. Im Norden und Süden hingegen sind Balustraden an der Längsseite der Plattform nicht notwendig, da hier die Treppen ansetzen. Campbell verzichtet trotzdem auf die Anordnung von Scheinbalustraden unterhalb der Fenster und setzt nur in den beiden äußeren Abschnitten auf dieses Motiv.



Abb. 62: Andrea Palladio, Villa Almerico „La Rotonda“, Vicenza, 1567-1591.

Somit kann auch hier wie schon beim Stourhead House eine Aneinanderreihung von einzelnen Fensterachsen, die sich in ihrem Aufbau nicht notwendigerweise ähneln, beobachtet werden. Sie sind an den beiden Repräsentationsfassaden im Norden und Süden alle unterschiedlich gestaltet, während die Sturz- und Parapethöhen die einzigen Konstanten bilden. Es kommt daher trotz der dominanten Gesimse, die auch hier um die Portiken herumführen und dadurch optisch aufbrechen, zu einer Hervorhebung der Vertikalität und der Mittelachse. Dieser Höhenzug wird auch noch durch die zentral aufgesetzte Kuppel mit ihrer hohen Laterne verstärkt, wobei sich Campbell durch die Statuen wohl eine noch intensivere vertikale Betonung erhofft hatte.

Vergleichsbeispiele

Die Herkunft von Campbells Konzept für Mereworth Castle ist klar ersichtlich. Bei

dem Bau handelt es sich um die erste von insgesamt vier neopalladianischen Villen, die allesamt Andrea Palladios Villa Almerico Capra – auch „La Rotonda“ genannt – rezipieren (**Abb. 62**). Weitere „Rotondas“ entstanden in London mit Lord Burlingtons Chiswick House, in Nottinghamshire mit Nuthall Temple – möglicherweise von Thomas Wright – und ebenfalls in Kent mit Foots Cray Place, dessen Architekt unbekannt ist. Campbells Bau ist dabei nicht nur der älteste Vertreter, sondern löste auch den Trend der „Rotonda auf englischem Boden“ aus.²⁴¹ Die Rotonda, die selbst das Pantheon in Rom rezipiert, steht in der Nähe von Vicenza, Italien, auf einem Hügel und ist Teil eines Ensembles mit mehreren Nebengebäuden. Bauherr war Paolo Almerico, den Palladio selbst als einen Kirchenmann, der Referendar von den Päpsten Pius IV. und

²⁴¹ Anderson, Matthew Brettingham the Younger, 1994, S. 438 u. 440.

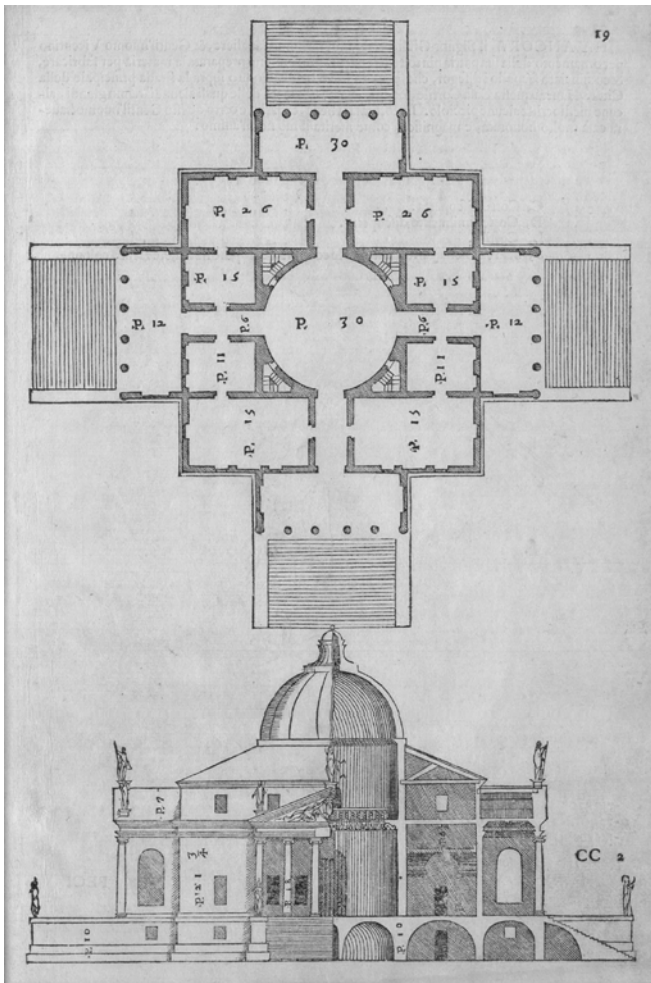


Abb. 63: Andrea Palladio, Grundriss, Ansicht und Schnitt Villa Almerico „La Rotonda“, Vicenza, 1567-1591, in: Palladio, *Quattro Libri* II, 1570.

V. war, bezeichnete. Der Architekt arbeitete wahrscheinlich von 1567 bis 1569 an dem Bau, wobei zu diesem Zeitpunkt das Gebäude noch nicht vollendet war.²⁴² Nach dem Tod Palladios 1580 übernahm Vincenzo Scamozzi die Leitung, setzte noch ein Mezzaningeschoss auf das Piano Nobile und modifizierte die Kuppel.²⁴³ 1591 wurde die Villa von den Brüdern Odorico und Mario Capra übernommen, die sich mit der Ausmalung der Räume und dem skulpturalen Schmuck beschäftigten. Änderungen erfolgten noch im 18. Jahrhundert als von etwa 1725 bis

1740 die Palladianisten versuchten, das Bauwerk näher an die Darstellung in den *Quattro Libri* zu bringen. Einige dieser Änderungen wurden später wieder rückgängig gemacht.²⁴⁴

Die Ähnlichkeiten zwischen der Rotonda und Mereworth Castle sind sowohl im Grundriss als auch in der Fassadengestaltung groß. Auch Palladio plant einen Grundriss (Abb. 63) mit einem zentralen Kuppelraum und einer dreifachen Schichtung, wenn auch Campbell die mittlere Schicht mehr differenziert als Palladio. Bei Letzteren setzen aber an allen Portiken einläufige Treppen, die auf die Plattform führen, an, wodurch die Rotonda von außen an allen vier Seiten gleich aussieht. Den einzigen Unterschied bildet die Fensterverteilung: Wie schon in England befinden sich an der Rückwand zweier gegenüberliegender Portiken jeweils ein zentrales Eingangstor, welches auf beiden Seiten von einem Rechteckfenster gesäumt wird. An den beiden restlichen Fassaden sind jeweils zwei Öffnungen auf jeder Seite der Türe angeordnet. Auch Palladios Bau weist eine vierfache horizontale und dreifache vertikale Gliederung auf, wobei Campbell sich auch an den Proportionen orientiert. Den größten Unterschied bildet die heute erhaltene Kuppel, die nicht nur niedriger als in Kent ausfällt, sondern auch unterschiedlich gestaltet ist. Hierbei orientiert sich Mereworth Castle viel mehr an der Darstellung in den *Quattro Libri*, bei der ebenfalls auf den Tambour verzichtet wird und die Kuppel höher ausfällt als bei der ausgeführten Variante. Campbell ignoriert

242 Plagemann, *Die Villen des Andrea Palladio*, 2012, S. 441-447.

243 Franz, Vincenzo Scamozzi, 1999, S. 25.

244 Plagemann, *Die Villen des Andrea Palladio*, 2012, S. 452-454.

damit die Änderungen von Scamozzi und achtet darauf, dass die Kuppel von außen so aussieht, wie Palladio sie ursprünglich plante. Dabei verzichtet er aber auf eine exakte Kopie und entwirft stattdessen eine zweischalige Kuppel ohne Opaion. Einen weiteren Unterschied gibt es im Bereich des Portikus, wobei in Italien an den Seiten anstelle der Säule eine Mauer mit Rundbogenöffnung bis an die Basis herangezogen wird. Außerdem plant Palladio nicht nur Statuen auf den Ecken des Giebels, sondern führt diese – im Gegensatz zu Campbell – auch tatsächlich aus. Eine weitere Differenz im Mezzaningeschoss ergibt sich bei den Fenstern, die oberhalb des Portikus angeordnet sind. Hierbei verzichtet Palladio auf die beiden inneren Öffnungen und führt nur die beiden äußeren angeschnittenen Mezzanin Fenster aus. Auch sind die beiden seitlichen Bereiche des Mereworth Castle ident zu jenen der Rotonda gestaltet, wenngleich in Italien unterhalb der Fenster des Hauptgeschosses keine Scheinbalustraden angeordnet sind. Dieses Motiv – Fenster mit Scheinbalustrade – kann bei keinem von Palladios Bauten beobachtet werden, weshalb Campbell hier Inigo Jones und sein Queen's House rezipiert. Mit dem Mereworth Castle stellt er eine italienische Villa in die Landschaft von Kent, nimmt Änderungen vor um sie an den Bauplatz anzupassen und zitiert zusätzlich Elemente des englischen Architekten Jones. Auch wenn Campbells Entwurf sehr nahe am Original ist, vergisst er nicht den Bauort und bindet die lokale Tradition sowie die Ansprüche des Bauplatzes in den Bau ein.

4.2.3. CHISWICK HOUSE

Das Gelände des Chiswick House (**Abb. 64**) im Stadtteil Chiswick in London befand sich seit 1682 im Besitz der Familie von Lord Burlington, nachdem sein Großvater, der 1. Earl von Burlington, dieses erstanden hatte. Damals befand sich auf dem Areal bereits ein jakobinisches Haus, welches um 1610 errichtet worden war. Der 1. Earl ließ daraufhin Stallungen erbauen, die bis in die 1920er Jahre erhalten blieben.²⁴⁵

Lord Burlington, geboren 1694, wurde schon im Alter von nur zehn Jahren zum 3. Earl von Burlington und hatte bereits in seiner Jugend großes Interesse an Kunst, Architektur und Gartenbau. Möglicherweise bereits 1714 begann er mit dem Umbau der Gartenanlage und wurde in diesem Jahr aufgrund seines guten Geschmacks in der Landschaftsarchitektur in der Presse gelobt. Es ist gesichert, dass die Bauarbeiten spätestens 1717 in Gang gesetzt wurden. Unklar ist ob Burlington sich Unterstützung von dem erfahrenen Architekten Charles Bridgeman holte oder den Grundriss selbst entwickelte. Einen Masterplan, der das gesamte Gelände behandelte, dürfte aber nie existiert haben und der Entwurf wurde zwischen 1715 und den späten 1730er Jahren stets erweitert.²⁴⁶ Nach einem Brand im jakobinischen Haus 1725 entschied sich Burlington zu dem Neubau einer Villa im palladianischen Stil und arbeitete bis zum Frühling 1726 an den

Entwürfen.²⁴⁷ Möglicherweise präsentierte ihm auch Colen Campbell einen Entwurf für die neue Villa, doch Burlington lehnte ab und beschäftigte sich selbst mit dem Bau.²⁴⁸ Bereits im Mai 1726 waren die Arbeiten in vollem Gange und es wurde von dem Bau der Fundamente berichtet. Bis zum Mai des folgenden Jahres wurden diese vollendet und die Grundmauern errichtet.²⁴⁹ 1728 oder 1729 beendete man schließlich die Bauarbeiten am Hauptgebäude.²⁵⁰ Als er 1733 nicht mehr das Burlington House in London, sondern das Chiswick House als seinen Hauptwohnsitz sah, entschied man sich, einen Verbindungstrakt zwischen der neuen Villa und dem alten jakobinischen Haus zu errichten, da der Neubau zu klein gewesen wäre um dort zu wohnen und Gäste zu empfangen. Die letzten Ausbauarbeiten am Haus und Garten dürften 1740 erfolgt sein, wenngleich auch ab 1735 keine großen Änderungen mehr vorgenommen worden waren.²⁵¹

Mit dem Tod von Lord Burlington 1753 ging das Chiswick House zuerst in den Besitz der Familie Cavendish über. William Cavendish, der 4. Duke von Devonshire, hatte die einzige überlebende Erbin Burlingtons, Charlotte Boyle, 1748 geheiratet und übernahm nach ihrem Tod 1754 auch den gesamten Besitz ihres Vaters. 1788 ließ der 6. Duke das alte jakobinische Haus abreißen und erbaute zu beiden Seiten

247 Spence, *Chiswick House and its gardens* 1993, S. 526.

248 Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 106.

249 Spence, *Chiswick House and its gardens*, 1993, S. 526.

250 Sicca, *Lord Burlington at Chiswick*, 1982, S. 54.

251 Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 169, 172 u. 263.

245 White, *Chiswick House and Gardens*, 2001, S. 31-32.

246 White, *Chiswick House and Gardens*, 2001, S. 32 u. 36.



Abb. 64: Richard Boyle, 3. Earl von Burlington, Südostfassade Chiswick House, London, 1725-1729.

neue Trakte, die mit dem Hauptgebäude verbunden wurden. Im 19. Jahrhundert wurde das Gebäude von unterschiedlichen Adligen und höher gestellten Persönlichkeiten bewohnt, ehe das Chiswick House von 1892 bis 1929 ein privates Irrenhaus beheimatete. Zu dieser Zeit waren Bauwerk und Garten bereits stark heruntergekommen, weshalb sich die Georgian Group²⁵² sofort nach ihrer Gründung 1937 mit dem Gebäude beschäftigte. 1948 entschied man sich den Zubau aus 1788 abzureißen und den alten Verbindungstrakt wieder zu errichten, wobei das alte jakobinische Haus nicht mehr rekonstruiert wurde. Dieser Schritt wird heute

²⁵² Die Georgian Group beschäftigt sich mit dem Schutz und Erhalt von Georgianischen Bauten aus dem 18. und 19. Jahrhundert.

von Denkmalpflegern stark kritisiert.²⁵³

Baubeschreibung

Für die folgende Baubeschreibung wird für den Grundriss der Zustand nach Ende der Bauarbeiten 1729 herangezogen, die spätere Hinzufügung des Verbindungstraktes wird ignoriert. Bei der Analyse der Fassaden wird dagegen der heute erhaltene Zustand berücksichtigt.

Der quadratische Grundriss des Obergeschosses (**Abb. 65**) kann in beide Richtungen in jeweils drei Zonen unterteilt werden, beide Male fällt der zentrale Abschnitt breiter aus als die beiden

²⁵³ Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 263 u. 265-266.

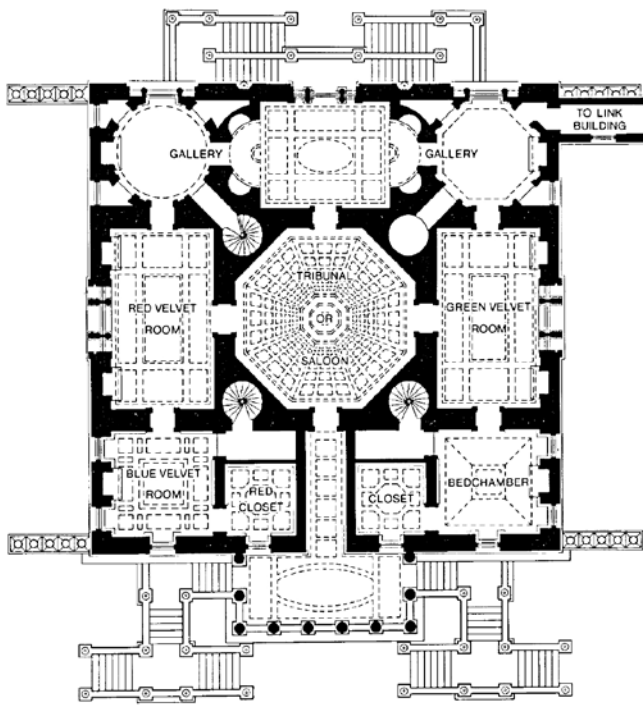


Abb. 65: Richard Boyle, 3. Earl von Burlington, Grundriss Hauptgeschoss Chiswick House, London, 1725-1729.

äußeren. Dadurch ergeben sich insgesamt neun Felder, wobei das mittlere und die Eckfelder quadratisch sind. Im Gegensatz dazu stehen die rechteckigen Grundrisse der restlichen Bereiche. Zentral befindet sich der achteckige Kuppelraum um den sich sämtliche zusätzliche Räumlichkeiten gruppieren. Das Gebäude ist nur einfach symmetrisch aufgebaut, dabei führt die Spiegelachse von Nordwesten nach Südosten. So ergibt es sich, dass die Räume an der Gartenfassade einen differenzierten Aufbau aufweisen als jene an der Eingangsfassade.

Der Zugang zum Gebäude erfolgt über die Treppenanlage in die Vorhalle und durch einen Gang in den Zentralraum, wobei der Flur die beiden seitlichen Raumkompartimente an der Eingangsfassade voneinander trennt. Hier schließen an die quadratischen Zimmer in den östlichen und westlichen Ecken des Gebäudes jeweils ein Schrankraum und ein Gang zu den Treppen. Erschlossen wird dieser Teil über die

rechteckigen Zimmer, die vom Kuppelraum aus über die Türen im Nordosten und Südwesten erreicht werden können. An der Gartenfassade befindet sich eine Enfilade aus drei Räumen, die auch als Galerie bezeichnet wird. Hierbei schließen an den zentralen Rechteckraum mit Apsiden an den kurzen Seiten zwei weitere Zentralräume an. Letztere erheben sich in der nördlichen Ecke des Gebäudes über einem oktogonalen und in der südlichen Ecke über einem kreisförmigen Grundriss. Diese Zimmer sind auch mit den zentralen Rechtecksräumen an der nordöstlichen und südwestlichen Fassade verbunden, die wie oben erwähnt mit einem weiteren Raum mit den quadratischen Eckzimmern im Osten und Westen des Gebäudes verbunden sind. Daher ergibt sich auch hier eine Enfilade.

Die Eingangsfassade im Südosten des Chiswick House beschreibt ein liegendes Rechteck mit vorgelagertem Portikus und Treppenanlage. Sie kann horizontal in drei Abschnitte geteilt werden: Auf die Sockelzone folgen das Hauptgeschoss und die Dachlandschaft mit oktogonalen Tambour und aufgesetzter Kuppel. Gesimse bilden die gliedernden Elemente, wobei sich der Sockel zusätzlich durch die rustizierte Oberflächengestaltung abhebt. Diese wird im Bereich der Treppenanlage aber ausgespart und das Mauerwerk ist glatt verputzt. Das zentrale Eingangstor wird auf beiden Seiten von jeweils zwei Rechteckfenstern gesäumt, dabei enden alle Öffnungen auf der gleichen Höhe und weisen die gleiche Breite auf. Die Türe bildet auch den Zugang zum Erdgeschoss des Gebäudes und wird heute als Haupteingang für Besucher

verwendet. In den seitlichen Bereichen befinden sich die beiden Treppenanlagen: Auf beiden Seiten führt eine dreiläufige T-Treppe mit Viertelpodest auf ein weiteres Viertelpodest. Von diesem aus reicht eine gerade einläufige Treppe auf eine erhöhte Plattform, über die sich nicht nur der Portikus erhebt, sondern von der aus auch der Gang zum zentralen Kuppelraum betreten werden kann. Die Wandfläche des Obergeschosses ist glatt geschliffen und hebt sich dadurch von der rustizierten Sockelzone ab. Einzig ein Fenstergesims durchbricht die ebene Oberfläche. Den oberen Abschluss zum Dach bildet ein Dachgesims.

Vertikal kann die siebenachsige Fassade dreifach gegliedert werden, wobei die mittlere Zone des hervorspringenden Portikus sich über fünf Achsen erstreckt. Dessen Dreiecksgiebel wird von sechs korinthischen Säulen getragen, das Interkolumnium bleibt dabei konstant. Die Säulen sind hier jeweils an den Ecken der Plattform und zwischen den Fenstern der Sockelzone angeordnet. Das Gebälk wird an den Seiten des Portikus nicht nur von den Ecksäulen, sondern von jeweils zwei zusätzlichen Säulen getragen. Jedoch steht eine dieser direkt an der Hausmauer an, weshalb das ionische Kapitell abgeschnitten ist. Als Absturzsicherung sind Balustraden zwischen Säulen angebracht, wobei die Baluster auf einem niedrigen Mauerband stehen und der Handlauf bis an den Säulenschaft heranreicht. Das Dachgesims wird von den Hauptmauern um den Portikus herumgezogen und wird unterhalb des Pediment zum Giebelfußgesims. Darüber erhebt sich die Giebelfläche, die komplett schmucklos

ausgeführt ist. Der oktagonale Tambour und die Kuppel bilden den oberen Abschluss der mittleren Zone. Hierbei besitzt der Tambour wieder eine Sockelzone, jene Wandfläche mit dem Thermenfenster und ein abschließendes Gesims auf dem die Kuppelkonstruktion aufsitzt.

Mittig in der Rückwand des Portikus befindet sich eine tiefe Nische, die als Zugang zum Zentralraum gesehen werden kann. In den beiden äußersten Achsen der mittleren Zone ist jeweils ein Rechteckfenster angeordnet, welches ohne Schmuck auskommt und nur aus dem Mauerwerk herausgeschnitten ist. Darüber ist jeweils ein liegendes rechteckiges Mezzaninfenster angeordnet, das die gleiche Breite wie die darunterliegende Öffnung aufweist und auf der Höhe der Kapitelle ist. Die Maße der Hauptfenster werden bei den Maueröffnungen der seitlichen Zonen übernommen, jedoch besitzen diese einen profilierten Rahmen und einen Dreiecksgiebel als Verdachung. Scheinbalustraden sind unterhalb angeordnet, wodurch sich hier das Motiv des Fensters mit Balustrade ergibt. So wie Jones auf diese unterhalb der Öffnungen bei der Terrasse verzichtet, spart Burlington diese im Bereich des Portikus aus. Um das Motiv aber zu erhalten arbeitet er genauso wie Jones, zieht also die Balustrade aus dem Mauerwerk heraus und setzt sie als Absturzsicherung für die Plattform ein. Er verstärkt dies noch mehr, indem er den Handlauf wie das Fenstergesims gestaltet und das Mauerband, auf dem die Baluster des Geländers stehen, wie den oberen Teil des Gesims zwischen Sockelzone und Hauptgeschoss ausführt.

