

Café de Unie und Villa Rotonda

Die Abwendung der Moderne in der Architektur des 20. Jahrhunderts von den tradierten Vorstellungen über Maß, Proportion und Harmonie führte in der avantgardistischen Kunstbewegung Ende des zweiten Jahrzehnts in den Niederlanden zu der Suche nach neuen allgemein gültigen Gesetzmäßigkeiten, die von der „De Stijl“-Bewegung angeführt wurde. Die Erschließung neuer Sehweisen, z.B. im Kubismus, ermöglichte die Entwicklung einer neuen Formensprache.^[1] „So wird den drei Dimensionen, die den Raum der Renaissance umschreiben, in unserem Jahrhundert eine vierte Dimension hinzugefügt: die Zeit.“^[2] Es stellt sich die Frage, worin die Charakteristika dieser postulierten neuen Formensprache liegen und inwieweit sie sich dort, wo sie realisiert wurde, von dem Harmoniestreben der vormodernen Bewegungen unterscheiden. Zu diesem Zweck scheint es günstig, das Projekt, an dem sich die Forderungen der „De Stijl“-Bewegung am klarsten und auch plakativsten manifestieren – dem Café de Unie - mit dem Projekt zu vergleichen, das landläufig als das Meisterwerk des Renaissancearchitekten Andrea Palladio gilt – der Villa Rotonda.

Der Zusammenschluss der Maler Mondrian, van Doesburg, des Architekten Oud und anderer Künstler zur Herausgabe der Zeitschrift „De Stijl“ markiert den Beginn einer Bewegung, die einen prägenden Einfluss auf die europäische Architektur der Moderne ausübte. Das erste Manifest der Stijl-Gruppe von 1918 forderte „ein neues Gleichgewicht zwischen Individuellem und Universellem und die Befreiung der Kunst von den Zwängen der Tradition wie auch dem Kult der Individualität“. Beeinflusst durch die theosophische Philosophie Schoenmaekers und seine metaphysische Weltansicht, auf die die Beschränkung der Farbpalette auf die Primärfarben und auf orthogonale Elemente zurückgeht, sowie durch Berlages sozialkulturelle Kritik und Wrights praktiziertes Architekturverständnis wurde eine Einheit von Kunst und Leben, von Architektur und Malerei gefordert. Diese selbstaufgelegte Reglementierung der Stijl-Gruppe nach der allgemeinen Aufhebung der ehemals verbindlichen Regeln in der Kunst verrät einiges über das grundlegende Dilemma einer Utopie, das schließlich zur Auflösung der De Stijl-Gruppe führen musste – die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Die Stijl-Bewegung äußerte immer wieder die Forderung, dass die Architektur sich freimachen müsse von der Relativität rein individueller Emotionen, und dass an deren Stelle „elementare Ausdrucksmittel zu treten hätten. Unter ethischen und moralischen Kategorien wie Wahrheit, Objektivität, Ordnung, Klarheit, Einfachheit setzte sie sich mit den sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten ihrer Zeit auseinander, immer bemüht, von der Willkür und Zufälligkeit des Individuellen zu einer objektiv-universalen Gesamtschau zu gelangen, in der das allgemeine Zeitbewusstsein zum Ausdruck kommt. Ihre reinste Verwirklichung hat die Stijl-Malerei im Werk Piet Mondrians gefunden: er strebt eine Kunst absoluter Harmonie an, wobei Harmonie nach der Stijl-Theorie nur aus dem Gleichgewicht der Kontraste entstehen kann. Diese wechselseitige Beeinflussung der Künste führte zu einem formal geschlossenen Erscheinungsbild auf den verschiedensten Gebieten wie Malerei, Gebrauchsgrafik, Plastik und Architektur.^[3] Diese ästhetischen Ideen jedoch wurden teilweise übernommen und durch nachfolgende Bewegungen ausformuliert, die sich nicht durch Dogmen einschränken ließen. Ein signifikantes Beispiel für diesen Widerspruch ist die Einführung der Diagonale in den Contrakompositionen van Doesburgs, als dieser eingestand, dass „Universalität als solche nur eine künstlich begrenzte Kultur hervorbringen konnte, die wegen ihrer Antipathie alltäglichen Objekten gegenüber das ursprüngliche, selbst von Mondrian unterstützte Ziel – die Vereinigung von Kunst und Leben – negieren musste.“ Auch J.J.P. Oud, der zwar von Anfang an Teil der Bewegung war, aber z.B. schon das erste Manifest nicht mit unterzeichnete, ist bezeichnend für den von Anfang an immanenten Widerspruch

