

Das Zitat in der Architektur am Beispiel der Pantheonrezeption

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der
Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von
Siegfried Winkler
aus Würzburg

Göttingen 2016

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	3
	1. Zielsetzung der Arbeit	3
	2. Forschungsstand – Bibliographie	7
II.	DIE TERMINI UM DEN VORGANG DER REZEPTION – KLÄRUNG DER TERMINOLOGIE	9
	1. Der Terminus <i>Zitat</i> - Definition	9
	2. Die ‚Repräsentativen Elemente‘	13
	3. Weitere Termini um den Vorgang der Rezeption	15
	3.1. Die Termini auf der Ebene des ‚Vorbilds‘	16
	3.2. Die Termini auf der Ebene des ‚Repräsentativen Elements‘	19
	3.3. Die Termini auf der Ebene der ‚rezipierenden Architektur‘	20
	4. Ergebnis – die passende Terminologie	25
III.	DAS PANTHEON IN ROM	28
	1. Beschreibung der Architektur	28
	1.1. Das Äußere des Bauwerks	29
	1.2. Der Innenraum	40
	2. Baugeschichte	47
	2.1. Die Bauzeit des Pantheon	47
	2.2. Der Vorgängerbau und dessen bauliches Umfeld	48
	2.3. Die Bauformen des hadrianischen Pantheon	50
	2.4. Veränderungen bis heute	51
	3. Das Pantheon Hadrians – Name und Funktion	55
IV.	DIE REZEPTIONEN DES PANTHEON – VORSTELLUNG UND SYNOPSE	58
	Die funktionale Ordnung der Rezeptionen	58
	Einführung in den Aufbau und die Analyse der Rezeptions-Merkmale	58
	1. Christlicher Sakralbau	64
	2. Wohnhaus	105
	3. Staffagebau im Garten	113
	4. Museum	121
	5. Mausoleum	129
	6. Bibliothek	135
	7. Friedhofkapelle	138
	8. Ehrentempel	143
	Die funktionalen Panthea: <i>Panthéon</i> und <i>Westminster Abbey</i>	143
	Das Pantheon in Rom: <i>Von der Grablege zum Ehrentempel</i>	146
	Die Ausstrahlung: Funktionale und architektonische Panthea	150

9. Versammlungsraum	157
10. Verkehrsgebäude	162
SYNOPSIS der Merkmale der Rezeptionen	166
Exkurs: Die baulichen Anspielungen auf das Pantheon	180
V. AUSWERTUNG DER REZEPTIONEN – ZEITLICHE UND REGIONALE SCHWERPUNKTE	192
1. Bauwerke	193
2. Gebäudeteile	193
3. Charakteristische Merkmale	196
3.1. Pronaos (PR)	196
3.2. Zwischenblock (ZW)	199
3.3. Rotunde – Außenbau (RA)	203
3.4. Rotunde – Innenraum (RI)	208
VI. ERGEBNIS: VARIATION	220
1. Die Motivationen	220
1.1. Tradierte Motivationen	220
1.2. Generalisierte Motivationen	224
2. Die zeitlichen Schwerpunkte 1797-1851 und 1906-1943	230
2.1. Die Bauwerke als Ganzes	230
2.2. Die drei Bauteile	231
2.3. Die charakteristischen Merkmale	233
2.3.1. Bestätigung der beiden Schwerpunktzeiten	233
2.3.2. Zusätzlicher Schwerpunkt im frühen Zeitraum	234
2.3.3. Verteilung über den gesamten Zeitraum	235
3. Die regionalen Schwerpunkte Italien und Deutschland	236
3.1. Die Bauwerke als Ganzes und ihre charakteristischen Merkmale	236
3.2. Baufunktion und Region	239
4. Die Variation in der Architektur – Die Variante	240
Literaturverzeichnis	244
Abbildungen	259
Bildnachweis	275
Register	279
A – Die Bauwerke in funktionaler Ordnung	279
B – Die Bauwerke in chronologischer Ordnung	282
C – Die Bauwerke in regionaler Ordnung	285
D – Die Bauwerke in alphabetischer Ordnung	288

I. EINLEITUNG

1. Zielsetzung der Arbeit

Jeder Architekt oder Auftraggeber einer Architektur kann bei seiner Entscheidung für das Aussehen eines Bauwerks an der bereits vorher erbauten Architektur Maß nehmen. Er kann sich von diesen Bauten distanzieren oder inspirieren lassen.

Entscheiden sich die Erbauer dafür, an eine bestehende Tradition anzuknüpfen, kann ein späterer Betrachter dies assoziativ wahrnehmen. Er erkennt an einem Bauwerk Züge, die er bereits an einer zeitlich früher entstandenen Architektur wahrgenommen hat. Oft ist in diesem Zusammenhang davon die Rede, dass dieses oder jenes Gebäude ein ‚Zitat einer anderen Architektur sei‘. Mit der Verwendung des Wortes ‚Zitat‘ wird die Erfahrung ausgedrückt, dass sich Gemeinsamkeiten an bestimmten Bauformen des Vorbilds, wie auch des rezipierenden Bauwerks festmachen lassen.

Dies ist allerdings nur eine der möglichen Auslegungen des Wortes ‚Zitat‘, das in der Literatur wie ein *Chamäleon* erscheint. ‚Zitat‘ wird bei architektonischen Themen in vielfacher, nicht eindeutiger Weise verwendet. Bauliche ‚Zitate‘ existieren in der Renaissance¹ oder schon seit der Erbauung² des Pantheon. ‚Zitat‘ wird meist auf die Bauform, doch auch auf die Baufunktion bezogen.³ ‚Zitiert‘ werden sowohl ganze Bauten,⁴ wie auch lediglich einzelne Bauelemente.⁵ Die gerade genannten Beispiele weisen dem Wort ‚Zitat‘ eine unterschiedliche chronologische, thematische und quantitative Reichweite zu: Sie können innerhalb eines einzelnen Textes miteinander konkurrieren.

Die gleiche Beobachtung lässt sich auch in Texten machen, die das ‚Zitat‘ thematisch in der Überschrift führen, z.B. ‚Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts‘.⁶ Der

¹ „Seit dem 15. Jh., vor allem aber seit dem 18. Jh. gewinnt das Bauwerk in zahlreichen Stichen seine seit der Renaissance in der Villen- und Sakralarchitektur zitierte Baugestalt.“ MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine Deutung* (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main; Bd. XLIV, Nr. 1), Stuttgart 2006, 10.

² „Durch die zahlreichen weiteren Zitate von Früherem, also von Vergangenheiten, im und am Bau des Pantheon sollten m.E. ähnlich wie in seiner neuzeitlichen Geschichte Botschaften vermittelt oder Assoziationen hervorgerufen werden.“ MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom*, 2006, 13.

³ „In dieser Tradition der alten Baugestalt zitiert Ste. Geneviève, das Panthéon in Paris, als Grabkirche der Helden der Revolution das Pantheon in Rom.“ MARTINI, Wolfram, 11.

⁴ Vgl. MARTINI, Wolfram, 10.

⁵ Z.B. das Steinmaterial der ersten Säulenreihe der Vorhalle des Pantheon, das den grauen Granitsäulen des Propylons des Trajanforums entspricht: „Was bedeutet dieses Zitat für Hadrian? Neben der Abkehr von der kannelierten Säule aus weißem oder hellem Marmor als einer wesentlichen kanonischen Stilform stadtrömischer Sakralarchitektur bot die Orientierung an dem Innenraum der Basilica Ulpia gleichzeitig einen deutlichen Verweis auf die glanzvolle Architektur des Forums des Trajan (...)“ MARTINI, Wolfram, 30f.

⁶ Vgl. KUNST, Hans-Joachim, *Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims*, in: CLAUSBERG, Karl / KIMPEL, Dieter / KUNST, Hans-Joachim / SUCKALE, Robert (Hrsg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*

Terminus wird jedoch auch hier nicht definiert und darum unpräzise verwendet. Er erscheint zum einen als Synonym für ‚Gebundenheit‘⁷, kann aber wenig später auch stellvertretend für ‚Spolie‘ stehen.⁸ Die Verwendung von ‚Zitat‘ funktioniert in diesem Fall nur, weil thematisch in Gegensätzen argumentiert wird. Gegenstand der Untersuchung ist ja nicht das ‚Zitat‘, sondern die Auseinandersetzung mit dem als Gegenpol gesetzten Terminus ‚Innovation‘. Für die im Text angesprochene Problematik genügt es, für ‚Zitat‘ das Begriffsfeld ‚Tradition‘ gedanklich zu hinterlegen.

Die Wandlungsfähigkeit von ‚Zitat‘ zeigt sich bei den Zuschreibungen einzelner bestehender Bauwerke, aber auch bei der theoretischen Auseinandersetzung mit dem ‚Kunstzitat‘. Sobald eine einzelne Architektur in ihrer Bauform dem Pantheon in Rom ähnlich scheint, kann sie mit dem Wort ‚Zitat‘ fest an ihr Vorbild verankert werden. Für die Kirche San Francesco di Paola in Neapel heißt dies beispielsweise: „Niemand bisher war das Pantheon deutlicher zitiert worden.“⁹ Das gleiche gilt für die ähnliche Form einzelner Bauteile: „(...) in Schio bei Vicenza ist wiederum der Einfluss des Pantheons spürbar, dessen barocke, erst 1883 beseitigten Turmaufsätze über den Giebelenden hier getreulich zitiert werden.“¹⁰

Wird ‚Zitat‘ auf eine Werkgruppe oder gar auf den gesamten Bereich der Architektur bezogen, dann kann seine Bedeutung in den Bereich der Anspielung hin aufgelöst werden: „Unter den Zitaten in Johnsons frühen Arbeiten finden sich vorzugsweise anspielungsreiche Bezüge auf Kunst, Architektur, Kunstsituation und Kunstbewußtsein des Klassizismus.“¹¹ Ein ‚Zitat‘ reicht bis in die Grauzone der Noch-Erkennbarkeit: „Um Vergangenheit für die Gegenwart und darüber hinaus für die Zukunft wirksam zu machen, bedient man sich im Historismus des Zitats. Eine historische Form wird zitiert, und zwar gerade so genau, dass im Zitat das Zitierte wiedererkannt werden kann.“¹²

(Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften; Bd. 11), Gießen 1981, 87-102.

⁷ Vgl. KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, 88.

⁸ „Ein Beispiel, in dem die erste Wirkungsmöglichkeit veranschaulicht werden kann, bietet der 1209 begonnene Bau des Domchores zu Magdeburg. Die Zitate sind hier die aus dem ottonischen Dom, der 1207 einem Brand zum Opfer fiel, in den Neubau übertragenen antiken Säulen.“ KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, 88.

⁹ GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: Ders. (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 39.

¹⁰ KARN, Georg, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Italien, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnungen 1750-1848, Köln, 2006, 115.

¹¹ HESSE, Michael, Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, 376.

¹² HAIKO, Peter / REISSBERGER, Mara, Vom gebundenen Zitat der Historie im Historismus zum ungebundenen Umgang mit der Geschichtlichkeit in der Postmoderne, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22, 1989, 247.

Eine derart mannigfaltige und unpräzise Verwendung eines Wortes in fachlichen Publikationen setzt voraus, dass dem Ausdruck keine genaue Bedeutung zukommen darf. ‚Zitat‘ wird im doppelten Sinn zu einem *frag-würdigen* Terminus. Diese Situation wird noch unübersichtlicher durch die Möglichkeit, das Wiedererkennen von Bauwerken in bestimmten Vorbildern, auch noch mit anderen Worten umschreiben zu können. ‚Zitat‘ konkurriert auf diesem Feld mit vielen weiteren Bezeichnungen: Etwa ‚anspielungsreicher Bezug‘, ‚Anklang‘, ‚Assoziation‘ und anderen mehr. Die unpräzise Verwendung von ‚Zitat‘ verwischt jedoch nicht nur die eigene Bedeutung, sondern hat auch zur Folge, eine Abgrenzung zu anderen in diesem Zusammenhang verwendeten fachlichen Ausdrücken zu verhindern. Diese Ausgangssituation bestimmt die Vorgehensweise dieser Arbeit: Das Phänomen des Wiedererkennens einer Architektur in einer anderen muss *selbst* in den Blick genommen werden. Was macht ein Bauwerk als Rezeption eines anderen Bauwerks erkennbar? Dieser Sachverhalt kann beschrieben werden. Die dadurch entstehende begriffliche Folie bildet den Hintergrund, auf dem die in der Literatur verwendeten Termini – und nicht zuletzt der Auslöser dieser Untersuchung, das ‚Zitat‘, – auf Stimmigkeit und Präzision befragt werden können.

In einem weiteren Schritt muss das Phänomen der Wiedererkennbarkeit an einem tatsächlichen Bauwerk ‚durchbuchstabiert‘ werden. Die Wahl fiel auf das *Pantheon in Rom*. Diese Architektur ist im Laufe mehrerer Jahrhunderte in vielfacher Weise rezipiert worden. Für die Faszination, die von diesem Gebäude bis heute ausgeht, muss es Gründe geben: Zweifellos verbanden Architekten und Auftraggeber der Rezeptionen mit der Bauform Pantheon eine maßgebende Bedeutung. Die Beweggründe, der zu den Erbauungszeiten verantwortlichen Personen, liegen jedoch nicht so klar zutage wie die Erkennbarkeit der Rezeptionen. Auf der Suche nach diesen Motiven stellt sich vor allem das heuristische Problem, überhaupt Äußerungen in schriftlicher Form erreichen zu können. Den agierenden Architekten und Auftraggebern wird die jeweilige Motivation zu ihrer Zeit so selbstverständlich gewesen sein, dass sie eine absichtliche Überlieferung schlicht nicht erwogen. Unmöglich wird diese Suche, wenn sich die verantwortlichen Personen bewusst weigern, ihre Beweggründe für die Wahl der Bauform Pantheon mitzuteilen. Diese Haltung lässt sich für die Errichtung der Kirche St. Ludwig in Darmstadt feststellen:

„Noch entscheidender aber für die mangelnde Akzeptanz und Wertschätzung dürfte gewesen sein, daß sich offensichtlich weder der entwerfende Architekt noch der eigentliche Bauherr in Person des

Großherzogs Ludewig I. inhaltlich zu Idee und Konzeption dieses sowohl städtebaulichen wie gesellschaftspolitisch wichtigen Baues äußerten.“¹³

Dieser Befund ist angesichts der existierenden Rezeptionen und der darin sich ausdrückenden Faszination der Vorbildbauform unbefriedigend. Wenn die schriftliche Überlieferung keine Informationen der beteiligten Personen bereithält, dann müssen die Bauwerke selbst nach den Motivationen ihrer Erbauer befragt werden. Diese *indirekte* Vorgehensweise wird durch die unterschiedlichen Funktionen, die den Rezeptionen von ihren Auftraggebern zugewiesen wurden, ermöglicht. Die besondere Zielrichtung der Erbauung kann als eine Art Selbstmitteilung der Architekturen über die Beweggründe ihrer Auftraggeber aufgefasst werden. Die wenigen schriftlichen Äußerungen über die Motivationen, das Pantheon zu rezipieren, sollen im Verlauf der Arbeit durch weitere, in indirekter Weise aus den Funktionen der Gebäude gewonnenen Beweggründe, ergänzt werden.

Die Faszination, die das römische Pantheon auf Architekten und Auftraggeber ausübte, führte im Laufe mehrerer Jahrhunderte weltweit zur Entstehung von Rezeptionen dieses einmaligen Bauwerks. In jeder von ihnen ist das Phänomen der Wiedererkennbarkeit eingeschrieben. Dieses Phänomen bestimmt die weitere Vorgehensweise dieser Untersuchung: Von welchen Strukturen leitet sich die Wirkung auf den Betrachter ab? D.h.: Der Blick muss zuerst auf das römische Bauwerk gerichtet werden. Wie ist es aufgebaut? Welche Bauteile, welche besonderen Kennzeichen fallen ins Auge? Deshalb ist das *Pantheon*, so wie es uns heute begegnet, zu beschreiben. Dazu gehört auch die Baugeschichte des Pantheon: Mögliche Veränderungen und vergangene Zustände des Bauwerks dürfen in ihrer Wirkkraft nicht außer Acht gelassen werden. Diese genaue Betrachtung des Pantheon macht nicht nur mit dem Gebäude vertraut, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf jene Kennzeichen, die diese Architektur unverwechselbar machen.

Nach dem römischen Pantheon werden die *Rezeptionen des Pantheon* beschrieben. Jedes einzelne Bauwerk wird nach Merkmalen, die es mit dem Pantheon in Beziehung bringen, befragt. Die Kennzeichen, die dem römischen Bauwerk seinen einmaligen Charakter verleihen, bilden eine Art Register zur Abgleichung mit den einzelnen Rezeptionen. Zu jedem Bau entsteht somit ein unverwechselbares Verzeichnis seiner formalen Eigenschaften und bildet Nähe oder Distanz zum Pantheon in fassbaren Zeichen ab. Die Merkmale aller Einzelobjekte können anschließend zusammengeführt werden, so dass es möglich wird, die Gebäude nach ihren Übereinstimmungen und Unterschieden zu befragen.

¹³ GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 26.

Als Ergebnis der Arbeit soll zum einen eine sichere Begrifflichkeit mit eindeutigen und präzisen Termini für die Vorgänge um ‚Rezeption in der Architektur‘ zur Verfügung stehen. Die zu findende Terminologie beansprucht für alle Rezeptionen in der Architektur Gültigkeit. Zum anderen will diese Arbeit am Beispiel des Pantheon in Rom zeigen, an welchen Gebäuden sich architektonische Rezeption praktisch darzustellen vermag und an welchen Dingen sich die Wiedererkennbarkeit festmachen lässt. Das Pantheon in Rom ist für eine solche Untersuchung ideal geeignet. Dieses Bauwerk wurde für vielfältigste Funktionen rezipiert, so dass die Vorgänge der architektonischen Rezeption nicht von funktionalen Engführungen eingeschränkt wurden. An die Bauwerke sind vor allem folgende Fragen zu stellen: Welche Merkmale verbinden die Rezeptionen in besonderer Weise mit dem römischen Pantheon? Wie stark ist die Ähnlichkeit dieser Merkmale? Welchen Zeiträumen und welchen Regionen ist die Pantheonrezeption besonders verpflichtet? Die Beantwortung dieser Fragen wird zeigen, welches Prinzip dem Phänomen der Wiedererkennbarkeit einer Architektur in ihren vielen Rezeptionen zugrunde liegt.

2. Forschungsstand - Bibliographie

Die Arbeit benötigt Informationen zu zwei Aufgabenbereichen. Der eine Bereich umfasst das Pantheon in Rom und seine baulichen Rezeptionen. Der andere Bereich erfordert Informationen über die Definition von ‚Zitat‘ und weitere in diesem Kontext verwendete Wörter.

Die Literatur über das Pantheon in Rom füllt eine eigene Bibliothek. Exemplarisch herauszugreifen ist *The Rotunda in Rome, 1968* von FINE LICHT. Kein anderes Werk beschreibt das Pantheon in einem Zug so umfassend. Neuere bibliographische Überblicke verschaffen das *Lexicon Topographicum Urbis Romae* unter dem Stichwort ‚Pantheon‘, 1999 von ZIOLKOWSKI und die Schrift *Das Pantheon Hadrians in Rom, 2006* von MARTINI. Neuere Forschungsergebnisse zum Pantheon sind im 2009 von GRABHOFF et al. herausgegebenen Band *The Pantheon in Rome. Contributions to the Conference Bern, November 9-12, 2006* gesammelt.

Die baulichen Rezeptionen des Pantheon sind in der Literatur nicht umfassend gesammelt. Einen Einstieg bietet *Die Pantheonidee um 1800, 1986* von NORTEN. Der Fokus dieses Werkes liegt zwar auf Bauwerken um 1800, doch werden auch zeitlich vorausgehende oder

spätere Bauten genannt.¹⁴ MACDONALD geht im letzten Teil seines Buches *The Pantheon. Design, meaning, and progeny, 1976*, auf die Nachfolge des Pantheon als Bautyp ein.¹⁵ Die neuere Literatur weist zwar auf die ‚reiche Wirkungsgeschichte‘¹⁶ des Pantheon hin und nennt als Quelle wiederum *The Rotunda in Rome, 1968*. FINE LICHT erwähnt aber auf den letzten Seiten seiner Monographie nur einige Beispiele.¹⁷ Mehrere Architekturbeispiele nennt REUDENBACH in *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*.¹⁸ Diese ausschnitthaften Erwähnungen von Rezeptionen müssen deshalb durch Recherchen u.a. in den Sammlungen der Kunstdenkmäler, Kunst- und Kulturführer und architektonischer Lexika ergänzt werden. Der zweite Aufgabenbereich dieser Arbeit erfordert Informationen über den Terminus ‚Zitat‘, über seine Bedeutung im Bereich der architektonischen Rezeptionen und weitere in diesem Kontext verwendete Wörter. Auffällig ist die Abwesenheit des ‚Architektur-Zitats‘ in den kunstgeschichtlichen Lexika, die zu diesem Stichwort keinen Eintrag bieten. Im Gegensatz dazu steht die umfangreiche Verwendung von ‚Zitat‘ in Bezug auf architektonische Themen. Eine erste begriffliche Auseinandersetzung ist im weiteren kunstgeschichtlichen Bereich zu finden: CHAPEAUROUGE weist in seinem Werk *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, 1974*, dem ‚Zitat‘ seinen Ort im Bereich der Malerei zu. Aufgrund dieser Ausgangslage ist es zunächst notwendig zu den Informationen der *enzyklopädischen Lexika* zurückzukehren um für die Bedeutung von ‚Zitat‘ in der Architektur ein eigenes Fundament zu finden. Diese Bedeutung wird im Verlauf der Arbeit an den Vorgängen des Erkennens einer Rezeption zu prüfen sein.

¹⁴ Offen bleibt, nach welchen Kriterien die Bauwerke ausgewählt wurden. NORTEN unterscheidet nicht, ob nur das Äußere, nur das Innere oder der Bau als Ganzes die Formen des Pantheon rezipiert.

¹⁵ MACDONALD unterlässt es, Kriterien für seine Auswahl zu nennen, so dass die von ihm genannten Bauwerke willkürlich ausgesucht erscheinen.

¹⁶ Vgl. MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine Deutung (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main; Bd. XLIV, Nr. 1), Stuttgart 2006, 12.

¹⁷ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon (Jutland Archeological Society; VIII), Copenhagen 1968, 248-251.

¹⁸ Vgl. REUDENBACH, Bruno, Pantheon, in: CANKIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 56-62.

II. DIE TERMINI UM DEN VORGANG DER REZEPTION – KLÄRUNG DER TERMINOLOGIE

Der Terminus *Zitat* wird mit zahlreichen Bedeutungen belegt. Seine Verwendung im Bereich der Architektur ist unpräzise und birgt deshalb kaum Aussagekraft. Deshalb soll in einem ersten Schritt zunächst das Wort selbst in den Blick genommen werden. Der ursprüngliche Gebrauch des Wortes *Zitat* und die damit verbundene hauptsächliche Lesart soll eine erste Orientierung für die Reichweite dieses Terminus geben. Auf dieser Basis kann in einem zweiten Schritt danach gefragt werden, inwieweit *Zitat* geeignet ist, die in der Einleitung vorgestellten Phänomene der Rezeption von Architektur umschreiben zu können.

1. Der Terminus *Zitat* – Definition

In der deutschen Sprache ist *Zitat* seit Anfang des 18. Jahrhunderts in Gebrauch: „(...) entlehnt aus lat. *citatum* ‚das (namentlich) Angeführte, Erwähnte, Genannte‘ (Part. Perf. von *citare* (...))“.¹⁹ Der Terminus spielt auf drei Ebenen eine Rolle. Die ersten beiden beziehen sich auf das allgemein vertraute literarisch-wissenschaftliche Verfahren des ‚Zitierens‘: Die wörtlich wiederzugebende und meist gekennzeichnete Textstelle oder, seltener, allein die damit verbundene Quellenangabe.²⁰ Die dritte Rolle weist darüber hinaus:

“Seit frühem 20. Jh. im Bereich von Kunst und Literatur in der Bed. ‚als Anspielung auf einen Autor, ein Kunstwerk o.ä. zu verstehende Nachahmung, Übernahme, Kopie einer künstlerischen Form, Struktur zum Zweck der Kritik oder Stilmischung, -erneuerung‘ (...).“²¹

Ein *Zitat* ist demnach ein aus einem größeren Zusammenhang herausgelöstes Teil. Wird es in einen neuen Zusammenhang gebracht, verweist es auf seinen Ursprung. Im Bereich der Kunst findet es erst seit dem frühen 20. Jh. Verwendung.

Und das ‚*Zitat in der Architektur*‘? In kunstgeschichtlichen Lexika existiert dazu kein Eintrag. Die Brockhaus Enzyklopädie bestätigt und präzisiert das bislang gewonnene Bild. In der 18. Auflage 1981 ist unter dem Stichwort *Zitat* lediglich der literarische und musikalische

¹⁹ SCHULZ, Hans (Begr.), Deutsches Fremdwörterbuch, Bd. 6, Berlin-New York 1983, 391.

²⁰ Vgl. ebd., 391.

²¹ SCHULZ, Hans (Begr.), Deutsches Fremdwörterbuch, Bd. 6, 1983, 391.