Burlington betont bei der Eingangsfassade in erster Linie die Vertikalität, wenn gleich er auch horizontale Gliederungselemente einsetzt. Letztere treten in der Form von Gesimsen auf, die sich zwar um die gesamte Fassade auf einer Ebene erstrecken, so aber nicht wahrgenommen werden. Da der Portikus aus der Wandfläche hervorspringt, erscheinen Gurt- und Dachgesims zwar in der Ansicht als eine horizontale Ebene, werden aber beim ausgeführten Bau durch die Perspektive verzerrt und können nicht in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden. Das Fenstergesims verläuft an der Rückwand des Portikus weiter und wird somit nicht verzerrt. Allerdings wird es dabei von den Balustraden und den Säulen des Portikus verdeckt, wodurch auch dieses nicht als dominantes horizontales Element gesehen werden kann. Im Gegensatz dazu steht der Höhenzug der mittleren Achse des Gebäudes. Der Portikus springt aus der ebenen Wandfläche hervor und betont mit seinen Säulen die Vertikalität. Dies wird durch den Pediment, der den Portikus in die Dachzone zieht, und den aufgesetzten Tambour mit Kuppel verstärkt. Es kommt somit zu einer starken Betonung der Mittelachse. Wenn auch in den seitlichen Bereichen das Dachgesims als starkes horizontales Element fungiert und den Höhenzug dieses Abschnittes einschränkt, versucht Burlington mit den schmalen Fenstern, den Scheinbalustraden und den Dreiecksgiebeln als Verdachung ein vertikales Motiv in die Wandfläche zu integrieren. Dies wird durch die hohen Rauchfänge, die symmetrisch angeordnet sind, verstärkt.

Die Gartenfassade des Chiswick House (**Abb.**

66) weist im Gegensatz zur Eingangsseite einen simplen Aufbau auf. Burlington verzichtet auf einen Portikus und lagert stattdessen lediglich eine Treppenanlage der liegend rechteckigen Fassade vor. Über dieser erhebt sich der Tambour mit Kuppel. Auch hier kommt es zu derselben dreifachen horizontalen Gliederung: Auf die Sockelzone mit der Treppenanlage folgen das Hauptgeschoss und die Dachlandschaft. Burlington übernimmt auch mit dem Gurt- und dem Dachgesims die gliedernden horizontalen Elemente der Eingangsfront. Auf eine differenzierte Oberflächengestaltung des Sockels und des Hauptgeschosses wird aber verzichtet und beide sind glatt geschliffen. Einzig für die Treppenanlage – bestehend aus zwei zweiläufigen Treppen mit Halbpodest – wurden Steine in einem anderen Farbton gewählt, wodurch sich diese stark von der Wandfläche abhebt. Die Stiege wirkt wie an den Bau herangerückt und erweckt den Anschein, eine spätere Addition zu sein. Einzig das zentrale Rundbogentor unterhalb des Treppenabsatzes integriert die Anlage in das Gebäude. Beim Hauptgeschoss findet das Fenstergesims der Eingangsfassade ein weiteres Mal Verwendung und hilft somit das sonst glatt geschliffene Mauerwerk zu gliedern. Auch hier bildet das Dachgesims den oberen Abschluss zum Dach hin.

Die drei venezianischen Fenster des Hauptgeschosses markieren die drei Achsen der Fassade, wobei das mittlere als Zugang zum Garten fungiert. Zusätzlich ist mittig zwischen den Öffnungen jeweils eine Nische, die auf dem Fenstergesims ansetzt und mit



Abb. 66: Richard Boyle, 3. Earl von Burlington, Nordwestfassade Chiswick House, London, 1725-1729.

einer Vase bestückt ist, angeordnet. Die venezianischen Fenster befinden sich ebenfalls in einer Nische mit halbkreisförmigen Abschluss, wobei die Stichhöhe des Nischenbogens der halben Fensterbreite entspricht. Unterhalb des Fenstergesimses werden die Glasflächen ausgespart und durch eine Scheinbalustrade ersetzt, während die korinthischen Säulen, die als Zwischensteher fungieren, bis auf die Oberkante des Gurtgesimses reichen. Bei der mittleren Öffnung werden die Balustraden aber durch die Holzverkleidung des Türblattes ersetzt um einen Zugang zum Garten zu ermöglichen. Obwohl hier gleich wie an der Vorderfront die Balustraden als Absturzsicherung an die Kante der Plattform herangerückt sind, kann man nicht von einer Loslösung der Scheinbalustrade aus dem Mauerwerk sprechen. Das Geländer orientiert sich hierbei nicht an der Fensterkonstruktion sondern einzig an der

Treppenanlage. Dies verstärkt ein weiteres Mal den Eindruck, dass die Stiegenkonstruktion nur an den Bau herangerückt wird.

Während an der Vorderfront die vertikalen Elemente im Vordergrund stehen, wird bei der Gartenfassade die Horizontalität betont. Der Sockel der Sockelzone und die Gesimse heben sich durch die dunklere Farbgestaltung stark vom hellen Mauerwerk ab und erscheinen somit als dominante horizontale Komponenten der Fassade. Auch tritt das Dachgesims plastisch aus der Mauer hervor und reicht an den Gebäudeecken über die Wandflächen hinaus. Das Gebäude wirkt als ob es sich aus dem Quader befreien und horizontal ausbreiten wolle, wobei die ident gestalteten Fensterachsen den Anschein erwecken, beliebig oft wiederholt werden zu können. Dieses Ausbrechen ist dem Gebäude in der Sockelzone bereits geglückt: An



Abb. 67: Richard Boyle, 3. Earl von Burlington, Südwestfassade Chiswick House, London, 1725-1729.

beiden Seiten des Bauwerks setzen freistehende Mauern an, die die Sockelzone mit ihrem dunkler gestalteten Sockel und dem Gurtgesims weiterführen.

Wenn es auch zu einer Betonung der Mittelachse durch die Treppenanlage und die Kuppel kommt, rücken die vertikalen Elemente dennoch in den Hintergrund. Das Dachgesims wirkt als dominante Komponente wie der Abschluss des Gebäudes, der einen Höhenzug der zentralen Achse trotz der Kuppel zu unterbinden versucht. War letztere an der Vorderfront noch verantwortlich für die starke Betonung der Vertikalität, wirkt sie hier wie eine spätere Addition, die nicht in die Gartenfassade integriert ist. Auch bei den Fenstern verzichtet Burlington auf jene Elemente, die an der Eingangsseite die Vertikalität des Baus verstärkt haben. Die mittlere Öffnung ist zwar

höher ausgeführt als jene an der Vorderfront, doch die beiden angeschlossenen Fenster an den Seiten drücken sie in die Breite. Durch die Integrierung der Scheinbalustraden wird dieser Eindruck noch verstärkt, da die Öffnungen somit gedrungener wirken. Obwohl das überhöhte zentrale Rundbogenfenster einen Höhenzug anzeigt, wird dieser durch die Rundbogennische wieder unterbunden. An der Gartenfassade des Chiswick House dominieren somit die horizontalen Komponenten, wenngleich auch einzelne vertikale Elemente angeordnet sind. Diese ordnen sich jedoch den horizontalen unter und werden in ihrem Höhenzug eingeschränkt.

Diese horizontale Betonung kann auch an der Südwestfassade (**Abb. 67**) beobachtet werden. Hier werden die Gesimse weder unterbrochen noch für den Betrachter verdeckt, sondern bis an die Mauerecke durchgezogen. Dennoch erscheint

hier das Hauptgeschoss bereits aus dem Quader ausgebrochen zu sein, während die Sockelzone durch die angebauten Wände in diesen zurückgedrängt werden. Es kommt zu einer starken Betonung der Mittelachse, wobei auf ein Rundbogentor in der Sockelzone ein überhöhtes venezianisches Fenster im Hauptgeschoss folgt. Darüber erhebt sich auf ein weiteres Mal die Kuppel, die hier aber durch die vier aufragenden Rauchfänge verdeckt wird. Letztere wirken wie eine weitere horizontale Zone und bremsen damit den Höhenzug der Kuppelkonstruktion. Somit kann am Chiswick House an der Eingangsseite, die auch als Repräsentationsfassade dient, eine starke Betonung der Vertikalität beobachtet werden, während bei den privateren Garten- und Südwestfassaden die horizontalen Elemente überwiegen. Sie gliedern sich also in die Parklandschaft ein, während straßenseitig durch eine horizontale Orientierung eine starke Präsenz gewährleistet wird.

Vergleichsbeispiele

Auch das Chiswick House gilt als eine der vier Rezeptionen der Villa Almerico Carpa – auch Rotonda genannt – auf englischem Boden, wenngleich die Differenzen größer sind als beim Mereworth Castle.²⁵⁴ Die größten Ähnlichkeiten sind im Grundriss zu finden, da dieser in beiden Fällen einen geschichteten Aufbau mit Kuppelraum aufweist. Jedoch erfolgt der Zugang zu den Treppen in Italien über den Zentralraum, während diese in England über die äußeren Raumkompartimente betreten werden können. Burlington verzichtet darüber hinaus

auf drei Portiken und führt nur einen an der Straßenseite aus, über den das Haus betreten werden kann. Bei diesem ersetzt er auch die langen geradläufigen Treppen durch eine aufwendige Treppenanlage, was wohl einerseits am Platzmangel, andererseits am Wunsch nach einem zentralen Erdgeschosseingang liegt.

Auch beim Aufbau der Eingangsfassade lassen sich Differenzen erkennen. Während der englische Bau dreifach gegliedert ist, schiebt Palladio ein Mezzaningeschoss ein und teilt die Rotonda somit in vier Schichten. Bei der italienischen Villa wird das Pediment Teil der Wandfläche, beim Chiswick House aber wird es in die Dachzone hinaufgezogen. Hier kommt es also zu einer stärkeren Betonung der Vertikalität, die durch die höhere Kuppel auf dem Tambour noch zusätzlich verstärkt wird. Dieser Höhenzug wird zusätzlich durch das geringere Interkolumnium hervorgehoben, der breitere Säulenabstand hingegen betont an der Rotonda die Horizontalität. Burlington verzichtet wie bereits Campbell bei Mereworth Castle auf die Seitenwände des Portikus und ersetzt diese durch zwei Säulen. Dadurch ermöglicht er erst die Modifizierung der Treppenanlage, deren Austritt nun auf der Seite des Portikus erfolgt. Bei der Verteilung der Öffnungen orientiert sich Burlington wieder stark am italienischen Vorbild und übernimmt die Positionen der Fenster unterhalb des Portikus und in den seitlichen Bereichen. Hierbei verzichtet er aber auf ein Eingangstor direkt an der Rückseite der Vorhalle und führt stattdessen einen Gang bis zum Kuppelraum. Bei den Fenstern in den beiden seitlichen Bereichen lässt sich wie

²⁵⁴ Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 106-107.



Abb. 68: Vincenzo Scamozzi, Nordfassade Rocca Pisani, Lonigo, um 1576.



Abb. 69: Vincenzo Scamozzi, Ostfassade Rocca Pisani, Lonigo, um 1576.

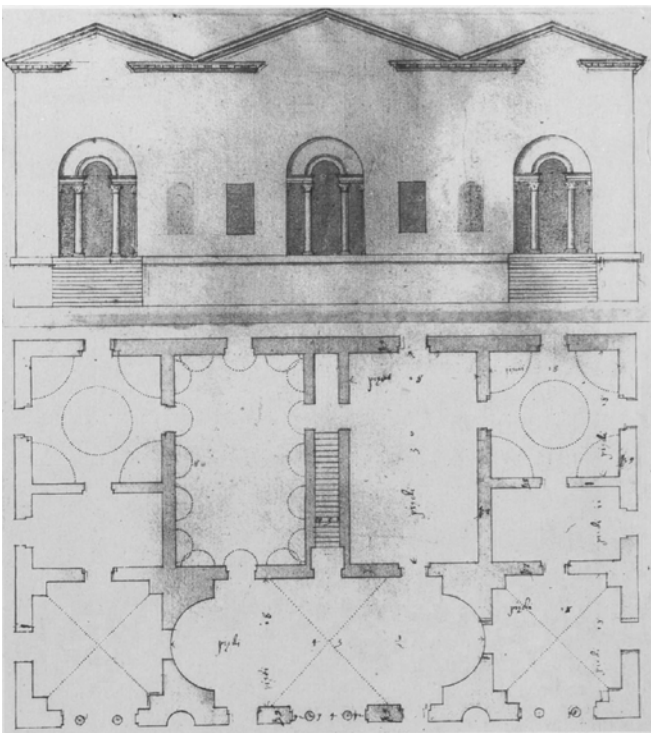


Abb. 70: Andrea Palladio, Grundriss und Ansicht von möglichen Entwurf für die Villa Valmarana in Vigardolo, Bleistift und Aquarell auf geripptem Papier, 38.1 x 24.1 cm, Royal Institute of British Architects, London.

schon beim Mereworth Castle die zusätzliche Scheinbalustrade erkennen, die Burlington ebenso wie Campbell von Inigo Jones zitiert.

So groß auch die Ähnlichkeiten der beiden Bauten sind, überwiegen doch die Unterschiede. Im Gegensatz dazu steht die Rocca Pisani (**Abb. 68**) von Vincenzo Scamozzi²⁵⁵, die in

ihrem Aufbau dem Chiswick House in vielen Bereichen ähnlicher ist als die Rotonda. Bei der Villa handelt es sich um den ersten gesicherten Bau Scamozzis, der 1576 für Vettor Pisani bei Lonigo im Veneto entstand. Das Bauwerk nimmt Anleihen bei Palladios Rotonda, verzichtet aber auf drei Portiken und ist somit gerichtet.²⁵⁶ Dieses Konzept übernimmt Burlington auch für sein Chiswick House, wenngleich er den Portikus nicht in den rechteckigen Grundriss integriert. Scamozzi wird dadurch zu der einläufigen breiten Treppe gezwungen, während beim Chiswick House der Zugang über die komplexe Anlage auf der Seite der Plattform erfolgen kann. Zusätzlich zieht Scamozzi die vier mittleren Säulen weiter auseinander und verkleinert den Abstand zwischen den jeweils beiden äußersten stark. Dadurch ermöglicht er einen besseren Durchgang ohne dabei auf Säulen zu verzichten. Bei Burlington hingegen sind diese gleichmäßig verteilt und Balustraden werden als Absturzsicherung dazwischen gestellt. Auch bei der Kuppel sind Parallelen zu erkennen. Dabei setzt in beiden Fällen eine flache Kuppel ohne Laterne auf

255 Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 107.

256 Franz, *Vincenzo Scamozzi*, 1999, S. 18 u. 20.

einen oktogonalen Tambour, der die gleiche Breite wie der Portikus hat, auf. Bei Burlington fällt die Wand höher aus und bietet Platz für Thermenfenster, die am italienischen Bau nicht beobachtet werden können. Ein weiterer Unterschied lässt sich bei der Verteilung der Öffnung des Hauptgeschosses betrachten. Scamozzi setzt nur ein zentrales Eingangstor, welches von zwei Rundbogennischen gesäumt wird, an die Rückwand des Portikus, während bei Burlington zwar der Eingang in den Bau hineinrückt, er aber zwei Fenster in der Vorhalle platziert. Bei den seitlichen Abschnitten stimmt zwar die Positionierung der Öffnungen überein, jedoch gibt es bei Scamozzi wie schon bei Palladio keine Scheinbalustrade, die Burlington also von Jones rezipiert. Zusätzlich zitiert er an dieser Stelle auch die Rotonda, indem er nicht wie Scamozzi ein Gesims sondern einen Dreiecksgiebel als Verdachung wählt.

An den Nordost- und Südwestfassaden bezieht sich Burlington hingegen auf die östlichen, südlichen und westlichen Seiten (**Abb. 69**) der Rocca Pissani. In beiden Fällen wird im Hauptgeschoss das zentrale venezianische Fenster von jeweils zwei schmucklosen Rechteckfenstern gesäumt. In der Sockelzone werden diese Achsen übernommen, wobei das zentral angeordnete Eingangstor zu beiden Seiten von zwei rechteckigen Öffnungen umgeben ist. Dabei verwendet Burlington jedoch ein Rundbogentor, während Scamozzi auf eine rechteckige Tür setzt. Allerdings verzichtet Burlington auf den Mittelrisalit sowie die drei Mezzaninfenster oberhalb der drei mittleren Achsen, da der englische Bau kein zusätzliches

Mezzaningeschoss besitzt.

Bei der Gartenfassade zitiert das Chiswick House nicht ein spezielles Bauwerk, sondern es werden einzelne Ideen von Palladios Bauten kombiniert. Hierbei rezipiert Burlington mit den venezianischen Fenstern in der Rundbogennische einen Entwurf Palladios für die Villa Valmarana bei Vigardolo (**Abb. 70**), der niemals ausgeführt wurde.²⁵⁷ Dabei reihen sich zu beiden Seiten des zentralen venezianischen Fensters jeweils ein Rechteckfenster, eine niedrigere Rundbogennische und ein weiteres venezianisches Fenster an. Die beiden äußersten Öffnungen sollten als Zugänge für das Bauwerk fungieren, während die mittlere nur als Fenster dient. Beim Chiswick House wird dies umgekehrt. Wenngleich der Zugang anders erfolgen sollte, kann hier ein ähnlicher Aufbau wie beim Chiswick House beobachtet werden. Drei venezianische Fenster und zwei Nischen sind abwechselnd angeordnet, wobei auf die beiden Rechteckfenster verzichtet wird. Diese wären aber aus Platzmangel auch gar nicht möglich gewesen, denn der englische Bau fällt nicht so breit aus wie Palladios Entwurf.

Burlington kombiniert bei seinem Chiswick House somit einerseits den Aufbau des Grundrisses der Rotonda und den Außenbau der Rocca Pisani. Dabei schreckt er aber auch nicht davor zurück, einzelne Elemente der Fassade der Rotonda, wie den vorgezogenen Portikus, mit Scamozzis Entwurf zu kombinieren. Zusätzlich setzt er bei der Gartenfassade auf unausgeführte Entwürfe Palladios, deren Zeichnungen er selbst besitzt, und passt Details an die lokalen

²⁵⁷ Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 147.

Gegebenheiten an. Dabei vergisst er auch nicht Inigo Jones zu zitieren, wenn dies auch nur im Bereich der Scheinbalustraden unterhalb der Fenster an der Straßenfassade geschieht.

4.2.4. WHITE LODGE

Bereits seit Generationen war Richmond Park beim englischen Königshaus ein beliebter Ort für die Jagd, wenn auch im 18. Jahrhundert ein geeignetes Jagdschlösschen fehlte. Hatte William III. noch Ormonde Lodge in New Park genutzt, war dieses unter George I. im Besitz des Prinzen von Wales und konnte vom König nicht mehr bewohnt werden. Daher entschied sich dieser 1726 in New Park ein weiteres Bauwerk zu errichten. Der Auftrag ging an Roger Morris, den Lord Herbert, der 9. Earl von Pembroke, empfohlen hatte, und dieser lieferte im Winter 1726/27 die ersten Entwürfe. Bereits im Februar 1727 kam es zu einem Kostenvoranschlag von der Schatzkammer, ehe diese am 5. März den Ausgaben zustimmte. Im Juni desselben Jahres verstarb König Georg I., doch es kam zu keiner Unterbrechung der Bauarbeiten. Nur wenige Monate später stellte man das Gebäude Anfang 1728 fertig und beschäftigte sich 1729 nur mehr mit dem Innenausbau und der Zufahrt.²⁵⁸

Ab 1751 wurde White Lodge (**Abb. 71**), damals noch New Lodge genannt immer wieder von verschiedenen höher gestellten Persönlichkeiten oder dem Königshaus selbst bewohnt, wobei diese auch gleichzeitig zum Ranger ernannt wurden. Die erste war Prinzessin Amelia, die ab 1751/52 Stephen Wright mit der Errichtung der beiden Flügelbauten im Norden und Süden und dem einstöckigen Verbindungsgang beauftragte. Als sie 1761 ihr Amt zurücklegte, waren die Bauarbeiten noch nicht abgeschlossen und selbst als das Bauwerk 1767 im *Vitruvius*

Britannicus publiziert wurde, deklarierte Colen Campbell diese als noch unvollendet.²⁵⁹ Weitere Änderungen erfolgten erst wieder in den Jahren von 1801 bis 1816, in denen einerseits James Wyatt die Toreinfahrt an der Westseite und den Gangraum aufstockte. Andererseits ließ König Georg III. insgesamt fünf Acre Land einzäunen um das Wild vom Haus fernzuhalten und beauftragte Humphry Repton mit der künstlerischen Gestaltung der Landschaft. Die einzige signifikante Adaption späterer Eigentümer stellt die Treppenanlage und die Terrasse an der Ostfassade dar, wobei nicht klar ist, wann diese errichtet wurden.²⁶⁰ Seit 1955 beheimatet White Lodge die Royal Ballet School.²⁶¹

Baubeschreibung

Für die Beschreibung des Grundrisses von White Lodge kann die Darstellung im *Vitruvius Britannicus* (**Abb. 72**) herangezogen werden, wobei die später hinzugefügten Treppen, ignoriert werden. Die beiden Flügelbauten sollen erwähnt, jedoch nicht weiter bearbeitet werden.

White Lodge befindet sich zentral im Richmond Park in dem Londoner Stadtbezirk Richmond upon Thames. Eine Straße führt im Westen am Haus und Garten vorbei, wobei die Zufahrt mit dem heutigen Parkplatz über die Ostseite erfolgt. Zu der Gesamtanlage zählen das Haupthaus, zwei angeschlossene Flügelbauten und Nebengebäude im Norden

259 Colvin (Hg.), *History of the King's Works* V, 1976, S. 232.

260 Colvin (Hg.), *History of the King's Works* VI, 1973, S. 355-356

261 Harman, *Archives of the Dance*, 1991, S. 61.

258 Colvin (Hg.), *History of the King's Works* V, 1976, S. 230 u. 232.



Abb. 71: Roger Morris, Westfassade White Lodge, London, 1726-1728.

und Süden. Hierbei werden die beisten ersteren im Erdgeschoss durch einen einstöckigen Gangraum verbunden. Das Hauptgebäude steht hierbei im Westen, während die beiden Flügelbauten weiter östlich im Norden und Süden angeordnet sind. Der Gangraum verläuft parallel zu den drei Gebäuden und wird mittels zwei Viertelringen miteinander verbunden. Während dieser an die beiden Flügelbauten direkt im Erdgeschoss im Süden bzw. Norden anschließt, ist das Hauptgebäude von diesem weggerückt. Über den dadurch entstehenden Spalt befindet sich im Hauptgeschoss die Treppe, die in den ersten Stock führt. Am heute erhaltenen Bau ist dieser Gangraum ebenfalls zweistöckig und im Eingangsbereich durch einen Toreinfahrt ergänzt.