zwischen Utopie und Realität in der De Stijl –Bewegung.

Jakobus Johannes Pieter Oud wurde am 9. Februar 1890 in Purmerend/ Nord-Holland geboren. U. a. erfuhr er seine Ausbildung an der Technischen Hochschule in Delft und war grundlegend beeindruckt vom Werk Berlages, d.h. von dessen praktischer Ehrlichkeit. 1915 machte er die Bekanntschaft von Theo van Doesburg und war im Sommer 1917 Mitbegründer der Zeitschrift „de Stijl“, die Ouds Projekte und theoretische Abhandlungen wie z.B. über die soziale Funktion des Bauens und den Gebrauch neuer Materialien und Bauweisen der Öffentlichkeit zugänglich machte. Ouds Arbeiterhäuser sind eine der ersten Verwirklichungen der neuentwickelten architektonischen Prinzipien in dem erstrebten größeren sozialen Zusammenhang. [4] Das Wesen seiner Projekte zeichnet sich durch eine Reduktion der Architektur auf ihre Elemente, den Raum und die Masse, aus, wobei er sich von traditioneller Ornamentik abkehrte, um die Architektur als selbständige und unabhängige Kunst hervortreten zu lassen. Seine wichtigsten Arbeiten sind einfache Nutzbauten, die jedoch nie ausgeführt wurden: z.B. der Strandboulevard von 1917 und sein Entwurf für eine Fabrik in Purmerend im Jahre 1919, deren elementares Gleichgewicht jenem in der Malerei des „Stijl“ entspricht.

1918 wurde Oud zum Stadtarchitekt von Rotterdam ernannt, wodurch sich ihm die Möglichkeit bot, seine Ideen in größerem Maßstab zu verwirklichen. Er war nie mit ganzem Herzen bei der Bewegung, wohl im Bewusstsein seines Amtes, das er nicht gefährden wollte, und bemühte sich um künstlerische Unabhängigkeit. Seine Häuserblocks in Rotterdam zeigen, wie er seine Forderung nach einer ästhetischen, sauberen Lösung mit seinen sozialen Zielsetzungen zu verbinden wusste. Stets prinzipiell in seiner Haltung war er alles andere als ein Utopist und so kam es 1921 zu der Loslösung von der Gruppe, deren Ideen er jedoch treu geblieben ist. So half das Gedankengut der sich ausbildenden Ideologie ihm zunächst, sich aus der Unentschlossenheit seiner Jugendarbeiten zu befreien und durch konsequente Reduktion zu einem abstrakt-kubischen Vokabular zu gelangen. [5] Der Architekturgeschichte in Deutschland sind seine Häuser der Weißenhofsiedlung in Stuttgart von 1927 erhalten geblieben, auch hatte er Kontakt mit dem Bauhaus und veröffentlichte dort sein Bauhausbuch. Der Funktionalismus gilt als neue Etappe in Ouds Werk, der sich z.B. im Entwurf von 1926 für die Rotterdamer Börse manifestiert, dem eine Wegbereiterrolle zugeschrieben wird. Ouds Ziel war die Bereicherung des Baukörpers durch eine Ornamentik, die mit diesem Körper eng verwachsen ist, um so eine ‚komplette Architektur‘, eine Vielfalt des Ausdrucks zu erreichen. Es ist das beinahe charakteristische Los des Architekten, dass dieses Projekt nicht ausgeführt wurde; ein Projekt, das wie andere nicht realisierte Projekte jedoch unverzichtbar ist zum Verständnis seines Werks, das bestimmt ist von Prinzipien, die er selbst in klaren Worten folgendermaßen formuliert hat: „Das Suchen von klaren Formen für deutlich umschriebene Bedürfnisse.“ Nicht umsonst gilt er als Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit.