Bereich zu finden.²² Erst die 19. Auflage 1994 erweitert das Stichwort um den Abschnitt ‚bildende Kunst und Architektur‘.²³ Diese Definition erscheint gleichlautend in der 20. Auflage 1999,²⁴ und leicht verändert²⁵ in der 21. Auflage 2006: ‚(...) in bildender Kunst und Architektur die bewusste Übernahme eines einzelnen Formelements aus eigentlich abgeschlossenen künstler. Entwicklungen früherer Epochen.‘²⁶

Ein ‚*Zitat in der Architektur*‘ ist, wie schon *Zitat*, immer Teil eines größeren Ganzen.²⁷ Die Erweiterung des Stichworts *Zitat* um das Fachgebiet ‚Architektur‘ in der 19. Auflage des Brockhaus lässt die Vermutung zu, dass die verknüpfte Verwendung der beiden Termini erst in den 1980er-Jahren in allgemeineren Gebrauch kam.

Nach diesen etymologischen Vorüberlegungen ist es möglich, zu beschreiben, was eine Verwendung des Terminus *Zitat* im Bereich der Architektur tatsächlich aussagen könnte. Der Ausgangspunkt ist das Vorbildbauwerk (V). Seine Ausstrahlungskraft führt dazu, dass ein charakteristischer Teil von ihm in einer neuen Architektur durch ein *Zitat* (Z) erkennbar rezipiert wird (rA). Das *Zitat* übernimmt hierbei zwei Aufgaben. Die erste besteht darin, mittels der ‚(...) Kopie einer künstlerischen Form (...)‘²⁸ als charakteristischer Bestandteil des Vorbildbauwerks in der rezipierenden Architektur vorhanden zu sein. Die zweite Aufgabe des *Zitats* besteht im permanenten Hinweis auf das Vorbildbauwerk (Hinweis auf V), die ‚(...) Anspielung auf einen Autor, ein Kunstwerk o.ä. (...)‘²⁹ Auf der Ebene eines Text-Zitates entspräche dem die Quellenangabe.

²² DER GROSSE BROCKHAUS, Bd. 12, 18., völlig neu bearb. Aufl., Wiesbaden 1981, 601.

²³ ‚(...) in bildender Kunst und Architektur die bewusste, möglichst geistreiche und verfremdete Übernahme eines einzelnen Formelements aus eigentlich abgeschlossenen künstler. Entwicklungen früherer Epochen.‘ BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE, Bd. 24, 19., völlig neu bearb. Aufl., Mannheim 1994, 573.

²⁴ BROCKHAUS DIE ENZYKLOPÄDIE, Bd. 24, 20., überarb. u. aktualisierte Aufl., Mannheim 1999, 600f.

²⁵ Statt einer ‚(...) bewussten, möglichst geistreichen und verfremdeten Übernahme eines einzelnen Formelements (...)‘ in der 19. u. 20. Aufl., erfolgt in der 21. Aufl. nur noch die ‚(...) bewusste Übernahme eines einzelnen Formelements (...)‘.

²⁶ BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE, Bd. 30, 21., völlig neu bearb. Aufl., Leipzig-Mannheim 2006, 639f.

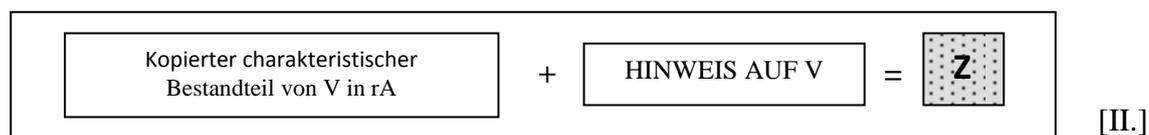
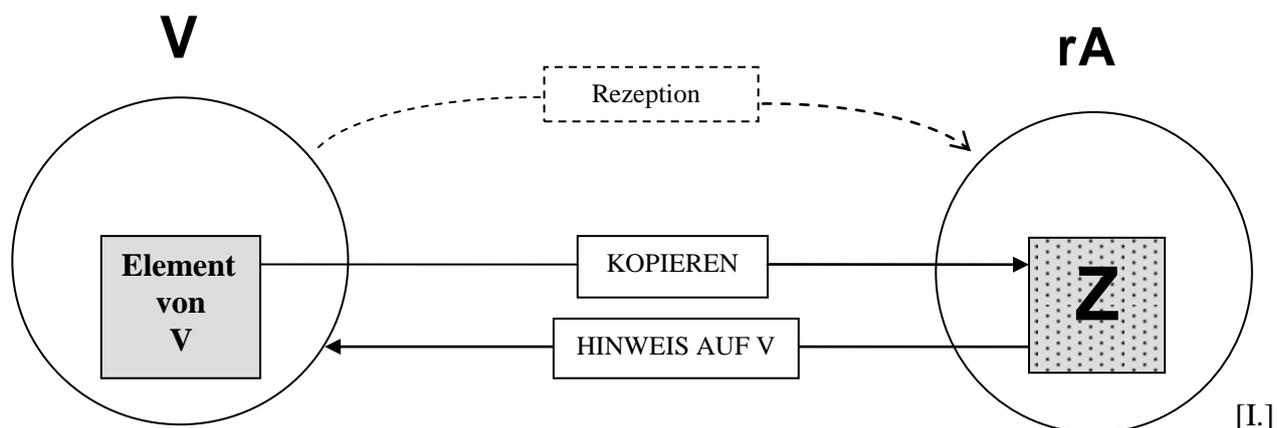
²⁷ Im Bereich der Literatur wie im Bereich der Kunst unterscheidet sich das *Zitat* von der Kopie eines Werkes durch seinen Teil-Charakter. CHAPEAUROUGE untersucht das *Zitat* in Malerei und Skulptur, doch können seine Folgerungen auch auf Architektur bezogen werden: ‚Von den Kopien unterscheiden sich die Zitate durch die untergeordnete Rolle, die sie im Kontext des neuen Bildes spielen. Der zitierende Künstler ist zwar auch Kopist, doch nimmt das *Zitat* quantitativ nur geringen Raum im neuen Werk ein.‘ CHAPEAUROUGE, Donat de, Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974, 38.

²⁸ SCHULZ, Hans (Begr.), Deutsches Fremdwörterbuch, Bd. 6, 1983, 391.

²⁹ Ebd., 1983, 391.

Damit ließe sich das ‚*Zitat in der Architektur*‘ folgendermaßen definieren:

Ein charakteristischer Bestandteil einer vorbildhaften Architektur wird kopiert, und so in ein neu entstehendes Bauwerk übernommen, dass das Bestandteil erkennbar auf das Vorbild hinweist.



Die Definition von *Zitat* für seine Verwendbarkeit im Bereich der Architektur zeigt schon jetzt die engen Grenzen, die diesem Terminus zu Eigen sind. Hinzu kommt die bisher noch unberücksichtigte *zeitliche Dimension*. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts wird der Terminus zunächst im Sinne eines Textausschnittes mit Quellenangabe verwendet. Viel später, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dringt der Terminus in den Bereich der Kunst vor.³⁰ Erst in den 1980er-Jahren beginnt das *Zitat* auch auf dem architektonischen Gebiet Fuß zu fassen. Die Projektion eines modernen Wortes in einen geschichtlichen Sachverhalt ist jedoch problematisch. Der Terminus *Zitat* und damit sein Gebrauch aus heutiger Perspektive darf

³⁰ Vgl. ebd., 1983, 391.

nicht einfach gleich-gültig auf historische Architektur bezogen werden.³¹ Das *Denken in Architektur-Zitaten* kann deshalb nur für die letzten Jahrzehnte, mit Einschränkungen für das gesamte letzte Jahrhundert unterstellt werden.

Die Bedeutung von *Zitat* und seine Anwendungsmöglichkeit im Bereich der Architektur definiert sich demnach durch drei Bedingungen: Ein *Zitat in der Architektur* kann immer nur ein Teil aus einem Ganzen sein, es muss eine ‚wort-wörtliche‘ Kopie in Größe, Form und Material und daher eindeutig erkennbar sein. Es kann zeitlich nur Phänomene seit Beginn des 20. Jahrhunderts umfassen. Unter diesen eng begrenzten Bedingungen existiert das *Zitat in der Architektur*.

Eine weiter gefasste Verwendung von *Zitat* im architektonischen Bereich funktioniert nur unter Preisgabe der Eindeutigkeit dieses Terminus, die seiner literarisch-wissenschaftlichen Herkunft zu verdanken ist. Doch damit verzichtet man auf das Alleinstellungsmerkmal, das Proprium von *Zitat*. Infolgedessen wird der Terminus zur Worthülse, die beliebige begriffliche Inhalte umfassen kann, zur beliebigen Chiffre, mit der im Bereich des Architektonischen nichts Präzises mehr auszusagen ist. Der Verzicht auf Aussagekraft und die Beliebigkeit der Verwendung hatten die in der Einleitung genannten Beispiele aus der Literatur bereits zeigen können. Zumeist wird dort die Bedingung der ‚wortwörtlichen‘ Kopie eines Teiles übergangen.³² Mit der ‚Wortwörtlichkeit‘ ist die Bedingung der eindeutigen Erkennbarkeit des *Zitats* verbunden. An die Stelle der Hinweiskraft tritt in der Literatur lediglich der ‚anspielungsreiche Bezug‘.³³ Wenn der Terminus *Zitat* auf architektonische Phänomene der Antike³⁴ oder des Mittelalters³⁵ bezogen wird, wird die zeitliche Bedingung

³¹ „Hiermit ist ganz klagend: der Historiker wehrt sich gerade dagegen, Wörter zu allgemein zu gebrauchen und damit eben den ‚eigenen Geist‘ für ‚den Geist der Zeiten‘ auszugeben. Er hat eine Scheu davor, von den jeweils gegebenen historischen Situationen, der adäquat zu verstehenden Sinneinheit zu abstrahieren und ein Wort so frisch-fromm-fröhlich-frei zu verwenden, wie es ihm sein Gegenwartsbewußtsein eingibt.“ (...) „In der Geschichte muß also die Verwendung jedes Wortes vorher hermeneutisch abgesichert werden. Wir müssen sorgfältig feststellen, ob ein bestimmtes Wort auch auf einen bestimmten historischen Gegenstand anwendbar ist (Beispiel: ‚Staat‘, ‚Geist‘, ‚Kultur‘).“ SEIFFERT, Helmut, Einführung in die Wissenschaftstheorie, Bd. 2, Geisteswissenschaftliche Methoden: Phänomenologie – Hermeneutik und historische Methode – Dialektik, 9. Aufl., München 1991, 155f.

³² „Niemals bisher war das Pantheon deutlicher zitiert worden“, würde die Errichtung einer *Kopie* des Pantheons erforderlich machen. Der im Text angesprochene Sakralbau San Francesco di Paola in Neapel ist dies nicht. Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: Ders. (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 39.

³³ „Unter den Zitaten in Johnsons frühen Arbeiten finden sich vorzugsweise anspielungsreiche Bezüge auf Kunst, Architektur, Kunstsituation und Kunstbewußtsein des Klassizismus.“ HESSE, Michael, Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, 2000, 376.

³⁴ „Durch die zahlreichen weiteren Zitate von Früherem, also von Vergangenheiten, im und am Bau des Pantheon sollten m.E. ähnlich wie in seiner neuzeitlichen Geschichte Botschaften vermittelt oder Assoziationen hervorgerufen werden. Was zitierte der kaiserliche Bauherr Hadrian und woran wollte er die Bürger Roms mit diesem Bauwerk erinnern, welche Funktion sollte dieses Erinnern haben?“ MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom, Stuttgart 2006, 13.

übersehen: Das sehr viel spätere ‚*Denken in Zitaten*‘ wird anachronistisch auf eine frühere Zeit gepresst.

2. Die ‚Repräsentativen Elemente‘

Die definitorische Klärung des Terminus *Zitat* zeigt ein ernüchterndes Resultat. Der Terminus eignet sich so gut wie nicht, um die in der Einleitung beschriebenen Phänomene der Rezeption von Architektur umschreiben zu können. Deshalb ist es an dieser Stelle notwendig, sich die einzelnen Vorgänge der Rezeption einer Architektur vor Augen zu führen, um die ganze Bandbreite an Möglichkeiten, wie eine Architektur in einem anderen Bauwerk in Erinnerung gerufen werden kann, zu berücksichtigen.

Das vorausgehende Kapitel hat den entscheidenden Nachteil des *Zitat-Denkens* in der Architektur deutlich zur Sprache bringen können: Er liegt in der nicht beachteten ‚Wortwörtlichkeit‘. Der Terminus *Zitat* verliert dadurch jegliche Möglichkeit eine eindeutige Aussage treffen zu können. Diese Beobachtung lässt sich für die Suche nach einer zutreffenderen Terminologie fruchtbar machen. Als Basis kann das schon oben vorgestellte Schema dienen. Die bei *Zitat* vorgefundene Bedingung der ‚wortwörtlichen‘ Kopie eines Architekturteiles wird aber jetzt verworfen und durch eine den rezeptiven Vorgängen besser entsprechende Terminologie ersetzt. Die Wahl dieser Wörter muss vor allem eine Bedingung erfüllen: Der Betrachter, der eine Rezeption ins Auge fasst, sieht keine Kopie. Er hat lediglich die Vorkenntnis eines anderen Bauwerks – in unserem Beispiel das römische Pantheon – und nimmt eine Architektur wahr, bei deren Anblick er nicht daran vorbeikommt, an das hadrianische Bauwerk zu denken.

Ausgangspunkt ist das Vorbildbauwerk (V), das Pantheon in Rom. Seine Ausstrahlungskraft führt dazu, in einer neuen Architektur erkennbar rezipiert zu werden. Die rezipierende Architektur (rA) kann ohne weiteres in Größe, Form, Proportion, Material etc. vom Vorbild abweichen, ohne an Hinweiskraft auf das Vorbild einzubüßen. Für dieses Phänomen einer dennoch überzeugenden Erkennbarkeit des Ausgangsbauwerkes wähle ich als vorläufigen

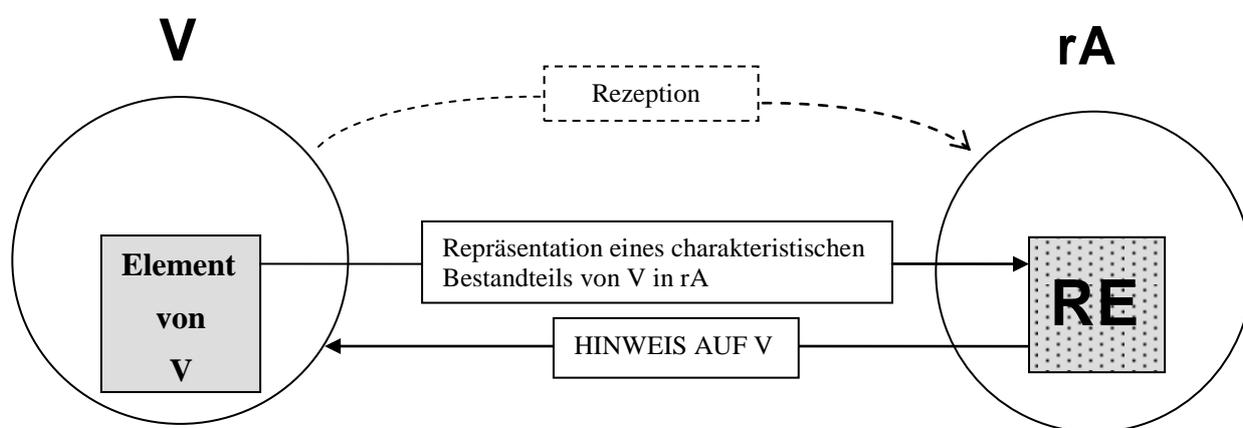
³⁵ „Die vorgeprägte, gleichsam vorgeschriebene Form – das Zitat – wird erst in der Konfrontation mit der Forminnovation als solches begriffen wie umgekehrt die Innovation in der Konfrontation mit dem Zitat.“ KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, in: CLAUSBERG, Karl / KIMPEL, Dieter / KUNST, Hans-Joachim / SUCKALE, Robert (Hrsg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften; Bd. 11), Gießen 1981, 88.

Platzhalter den Terminus *Repräsentatives Element* (RE).³⁶ Dieses Element übernimmt eine doppelte Aufgabe. Die erste besteht darin, als charakteristischer Bestandteil des Vorbildbauwerks in der rezipierenden Architektur vorhanden zu sein: Es *repräsentiert* in freier Weise *ein Element* des Vorbilds. Die zweite Aufgabe des *Repräsentativen Elements* besteht im *permanenten Hinweis* auf das Vorbildbauwerk (HINWEIS AUF V): es verweist als Teilelement zugleich auf das Ganze des Vorbildbauwerks.

Das *Repräsentative Element* (RE) lässt sich definieren:

Ein charakteristischer Bestandteil einer vorbildhaften Architektur wird in freier Weise in ein neu entstehendes Bauwerk so übernommen, dass er zum einen diesen Bestandteil repräsentiert und zum anderen erkennbar auf das Vorbild als Ganzes hinweist.

Eine Skizze zu dieser Definition veranschaulicht die Bewegungen, die das Vorbild und das neu entstandene Bauwerk miteinander in Beziehung setzen:



Diese *Repräsentativen Elemente* werden in einzigartiger Weise bei jeder Rezeption in verschiedener Ausführung und in verschiedener Kombination zu einer neuen Einheit zusammengeführt. Die *Repräsentativen Elemente* können frei gestaltet werden, solange sie dadurch ihre Aussagekraft nicht verlieren. Größere wie auch kleinere Einheiten dieser charakteristischen *Elemente*, angefangen bei den großen Bauteilen, den außen und innen

³⁶ 'Repräsentativ' in der Bedeutung 'stellvertretend'; nicht im Sinne von repräsentabel/stattlich-wirkungsvoll.

wahrnehmbaren Raumschalen, bis hin zu einzelnen Dekor-Elementen, sichern oder verstärken den erkennbaren Bezug zum rezipierten römischen Bauwerk.

Die Definition des *Repräsentativen Elements* ist aber nicht nur als Richtschnur für zeitnahe Rezeptionen terminologisch belastbar, sondern kann auch die historischen rezipierenden Architekturen begrifflich richtig in ihren repräsentativen und hinweisenden Aspekten ansprechen.

3. Weitere Termini um den Vorgang der Rezeption

Der Terminus *Zitat* hat sich für die Bezeichnung des Phänomens der Erkennbarkeit des Vorbildes in den frei gestalteten Rezeptionen als ungeeignet erwiesen. Nun müssen weitere in der Literatur verwendete Termini auf ihre Verwendbarkeit überprüft werden.

Dabei ist der *Status* des jeweiligen Terminus zu beachten. Die Definition des ‚Repräsentativen Elements‘ setzt drei Ebenen miteinander in Beziehung. Der Ausgangspunkt ist das Vorbildbauwerk. Die Ausstrahlungskraft dieses Bauwerks führt zur Rezeption. In der rezipierenden Architektur kann das Vorbild in den Repräsentativen Elementen erkannt werden. Diese Elemente können in Größe, Form, Proportion, Material etc. vom Vorbild abweichen. Dennoch vermögen sie in der rezipierenden Architektur das entsprechende charakteristische Kennzeichen des Vorbildes zu repräsentieren und damit zugleich permanent auf das Vorbild hinzuweisen.

Die Termini, die im Zusammenhang mit dem Phänomen der Erkennbarkeit auftauchen, können also auf der Ebene des *Vorbilds*, der *rezipierenden Architektur* oder der *Repräsentativen Elemente* angesiedelt sein. Wird dieser Status nicht beachtet, reduziert sich die Treffsicherheit eines Terminus noch weiter. Der Terminus *Zitat* beispielsweise gehört aufgrund seines Teil-Charakters zur Ebene der *Repräsentativen Elemente*. Sein willkürlicher Gebrauch – oft im Sinn von ‚Anspielung auf etwas‘ – macht ihn zur Worthülse, so dass *Zitat* sogar auf der Ebene der Gesamtgestalt einer rezipierenden Architektur verwendet wird.³⁷

Die in der Literatur benutzten Termini werden deshalb – wie schon ‚Zitat‘ – unter Zuhilfenahme der Definition des *Repräsentativen Elements* auf Stimmigkeit und

³⁷ „Es [*Das Zitat*. (Anm. Verf.)] definiert sich als Abbild eines Bauwerks, bezieht sich jedoch im Unterschied zu Sedlmayrs Vorstellung von einer abbildenden Architektur auf ein Konkretum, auf ein Hier und Jetzt, und nicht allein auf ein Sinnbild, weshalb es nicht nur als eine Metapher bestimmt werden kann.“ KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, 1981, 88.

Treffsicherheit überprüft.³⁸ Sie werden nach den drei Ebenen *Vorbild*, *Repräsentatives Element* und *rezipierende Architektur* in drei Gruppen vorgestellt.

3.1. Die Termini auf der Ebene des ‚Vorbilds‘

Die erste Gruppe umfasst alle Termini, die der Ebene des ‚Vorbilds‘ angehören.

Bisher wurde das Pantheon in Rom immer als ‚Vorbild‘ der Rezeptionen angesprochen. Die folgenden in der Literatur anzutreffenden Termini sollten deshalb nicht nur stimmig sein, sondern, im Idealfall, noch besser als ‚Vorbild‘ den Charakter des Pantheons in diesem Zusammenhang umschreiben. Den Status des ‚Vorbilds‘ umschreiben: *Gedanke*, *Idee*, *Inspiration*, *Konzept*, *Modell*, *Motiv*, *Muster*, *Paradigma*, *Prototyp*, *Schema* und *Thema*.

Allzu unbestimmt sind die Termini *Gedanke*³⁹, *Inspiration*⁴⁰ und *Thema*⁴¹. Der Terminus *Inspiration* trägt wenigstens den Impuls der ‚Anregung zu etwas‘ in sich, ihm fehlt jedoch die notwendige Aussage, objektive repräsentative Elemente zur Verfügung zu stellen. Der Terminus *Thema* leitet sich vor allem von literarisch-rhetorischen und musikalischen Bedeutungen ab, umreißt die Konzentration auf einen bestimmten Gegenstand, ohne jedoch die plastische Ausdruckskraft eines *Vorbilds* zu erreichen.

Der Terminus *Idee*⁴² ist vor allem philosophisch besetzt und kann, ohne eine genaue Definition dessen, was damit ausgesagt sein soll, kaum benutzt werden. Der allgemeine Gebrauch des Terminus im Sinne von ‚Einfall‘ oder ‚Vorstellung von etwas‘ lässt *Idee* wiederum zu unbestimmt erscheinen.

³⁸ ‚Ein charakteristischer Bestandteil einer vorbildhaften Architektur wird in freier Weise in ein neu entstehendes Bauwerk so übernommen, dass er zum einen diesen Bestandteil repräsentiert und zum anderen erkennbar auf das Vorbild als Ganzes hinweist.‘

³⁹ ‚Der Panthongedanke tritt bei der Kirche [Französische Kirche, Potsdam. Anm. Verf.] in vielen Details zum Vorschein, so daß man die Kirche als einen Vorläufer zur Pantheonidee im Kirchenbau um 1800 bezeichnen kann.‘ NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800. Untersuchungen über das Auftreten der Rotunde in den alten und neuen Bauaufgaben im Zeitalter des Klassizismus in Deutschland, Diss. Berlin 1986, 107.

⁴⁰ Gerade durch seine herausragende Position in der abendländischen Kunst- und Geistesgeschichte, die sich seit der Antike immer wieder durch die Inspiration von Bauherren und Architekten äußert, hat sich im Lauf der Jahrtausende für uns eine vage umrissene Vorstellung der baulichen, aber auch inhaltlichen Erscheinung des Pantheons in Rom fest etabliert.‘ MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom, 2006, 9.

‚The Pantheon as an inspiration for architects.‘ FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 249.

⁴¹ ‚Sein ‚Pantheon‘ enthält zwar einige Punkte die der reinen Pantheonidee widersprechen, doch kann seine Pantheonidee von 1794 als Variation des Themas gesehen werden (...).‘ NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 70.

⁴² ‚Sein ‚Pantheon‘ enthält zwar einige Punkte die der reinen Pantheonidee widersprechen, doch kann seine Pantheonidee von 1794 als Variation des Themas gesehen werden (...).‘ Ebd., 1986, 70.

Der Terminus *Konzept*⁴³ ist eine Übersetzung des in der englischsprachigen Literatur vorkommenden ‚Pantheon concept‘. Seine Bedeutung als ‚Entwurf für etwas‘ bezieht diesen Terminus nicht so sehr auf das römische Pantheon selbst, als auf die vorausgehende und zugrundeliegende Planung.

Der Terminus *Schema*⁴⁴ betont ähnlich wie ‚Konzept‘ die Entwurfsphase, den Plancharakter: Ein Schema muss nicht real als ‚Vorbild‘ vorhanden sein. Zudem haftet *Schema* im alltäglichen Sprachgebrauch eine zum Teil abschätzige Bedeutung an.

Der Terminus *Modell*⁴⁵ eignet sich sehr gut, hat aber eine Nebenbedeutung des geringerwertigen und meist kleineren Vorentwurfs, der nur als dienendes Objekt für das Eigentliche erscheint.

Die Termini *Motiv*, *Muster*, *Paradigma* und *Prototyp* kommen dem bisher verwendeten Terminus ‚Vorbild‘ am nächsten. Zwei von ihnen überschreiten jedoch die Ebenen: *Muster* und *Motiv*.