Der Zutritt erfolgt über die Ostfassade,

wobei der Besucher über eine breite einläufige gerade Treppe eine Plattform auf der Höhe des Hauptgeschosses erreicht. Von dieser aus betritt man das Gebäude, welches einen rechteckigen Grundriss hat, zentral an der Längsseite. Der Grundriss selbst weist in Ost-West-Richtung eine zweifache Schichtung auf, wobei die durchgezogene tragende Wand als gliederndes Element fungiert. Diese Zonen werden in Nord-Süd-Richtung auf ein weiteres Mal unterteilt, wobei es hier nicht zu durchgehenden Schichten kommt. Hierbei kommt es an der Eingangsfassade zu einer größeren Differenzierung mit zwei Treppenhäusern, Diele und zwei Zimmern an den Ecken. Im Gegensatz dazu stehen die großzügig angelegten Räume der Westseite, wobei zwei schmalere Räume symmetrisch den zentralen großen Saal rahmen. Morris

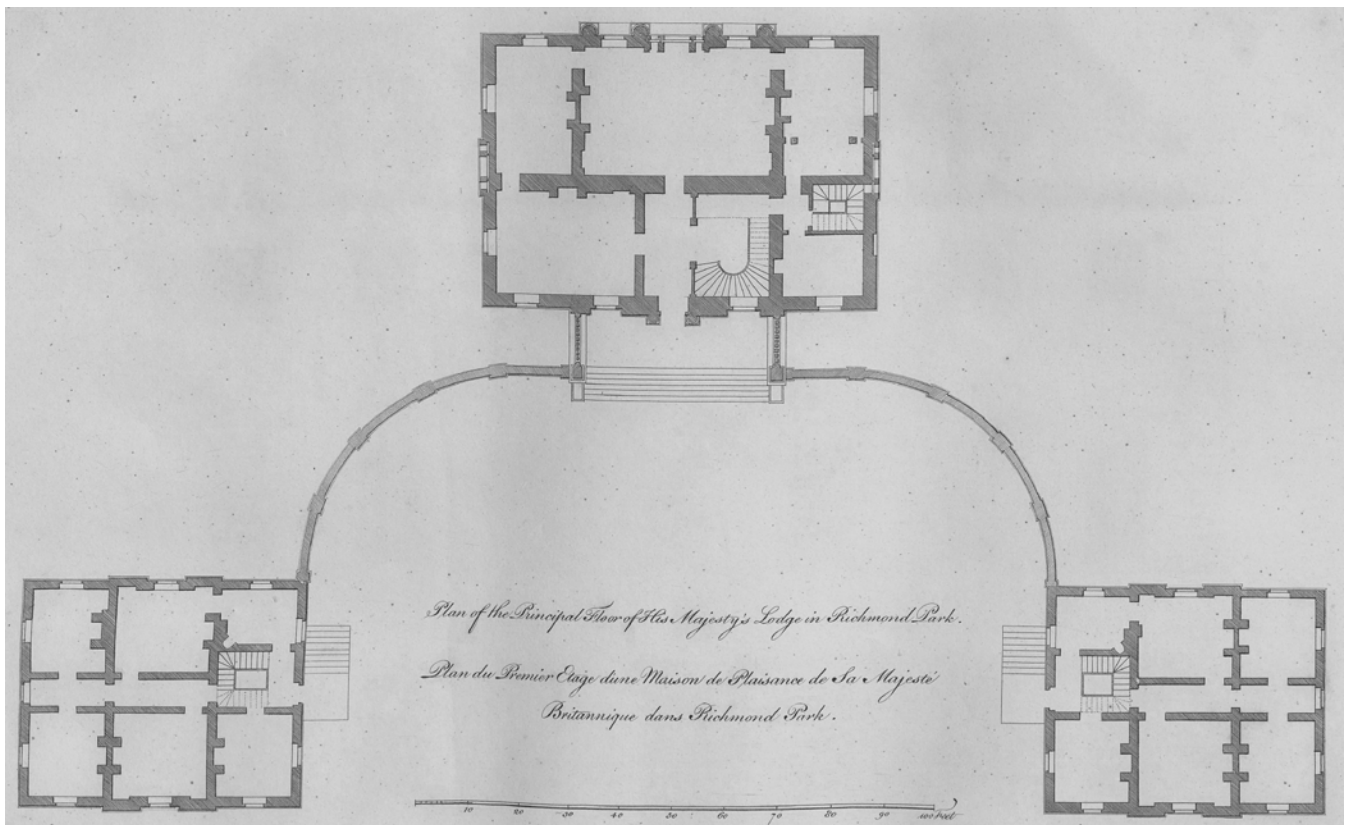


Abb. 72: Roger Morris, Grundriss White Lodge um 1767, London, 1726-1728, in: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767.



Abb. 73: Roger Morris, Westfassade White Lodge um 1767, London, 1726-1728, in: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767.



Abb. 74: Humphry Repton, Westfassade White Lodge um 1816, 1726-1728, in: Repton, Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening, 1816.

verzichtet bei der Planung auf Enfiladen, was einerseits an der Entscheidung die Türen an den Rand von Räumen zu rücken, andererseits an der unterschiedlichen Fensteraufteilung an der Ost- und Westseite liegt. Eine Ausnahme bildet die zentrale Mittelachse durch den Eingang. Hierbei ist dem Hauszugang das Tor zum Saal und das zentrale Fenster der Westfassade gegenübergestellt.

Auch für die Beschreibung der Westfassade (**Abb. 73**) kann die Darstellung im *Vitruvius Britannicus* herangezogen werden. Für die spätere Aufstockung des Gangraumes sollen die Darstellungen in *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (**Abb. 74**) von Humphry Repton, der für die Gartengestaltung verantwortlich war,²⁶² herangezogen werden. Zusätzlich soll auf den heutigen Zustand hingewiesen werden.

Die Westfassade des Hauptgebäudes lässt sich horizontal in drei Zonen gliedern, wobei auf Erd- und Hauptgeschoss die Dachlandschaft folgt. Um eine Differenzierung der beiden Zonen zu ermöglichen, werden die Oberflächen unterschiedlich gestaltet. Hierbei unterscheiden sich die Darstellungen im *Vitruvius Britannicus* und bei Repton. Kommt es bei ersteren nur zu einer Quaderung im Bereich des Erdgeschosses des Mittelrisalits, ist diese bei zweiteren im gesamten Stockwerk zu finden. Am heute bestehenden Bau hingegen ist jene Variante des *Vitruvius Britannicus* erhalten, wobei auch die Fenster dieser ersten Darstellung übernommen worden sind. Im Gegensatz dazu sind jene

bei Repton nicht nur höher und rahmenlos dargestellt, sondern das gesamte Geschoss erscheint höher als im *Vitruvius Britannicus* und beim heutigen Bau. Hierbei besteht also der Verdacht, dass Repton versuchte die Fassade zu beschönigen und dass die ursprüngliche Fassade sich tatsächlich ohne eine Quaderung in den beiden äußeren Bereichen darstellte. Als gliederndes Element führt Morris ein Gurtgesims ein. Das Hauptgeschoss ist mehr als doppelt so hoch als das Erdgeschoss, wird aber durch ein Fenstergesims ein weiteres Mal unterteilt. Den oberen Abschluss bildet das stark hervortretende Dachgesims, welches sich um den gesamten Bau herumzieht. Für die Dachkonstruktion plant Morris ein steiles Walmdach mit Laterne, welches in dieser Form wohl nie ausgeführt wurde. Bereits bei den Darstellungen von Repton zeigt sich ein niedrigeres Walmdach mit längerem First und eine Laterne ist nicht zu erkennen. Auch beim heutigen Bau kann diese Konstruktion beobachtet werden. Die Attika und die Giebelfläche des Portikus kann jedoch bei allen Darstellungen und auch heute noch beobachtet werden.

Vertikal lässt sich die fünfachsigige Fassade in drei Abschnitte gliedern, wobei der mittlere sich über insgesamt drei Fensterachsen erstreckt. Die Differenzierung erfolgt einerseits durch die Einführung eines Mittelrisaliten, andererseits durch die unterschiedliche Oberflächengestaltung im Erdgeschoss. Wie bereits oben erwähnt steht die Quaderung dieses Bereiches den glatt geschliffenen Steinen der restlichen Wandfläche gegenüber. Das reichlich geschmückte Gebälk des Portikus wird von

²⁶² Repton, *Fragments on the Theory and Practice*, 1816, S. 83.

insgesamt vier toskanischen Halbsäulen, die an die Fassade herangerückt sind, getragen, wobei das mittlere Interkolumnium breiter ausfällt als die beiden äußeren. Mittig zwischen den Säulen sind drei Fensterachsen eingeschrieben, wobei bei der zentralen auf ein Rundbogentor im Erdgeschoss ein venezianisches Fenster im Hauptgeschoss folgt. Bei den beiden seitlichen Achsen hingegen setzt Morris schmälere Rundbogentore und Rechteckfenster ein. Zusätzlich verwendet er Gesimse als Verdachungen, die beim venezianischen Fenster als Gebälk weitergeführt werden. Bei den beiden seitlichen Abschnitten hingegen ersetzt er die Rundbogentore des Erdgeschosses mit Rechteckfenstern, die mit einem Schlussstein versehen sind. Für das Hauptgeschoss hingegen werden die Öffnungen übernommen und durch einen Giebel als Verdachung ergänzt. Den oberen Abschluss bildet auf beiden Seiten jeweils ein Mezzaninfenster. Im Hauptgeschoss platziert Morris unterhalb der fünf unteren Fenstern eine Scheinbalustrade, und übernimmt somit ein Motiv, wie es bereits beim Queen's House und anderen englischen Bauten beobachtet werden konnte. Dort steht die Balustrade zumeist an der Kante einer Loggia oder Plattform und wird in den seitlichen Bereichen in die Wandfläche hineingerückt. Bei der White Lodge befindet sich an der Westfassade weder eine Loggia noch eine Plattform, doch Morris verzichtet dennoch nicht auf die Einführung einer Scheinbalustrade in den Entwurf. War bei Jones der Mittelrisalit noch sehr flach ausgeführt, rückt dieser bei Morris weiter aus der Fassade heraus. Hierbei springen nicht nur die Säulen, sondern auch das Gebälk des Portikus stark aus der Fläche

hervor und generieren Schatten. Dieser Effekt wird ein weiteres Mal dadurch verstärkt, indem die Wand hinter den Rundbögen zurückgesetzt wird und somit eine tieferer Raum, der sich unterhalb einer Plattform – wie sie am heutigen Bau beobachtet werden kann – befinden könnte, suggeriert. Es kommt somit zu einer starken Betonung des zentralen Abschnittes und der Mittelachse, wodurch die vertikalen Komponenten der Fassade in den Vordergrund rücken. Hierbei generieren die hohen Säulen, die hochrechteckigen Öffnungen und der Portikus, der das Dach überragt einen Höhenzug. Wenn auch die Gesimse streng durchgezogen werden und Morris auf einheitliche Höhen bei den Stürzen der Öffnungen achtet, dominieren die vertikalen Gliederungselemente die Fassade. Ursprünglich versucht man durch ein hohes und steiles Walmdach mit Laterne diesen Höhenzug noch um ein weiteres zu verstärken. Das Dach soll den Portikus überragen, weshalb die Fassade gedrunken wirkt. Durch den Verzicht auf die Laterne und der Herabsenkung des Firstes erhält die Fassade einen blockhaften Charakter, der durch die Attika auf ein weiteres betont wird. Hier kann der Portikus nun wieder als dominantes Element der Dachlandschaft auftreten und somit auch einen Höhenzug der mittleren Achse generieren.

Vergleichsbeispiele

Als Vergleichsbeispiel für White Lodge kann ein weiteres Mal die Villa Emo von Andrea Palladio herangezogen werden, wobei es hier sowohl im Grundriss als auch bei der Fassadengestaltung Parallelen gibt. Wie bereits oben erwähnt entwirft Palladio einen Raster aus insgesamt

neun Raumzellen und ordnet diese in einem Gitter von 3x3 an. Sämtliche Räumlichkeiten gruppiert er um die zwei zentralen Treppenhäuser, die durch einen Gangraum voneinander getrennt sind. Roger Morris hingegen entwirft lediglich zwei Schichten in denen jeweils drei Raumkompartimente eingetragen sind, wodurch das zentrale Treppenhaus an die Ostfassade rückt. Zusätzlich verschiebt er die zweite Stiege an die Nordfassade, behält aber dennoch den Gangraum, der bei der Villa Emo die beiden Stiegenhäuser voneinander trennt. Dadurch entsteht ein größeres Zimmer in der südöstlichen Ecke des Gebäudes und es kommt zu einer Auflösung des strengen Rasters. An der Westseite hingegen orientiert sich Morris wie schon Palladio bei der Aufteilung der Räume an der Breite des Portikus, weshalb in beiden Fällen zwei schmalere Eckzimmer einen zentralen Saalraum säumen.

Diese reduzierter Variante des Grundrisses der Villa Emo kann auch beim Marble Hill House (**Abb. 75**), welches nur unweit von White Lodge steht, beobachtet werden. Der Bau entstand für Henrietta Howard, die spätere Countess von Suffolk und die langjährige Mätresse des Königs Georg II. Der Entwurf stammte ebenfalls von Henry Herbert, den 9. Earl von Pembroke, selbst. Roger Morris fungierte hier nur als Baumeister.²⁶³ Die Bauarbeiten begannen bereits 1724 und damit vor jenen von White Lodge, endeten aber erst 1729.²⁶⁴ Da Morris aber auch an Marble Hill beteiligt war, kann angenommen werden, dass ihm die Pläne dafür bekannt

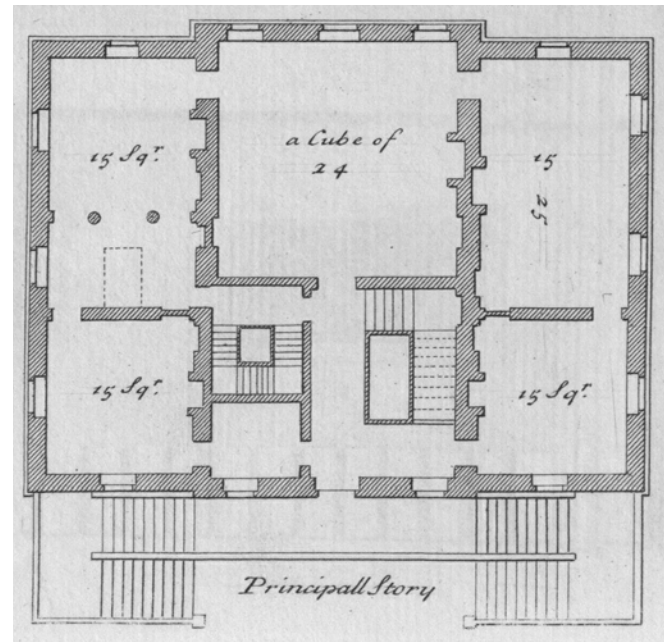


Abb. 75: Roger Morris, Grundriss Hauptgeschoss Marble Hill um 1725, London, 1724-1729, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

waren. Bei beiden Entwürfen handelt es sich um einen querrchteckigen Grundriss, wobei an einer Längsseite ein zentrales Stiegenhaus angeordnet ist. Kann bei White Lodge eine zweifache Schichtung beobachtet werden, ist Marble Hill in die andere Richtung in drei Streifen gegliedert. Hierbei erstreckt sich der mittlere über die Breite des Portikus, während die beiden äußeren schmaler gestaltet sind. Bei diesem Entwurf orientiert man sich noch mehr am italienischen Bau, indem einerseits keine Treppe versetzt wird und andererseits der Raster nur durch die Verschiebung der Trennwand zwischen Stiegenhäusern und Saal aufgebrochen ist. Bei White Lodge übernimmt Morris nicht nur die Idee der reduzierten Villa Emo, sondern rezipiert auch die beiden eingestellten Säulen und rückt ebenfalls sämtliche Türen in die Raumecken. Dennoch geht er bei der Auflösung des Gitters noch einen Schritt weiter und versetzt eine der Treppen,

²⁶³ Ackermann, *The Villa*, 1985, S. 153.

²⁶⁴ Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 414.



Abb. 76: Roger Morris, Nordfassade Marble Hill, London, 1724-1729.

wodurch auch die Symmetrie aufgehoben wird.

Auch bei der Westfassade von White Lodge gibt es Parallelen zur Südseite der Villa Emo. Morris begab sich von Juni 1731 bis November 1732 auf Reisen und besuchte in dieser Zeit auch Italien. Auf seiner Route lag dabei unter anderem auch Verona, weshalb es ihm auch möglich gewesen wäre den Originalbau zu besichtigen. Es kann somit angenommen werden, dass ihm beide Entwürfe bekannt waren: Jener der in den *Quattro Libri* publiziert wurde und die ausgeführte Variante. Bei den beiden Bauten von Morris und Palladio ist ein dreischichtiger Aufbau von einem niedrigeren Sockel- oder Erdgeschoss, dem Hauptgeschoss und der Dachzone zu beobachten. Ebenso ist in beiden Fällen zentral ein Portikus, dessen Pediment sich in die Dachlandschaft hinaufzieht, zu beobachten, wobei bei Palladio hinter den Säulen nicht die Hauswand sondern

eine Loggia angeordnet ist. Einen weiteren Unterschied bildet die Treppenanlage, die beim italienischen Bau auf die Terrasse führt, während bei Morris drei Rundbogentore unterhalb des Portikus angeordnet sind. Beide setzten aber auch in den seitlichen Bereichen Mezzaninfenster ein, während diese unterhalb des Portikus entweder ganz ausgespart, oder bei dem italienischen Bau durch Oberlichter ersetzt werden. Beim Marble Hill House (**Abb. 76**) hingegen sind die Mezzaninfenster an der Nordfassade, die ebenfalls einen dreischichtigen Aufbau mit zentralem Portikus aufweist, auch in der mittleren Zone oberhalb der Hauptfenster angeordnet. Das Gebäude wirkt dadurch höher und entwickelt auch einen Höhenzug, der bei White Lodge durch das Aussparen dieser Öffnungen und dem breiten und dominanten Gebälk unterbunden wird. Morris wirkt dem entgegen, indem er sich beim ausgeführten

Bau nicht an den beiden Vorbildern und auch nicht an seinen ersten Planungen orientiert, sondern den First des Walmdaches senkt und der Portikus dadurch wieder zum dominanten Element wird.

Bei beiden Fassaden dominiert der blockhafte Charakter der Wandfläche durch die aufgesetzte Attika, weshalb bei beiden versucht wird die mittlere Zone zu betonen um diesen Höhenzug zu generieren. Versucht man dies beim Marble Hill House noch mit höheren Pilastern und der Einführung von Mezzaninfenster unterhalb des Portikus, setzt man bei White Lodge auf eine stärkere Plastizität der Wandoberfläche. Können also bei ersteren noch flache Pilaster und ein feiner Zahnschnitt am Pediment beobachtet werden, verwendet Morris bei zweiteren Halbsäulen und gröbere Elemente bei der Giebelfläche. Dabei setzen aber beide auf eine Quaderung der Wandfläche im Erdgeschoss unterhalb des Portikus, die den restlichen ebenen Oberflächen gegenüber stehen. Auch bei White Lodge, welches nicht verputzt sondern verkleidet ist, versucht Morris die Fugen so fein wie möglich zu halten um den Eindruck einer glatt verputzten Wand zu erzeugen. White Lodge kann somit als eine Weiterentwicklung von Marble Hill House gesehen werden. Bei zweiteren versucht man den Höhenzug noch durch ein höheres Mezzaningeschoss zu generieren, während man bei ersteren sich in die entgegengesetzte Richtung bewegt. Hier verzichtet man auf eine weitere Durchfensterung des Mezzaningeschosses unterhalb des Portikus und senkt den Dachfirst nach unten, wodurch das Pediment die Dachkonstruktion dominiert.

Zusätzlich hebt sich die hochrechteckige mittlere Zone stark von den beiden seitlichen ab und verstärkt somit die Betonung der Mittelachse.

4.2.5. WROTHAM PARK

Wrotham Park (**Abb. 77**) steht in Hertfordshire und entstand für Admiral John Byng.²⁶⁵ Dieser stand bereits seit frühester Kindheit in militärischer Ausbildung und galt als einer der besten Offiziere der britischen Marine. Als er aber 1756 ausgeschiedt wurde um die Insel Menorca von den Franzosen zu verteidigen und scheiterte, fiel er in Ungnade und wurde zum Tode verurteilt. Er wurde schließlich am 14. März 1757²⁶⁶ auf einem Schiff der Marine in Portsmouth durch Erschießung hingerichtet.²⁶⁷ Nur wenige Jahre zuvor hatte dieser 1754 nicht nur Isaac Ware mit dem Neubau eines herrschaftlichen Landsitzes beauftragt sondern das Anwesen mit Wrotham auch nach jener Gegend benannt, aus der seine Familie stammte. Er dürfte aber selbst nie in dem Haus gelebt haben. Vor 1810 noch ließ George Byng, der Großneffe von John, die Flügel aufstocken und diese Aufbauten sollten laut Brayley, der 1810 Wrotham Park in seinem Werk *A Topographical and Historical Description of London and Middlesex* beschreibt, noch mit Stuck verziert werden.²⁶⁸ Bereits 1811 konnte man die Bauarbeiten für beendet erklären²⁶⁹ und die nächsten Änderungen gab es erst wieder 1860. Henry Clutton nahm Reperaturarbeiten am Bauwerk vor, wobei eine genaue Bezeichnung fehlt, und errichtete auch neue Stallungen

und ein weiteres Gebäude am Gelände.²⁷⁰ Der 2. Earl von Stafford ließ schließlich einen weiteren vierten Stock auf dem Haupttrakt und eine dritte Etage auf den Flügelbauten errichten. Unter ihm kam es aber auch im März 1883 zu einem verheerenden Brand, bei dem ein großer Teil des Hauses zerstört wurde und nur die Mauern erhalten werden konnten. *The Illustrated London News* berichtete jedoch, dass ein Großteil der Möbel, die gesamte Bibliothek, sämtliche Familienbilder und wichtige Dokumente gerettet werden konnten.²⁷¹ Auch heute noch befinden sich Wrotham Park und die zugehörigen Ländereien, die seit 1883 nicht signifikant verkleinert wurden, im Besitz der Familie Byng.²⁷²

Baubeschreibung

Als Grundlage für die Beschreibung des Grundrisses (**Abb. 78**) dient die Darstellung im fünften Band des *Vitruvius Britannicus*, der bereits von John Woolfe und James Gandon publiziert wurde. Hierbei soll lediglich der Grundriss des ersten Obergeschosses bearbeitet werden. Ein besonderes Augenmerk liegt auf dem zentralen Haupttrakt, wobei die Flügelbauten nur ergänzend erwähnt werden sollen.