Sein landläufig bekanntestes Werk, das „Café de Unie“ in Rotterdam von 1924, fällt in die Zeit nach seiner Mitgliedschaft in der De Stijl–Gruppe, formuliert jedoch am klarsten die Prinzipien, die der Stijl-Architektur zugrunde liegen. Das Café stand auf einem schmalen Grundstück zwischen zwei denkmalgeschützten Häusern an dem Platz Calandplein, dem alten Zentrum von Rotterdam. In seiner Funktion als Stadtbaumeister erhielt Oud schließlich den Auftrag, nachdem das Projekt dreimal zurückgewiesen wurde. Hierbei dürfte es sich vorwiegend um ein Fassadenproblem gehandelt haben, da er nur die Fassade entwirft: „was hinter der Fassade liegt, ging über meine Zuständigkeit hinaus“ [6] schreibt Oud.

Das Café war ursprünglich nur für die Dauer von zehn Jahren veranschlagt, wurde dann jedoch mehrfach umfunktioniert - es diente z.B. als Präsentationsraum für

Automobilhersteller und wurde dann zum „Café Moderne“, bevor es schließlich einem Bombenangriff im 2. Weltkrieg zum Opfer fiel. 1986 erfolgte der Wiederaufbau des Cafés; ursprünglich als Café-Restaurant geplant, wurde dem Café ein Kulturzentrum angeschlossen - die veränderte Nutzung ging mit der veränderten Lage und dem damit veränderten Umfeld einher.