Der Terminus *Muster*⁴⁶ trägt die gesuchte Bedeutung ‚Vorbild‘, und ‚Modell‘ in sich, die stärker ist als die ebenfalls enthaltene Aussage ‚Probe von etwas‘. Das Wort *Muster* kann hingegen auch die kleine selbstständige Verzierung, die sich in einem größeren Zusammenhang wiederholt, bedeuten. Damit überschreitet *Muster* die Ebene des Vorbildes und kann den Status eines *Repräsentativen Elementes* annehmen. Damit verliert der Terminus *Muster* seine eindeutige Aussagekraft und gibt Anlass zu Verwechslungen.

Der Terminus *Motiv*⁴⁷ umfasst einerseits die Bedeutungen ‚Leitgedanke‘, ‚Thema einer künstlerischen Darstellung‘,⁴⁸ so dass hier das Ganze eines ‚Vorbildes‘ in den Blick kommen

⁴³ „Nearly every past architectural style has been resurrected in modern times, and most have been applied to the Pantheon concept.“ MacDONALD, William L., *The Pantheon. Design, meaning, and progeny*, London 1976, 131.

⁴⁴ „Die Katholische Ludwigskirche in Darmstadt (...) nimmt wieder das Pantheonschema auf, hier jedoch in äußerster Reduzierung der Formensprache und Dekoration.“ PHILIPP, Klaus Jan, *Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland*, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848*, Köln 2006, 180.

⁴⁵ „(...) and in this context examples are given of the Pantheon’s role as a motif for artists and topographers and as an inspiring model for architects.“ FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 237.

⁴⁶ „Jenseits der Würdigung in der Architekturtheorie stand das Pantheon als ein Muster hinter einer Reihe von Zentralbauten, die eine Auseinandersetzung mit dem ant. Vorbild vorführten, am deutlichsten Palladios Tempietto bei der Villa Barbaro in Maser (...).“ REUDENBACH, Bruno, *Pantheon*, in: CANCIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 58.

⁴⁷ „Seit dem 15. Jh. , vor allem aber seit dem 18. Jh. gewinnt das Bauwerk in zahlreichen Stichen seine seit der Renaissance in der Villen- und Sakralarchitektur zitierte Baugestalt. Während Palladio den kurz vor seinem Tod errichteten Tempietto Barbaro bei Maser als Sakralbau konsequent mit den beiden Glockentürmchen ausstattet, variiert er bei der um 1550 erbauten namensgleichen (!) Villa Rotonda nahe Vicenza das antike Motiv in spielerischer Vervielfachung als ästhetisches und vielleicht herrschaftliches Motiv.“ MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom*, 2006, 10.

“The Pantheon motif can be seen wherever authority, ecclesiastical or political, demanded a recognizable, stately architectural imagery.” MacDONALD, William L., *The Pantheon. Design, meaning, and progeny*, 1976, 131.

kann. Dem entspricht im Englischen ‚motif‘⁴⁹ als ‚Kunstmotiv‘ und ‚Leitgedanke‘, sowie im Französischen ‚le motif‘⁵⁰ als ‚Motiv‘ in der Malerei. Andererseits kann Motiv auch auf der Ebene des *Repräsentativen Elementes* auftauchen. Hier umfasst es die Bedeutung ‚kleinstes musikalisches Gebilde‘⁵¹, die allgemein im künstlerischen Bereich auf ein einzelnes charakteristisches Element innerhalb eines größeren Zusammenhangs bezogen ist. Diese Bedeutung ist auch im Französischen ‚le motif‘ als einzelnes ‚Muster‘ in einem größeren Zusammenhang – etwa eines Tuches – enthalten.⁵² Der doppelte Status des Terminus *Motiv* verhindert seine eindeutige und sichere Verwendung.

Damit bleiben für die Ebene des ‚Vorbilds‘ noch die beiden Termini *Paradigma* und *Prototyp*. Das *Paradigma*⁵³ wird oft mit ‚Beispiel‘ und ‚Vorbild‘ übersetzt und scheint auf den ersten Blick zum Status ‚Vorbild‘ zu passen. Genauer betrachtet offenbart sich dieser Terminus ebenfalls als Chamäleon, dem eine Vielzahl von Bedeutungen untergeschoben werden können. Sie reichen vom epistemologischen Einsatz über die linguistische Verwendung bis zum populären ‚Paradigmenwechsel‘ auf allen möglichen Gebieten. Ein ‚Pantheon-Paradigma‘ würde dem Phänomen der Erkennbarkeit von Rezeptionen keine größere terminologische Präzision verleihen.

Der in der Literatur genannte Terminus *Prototyp*⁵⁴ vermag am ehesten auf der Ebene des ‚Vorbilds‘ eingesetzt zu werden. Diese direkte Übersetzung aus dem Altgriechischen liegt nicht weit von den heutigen Definitionen entfernt. Zumeist wird *Prototyp* als Urbild, Urform, Muster (i.S. von Modell) verstanden und kann sehr gut auch auf den Bereich Architektur übertragen werden. Dennoch ist auch hier ein Missverständnis möglich: Im Bereich der Technik wird ‚Prototyp‘ als Versuchs-Exemplar vor der Serienfertigung verstanden. In diesem Sinn wird ein ‚Prototyp‘ zur Kopiervorlage, die der genauen Vervielfältigung von Abbildern dient. Kopie und Serienfertigung widersprechen jedoch den Vorgängen, die bei der Rezeption zu beobachten sind.

⁴⁸ Vgl. Duden. Die deutsche Rechtschreibung, 24., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage 2006, 705.

⁴⁹ Vgl. Pons. Schülerwörterbuch Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, 2. neu bearbeitete Auflage 2003, 396.

⁵⁰ Vgl. Langenscheidt. Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch, Völlige Neubearbeitung 1995, 827.

⁵¹ Vgl. Duden. Die deutsche Rechtschreibung, 2006, 705.

⁵² Vgl. Langenscheidt. Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch, 1995, 827.

⁵³ „Die Villa ist nach dem im Klassizismus geschätzten ‚Pantheon-Paradigma‘ konzipiert, d.h. einem zylindrischen Baukörper mit Kuppel ist ein Portikus vorgelegt.“ FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, 1978, 346.

‚Pantheon Paradigm‘ als Titel. Vgl. MEEKS, Carroll L.V., Pantheon Paradigm, in: Journal of the Society of Architectural Historians 19, 1960, 135-144.

⁵⁴ „Die Aachener Pfalzkapelle wurde also zu einem Prototyp; (...).“ REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich-München 1976, 150.

„If there is little doubt that the Pantheons’s roots in the history of architecture go back to domed central rooms which are now preserves in the thermae of the Campania, such halls must not be regarded as the direct prototype.“ FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 225.

Mit dieser Einschränkung kann nun ein erster in der Literatur verwendeter Terminus für das Phänomen der Erkennbarkeit von Rezeptionen bestätigt werden. Auf der Ebene des Vorbilds ist dies der Terminus *Prototyp*.

3.2. Die Termini auf der Ebene des ‚Repräsentativen Elements‘

Die zweite Gruppe setzt sich aus den Termini der Ebene des ‚Repräsentativen Elements‘ zusammen. Diese Elemente erlauben es, das Vorbild in der rezipierenden Architektur zu erkennen. Sie können in Größe, Form, Proportion und Material vom Vorbild abweichen und zugleich überzeugend das Vorbild repräsentieren. In der Literatur umschreiben den Status des ‚Repräsentativen Elements‘: *Anspielungsreicher Bezug*, *Anspielung*, *Assoziationsangebot* und *Motiv*.

Der Terminus *Motiv*⁵⁵ wurde bereits auf der Ebene des Vorbilds genannt. Auf der Ebene des *Repräsentativen Elementes* umfasst ‚Motiv‘ die Bedeutung ‚kleinstes musikalisches Gebilde‘, die allgemein im künstlerischen Bereich auf ein einzelnes charakteristisches Element innerhalb eines größeren Zusammenhangs bezogen werden kann. Das französische ‚le motif‘ bestätigt dies: Es ist dort das einzelne ‚Muster‘, das in einem größeren Zusammenhang, etwa eines Tuches steht. Der Terminus *Motiv* könnte damit in die Aussagerichtung des ‚Repräsentativen Elementes‘ passen, wenn nicht der doppelte Status seine eindeutige und sichere Verwendung in Frage stellen würde, da der Terminus *Motiv* auch für das Ganze eines ‚Vorbilds‘ stehen kann.

Die übrigen drei in der Literatur genannten Termini *Anspielungsreicher Bezug*⁵⁶, *Anspielung*⁵⁷ und *Assoziationsangebot*⁵⁸ betonen allesamt den hinweisenden Charakter der in den Rezeptionen enthaltenen charakteristischen Kennzeichen. Zwei wesentliche Eigenschaften

⁵⁵ „In der Nachfolge Giovanni Battista Piranesis sind P.-Motive, wie die charakteristische Kassettierung der Kuppel innen oder der getreppte Kuppelansatz außen, in den aus der freien Variation und Kombination ant. Motive gewonnenen zeichnerischen Architekturphantasien des 18. Jh. allgegenwärtig.“ REUDENBACH, Bruno, Pantheon, 2002, 60.

„Es entstand ein Motiv [*die Halbrötunde*. Anm Verf.], das später bei vielen Theater-, Opern- und Versammlungsgebäuden verwandt wurde.“ NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 66.

⁵⁶ „Unter den Zitaten in Johnsons frühen Arbeiten finden sich vorzugsweise anspielungsreiche Bezüge auf Kunst, Architektur, Kunstsituation und Kunstbewußtsein des Klassizismus.“ HESSE, Michael, Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson, 2000, 376.

⁵⁷ „Erst die Engführung durch Vorhalle und Eingang in die mittlere Rotunde mit Oberlicht sowie deren Dekoration sind wieder deutliche Anspielungen auf das Pantheon (...).“ PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens, in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München-Berlin 2003, 163.

⁵⁸ „Angesichts der von Johnson zitierten Kunst und Kunstsituation des 18. Jahrhunderts darf man vielleicht die kalkulierte Offenheit des Assoziationsangebots noch weiter ausschöpfen: Johnson hat seine Bauten zwischen 1949 und 1965 als eine Werkphase verstanden.“ HESSE, Michael, Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson, 2000, 379.

des ‚Repräsentativen Elements‘ fehlen jedoch: Erstens muss der hinweisende Charakter der Elemente so stark sein, dass der Hinweis eindeutig und klar auf das bestimmte Vorbild bezogen ist. Ein Element, das lediglich ‚anspielt‘ oder ‚anbietet‘ muss unverbindlich bleiben und kann auch anders interpretiert werden. Zweitens bleibt der repräsentative Charakter der Elemente bei den drei Termini ungewiss. Jede rezipierende Architektur trägt die charakteristischen Kennzeichen des Vorbildes – bei aller Änderung in Größe, Form, Proportion und Material – so in sich, dass das Vorbild in der Rezeption selbst präsent wird. Bei den Termini *Anspielungsreicher Bezug*, *Anspielung* und *Assoziationsangebot* kann davon nicht ausgegangen werden.

Die Klärung der Termini um das Phänomen der Erkennbarkeit des Vorbilds in den Rezeptionen kann deshalb noch nicht auf den vorläufigen Platzhalter *Repräsentatives Element* verzichten.

3.3. Die Termini auf der Ebene der ‚rezipierenden Architektur‘

Die dritte Gruppe versammelt Termini, die in der Literatur die ‚rezipierende Architektur‘ umschreiben: *Abbild*, *Freie Adaptation*, *Aemulatio*, *Anklang*, *Anlehnung*, *Allusion*, *Beeinflusstes Bauwerk*, *Derivat*, *Erinnerung wecken*, *Imitation*, *Interpretation*, *Kopie*, *Nachahmung*, *Nachbildung*, *Nachfolger*, *Pantheonid*, *Paraphrase*, *Parodie*, *Rekurrieren*, *Replik*, *im Stil*, *Übersetzung der Formsprache*, *Variante*, *Variation*, *Version* und *Wiederholung*.

Allzu unbestimmt sind die Termini *Anklang*⁵⁹, *Anlehnung*⁶⁰, *Allusion*⁶¹, *beeinflusstes Bauwerk*⁶², *Erinnerung wecken*⁶³, *Rekurrieren*⁶⁴ und *im Stil*⁶⁵. Ihre Sinnrichtung liegt mehr

⁵⁹ „Darüber hinaus waren die Möglichkeiten für Hansen, Pantheon-anklänge zu realisieren, eher gering; ein richtiges Museum hatte er ja nie zu bauen.“ PLAGEMANN, Volker, *Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens*, 2003, 164.

⁶⁰ „Der runde Zentralbau [*St. Hedwig, Berlin*. (Anm. Verf.)] mit vorgestelltem Portikus lehnt sich, wie viele Kirchenbauten des Klassizismus, an das Vorbild des Pantheon in Rom an.“ PHILIPP, Klaus Jan, *Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland*, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848*, Köln 2006, 178.

⁶¹ „Das ausgewählte Projekt d’Ixnards [*St. Blasien, Schwarzwald*. (Anm. Verf.)] war denn im Sinne der Pantheon-Imitationen früherer Jahrhunderte nur eine Allusion, wenn auch eine frühklassizistische, auf den antiken Tempel.“ REINLE, Adolf, *Zeichensprache der Architektur*, 1976, 150.

⁶² „Die Reihe der zahllosen von diesem Bau beeinflussten Bauwerke beginnt bereits unter Hadrian selbst (...).“ MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom*, 2006, 9.

⁶³ „Johnsons Seepavillon mag die Erinnerung an Bauten der Villa Hadriana in Tivoli wecken, des prominentesten antiken Vorläufers von neuzeitlichem Eklektizismus und neuzeitlicher Assoziationsästhetik.“ HESSE, Michael, *Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson*, 2000, 378.

auf dem Gebiet der offenen Assoziation. Die unter diesen Bezeichnungen zu anderen Architekturen hergestellten Bezüge sagen kaum etwas über tatsächliche Vorbilder bzw. Prototypen aus. Die Verwendung dieser Termini lässt eine sehr große Bandbreite von Assoziationen zu, so dass zwar in unkomplizierter, aber auch in wenig präziser Weise Bezüge zu vorausgehenden Architekturen herzustellen sind.

Der Terminus *Abbild*⁶⁶ gehört im Gegensatz zu ‚Abbildung‘ zu den philosophischen Fragestellungen um die Zusammenhänge von ‚Urbild‘ und ‚Abbild‘. Über den Status einer Rezeption will diese philosophische Begrifflichkeit keine Aussage treffen und könnte nur Missverständnissen Vorschub leisten.

Der Terminus *Aemulatio*⁶⁷ zielt nicht so sehr auf den Status der rezipierenden Architektur, sondern auf die Motivation ihrer Entstehung: Der Architekt der Rezeption misst sich in einer Art Wettbewerb mit dem Architekten des Vorbilds um die bessere Lösung für eine ähnliche Bauaufgabe.

Als problematisch erweisen sich auch alle Termini, die zum Wortfeld ‚Kopie‘ gehören, weil die rezipierende Architektur ohne weiteres in Größe, Form, Proportion, Material vom Vorbild abweichen kann, ohne an Hinweiskraft auf das Vorbild einzubüßen. Die ‚Wortwörtlichkeit‘ einer Kopie ist nicht nur keine Bedingung für eine Rezeption, sondern tritt als Phänomen überhaupt nicht auf. Aus diesem Grund eignet sich der Terminus *Kopie*⁶⁸ nicht als

⁶⁴ „Ein beliebig herausgegriffenes Beispiel der Ringstraßenarchitektur: Heinrich Ferstel rekurriert bei der Wiener Universität auf einen ganz bestimmten römischen Palazzo der Renaissance, weist so die an der Universität vermittelte Bildung als eine in der Tradition des italienischen Humanismus stehende Wissensvermittlung aus und läßt diese denkmalhaft Architektur werden.“ HAIKO, Peter / REISSBERGER, Mara, Vom gebundenen Zitat der Historie im Historismus zum ungebundenen Umgang mit der Geschichtlichkeit in der Postmoderne, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22, 1989, 247 f.

„Die Architekten des klassizistischen Kapitols in Washington, dem ersten zwischen 1793 und 1826 errichteten monumentalen Parlamentsgebäude überhaupt, krönten es 1828 mit einer von Charles Bulfinch entworfenen Holzkuppel, welche unmittelbar auf das Pantheon rekurrierte.“ GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, in: SCHMOLL, Helga gen. Eisenwerth / SCHMOLL, Adolf gen. Eisenwerth u. HILLERT, Regina Maria (Hrsg.), Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag, Berlin 2004, 551.

⁶⁵ „In England finden Wohngebäude im Stil Palladios rotunda, trotz des englischen Palladionismus [sic], keine große Resonanz.“ NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 64.

⁶⁶ „Es [*Das Zitat*. (Anm. Verf.)] definiert sich als Abbild eines Bauwerks, bezieht sich jedoch im Unterschied zu Sedlmayrs Vorstellung von einer abbildenden Architektur auf ein Konkretum, auf ein Hier und Jetzt, und nicht allein auf ein Sinnbild, weshalb es nicht nur als eine Metapher bestimmt werden kann.“ KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, 1981, 88.

⁶⁷ „It was of awe-inspiring dimensions and solidity, such as few of its admirers could hope to be permitted to emulate, and it stood prominently in the heart of contemporary Rome (...).“ MEEKS, Carroll L.V., Pantheon Paradigm, 1960, 137.

⁶⁸ „The cella, the cupola, the pronaos, in fact the whole building were examined and imitated, sometimes more freely treated as a theme in a new context, sometimes slavishly copied in deferential imitation.“ FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 249.

Umschreibung für die rezipierende Architektur. Ähnliches gilt für die zugehörigen Termini *Imitation*⁶⁹, *Nachahmung*⁷⁰, *Nachbildung*⁷¹, *Replik*⁷² und *Wiederholung*⁷³.

Die *Replik* ist eine Kopie des Künstlers, der auch für das Original verantwortlich zeichnet. Damit ist der Terminus *Replik* genauso abzuweisen wie *Kopie*. Das gleiche gilt für eine *Nachbildung*, die nichts anderes ist als eine kopierende Wiederholung des untergegangenen Originals. Der Terminus *Wiederholung* steht auch in dieser kopierenden Aussagereihe, ohne allerdings die genaue Art und Weise des Kopiervorgangs preiszugeben. Der Terminus *Imitation* gehört gleichfalls in die Reihe der Umschreibungen für ‚Kopie‘. Eine ‚Imitation‘ begleitet meist ein abschätziger Unterton: Sie ist Ersatz, eventuell aus minderwertigen Materialien gestaltet. Das gleiche lässt sich über den Terminus *Nachahmung* sagen, der zumeist als Synonym für ‚Imitation‘ verwendet wird.

Nach dieser ersten Sichtung bleiben folgende Termini übrig: *Freie Adaptation*, *Derivat*, *Interpretation*, *Nachfolger*, *Pantheonid*, *Paraphrase*, *Parodie*, *Übersetzung der Formsprache*, *Variante*, *Variation* und *Version*.

Der Terminus *Freie Adaptation*⁷⁴ kann mit ‚Anpassung‘ oder ‚Anpassungsvermögen‘⁷⁵ wiedergegeben werden. Der Schwerpunkt dieser Wendung liegt damit auch auf einem Teil des Rezeptionsvorgangs, und nicht nur bei der rezipierenden Architektur. ‚Adaptation‘ bedeutet, dass die Form des römischen Pantheon für eine neue Bauaufgabe in Dienst

⁶⁹ „Das ausgewählte Projekt d’Ixnards [St. Blasien, Schwarzwald. Anm. Verf.] war denn im Sinne der Pantheon-Imitationen früherer Jahrhunderte nur eine Allusion, wenn auch eine frühklassizistische, auf den antiken Tempel.“ REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur, 1976, 150.

„The cella, the cupola, the pronaos, in fact the whole building were examined and imitated, sometimes more freely treated as a theme in a new context, sometimes slavishly copied in deferential imitation.“ FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 249.

⁷⁰ „Der Tempio Canoviano gehört demnach in jene Gruppe von Nachahmungen, besser gesagt, von Variationen des stadtrömischen Pantheons, wie sie seit dem späten 16. Jahrhundert vornehmlich in Italien entstanden.“ WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: *architectura* 10, 1980, 153.

⁷¹ „Von den zahlreichen klassizistischen Pantheon-Nachbildungen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts in Possagno, Triest, Mailand, Turin, Neapel u.s.w. hat bezeichnenderweise nur eine einzige, die Kirche Gran Madre di Dio in Turin nach 1814, das Patrozinium Mariä. In dieser Epoche interessierte das Pantheon nur als baukünstlerisches, nicht mehr als kultisches Denkmal.“ REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur, 1976, 148.

⁷² „Depuis 1816, il poursuivait énergiquement une idée qui avait auparavant arête son attention: il conçut une réplique du Panthéon, l’église Santa Trinità pour sa ville natale Possagno, où il comptait être enterré, à peu près à l’endroit correspondant à la tombe de Raphaël au Panthéon.“ PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon. L’origine du concept architectural du musée, in: *Les musées en Europe a la vielle de l’ouverture du Louvre, Actes du colloque 1993, Paris 1995*, 225.

⁷³ „Wenn wir aber in der Aachener Kirche unter anderem eine Wiederholung von Sancta Maria Rotunda in Rom erblicken dürfen, dann wäre dies ein Zeichen im Rahmen der Renovatio Imperii, der ideellen Annektierung Roms durch den neuen römischen Kaiser.“ REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur, 1976, 151.

⁷⁴ „S. Andrea al Quirinale in Rome, of 1658-70, is a brilliant re-interpretation of the Pantheon’s principles in a free adaptation.“ MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 113.

⁷⁵ Der zugrundeliegende englische Text ‚free adaptation‘ (vgl. MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 113.) ist synonym.

genommen, angepasst werden kann. Die Aussagerichtung liegt ebenso beim Vorbild wie bei der rezipierenden Architektur und ist somit unpräzise, so dass der Gebrauch dieses Terminus nicht empfehlenswert ist.

Der Fachausdruck *Parodie*⁷⁶ steht für den Spezialfall einer bereits festgestellten Pantheon-Rezeption, bei der die Form mit ihrem Inhalt, der Baufunktion, in parodistischer Weise kontrastiert. Der Terminus gehört zu einer tieferen Analyseebene und setzt die eindeutige Terminologie für rezipierende Architektur bereits voraus.

Ein weiterer Teil dieser Termini skizziert die Herkunft und Abhängigkeit der Rezeption vom Vorbild durch Fachausdrücke aus dem Bereich der Sprachwissenschaft: *Interpretation*⁷⁷, *Paraphrase*⁷⁸, *Übersetzung der Formsprache*⁷⁹ und *Version*⁸⁰. Diese Benennungen haben ihren Schwerpunkt in der Bedeutung ‚Übersetzen‘. Die ‚Interpretation‘ und ‚Version‘ beinhalten zudem die Aussage ‚Auslegung‘ und ‚Lesart‘. Die ‚Paraphrase‘ hat ihren Schwerpunkt im ‚erklärenden Umschreiben‘. Die Übertragung dieser sprachwissenschaftlichen Fachausdrücke auf die Ebene der rezipierenden Architektur nimmt den Verlust der ursprünglichen Aussagekraft in Kauf. Zugleich bleibt die Bedeutung dieser Termini auf dem Feld der Architektur ungewiss.

Damit stehen nur noch *Nachfolger*, *Derivat*, *Pantheonid*, *Variante* und *Variation* zur näheren Auswahl. Allen fünf Termini ist der innere Bezug auf ein Vorbild ein gemeinsamer roter Faden.

⁷⁶ „Kopien und Zitate im vorher bestimmten Sinn werden dann zu Parodien, wenn die Bedeutung ins Lächerliche umschlägt. Über Kopie und Zitat hinaus kann aber jede motivische Entlehnung parodistisch gemeint sein, wenn ein seriöses Thema ins Komische transponiert ist.“ CHAPEAUROUGE, Donat de, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974, 40.

⁷⁷ „S. Andrea al Quirinale in Rome, of 1658-70, is a brilliant re-interpretation of the Pantheon’s principles in a free adaptation.“ MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 113.

„The austerity of the Neo-Classic interpretations of the Pantheon gave way, after about 1830, to versions whose distance from the original depend on the influence of the various historical styles recapitulated in the Victorian era.“ MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 131.

⁷⁸ „Umso auffälliger ist deswegen das Landhaus Baur, 1803 sicherlich im Einvernehmen zwischen Bauherrn und Architekten als Pantheon-Paraphrase angelegt.“ PLAGEMANN, Volker, *Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens*, 2003, 162 f.

„Wenn Johnson auch schon früher zitierte und paraphrasierte und dabei Architektur als geistreichen, oft ironisierenden, manchmal bissigen Diskurs über Architektur praktizierte, so geht es doch mit dem College of Architecture noch einen Schritt weiter. Er kommentiert hier aus der Perspektive des Eklektikers den Umgang mit dem zitierten historischen Material.“ HESSE, Michael, *Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson*, 2000, 384.

⁷⁹ „Dort [*Im Park von Chiswick*. Anm. Verf.] steht auch ein kreisrunder Tempietto mit Kuppel und viersäuligem ionischem Portikus, ein in die Formsprache des englischen Palladianismus übersetztes kleines Pantheon.“ FORSSMAN, Erik, *Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy*, 1978, 362.