Wrotham Park befindet sich in Hertfordshire und ist in ein großes Areal eingebunden. Die Hauptzufahrt mit dem heutigen Parkplatz befindet sich an der Ostseite des Gebäudes, während die Präsentationsfassade und der Parkzugang im Westen angeordnet sind. Bei dem

265 Longstreth Thompson, *English Landed Society in the Twentieth Century*, 1990, S. 20.

266 Wallach, *Selected Opinions*, 2000, S. 234.

267 o. A., *Influence of the Principle of Honour*, 1836, S. 28 u. 32-33.

268 Brayley, *A Topographical and Historical Description of London and Middlesex*, 1810, S. 750.

269 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 866.

270 Hunting, *Henry Clutton's country houses*, 1983, S. 102.

271 o. A., *Burning of Wrotham Park*, 1883, S. 260.

272 Thompson, *English Landed Society in the Twentieth Century*, 1990, S. 20.



Abb. 77: Isaac Ware, Westfassade Wrotham Park, Wrotham, um 1754.

Bau handelt es sich um ein längsrechteckiges Haupthaus mit zwei symmetrisch platzierten Flügelbauten im Norden und Süden. Weitere Nebengebäude, die in einer U-Form arrangiert und miteinander verbunden sind, schließen an den Nordflügel an. War das Hauptgebäude ursprünglich drei- und die beiden Flügelbauten zweistöckig, präsentieren sich diese heute mit vier bzw. drei Etagen.

Der querrechteckige Grundriss des Hauptgeschosses des Haupthauses weist in Ost-West-Richtung eine zweifache und in Nord-Südrichtung eine dreifache Schichtung auf. Dadurch entsteht ein Raster von insgesamt sechs Raumzellen, wobei die Breiten und Tiefen der Räume nur geringfügig variieren. Hierbei weist die Schicht an der Ostfassade eine Tiefe von 26 ft. auf, während jene an der Westseite nur 24 ft. breit ist. In die andere Richtung ergeben sich Breiten von 30 ft. im mittleren Abschnitt und ebenfalls 24 ft. bei den beiden

seitlichen,²⁷³ weshalb die beiden Eckzimmer an der Westfassade einen quadratischen Grundriss aufweisen, während alle anderen Räume rechteckig sind. Diese Zimmer werden nicht weiter unterteilt, wobei der Frühstücksraum, die schmale Treppe und die Diele die einzige Ausnahme bilden. Diese sind allesamt in einer Raumzelle in der nordöstlichen Ecke angeordnet. Isaac Ware ordnet hier auch zwei Enfiladen an, die einerseits durch das Eingangstor, die Verbindungstüre zwischen Eingangshalle und Salon und durch den Gartenzugang geht und sich auch mit der Spiegelachse deckt. Andererseits ordnet er eine in Nord-Süd-Richtung, die durch die Gangräume verläuft und an den Wänden der äußersten Räume der Nord- und Südtrakte endet. Der Zugang in das Hauptgeschoss erfolgt einerseits an der Ostseite über eine einläufige gerade Treppe, die die gleiche Breite wie der mittlere Abschnitt aufweist. Andererseits kann

²⁷³ Gandon/Woolfe, *Vitruvius Britannicus* V, 1771, Pl. 45.

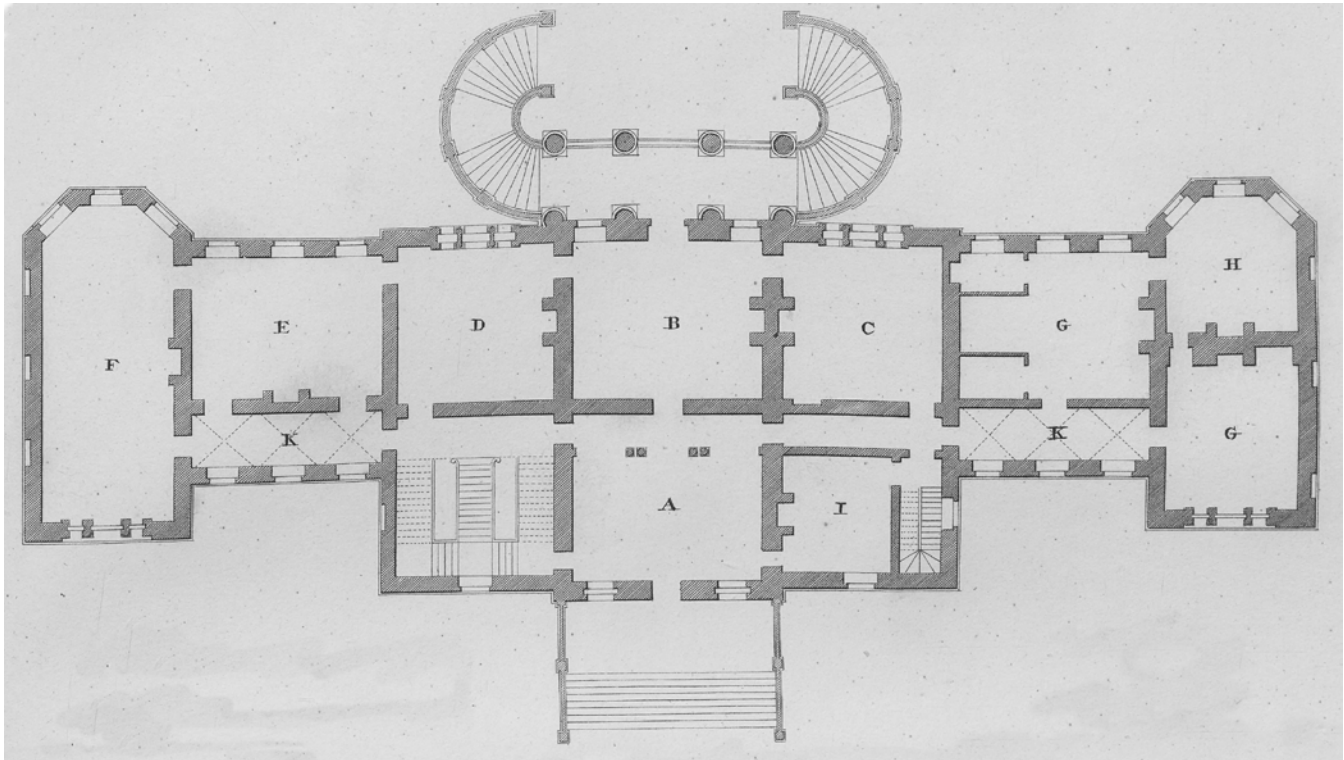


Abb. 78: Isaac Ware, Grundriss Hauptgeschoss Wrotham Park um 1771, Wrotham, um 1754, in: Gandon/Woolfe, *Vitruvius Britannicus V*, 1771.

das Gelände über die vorgelagerte Plattform, die mit einem Portikus überdacht ist, und die beiden zweiläufigen gewendelten Stiegen mit Zwischenpodest betreten werden.

Die beiden Flügelbauten im Norden und Süden sind symmetrisch angeordnet. Dabei schließen an beiden Seiten des Hauptgebäudes aufeinander folgend zwei Baukörper mit rechteckigem Grundriss an, wobei bei den jeweils äußeren die Ecke an der Westseite abgeschrägt sind. Hierbei legt Isaac Ware die Räume im Süden großzügiger als im Norden an, indem er den äußersten Baukörper gar nicht unterteilt und bei dem zweiten lediglich einen Gangraum an der Ostseite einplant. Im Gegensatz dazu schreibt er in den nördlichsten Teil des Gebäudes mit einem Schlafzimmer und einer Umkleide zwei Räume ein, während der zweiten Schlafkammer ebenfalls Raumteiler eingeschrieben sind. Ware gestaltet eine homogene Westfassade,

die er mit dezenten Vor- und Rücksprüngen gliedert, indem er die verschieden tiefen Baukörper alle an der Westseite in etwa in eine Flucht stellt. Einzig Ausnahme bilden dabei die beiden äußeren Räume der Flügelbauten, deren westlicher Abschluss wie Erker aus der Ebene herausbrechen. Da die einzelnen Körper verschiedene Tiefen aufweisen, entsteht auf der Ostseite eine Fassade mit starken Rücksprüngen.

Für die Besprechung der Westfassade kann ein weiteres Mal die Darstellung²⁷⁴ im 1771 erschienen *Vitruvius Britannicus* (Abb. 79) als Basis verwendet werden. Zum Vergleich dazu kann einerseits noch das Werk *The Seats of the Nobility and Gentry* (Abb. 80), in welchen William Watts unter anderem 1781 einen Stich der Westfassade präsentiert, herangezogen

²⁷⁴ Gandon/Woolfe, *Vitruvius Britannicus V*, 1771, Pl. 46.

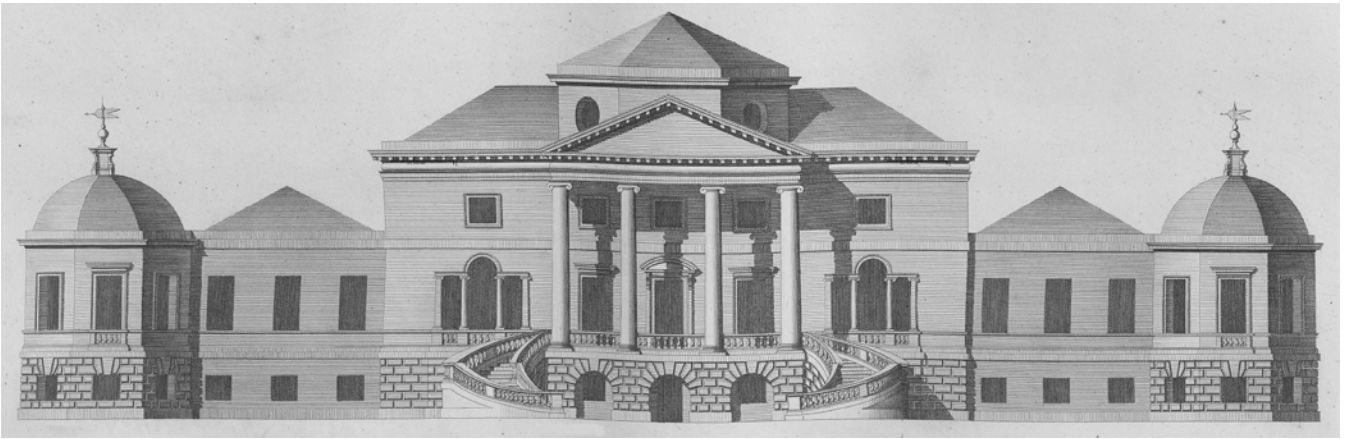


Abb. 79: Isaac Ware, Ansicht Westfassade Wrotham Park um 1771, Wrotham, um 1754, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus* V, 1771.

werden. Andererseits soll wieder auf die Darstellung in *A Topographical and Historical Description of London and Middlesex* (Abb. 81) von Edward Wedlake Brayley aus dem Jahre 1820 hingewiesen werden. Für spätere Änderungen kann der Stich (Abb. 82) in der Ausgabe vom 17. März 1883 der *The Illustrated London News* herangezogen werden, wobei diese Adaptionen nur erwähnt werden sollen. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf das zentrale Hauptgebäude gelegt werden, während die beiden Flügelbauten nur erwähnt werden sollen.

Die Westfassade ist symmetrisch aufgebaut und gliedert sich in insgesamt fünf Baukörper. Hierbei rahmen das dreistöckige Hauptgebäude zu beiden Seiten jeweils zwei zweistöckige Baukörper, wobei jene, die direkt an den mittleren Bau anschließen leicht zurückgesetzt sind. Das Haupthaus ist horizontal in vier Schichten aufgebaut, wobei auf das Erd-, Haupt- und Mezzaningeschoss die Dachlandschaft folgt. In dieser erhebt sich nur über dem mittleren Abschnitt ein weiteres Geschoss, dessen Ecken an der Westseite abgeschrägt sind und welches mit einem Walmdach bedeckt ist. Hierbei lassen sich

jedoch Differenzen zwischen der Darstellung im *Vitruvius Britannicus* und bei Watts und Brayley, welche nicht nur eine geringere Gebäudehöhe sondern auch ein niedrigeres Dach präsentieren. Beim heutigen Bau ist die ursprüngliche Variante aber nicht mehr erkennbar, da das Hauptgebäude aufgestockt wurde und man versucht die heutige Dachkonstruktion hinter einer hohen Balustrade zu verstecken. Die vier Nebengebäude sind hingegen horizontal in drei Zonen zu gliedern, wobei auf das Erdgeschoss die Hauptetage und die Dachzone folgen. Die Höhe der Schichten orientieren sich an jenen des mittleren Gebäudes, wenn auch die Dachkonstruktionen einen Ausnahme bilden. Die Kuppeldächer der beiden äußersten und die Walmdächer der angrenzenden Baukörper orientieren sich in ihrer Höhe weder an einander noch am Hauptbau. Auch diese Flügelbauten präsentieren sich heute um einen Stock höher und auch hier versucht man das flache Walmdach hinter einer Balustrade zu verstecken. Als horizontale Gliederungselemente fungieren Gesimse, wobei sich jenes zwischen Erd- und Hauptgeschoss und das Fenstergesims über die gesamte Fassade ziehen. Im Gegensatz dazu



Abb. 80: Isaac Waren, Ansicht Westfassade Wrotham Park um 1779-1786, Wrotham, um 1754, in: Watts, *The Seats of Nobility and Gentry*, 1779-1786.

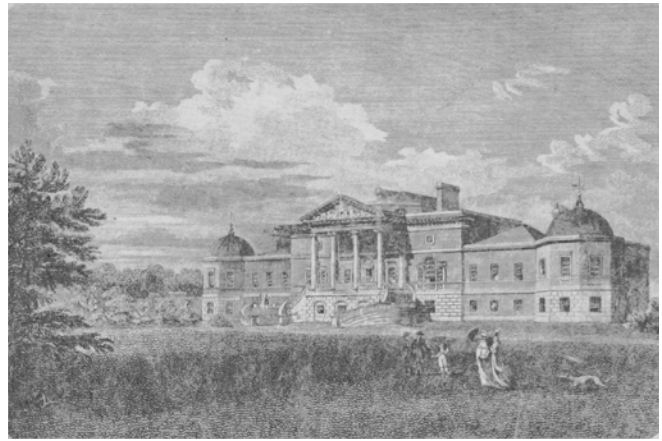


Abb. 81: Isaac Waren, Ansicht Westfassade Wrotham Park um 1810, Wrotham, um 1754, in: Wedlake Brayley, *A Topographical and Historical Description of London and Middlesex V*, 1810.



Abb. 82: Isaac Waren, Ansicht Westfassade Wrotham Park vor 1883, Wrotham, um 1754, in: o. A., *The Illustrated London News*, 1883.

geht das Gurtgesims, welches den unteren Abschluss des Mezzaningeschosses markiert, bei den Flügelbauten in eine Dachgesims über. Zusätzlich wird im Bereich des mittleren und der beiden äußersten Bauten versucht durch den Einsatz einer Quaderung im Erdgeschoss diese Zone ein weiteres Mal von anderen Geschossen abzuheben. Diese wird im Bereich der übrigen zwei Baukörper ausgespart, wodurch diese in den Hintergrund rücken. Sie wirken nur mehr wie Verbindungstrakte zwischen den Eckbauten und dem Hauptgebäude, was zusätzlich durch das flache Walmdach, welches auch schon beim ursprünglichen Bau nach hinten gerückt ist, verdeutlicht wird.

Vertikal lässt sich die fünfsäulige Fassade des Hauptgebäudes in drei Abschnitte gliedern, wobei sich der mittlere, der durch die vorgelagerte Plattform und die Tempelfront definiert wird, über insgesamt drei Achsen erstreckt. Insgesamt vier ionische Säulen tragen das Gebälk und das Pediment, während jeweils mittig zwischen diesen eine Fensterachse angeordnet ist. Hierbei folgen bei der zentralen Achse auf das Rundbogentor im Erdgeschoss ein Rechteckstor mit einem Segmentbogen als Verdachung und ein gerahmtes Mezzaninfenster. Die beiden seitlichen Achsen weisen den gleichen Aufbau auf, jedoch wird das Tor durch ein Rechteckfenster mit einem Gesims als Verdachung ersetzt. Bei den beiden seitlichen Abschnitten hingegen verzichtet Ware auf die Rundbogentore und setzt an deren Stelle einfache Rechteckfenster, die nur bei dem Stich von Watts erkennbar sind und im *Vitruvius Britannicus* von der Treppenanlage verdeckt werden. Darüber ordnet er oberhalb einer Scheinbalustrade ein venezianisches Fenster, welches auf dem Fenstergesims aufsitzt, an. Dabei wird das Gesims bei jedem

Fenster von insgesamt vier Sockel getragen, die jeweils unterhalb der Säulen und Pilaster, die die Enden der Öffnungen markieren, platziert sind. Die Baluster der Scheinbalustrade werden schließlich zwischen diese eingestellt. Heute befindet sich an dieser Stelle eine Auslucht, die sich über Erd- und Hauptgeschoss erstreckt. Dabei wird das Motiv des venezianischen Fensters erhalten, jedoch wurden die einzelnen Öffnungen auf die drei Wände verteilt. Zentral über der Öffnung platziert wurde ein weiteres Mezzaninfenster, welches in der gleichen Bauart ist, wie jene unterhalb des Portikus.

Oberhalb des Pediments erhebt sich das Dachgeschoss mit dem Walmdach, wobei Okuli zentral in den beiden schrägen Wänden angeordnet sind. Erscheint dieser Aufbau beim Stich im *Vitruvius Britannicus* noch als dominantes Element der Westfassade, rückt dieser beim ausgeführten Bau aufgrund der Perspektive in den Hintergrund. Dabei setzt der Aufbau einerseits erst auf der Höhe der Wandfläche an, andererseits ist die Dachneigung an der Westseite niedrig gehalten. Dadurch scheint das Dachgeschoss hinter dem vorspringenden Portikus zu verschwinden und wird erst bei seitlichen Ansichten wieder prägnant. Wenn auch der Aufbau nicht dafür verantwortlich ist, kommt es dennoch zu einer Betonung der Mittelachse und der Vertikalität. Wie schon bei vielen Bauten zuvor wird dies auch durch die Herauslösung des Portikus aus der Fläche erreicht, da dadurch die gerade durchgezogenen Gesimse in der Perspektive aufgebrochen werden. Somit bilden das Fenstergesims und die einheitliche Sturzhöhe

der Fenster des Hauptgeschosses die einzigen durchgängigen horizontalen Elemente, welche in natura auch als solches wahrgenommen werden. Diese werden aber mit den Säulen von vertikalen Elementen teilweise verdeckt, wodurch sich die Horizontalität der Vertikalität unterordnet. Auch wenn die Flügelbauten bereits Teil der ursprünglichen Planung sind, wirken sie wie spätere Adaptionen, die an den Bau herangerückt werden. Dies wird einerseits durch die schlichte Formensprache bei den beiden Baukörpern, die direkt an den Haupttrakt anschließen, unterstrichen. Sie erscheinen wie Zweckbauten, die nur als Verbindungstrakt zwischen dem Haupthaus und den äußersten Flügelräumen dienen. Ware reiht dabei drei idente Fensterachsen aneinander und vermittelt den Eindruck, dass diese beliebig erweiterbar wären. Zusätzlich wird auf die Quaderung im Erdgeschossbereich verzichtet, wodurch sich dieser Abschnitt ein weiteres Mal von den benachbarten Baukörpern abhebt. Andererseits verwendet er bei den beiden äußeren Baukörpern der Flügelbauten mit den abgeschrägten Ecken und den Kuppeln eine andere Formensprache als am Hauptbau und lässt sie somit als das Werk eines anderen Architekten erscheinen. Ware versucht somit den Hauptbau in den Vordergrund zu rücken, ihn als eigenständiges Bauwerk erscheinen zu lassen und die in England beliebte fünfsachsige Fassade mit zentralem Portikus zu planen. Im Gegensatz dazu sind die Flügelbauten im Grundriss nicht nur ein Zusatz, sondern bilden einen integralen Bestandteil. In ihnen sind wichtige Räumlichkeiten wie die Schlafgemächer angeordnet, weshalb Wrotham Park ohne diese

nicht als eigenständiger Bau funktionieren könnte.

Vergleichsbeispiele

Ein Vergleichsobjekt für Wrotham Park zu finden stellt sich als schwer heraus, zitiert Isaac Ware doch viele Bauwerke aus England und Italien. John Summerson nennt in seinem Überblickswerk *Architecture in Britain 1530 to 1830* Andrea Palladio und William Kent als Vorbilder für Ware, geht jedoch nicht näher auf einzelne Projekte ein.²⁷⁵ Summerson vereinfacht jedoch stark und vergisst dabei andere Vorbilder wie Colen Campbell und Inigo Jones.