Im Erdgeschoss betrat man das Restaurant, einen Raum von 10 auf 15 Metern. Dahinter befanden sich die Küche und auf dem Hinterhof die Nebenräume. Im Obergeschoss waren zur Straßenseite hin die Büros gelegen, dahinter das Oberlicht für den Restaurantsaal, auf dessen Inneneinrichtung Oud keinen Einfluss ausgeübt hatte. Oud selbst äußerte die Absicht, mit der Fassadengestaltung den Ernst des Straßenzuges sprengen zu wollen, ohne jedoch die beiden benachbarten Gebäude negativ zu beeinflussen. „Das Beste schien es, das Café für sich selbst zu betrachten und dabei mittels eines logischen Kontrasts zu versuchen, sowohl das Café als auch seine Umgebung in ihrer Bedeutung gelten zu lassen“^[7]. Wie sehr zu diesem Zweck die Nachbargebäude berücksichtigt worden sind, kann aus der Form und Anordnung der Leuchtreklameelemente hervorgehen, die alle nach ‚innen‘ gerichtet sind, wohingegen die den Nachbargebäuden zugewandten Flächen vollständig geschlossen sind. Ziel war es, eine Fassade zu schaffen, die „mit allen geeigneten Mitteln Aufmerksamkeit auf sich lenkt, wie etwa mit Leuchtreklamen, Schriften, Formen, Farbe etc.“^[8] Oud sieht sie als „ein Experiment zur ‚Befreiung‘ von Form und Farbe in einer Fassade“^[9]. Die Art des Entwurfs erklärt Oud vor allem im Hinblick auf die erklärtermaßen vorübergehende Lebensdauer des Gebäudes: „Form und Farbe zielen darauf ab, das Element des Provisorischen zu betonen, auch wenn man Nachdruck auf die Ausgeglichenheit der Komposition legt“^[10]. Die Fassade ist auf ein genau berechnetes Gleichgewicht asymmetrischer Elemente hin angelegt, die sich um das einzige Achselement in der Mitte der Komposition gruppieren: das horizontal angesetzte, fünfteilige Fensterband im zweiten Stock. Um diese leere Form herum sind alle anderen Elemente angeordnet, die einander jeweils paarweise ausgleichen. Die beiden vertikalen Schriften befinden sich ebenfalls ausbalanciert an den beiden Seitenrändern. Der dem Erdgeschoss zugeordnete Teil ist „leer“, d.h. vollständig verglast, der obere ist „voll“, hat aber nicht die Eigenschaft einer Wand, da an keiner Stelle deren Dicke abschätzbar ist, d.h. die Fenster nahezu bündig mit der Fassadenoberfläche abschließen. Einzig die beiden vertikalen Schilder stellen Elemente von räumlicher Bedeutung und einem besonderen Grad von Selbständigkeit dar. Die Ausgewichtung des Fassadenbildes wird durch Farbigkeit und Proportion erreicht, zu dessen harmonischer Wirkung die Zergliederung der großen Rotfläche beiträgt, deren verputzte Oberfläche durch die eingeritzten Rillen wie eine Bretterwand wirkt und damit Ouds Grundsatz von einer gebäudebezogenen Ornamentik entspricht. Oud schreibt zur Farbgestaltung: „Der Winkel rechts oben ist zinnoberrot, die Fensterrahmen links sind kanariengelb; grau sind die Fugen, welche die Fassade von den Nachbarfassaden abgrenzen, sowie der Halbzylinder oberhalb einer der Leuchtschriften; wieder gelb der zylindrische Körper, der den Halbzylinder bedeckt. Ultramarinblau ist der untere Teil der Fassade, er hat vertikale Streifen an den beiden Außenseiten. die Buchstaben der Leuchtschriften sind weiß auf blauem Grund, und die Seitenteile der Schrifttafeln gelb; die horizontale Schrift oben trägt graue Buchstaben auf schwarzem Grund mit gelber Beleuchtung und gelber seitlicher Beschriftung. Der Verputz ist Weiß.“^[11] Der Zerlegungsprozess spielt sich beim „De Unie“ innerhalb der Suche nach einem zweidimensionalem Gleichgewicht der Fassade ab, was Mondrians Theorie von einer Architektur der Flächen nahe kommt.^[12] Insgesamt stellt ihre Fassadengestaltung eine radikale Übertragung der „Stijl“-Formen dar und manifestiert die zentrale „Stijl“-Idee von Harmonie auf Grundlage gleichgewichtiger Gegensätze.^[13]

Für Andrea Palladio war zum einen der wirtschaftliche Aspekt bei der Auswahl eines Bauplatzes für eine Villa bestimmend: so sollte der Bauplatz eine möglichst günstige Lage zu den Besitzungen und zu Flüssen aufweisen, die eine ökonomische

Verwaltung der Ländereien ermöglichen; zum anderen der positive Einfluss auf die menschliche Gesundheit: so sollte der Bauplatz von fließenden Gewässern umgeben, hoch gelegenen, um der frischen Luft ausgesetzt zu sein und gegen gemäßigtste Himmelsrichtung ausgerichtet sein. Auch der repräsentative Aspekt war wichtig, da die Villa von ferne gesehen werden und damit würdevoll und majestätisch dastehen sollte [14].