⁸⁰ The rebuilding of these towers was probably based on the century earlier ones which Palladio had introduced in his free version of the Pantheon in Maser.“ MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, 1960, 135 f.
 „The austerity of the Neo-Classic interpretations of the Pantheon gave way, after about 1830, to versions whose distance from the original depend on the influence of the various historical styles recapitulated in the Victorian era.“ MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 131.

Der Ausdruck *Nachfolger*⁸¹ bringt dies lediglich in sehr allgemein gefasster Weise zur Sprache. Die Art und Weise der Nachfolge wird nicht näher ausgeführt.

Der Terminus *Derivat*⁸² stellt das bezeichnete Bauwerk in einen sehr engen Bezug zum Vorbild. Als Fachwort im ökonomischen und naturwissenschaftlichen Bereich ist es in seiner wörtlichen Bedeutung ‚Ableitung von etwas‘ zu finden. Diese Aussagerichtung passt auch auf architektonische Fragestellungen. Eine rezipierende Architektur kann als ‚Derivat‘ einer Vorbildarchitektur aufgefasst werden. Offen bleibt bei diesem Fachausdruck allerdings die Art und Weise des Prozesses, der eine rezipierende Architektur als ‚Ableitung‘ erscheinen lässt.

Der Terminus *Pantheonid*⁸³ bietet den engsten Bezug zum Vorbildbauwerk, der möglich ist. Das Suffix – *id* verdeutlicht die Ähnlichkeit zwischen Vorbild und rezipierender Architektur. Dieses Verfahren, das Vorbildbauwerk als Selbstmitteilung im Fachausdruck führen zu können, ist in dieser Kürze jedoch nur eingeschränkt möglich. Auf der Strecke bleibt – wie schon bei ‚Derivat‘ – ein Hinweis auf die Art und Weise, wie diese Ähnlichkeit, ohne zu kopieren, erreicht wird.

Die Termini *Variante*⁸⁴ und *Variation*⁸⁵ sind geprägt von der Bedeutung des Veränderten, des Abgewandelten.⁸⁶ Beide stehen zunächst für die von ihnen bezeichneten Architekturen, setzen

⁸¹ „Mit der Kollegiatskirche Santa Maria Assunta in Ariccia bei Rom von 1662 bis 1664 greift Bernini bewußt die Gestalt des Pantheons in barocker Umsetzung auf. Der Bau, der sich in seiner antikisierenden Grundform so deutlich vom fast gleichzeitigen Sant‘ Andrea al Quirinale unterscheidet, dürfte damit unter die kultisch bedingten Pantheon-Nachfolger einzuordnen sein.“ REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur, 1976, 148.

⁸² „Doch beides, Tempelportikus und Kuppel [der *Villa Rotonda*. Anm. Verf.] zusammen sind nichts anderes als ein Pantheon-Derivat.“ REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur, 1976, 120.

⁸³ „Pantheoniden entstanden auch in weiteren Städten Italiens, wie zum Beispiel in Mailand mit San Carlo al Corso (...).“ KARN, Georg Peter, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Italien, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 115.

⁸⁴ „In der sakralen Architektur gibt es zahlreiche Pantheon-Varianten, in der Zivil-Architektur hat dieser dem Wohnen scheinbar widerstrebende Typus nur selten Anwendung gefunden.“ FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, 1978, 346 ff.

„Erst auf der Rückreise lernte Hansen in Norditalien nach der Villa Emo bei Fanzolo auch die – zwei Stunden Fußmarsch davon entfernte – Kapelle der Villa Barbaro bei Maser kennen, die Palladio 1580 mit den wohlhabenden Auftraggebern der Familie di Barbaro als überdeutliche Pantheon-Variante angelegt hat.“ PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens, 2003, 161.

⁸⁵ „So griff man auch in der Architektur des 19. Jh. vielfach auf das P. zurück, kaum in Form getreuer Architekturkopien, aber in freier Variation und Kombination stereometrisch reduzierter Volumina und des auf das P. zurückgehenden Musters eines zylindrischen Kuppelbaus mit Portikus.“ REUDENBACH, Bruno, Pantheon, 2002, 60.

„Der Tempio Canoviano gehört demnach in jene Gruppe von Nachahmungen, besser gesagt, von Variationen des stadtrömischen Pantheons, wie sie seit dem späten 16. Jahrhundert vornehmlich in Italien entstanden.“ WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, 1980, 153.

„Der wichtigere Typ von Wohnhäusern, in denen die Pantheonidee variiert wurde, ist der Typ eines quadratischen oder rechteckigen Gebäudes mit einer Rotunde im Zentrum, nach dem Vorbild der Villa Rotonda von Palladio.“ NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 50.

„It is unlikely that either architect [SCALFAROTTO, San Simeone Piccolo, Venedig und TEMANZA, Santa Maria Maddalena, Venedig. Anm. Verf.] thought he was copying the paradigm or even that one was correcting the

aber zugleich die Existenz eines Vorbilds, einer anderen nicht gleich-gestaltigen Grundform voraus. Wie schon ‚Nachfolger‘, ‚Derivat‘ und ‚Pantheonid‘ offenbaren beide Termini ihren – voraus zu setzenden – Bezug zum Vorbild. Darüber hinaus präzisieren *Variante* und *Variation* mit ihrer wörtlichen Bedeutung ‚verändern‘, ‚abwandeln‘ auch den Arbeitsprozess, der vom Vorbild zur Variante führt. In der Literatur trägt *Variante* die Bedeutung ‚veränderte Ausführung‘, *Variation* bedeutet ‚Veränderung‘, ‚Abwandlung‘. D.h. beide Termini sind nicht unterschiedslos austauschbar: *Variation* ist mehr der ‚Vorgang‘, der ‚Prozess‘, der vom Vorbild zur rezipierenden Architektur führt. Die *Variante* hingegen ist das ‚Ergebnis‘ des Prozesses der Variation.

Unter den vielen in der Literatur vorkommenden Fachausdrücken für das Phänomen der Erkennbarkeit von Rezeptionen kann nun auch für die Ebene der ‚rezipierenden Architektur‘ eine eindeutige Empfehlung gegeben werden. Den Terminus *Pantheonid* zeichnet zwar die überlegene und eindeutige Hinweiskraft auf das Vorbildbauwerk aus, am meisten überzeugt hingegen der Terminus *Variante*: Er setzt nicht nur den Bezug zu einem Vorbild voraus, sondern vermag darüber hinaus auch den Prozess hin zur rezipierenden Architektur erkennbar zu machen.

4. Ergebnis – die passende Terminologie

Ausgangspunkt der Überlegungen war das Phänomen der Erkennbarkeit des Vorbilds in den Rezeptionen und die Frage in wieweit der Terminus *Zitat* innerhalb dieses Phänomens begrifflich stimmig verwendet werden kann. Bereits zu Beginn war deutlich geworden, wie unpräzise dieser Terminus in der Literatur verwendet wird. Diese Tatsache führt leicht zu Missverständnissen, erschwert unnötig die Kommunikation über die rezeptiven Vorgänge und nötigt dazu, immer wieder neu ein Basisverständnis aushandeln zu müssen. Vor dem Hintergrund der Definition des ‚Repräsentativen Elements‘ und seiner Klammerfunktion wird die dem Terminus *Zitat* innewohnende Begrenztheit für eine Anwendung im Bereich der Architektur deutlich. Die Verwendung von *Zitat* in der Literatur verfehlt in zweierlei Weise ihr Ziel:

other; each was creating a personal variation on the theme.“ MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, 1960, 138.

⁸⁶ Lat. *variare*, bunt machen, wechseln; bunt sein, mannigfaltig sein, sich verändern.

Zum einen wird der Terminus *Zitat* meist für eine Bedeutung auf der Ebene der ‚rezipierenden Architektur‘ verwendet. Die eigentliche Aussageintention der Verfasser ist demnach in Richtung der Bedeutung von ‚Variante‘ zu suchen. Diese Intention kollidiert aber mit der eigentlichen Aussageebene von *Zitat*, die ja dem ‚Repräsentativen Element‘ zuzuordnen ist. D.h. die Autoren beachten die verschiedenen Aussageebenen, die der Vorgang der Rezeption beinhaltet, nicht und nehmen den Verlust der Eindeutigkeit des Terminus in Kauf. Dies spiegelt sich in der chamäleon-artigen Verwendung von ‚Zitat‘ bei den in der Einleitung vorgestellten Beispielen.⁸⁷

Zum anderen kann *Zitat* mit seiner sprachwissenschaftlichen Herkunft und seiner damit einhergehenden ursprünglichen Bedeutung – ‚wortwörtliche‘ Kopie und Teil eines Ganzen – dem architektonischen Prozess der Rezeption kaum gerecht werden. Im Bereich der Rezeption von Architektur bleibt der Verwendung des Terminus *Zitat* nur eine schmale Nische im textlichen Bereich.⁸⁸ Dieses Proprium von ‚Zitat‘ wird in der Literatur nicht beachtet, so dass der Terminus zwangsläufig zur Worthülse wird. Eine präzise Aussage ist mit *Zitat* nicht mehr möglich.

Die sich aus dieser Untersuchung ergebende Folgerung, den Terminus *Zitat* im Bereich der rezeptiven Architektur nicht mehr anzuwenden, kann natürlich nur ein Zwischenschritt sein. Nun treten die anderen in der Literatur verwendeten Termini in den Mittelpunkt des Interesses. Jeder Terminus wurde zunächst der ihm zukommenden Aussageebene innerhalb des Rezeptionsvorganges zugeteilt. An dieser Stelle scheiterten einige der in der Literatur verwendeten Termini bereits an der Möglichkeit, auf zwei Ebenen verwendet werden zu können. Anschließend wurden jene Termini, die einer bestimmten Aussageebene zugeordnet werden konnten, näher auf ihre Eignung, die Phänomene der Rezeption eindeutig ins Wort zu fassen, geprüft.

Auf der Ebene des ‚Vorbilds‘ kristallisierte sich der Terminus *Prototyp* als präzisester Ausdruck für ein Vorbildbauwerk heraus.

Für die Ebene der ‚rezipierenden Architektur‘ konnte neben dem Terminus ‚Pantheonid‘ der Terminus *Variante* als zutreffendste Bezeichnung für eine eindeutige Rezeption des Pantheons bestimmt werden. Er setzt den Bezug zu einem Vorbild voraus und vermag darüber hinaus auch den Prozess hin zur rezipierenden Architektur erkennbar zu machen. Zudem hat *Variante* den Vorteil für alle rezipierenden Architekturen verwendet werden zu können. Der

⁸⁷ Vgl. I. Einleitung - 1. Zielsetzung der Arbeit

⁸⁸ ‚Zitat‘ wäre allenfalls für einen eng umrissenen kopierten Bauwerksabschnitt denkbar. Allerdings würde sich in diesem Fall sofort die Frage stellen, wieso nicht der präzisere Ausdruck ‚Teilkopie‘ verwendet wird.

Terminus ‚Pantheonid‘ gibt zwar eine präzise Einzelaussage, verweigert sich durch die jeweilige Kombination des Titels des Vorbildbauwerks mit dem Suffix ‚-id‘ dem generellen Gebrauch.

Nur auf der Ebene des ‚Repräsentativen Elements‘ konnte kein treffender Terminus gefunden werden. Die in der Literatur auftauchenden Termini ‚Anspielungsreicher Bezug‘, ‚Anspielung‘, ‚Assoziationsangebot‘ und ‚Motiv‘ konnten nicht überzeugen. ‚Motiv‘ entfällt aus Gründen der Eindeutigkeit: Dieser Terminus würde Verwechslungen mit der Ebene des ‚Vorbilds‘ ermöglichen. Die anderen verwendeten Termini erlauben den einzelnen Merkmalen einer Rezeption zwar die Abweichung vom Vorbild in Größe, Form, Proportion und Material. Es fehlt hingegen die deutliche Information über den hinweisenden und repräsentativen Charakter der baulichen Elemente, seien es die Hauptstrukturen der Bauteile oder charakteristische Merkmale, die bereits einzeln oder in geeigneter Kombination die Erkennbarkeit des Vorbildbauwerks ermöglichen. Bis auf weiteres eignet sich als vorläufiger Platzhalter-Terminus am besten die Bezeichnung *Repräsentatives Element*. Ungeachtet eines hier noch zu findenden Terminus steht die Definition zur Verfügung, um zukünftig weitere – bisher noch nicht in den Blick genommene – Termini aller drei Ebenen auf ihre schlüssige Einsetzbarkeit überprüfen zu können.

III. DAS PANTHEON IN ROM

Im Zentrum des vorausgehenden Kapitels stand die Aufgabe, sich Klarheit über die Bedeutung des Terminus *Zitat* im Zusammenhang mit architektonischer Rezeption zu verschaffen. Die begriffliche Untersuchung zeigt *Zitat* als ungeeignet für präzise Aussagen auf diesem Gebiet. Die in der Literatur gefundenen Beispiele bestätigen die Untersuchung. Zugleich legt die begriffliche Analyse das Fundament für die Suche nach belastbaren und aussagekräftigen Termini frei. Die Vorgänge der Rezeption von Architektur können durch die Definition der ‚Repräsentativen Elemente‘, die im Spannungsfeld des Vorbildbauwerks und der rezipierenden Architektur erinnern und erkennen ermöglichen, sehr gut erfasst werden. Weitere Termini, die für die Thematik Architekturrezeption verwendet werden, können mit Hilfe dieser drei Ebenen in ihrer Aussagerichtung bestimmt und auf ihre Aussagekraft geprüft werden. Für die Zielrichtung dieser Arbeit besonders wichtig sind die mit dem provisorischen Titel ‚Repräsentative Elemente‘ versehenen architektonischen Merkmale:

Die ‚charakteristischen Bestandteile einer vorbildhaften Architektur, die in freier Weise in ein neu entstehendes Bauwerk so übernommen werden, dass sie zum einen diese Bestandteile repräsentieren und zum anderen erkennbar auf das Vorbild als Ganzes hinweisen‘⁸⁹.

Die aus der begrifflichen Analyse gewonnenen Erkenntnisse und Termini werden nun am architektonischen Beispiel angewendet. Die folgenden Abschnitte nehmen das Pantheon in Rom in den Blick. Dieses Bauwerk ist das *Vorbild* für die späteren architektonischen Rezeptionen. Das Pantheon ‚präsentiert‘, ‚enthält‘ oder ‚trägt‘ die ‚Repräsentativen Elemente‘. Deshalb muss das Gebäude selbst in den Blick genommen werden, seine Baugeschichte, seine Funktion und seine baulichen Veränderungen bis heute.

1. Beschreibung der Architektur⁹⁰

In diesem Kapitel steht das Pantheon selbst im Mittelpunkt. Dieses Bauwerk ist der Ausgangspunkt für alle seine Rezeptionen. Die Beschreibung nimmt sowohl die großen Bauteile wie auch die Details des Pantheon in den Blick. Schritt für Schritt wird die Architektur außen und innen erschlossen. Als Innenraum zählt hier nur der umbaute Raum der Rotunde. Deshalb wird sowohl das ‚Innere‘ der offenen Säulenhalle wie auch des

⁸⁹ Vgl. II. 2. Definition des ‚Repräsentativen Elements‘, 14.

⁹⁰ Einige Hauptansichten des Pantheon: Abbildungen Nr. 58-66, S. 272-274.

Übergangsbauwerks zwischen Säulenhalle und Rotunde bereits im ersten Abschnitt ‚Das Äußere des Bauwerks‘ beschrieben. Das Übergangsbauwerk beinhaltet zwar umbauten Raum, der aber für die verschiedenen Weisen der Nutzung der Rezeptionen nicht von Bedeutung ist. Wie beim Pantheon wird er auch dort ‚übergangen‘. Daher wird das Innere dieses Bauteils aus Gründen der Vollständigkeit kurz dargestellt, zählt aber für den vergleichenden Ausblick nicht zum eigentlichen Innenraum der Rotunde.

1.1. Das Äußere des Bauwerks

Das Pantheon liegt inmitten des dicht bebauten historischen Zentrums von Rom.⁹¹ Das freistehende Gebäude ist an drei Seiten von Straßen umgrenzt: Östlich die Via della Minerva, südlich die Via della Palombella und westlich die Via della Rotonda. Im Norden akzentuiert die vorgelagerte Piazza della Rotonda die Eingangsseite des Pantheon.

Das Niveau der näheren Umgebung des Bauwerks steigt von Norden nach Süden hin an. Lediglich eine Stufe genügt, um von der Piazza im Norden auf das Eingangsniveau des Pronaos zu kommen. Nach Süden hin ist das Pantheon im ansteigenden Terrain rundherum auf Bodenniveau freigelegt. Diese freigelegte Zone ist durch Mauern, die die umgebenden höher liegenden drei Straßen stützen, abgesetzt. Seine größte Tiefe erreicht diese Art Graben um das Pantheon im Süden.

Der *Grundriss* des Pantheon lässt von Nord nach Süd drei Abschnitte erkennen: den Pronaos, den Zwischenblock und die Rotunde. Diese Dreiteilung zeichnet sich auch am *Außenbau* deutlich ab. Dazu muss der Betrachter seine Perspektive auf das Pantheon von der Mittelachse der Piazza weg, etwas zur Seite hin, nach Osten oder Westen, versetzen. Zuerst fällt der Blick auf eine antike griechisch-römische Tempelhalle, hinter der ein kolossaler Block, einem Triumphbogen vergleichbar,⁹² aufragt. Dem Zwischenblock folgt die konvex in die Breite sich weitende Mauer der Rotunde. Über diesem Bauteil ragt eine Kuppel empor, die wiederum höher als der Zwischenblock ist.

⁹¹ Die gesamte Oberfläche des Pantheon weist – als Tribut an den Zahn der Zeit – mehr oder weniger große Schäden auf. Eine Beschreibung des heutigen Zustandes darf jedoch weder idealisieren noch sich in den Details beispielsweise fehlender Konsolsteine an den Gesimsen festfahren. Die folgende Beschreibung des Ist-Zustandes gibt das Bauwerk in seinen erhaltenen Grobstrukturen wieder. Der Zahn der Zeit muss um der Übersichtlichkeit willen immer mitgedacht werden.

⁹² Die Umschreibung des Zwischenblocks als ‚Triumphbogen‘ stammt von ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, in: LTUR IV, Roma 1999, 58.

Der *Pronaos* erhebt sich heute eine Stufe über das Niveau der Piazza della Rotonda.⁹³ Das querrrechteckige Gebäude ist etwa 34 m breit, 15,62 m lang und ca. 24 m hoch.⁹⁴ Insgesamt 16 korinthische Säulen und vier Wandpfeiler tragen Gebälk, Giebel und Satteldach. Die Frontseite empfängt den Betrachter mit einem repräsentativen achtsäuligen Giebelportikus. Die Säulen des *Pronaos* haben Basen und Kapitelle aus weißem griechischen Marmor, die monolithischen, unkannelierten Schäfte sind aus ägyptischem Granit. Die Front- und Seitensäulen bestehen überwiegend aus grauem, die übrigen aus rotem Granit. Die drei Säulen der Ostseite sind aus rötlichem Granit und stammen ebenso wie das dortige Gebälk aus jüngerer Zeit.⁹⁵

Die Basen lasten auf einer quadratischen Plinthe von 2,06 m Seitenlänge und einer Höhe von 18 cm. Die Basis besteht aus drei Wülsten, deren Durchmesser von unten nach oben abnehmen. Der mittlere Torus erscheint aus zwei schmalen Wülsten zusammengesetzt. Die Kehlen sind durch schmale Platten von den Wülsten abgesetzt. Die Höhe der Basen, 55-56 cm, entsprechen zusammen mit den 18 cm der Plinthe dem halben unteren Säulendurchmesser.⁹⁶ Die unkannelierten, polierten Granitschäfte sind Monolithe. Ihr unterer Durchmesser beträgt im Mittel 1,48 m. Die Höhe von 11,79-11,80 m entspricht dem achtfachen Säulendurchmesser von 11,84 m. Die Entasis des Schaftes erreicht ihr Maximum etwas unterhalb der Mitte. Das korinthische Kapitell hat eine Höhe von 1,60 m.⁹⁷ Auf dem Kapitellkörper entfalten sich die Akanthusblätter in drei Ebenen. Der obere Abschnitt mit den Voluten ist der größte, die mittlere Zone die schmalste, der unterste Bereich ist etwas größer als die mittlere Zone. Die Diagonale der Abakusplatte entspricht dem verdoppelten Säulendurchmesser.⁹⁸ Zusammen mit der Plinthe erreichen die Säulen eine Höhe von 14,15 m, was fast das 9 ½-fache des unteren Säulendurchmessers ist.⁹⁹ Der Abstand der Säulenachsen beträgt im Mittel 4,52 m, was dem dreifachen unteren Säulendurchmesser entspricht.¹⁰⁰

⁹³ Ursprünglich lag der vorgelagerte Platz 1,32 m unter dem Bodenniveau des *Pronaos*. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon* (Jutland Archeological Society; VIII), Copenhagen 1968, 35.

⁹⁴ Die Breite an den Frontsäulen beträgt 34,07 m, am Zwischenblock 34,20 m. Die Länge ist von der Plinthenkante der Frontsäule der inneren Säulenreihe bis zum Zwischenblock gemessen worden. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 35.

⁹⁵ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 40. Ziolkowski datiert die teilweise Erneuerung der Ostseite in die Zeit Alexander VII. (1655-1667) und die östlichste Säule der Giebelfront in die Zeit Urban VIII. (1623-1644). Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 57.

⁹⁶ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 40.

⁹⁷ Ohne die Abakusplatte entspricht die Höhe dem unteren Säulendurchmesser von 1,48 m. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 40.

⁹⁸ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 40.

⁹⁹ Vgl. ebd., 40.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 40. 1,48 m Durchmesser an der Basis. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 57.

Das Gebälk aus weißem Marmor ist 3,34 m hoch.¹⁰¹ Es ist klassisch unterteilt in Architrav, Frieszone und Gesims. Der Architrav umfasst drei Faszien, die von Perlstab und Kyma strukturiert werden. Zum Fries hin werden die Faszien durch ein weiteres Kyma mit abschließender Platte getrennt. Auf der Frontseite befindet sich eine Inschrift, die an die Restaurierung des Pantheon unter Septimius Severus¹⁰² im Jahr 202 erinnert.¹⁰³ Der Fries ist nicht dekoriert, nimmt jedoch eine Inschrift auf, die Agrippa¹⁰⁴ als Erbauer des Gebäudes nennt.¹⁰⁵

Das Gesims – gegliedert und getragen durch Eierstab und Konsolsteine – wird durch zwei gleichartig gestaltete Schräggeison zu einem Dreiecksgiebel mit freiem Tympanon ergänzt. Die Höhe des Giebels entspricht einem Fünftel der Basislänge des Dreiecks. Die Außenwinkel betragen 23° Grad.¹⁰⁶ Die Löcher im Giebelfeld weisen auf früher vorhandene Befestigungskrampe hin. Sie können sowohl einer ursprünglichen festen Ausschmückung, wie auch in späterer Zeit ephemeren Dekorationen gedient haben.¹⁰⁷ Befestigungslöcher im Bereich über dem Schräggeison weisen ebenfalls auf eine früher vorhandene Dekoration hin, ohne genaueres darüber preiszugeben.¹⁰⁸

Der Seitenaufriß des Pronaos lässt sich erst auf den zweiten Blick vom Seitenaufriß des folgenden Zwischenblocks trennen, da verbindende Strukturen beide Bauteile miteinander zu verschränken suchen. Trennend wirkt zunächst der Wechsel des Stützensystems von Norden nach Süden: Auf drei freistehende Granitsäulen folgen drei kannelierte Pilaster, zwischen denen die Wand geschlossen ist.¹⁰⁹ Die gleiche Länge von Säulen und Pilastern, der gleiche Aufbau der Basen und das gemeinsame korinthische Kapitell betonen dagegen die Zusammengehörigkeit der gesamten Seitenfläche. Das aufliegende Gebälk verstärkt diese

¹⁰¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 40.

¹⁰² SEPTIMIUS SEVERUS, römischer Kaiser (193-211), 11.4.146 * Leptis Magna, + 4.2.211 York, DNP 11, 2001, 413-435.

¹⁰³ "IMP CAES L SEPTIMIUS SEVERUS PIUS PERTINAX AUG ARABICUS ADIABENICUS PARTHICUS MAXIMUS PONTIF MAX TRIB POTEST X IMP XI COS III P P PROCOS ET IMP CAES M AURELIUS ANTONINUS PIUS AUG TRIB POTESTAT V COS PROCOS PANTHEUM VETUSTATE CORRUPTUM CUM OMNI CULTU RESTITUERUNT" (C.I.L. VI. 896). Zitiert nach FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 180.

¹⁰⁴ AGRIPPA, *Marcus Vipsanius*, römischer Feldherr und Staatsmann, * 64/63 v. Chr., + 12 v. Chr., DNP 1, 1996, 294-296.

¹⁰⁵ "M · AGRIPPA · L · F · COS · TERTIUM · FECIT" (C.I.L. VI. 896.). ,Marcus Vipsanius Agrippa, Sohn des Lucius, errichtete den Bau in seinem dritten Konsulat, 27. v.Chr.'. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 180.