Auch Ware rezipiert beim Grundriss des Haupttraktes den strengen Raster der Villa Emo von Palladio, wobei er diesen wie schon Roger Morris bei White Lodge auf 2x3 reduziert. Bereits Morris bricht das Gitter auf und versetzt Wände und Treppen, behält aber den schmalen Gang als Eingangsraum bei. Ware geht jedoch einen Schritt weiter, ordnet beide Stiegenhäuser in den Eckzellen der Ostfassade an und kreierte dadurch eine zentrale Empfangshalle. Dieser Aufbau der Eingangssituation kann bereits bei Inigo Jones Queen's House in Greenwich beobachtet werden. Auch hier betritt der Besucher das Gebäude über die große Halle und erreicht über die seitlich angeschlossenen Treppenhäuser die weiteren Geschosse. Dabei bilden beide nur einen Teil eines Raumkompartiments, während bei Wrotham Park das Stiegenhaus an der Südostecke die gesamte Raumzelle einnimmt. Dies ist jedoch nur möglich da Ware eine direkte Verbindung zwischen den Räumen

an der Ost- und Westfassade gewährt, während diese bei Jones ursprünglich durch die Straße getrennt sind. Letzterer ist somit gezwungen die Stiegenhäuser zu verkleinern um zusätzliche Räumlichkeiten an der Eingangsseite anbieten zu können. Bei allen vier Projekten – Villa Emo, White Lodge, Queen's House und Wrotham Park – lässt sich auch ein ähnlicher Zugang beobachten. Hierbei betritt der Besucher das Gebäude nicht im Erdgeschoss, sondern im ersten Obergeschoss und erreicht dieses über eine Treppenanlage und eine Plattform bzw. Loggia. Während aber bei Palladio und Jones der Haupteingang sich auf der repräsentativen Seite befindet, erfolgt der Zutritt bei Ware und Morris auf der Hinterseite. Die Repräsentationsfassade hingegen dient bei Ware nur als Zugang zum Garten, während Morris ganz auf einen Terrasse und Treppen verzichtet. Diese Fassade wird somit zum reinen Schauobjekt reduziert, welche nicht mit alltäglichen Funktionen bespielt werden soll.

Für die Westfassade kann ein weiteres Mal die Villa Emo als Vergleichsbeispiel herangezogen werden, wobei auch Ware unter Umständen beide Varianten – jene in den *Quattro Libri* und die ausgeführte – kannte. Lord Burlington galt als sein Mäzen, der ihm nicht nur Aufträge verschaffte, sondern ihn auch seine Ausbildung finanzierte und ihn in diesem Zuge auf eine Italienreise schickte.²⁷⁶ Näheres ist über die Reise nicht bekannt, da Lord Burlington aber selbst ein Anhänger des Palladanismus war, kann davon ausgegangen werden, dass er auch

²⁷⁵ Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 218.

²⁷⁶ Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 864.

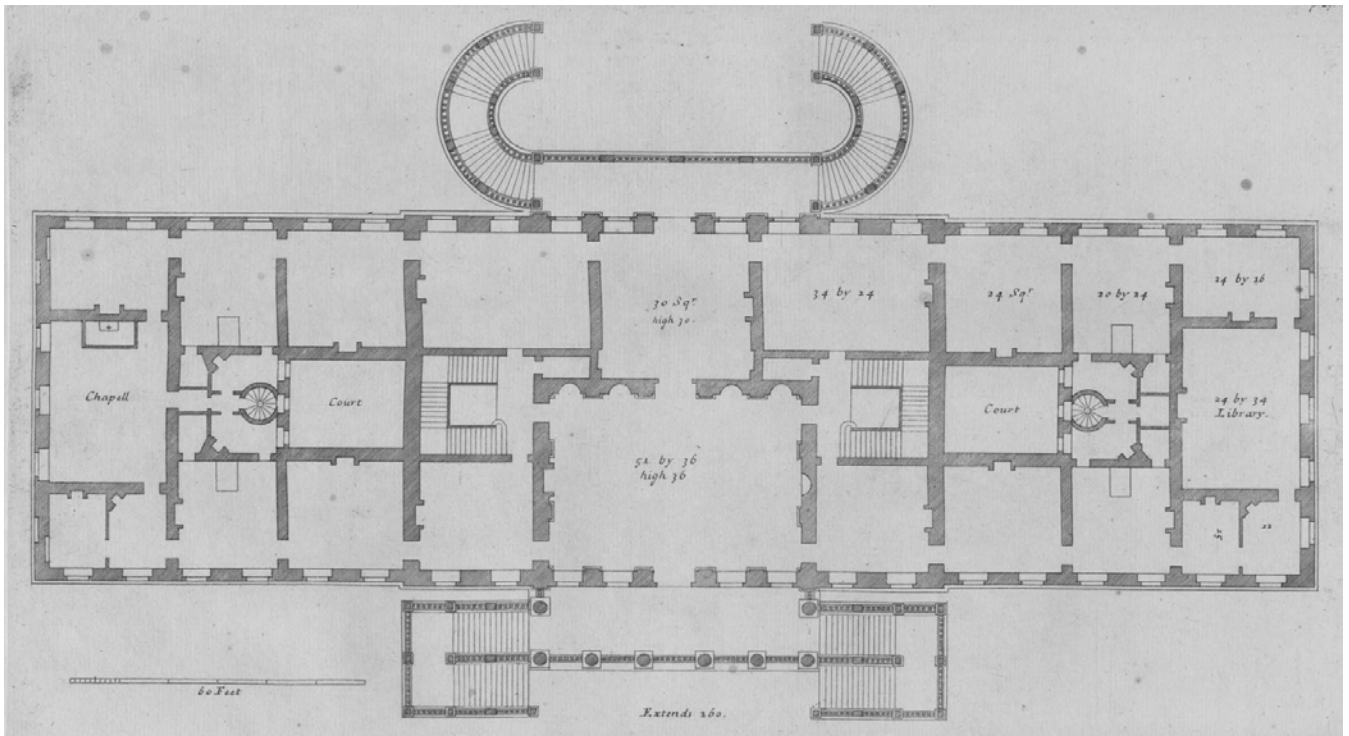


Abb. 83: Colen Campbell, Grundriss Hauptgeschoss Wanstead II, London, um 1715, in: Campbell, *Vitruvius Britannicus I*, 1715.

seinen Protegé zu Palladios Bauten schickte. Bei beiden Bauten kann eine fünfsichtige Fassade mit zentralem Portikus, der sich über insgesamt drei Achsen erstreckt, beobachtet werden. Ware klammert sich aber nicht streng an sein Vorbild sondern erweitert und adaptiert dieses. Er verzichtet auf eine Loggia, rückt stattdessen eine Plattform an das Bauwerk heran und zieht den Portikus aus der Fassade heraus an die Kante der Terrasse. Zusätzlich entscheidet er sich das Mezzaningeschoss auch im mittleren Bereich durchzuziehen, während Palladio hier die Mezzanin Fenster durch Oberlichter ersetzt. Weiters nimmt er in den seitlichen Abschnitten Adaptionen vor, indem er die einfachen Rechteckfenster durch venezianische Fenster ersetzt. Letztere fallen breiter aus, weshalb die Fassade – trotz des zusätzlichen Geschosses – längergestreckte Proportionen aufweist.

Einen weiteren Unterschied stellt die

Gestaltung der Treppen, die auf die Plattform und Loggia führen, dar. Plant Palladio noch eine einläufige gerade Treppe, die sich heute als Rampe präsentiert, setzt Ware auf zwei gewendelte Treppen, die zu beiden Seiten der Terrasse auf diese führen. Diese Konstruktion kann bereits beim Queen's House von Inigo Jones oder aber auch bei Campbells zweiten Entwurf für Wanstead (**Abb. 83**) beobachtet werden.²⁷⁷ Letzteres entstand von 1714 bis 1720 für Sir Richard Child, den 1. Earl von Tylney und wurde bereits 1824 wieder abgerissen. Campbell entwickelte den Bau immer wieder weiter und publizierte in seinen *Vitruvius Britannicus* insgesamt drei Planstadien. Ausgeführt wurde schließlich zum größten Teil die zweite Variante.²⁷⁸ Wenn auch alle drei Architekten gewendelte Treppen verwenden,

277 Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, 1967, S. 137.

278 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 184.

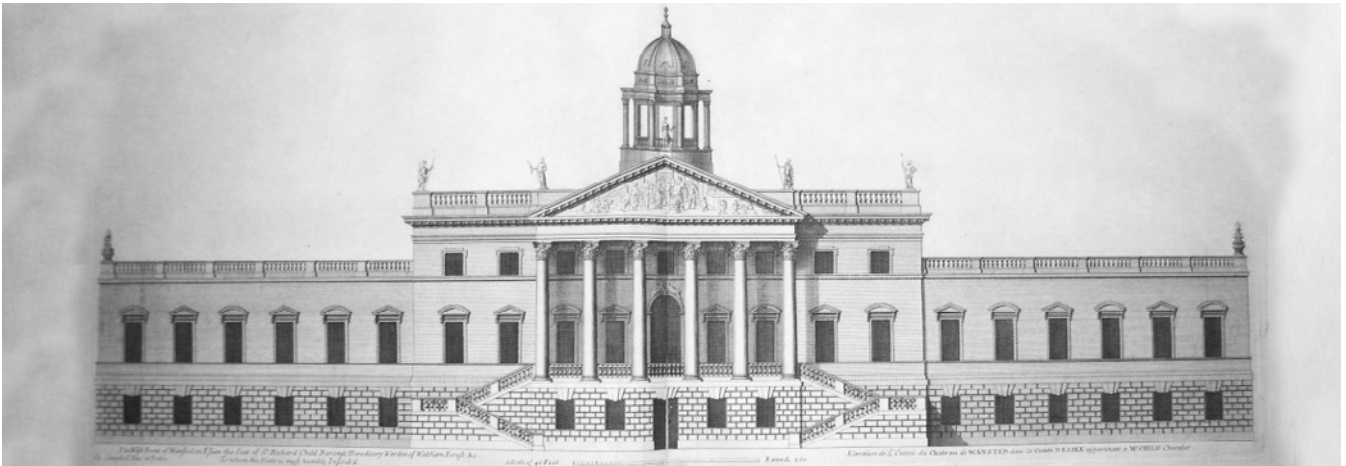


Abb. 84: Colen Campbell, Ansicht Westfassade Wanstead II, London, um 1715, in: Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715.

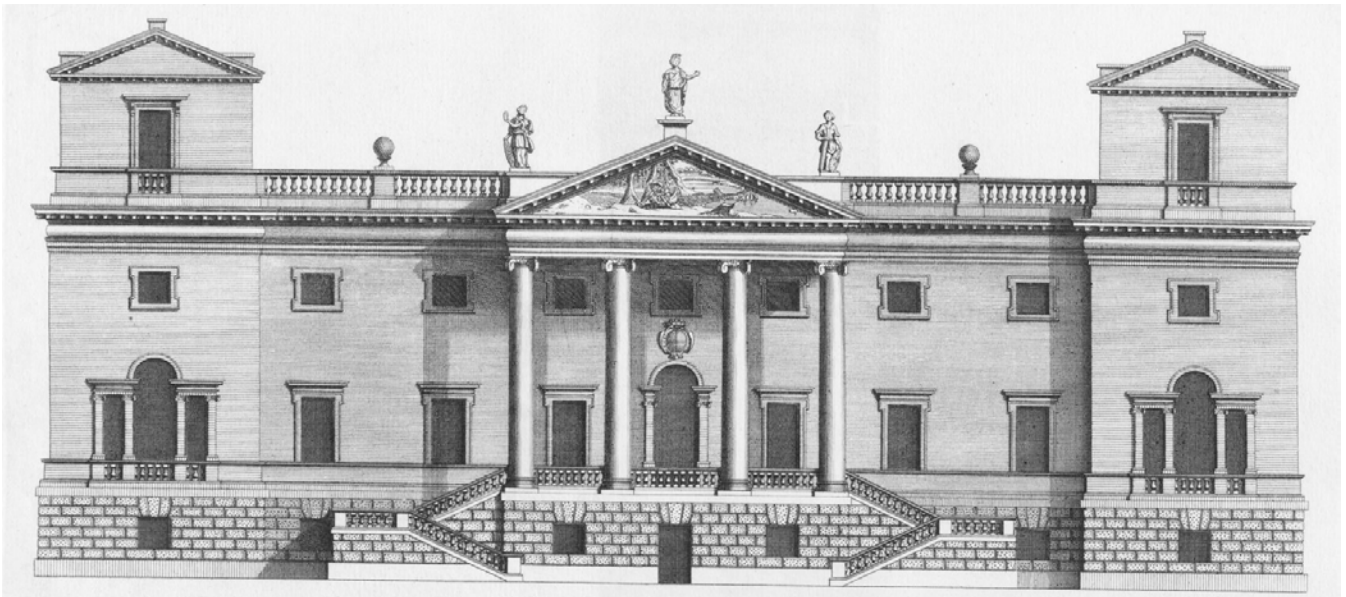


Abb. 85: Thomas Ripley, Westfassade Houghton Hall um 1725, Norfolk, 1722-1725, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.



Abb. 86: Thomas Ripley, Westfassade Houghton Hall, Norfolk, 1722-1725.

gibt es dennoch Unterschiede. Hierbei enden bei Jones die Stiegen nicht auf der Schmal- sondern der Längsseite der Plattform, weshalb eine partielle Verlängerung der Terrasse notwendig ist. Im Gegensatz dazu planen Campbell und Morris eine schmalere Plattform, wodurch es ihnen möglich ist den Stiegenaustritt auf der kurzen Seite der Terrasse anzuordnen. Zusätzlich beschreiben bei beiden Bauten die Treppen einen vollen Halbkreis, während bei Jones nur ein Ringsegment von 120° erkennbar ist.

Von Wanstead II (**Abb. 84**) übernimmt Ware auch den vierschichtigen Aufbau des Haupttrakts und die niedrigeren Flügelbauten. Campbell achtet bei seinem Entwurf aber mehr auf die Kontinuität und reiht immer gleiche Fenster aneinander. Die einzige Differenzierung erfolgt durch die abwechselnde Verwendung von Dreiecks- und Segmentbogengiebeln als Verdachungen im Hauptgeschoss. Der Bau scheint beliebig erweiterbar zu sein, wie es auch schon beim Wilton House zu beobachten war. Dort setzt Isaak de Caus aber Pavillions an die Enden der Fassade und gibt dieser somit auch vertikale Komponenten. Campbell hingegen verzichtet auf diese und vertraut auf die Betonung der Mittelachse, die durch die geplante Laterne noch zusätzlich verstärkt werden sollte. Bei der Betrachtung von zeitgenössischen Darstellungen ist jedoch zu erkennen, dass diese niemals ausgeführt wurde, wodurch die horizontale Elemente in den Vordergrund rücken. Um der Fassade wieder eine vertikale Komponente zu geben, fügt er bei einer weiteren Darstellung im dritten Band des *Vitruvius*

Britannicus Eckpavillions hinzu. Ware plant hingegen keine, sondern errichtet oberhalb des Portikus ein Dachgeschoss, wodurch die Mittelachse und die Vertikalität betont werden. Auch er reiht eine Vielzahl an Fensterachsen aneinander, verhindert aber die Monotonie durch die unterschiedliche Gestaltung der Öffnungen, die differenzierte Oberflächengestaltung im Erdgeschoss und die Verwendung verschiedener Dachformen. Zusätzlich arbeitet er mit leichten Vor- und Rücksprüngen und lockert damit die Fassade auf. Dadurch ergibt sich zwar eine langgestreckte Fassade, doch der Haupttrakt rückt in den Vordergrund. Präsentiert sich bei Wanstead II und dem ausgeführten Gebäude der mittlere Baukörper noch als ein Teil eines großen Gesamtensembles, ordnen sich die Flügel bei Wrotham dem Hauptbau unter und letzterer wird zum zentralen Element der Fassade.

Auch bei den beiden Kuppeln an den Enden der Fassade rezipiert Isaac Ware einen Bau von Colen Campbell, bei dem William Kent für die Innenausstattung verantwortlich war. Hierbei handelt es sich um Houghton Hall (**Abb. 85**), welches ab 1722 unter Aufsicht von Thomas Ripley für Sir Robert Walpole entstand und 1735 mit einigen Modifikationen fertiggestellt wurde. Eine diese Änderung stellen die Kuppeldächer da, waren ursprünglich an deren Stelle doch Eckpavillions mit Giebel geplant.²⁷⁹ Wenn auch im dritten Band des *Vitruvius Britannicus* (**Abb. 86**) noch die geplante Variante dargestellt wird, kann davon ausgegangen werden, dass Ware der Originalbau bekannt war. Er war

279 Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 184.

nämlich nicht nur der Schüler von Thomas Ripley, sondern er publizierte auch 1735 *The Plans, Elevations and Sections of Houghton in Norfolk*. Sowohl Ware als auch Campbell setzen auf die beiden Enden der Fassade Kuppeldächer und schließen diese oben mit einer Laterne bzw. einer Wetterfahne ab. Da Campbell aber diese auf eine längsrechteckige Fassade setzt, überragen sie den Portikus, der hier in die Wandfläche hineingerückt ist. Sie werden somit zum dominierenden Elemente der Fassade und es entsteht wie bereits beim Wilton House eine Doppelturmfassade. Ware hingegen fügt einzelne Baukörper zusammen und setzt die Kuppel an das Ende der niedrigeren Flügelbauten. Die Spitzen der Kuppeln liegen dabei niedriger als das Dachgesims des Haupttraktes, wodurch sie sich diesem unterordnen. Fungieren die Kuppeldächer bei Houghton Hall noch als jene Elemente, die den Bau zusammenhalten und eine vertikale Komponente geben, tragen sie bei Wrotham Park dazu bei, dass der zentrale Trakt in den Vordergrund rückt und die Flügelbauten aufgrund der differenzierten Formensprache als Additionen gesehen werden können. Die Mittelachse und die Horizontalität werden somit weiter stark betont, trotz der langgestreckten Proportionen des Gesamtbaus.

Bei der Westfassade von Wrotham Park rezipiert Isaac Ware somit nicht nur ein einziges Vorbild, sondern vereint verschiedene Vorgängerbauten von Andrea Palladio, Inigo Jones, Colen Campbell, Roger Morris und William Kent. Er geht dabei eklektizistisch vor und wählt einzelne Elemente aus, die er zu einem Gesamtgefüge zusammensetzt. Dabei

bricht er aus dem Rahmen der traditionellen querrchteckigen Fassade mit zentralem Portikus heraus und versucht die Flügelbauten schon von Anfang an in den Bau zu integrieren, während sie bei früheren Bauten wie Stourhead House spätere Additionen darstellen. Diese Integration erfolgt aber nur im Bereich des Grundrisses, während er an der Fassade diese bewusst vom Haupttrakt absetzt.

5. CONCLUSIO

Wenn auch der Palladianismus des 17. Jahrhunderts und der Neopalladianismus auf den selben Ideen aufbauen, können große Differenzen nicht nur im Bereich der Architekten und Auftraggeber, sondern auch in der Interpretation der Quellen und der Ausformulierung der Ideen in den Entwürfen beobachtet werden. Diese Unterschiede sollen nun in weiterer Folge erläutert werden.

Die Auftraggeber und Architekten

Der Palladianismus in der Zeit vor dem Bürgerkrieg war eng mit dem Königshaus, welches als der wichtigste Auftraggeber fungierte, verbunden. Während sich im Privatbereich hauptsächlich Handwerker, Beamte und Vermesser wie Nicholas Stone oder John Thorpe auch als Planer engagierten, entstand mit dem Queen's House von Inigo Jones der erste rein klassizistische Bau für die Königinnen der beiden ersten Stuartkönige.²⁸⁰ Auch beim Wilton House kann eine Beziehung zu der Königsfamilie erkannt werden, stattete Charles I. doch regelmäßig Philip, den 4. Earl von Pembroke und Bauherren, Besuche ab. Der König wollte sogar Jones als Architekten für den Umbau zur Verfügung stellen, doch dieser war beschäftigt und empfahl daher seinen Kollegen Isaak de Caus. John Webb, der nicht nur Jones Verwandte heiratete, sondern auch mit diesem zusammenarbeitete, genoss ebenfalls eine gute Beziehung zum Königshaus und wandte sich erst während dem Interregnum Privatbauten

zu.²⁸¹ Im Gegensatz dazu überwiegt während dem Neopalladianismus im 18. Jahrhundert die Anzahl der privaten Auftraggeber. Hierbei fungierten aber nicht nur Earls und Lords wie John Fane, der spätere 7. Earl von Westmoreland, als Bauherren, sondern auch wohlhabende Bürger wie Henry Hoare und Admiral Byng. Das Königshaus hielt sich hingegen zumeist von diesem Baustil fern, wenn auch mit Marble Hill und White Lodge von Colen Campbell zwei palladianische Bauten für Georg I. und Georg II. entstanden.²⁸²

Hierbei stellt sich nun die Frage, welche Beweggründe es dafür hätte geben können. Inigo Jones wurde mit dem Beginn des Bürgerkrieges zur *persona non grata*²⁸³ und muss für viele die Probleme der frühen Stuart-Monarchie verkörpert haben. Die Verschwendungssucht der Könige spiegelte sich unter anderem in ihren großen Ausgaben für architektonische Bauten wieder. Hatte Königin Elizabeth I. noch jährlich maximal £4000 für Bauvorhaben aufgewendet, stiegen die Kosten zwischen 1607 bis 1611 auf insgesamt £75000.²⁸⁴ 1617 wurden für das Queen's House mehr als £4000 budgetiert,²⁸⁵ womit James I. für ein einziges Bauwerk mehr Geld ausgab als seine Vorgängerin für sämtliche königliche Bauten in einem ganzen Jahr. Zusätzlich war Jones jahrelang für die Maskenbälle verantwortlich,²⁸⁶ die als ein

281 Bold, John Webb, 1989, S. 1, 3 u. 57.

282 Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 184, 561 u. 866.