Die Villa ist südöstlich von Vicenza im Hügelgebiet des Monte Berico gelegen und scheint unmittelbar aus der Landschaft herauszuwachsen. Was die Auswahl des Bauplatzes für die Villa Rotonda betrifft, schreibt Palladio: „die Lage gehört zu den anmutigsten und erfreulichsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht zu besteigenden Hügel, der auf der einen Seite von Bacchiglione [...] begrenzt wird und auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügeln umgeben ist, die wie ein großes Theater wirken [...]. Da man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, [...] andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet [...]“ [15]. Damit gibt er die Erklärung für die Tatsache, dass die Fassaden aller vier Seiten der Villa identisch gestaltet sind und für den Typus des Zentralbaus die konsequenteste Lösung darstellen. Die Treppenläufe nehmen den Anstieg des Geländes auf, während die zentrale Kuppel als eine Überhöhung der Hügelkuppe begriffen wird.

Über den Baubeginn wird spekuliert, aber nach Angaben, die Palladio in seinen *Quattro Libri dell'Architettura* selbst liefert, wird der Zeitpunkt auf die späten 60er Jahre des cinquecento datiert. [16] An dem Bau wurden vor allem im Innenbereich mit der Zeit Veränderungen vorgenommen, auch stimmt der ausgeführte Bau nicht mit der eigenen, in seinen Vier Büchern über die Architektur abgebildeten Version überein. Dennoch bleibt es sinnvoll, die heutige Erscheinung als Grundlage zu nehmen. An einem über quadratischem Grundriss errichteten Kubus sind an allen vier Seiten untereinander vollkommen gleichmäßig gestaltete Säulenportiken vorgelagert, tempelartige Vorbauten in ionischer Ordnung, die den Gesamtumriss in Form eines griechischen Kreuzes erweitern. Breite Treppen mit jeweils rund zwanzig Stufen führen zwischen horizontalen Wangenmauern zur Säulenstellung, die auf allen vier Seiten weit in den Garten vorspringt. Im Sockelgeschoss brachte Palladio die Diensträume der Villa unter, geschickt kaschiert durch die breiten Freitreppen. [17] Bekrönt wird der Bau durch die getreppte Kuppel, deren Gestalt sich jedoch nicht mit der Abbildung der *Quattro Libri* deckt. Von den fünf Interkolumnien ist das mittlere durch etwas größere Breite akzentuiert, dem an den Wänden des Hauptbaues das reich profilierte, übergiebelte Hauptportal entspricht. Die begleitenden Öffnungen, fast bis auf Bodenhöhe herabgezogene Fenster, sind in der Achse der seitlichen Säulenstellungen schlicht in die Mauerfläche eingeschnitten. Das Gesims zwischen Portikussäulen und Dreiecksgiebeln wird um den ganzen Bau herumgeführt. [18]

Nach dem Durchschreiten des schmalen *anditos*, erreicht man die überkuppelte zentrale *sala*, die einst – wie das römische Pantheon – nach oben offen war. Maß und Regel werden mit geradezu mathematischer Präzision am Grundriss deutlich: er kombiniert zwei geometrische Grundfiguren, den eingeschriebenen Kreis und das Quadrat; dadurch ergibt sich in den vier Ecken des Gebäudes jeweils ein gewölbter Raum. [19] Die Portiken nehmen die halbe Breite des kubischen Mittelbaus ein und sind an der Mittelachse ausgerichtet. Die Summe aus Portikus- und Treppenfläche entspricht einem Viertel der Fläche des Kernbaus, d.h. die Fläche der Portiken und Treppen insgesamt ist gleich der des Kerngebäudes. Der Durchmesser des kreisförmigen Mittelraumes wiederum entspricht der Breite des Portikus. Außenansicht, Grundriss und Schnitt der Villa Rotonda verkörpern das Zentralbauideal der Hochrenaissance in Reinheit. [20] Einerseits also ist die enge Verschmelzung von Landschaft und Architektur kennzeichnend, andererseits steht das nach strengen Maßen errichtete, die Idee des Zentralbaus in vollkommener Weise verkörpernde Gebäude als „reines“ Kunstgebilde im Gegensatz zur gewachsenen Natur. „Konkretes – die Natur – und Abstraktes – die

genau durchdachte architektonische Form – treten in Gegensatz zueinander.“[21]