¹⁰⁶ Dies sind 7°- 8° Grad mehr wie die klassische griechische Norm, doch die Abweichung war im Rom der klassischen Zeit üblich. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 44.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., 44f.

¹⁰⁸ Die genaue Ausgestaltung des Giebelfeldes ist nicht bekannt. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 46.

¹⁰⁹ Der Wechsel von der Säulen- zur Pilasterordnung deckt sich vertikal jedoch nicht exakt mit dem Übergang vom Pronaos zum Zwischenblock: Der erste Pilaster ist im Gegensatz zu den folgenden Pilastern zugleich ein nach drei Seiten freistehender Wandpfeiler und gehört in seiner Funktion als Stütze noch zum Pronaos.

Wirkung. Es zieht sich von der Portikusfront über die Säulen der Pronaosseiten und die Pilaster des Zwischenblocks hinweg bis zur Rotunde hin, um dort unvermittelt an der Mauer zu enden.¹¹⁰

Die Dachzone führt das Wechselspiel von Trennung und Einheit der beiden Gebäudeseiten fort. Das bis zum Zwischenblock reichende Satteldach spiegelt die Erstreckung des darunterliegenden Pronaos. Ein Teil des Daches, ein schmaler Streifen der Traufzone, wird jedoch ohne Unterbrechung über die gesamte Seite des Zwischenblocks weitergeführt, so dass die beiden Bauteile zusammengehörig erscheinen. Die Eindeckung des Pronaos mit Ziegeln ist jüngeren Datums und dürfte kaum dem ursprünglichen Zustand entsprechen.¹¹¹

Nach dem Durchschreiten der achtsäuligen Giebelfront von Norden her sind die folgenden Stützen so angeordnet, dass eine dreischiffige Anlage in Nord-Süd-Richtung entsteht. Das Mittelschiff umfasst in der Breite drei Interkolumnien, die Seitenschiffe zwei.¹¹² Hinter der ersten und dritten Frontsäule – jeweils von Ost und West aus gezählt – folgen zur Rotunde hin je zwei weitere Säulen und ein am Zwischenblock anliegender Wandpfeiler. Die beiden Seitenschiffe enden im Süden in einer leicht eingezogenen Apsis mit Halbkalotte als oberem Abschluss. Die Apsiden reichen räumlich in den Zwischenblock hinein. Das Mittelschiff zieht an den zwei flankierenden Wandpfeilern vorbei und reicht – nur wenig eingezogen – durch den Zwischenblock hindurch bis an das Portal der Rotunde.

Der Fußboden des Pronaos ist mit verschiedenfarbigen Steinscheiben dekoriert. Einfache geometrische Formen, Kreis und Viereck, werden auch in der Rotunde wiederkehren. Ihre Anordnung unterstreicht die Längsrichtung des querrrechteckig gelagerten Pronaos. In den Seitenschiffen liegen Rechtecke mit ihrer langen Seite in Nord-Süd-Richtung und im Mittelschiff betonen die hintereinander gelegten Kreisscheiben den Weg zu Rotunde. Der helle Hintergrund besteht aus weißem Marmor und Travertin, die Kreise und Vierecke aus schwarz-grauem Granit.¹¹³

Die vier quadratischen Wandpfeiler liegen – unter Einhaltung des Interkolumniums – in Verlängerung der die drei Schiffe bildenden Säulenreihen an der Zwischenblockfront an.¹¹⁴

¹¹⁰ Die Ostseite des Pronaos wurde im 17. Jh. wiedererrichtet. Das dortige Gesims enthält weniger Konsolen und statt der Rosetten füllen Motive aus dem Wappen von Papst Alexander VII. die Kassetten. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 44.

¹¹¹ „ (...) a tile roof must be considered as inferior on a building like the Pantheon.“ FINE LICHT, Kjeld de, 52. Als Material könnte – wie bei der äußeren Kuppelschale – eine Metalleindeckung mit Bronzeplatten oder auch Marmor zum Einsatz gekommen sein. Vgl. ebd., 52.

¹¹² Der Säulenabstand schwankt leicht zwischen 4,43 – 4,59 m. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 35. Der Abstand der Säulenachsen beträgt im Mittel 4,52 m, nahezu das Dreifache des unteren Säulendurchmessers. Vgl. ebd., 40.

¹¹³ Vgl. ebd., 38.

¹¹⁴ Die Basen sitzen passend an der Wand, zwischen Schaft und Wand bestehen Lücken, nur die Kapitelle sind fest in die Wand eingefügt. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 72.

Sie flankieren die beiden Apsiden und den mittleren Durchgang des Zwischenblocks. Basen und Kapitelle entsprechen im Aufbau den Säulen. Die Schäfte sind aus weißen Marmorblöcken zusammengesetzt. Sieben halbkreisförmige Kannelierungen weisen auf die Schaftdekoration der Stützen im Rotundeninneren voraus. Die Kanten sind mit einem Perlstab verziert und laufen in den Apophygen in ein lanzettförmiges Blatt aus. Die Pilaster des Zwischenblocks im Durchgang zur Rotunde und an den Außenfassaden Ost und West sind nahezu gleich gestaltet.

Zusätzlich zum umlaufenden Gebälk liegen auf den Innenstützen in Nord-Süd-Richtung zwei weitere – die drei Schiffe des Pronaos betonenden – Gebälkreihen. Die Gebälkunterseite, 1,31m breit, ist in den Interkolumnien mit einem rechteckigen Rahmen dekoriert. Die Innenseite des Gebälks im Pronaos ist anders aufgebaut als die Außenseite. Statt in eine Frieszone gehen die Faszien des inneren Architravs in ein mehrfach gestuftes Gesims mit Kyma über.¹¹⁵

Über dem Gebälk ist das offene, hölzerne Traggerüst des Daches zu erkennen.¹¹⁶ Es stützt sich insgesamt auf die vier in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Gebälkreihen, die auf den die Schiffe strukturierenden Säulen und Wandpfeilern lasten. Auf den beiden äußeren Reihen liegt das Traggerüst des Daches im Traufbereich auf. Wegen des ansteigenden Daches ist auf die beiden inneren Gebälkreihen ein weiteres Tragwerk aufgesetzt. Es besteht aus vier Quaderpfeilern, die durch offene Rundbögen aus Ziegelstein miteinander verbunden sind. Die darüber entlanggeführte horizontale Mauer dient den beiden Flügeln des Satteldaches im oberen Bereich als Auflager. Das heute von unten offene Dach dürfte ursprünglich geschlossen und gewölbt gewesen sein.¹¹⁷ Fine Licht vermutet im Mittelschiff ein Halbkreis-Tonnengewölbe.¹¹⁸ In den Seitenschiffen kann aus Platzgründen nur ein Segmentbogen-Tonnengewölbe vorhanden gewesen sein, was für den Betrachter auf Bodenniveau kaum vom Konzept des Mittelschiffs zu unterscheiden gewesen wäre. Ansatzpunkte für diese Annahmen sind Spuren im Pronaos und Textzeugnisse.¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. ebd., 41.

¹¹⁶ Das heutige *Ziegeldach* mit Traggerüst aus Holz ersetzt seit den 1620ern unter Papst Urban VIII. das ursprüngliche Dachtragwerk aus Bronze. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 46. Das Gesamtgewicht der Bronze des Dachtragwerks lag bei ungefähr 200 Tonnen. Vgl. ebd., 54.

¹¹⁷ „(...) it is not likely that the pronaos had an open roof truss.“ FINE LICHT, Kjeld de, 54.

¹¹⁸ Das Tonnengewölbe des Mittelschiffs wäre dann bündig in das noch vorhandene Tonnengewölbe des Zwischenblocks übergegangen. Dessen Dekoration – in Beton eingetiefte Kassetten – könnte in gleicher Weise das Mittelschiffgewölbe des Pronaos – wenn auch in anderem Material – ausgeschmückt haben. Ein abgehängtes Tonnengewölbe mit auf Holz aufgelegten Bronzeplatten wäre vom Gewicht her durchaus tragbar gewesen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 58.

¹¹⁹ Vgl. ebd., 57.

Die Wand, die den Pronaos nach Süden hin abschließt, bildet zugleich die Front des *Zwischenblocks*.¹²⁰ Im Aufriss erinnert diese Front an einen Triumphbogen¹²¹ in der Art des eintorigen Titusbogens in Rom. Der Zwischenblock ist aus Beton errichtet. Er ragt über das Satteldach des Pronaos hinaus und erreicht eine Höhe von 30,50 m.¹²² Wie der Pronaos hat er eine Breite von 34,20 m.¹²³ Die östliche und westliche Außenwand erreicht eine maximale Tiefe von 9,85 m.¹²⁴ Der Grundriss des Zwischenblocks ergibt sich aus seiner Aufgabe, das Viereck des Pronaos an den Kreis der Rotunde heranzuführen. Dieser Gebäudeteil lässt sich als Kombination eines nur wenig tiefen (4,65 m) querrchteckigen Baus mit zwei südlich angeschlossenen dreieckigen Zwickeln beschreiben. Die beiden Zwickel folgen von innen nach außen der Kreisform der Rotunde und erreichen dort mit der vollen Tiefe des Zwischenblocks (9,85 m) ihre weiteste Erstreckung nach Süden.¹²⁵ Beide Zwickel enthalten ein mehrstöckiges Treppenhaus, das die einzelnen Geschosse miteinander verbindet.¹²⁶ Der Zwischenblock ist an allen drei Außenseiten durch Gesimse gegliedert. Ein Kranzgesims schließt die Front und die beiden Seiten oben ab und geht auf gleicher Höhe in das Kranzgesims der Rotunde über. Ein zweites 8,40 m tiefer liegendes Gesims wird gleichfalls an der Rotunde fortgeführt.¹²⁷ Noch tiefer liegt eine weitere horizontale Gliederung der beiden Außenwände: Das Satteldach des Pronaos endet zwar an der Front des Zwischenblocks, die Traufzone des Pronaosdaches hingegen läuft weiter auch am Zwischenblock entlang, bis sie abrupt am Übergang zur Rotunde endet.

Die Wandflächen der Ost- und Westseite des Zwischenblocks sind über der Traufzone mit Ziegelstein verkleidet. Unter der Traufzone orientiert sich der Wandauftritt am Pronaos. Die drei Pilaster der Zwischenblockseiten entsprechen der korinthischen Säulenordnung.¹²⁸ Über den gleichgestalteten Basen erheben sich die flachen, jedoch mit sieben halbkreisförmigen

¹²⁰ Die Front ist durch vier quadratische Wandpfeiler gegliedert. Sie liegen in Verlängerung der vier Säulenreihen des Pronaos. Die beiden äußeren Wandabschnitte werden durch je eine – leicht eingezogene – Apsis mit Halbkalotte konturiert. Die Apsiden reichen räumlich in den Zwischenblock hinein. Der breitere, innere Abschnitt ist geöffnet und oben mit einem Rundbogen abgeschlossen. Vgl. oben, 34. Die heutige Ziegelwand zeigt Krampenlöcher, die auf eine Wanddekoration zurückgehen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 83.

¹²¹ Die Umschreibung des Zwischenblocks als ‚Triumphbogen‘ stammt von ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 58.

¹²² Vgl. LUCCHINI, Flaminio, Pantheon, Roma 1996, 39 (Anm.1).

¹²³ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 35. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 58.

¹²⁴ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, 58.

¹²⁵ Tiefenmaße des Zwischenblocks vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 58.

¹²⁶ Der östliche Treppenaufgang ist insgesamt noch erhalten, der westliche nur noch in der unteren Hälfte. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 64. Die Treppenhäuser gewährten insbesondere Handwerkern zur Erhaltung und Reparatur der verschiedenen Gebäudeteile Zugang zu Hohlräumen und verschiedenen Gesimsen im Innern und Äußern der Rotunde. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 69.

¹²⁷ Dies entspricht einer Höhe von 22,20 m. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 77f.

¹²⁸ Der erste Pilaster nach der Säulenreihe ist eigentlich ein Wandpfeiler, der nach Süden hin den Zwischenblock berührt. Seiner räumlichen Stellung nach gehört er zum Pronaos.

Kannelierungen versehenen Schäfte, darüber ein korinthisches Pilasterkapitell, auf dem das Traufgebälk ruht. Die Wandfelder zwischen den drei Pilastern sind ungleich breit. Über einer Sockelbasis, gestaltet wie die Pilasterbasis, sind die Wandfelder mit teilweise noch vorhandenen Marmorplatten verkleidet. Jedes Wandfeld ist von zwei horizontalen Friesbändern strukturiert. Die beiden Pilaster zur Rotunde hin haben den größeren Abstand. Dort befindet sich in der sonst geschlossenen Mauerfläche eine Türe, die Zugang in das Innere des Zwischenblocks gewährt. Über der vom Pronaos her weitergeführten Traufzone wird die Ziegelsichtfläche durch die beiden bereits genannten Gesimse in zwei Stockwerke gegliedert. Etwa mittig gruppieren sich achsial in jeder Etage je ein gerahmtes hochrechteckiges Fenster.¹²⁹ Im oberen Feld kommt in nördlicher Richtung je eine weitere Öffnung dazu.¹³⁰

Die Frontseite des Zwischenblocks wird von den beiden Gesimsen unterschiedlich geprägt. Während das Kranzgesims sich über die gesamte Breite erstreckt, bleiben dem zweiten, tiefer liegenden Gesims nur zwei unterbrochene Teilstücke. Die Teilstücke enden an der Frontseite links und rechts an den geneigten Flächen des Satteldaches des Pronaos. Dieses gleichsam gesprengte, rudimentäre Horizontalgesims bildet die Basis für die beiden Flügel eines sich darüber erhebenden Schräggesims. Die Spitze dieses Dreieckgiebels reicht bis an das Kranzgesims. Damit erscheint der Giebel auf der Front des Zwischenblocks wie eine erhöhte Parallelverschiebung des Dreieckgiebels der Pronaosfront. Im oberen Drittel des Dreiecks befinden sich zwei Öffnungen, zu jedem Flügel des Satteldachs eine. Sie führen bis in die beiden inneren Kammern des obersten Geschosses.¹³¹

Der innere Aufbau des Zwischenblocks folgt dem Grundriss, der sich aus einem Querrechteck und den zur Rotunde hin ausgleichenden Zwickeln zusammensetzt. Da die Zwickelbereiche das Treppenhaus enthalten, bezieht sich die folgende Beschreibung vor allem auf den querrechteckigen Abschnitt. Die drei innenliegenden Ebenen des Zwischenblocks können außen, an den beiden oberen Gesimsen und dem untersten Gesims der Rotunde, das am Zwischenblock im Übergangsbereich von Pilasterschaft und –kapitell endet, abgelesen werden.

Das unterste Stockwerk ist durch die in den Zwischenblock eingetieften Apsiden und durch die mittige Öffnung zur Rotunde gegliedert. Der Fußbodenbelag im Durchgangsbereich setzt den geometrischen Rhythmus des Pronaos fort. Das gleiche gilt für die beiden inneren

¹²⁹ Zusammen mit dem Eingang auf dem Niveau des Fußbodens führen diese Öffnungen in die beiden Treppenhäuser der Zwickelbereiche.

¹³⁰ Sie dient als Fensteröffnung der äußersten Kammern im obersten Geschoss.

¹³¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 71.

Seitenwände, die je durch zwei Pilaster gerahmt werden. Sie entsprechen den Wandpfeilern des Pronaos, die wiederum mit den Basen und Kapitellen der Säulen übereinstimmen. Die Pilasterschäfte sind wie bei den Wandpfeilern mit sieben halbkreisförmigen Kannelierungen versehen.¹³² Die Fläche zwischen den Pilastern ist mit Marmorplatten belegt, die durch zwei horizontale Friesbänder von je ca. 90 cm Höhe unterbrochen sind.¹³³ Jedes der Friesbänder ist eine unabhängige Tafel mit Rahmen. Sie zeigen ein Relief mit zwei Kandelabern, die ein Feston tragen, sowie geschlungene Bänder. Über den Festons sind verschiedene religiöse Kultgegenstände abgebildet.¹³⁴ Eine ähnliche Situation ergibt sich auf den beiden schmalen Wandstreifen, die das Portal zur Rotunde rahmen: Die Festontafeln liegen hier zwischen Inschriftentafeln, die an verschiedene Baumaßnahmen erinnern.¹³⁵ Über den Kapitellen der Pilaster liegt der innere Architrav von dem das Tonnengewölbe ausgeht. Dieser Abschnitt reicht bereits in das nächste Geschoss des Zwischenblocks.

Das mittlere Stockwerk entspricht außen dem Abschnitt zwischen dem untersten Rotundengesims und dem gemeinsamen mittleren Gesims der Rotunde und des Zwischenblocks. Der querrrechteckige Bereich des Zwischenblocks enthält mittig über dem Durchgang zur Rotunde ein Tonnengewölbe, das auf dem Gebälk über den Pilasterkapitellen lagert. Dieses Gebälk ist eine Verlängerung des inneren Pronaosgebälks, das in Nord-Süd-Richtung über die beiden inneren Säulenreihen bis zur Front des Zwischenblocks reicht und mit einem schmalen Einzug zu beiden Seiten bis zur Rotundenwand weitergeführt wird. Das Gebälk besteht aus dem Architrav und darüber liegendem mehrfach abgetreppten schrägen Gesims.¹³⁶ Auf dieser Basis erhebt sich das Tonnengewölbe, das mit fünf Kassetten, jede vierfach abgetreppt, dekoriert ist. Im selben Stockwerk befindet sich links und rechts der Tonnenwölbung je ein Raum. Vom Treppenhaus führt ein 73 cm breiter Gang zu der auf der Ostseite ca. 5,80 m breiten und 2,30 m tiefen tonnengewölbten Kammer, die durch eine 1,50 m mächtige Mauer getrennt, aber durch einen wiederum 73 cm breiten Durchlass verbunden ist.¹³⁷ Ein kleines Fenster ist auf die Ostfassade des Zwischenblocks hin geöffnet.

Das obere Stockwerk entspricht außen dem Abschnitt zwischen mittlerem Gesims und Kranzgesims. Im querrrechteckigen Bereich des Zwischenblocks zieht sich über die gesamte

¹³² Die Kannelierung der Pilasterschäfte nimmt die Kannelierung der Säulenschäfte im Inneren der Rotunde vorweg.

¹³³ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 79.

¹³⁴ Die Relieftafeln werden nach ihrem Stil in die Zeit Hadrians datiert.

¹³⁵ Zwei Tafeln aus Stuck in der unteren Reihe sind jüngeren Datums. Sie zeigen christliche Altargeräte. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 82.

¹³⁶ Dieses innere Architrav-Gesims läuft nicht nur über den Säulenreihen, sondern auch über die Nordseite des Zwischenblocks entlang der vier Wandpfeiler. Die Oberkante des Gesimses liegt 15,17 m über dem Niveau des Fußbodens. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 75.

¹³⁷ Vgl. ebd., 69f. Das Pendant auf der Westseite ist zugemauert. Vgl. ebd., 70.

Breite eine Folge von sechs Kammern, die alle miteinander in Verbindung stehen. Die beiden innersten Kammern haben je eine Apsis mit Halbkalotte nach Süden hin, wobei die Apsiden in die Rotundenmauer hineinreichen. Die beiden Räume sind tonnen- und kreuzgewölbt, während die übrigen Kammern nur Tonnenwölbungen tragen. Die innersten beiden Kammern ermöglichen durch zwei Öffnungen auf der Nordseite den Ausstieg auf das Dach des Pronaos. Die äußersten beiden Kammern haben ein Fenster zur Ost- bzw. Westseite des Zwischenblocks.

Die *Rotunde* schließt sich direkt an den Zwischenblock an. Sie zeigt sich dem Betrachter aus unmittelbarer Nähe als Zylinder mit einer Höhe von 30,50 m.¹³⁸ Erst in einigem Abstand, den vor allem die Piazza von Norden her ermöglicht, kann die über dem Zylinder noch höher aufragende Kuppel wahrgenommen werden.¹³⁹ Der Übergang vom Zwischenblock zur Rotunde weist verbindende und trennende Elemente auf. Die Trennung wird durch die deutlich sichtbare Bruchlinie zwischen der flachen Seitenwand des Zwischenblocks und der konvexen Zylindermauer betont. Diese Wirkung verstärken sowohl die abrupt an der Rotunde endende Trauflinie vom Pronaos her, wie auch das unterste Gesims der Rotunde, das ebenso abrupt am Anschluss zum Zwischenblock – ungefähr auf dem Niveau des oberen Schaftendes der Pilaster – abschließt. Ebenso plötzlich wechselt der Sockel Form und Höhe. Am Übergang endet die reich gestaltete gemeinsame Sockelzone des Pronaos und Zwischenblocks.

Unvermittelt beginnt am Übergang der beiden Bauteile der niedrigere Sockel der Rotunde seinen Lauf entlang der konvexen Wand.¹⁴⁰ Er ist einfacher gestaltet und besteht zum überwiegenden Teil aus senkrechter Fläche, die im oberen Viertel schräg abgetreppt ist und mit einer schmalen horizontalen Fläche zur Rotundenmauer hin abschließt. Einen weiteren Kontrast setzt im unteren Bereich das Sichtziegelmauerwerk der Rotunde zur marmornen Verkleidung des unteren Teiles des Zwischenblocks. Verbindende Elemente überwiegen hingegen im oberen Abschnitt der beiden Bauteile. Zu nennen sind das gemeinsame Sichtziegelmauerwerk und die beiden auf gleichem horizontalem Niveau liegenden Gesimse. Die Rotunde selbst wölbt sich dem Betrachter mit ihrem mächtigen Zylinder entgegen. Die konvexe Wand ist durch drei Gesimse in drei Stockwerke gegliedert. Die Oberfläche der

¹³⁸ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 134.

¹³⁹ Martini weist dem Bauteil Zwischenblock auch die Aufgabe zu, dem aus Norden voranschreitenden Besucher den Blick auf die Rotunde vorzuenthalten. In der Mittelachse gerät die Kuppel ab einer Annäherung auf 55 m aus dem Blick. Vgl. MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom, 2006, 24.

¹⁴⁰ Die Sockelzone der Rotunde ist nur noch teilweise erhalten. Im Westen reicht sie ohne Unterbrechung nur noch vom Ansatz am Zwischenblock bis fast zur westlichsten Erstreckung der Rotundenmauer.

Rotunde wird von Ziegelmauerwerk dominiert.¹⁴¹ Die Oberkante des untersten Gesimses der Rotunde liegt 11,7 m über dem inneren Niveau des Fußbodens.¹⁴² Östlich und westlich sind je zwei Mauerzugänge sichtbar.¹⁴³ Ihm schließt sich ein 8,40 m hohes Stockwerk in der Mitte an, das bis an ein mit Konsolen reicher ausgeführtes, mittleres Gesims reicht.¹⁴⁴ Die Oberkante des Gesimses liegt 22,2 m¹⁴⁵ über dem inneren Fußbodenniveau.¹⁴⁶ Die Gesimsobenseite ist 1,10 m breit und in Resten mit Marmorplatten belegt.¹⁴⁷ Das obere ebenfalls 8,40 m hohe Stockwerk ist durch regelmäßige hochrechteckige Öffnungen gegliedert, die knapp über dem mittleren Gesims liegen.¹⁴⁸ Der Zylinder schließt oben mit dem Kranzgesims ab. Es ist 1,30 m hoch und ragt 1,10 m über die Mauerflucht hinaus und wird von s-förmigen Konsolen aus Travertin getragen.¹⁴⁹ In allen drei Stockwerken zeichnen sich außen mit Ziegelsteinen gelegte Entlastungsbögen ab: Die großen Bögen (11,80 m Spannweite) liegen auf den Haupt- und Diagonalachsen, die kleineren Bögen (5,35 m Spannweite) dazwischen.¹⁵⁰ Insgesamt ist die Mauer mit ihrem Kern aus gegossenem Beton ca. 6 m dick.¹⁵¹ Sie ist jedoch nicht massiv, sondern von Hohlräumen und Kammern durchzogen.¹⁵²

Über dem Rotundenzylinder erhebt sich die flach gewölbte *Kuppel* des Pantheon.¹⁵³ Ihre Basis ist gegenüber der Mauerfront des Zylinders ca. 3 m zurückgesetzt.¹⁵⁴ Ein etwa 2 m

¹⁴¹ Ca. 0,6m mächtige Ziegelschicht einer insgesamt ca. 6m dicken Mauer. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 94. Spuren von Putz an der Nord- und Nordwestseite lassen eine insgesamt verputzte Rotunde vermuten. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 142.

¹⁴² Vgl. ebd., 108.

¹⁴³ Insgesamt verteilen sich acht Mauerzugänge rund um die Rotunde. Vier sind östlich und westlich außen sichtbar, zwei sind innerhalb des Zwischenblocks zugänglich und zwei weitere sind verdeckt durch die noch vorhandenen sog. ‚Kammern‘, die den Raum zwischen Rotunde und der flachen Mauerfront samt mittiger Apsis des ehemals anschließenden Südgebäudes ausfüllt. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, fig.11 u. 98.

¹⁴⁴ Auf der Unterseite des Gesimses zwischen den Konsolen befinden sich mit Rosetten geschmückte Kassettenfelder. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 114.

¹⁴⁵ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 114.

¹⁴⁶ Das mittlere Gesims liegt auf gleicher Höhe wie das Kranzgesims im Inneren der Rotunde. Dort bezeichnet es die halbe Raumhöhe, die Basis der Halbkugelwölbung. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 133.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., 114.