283 Bold, John Webb, 1989, S. 60.

284 Harris/Orgel/Strong, The King's Arcadia, 1973, S. 112.

285 Summerson, Inigo Jones, 1966, S. 126.

286 Harris/Orgel/Strong, The King's Arcadia, 1973, S. 125-126.

280 Summerson, Architecture in Britain, 1953, S. 75 u. 91.

weiteres Beispiel für den ausschweifenden Lebensstils des Hofes gesehen wurden. All dies gipfelte in der Hinrichtung von Charles I. vor dem Banqueting House, welches nicht nur ein Teil des Großprojektes Whitehall Palace, sondern auch Zentrum der Maskenspiele und einer der wichtigsten Bauten von Inigo Jones war.²⁸⁷ Es erscheint daher nicht als ungewöhnlich, dass sich die neuen Hannoveraner-Könige von diesem Architekturstil fernhielten, musste das Volk doch damit in erster Linie die frühen Stuarts und Inigo Jones verbunden haben. Bei öffentlichen Bauten grenzte man sich somit nicht nur vom Neopalladianismus sondern auch von den Anfängen der Stuart-Monarchie ab. Diese Abgrenzung wurde ein weiteres Mal verstärkt, indem der Hof nur wenige öffentliche Bauten errichten ließ und die Surveyors of the Works aufgrund ihrer politischen Gesinnung und nicht aufgrund ihrer architektonischen Begabung eingestellt wurden.²⁸⁸ Zusätzlich versteckte man mit White Lodge und Marble Hill jene zwei neopalladianischen Bauten, die für die Könige entstanden sind, in nicht öffentlich zugänglichen Parkanlagen.

Im Gegensatz dazu stehen die Entwicklungen im Privatbau, wo man den Vergleich mit der Zeit vor dem Bürgerkrieg nicht scheute. Hierbei kristallisierte sich aber neben Inigo Jones auch Andrea Palladio als eines der wichtigsten Vorbilder für die damaligen Architekten heraus. Unterstützt wurde diese Bewegung wie bereits oben erwähnt durch die Publikation des *Vitruvius Britannicus* von Colen Campbell und

der ersten vollständigen englischen *Quattro Libri*-Ausgabe mit Stichen von Giacomo Leoni und Übersetzungen von Nicholas Dubois. Mit ersterem feierte man nicht nur die englische Architektur, sondern insbesondere auch Inigo Jones.²⁸⁹ Man forcierte somit einen starken Bezug auf diesen, der sich auch in Kents *The Designs of Inigo Jones*²⁹⁰ manifestierte, sowie auch auf Palladio. Diese Bewegung ging zum größten Teil von Colen Campbell selbst aus,²⁹¹ der in Italien studiert hatte und möglicherweise von dem schottischen Architekten James Smith auf Palladio hingewiesen wurde.²⁹² Jedoch stellt sich hier die Frage, warum Campbells Idee der Rezeption von Jones und Palladio so gut von seinen Zeitgenossen aufgenommen wurde, insbesondere wenn das Königshaus sich doch vom Neopalladianismus fernhielt.

Als mit Georg I. 1714 die Hannoveraner den britischen Thron bestiegen, sah sich die Bevölkerung mit einem „Ausländer“ am Thron konfrontiert.²⁹³ Hierbei scheint es als nicht unwahrscheinlich, dass man Angst vor einem Verlust der britischen Identität hatte. Dies muss noch weiters dadurch verstärkt worden sein, dass Georg I. kein beliebter Monarch war.²⁹⁴ Mit einem Rückbezug auf einen wichtigen britischen Architekten der Vergangenheit, könnte man sich erhofft haben, dass die britische Identität bewahrt wurde. Man ignorierte aber die Bauten

287 Bennett, Oliver Cromwell, 2006, S. 155.

288 Mordaunt Crook, *The Office of Works 1719-1782*, 1976, S. 70 u. 73.

289 Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 198.

290 Kent, *Designs of Inigo Jones*, 1727.

291 Colvin, *A Scottish Origin for English Palladianism*, 1974, S. 6.

292 Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects*, 1978, S. 182.

293 Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 1-2.

294 Black, *The Hanoverians*, 2004, S. 2.

von Sir Christopher Wren, wurde die barocke Architektur doch stets mit dem Katholizismus verbunden.²⁹⁵ Die Wahl fiel schließlich auf Inigo Jones und seinen Palladianismus, stellte dieser doch den nächsten wichtigen Architekten der englischen Vergangenheit dar. Hier stellt sich aber auch die Frage warum man gerade für eine ursprünglich italienische Architektur offen war und warum diese als identitätsstiftend für Großbritannien gelten hätte können. Nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass sich in der damaligen Zeit auch viele Architekten wie Lord Burlington oder Roger Morris auf Reisen nach Italien begaben,²⁹⁶ dort Bauten von Palladio betrachten konnten und wohl diese Eindrücke bei ihren eigenen Projekten verarbeiten wollten. Nach der Rückkehr nach England konnten sie schließlich mit Hilfe der neuen *Quattro Libri*-Übersetzung von Leoni das Werk Palladios noch intensiver studieren. Mit dem zeitgleich erschienenen *Vitruvius Britannicus* zeigte Campbell schließlich auch noch auf, wie der Stil bereits in der Vergangenheit im eigenen Lande verwendet wurde und rechtfertigte somit die Anwendung in seiner Zeit.

Einen weiteren signifikanten Unterschied gab es im Bereich der Ausbildung. Es scheint sowohl vor dem Bürgerkrieg als auch im 18. Jahrhundert üblich gewesen zu sein, dass Architekten erst über Umwege zu ihrer Profession fanden. Dannach beschäftigten sie sich aber nur mehr mit der Planung und der Errichtung neuer Bauten. Unter anderem betätigte sich Inigo

Jones, wie bereits oben erwähnt, zuerst als Maler und Bühnenbildner, bevor er mit dem Bauen begann.²⁹⁷ Aber auch Colen Campbell arbeitete in Schottland als Anwalt bevor er sich der Architektur zuwendete.²⁹⁸ Dennoch gab es auch einige die bereits in ihrer Jugend Schüler eines angesehenen Architekten wurden und keine Ausbildung in einem anderen Bereich genießen konnten. John Webb lernte bereits mit 18 Jahren bei Inigo Jones das Handwerk und wurde in weiterer Folge auch sein Assistent.²⁹⁹ Im Gegensatz dazu steht die große Anzahl an Laienarchitekten, die sich für die Ausführung ihrer Projekte professionelle Hilfe holen mussten, da sie selbst nicht fähig waren, Zeichnungen herzustellen. Zu diesen zählte nicht nur Lord Burlington, sondern unter anderem auch Dr. Henry Aldrich, Dr. George Clarke und John Erskine, der 11. Earl von Mar.³⁰⁰ Diese konnten nicht auf praktische Erfahrungen am Bau zurückgreifen, womit sie sich wohl auf die in den *Quattro Libri* und im *Vitruvius Britannicus* präsentierten Lösungsvorschläge verlassen mussten. Daraus konnte sich schließlich der Neopalladianismus entwickeln.

Die Architektur

Ein inhaltlicher Vergleich der Grundrisse von Bauten aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg und aus dem 18. Jahrhundert stellt sich als schwierig dar, haben diese doch wenig gemeinsam. Hierbei ist jedoch nicht zu unterschätzen, dass sowohl

²⁹⁵ Gardner/Kleiner/Mamiya, Gardner's Art through the Ages, 2005, S. 516.

²⁹⁶ Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 128 u. 560.

²⁹⁷ Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 468.

²⁹⁸ Colvin, A Scottish Origin for English Palladianism, 1974, S. 6.

²⁹⁹ Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978, S. 870

³⁰⁰ Harris, The Palladian Revival, 1994, S. 18-19.

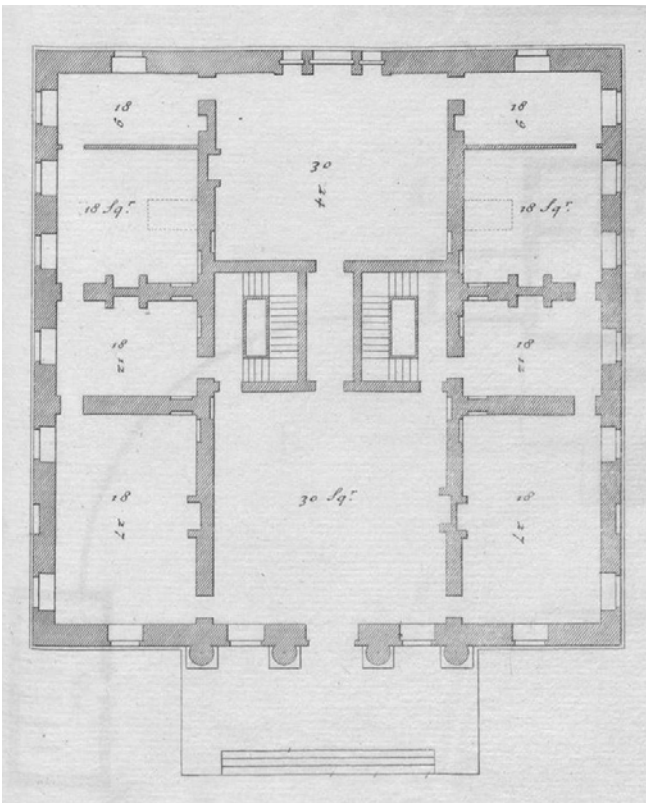


Abb. 87: Colen Campbell, Grundriss Hauptgeschoss Newby Park, Newby upon Swale, 1720-1728, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

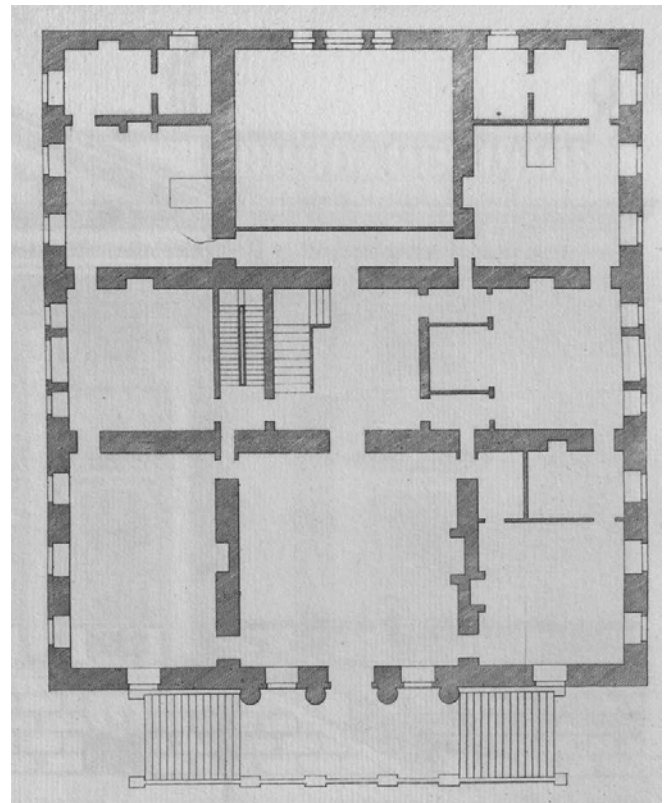


Abb. 88: Colen Campbell, ausgeführter Grundriss Hauptgeschoss Stourhead House, Stourton, 1720-1724, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

beim Queen's House als auch beim Wilton House die Architekten mit einer speziellen Bauplatzsituation konfrontiert waren, während die besprochenen Bauwerke des 18. Jahrhunderts zumeist in der offenen Ebene errichtet wurden und die Planer nicht durch bestehende Gebäude oder eine Straße eingeschränkt waren. Dies manifestiert sich auch in der Tatsache, dass in der Literatur zwar verallgemeinernd gerne von einem Fassadenpalladianismus gesprochen wird,³⁰¹ dies aber nur für die erste Phase zutrifft. Wenn auch beim Wilton House kein Entwurf von Palladio rezipiert wurde und auch Inigo Jones beim Queen's House lediglich die Idee des H-förmigen Aufbau von der Villa Medici zitierte,³⁰² bildeten die Grundrisse der Villa Emo

und der Rotonda die Grundlage für viele Bauten des 18. Jahrhunderts.³⁰³ Bei den Entwürfen von Mereworth Castle sowie vom Chiswick House hielten sich die Architekten sogar sehr strikt an das Vorbild, wenn sie auch an die örtlichen Gegebenheiten angepasst wurden. Bei jenen Bauten, die auf der Villa Emo basieren, lässt sich eine freiere Interpretation des Grundrisses beobachten, jedoch wurde das Grundsystem mit einem Raster von 3x3 und mit der Erschließung im zentralen Feld oft übernommen. Die Architekten bewegten sich im Laufe der Jahre auch immer weiter vom Original weg und der Aufbau der Villen wurde immer mehr optimiert. Lässt sich bei Newby Park (**Abb. 87**) und Stourhead House (**Abb. 88**) wie bei der Villa Emo noch eine quadratische Grundfläche mit

301 Oechslin, Palladianismus, 2008, S. 251.

302 Lees-Milne, The Age of Inigo Jones, 1953, S. 69-70.

303 Ackermann, The Villa, 1985, S. 149 u. 151.

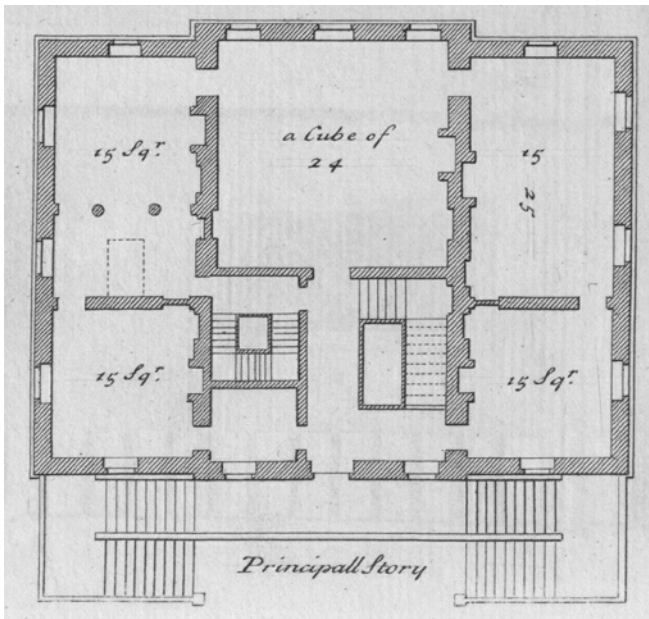


Abb. 89: Roger Morris, Grundriss Hauptgeschoss Marble Hill um 1725, London, 1724-1729, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

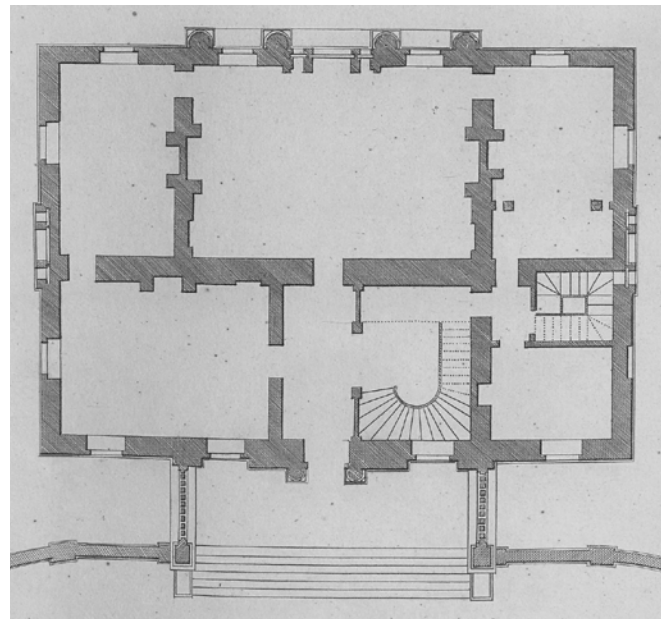


Abb. 90: Roger Morris, Grundriss White Lodge um 1767, London, 1726-1728, in: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767.

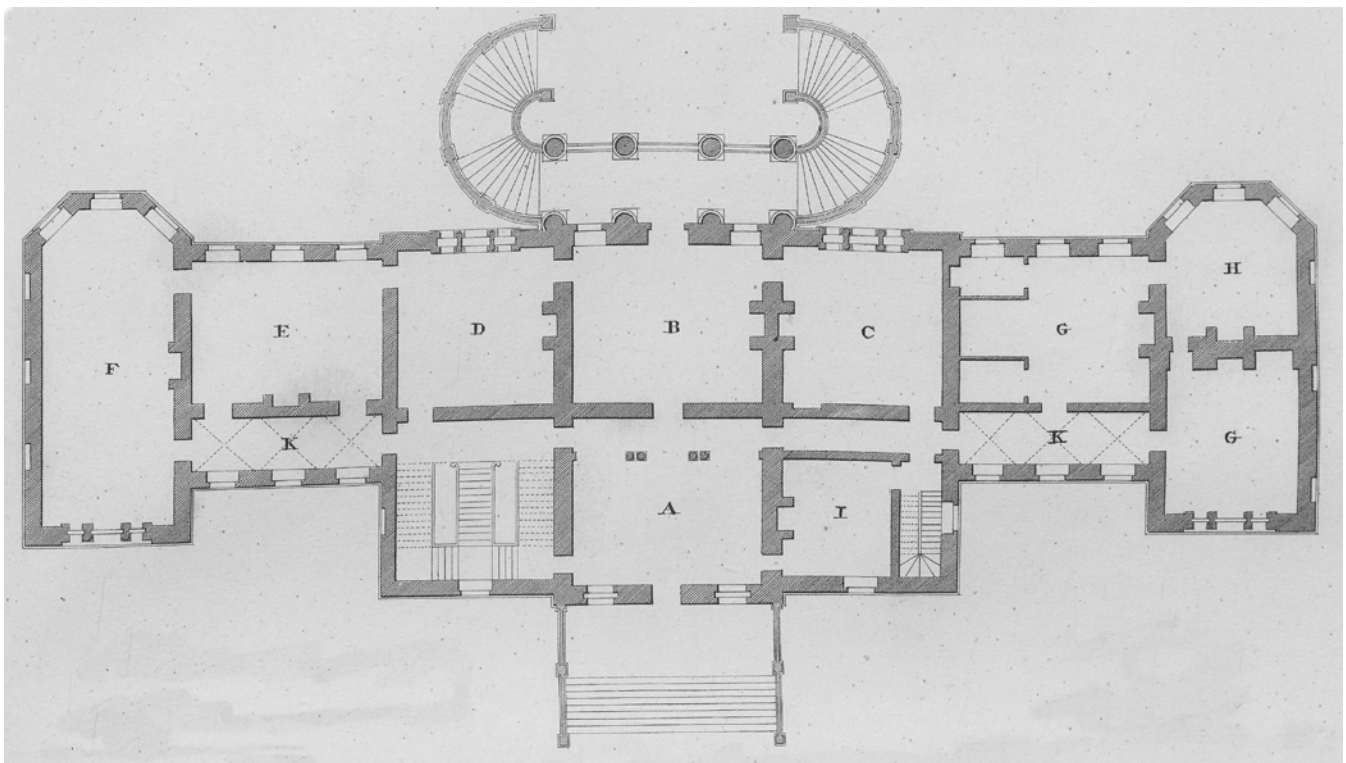


Abb. 91: Isaac Ware, Grundriss Hauptgeschoss Wrotham Park um 1771, Wrotham, um 1754, in: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus V, 1771.

einem 3x3 Raster und zentraler Erschließung beobachten, reduzierte Roger Morris bei Marble Hill (Abb. 89) und White Lodge (Abb. 90) das Gitter auf zwei Schichten. Bei ersterem sind sämtliche Treppenanlagen noch zentral an der Eingangsfassade angeordnet, während

bei zweitem eine Stiege bereits in eines der Eckfelder verschoben wurde. Es kam somit zu einer schrittweisen Dekonstruierung des Grundrisses der Villa Emo, die schließlich in Isaac Wares Wrotham Park (Abb. 91) gipfelte. Hier versetzte dieser nicht nur sämtliche Treppen

in die Eckfelder, sondern fügte von Anfang an auch Flügelbauten hinzu, die inhaltlich in den Grundriss integriert waren. Man rezipierte somit nicht nur das italienische Vorbild, sondern gleichzeitig auch bereits adaptierte Entwürfe der britischen Architekten.

Die Beweggründe für diese anfängliche Nähe zu den italienischen Originalbauten, dürfte ein weiteres Mal mit der Architekturausbildung zusammenhängen. Die Bauten aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg wurden wie bereits oben erwähnt zumeist von Personen geplant, die sich beruflich hauptsächlich mit der Architektur beschäftigten. Diese konnten somit auf ein größeres Repertoire der architektonischen Formensprache zurückgreifen und brachten nicht nur mehrere Einflüsse, sondern auch ihre eigene Erfahrung beim Bauen mit ein. Die Laienarchitekten des 18. Jahrhunderts hatten hingegen weniger Bau- und Planungspraxis, weshalb sie näher am Original bleiben mussten.³⁰⁴ Große Errungenschaften wurden zumeist von Architekten erreicht, die sich auch in jener Zeit nur dem Bauen widmeten und deren Adaptionen der Villa Emo wiederum von den nachfolgenden Kollegen zitiert wurden. Somit kam es bei den Grundrissen zu einer Rezeption der englischen Bauten, jedoch bezog man sich in diesem Fall nicht auf Inigo Jones, sondern auf Zeitgenossen oder Kollegen der näheren Vergangenheit.

Bei der Gestaltung der Fassaden lassen sich hingegen Parallelen zwischen den Bauten aus dem 17. und 18. Jahrhundert beobachten, wobei insbesondere die Gebäude von Inigo Jones in der

zweiten Phase rezipiert wurden. Bereits beim Queen's House lässt sich eine dreifache vertikale Gliederung beider Hauptfassaden beobachten, wobei die Betonung der Mittelachse durch den flachen Mittelrisaliten erfolgte. Aber auch beim Wilton House lässt sich die Südfront mit dem Hauptkörper und den beiden Eckrisaliten in drei Abschnitte unterteilen, wobei es hier aber zu einer Betonung der Endpunkte der Fassade kommt. Bei den besprochenen Bauten des 18. Jahrhunderts ist dieser dreifach gegliederte Aufbau ebenfalls zu finden, wobei hier wie beim Queen's House die Mittelachse akzentuiert wird. Dies erfolgt durch die Einführung eines Portikus, der auch noch zusätzlich die Höhe betont.