Offensichtlich ist für Palladio und für Oud das Phänomen der Harmonie gleich wichtig - das Mittel, dieses Gleichgewicht zu erreichen, ist jedoch verschieden. Palladio sucht Harmonie in der Symmetrie, die im Zentralbau aufs Äußerste vorhanden ist – die Punktsymmetrie. Er führt diese konsequenterweise nach außen was die vier identischen Portiken zur Folge hat. Die Villa ist somit zu gleichen Teilen von Innen nach Außen geplant wie von Außen nach Innen, d.h. so wie die ideale symmetrische Form im Inneren – der Kreis – eine Projektion nach Außen in Form der Portiken zur Folge hat, wird durch den Bezug zur Landschaft und zur Axialität der Himmelsrichtungen der Baukörper von Außen bestimmt und nach Innen weitergeführt in die sala, die durch ihre Kreisform kosmische Bezüge schafft. Der Mensch steht in diesem Raum im Mittelpunkt der Welt, so wie der Humanismus den Menschen in den Mittelpunkt rückt. Das Mittel, Harmonie zu erzeugen, ist somit bei Palladio das der absoluten Symmetrie; dazu bedient er sich dem antiken Formenvokabular. Oud hingegen nutzt die Asymmetrie, um Harmonie zu erzeugen und erreicht diese durch das berechnende Ausbalancieren geometrischer Formen. Bei Palladio könnte man von einem stabilen Gleichgewicht sprechen, wohingegen bei Oud Harmonie in einem labilen Gleichgewicht zu finden ist. Das ist mit Sicherheit kennzeichnend für diese Zeit, der der Schock des 1. Weltkrieges noch in den Knochen sitzt und die der Verlust an Bezugsgrößen und Maßstäben zu einer verzweifelten Suche nach gültigen Bezugssystemen führt, die in ihrem Anspruch rigorosere sind als Vieles, das in vormoderner Zeit gültig war, die sich durch einen u.U. freieren Umgang mit Formen auszeichnete. Die Besinnung auf einfache Grundformen brachte das notwendige Abstoßen alles oberflächlichen Zierrates der Vergangenheit.[22] Zudem ist die Arbeit Ouds am Café als zweidimensional zu bezeichnen; es handelt sich um Fassadenarchitektur im sprichwörtlichen Sinne und ist von Oud demonstrativ gewollt. Die Gestaltung der Fassade hat mehr mit Plakatkunst zu tun als mit Architektur im Sinn von Raumschaffen. Die Villa im Gegenzug zeichnet sich durch ein raumgreifendes Wesen aus, das zum einen durch die vorgelagerten Treppen erzeugt wird, die den Bezug zur Landschaft physisch begreifbar machen, und zum anderen durch die Portiken, die einen Zwischenbereich darstellen, der Mittlerfunktion erfüllt und den Übergang von Innen und Außen inszeniert. Der zwangsläufig größte Unterschied, nämlich die Tatsache, dass die Villa auf einer Anhöhe errichtet ist und das Café in einer Baulücke zwischen zwei prominenten klassizistischen Gebäuden Platz finden muss, ermöglicht eine weitere Gemeinsamkeit, nämlich das Bemühen Aufmerksamkeit zu erheischen. Die Villa muss repräsentativen Ansprüchen genügen und einen Blickfang in der Landschaft darstellen, so wie es Palladio selbst fordert, und auch das Café, das zwischen zwei gewichtigen Gebäuden bestehen will, muss Aufmerksamkeit erregen. Auch Palladio zielt auf Wirkung durch Gegensätzlichkeit, wenn er die Kunst, das Gebaute, das gewissermaßen die Landschaft bekrönt, in Gegensatz stellt zur ungeordneten Natur.