¹⁴⁸ An der östlichen und westlichen Rotundenwand sind je sechs Öffnungen verteilt. Am Süden liegen drei weitere Öffnungen nebeneinander. Sie führten zu einer gewölbten Brücke, die auf dieser Höhe einen Übergang in das ehemals südlich anschließende Bauwerk ermöglichte. Vgl. FINE LICHT, The Rotunda in Rome, 1968, fig. 97 f., Grundrisse auf drei Ebenen und fig. 180ff.

¹⁴⁹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 142.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., 96.

¹⁵¹ Von unten nach oben wird die Mischung des Betons immer leichter, da statt Travertin und Tuff oben Ziegelsteinstücke und Tuff zugeschlagen wurden. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 96.

¹⁵² Die außen an der Rotunde sichtbaren Öffnungen gewähren Zugang zu diesen Hohlräumen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 90f. Details zu den Hohlräumen: Vgl. ebd., 138f.

¹⁵³ Das Baumaterial ändert seine Zusammensetzung abhängig von der Höhe. Das opus caementitium beginnt an der Kuppelbasis mit Ziegelbrocken als Zuschlag; weiter oben sind es Tuff und Vulkanschlacke. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 134f. Die Stärke der Kuppelschale reduziert sich von 5,90 m an der Basis bis fast 1,50 m am Oculus. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 136.

hohes ziegelverkleidetes Podest bildet die erste höhere Stufe, der sechs weitere, weniger hohe konzentrische Abtreppungen, folgen. Die obere Hälfte der Kuppel nimmt eine immer flacher werdende konvexe Schale ein. Eine letzte Abtreppung endet in einem Druckring aus Ziegelsteinen, der die Kuppelöffnung mit ca. 9 m Durchmesser umfasst. Die ganze Kuppel ist mit Bleiplatten bedeckt.¹⁵⁵ Mehrere Treppen führen im Süden und Südwesten vom Kuppelfuß bis zum Oculus.

An die *Südseite der Rotunde* schließt sich, etwa die Hälfte der Höhe des Rotundenzylinders erreichend, ein weiterer Gebäudeteil an. Es handelt sich um die Reste von ursprünglich zwei verschiedenen Bauten. Aus südlicher Blickrichtung, der Via della Palombella, fällt der Blick auf eine 48,55 m breite und heute noch bis ca. 16 m hohe Mauer.¹⁵⁶ Sie bildete den nördlichen Abschluss einer querrechteckigen Halle unbekannter Bestimmung.¹⁵⁷ Eine 8,90 m breite und 5,03 m tiefe Exedra spiegelt die Innenapsis der Rotunde des Pantheon.¹⁵⁸

Zwischen der Rotunde und der Abschlussmauer des verlorenen Südgebäudes verlaufen sechs Mauern parallel in N-S-Richtung, wobei sich je drei links und drei rechts der Exedra befinden.¹⁵⁹ Sie sind weder mit dem Pantheon noch mit dem ehemaligen Südgebäude fest verbunden. Die äußeren Mauern stehen in Verlängerung der O-W-Seiten des ehemaligen Südgebäudes, so dass der heutige Eindruck eines eigenständigen Anbaus an das Pantheon entsteht.¹⁶⁰ Rundbogige Durchlässe erlauben es, alle sechs Mauerscheiben in O-W-Richtung zu queren. Zwischen den Stützmauern an der Südspitze des Pantheon und der Exedra des rudimentären Südgebäudes besteht ein 1,31 m breiter Durchlass.¹⁶¹

Zugang in das Innere der Rotunde gewährt das *Portal* auf der Nordseite. Es liegt am Ende des Durchgangs des Zwischenblocks, in der Verlängerung des mittleren Schiffes des Pronaos.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., 134. Vom Kranzgesims bis zur ersten Kuppelstufe ergibt sich eine freie Fläche von 4 m um die Rotunde, die mit teilweise noch erhaltenen Marmorplatten belegt ist. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 136.

¹⁵⁵ Die Kuppel war ursprünglich mit Bronzeplatten belegt. Der oströmische Kaiser Konstans II. (641-668) ließ sie 663 entfernen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 136.

¹⁵⁶ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 147f. Wie das Pantheon ist die Mauer aus mit Ziegeln verkleidetem opus caementicium errichtet. Vgl. ebd., 148.

¹⁵⁷ „So far there has been no success in determining the purpose of the building.“ FINE LICHT, Kjeld de, 154. Die in der Literatur bis heute vorgenommenen Bestimmungen als Neptunsbasilika oder Teil einer Thermenanlage haben ihren Ansatzpunkt in Resten der Bauornamentik, bleiben aber unbewiesene Annahmen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 231.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., 148.

¹⁵⁹ Die äußeren Mauern sind 1,50 m, die übrigen 1,20 m dick. Die Bautechnik mit Entlastungsbögen entspricht der des Pantheon. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 157.

¹⁶⁰ Über insgesamt zwei Stockwerke ergeben sich verschieden große Kammern mit Tonnengewölben in N-S-Ausrichtung. Die äußersten Kammern erhalten Licht durch Fassadenfenster, die übrigen durch Öffnungen in den Gewölben. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 158.

¹⁶¹ Vgl. ebd., 158.

Das Portal erreicht an der Oberseite seines Gebälkes die Säulenhöhe des Pronaos.¹⁶² Oberhalb reicht die Wand noch bis an den Halbkreis des Tonnengewölbes. Links und rechts des Türrahmens bleibt an der Wand noch genügend Platz um Relief- und Inschriftentafeln aufzunehmen.¹⁶³ Der Türrahmen aus Marmor ist, von innen nach außen, aus drei Faszien – jeweils mit abschließendem Astragal – sowie Kyma mit Platte aufgebaut. Der Türsturz übernimmt diesen Aufbau als Architrav, dem ein Marmorfries und ein vorkragendes Gesims aus mehreren Schichten mit Astragal, Kyma, Platte und Karnies folgt. Diese hochrechteckige Portalrahmung umfasst nicht die Türflügel selbst, sondern wiederum eine mit Bronzeplatten bedeckte Portalanlage.¹⁶⁴

Die Portalanlage teilt sich in ein oberes Drittel, dem gerahmten Supraportenfeld, das mit fünf Bronzeleisten sechs hochrechteckige Gitteröffnungen unterteilt, und in die beiden unteren Drittel, dem Bereich der eigentlichen Doppelflügeltür. Links und rechts der Tür steht je ein kannellierter Pilaster auf attischer Basis und abschließendem Kapitell. Die Türflügel erreichen mit ihrer Oberkante die gleiche Höhe wie die Pilasterschäfte. Der Raum zwischen den Kapitellen ist durch ein querrrechteckiges Feld gefüllt. Über der Kapitellzone folgen Fries und Gesims, die zum Supraportenfeld überleiten.

Die Türflügel selbst sind durch fünf Felder in vertikaler Reihe gegliedert. Die fünf Felder werden durch ein umlaufendes und trennendes Band, das mittig mit regelmäßig aufeinander folgenden Bronzeknöpfen belegt ist, abgeteilt. Drei schmale, querrrechteckige Felder sind ganz oben, ganz unten und ein gutes Stück oberhalb der Mitte positioniert. Auch diese Felder tragen mittig Bronzeköpfe. Zwischen den beiden oberen Feldern liegt eine nahezu quadratische, zwischen den beiden unteren Feldern eine hochrechteckige Tafel. Beide Tafeln sind durch eine zweite, weiter innen laufende, die Rahmung verdoppelnde Leiste hervorgehoben.

1.2. Der Innenraum

Einlass in die *Rotunde* gewährt das bereits beschriebene Portal an der Nordseite. Nach Durchschreiten des Portals befindet sich der Besucher zunächst in einer querrrechteckigen tonnengewölbten Nische, deren Tiefe der Mächtigkeit der Rotundenmauer von ca. 6 m

¹⁶² 14,14 m.

¹⁶³ Die Breite incl. Rahmen beträgt 7,53m. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 126.

¹⁶⁴ Die Türflügel entstammen zwar der Antike, dennoch stellt sich die Frage, inwieweit die Portalanlage zum ursprünglichen Bestand des Pantheon gehört. Überlieferte Portalanlagen, wie etwa der Curia, heute im Pronaos der Lateranbasilika, sowie Reliefs und Malereien aus der Antike zeigen Türen, die genau zur Größe ihrer Portalrahmung passen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 128-132.

entspricht.¹⁶⁵ Erst jetzt öffnet sich dem Betrachter der eigentliche kreisförmige Innenraum. Über dem Fußboden erhebt sich der in zwei Geschosse geteilte Zylinder, der mit einer Halbkugelschale mit offenem Opaion überwölbt ist. Der Durchmesser des Zylinders entspricht fast genau der Höhe des Innenraums, so dass die zur vollen Kugel ergänzte Wölbung der Kuppel unten den Fußboden berühren würde. Die innere Höhe der Kuppel und der Durchmesser betragen 43, 44 m.¹⁶⁶ Die Höhe des Zylinders, gemessen an der Wand und der Radius des Zylinders ist 21,72 m. Der Radius der Halbkugel der Deckenwölbung beträgt mit 22,04 m etwas mehr. Um den Unterschied auszugleichen ist der Mittelpunkt der Halbkugel um 32 cm auf 21,40 m abgesenkt, so dass die Gesamthöhe wieder im Einklang mit der doppelten Wandhöhe des Zylinders ist.¹⁶⁷

Der Besucher betritt die Rotunde auf gleichem Niveau wie Pronaos und Zwischenblock. Der Fußboden aus verschiedenen Steinplatten ist leicht konvex zur Mitte hin aufgewölbt.¹⁶⁸ Er ist aufgeteilt in quadratische Felder, die in Reihen entlang der Hauptachsen laufen.¹⁶⁹ Die quadratischen Felder sind durch fast 90 cm breite Bänder voneinander getrennt.¹⁷⁰ In den Feldern liegen abwechselnd runde oder quadratische Steinscheiben.¹⁷¹ Dem Radius der Rotunde folgt in den Exedren ein 1,55 m breites Steinband, das umlaufend die Grenze zur Kreisfläche des Zylinders betont. Mit Ausnahme der Eingangsnische und der Südapsis verbindet das Band die Plinthen der am Übergang zu den Exedren aufragenden Säulen. Die Eingangsnische bleibt mit der Musterung im System der Rotunde, lediglich das die Raumgrenze markierende Band folgt nicht dem Rotundenradius, sondern schließt wie in der Südapsis in gerader Linie von Ecke zu Ecke ab.

Die *Mauerfläche des Zylinders* wird von zwei horizontalen Gesimsen in zwei Geschosse eingeteilt. Das untere Geschoss ist durch regelmäßig angeordnete Exedren, das obere Geschoss durch Tafeln und Blendfenster gegliedert. Das trennende erste Gesims ist in seiner Höhe von ca. 13 m durch das in den Raumkreis einschreibbare Quadrat bestimmt.¹⁷² Der

¹⁶⁵ Die Rotundenmauer lagert auf einem Betonfundament von ca. 4,5 m Höhe. An der Basis ist es 7,30 m, an der Oberseite 6,40 m breit. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 89.92.

¹⁶⁶ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 59.

¹⁶⁷ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, 59.

¹⁶⁸ Der höchste Punkt des Fußbodens liegt einige Meter nordwestlich vom Mittelpunkt. Die Differenz zum niedrigsten Punkt an der Südostwand beträgt ungefähr 30 cm. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, 60.

¹⁶⁹ Eine direkte Parallele zu diesem Muster sieht FINE LICHT in Böden der Basilica Ulpia und des Trajansforum, sowie variiert und reicher im Domus Augustana auf dem Palatin. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 102.

¹⁷⁰ Die quadratischen Felder bestehen abwechselnd aus Porphyrt und Giallo antico (Phrygischer Marmor). Die Bänder sind aus Pavonazetto (Numidischer Marmor). Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 101.

¹⁷¹ Die runden Steinscheiben bestehen aus Porphyrt oder grauem Granit, die quadratischen aus Pavonazetto. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 101.

¹⁷² Die Höhe beträgt an der Oberkante des Gesimses genau 13,10 m. Vgl. LUCCHINI, Flaminio, Pantheon, Roma 1996, 69 (Anm.1).

Kuppelzenith dient als Zirkeldrehpunkt, als Entfernung die Strecke einer Quadratseite. Der Zirkel zeichnet dieses Maß auf der Mittelsenkrechten ab. Der dort getroffene Punkt wird durch eine horizontale Linie zur Zylinderwand hin übertragen. Diese horizontale Linie trifft an der Zylinderwand in ca. 13 m Höhe die Oberkante des ersten Gesimses.¹⁷³

Das *untere Geschoss* erstreckt sich vom Bodenniveau bis zur Oberkante des ersten Gesimses. Die Rotundenmauer ist in sechzehn ungefähr gleiche Abschnitte geteilt. Acht geschlossene Wandteile wechseln mit acht offenen, in die Ringmauer des Pantheon hineinreichende Exedren ab. Die vier Exedren auf der Nord-Süd-Längsachse und auf der Ost-West-Querachse sind, mit Ausnahme der Eingangsnische, gerundet in die Mauer eingetieft. Die Grundrisslinie der beiden Exedren der Querachse ist ein Segmentbogen, während die Exedra im Süden durch ihren Halbkreisgrundriss hervorgehoben ist. Die vier Nischen der Diagonalachsen wirken querrrechteckig angelegt, jedoch folgen die Langseiten der Krümmung der Rotundenwand; die kurzen Seiten sind radial ausgerichtet. Alle Exedren außer dem Portal und der Hauptapsis besitzen an ihrer Rückwand drei weitere kleine Nischen. Hier erreicht die restliche Mauer nur noch eine Mächtigkeit von 2,20 m.¹⁷⁴

Mit Ausnahme der Eingangsnische und der Südapsis sind in die Exedren je zwei Säulen eingestellt. Auf einer flachen, etwa 4 cm hohen Plinthe erhebt sich die 41 cm hohe Basis. Die monolithischen Schäfte mit Entasis sind kanneliert, haben einen Durchmesser von 1,07 m und eine Länge von 8,86 m.¹⁷⁵ Die korinthischen Kapitelle sind 1,26 m hoch. Basen und Kapitelle sind aus Marmor und entsprechen im Aufbau denen des Pronaos. Die Säulen erreichen insgesamt eine Höhe von 10,53 m.¹⁷⁶ Die Nischen sind flankiert von Eckpilastern, deren Gestaltung den Säulen entspricht.¹⁷⁷ Die Südapsis wird durch die zwei einzigen im Rotundenraum frei stehenden Säulen hervorgehoben. Ihre quadratischen Plinthen sind radial ausgerichtet. Die beiden Säulen sind vor den die Nische flankierenden Pilastern positioniert und entsprechen im Aufbau den anderen Säulen.

Über den Pilastern und Säulen verläuft das Gebälk.¹⁷⁸ Der Architrav besteht aus drei Faszien und einem schmalen Karnies mit Platte. Jede Faszie schließt mit einer wulstigen Platte ab. Dem flachen Porphyrfries folgt ein ständig weiter vorkragendes reiches Gesims. Es baut sich

¹⁷³ Durchmesser – (Durchmesser : $\sqrt{2}$) = Höhe Oberkante des 1. Gesimses. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 196.

¹⁷⁴ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 94.

¹⁷⁵ Die Schäfte der Diagonalexedren sind aus Giallo antico, die der Querachse aus Pavonazetto. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 108. Giallo antico ist numidischer, Pavonazetto phrygischer Marmor. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 266 (19).

¹⁷⁶ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 108.

¹⁷⁷ Zum Teil gibt es Abweichungen bei den Anschlüssen von Schaft und Kapitell. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 108.

¹⁷⁸ Es ist insgesamt 2,55 m hoch und ragt 0,85 m in den Raum. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 110.

aus mehreren abwechselnden Lagen von Astragal, Eierstab, flacher Platte sowie aus einem von Volutenkonsolen getragenen, mehrlagigen Abschlusskranz auf. Die Unterseite des vorkragenden Gesimses, zwischen den Volutenkonsolen, ist mit Kassetten geschmückt, auf denen Rosetten angebracht sind. Die Unterseite des Gebälks zwischen den Kapitellen ist durch einfache viereckige Rahmen strukturiert. Die Langseiten der Rahmen folgen der Krümmung der Rotunde, die Schmalseiten richten sich an den Radien der Rotunde aus. Insgesamt entspricht der Aufbau des Gebälks dem des Pronaos.

Das Gebälk umgibt fast die gesamte Rotunde. An der Südapsis wird es um die vorstehenden Säulen verkröpft und auf gleicher horizontaler Ebene durch die Rundung der Apsis geführt. Die Apsis selbst reicht mit einer abschließenden Halbkalotte über das Gesims hinaus in das zweite Geschoss des Rotundenzylinders. An der Eingangsnische knickt das Gebälk um die Ecken ab, läuft entlang der Seitenwände und endet an der Portalwand. Auf etwas höherem Niveau als das Rotundengebälk zieht sich über die Breite der Portalnischenwand ein eigenständiger Gebälkstreifen.¹⁷⁹ Wie die Südapsis reicht auch die Eingangsnische über das Rotundengebälk in das zweite Geschoss des Zylinders hinein. Ein Tonnengewölbe überspannt die gesamte Breite der Eingangsnische. Der Rundbogen der Stirnseite folgt der Krümmung des Zylinders. Der Bogen ist durch ein 67,5 cm breites Band mit drei Faszien herausgehoben.¹⁸⁰

Vor die acht geschlossenen Wandabschnitte zwischen den Nischen ist je eine Ädikula gesetzt. Jede Ädikula rahmt eine hochrechteckige Eintiefung in die Rotundenwand. Die Ädikulen sind aufgebaut aus Postament, Säulen, Gebälk und Giebel. Das Postament beginnt mit einer Plinthe, der Basis, Block und Gesims folgen. Auf dem Postament stehen vor Wandpilastern, die die Wandnische rahmen, zwei korinthische, kannelierte Säulen. Über den Säulen liegt das Gebälk, das von einem Giebel bekrönt wird. Die Ädikulen links und rechts der Eingangsnische und der Südapsis schließen mit Dreiecksgiebeln, die Ädikulen links und rechts der Querachse mit Segmentgiebeln.¹⁸¹ Die geschlossenen Wandabschnitte enthalten in ihrem Inneren eine halbkreisförmige Kammer mit einem Radius von 2,31 m.¹⁸² Die Kammer ist mit einer Halbkalotte überwölbt, die runde Seite weist zum Zentrum der Rotunde. Zugang zu jeder Kammer ermöglichen die über die Außenfassade verteilten Türen.

Die übrige Fläche der Rotundenwand ist mit verschiedenfarbigen Steinplatten belegt. Die Struktur folgt den architektonischen Vorgaben. Das Band, das sich horizontal über den

¹⁷⁹ Das Portalgebälk ist einfacher als das Rotundengebälk aufgebaut. Es hat nur zwei Faszien, getrennt durch ein lesbisches Kyma, und ein weniger reich geformtes Gesims.

¹⁸⁰ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 110.

¹⁸¹ Die beiden abwechselnden Giebelformen finden sich u.a. bereits in den Zentralräumen der Trajanstherme. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 221.

¹⁸² Vgl. ebd., 95.

Ädikulen aus rechteckigen, abwechselnd hellen und dunklen Steinplatten zusammensetzt, entspricht der Höhe der Kapitelle der die Nischen begleitenden Pilaster.

Das *obere Geschoss* erreicht eine Höhe von 8,90 m.¹⁸³ Es beginnt über dem ersten Gesims¹⁸⁴ und reicht bis an das die Zylinderwand rundherum abschließende zweite Gesims. Dieses vorkragende Kranzgesims ist 1,90 m hoch und erreicht an seiner Oberkante eine Gesamthöhe von fast 22 m über Fußbodenniveau.¹⁸⁵ Der vollständige Kreis und das Fehlen von vertikal vermittelnden Konsolen betont die horizontale Linie und die Trennung der Zylinderwand von der Kuppel. Das Kranzgesims liegt auf der gleichen Höhe wie das mittlere Gesims an der Außenseite der Rotunde. Die Struktur des oberen Geschosses gleicht mit Ausnahme der Eingangsnische, der Südapsis sowie einem restaurierten Abschnitt dem unteren Geschoss. Ein hochrechteckiges, in die Wand eingetieftes Blendfenster¹⁸⁶ mit Dreieckgiebel wechselt stetig mit einer nahezu quadratischen, mehrfach gerahmten Tafel, über der ein schmales, querrechteckiges Feld liegt. Fenster und Tafel sind durch einen schmalen Streifen Wand getrennt. Nur über der Eingangsnische und der Südapsis wird diese Regelmäßigkeit unterbrochen, weil deren Wandöffnungen in das zweite Geschoss reichen. Deshalb liegen nur sechs Fenster jeweils mittig über den Exedren der Diagonalachsen und der Querachse.¹⁸⁷ Acht Fenster liegen achsial über den geschlossenen Wandbereichen mit den Ädikulen.¹⁸⁸

Die Fundierung der Fenster und Tafeln erfolgt durch einen schmalen Sockelstreifen über dem Gesims, dem ein weiterer schmaler Wandstreifen folgt. Die Unterkante der Tafeln haben etwas mehr Abstand zum Gesims als die Unterkante der Blendfenster. Oberhalb des Dreieckgiebels bzw. des schmalen querrechteckigen Feldes beginnt eine Gebälkzone mit Architrav, Fries und dem bereits erwähnten vorkragenden Gesims, das mit Astragal, Lesbischem Kyma, Karnies, Eierstab u.a.m. gestaltet ist.

Über der Eingangsnische und der Südapsis nimmt die in das obere Geschoss reichende, abschließende Wölbung den Raum eines Blendfensters samt zweier begleitender Tafeln ein.

¹⁸³ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 114.

¹⁸⁴ Über das Treppenhaus des Zwischenblocks führt eine Passage in die beiden Hohlräume der geschlossenen Wandabschnitte links und rechts der Eingangsnische. Von dort führen Gänge auf das erste Gesims der Rotunde. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 100.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., 114.

¹⁸⁶ Die Fenstermaße betragen 3,10 m in der Höhe und 2,30 in der Breite.

¹⁸⁷ Die Aushöhlung der Ringmauer durch die Exedren im unteren Geschoss setzt sich im oberen zweiten Geschoss fort. Über den Exedren der Diagonalachsen sind tonnengewölbte Kammern mit quergelagerten Entlastungsmauern über den Säulenachsen. Über den beiden Exedren der Querachse sind die Kammern mit einer Halbkalotte abgeschlossen. Kragsteine im Übergang von einem Geschoss in das nächste geben einen Hinweis auf einen möglicherweise einmal vorhandenen Deckenabschluss. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 98.

¹⁸⁸ Wie im unteren Geschoss gibt es auch hier die halbkreisförmigen Hohlräume, die denen im unteren Geschoss in Dimension und achsialer Ausrichtung entsprechen. Der Boden dieser Hohlräume liegt auf der Höhe des unteren Außengesimses. Nur zwei davon, links und rechts der Eingangsnische, sind von den Treppenhäusern des Zwischenblocks aus zugänglich.

Links und rechts der Wölbung sind die Tafeln zu hochrechteckigen schmalen Feldern reduziert mit ebenso schmalen Bekrönungsfeld. Über dem Gewölbescheitel ziehen sich horizontal zwei schmale rechteckige Felder, die durch eine Agraffe miteinander verbunden sind. In diesen seitlich und oberhalb begrenzten querrchteckigen Bezirk ragt der Gewölbebogen, dessen Stirnseite durch mehrere Faszien betont ist. Die sich daraus ergebenden Zwickel sind als gerahmte Dreiecke, mit Abstand zu den anderen gestalteten Flächen, auf die Wand gelegt.

Der dritte abweichend gestaltete Wandbereich liegt über dem größeren Teil der südwestlichen Diagonalnische und reicht bis über die westsüdwestliche Ädikula mit Segmentgiebel. Mithilfe von Graphiken und Malereien früherer Jahrhunderte wurde versucht, in diesem Abschnitt die ursprüngliche Wanddekoration nachzubilden, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts der heutigen Stuckdekoration weichen musste.¹⁸⁹ Dieser Wandbereich umfasst zwei Fenster - in gleicher achsialer Stellung wie die barocken Fenster - sowie die Wand dazwischen. Über einer Basis, die etwa der barocken Basis entspricht, erhebt sich eine doppelt so hohe Fläche, die mit einer schmalen Platte abschließt. Auf dieser horizontalen Linie beginnen die hochrechteckigen Fenstereintiefungen, die seitlich und oben gerahmt sind. Ein schmales vorkragendes Gesims schließt den Fensterbereich nach oben hin ab. Links und rechts begleitet je ein korinthischer Pilaster die Fenster.¹⁹⁰ Zwei weitere Pilaster stehen mit gleichen seitlichen Abständen im Zwischenraum, so dass zwischen den Fenstern vier Pilaster in Reihe mit ihren Basen auf einem durchgehenden Plinthenband stehen. Die Pilaster ragen mit ihrem oberen Viertel über das Abschlussgesims der Fenster hinaus und berühren mit ihren Kapitellen das abschließende Gebälk des Rotundenzylinders. Diese Linie entspricht dem Gebälkbeginn der barocken Umgestaltung. Der querrchteckige Bereich über dem Fenstersturz ist jeweils in drei gerahmte viereckige Felder eingeteilt, dessen mittleres einen kontrastierenden Kreis enthält. Im Bereich von Fenster zu Fenster ergeben sich zwischen den vier Pilastern drei identische hochrechteckige Flächen. Jede dieser Flächen enthält übereinander drei mehrfach gerahmte Vierecke von gleicher Breite, das obere und untere leicht querrchteckig, das mittlere hochrechteckig. Die mittlere, zwischen dem zweiten und dritten Pilaster liegende Fläche ist durch zwei kontrastierende Kreise im oberen und unteren kleinen Querrchteck hervorgehoben. Diese Motivkombination von Viereck und Kreis begegnete bereits im Fußboden und an den Wandflächen seitlich der Ädikulen.