Solch eine Giebelfront ist an den Bauten vor dem Bürgerkrieg nicht zu finden, wenn auch bei einem der ersten Entwürfe für das Wilton House noch eine geplant war, die aber der Verkleinerung des Projektes zum Opfer gefallen ist. Auch hier sollte ein zentraler Portikus die Mittelachse betonen.³⁰⁵ Sowohl beim Wilton House (**Abb. 92**) als auch beim Queen's House (**Abb. 93**) rückt daher die Horizontalität in den Vordergrund. Dieser Effekt wird durch die aufgesetzten Balustraden, die nicht nur den oberen Abschluss bilden, sondern auch die Dachlandschaft verdecken, verstärkt. Dem Betrachter präsentiert sich ein liegendes Rechteck, welches beim Wilton House nur durch die Eckpavillions durchbrochen wird. Die Fassaden sind flach gestaltet, wodurch es auch zu keinem Aufbrechen der horizontalen Linien – wie die Gesimse – durch die

304 Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 18-19.

305 Bold, John Webb, 1989, S. 57 u. 60.

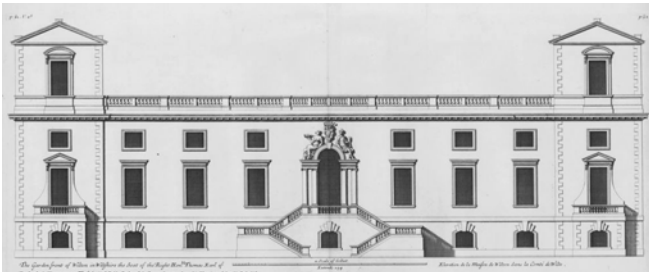


Abb. 92: Isaak de Caus, nicht ausgeführte Ansicht der Südfassade nach 1647, Wilton House, Wilton, 1636-1652, in: Campbell, Vitruvius Briannicus II, 1717.

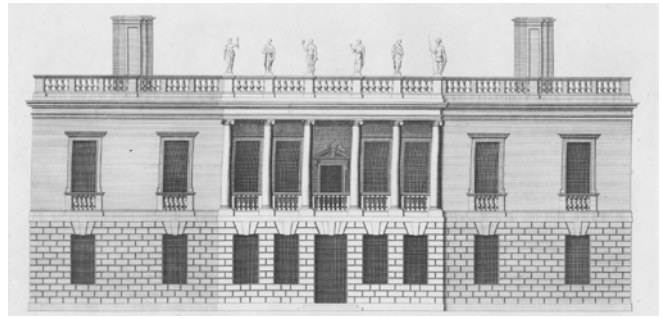


Abb. 93: Inigo Jones, Südfassade Queen's House, Greenwich, London, 1616-1635, in: Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715.

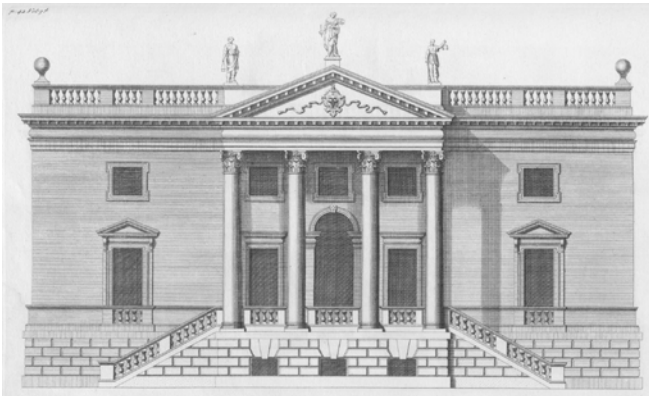


Abb. 94: Colen Campbell, nicht ausgeführte Ostfassade Stourhead House, Stourton, 1720-1724, in: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

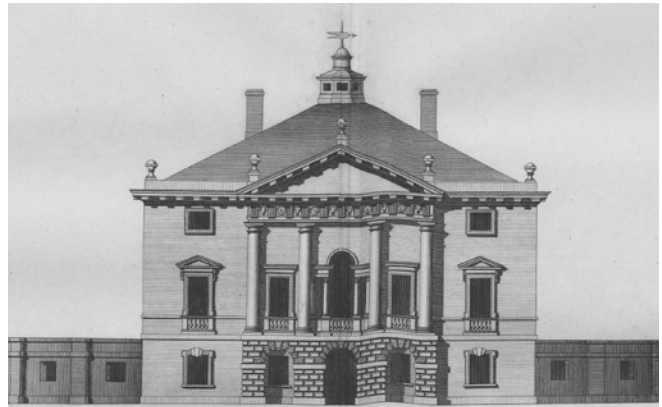


Abb. 95: Roger Morris, Westfassade White Lodge um 1767, London, 1726-1728, in: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767.

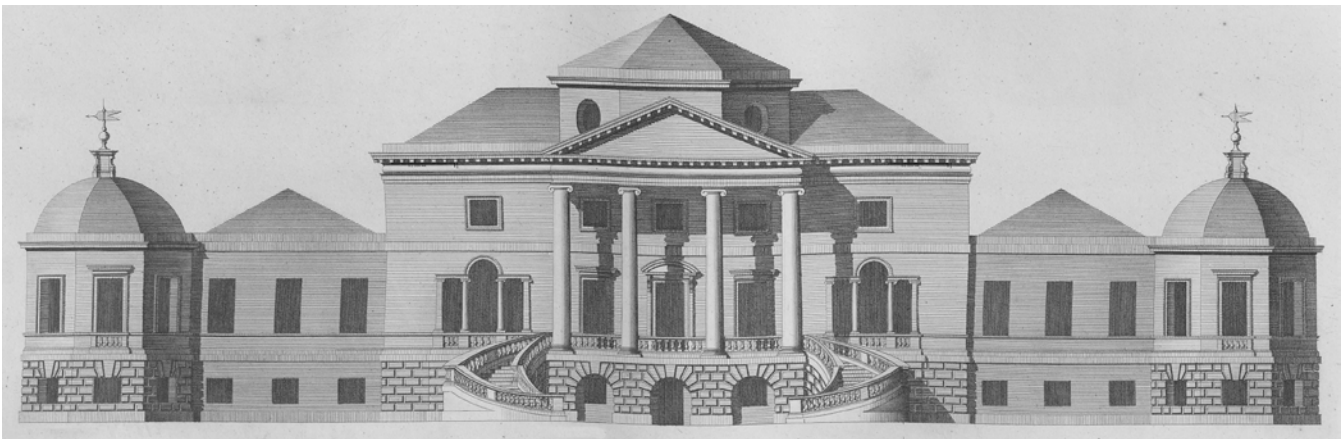


Abb. 96: Isaac Ware, Ansicht Westfassade Wrotham Park um 1754, Wrotham, um 1754, in: Campbell, Vitruvius Britannicus V, 1771.

Perspektive kommen kann und es wird stets auf eine einheitliche Höhe der Fensterstürze und -bänke geachtet. Hierbei geht Jones beim Queen's House sogar noch einen Schritt weiter und verglast die Terrassentüren nicht bis ganz nach unten, sondern setzt Glasscheiben erst ab der Höhe der Fensterbänke der angrenzenden

Öffnungen ein. Im Gegensatz dazu stehen die Entwicklungen im 18. Jahrhundert. Wenn auch beim Stourhead House (**Abb. 94**) noch eine Balustrade als oberer Abschluss Einsatz findet und auch hier beim ursprünglichen Bau mit einem in die Fassade integrierten Portikus die rechteckige Form der Front dominiert, wird

das strenge Rechteck bereits durch den Giebel durchbrochen und das Dach ist aus der Ferne hinter der Balustrade erkennbar. Durch die später hinzugefügten Flügelbauten, die sich in ihrer Höhe und bei der Fensterverteilung nicht am Hauptbau orientieren, werden die horizontalen Linien noch weiter aufgelöst. Bei White Lodge (**Abb. 95**) wird das Dach, welches noch immer nach hinten gerückt ist, wieder dominanter und die Balustrade wird mit einem niedrigen Mauerband ersetzt. Weiters werden die Mezzaninfenster auf die Höhe des Gebälks des Portikus gezogen, wodurch es auch hier zu einer Auflösung der horizontalen Linien kommt. Bei Wrotham Park (**Abb. 96**) rückt zwar das Dach wieder in den Hintergrund und man achtet auf das strikte Durchziehen horizontaler Elemente, doch aufgrund der Aneinanderreihung einzelner Baukörper unterschiedlicher Höhe kommt es hier ebenfalls zu einer Auflösung der horizontalen Betonung. Bei Mereworth Castle und Chiswick House rücken die horizontalen Elemente schließlich komplett in den Hintergrund und beide Bauten werden von dem Höhenzug der steilen Dächer und Kuppeln dominiert. Sämtliche horizontale Linien werden durch Vor- und Rücksprünge in der Perspektive aufgebrochen oder durch die vertikalen Elemente verdeckt.

Die Neopalladianisten bewegen sich hier somit immer weiter von den Entwürfen des 17. Jahrhunderts weg und stattdessen immer mehr in die Richtung der Bauten von Palladio selbst. Bei dessen Rotonda und Villa Emo kommt es in beiden Fällen zu einer Betonung der Vertikalität und die Dachkonstruktionen rücken in den

Vordergrund. Bei diesen Bauwerken dominiert das Dach, indem einerseits die Traufe über die Hausflucht hinausreicht, andererseits überragt der First die Spitze des Giebeldaches. Dennoch gehen die britischen Architekten nie soweit wie Palladio selbst, versuchen sie doch die horizontalen Linien zum größten Teil zumindest bei den einheitlichen Fensterstürzen zu erhalten. Palladio selbst variiert in diesem Bereich und entscheidet sich für ein Einganstor, welches niedriger ausfällt als die angrenzenden Öffnungen. Wenn sie sich auch immer weiter von den früheren Architekten ihres Landes entfernen, bringen sie sie an dieser Stelle wieder zurück.

Der dreifach gegliederte Grundaufbau der Fassade kann sowohl in der Zeit vor dem Bürgerkrieg als auch im 18. Jahrhundert beobachtet werden, jedoch gibt es Unterschiede bei der Anzahl und Verteilung der Fensterachsen zwischen den beiden Phasen. Beim Queen's House verteilt Jones an der Nordfassade sieben und an der Südfront – wie auch beim Wilton House – insgesamt neun Achsen auf drei Abschnitte. In beiden Fällen scheint die Anzahl an Fensterachsen nicht beschränkt zu sein sondern beliebig erweiterbar, was den Bau ein weiteres Mal in die Länge zieht. Im Gegensatz dazu stehen die stets fünf Fensterachsen der Bauwerke des 18. Jahrhunderts, bei denen immer drei Öffnungen unterhalb des Giebels angeordnet sind. Es wird auch kein Unterschied gemacht, ob es sich um einen Portikus mit vier oder sechs Säulen handelt. Dies kann bereits bei der Villa Emo und der Rotonda beobachtet werden, wobei bei ersteren vier und bei zweiteren

sechs Säulen und in beiden Fällen nur drei Öffnungen zu sehen sind. Hierbei rezipieren auch Mereworth Castle und Chiswick House die Rotonda, während sich die restlichen Bauten auf die Villa Emo beziehen. Man war somit ein weiteres Mal weniger bereit zu adaptieren und hielt sich auch hier sehr streng an das Vorbild. Im Gegensatz dazu war man in der Zeit vor dem Bürgerkrieg kreativer und auch bereit die Fassade an die lokalen Gegebenheiten anzupassen. Jones setzt an der Südfassade an der Rückwand der Loggia fünf Öffnungen ein und scheint damit auf die Lichtsituation einzugehen. Einerseits kann man in England mit weniger Sonnenschein rechnen als in Italien, andererseits ignoriert man nicht die Tatsache, dass durch die Tiefe der Loggia wenig Licht zu den Fenstern gelangen kann. Durch das Einfügen zweier zusätzlicher Fenster löst Jones beide Probleme.

Einen Berührungspunkt zwischen der Architektur aus dem 17. und 18. Jahrhundert stellen die unterhalb der Fenster angeordneten Balustraden dar. Während diese weder bei Palladio noch bei Scamozzi zu finden sind, setzt Jones sie bei der Südfassade des Queen's House ein. Im 18. Jahrhundert werden diese schließlich von Campbell sowohl bei Stourhead als auch bei Mereworth Castle rezipiert. Bei ersteren ordnet er diese zunächst nur unterhalb des Portikus an, ehe er sie bei Mereworth Castle bei allen Fenstern übernimmt. Ware verzichtet bei Wrotham Park auf diese, doch sie lassen sich noch bei früheren Bauten wie Chiswick House, Marble Hill oder White Lodge beobachten. Es wird somit versucht auch englische Elemente

in die italienischen Bauten zu integrieren und diesen neuen Bauwerken eine britische Identität zu verleihen. Das Vorbild muss somit nur geringfügig adaptiert werden, was auch von weniger erfahrenen Architekten durchgeführt werden kann.

Bei dem Vergleich der Bauwerke, die in der jeweiligen Zeit rezipiert werden, fällt auf, dass man in der Zeit vor dem Bürgerkrieg auf mehrere verschiedene Gebäude zurückgreift als später im 18. Jahrhundert. Zitiert Jones beim Queen's House noch unter anderem Details der Villa Cornaro, der Villa Pisani, der Villa Molin³⁰⁶ und der Villa Medici, bezieht sich Colen Campbell bei Mereworth Castle nur mehr auf die Rotonda.³⁰⁷ Auch wenn sich Lord Burlington beim Chiswick House zusätzlich zur Rotonda auch an der Rocca Pisani orientiert,³⁰⁸ bleiben die meisten Architekten bei ihren Bauten Palladio treu. Im Gegensatz dazu kombiniert man vor dem Bürgerkrieg einzelne Elemente von Palladio aber auch von seinen Zeitgenossen wie Scamozzi zu einem stimmigen Entwurf und es entstehen neue Bauwerke, die in ihrem Konzept wenig mit den Vorgängerbauten zu tun haben. Im 18. Jahrhundert hängt man nicht nur stark am Original, sondern versteift sich auch auf lediglich zwei Bauten desselben Architekten – die Villa Emo und die Rotonda von Andrea Palladio – , die immer wieder zitiert werden.³⁰⁹ Man traute es sich somit nicht zu, selbst eigene Ideen in die Entwürfe einzubringen und kreiert den gleichen

306 Lees-Milne, *The Age of Inigo Jones*, 1953, S. 69-70.

307 Anderson, *Matthew Brettingham the Younger*, 1994, S. 438.

308 Harris, *The Palladian Revival*, 1994, S. 107.

309 Ackermann, *The Villa*, 1985, S. 149 u. 151.

Bau, der sich als gutes Modell darstellte, mit kleineren Adaptionen immer wieder. Kritisiert Campbell im Vorwort des ersten Bandes seines *Vitruvius Britannicus* noch die Tatsache, dass die englische Architektur zu sehr vom Ausland abhängt,³¹⁰ plant er wenige Jahre später sein Mereworth Castle und errichtet damit eine beinahe exakte Kopie eines italienischen Baus. Wenn der Neopalladianismus auch anfangs als Weg zur Stiftung der britischen Identität gesehen wird, gehen die Bezüge zur englischen Architektur und zu Inigo Jones meist nie weiter als die Idee einer Rezeption von Palladio und einzelner Elemente wie die Balustraden als oberer Abschluss und unterhalb der Fenster. Umso weiter das Jahrhundert fortschreitet, umso mehr entfernt man diese Elemente wieder aus dem Formenvokabular und bewegt sich Richtung Palladio.

Der Neopalladianismus hat sich also innerhalb kürzester Zeit so sehr in der britischen Kultur etabliert, dass die Rückbezüge auf die englische Architektur aus früheren Jahrhunderten nicht mehr notwendig sind. Im Gegenteil, man hat bereits eine so große Anzahl an neopalladianischen Bauten, dass man ohne weiteres die Werke seiner britischen Zeitgenossen zitieren und damit den Identitätsfindungsprozess weiter fördern kann. Die *Quattro Libri* mögen zwar noch immer die Basis vieler Entwürfe jener Zeit bilden, jedoch wird die Rezeption dieser Bauten als ein englischer Prozess gesehen. Der Neopalladianismus wird somit als ein englischer Baustil betrachtet, der sich über die Fassade mit zentralem Portikus und jeweils einer zu

beiden Seiten angeschlossenen Fensterachse definiert. Hier steht also nicht mehr der Bezug auf die Villa Emo im Vordergrund, sondern die Rezeption der Zeitgenossen wird zum zentralen Thema dieser Bewegung. Dies gipfelt schließlich in Wrotham Park, bei welchem die Beziehung zur Villa Emo kaum mehr existent ist und das Zitieren von anderen englischen Bauten in den Vordergrund rückt.

Wie schon Inigo Jones keinen Nachfolger von Andrea Palladio darstellt, sondern lediglich seine Idee der Antikenrezeption übernimmt, so sind auch die Architekten im 18. Jahrhundert keine Nachfolger von Inigo Jones und dessen palladianischen Zeitgenossen. Sie sind vielmehr die Fortführer der Tradition der Rezeption von Palladio und kombinieren in ihren eigenen Bauten ihre beiden Vorbilder Palladio und Jones zu einem stimmigen Modell, welches sich in weiterer Folge zum klassischen Typus für Neopalladianismus entwickelt. Mit der Etablierung dieses neuen englischen Baustils kann die britische Identität als gewahrt betrachtet werden und die Architekten können ohne weiteres auch auf jene Elemente, mit denen sie zuvor diese Identität definierten, entfernen und ihre eigene mehr italianisierende Formensprache finden.

310 Campbell, *Vitruvius Britannicus* I, 1715, S. 1.

6. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: http://ekldata.com/hopCyIvvmLsh6bgZ-Okej_QCf90.jpg [10.10.2015 13:44].

Abb. 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Anne_of_Denmark_in_mourning.jpg [10.10.2015 13:50].

Abb. 3: http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2006AU/2006AU9094.jpg [10.10.2015 15:37].

Abb. 4: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Oliver_Cromwell_by_Robert_Walker.jpg [10.10.2015 16:22].

Abb. 5: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/RichardCromwell.jpeg> [10.10.2015 16:33].

Abb. 6: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/King_Charles_II_by_John_Michael_Wright_or_studio.jpg [10.10.2015 16:42].

Abb. 7: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/King_James_II_by_Sir_Godfrey_Kneller,_Bt.jpg [10.10.2015 16:47].

Abb. 8: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/King_William_III_from_NPG_\(2\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/King_William_III_from_NPG_(2).jpg) [10.10.2015 17:05].

Abb. 9: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Mary_II_after_William_Wissing.jpg [10.10.2015 17:25].

Abb. 10: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Anne1705.jpg> [10.10.2015 17:35].

Abb. 11: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/King_George_I_by_Sir_Godfrey_Kneller,_Bt_\(3\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/King_George_I_by_Sir_Godfrey_Kneller,_Bt_(3).jpg) [10.10.2015 17:46].

Abb. 12: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/King_George_II_by_

Charles_Jervas.jpg [10.10.2015 17:57].

Abb. 13: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Inigo_Jones_by_Sir_Anthony_Van_Dyck.jpg [10.10.2015 20:00].

Abb. 14: <http://europeantrips.org/wp-content/uploads/2015/06/The-Banqueting-House-London.jpg> [10.10.2015 20:29].

Abb. 15: <http://i0.wp.com/jonathan-gration.our.dmu.ac.uk/files/2014/11/P1090638.jpg> [11.10.2015 14:12].

Abb. 16: Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, Pl. 51 (A).

Abb. 17: Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, Pl. 58 (A).

Abb. 18: <http://www.visitgreenwich.org.uk/wp-content/uploads/2015/08/Eltham-Lodge-Putting-Green.jpg> [11.10.2015 15:28].

Abb. 19: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Christopher_Wren_by_Godfrey_Kneller_1711.jpg [11.10.2015 16:07].

Abb. 20: Campbell, *Vitruvius Britannicus I*, 1715, Pl. 4.

Abb. 21: Campbell, *Vitruvius Britannicus I*, 1715, Pl. 52.

Abb. 22: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/CliftonHillHouse.JPG/1280px-CliftonHillHouse.JPG> [11.10.2015 18:29].

Abb. 23: Foto der Autorin.

Abb. 24: Summerson, *Architecture in Britain*, 1953, S. 75.

Abb. 25: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/405291/a-view-of-greenwich> [11.10.2015 20:28].

Abb. 26: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Queen's_House_plan.jpg [11.10.2015 19:05].