Abschließend lässt sich sagen, dass sowohl die Moderne im De Stijl als auch die Renaissance, die zu ihrer Zeit bahnbrechend modern war und nicht umsonst den Übergang von Mittelalter zur Neuzeit markiert, das gleiche Ziel verfolgt, nämlich die Schaffung von Harmonie in der gebauten Umgebung. So besitzen Oud und Palladio grundsätzlich ähnliche Ansichten, wenn Palladio die Schönheit an sich als „corrispondenza del tutto alle parti“, und am Bauwerk als „bella forma“ beschreibt, die aus der Beziehung aller Teile untereinander und zum Ganzen entsteht, wie bei einem vollendeten Baukörper, an dem es nichts Überflüssiges gibt.[23] Oud schreibt in fast wörtlicher Anlehnung, dass der ästhetische Wert eines Gebäudes für ihn in der Reinheit seiner Verhältnisse bestehe, der Klarheit des Raumausdrucks durch Massen, Flächen, Linien und schließlich in der Spannkraft seiner konstruktiven Plastik.[24] Palladio bezieht sein Bezugssystem aus der Musiktheorie der Zeit, die sich auf die pythagoreisch-platonische Auffassung von Harmonie als Universalordnung von Zahlen und Proportionen beruft. Oud hingegen musste sich sein Bezugssystem neu

schaffen, und es ist bezeichnend, das Oud, wie sein Kollege 400 Jahre zuvor auf Prinzipien der Mathematik beruft, die bekanntlich keiner zeitabhängigen Kunstaufassung oder Mode unterworfen ist. So besteht auch für uns die Schönheit eines nicht mehr in der Suche nach Proportionen, sondern in der Proportionalität: „comparatione d’una proportione all’altra“[\[25\]](#).

<ts>

Bildteil:



Abb. 1:
Porträt J.J.P. Ouds.

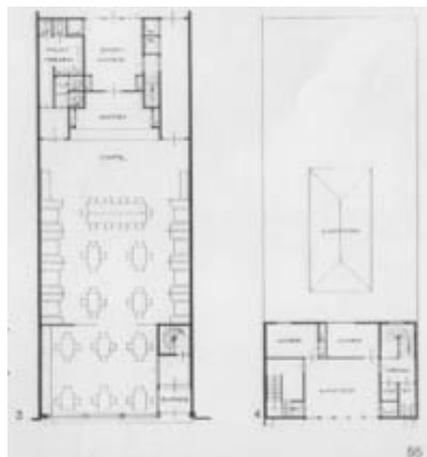


Abb. 2:
Grundrisse des Café de Unie.



Abb. 3:
Zeichnung der Fassadenansicht.



Abb. 4:
geometrische Konstruktion.



Abb. 5:
zeitgenössische Straßenansicht.



Abb. 6:
zeitgenössische Straßenansicht.



Abb. 7:
Anblick der Villa Rotonda vom Fuße
des Hügels.

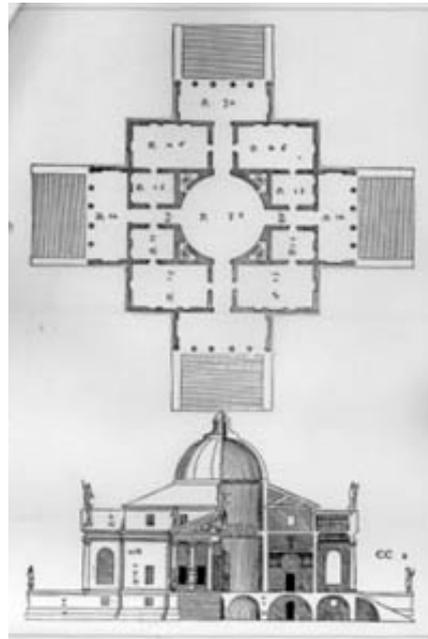


Abb. 8
Grundriss und Ansicht bzw. Schnitt
der Villa Rotonda.

[1] Jürgen Joedicke, Geschichte der modernen Architektur, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1958, S. 101.