¹⁸⁹ Zu den Problemen um die Dokumentation des Originalzustands und die Qualität der Nachbildung vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 115.

¹⁹⁰ Der Schaft ist 36 cm breit. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 117.

Über dem Kranzgesims des Zylinders erhebt sich *die Halbkugel der Pantheonkuppel*. Sie besteht aus Beton ohne Armierung. Die Wanddicke der Wölbung variiert in der Mächtigkeit von 5,90 m am Kuppelansatz bis zu 1,50 m am Opaion.¹⁹¹ Die Kuppel ist in 28 Segmente eingeteilt. Jedes Segment besteht aus fünf vertikal übereinanderliegenden Kassetten. Die Kassetten sind in die Schale der Hemisphäre eingetieft.¹⁹² Die restliche Oberfläche der Halbkugel zwischen den Kassetten verbindet sich zu horizontalen und vertikalen Bändern.¹⁹³ Der unterste Kassettenring beginnt 1,18 m über dem Kranzgesims des Rotundenzylinders. Die Höhe jeder Kasette beträgt hier 4,02 m. Jede weitere Kasette wird nach oben hin kürzer und schmaler.¹⁹⁴ Vier Abtreppungen strukturieren die Eintiefung jeder Kasette in die Kuppelschale. Die Abtreppungen sind oben schmaler als unten sowie schräg in die Tiefe geführt, wodurch die perspektivische Höhenwirkung der Kuppel eine Steigerung erfährt. Der obere Teil der Kuppel folgt der glatten Schale der Halbkugel um schließlich in das offene Opaion überzugehen.¹⁹⁵ Die Innenseite des Druckrings zeigt, abweichend vom gleichmäßigen Verputz der gesamten Kuppel, eine Bronzeplattenverkleidung.¹⁹⁶ Auffällig bleibt die Inkongruenz der Rhythmen zwischen der Zylinderwand (8 / 16) und der Kuppel (28). Die Übereinstimmung durch die Zahl 4 und die Verschiebung über die Zahl 7 baut eine spannungsvolle Harmonie zwischen oben (Kuppel) und unten (Zylinder) in der Rotunde auf.¹⁹⁷

¹⁹¹ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 59.

Das Baumaterial wird von der Kuppelbasis zum Scheitelpunkt hin immer leichter. Das opus caementitium beginnt an der Kuppelbasis mit Ziegelbrocken als Zuschlag; weiter oben sind es Tuff und Vulkanschlacke. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 134f.

¹⁹² Die Kassettierung von Gewölben setzte sich in Rom seit Sulla im 1.Jh. v. Chr. mehr und mehr durch. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 210.

¹⁹³ Die Kassettierung der Kuppel ist neben der Gewichtseinsparung Dekoration. Die Kuppelschale aus Beton ist nicht armiert, die vertikalen Bänder sind nicht als Gewölberippen aufzufassen. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, 1999, 60.

¹⁹⁴ Höhe der folgenden Kassetten: 3,87 m, 3,50 m, 3,08 m und 2,50 m. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 140.

¹⁹⁵ Die Öffnung im Kuppelscheitel – ca. 9m Durchmesser – bringt zwei Vorteile. Zum einen können die Baumeister die heikle Aufgabe, im horizontalen Bereich wölben zu müssen, umgehen; zugleich lässt sich damit die Beleuchtungsfrage elegant lösen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 217.

¹⁹⁶ Die ursprüngliche Oberflächengestaltung der Kuppel ist nicht bekannt. Die Haken in der Mitte der Kassetten lassen darauf schließen, dass Ornamente vorhanden waren. Auch die Vorstellung, dass die Innenseite der Kuppel mit Bronzeplatten bedeckt war – wie bis heute noch die Innenseite des Opaion – ist nicht auszuschließen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 145f.

¹⁹⁷ Es gibt bis heute zahlreiche Erklärungsversuche für die Rhythmisierung der Kuppel mit der 28, doch nach wie vor gilt: „(...) the number of the rows of coffers still lacks any convincing explanation.“ FINE LICHT, Kjeld de, 141. Über allen symbolischen Spekulationen sollte die sich aus den Verschiebungen ergebende Dynamik des Raumes nicht übersehen werden. Vgl. ebd., 201.

2. Baugeschichte

Das Pantheon in Rom ist das am besten erhaltene antike Gebäude. Zumeist wird als Zeitraum der Errichtung das 2. Jh. n. Chr. – unter Kaiser Hadrian – angegeben.¹⁹⁸ Doch hat sich seitdem selbstverständlich vieles verändert. Nicht nur der Zahn der Zeit, sondern auch Eingriffe in die Substanz veränderten das Bauwerk. Das Umfeld blieb gleichfalls nicht von Wandlungen verschont. Beides soll in einem eigenen Abschnitt beschrieben werden. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass das Bauwerk Hadrians selbst bereits eine Vorgeschichte hat. Dem Pantheon liegt ein Vorgängerbau samt eigenem Umfeld zugrunde. Die daraus zu gewinnenden Informationen bilden die Grundlage für eine Deutung der Funktion des hadrianischen Bauwerks.¹⁹⁹

2.1. Die Bauzeit des Pantheon

Das heute existierende Pantheon wurde an der Stelle eines Vorgängerbaues errichtet, der zur Zeit Trajans²⁰⁰ durch Blitzschlag zerstört worden war.²⁰¹ Die verwendeten Ziegel tragen zum allergrößten Teil Daten aus hadrianischer Zeit, einige Ziegel sind jüngeren, eine kleine Zahl auch älteren Datums.²⁰² Die genaue Erbauungszeit ist durch die archäologische Forschung bislang nicht nachweisbar, doch legen die bisherigen Befunde die Errichtung des Pantheon zur Zeit der Regierung Hadrians (117-138 n.Chr.) nahe.²⁰³

Die Annahme, dass der Baukomplex Pantheon nicht in einem Zug, sondern erst nach und nach entstanden sei, speist sich aus dem subjektiven Eindruck des späteren Betrachters, der nicht mehr die ursprüngliche Gestaltung der Wandflächen vor Augen hat. Abgesehen davon spricht für die einheitliche Planung von Rotunde, Zwischenblock und Pronaos schon das gemeinsame Fundament. Die heute wahrnehmbaren Trennlinien von Rotunde und Zwischenblock betreffen nur den oberen Teil und dürften bautechnische Ursachen haben. Im unteren Gebäudeabschnitt sind beide Bauten fest miteinander verzahnt. Gegen eine

¹⁹⁸ HADRIAN, *Publius Aelius*, römischer Kaiser (117-138), * 24.1.76, + 10.7.138 Baiae, DNP 5, 1998, 59-64.

¹⁹⁹ Die Betonung liegt auf *Deutung*, da es keine zeitnahen und deshalb verlässlichen Aussagen über die Funktion des Pantheon gibt. Vgl. III. 3. Das Pantheon Hadrians – Name und Funktion

²⁰⁰ TRAJAN, *Marcus Ulpius Traianus*, römischer Kaiser (98-117), * 53, + Aug.117 Selinus / Kilikien, DNP 12/1, 2002, 746-749.

²⁰¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon* (Jutland Archeological Society; VIII), Copenhagen 1968, 185f.

²⁰² Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 186. Die Mehrheit der Ziegel datieren von 123-125 n.Chr., vor allem 123 n. Chr. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, in: LTUR IV, Roma 1999, 56.

²⁰³ Die Mehrheit der Meinungen führt Hadrian als Bauherrn an. Vgl. MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine Deutung* (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main; Bd. XLIV, Nr. 1), Stuttgart 2006, 8, Anm.5.

Spätdatierung des Pronaos spricht auch der Rang des Bauwerks Pantheon, dessen Errichtung zu jener Zeit ohne Säulenstellung und Giebeldreieck nicht vorstellbar war. Darüber hinaus stimmt beispielsweise die Ausführung der Säulenordnung und des Gebälks des Pronaos mit der Ausführung im Inneren der Rotunde ziemlich genau überein.²⁰⁴

2.2. Der Vorgängerbau und dessen bauliches Umfeld

Die Inschrift in der Frieszone des *heutigen* Pantheon nennt den Bauherrn und die Fertigstellung des *Vorgängerbauwerks*: M · AGRIPPA · L · F · COS · TERTIUM · FECIT .

„Agrippa M. Vipsanius, Sohn des Lucius, errichtete das Bauwerk im dritten Jahr seines Konsulats“, also 27 v. Chr.²⁰⁵ Hadrian gab dem Pantheon bewusst den Namen Agrippas, der das erste Bauwerk an dieser Stelle errichtet hatte.²⁰⁶ Damit stellte er sich selbst in die Kontinuität mit Agrippa, einem Angehörigen der augusteischen Herrscherfamilie.

Archäologische Untersuchungen des 19. Jahrhunderts ergaben, dass Agrippas Bauwerk einen querrechteckigen Grundriss hatte und von Süden her zugänglich war. Das Baumaterial Travertin war mit Marmor verkleidet. Ein Pronaos unbekannter Länge war dem Querrechteck südlich vorgelagert.²⁰⁷

Das heutige Pantheon weist deutliche Bezüge zum ersten Agrippa-Bau auf. Beide Architekturen sind nach der Nord-Süd-Achse ausgerichtet. Der innere Durchmesser der heutigen Rotunde (43,44 m) entspricht der Breite des Agrippa-Baues (43,76 m).²⁰⁸

Der Lage des heutigen Pronaos samt Zwischenblock ist in der Nord-Süd-Erstreckung deckungsgleich mit der Tiefenerstreckung des ersten Bauwerks. Damit ergibt sich die interessante Situation, dass der heutige Eingang vom Zwischenblock in die Rotunde (von Nord nach Süd) nahezu an derselben Stelle liegt, wie der Durchgang in das querrechteckige erste Bauwerk Agrippas (von Süd nach Nord). Lediglich die Laufrichtung hat sich um 180° gedreht.²⁰⁹ Dieser Vorgängerbau wurde 80 n. Chr. durch Feuer zerstört.²¹⁰

²⁰⁴ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 186 ff.

²⁰⁵ Bevorzugt wird meist die Datierung 25 v. Chr. durch Dio Cassius (53.27.1-2). Seine Information liegt jedoch zeitlich noch weiter vom Geschehen entfernt als die Inschrift Hadrians. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 54.

²⁰⁶ „(...) putting the first builder's name on what he (Hadrian) had re-erected.“ FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 189.

²⁰⁷ Das Pantheon Agrippas hatte eine Breite von 43,76 m und eine Tiefe von 19,82 m. Der vorgelagerte Pronaos hatte eine Breite von 21,26 m. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 54.

²⁰⁸ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 195.

²⁰⁹ Vgl. GRÜNER, Andreas, *Das Pantheon und seine Vorbilder*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, Bd. 111, 2004, 495.

²¹⁰ Diese Nachricht überliefert Dio Cassius (66.24.2). Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 54.

Er wurde ca. 89 n. Chr. unter Domitian wiedererrichtet, ohne dass dessen Aussehen bekannt ist. Das wiedererrichtete Gebäude wurde zur Zeit Trajans durch Blitzschlag erneut zerstört.²¹¹ In den folgenden Jahren entstand das heutige Pantheon unter Hadrian.

Das *bauliche Umfeld* zur Zeit Agrippas unterschied sich deutlich von dem unter Hadrian. Das Bauwerk Agrippas lag außerhalb des alten Zentrums auf dem Campus Martius.²¹² Die älteste Einrichtung auf dem Marsfeld war die Saepta, der Versammlungsplatz der Comitia Tributa, auf dem die stimmberechtigten römischen Bürger die Wahl der Beamten abhielten. In der Endphase der Republik und in den ersten Jahrzehnten des Prinzipats wurden Baupläne entworfen. Erst Augustus und sein Schwiegersohn Agrippa legten die Schwerpunkte fest: Die Erneuerung der Saepta (Julia), das sog. Pantheon Agrippas und die Thermen Agrippas.²¹³

Ein Jahrhundert später, zur Zeit Hadrians, hatte sich das Marsfeld mit Bauten verdichtet. Während heute das Pantheon als prominenter Solitär, umgeben von Straßen und offenem Platz, frei zu umschreiten ist, war Hadrians neues Pantheon von anderen Bauwerken umschlossen. Nur von Norden her war der Zugang zum Pantheon über den von Kolonnaden gebildeten längsrechteckigen Vorhof möglich.²¹⁴ Im Süden lag – baulich durch Mauern und Verbindungsbrücke angeschlossen – das sog. Südgebäude, das zugleich mit dem Pantheon errichtet wurde.²¹⁵ Noch weiter südlich lagen die bereits 25 v. Chr. vollendeten Thermen Agrippas. Im Osten befand sich, fast an das Pantheon angebaut, die Saepta Julia, von Cäsar geplant, unter Agrippa vermutlich fertiggestellt und unter Hadrian erneuert.²¹⁶ Östlich des Pantheonvorhofs lag die Basilica Matidiae et Marcianae. Westlich des Pantheon erstreckte sich der Garten des Agrippa. Nach Norden hin wurden die Gärten durch die Thermen Neros, die in Höhe des Pantheonvorhofs lagen, begrenzt.²¹⁷ Das Pantheon Hadrians war demnach so fest in sein bauliches Umfeld eingebunden, dass es nicht so prominent wahrnehmbar war wie heute. Die Wölbung der Rotunde war vermutlich nur von Norden, im weiter entfernten Teil des Vorhofs, zu erkennen. Die östlichen und westlichen Kolonnaden des Vorhofs begrenzten den seitlichen Blickbereich. Nur westlich, von den Gärten her, wäre die Rotunde als einzelnes

²¹¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 185 f.

²¹² Nach dem Beginn der Republik war das ehemals sumpfige Gelände dem Kriegsgott Mars geweiht worden. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 227.

²¹³ Der freie Raum zwischen dem Pantheon Agrippas und den Thermen Agrippas ist identisch mit dem Standort der heutigen Rotunde. Die Annahme eines offenen, runden Platzes ist Spekulation. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 55.

²¹⁴ Der im Norden zum Pantheon führende Vorhof steht ganz in der Tradition der römischen Forenanlagen (z.B. Forum des Augustus mit Mars Ultor Tempel). Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 220.

²¹⁵ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 235.

²¹⁶ Der fortschreitende Bedeutungsverlust der Comitia Tributa verändert auch die Funktion der Saepta vom Wahlort zum allgemein genutzten Versammlungsplatz. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 230f. u. 235.

²¹⁷ Vgl. ebd., 233.

Bauteil des Pantheon wahrnehmbar gewesen, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, dass dies eine Gartenmauer verhindert hat.²¹⁸

2.3. Die Bauformen des hadrianischen Pantheon

Die beiden prägenden Bauformen des Pantheonkomplexes sind der Pronaos und die Rotunde, die Kombination von Rechteck und Kreis.²¹⁹ Der *Pronaos* mit seiner korinthischen Säulenordnung ist unter den kaiserzeitlichen Gebäuden eine weit verbreitete Bauform. Die *Rotunde* ist keine griechische, sondern eine römische Erfindung. Die geschriebenen Quellen geben für ihre Herkunft und Ausarbeitung keine Hinweise. Der Vergleich mit älteren Rundbauten ist ebenso schwierig, da nur wenige antike Bauwerke in originaler Substanz erhalten sind. Unter ihnen gibt es Tholoi, die jedoch außer der Kreisform keine offensichtlichen architektonischen Wirkungen auf das Pantheon hatten. Zudem wirken die Tholoi mit ihrem Säulenkreis nach außen, während das Pantheon seinen Schwerpunkt im Inneren hat.²²⁰ Das gleiche gilt für kreisförmige Denkmäler und Grabbauten, von denen keine offensichtlichen Bauelemente für das Pantheon übernommen wurden.²²¹ Anders liegt der Fall bei runden und gewölbten Bauten innerhalb von Thermenanlagen. Gewölbte Rundbauten, oft mit Diagonalnischen und offener Kuppel erreichen Durchmesser von über 20 Meter.²²² Sie sind zwar nicht die direkten Vorbilder des Pantheon, doch kann der Thermenzentralbau die neue Art Repräsentationsarchitektur der Hauptstadt Rom beeinflusst haben.²²³

Anders als die heutige unregelmäßige Platzsituation mit Brunnen, erstreckte sich zur Zeit Hadrians nördlich vor dem Pantheon ein in seiner Länge unbekannter längsrechteckiger *Vorhof in der Tradition römischer Forenanlagen*.²²⁴ Dieser Platz war an drei Seiten mit

²¹⁸ Vgl. ebd., 236.

²¹⁹ Das Pantheon ist nicht die erste derartige Kombination. U.a. diente in Palestrina bei Rom ein Peristyl als Eingang zu einem Rundgebäude. Alle bekannten Beispiele können zwar nicht als Vorbild für das Pantheon dienen, zeigen aber, dass Kombinationen von Kreis und Viereck nicht völlig unüblich waren. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 218 f.

²²⁰ "(...), in the Pantheon there does not seem to be any dependence historically and architecturally on the typical Hellenistic tholos." FINE LICHT, Kjeld de, 210.

²²¹ In Rom z.B. das Grab der Caecilia Metella an der Via Appia oder das Mausoleum des Augustus. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 211.

²²² Baiae bei Neapel, sogenannter 'Tempel des Merkur'; oben offener gewölbter Kreisraum mit 21,55 m Durchmesser. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 214.

²²³ Bereits vor dem Pantheon betraf dies z.B. die oktagonale eingewölbte Zentralhalle in Neros Palastkomplex oder die polygonalen Hallen mit Nischen im Palast des Domitian auf dem Palatin. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 214 ff.

²²⁴ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 220.

Kolonnaden umgeben: Die Säulen waren kleinere Ausführungen der Säulen des Pronaos.²²⁵ Der archäologische Befund zeigt eine 5-6 m breite Säulenhalle im Osten, mit einem Abstand von 24 m zur Mittelachse des Pantheon. Daraus ergibt sich eine Platzbreite von ca. 60 m.²²⁶ Der Platz lag 1,32 m unter dem Eingangsniveau des Pronaos und 1,19 m, bzw. fünf Stufen unter dem Niveau der umlaufenden Säulenhallen.²²⁷ Für den Übergang von der Säulenhalle zum Podium des Pronaos konnte die Grabung von 1996-97 an der Nordwestecke neue Aufschlüsse geben: die Lücke wurde durch ein Brunnenbecken, 4,80 m breit und 3,80 m tief geschlossen.²²⁸ Das Äußere des Pantheon, genauer die oberen Abschnitte des Zwischenblocks und die Zylinderwand der Rotunde, war mit einer Putz- und Stuckschicht überzogen.²²⁹ Die Frage nach der Person oder den Personen, die das Pantheon planten und letztlich für die Baugestalt verantwortlich zeichnen, muss offen bleiben. Hier gibt es viele Vermutungen, aber keine sicheren Überlieferungen.²³⁰ Fine Licht vermutet eine Beteiligung Hadrians und stützt sich auf Quellen, die vom Einfluss Hadrians – als Architekt – auf andere Bauwerke berichten.²³¹

2.4. Veränderungen bis heute

Bis heute musste das Pantheon zahlreiche Eingriffe und Veränderungen in seiner Substanz erfahren. Die beim Hadriansbau verwendeten Werkstoffe weckten allein schon ob ihres Materialwertes bei späteren Generationen Begehrlichkeiten. Nicht jede Umgestaltung und Reparatur stellt jedoch allein einen Verlust dar. Viele in die Substanz eingreifende Maßnahmen dienten in ihrer jeweiligen Zeit auch der Ermöglichung einer weiteren Nutzung. Dadurch blieb das Bauwerk nicht nur bewahrt, sondern ist heute das am besten erhaltene Gebäude aus Roms antiker Zeit.²³²

²²⁵ Säulenschäfte mit einem Durchmesser von ca. 1m aus Granit; Basen, Kapitelle und Gebälk aus weißem Marmor. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 57.

²²⁶ Vgl. MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom, 2006, 13.

²²⁷ Vgl. MARTINI, Wolfram, 2006, 14.

²²⁸ Vgl. ebd., 16.

²²⁹ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 58.

²³⁰ Die Anonymität des oder der Architekten erstaunt, zumal die bauenden Vorgänger Hadrians immer mit bestimmten Architekten verbunden werden können (Nero – Severus und Celer, Domitian – Rabirius, Trajan – Apollodorus). Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 224.

²³¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 223 f.

²³² Meeks begründet die besondere Stellung des antiken Pantheon mit dessen Erhaltungszustand: "It was the most completely preserved building of antiquity, the only one with an impressive interior." MEEKS, Carroll L.V., Pantheon Paradigma, in: Journal of the Society of Architectural Historians 19, 1960, 137. „Today the Pantheon is the only almost completely preserved antique monumental building in Rome, (...)“ FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 223.

Die folgend genannten Veränderungen geben keinen vollständigen Bericht über die Verluste und Zufügungen am Pantheon seit seiner Erbauung. Das Augenmerk liegt vor allem auf den Veränderungen, die das Bild des Pantheon massiv beeinflusst haben und heute nicht mehr oder nur noch eingeschränkt am Bauwerk abzulesen sind. Zum anderen sind die wichtigsten historischen Nachrichten über architektonische Veränderungen vermerkt und in ihrer Wichtigkeit eingeordnet.

So wird bereits zu Beginn des 3. Jahrhunderts n.Chr. von einem ‚zerfallenen Pantheon‘²³³ berichtet. Diese Inschrift des Septimius Severus übertreibt wohl den tatsächlichen Sachverhalt. Die an verschiedenen Stellen gefundenen Ziegel aus seiner Regierungszeit (193-211 n.Chr.) weisen eher darauf hin, dass nach fast einem Jahrhundert lediglich die Setzungsschäden des Bauwerks repariert wurden.²³⁴

Die entscheidende Weichenstellung für die Zukunft des Pantheon nahm erst zu Anfang des 7. Jahrhunderts n.Chr. ihren Lauf: Der byzantinische Kaiser Phokas²³⁵ übergab das Pantheon an Papst Bonifatius IV.²³⁶, der das antike Gebäude zur Kirche mit dem Titel *Santa Maria ad Martyres* weihte.²³⁷

Ein erster massiver Eingriff in die Substanz erfolgte in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts. Der überwiegende Teil der Kuppelaußenseite war ursprünglich mit Bronzeplatten belegt. Kaiser Konstans II.²³⁸ ließ sie 663 entfernen.²³⁹ Nur an den Opaion-Innenseiten sind bis heute Reste davon vorhanden. Der erneute Schutz der Kuppel – nun mit einer Eindeckung aus Bleiplatten – wird Papst Gregor III.²⁴⁰ zugerechnet.²⁴¹ Die Befestigungshaken an der Kuppelinnenseite lassen eine Verkleidung bis zu den Kassetten vermuten. Auch die Kassetten

²³³ “(...) pantheon vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt.” Severus-Inschrift der Restauration 202, zit. nach FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 180.

²³⁴ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 190.

²³⁵ PHOKAS, Kaiser des byzantinischen Reiches (602-610), * nach 547 in Thrakien, + 5.10.610 Konstantinopel, LThK 8, 1999, 264.

²³⁶ BONIFATIUS IV., Papst (608-615), * in der heutigen Provinz L’Aquila, + 8.5.615, LThK 2, 1994, 579.

²³⁷ Das Weihedatum wird in der Literatur verschieden wiedergegeben. FINE LICHT nennt alternativ den 10. Mai 610 und den 1. Nov. 609. REUDENBACH führt lediglich das Jahr 609 und MARTINI das Jahr 608 an. Das LThK nennt den 13. Mai 610 als Weihetag. DE BLAAUW gibt wie das LThK als Weihetag den 13. Mai an. Für das Jahr der Weihe bevorzugt DE BLAAUW jedoch das Jahr 613, da der 13. Mai in jenem Jahr auf einen Sonntag fiel. DE BLAAUW argumentiert mit dem Umstand, dass wenig später das Kirchweihfest immer an einem Sonntag gefeiert wurde. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 240. Vgl. REUDENBACH, Bruno, *Pantheon*, 2002, 56. Vgl. MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom*, 2006, 10. Vgl. FRANK, Hieronymus, ‚Allerheiligenfest‘, in: LThK, Bd.1 (1957/1986), 348. Vgl. BLAAUW, Sible de, *Das Pantheon als christlicher Tempel*, in: JORDAN-RUHWE, Martina u. REAL, Ulrike (Hrsg.), *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst*. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag (Boreas; 17), Berlin 1994, 13 (Anm.3).

²³⁸ KONSTANS II., Kaiser des byzantinischen Reiches (641-668), * 630, + 15.6. oder 15.9.668 Syrakus, LThK 6, 1997, 294 f.

²³⁹ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 59.

²⁴⁰ GREGOR III., Papst (731-741), * in Syrien, + 28.11.741, LThK 4, 1995, 1014.