- Abb. 27:** Bold, John Webb, 1989, S. 132.
- Abb. 28:** Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715, Pl. 15.
- Abb. 29:** <http://1.bp.blogspot.com/-6gIySvjcbnw/Ta13Yi9GbmI/AAAAAAAAAZY/GUdB5RB-GG8/s1600/P1070989.JPG> [11.10.2015 21:36].
- Abb. 30:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Villa_Pisani_Montagnana_by_Marcok_2009-08-08_f06_rectified.jpg [11.10.2015 21:43].
- Abb. 31:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Villa_Pisani_Montagnana_by_Marcok_2009-08-08_f06_rectified.jpg [25.10.2015 13:57].
- Abb. 32:** <http://www.flickr.com/photos/176800666@N04/4107411702/sizes/o/in/photostream/> [11.10.2015 21:55].
- Abb. 33:** <http://www.pd.infn.it/zeus2004/molin2.jpg> [25.10.2015 14:08].
- Abb. 34:** <https://www.flickr.com/photos/ganimede1984/3421273214/> [11.10.2015 22:07].
- Abb. 35:** Bardazi/Castellani, La Villa Medicea, 1981, S. 90.
- Abb. 36:** Fontani, Viaggio Pittorico della Toscana dell'Abate II, 1827, Pl. 65.
- Abb. 37:** https://www.flickr.com/photos/stephen_everett/14217305320/sizes/o/ [12.10.2015 14:36].
- Abb. 38:** Hedward, The restoration of the south front of Wilton House, 1992, S. 84.
- Abb. 39:** Campbell, Vitruvius Britannicus II, 1717, Pl. 61.
- Abb. 40:** Campbell, Vitruvius Britannicus II, 1717, Pl. 62.
- Abb. 41:** Colvin, The South Front of Wilton House, 1954, Pl. 28 A.
- Abb. 42:** Colvin, The South Front of Wilton House, 1954, Pl. 29 B.
- Abb. 43:** <http://www.ursusbooks.com/pictures/50422.jpg> [12.10.2015 13:44].
- Abb. 44:** Scamozzi, L'Idée Della Architettura Universale I, 1615, S. 284.
- Abb. 45:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/VillaTrissinoTrettenero_2007_07_08_01.jpg [12.10.2015 15:03].
- Abb. 46:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Villa_Pisani_Bagnolo_front_retouched.jpg [12.10.2015 15:12].
- Abb. 47:** Palladio, Quattro Libri II, 1570, S. 62.
- Abb. 48:** Palladio, Quattro Libri II, 1570, S. 59.
- Abb. 49:** https://visitwiltshire.files.wordpress.com/2013/08/dsc_0115.jpg [26.07.2015 21:05].
- Abb. 50:** Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 41.
- Abb. 51:** Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 41.
- Abb. 52:** Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 42.
- Abb. 53:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Neale%281818%29_p5.048_-_Stourhead%2C_Wiltshire.jpg [27.07.2015 11:31].
- Abb. 54:** Palladio, Quattro Libri II, 1570, S. 55.
- Abb. 55:** Palladio, Quattro Libri II, 1570, S. 55.
- Abb. 56:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Villa_Emo_Fanzolo_frente_2009-07-18_f05b.jpg [20.10.2015 01:55].
- Abb. 57:** <https://classconnection.s3.amazonaws.com/68/flashcards/985068/jpg/-0881329263844064.jpg> [20.10.2015 12:59].
- Abb. 58:** <http://www.albion-prints.com/ekmps/>

shops/albionprint/images/Campbell-Vitruvius-Britannicus-1725-LG-Architecture.-Plan-of-Mereworth-Castle-Kent-3-36-[1]-187127-p.jpg [20.10.2015 13:17].

Abb. 59: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 36.

Abb. 60: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 37.

Abb. 61: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Neale%281825%29_p2.104_-_Mereworth_Castle%2C_Kent.jpg [31.07.2015 18:50].

Abb. 62: https://classconnection.s3.amazonaws.com/514/flashcards/775514/jpg/palladio_rotonda1566-14404EAE9B9454A22F5.jpg [20.10.2015 16:07].

Abb. 63: Palladio, Quattro Libri II, 1570, S. 19.

Abb. 64: Foto der Autorin.

Abb. 65: Harris, The Palladian Revival, 1994, S. 131.

Abb. 66: Foto der Autorin.

Abb. 67: Foto der Autorin.

Abb. 68: <http://www.bildindex.de/bilder/t/bhfd420b34> [21.10.2015 00:56].

Abb. 69: <http://www.bildindex.de/bilder/t/bhfd420b40> [21.10.2015 00:56].

Abb. 70: Harris, The Palladian Revival, 1994, S. 147.

Abb. 71: <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/22420870.jpg> [02.09.2015 20:12].

Abb. 72: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767, Pl. 1 u. 2.

Abb. 73: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767, Pl. 4.

Abb. 74: <http://sciweb.nybg.org/science2/>

Onlinexhibits/repton1.jpg [02.09.2015 20:13].

Abb. 75: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 93.

Abb. 76: <http://www.english-heritage.org.uk/remote/www.english-heritage.org.uk/content/properties/marble-hill-house/gallery-for-marble-hill-house/gallerymarblehillhouse.jpg?quality=60> [08.10.2015 14:18].

Abb. 77: <http://www.wrothampark.com/img/img-house-main.jpg> [08.10.2015 11:04].

Abb. 78: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus V, 1767, Pl. 45.

Abb. 79: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus V, 1771, Pl. 46.

Abb. 80: <http://spec.lib.miamioh.edu/home/wp-content/uploads/2014/10/WrothamImage.jpg> [06709.2015 17:35].

Abb. 81: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/b/b3/20140617130516%21Brayley%281820%29_p5.105_-_Wrotham_Park%2C_Middlesex.jpg [06.09.2015 18:38].

Abb. 82: http://www.old-print.com/mas_assets/full/E1761874150.jpg [08.09.2015 19:35].

Abb. 83: Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715, Pl. 23.

Abb. 84: <http://www.albion-prints.com/ekmps/shops/albionprint/images/vitruvius-britannicus-c1720-lg-architectural-print.-wanstead-house-london-75743-p.jpg> [24.10.2015 13:08].

Abb. 85: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 33.

Abb. 86: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Houghton_Hall_20080720-2.jpg [22.10.2015 01:04].

Abb. 87: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 46.

Abb. 88: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 41.

Abb. 89: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 93.

Abb. 90: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767, Pl. 4.

Abb. 91: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus V, 1771, Pl. 45.

Abb. 92: <http://www.ursusbooks.com/pictures/50422.jpg> [12.10.2015 13:44].

Abb. 93: Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715, Pl. 15.

Abb. 94: Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725, Pl. 42.

Abb. 95: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767, Pl. 1 u. 2.

Abb. 96: Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus V, 1771, Pl. 46.

7. LITERATURVERZEICHNIS

Ackermann, The Villa, 1985.

James Ackermann, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Washington 1985.

Anderson, Palladio in England, 1999.

Christy Anderson, *Palladio in England. The Dominance of the Classical in a Foreign Land*, in: Guido Beltramini (Hg.), *Palladio and Northern Europe. Books, Travellers, Architects* (Kat. Ausst., Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza 1999), Milan 1999, S. 122-129.

Anderson, Matthew Brettingham the Younger, 1994.

Stanford Anderson, *Matthew Brettingham the Younger, Fooks Cray Place, and the Secularization of Palladio's Villa Rotonda in England*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53, 1994, S. 428-447.

Asch, Der Hof Karls I., 1993.

Ronald Gregor Asch, *Der Hof Karls I. von England. Politik, Provinz und Patronage 1625-1640*, Köln/Weimar/Wien 1993.

Bardazzi/Castellani, La Villa Medicea, 1981.

Silvestro Bardazzi/Eugenio Castellani, *La Villa Medicea di Poggio a Caiano*. Illustrato da Paolo Brandinelli Volume 1, Prato 1981.

Bennett, Oliver Cromwell, 2006.

Martyn Bennett, *Oliver Cromwell*, London/New York 2006.

Bertram, Georg II., 2003.

Mijndert Bertram, *Georg II. König und Kurfürst*, Götting 2003.

Black, The Hanoverians, 2004.

Jeremy Black, *The Hanoverians. The History of a Dynasty*, London/New York 2004.

Bold, John Webb, 1989.

John Bold, John Webb. *Architectural Theory and Practice in the Seventeenth Century*, Oxford (u.a.) 1989.

Bold, Greenwich, 2001.

John Bold, *Greenwich. An Architectural History of the Royal Hospital for Seamen and the Queen's House*, New Haven/London 2001.

Bold/Bradbeer/van der Merwe, Maritime Greenwich, 1999.

John Bold/Charlotte Bradbeer/Pieter van der Merwe, *Maritime Greenwich. Souvenir Guide*, London 1999.

Burns, Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North, 1999.

Howard Burns, *Palladio and the Foundations of a new Architecture in the North*, in: Guido Beltramini (Hg.), *Palladio and Northern Europe. Books, Travellers, Architects* (Kat. Ausst., Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza 1999), Milan 1999, S. 16-55.

Claydon, William III and the Godly Revolution, 1996.

Tony Claydon, *William III. and the Godly Revolution*, Cambridge/New York/Melbourne 1996.

Colvin, The South Front of Wilton House, 1954.

Howard Colvin, *The South Front of Wilton House*, in: *The Archaeological Journal*, 111,

1954, S. 181-190.

Colvin (Hg.), History of the King's Works VI, 1973.

Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works. Volume VI 1782-1851, London 1973.

Colvin, A Scottish Origin for English Palladianism, 1974.

Howard Colvin, A Scottish Origin for English Palladianism, in: Architectural History, 17, 1974, S. 5-13 u. 41-52.

Colvin (Hg.), History of the King's Works V, 1976.

Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works. Volume V 1660-1782, London 1976.

Colvin, The King's Works 1660-1669, 1976.

Howard Colvin, The King's Works. 1660-1669, in: Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works. Volume V 1660-1782, London 1976, S. 3-18.

Colvin, The Surveyorship of Christopher Wren, 1976.

Howard Colvin, The Surveyorship of Christopher Wren, in: Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works. Volume V 1660-1782, London 1976, S. 19-38.

Colvin, Financial Stress, 1976.

Howard Colvin, Financial Stress 1660-1719, in: Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works. Volume V 1660-1782, London 1976, S. 39-46.

Colvin, William Benson, 1976.

Howard Colvin, William Benson, in: Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works.

Volume V 1660-1782, London 1976, S. 57-66.

Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects, 1978.

Howard Colvin, A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840, London 1978.

Cust, Charles I, 2005.

Richard Cust, Charles I. A Political Life, Harlow 2005.

Davies, International Relations, 1997.

J. David Davies, International Relations, War and the Armed Forces, in: Lionel Glassey (Hg.), The Reigns of Charles II and James VII & II, Basingstoke/London 1997, S. 211-234.

De Krey, Restoration and Revolution in Britain, 2007.

Gary De Krey, Restoration and Revolution in Britain. A Political History of the Era of Charles II and the Glorious Revolution, Basingstoke/New York 2007.

Downes, Hawksmoor, 1969.

Kerry Downes, Hawksmoor, London 1969.

Downes, Vanbrugh, 1977.

Kerry Downes, Vanbrugh, London 1977.

Durant, Handbook of British Architectural Styles, 1992.

David Durant, The Handbook of British Architectural Styles, London 1992.

Foster, A Study of Lorenzo de' Medici's Villa, 1974.

Philip Ellis Foster, A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano. Notes and Bibliography, phil. Diss., New Haven 1974.

Franz, Vincenzo Scamozzi, 1999.

Rainald Franz, Vincenzo Scamozzi (1548 – 1616). Der Nachfolger und Vollender Palladios, Petersberg 1999.

Gardner/Kleiner/Mamiya, Gardner's Art through the Ages, 2005.

Helen Gardner/Fred Klein/Christin Mamiya, Gardner's Art through the Ages, Belmont 2005¹².

Glasse, Politics, Finances and Government, 1997.

Lionel Glasse, Politics, Finances and Government, in: Lionel Glasse (Hg.), The Reigns of Charles II and James VII & II, Basingstoke/London 1997, S. 36-70.

Harman, Archives of the Dance, 1991.

Audrey Harman, Archives of the Dance (12) B. The Royal Ballet School Archives, in: Dance Research. The Journal of the Society of Dance Research, 9, 1991.

Harris, British Architectural Books and Writers, 1990.

Eileen Harris, British Architectural Books and Writers. 1556-1784, Cambridge (u.a.) 1990.

Harris, The Palladian Revival, 1994.

John Harris, The Palladian Revival. Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick (Kat. Ausst., Centre Canadien d'Architecture, Montreal 1994), New Haven/London 1994.

Harris/Orgel/Strong, The King's Arcadia, 1973.

John Harris/Stephen Orgel/Roy Strong, The King's Arcadia. Inigo Jones and the Stuart Court (Kat. Ausst., Banqueting House, London 1973), London/Bradford 1973.

Hatton, Georg I., 1978.

Ragnhild Hatton, Georg I. Ein deutscher Kurfürst auf Englands Thron, London 1982 [1978], übers. v. Götz Pommer.

Hedward, The Restoration of the South Front of Wilton House, 1992.

John Hedward, The Restoration of the South Front of Wilton House. The development of the house reconsidered, in: Architectural History, 35, 1992, S. 78-117.

Hunting, Henry Clutton's country houses, 1983.

Penelope Hunting, Henry Clutton's country houses, in: Architectural History, 26, 1983, S. 96-104.

Hutton, The Restoration, 1985.

Ronald Hutton, The Restoration. A Political and Religious History of England and Wales 1658-1667, Oxford/New York 1985².

Jobst, Andrea Palladio, 2003.

Christoph Jobst, Andrea Palladio (1508-1580), in: Bernd Evers (Hg.), Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln 2003, S. 110-117.

Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, 1985.

Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 1985⁴.

Kuyper, Dutch Classicist Architecture, 1980.

Wouter Kuyper, Dutch Classicist Architecture. A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700, Leiden 1980.

Laurence, The Emergence of a Private

Clientele, 2008.

Anne Laurence, The Emergence of a Private Clientele for Banks in the Early Eighteenth Century. Hoare's Bank and Some Women Costumers, in: The Economic History Review. New Series, 61, 2008, S. 565-586.

Lees-Milne, The Age of Inigo Jones, 1953.

James Lees-Milne, The Age of Inigo Jones, London 1953.

Lindley, The English Civil War and Revolution, 1998.

Keith Lindley, The English Civil War and Revolution. A Sourcebook, London 1998.

Lockyer, The Early Stuarts, 1989.

Roger Lockyer, The Early Stuarts. A Political History of England 1603-1642, London/New York 1989².

Lockyer, James VI and I, 1998.

Roger Lockyer, James VI and I, London/New York 1998.

Loftie, Inigo Jones and Wren, 1893.

William Loftie, Inigo Jones and Wren. Or the Rise and Decline of Modern Architecture in England, London 1893.

Longstreth Thompson, English Landed Society in the Twentieth Century, 1990.

Francis Michael Longstreth Thompson, English Landed Society in the Twentieth Century I Property. Collapse and Survival, in: Transactions of the Royal Historical Society, 40, 1990, S. 1-24.

Marks, Assembly at Wanstead House, 1981.

Arthur Marks, Assembly at Wanstead House by William Hogarth, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin, 77, 1981, S. 2-15.

Mordaunt Crook, The Office of Works 1719-1782, 1976.

Joseph Mordaunt Crook, The Office of Works. 1719-1782, in: Howard Colvin (Hg.), The History of the King's Works. Volume V 1660-1782, London 1976, S. 67-116.

Mowl/Earnshaw, Architecture Without Kings, 1995.

Timothy Mowl/Brian Earnshaw, Architecture Without Kings. The rise of puritan classicism under Cromwell, Manchester/New York 1995.

Oechslin, Palladianismus, 2008.

Werner Oechslin, Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008.

Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, 2012.

Volker Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012.

Plowden, In a Free Republic, 2006.

Alison Plowden, In a Free Republic. Life in Cromwell's England, Stroud 2006.

Rex, Die Tudors, 2002.

Richard Rex, Die Tudors. Englands Aufbruch in die Neuzeit 1485 – 1603, Essen 2006 [2002], übers. v. Markus Rüttermann.

Robinson, Regency Revival, 2009.

John Martin Robinson, Regency Revival. The 19th-century Refinishing of Wilton, in: Apollo. The International Magazine for Collectors, 170, 2009, S. 42-47.

Ruhl, Colen Campbell, 2003.

Carsten Ruhl, Colen Campbell (1676-1729), in: Bernd Evers (Hg.), *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln 2003, S. 412-421.

Ruhl, Robert Morris, 2003.

Carsten Ruhl, Robert Morris (1701-1754), in: Bernd Evers (Hg.), *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln 2003, S. 430-437.

Ruhl, Isaac Ware, 2003.

Carsten Ruhl, Isaac Ware (um 1707-1766), in: Bernd Evers (Hg.), *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln 2003, S. 438-445.

Sicca, Lord Burlington at Chiswick, 1982.

Cinzia Maria Sicca, Lord Burlington at Chiswick. *Architecture and Landscape*, in: *Garden History*, 10, 1982, S. 36-69.

Somerset, Queen Anne, 2012.

Anne Somerset, *Queen Anne. The Politics of Passion A Biography*, London 2012.

Spence, Chiswick House and its gardens, 1993.

R. T. Spence, Chiswick House and its gardens. 1726-1732, in: *The Burlington Magazine*, 135, 1993, S. 525-531.

Spurr, Religion in Restoration England, 1997.

John Spurr, Religion in Restoration England, in: Lionel Glassey (Hg.), *The Reigns of Charles II and James VII & II*, Basingstoke/London 1997, S. 90-124.

Stutchbury, The Architecture of Colen Campbell, 1967.

Howard Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, Manchester 1967.

Summerson, Architecture in Britain, 1953.

John Summerson, *Architecture in Britain. 1530 to 1830*, Harmondsworth/Baltimore/Mitcham 1953⁴.

Summerson, The Works from 1547 to 1660, 1975.

John Summerson, *The Works from 1547 to 1660*, in: Howard Colvin (Hg.), *The History of the King's Works. Volume III 1485-1660 (Part 1)*, London 1975, S. 55-168.

Tavernor, Palladio and Palladianism, 1991.

Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*. With 163 illustrations, London 1991.

Tavernor, Palladio's 'corpus', 1998.

Robert Tavernor, *Palladio's 'corpus'*. I quattro libri dell'architettura, in: Vaughn Hart (Hg.)/Peter Hicks, *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven/London 1998, S. 233-246.

Thompson, George II, 2011.

Andrew Thompson, *George II. King and Elector*, New Haven/London 2011.

Turner, The Structure of Henry Hoare's Stourhead, 1979.

James Turner, *The Structure of Henry Hoare's Stourhead*, in: *The Art Bulletin*, 61, 1979, S. 68-77.

van der Merwe, The Queen's House,

2012.

Pieter van der Merwe, *The Queen's House*.
Greenwich, London 2012.

Wallach, Selected Opinions, 2000.

Richard Wallach, *Selected Opinions of Judge
Richard W. Wallach*, in: *Cardozo Studies in Law
and Literature*, 12, 2000, S. 219-242.

**White, Chiswick House and Gardens,
2001.**

Roger White, *Chiswick House and Gardens*,
London 2001.

**Wittkower, Palladio and Palladianism,
1974.**

Rudolf Wittkower, *Palladio and Palladianism*,
New York 1974.

**Woodbridge, Henry Hoare's Paradise,
1965.**

Kenneth Woodbridge, *Henry Hoare's Paradise*,
in: *The Art Bulletin*, 47, 1965, S. 83-116.

**Woodbridge, The Planting of Orna-
mental Shrubs at Stourhead, 1976.**

Kenneth Woodbridge, *The Planting of
Ornamental Shrubs at Stourhead. A History,
1746 to 1946*, in: *Garden History*, 4, 1976, S. 88-
109.

**Worsley, Classical Architecture in Bri-
tain, 1995.**

Giles Worsley, *Classical Architecture in Britain.
The Heroic Age*, New Haven/London 1995.

8. QUELLENVERZEICHNIS

Brayley, A Topographical and Historical Description of London and Middlesex V, 1810.

Edward Wedlake Brayley, A Topographical and Historical Description of London and Middlesex. Vol. V., 1810.

Campbell, Vitruvius Britannicus I, 1715.

Colen Campbell, Vitruvius Britannicus or the British Architect. Containing The Plans, Elevations and Sections of the Regular Buildings, both Publick and Private in Great Britain Vol. I., London 1715.

Campbell, Vitruvius Britannicus II, 1717.

Colen Campbell, Vitruvius Britannicus. Containing The Plans, Elevations and Sections of the Regular Buildings, both Publick and Private in Great Britain Vol. II., London 1717.

Campbell, Vitruvius Britannicus III, 1725.

Colen Campbell, The Third Volume of Vitruvius Britannicus or the British Architect. Containing The Geometrical Plans of the most Considerable Gardens and Plantations; also the Plans, Elevations, and Sections of the most Regular Buildings, not Published in the First and Second Volumes. With Large Views, in Perspective, of the most Remarkable Edificies in Great Britain, London 1725.

Fontani, Viaggio Pittorico della Toscana dell'Abate II, 1827.

Francesco Fontani, Pittorico della Toscana dell'Abate. Vol. II., Florenz 1827³.

Fontani, Compendio del Viaggio Pittorico della Toscana II, 1832.

Francesco Fontani, Compendio del Viaggio Pittorico della Toscana. Con Carta Geografica arricchito di sessanta bellissime vedute delle Principali Citta e della Piant di Firenze in Volumi due, Florenz 1832.

Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus IV, 1767.

James Gandon/John Woolfe, Vitruvius Britannicus, or the British Architect. Containing Elevations and Sections; of the regular Buildings both Public and Private, in Great Britain Vol. IV., London 1767.

Gandon/Woolfe, Vitruvius Britannicus V, 1771.

James Gandon/John Woolfe, Vitruvius Britannicus, or the British Architect. Containing Elevations and Sections; of the regular Buildings both Public and Private, in Great Britain. Vol. V., London 1771.

Kent, Designs of Inigo Jones, 1727.

William Kent, The Designs of Inigo Jones. Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings, London 1727.

Neale, Views of The Seats VI, 1823.

John Preston Neale, Views of The Seats of Noblemen and Gentlemen in England, Wales, Scotland and Ireland Vol. VI., London 1823.

Palladio, Quattro Libri I, 1570.

Andrea Palladio, Il primo libro dell'architettura, Venedig 1570.

Palladio, Quattro Libri II, 1570.

Andrea Palladio, Il secondolibro dell'architettura,

Venedig 1570.

Palladio, Quattro Libri III, 1570.

Andrea Palladio, Il terzo libro dell'architettura, Venedig 1570.

Palladio, Quattro Libri IV, 1570.

Andrea Palladio, Il quarto libro dell'architettura, Venedig 1570.

Repton, Fragments on the Theory and Practice, 1816.

Humphry Repton, Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening. Including some Remarks on Grecian and Gothic Architecture, London 1816.

Scamozzi, L'Idée Della Architettura Universale I, 1615.

Vincenzo Scamozzi, L'Idée Della Architettura Universale. Parte Prima, Venedig 1615.

Watts, The Seats of the Nobility and Gentry, 1779-1786.

William Watts, The Seats of the Nobility and Gentry. In a Collection of the most interesting & picturesque Views, 1779-1786.

o. A., Influence of the Principle of Honour, 1836.

o. A., Influence of the Principle of Honour. Illustrated in the Trial and Sentence of Admiral Byng, in: American Advocate of Peace, 2, 1836, 28-35.

o. A., Burning of Wrotham Park, 1883.

o. A., Burning of Wrotham Park, in: The Illustrated London News, 82, 1883, S. 260.