[2] Jürgen Joedicke, Geschichte der modernen Architektur, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1958, S. 101.

[3] *ibid.*, S. 102f.

[4] *ibid.*, S. 105

[5] Günther Stamm, J.J.P. Oud. Bauten und Projekte 1906 bis 1963, Mainz, Bei Florian Kupferberg 1984, S. 65.

[6] Giovanni Fanelli, Stijl-Architektur, Stuttgart, DVA 1985, S.170;

[7] Giovanni Fanelli, Stijl-Architektur, Stuttgart, DVA 1985, S.170.

[8] *ibid.*

[9] *ibid.*

[10] *ibid.*

[11] Giovanni Fanelli, Stijl-Architektur, Stuttgart, DVA 1985, S.170

[12] *ibid.*, S.171.

[13] Günther Stamm, J.J.P. Oud. Bauten und Projekte 1906 bis 1963, Mainz, Bei Florian Kupferberg 1984, S. 43.

[14] Andrea Palladio, Die Vier Bücher zur Architektur, Zürich, Verlag für Architektur Artemis 1983, S. 161ff.

[15] *ibid.*, S. 132ff;

[16] Manfred Wundram, Thomas Pape, Andrea Palladio: 1580-1580, Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln, Benedikt Taschen Verlag 1988, S. 192.

[17] Bruce Boucher, Palladio: Der Architekt in seiner Zeit, München, Hirmer Verlag 1994, S. 192.

[18] Manfred Wundram, Thomas Pape, Andrea Palladio: 1580-1580, Architekt zwischen Renaissance und Barock, S. 193.

[19] Bruce Boucher, Palladio: Der Architekt in seiner Zeit, München, Hirmer Verlag 1994, S. 192.

[20] Manfred Wundram, Thomas Pape, Andrea Palladio: 1580-1580, Architekt zwischen Renaissance und Barock, S. 194.

[21] *ibid.*, S. 186.

[22] Jürgen Joedicke, Geschichte der modernen Architektur, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1958, S. 107.

[23] Erik Forssman, Palladio. Werk und Wirkung, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag 1997, S. 83.

[24] Günther Stamm, J.J.P. Oud. Bauten und Projekte 1906 bis 1963, Mainz, Bei Florian Kupferberg 1984, S.51.

[25] Erik Forssman, Palladio. Werk und Wirkung, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag 1997, S. 95.

Literaturverzeichnis:

- Boucher, Bruce: Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München, 1994, Hirmer Verlag.
- DBZ- Deutsche- Bauzeitschrift Rekonstruktion des Café de Unie. Von J. J. P. Oud, Jg. 38, 1990, Nr. 1, S. 101-104.
- Fanelli, Giovanni: Stijl- Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne, aus dem Italienischen übertragen von Christel Galliani, DVA Stuttgart 1985.
- Forssman, Erik: Palladio. Werk und Wirkung, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag 1997.
- Frampton, Kenneth: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte, aus dem Englischen übertragen von Antje Pennt, 5. Auflage 1995, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1983.
- Institut für Baugeschichte und Bauaufnahme der Universität Stuttgart
Joedicke, Jürgen: Holländische Architektur 1900 – 1940, Universität Stuttgart 1984.
- Joedicke, Jürgen: Geschichte der modernen Architektur. Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1958.
- Palladio, Andrea: Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 „I Quattro Libri dell'Architettura“, hrsg. und übersetzt von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, 3. überarbeitete Auflage, Zürich, Verlag für Architektur Artemis 1988.
- Stamm, Günther: J. J. P. Oud. Bauten und Projekte 1906 bis 1963, hrsg. von Brigitte Stamm, Mainz, Bei Florian Kupferberg 1984.
- Trager, Philip: The Villas of Palladio, Boston, Little, Brown and Company 1986.
- Wundram, Manfred: Andrea Palladio. 1508 – 1580 Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln, Benedikt Taschen Verlag 1988.