²⁴¹ Die Bleideckung wurde in späterer Zeit immer wieder repariert und erneuert, wovon Inschriften auf den Bleiplatten zeugen. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 240.

und Stege weisen zahlreiche Zapfenlöcher und Klammern auf, so dass sich eine früher bestandene Deckung nahelegt.²⁴²

Der Bau eines Glockenturmes auf dem Pronaos wird dem Jahr 1270 zugerechnet.²⁴³ Ähnlich einem massiven Dachreiter wurde er auf dem vorderen Teil des Daches errichtet.

Im 16. Jahrhundert bekommt das Pantheon eine neue Funktion als Grabkirche bedeutender Persönlichkeiten. Raffael wird 1520 dort beigesetzt, es folgen weitere Künstler, u.a. Peruzzi,²⁴⁴ Vignola²⁴⁵ und später Mitglieder des italienischen Königshauses.²⁴⁶ Unter Papst Gregor XIII.²⁴⁷ wird der Platz vor dem Pantheon neugeordnet. Ein von Jacopo della Porta²⁴⁸ entworfener Brunnen wurde 1575 errichtet.²⁴⁹

Im 17. Jahrhundert wird unter Papst Urban VIII.²⁵⁰ (1623-1644) die östliche Ecksäule der Pronaosfront wiederhergestellt.²⁵¹ Leider blieb es nicht nur bei dieser erhaltenden und wiederherstellenden Maßnahme Urbans. Um Bronze für neue Kanonen der Engelsburg und den neuen Hochaltar der Peterskirche zu gewinnen, ließ der Papst den antiken bronzenen Dachstuhl des Pronaos entfernen.²⁵² Ebenfalls unter Urban wurde der mittelalterliche Glockenturm hinter dem Pronaosgiebel entfernt. Dafür wurden zwei größere Glockentürme²⁵³ auf dem Zwischenblock an den Stellen errichtet, an denen bisher zwei Türmchen mit Zugangstreppen standen.²⁵⁴

²⁴² Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 60.

²⁴³ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 240.

²⁴⁴ PERUZZI, Baldassare, Architekt und Maler, * vor 7.3.1481 Siena, + 6.1.1536 Rom, DA 24, 1996, 529-534.

²⁴⁵ VIGNOLA, Jacopo Barozzi da, Architekt und Maler, * 1.10.1507 Vignola, + 7.7.1573 Rom, DA 32, 1996, 502-508.

²⁴⁶ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 251.

²⁴⁷ GREGOR XIII., Papst (1572-1585), * 1.1.1502 Bologna, + 10.4.1585, LThK 4, 1995, 1021 f.

²⁴⁸ PORTA, Giacomo della (Della Porta Giacomo), Architekt, * um 1532 oder 1533 oder um 1537 Rom oder Porlezza oder Genua, + 3.9.1602 oder 11.1602 Rom, DA 25, 1996, 255.

²⁴⁹ Der Obelisk kam erst 1711 dazu, nachdem er bei Ausgrabungen im Dominikanerkloster bei S. Maria sopra Minerva entdeckt worden war. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 240.

²⁵⁰ URBAN VIII., Papst (1623-1644), * 5.4.1568 Florenz, + 29.7.1644, LThK 10, 2001, 459-461.

²⁵¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 241.

²⁵² Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 241.

²⁵³ Die Literatur ist in der Zuweisung des Architekten nicht eindeutig. REUDENBACH (2002) nennt Maderno als Erneuerer der Doppelturmanlage. MARDER (1991) gibt als Architekten Maderno – unter Mithilfe seines Schülers Borromini – an und verweist die Autorschaft Berninis in das Reich der Legende. BORSI (1983) sieht am ehesten Maderno als Architekt, da die bekannten ausführenden Meister alle in dessen Werkstatt waren. FINE LICHT (1968) führt den Entwurf klar auf Bernini zurück. MEEKS (1960) sieht die Türme von Bernini verändert. Vgl. REUDENBACH, Bruno, Pantheon, in: CANCIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 59f. Vgl. MARDER, Tod A., Alexander VII, Bernini, and the Urban Setting of the Pantheon in the Seventeenth Century, in: Journal of the Society of Architectural Historians 50, 1991, 275. Vgl. BORSI, Franco, Gian Lorenzo Bernini Architekt. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1983, 295. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 241. Vgl. MEEKS, Carroll L.V., Pantheon Paradigma, in: Journal of the Society of Architectural Historians 19, 1960, 135.

²⁵⁴ „ (...) e la vecchia torre campanaria fu sostituita con due più grandi campanili, quasi risarcimento della spolazione effettuata. Le nuove torri, eseguite forse su disegno di Bernini o di Maderno, furono collocate sulla terrazza superiore dell'avancorpo, in sostituzione di due torrioni delle scale d'accesso.” LUCCHINI, Flaminio, Pantheon, Roma 1996, 122.

Die Renovierung der Ostseite des Pronaos wurde unter Papst Alexander VII.²⁵⁵ fortgesetzt. 1666 wurden zwei Säulenschäfte aus rötlichem Granit, die ursprünglich zu den Thermen Neros gehörten, an der verfallenen Ostseite des Pronaos aufgerichtet und darüber ein neues Gebälk gelegt.²⁵⁶ In dieser Zeit wurde zwischen den Säulen des Pronaos ein Gitter angebracht, das 1883 wieder entfernt wurde.²⁵⁷

Ein massiver Eingriff in das Innere der Rotunde erfolgte unter Papst Benedikt XIV.²⁵⁸ in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Komposition der antiken Wandinkrustationen des oberen Geschoßes des Rotundenzylinders genügte den zeitgenössischen Kriterien nicht mehr.²⁵⁹ Der Papst beauftragte Paolo Posi²⁶⁰ die Inkrustation durch eine neu entworfene Stuckdekoration aus Rahmen und Fenstern zu ersetzen.²⁶¹

Im 19. Jahrhundert wurde in mehreren Abschnitten die Westseite des Pantheon durch Häuserabbrüche freigelegt und südlich die Via della Palombella weitergeführt.²⁶² Gegen Ende des 19. Jahrhunderts – 1882 oder 1893 – wurden die beiden barocken Glockentürme abgebrochen.²⁶³ In den 1930er Jahren wurde ein Teilbereich des oberen Zylindergeschoßes verändert: Unter Alberto Terenzio wurde die im 18. Jahrhundert zerstörte ursprünglich antike Marmorinkrustation im Südwestbereich nachgebildet.

²⁵⁵ ALEXANDER VII., Papst (1655-1667), * 13.2.1599 Siena, + 22.5.1667, LThK 1, 1993, 370 f.

²⁵⁶ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 241.

²⁵⁷ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 242.

²⁵⁸ BENEDIKT XIV., Papst (1740-1758), * 31.3.1675 Bologna, + 3.5.1758, LThK 2, 1994, 209.

²⁵⁹ Das obere Geschoss des Pantheonzyinders wurde zum Zankapfel. Während die eine Partei die Inkrustation als antikes Werk bestehen lassen wollte, bestand die andere Partei auf ihrer eigenen zeitgenössischen Kompositionslehre und verwarf die Inkrustation als nicht-antik. Eine willfährige Spätatierung der antiken Inkrustation auf die Zeit nach der Weihe des Pantheon zur Kirche tat ein Übriges. Paolo Posi bekam den Auftrag zur Neugestaltung des oberen Geschosses. Vgl. MARDER, Tod A., *The Pantheon after Antiquity*, in: GRAßHOFF, Gerd / HEINZELMANN, Michael and WÄFLER, Markus (Eds.), *The Pantheon in Rome. Contributions to the Conference Bern, November 9-12, 2006*, Bern 2009, 148f.

²⁶⁰ POSI, Paolo, Architekt, * 1708 Siena, + 3.1.1776 Rom, DA 25, 1996, 322 f.

²⁶¹ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 242.

²⁶² Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, 243.

²⁶³ Die Literatur gibt verschiedene Daten an: "They were removed in 1883 or 1893." MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigma*, 1960, 135. Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 241. u. 313 (Anm. 19). „Die Glockentürme wurden 1882 auf Veranlassung des Unterrichtsministers Guide Pacelli abgetragen, damit sie ... mit ihren hybriden Formen die Feierlichkeit des römischen Tempels nicht länger verletzen ...“ (...)“ BORSI, Franco, Gian Lorenzo Bernini Architekt. *Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1983, 296. "In 1882–1883 the twin campanili were removed and the buildings abutting the rotunda were demolished." MARDER, Tod A., *The Pantheon after Antiquity*, 2009, 150.

3. Das Pantheon Hadrians – Name und Funktion

Das Pantheon scheint bereits mit seinem *Namen* eine klare Aussage über dessen *Funktionsbestimmung* vorzugeben. Der Terminus ‚Pantheon‘ kann einen theologischen oder architektonischen Schwerpunkt haben. Im theologisch-religionsgeschichtlichen Bereich meint ‚Pantheon‘ die Vielzahl der in einer Region zu einer bestimmten Zeit verehrten Gottheiten, im architektonischen Bereich geht es um das Heiligtum, an dem die Gesamtheit aller Gottheiten verehrt wird.²⁶⁴

Im römischen Kult gab es jedoch keine Panthea.²⁶⁵ Daher stellt sich die Frage, seit wann dieser Name sich mit dem Agrippa- oder dem Hadrian-Bauwerk verbunden hat. Ob das erste Bauwerk von Agrippa als Pantheon gedacht war, wird von den Quellen nicht berichtet. Erst Plinius der Ältere²⁶⁶ überliefert in späterer Zeit den Namen ‚Pantheon‘ für ein Gebäude, das unter Marcus Vipsianus Agrippa 25 v.Chr. fertiggestellt wurde.²⁶⁷ Für das Jahr 59 n. Chr. ist der Name ‚Pantheon‘ für den Agrippa-Bau zuerst datierbar.²⁶⁸ Der einzige Bericht über die Gründung des ersten Agrippa-Pantheon ist erst ca. zwei Jahrhunderte nach dem Geschehen von Cassius Dio²⁶⁹ geschrieben worden.²⁷⁰ Nicht nur dieser Zeitabstand stellt die Funktion des Agrippa-Bauwerks als ‚Pantheon‘ in Frage. Auch die Begründung von Cassius Dio, dass der Name sich von der Himmelswölbung der Kuppel herleiten würde – die das Agrippa-Bauwerk gar nicht hatte –, zeigt, dass die Gewährsleute von Cassius Dio nicht zuverlässig waren.²⁷¹ *Fine Licht* sieht im ersten Agrippa-Bau einen Tempel für Augustus und seine Familie.²⁷² *Ziolkowski* vermutet, dass Agrippa ursprünglich einen Marstempel errichtete, der in der ersten Hälfte des 1. Jh. n.Chr. umbenannt wurde. Er begründet dies mit Calligula, der das Gedenken an seinen Großvater Agrippa verabscheute.²⁷³

²⁶⁴ Vgl. BENDLIN, Andreas, Pantheon, in: CANKIK, Hubert u. SCHNEIDER, Helmuth (Hrsg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 9, 265.

²⁶⁵ Vgl. MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine Deutung (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main; Bd. XLIV, Nr. 1), Stuttgart 2006, 37.

²⁶⁶ PLINIUS d.Ä., Plinius Secundus, römischer Gelehrter, * um 23/24 Novum Comum (Como), + 24.8.79 Stabiae, DNP 9, 2000, 1135-1141.

²⁶⁷ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon (Jutland Archeological Society; VIII), Copenhagen 1968, 185.

²⁶⁸ Acta Fratrum Arvalium, C.I.L. VI 2041, zit. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 183.

²⁶⁹ CASSIUS DIO, Lucius Cassius Dio Cocceianus, römischer Senator und Geschichtsschreiber, * um 164 Nikaia / Bithynien, + nach 229, DNP 2, 1997, 1014 f.

²⁷⁰ Cassius Dio 53.27.3-3, zit. nach ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, in: LTUR IV, Roma 1999, 55.

²⁷¹ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 55.

²⁷² Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome, 1968, 201 f.

²⁷³ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, 1999, 56.

Für das Pantheon Hadrians gibt es eine ähnlich unklare Situation über die Funktion des Gebäudes. Zwar wurde die Meinung, dass das Pantheon ein allen Göttern geweihter Tempel gewesen sei, durch das ganze Mittelalter kolportiert.²⁷⁴ Zeitnahe Quellen können diese Anschauung jedoch nicht stützen. Die Quellen geben keinen Gott bzw. Götter an, die im Pantheon verehrt wurden. Cassius Dio berichtet nur über einige aufgestellte Statuen: Caesar, Venus, Mars sowie Augustus und Agrippa im Pronaos.²⁷⁵ Die Statuenreihe sagt aber nichts über eine zwingende Tempelfunktion aus. *Ziolkowski* sieht in der Nennung des Mars den Ausschluss der Möglichkeit, dass der Hadrian-Bau ein Tempel der gens Julia gewesen sein könnte, da Mars kein Patron dieses Geschlechtes war.²⁷⁶ *MacDonald* erkennt in der aufgestellten Statue des vergöttlichten Julius Cäsar vor allem eine dynastische und politische Ausrichtung des Pantheon: Hadrian sieht sich in der Nachfolge des Augustus, der als Großneffe und Adoptivsohn Cäsars in Verbindung mit den Göttern steht.²⁷⁷ Diesen Augustus-Bezug entdeckt *MacDonald* auch in der Parallele der runden Mausoleen von Augustus und Hadrian und in der erneuerten Agrippa-Inschrift mit der sich Hadrian in die Kontinuität der augusteischen Herrscherfamilie einreicht.

Andererseits geben antike Quellen schon Hinweise auf eine weiter zu fassende Zweckbestimmung des Hadrian-Bauwerks: Cassius Dio berichtet, dass Hadrian das Pantheon als Audienzhalle verwendete.²⁷⁸ Der Verfasser der *Historia Augusta* sah das Pantheon nicht als Sakralbau, sondern stellte es in eine Reihe mit der *Saepta*, dem Forum Augusti u.a.²⁷⁹ Gegen eine Verwendung als Tempel sprechen auch bauliche Argumente: *Ziolkowski* betont die profane Herkunft des Zentralbaus und seine Verwendung in den säkularen Kaiserbauten.²⁸⁰ *Martini* ist das Podium für eine Tempelanlage zu niedrig. Zudem vermisst er die in einer Inschrift zu nennende Gottheit, der der Tempel gewidmet ist.²⁸¹

Die Wölbung des Hadrianbaues in Form einer Halbkugel gibt zwar bis heute Anlass zu vielen Spekulationen, die Quellen aus der Zeit Hadrians schweigen darüber. Erst in späterer Zeit notierte Cassius Dio seine persönliche Meinung, dass die Kuppel als Abbild des

²⁷⁴ Kirchengeschichte des Beda Venerabilis (um 673-735), *Legenda aurea* (1263/67). Vgl. REUDENBACH, Bruno, Pantheon, in: CANKIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 56f.

²⁷⁵ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 192.

²⁷⁶ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 56.

²⁷⁷ Vgl. MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 77f.

²⁷⁸ Cassius Dio 69.7.1., zit. nach ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 60. Allerdings berichtet Cassius Dio nicht als Zeitzeuge, sondern ein Jahrhundert später, so dass dessen Aussagen nicht besonders belastbar sind.

²⁷⁹ Hadr. 19.10; zit. nach ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 60. Diese Quelle berichtet aus einem Abstand von mehreren Jahrhunderten: *HISTORIA AUGUSTA*, u.a. *Vita Hadriani*, ca. 4./5. Jh. verfasst; umstrittene Quelle mit zahlreichen fiktiven Elementen, DNP 5, 1998, 637-640.

²⁸⁰ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 60.

²⁸¹ Vgl. MARTINI, Wolfram, *Das Pantheon Hadrians in Rom*, 2006, 37.

Himmelsgewölbes zu sehen sei. Die ursprüngliche Intention der Erbauerzeit kann dadurch nicht ergründet werden.²⁸² Die Ansicht, die 28 vertikalen Reihen der Kassetten mit dem Mondmonat in Verbindung bringen zu müssen, ist spekulativ und nicht durch Quellen belegt. Die 28 ist – weniger spekulativ – in der euklidischen Mathematik eine vollkommene Zahl.²⁸³ Die schwierige geometrische Segmentierung mit der Zahl Sieben als Divisor wurde schon in der Trajansäule bewältigt: eine volle Drehung der Spirale setzt sich dort aus 14 Stufen zusammen.²⁸⁴

Welche Funktion das Pantheon Hadrians letztlich hatte, lässt sich heute nicht sicher bestimmen.²⁸⁵ Die oft kolportierte Rolle als Tempel aller Gottheiten scheint das Pantheon trotz seines überlieferten Namens nicht gespielt zu haben. *Fine Licht* folgert, dass der Name ‚Pantheon‘ nicht der erste Zweck des hadrianischen Bauwerks sei, sondern eine Art Tarnung für den Kaiserkult, der zur Zeit der Bauerrichtung politisch nicht opportun war.²⁸⁶ *Ziolkowski* definiert das Pantheon Hadrians als frei stehende kaiserliche Aula.²⁸⁷

²⁸² „We have no facts to go on for deciding whether the cupola should be conceived as a concrete symbol of the vault of heaven; nothing indicates that this idea was expressed in the building, but with Dio Cassius’ commentary on the name of the temple we have evidence that the dome even in ancient times was interpreted as an imitation of the heavens.” FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 199.

²⁸³ Eine Zahl, deren Summe der Teiler wiederum dieselbe Zahl ergibt. Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 61.

²⁸⁴ Vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, 61.

²⁸⁵ “To say with any precision what the Pantheon meant to Hadrian and his contemporaries will probably never be possible.” MacDONALD, William L., *The Pantheon*, 1976, 76.

„Leider wissen wir nicht genau, welchen Funktionen der antike Bau eigentlich diente, nicht einmal, ob es sich wirklich um einen geweihten Tempel handelte.“ GÜTHLEIN, Klaus, *Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech*, in: SCHMOLL, Helga gen. Eisenwerth / SCHMOLL, Adolf gen. Eisenwerth u. HILLERT, Regina Maria (Hrsg.), *Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag*, Berlin 2004, 551.

²⁸⁶ Vgl. FINE LICHT, Kjeld de, *The Rotunda in Rome*, 1968, 192.

²⁸⁷ “The best, or safest, definition of Hadrians’s Pantheon is this: a free-standing imperial aula.” ZIOLKOWSKI, Adam, *Pantheon*, 1999, 60.

IV. DIE REZEPTIONEN DES PANTHEON – VORSTELLUNG UND SYNOPSE

Die funktionale Ordnung der Rezeptionen

Die Rezeptionen werden im Folgenden *nach ihrer Funktion geordnet* vorgestellt. Diese Gliederung tragen die Bauwerke als Kennzeichen in sich selbst. Jedes Gebäude wurde für eine bestimmte Aufgabe, eine fest umrissene Funktion errichtet. Die vielfältige Art und Weise in der das Pantheon rezipiert wurde, spiegelt sich in den Funktionen, die die Rezeptionen erfüllen. Die Architekturen werden als Sakralbau, Wohnhaus, Staffagebau im Garten, Museum, Mausoleum, Bibliothek, Friedhofkapelle, Ehrentempel, Versammlungsraum und Verkehrsgebäude in Dienst genommen.

Die Aufzählung dieser Funktionsgruppen ist nicht willkürlich, sondern erfolgt in *chronologischer* Reihung. Die ältesten Rezeptionen gehören zu den Basis-Bauaufgaben des Wohnens und der kultischen Verehrung. Die geschichtliche Entwicklung schuf weitere neue Bauaufgaben, die das Spektrum der Rezeptionen verbreiterte. Die Friedhofkapellen etwa verdanken sich der im 19. Jahrhundert angeordneten Verlagerung der Friedhöfe aus dem Umfeld der Kirchen vor die Stadtmauern: Die Errichtung dieser neuen und großen Friedhofanlagen forderte zugleich die Erbauung angemessener, profilierter Kapellen. Selbst innovative verkehrstechnische Bauten des 20. Jahrhunderts konnten zum Anlass einer Pantheonrezeption werden. Innerhalb ihrer Funktionsgruppe sind die Bauwerke ebenfalls chronologisch geordnet.²⁸⁸

Einführung in den Aufbau und die Analyse der Rezeptions-Merkmale

Die Prominenz, die dem Pantheon im Laufe der Zeit zuwuchs, machte das Gebäude zum Ausgangspunkt zahlreicher Rezeptionen in vielen Ländern. Die Ausstrahlung des römischen Bauwerks ist aber keine Einbahnstraße. Der Betrachter einer Rezeption erfährt deren spezifische Bauform wiederum als Referenz an das Pantheon in Rom. Diese doppelte Wahrnehmung wird möglich, wenn eine Rezeption genügend *Merkmale* bereit hält, um das Pantheon in Rom in Erinnerung zu rufen. Deshalb rücken nun die Rezeptionen in den Mittelpunkt des Interesses. Und: Welche Merkmale lösen die Assoziation auf das römische

²⁸⁸ Bei zeitlichen Überschneidungen hat das Datum der Fertigstellung eines Bauwerks Vorrang. Die Wirkmächtigkeit eines Bauwerks dürfte nicht so sehr in der Grundsteinlegung, als in seiner fertigen Baugestalt zu vermuten sein.

Bauwerk vor allem aus? Diese Frage nimmt direkten Bezug auf die bereits definierten ‚*Repräsentativen Elemente*‘, die im Spannungsfeld von Vorbildbauwerk und rezipierender Architektur das Erinnern und Erkennen ermöglichen. Das Pantheon in Rom ist auf solche ‚charakteristische Bestandteile‘ hin zu analysieren, die ‚in freier Weise in ein neu entstehendes Bauwerk so übernommen werden, dass sie zum einen diese Bestandteile repräsentieren und zum anderen erkennbar auf das Vorbild als Ganzes hinweisen‘²⁸⁹.

Die Auswahl dieser ‚charakteristischen Bestandteile‘ bzw. Merkmale stützt sich vorwiegend auf den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen momentanen Zustand des Pantheon in Rom. Darüber hinaus sind die Veränderungen, die das Bauwerk seit seiner Erbauung erfahren hat, zu berücksichtigen. Auch die zeitlich limitierten Zustände des Pantheon, die dem Betrachter des 21. Jahrhunderts entgehen, können mit Hilfe des baugeschichtlichen Einblicks in ihren rezeptiven Auswirkungen entdeckt werden.

Die Assoziation des römischen Pantheon in einer Rezeption vollzieht sich zuerst und am sichersten in den *Grundformen* der Architektur. Das betrifft zunächst das Gefüge des Außenbaus und des Innenbaus, also seine Raumformen und deren Kombination. Eine Rezeption kann nur das Äußere, nur das Innere, oder auch beide Dimensionen des Pantheon umfassen. An diese Hauptformen der Architektur schließen sich deren *besondere Kennzeichen und Ausführungszustände* an. Das betrifft die Aufteilung der Raumstrukturen und reicht von den Säulenordnungen bis hin zu schmückenden Details wie etwa einem Relief-Fries.

Der *Außenbau* des Pantheon ist durch dessen Kombination aus Pronaos, Zwischenblock und Rotunde gekennzeichnet. *Pronaos* und *Zwischenblock* sind der Rotunde vorgelagert. Ihre alleinige Kombination in einer Rezeption würde jedoch nicht genügen, um eindeutig an das römische Bauwerk zu erinnern. Sobald aber beide Gebäudeteile vor einen konvexen Hintergrund gestellt werden, ergibt sich eine sehr deutliche Assoziation an das Pantheon. Dieses Erinnerungspotential behalten Pronaos und Zwischenblock auch dann, wenn beide Gebäudeteile lediglich in reduzierter Form vorhanden sind. Die Tempelhalle hat schon als alleiniges Bauteil genügend Hinweiskraft, um den Eingangsbereich der Rotunde kenntlich zu machen. Selbst ein zum Blendportikus reduzierter Pronaos bringt es zuwege, in Kombination mit den anderen Bauteilen eine Assoziation des römischen Pantheon auszulösen. Ähnliches gilt für den Zwischenblock. Als isoliertes Bauteil würde es nicht ausreichen, den Eingangsbereich des Pantheon in Rom erinnerbar zu machen. Im Zusammenspiel mit den Bauteilen Pronaos und Rotunde kann der Zwischenblock seine ihm zugeordnete vermittelnde

²⁸⁹ Vgl. oben II. 2. Die ‚*Repräsentativen Elemente*‘, 13f.

Position einnehmen. In den Rezeptionen kann dieser Bauteil bis auf ein nahezu nicht mehr eigenständig wahrnehmbares Ausgleichselement reduziert sein. Dennoch kann der Zwischenblock auch in diesem Fall seine vermittelnde Aufgabe – wenn auch rudimentär – zum Ausdruck bringen.

Die Grundformen des Pantheon und die besonderen Kennzeichen innerhalb dieser Bauteile ermöglichen die uneingeschränkte Erkennbarkeit in den Rezeptionen. Für den äußeren Eingangsbereich stehen folgende Merkmale im Mittelpunkt:

PR	PRONAOS
PR 1	Pronaosfront mit acht korinthischen Säulen; Dreieckgiebel
PR 2	Pronaos seitlich mit drei korinthischen Säulen
PR 3	Tiefenerstreckung drei Interkolumnien
PR 4	Dreischiffigkeit durch Säulen in 2. und 3. Reihe
PR 5	Satteldach des Pronaos endet an der Attika des Zwischenblocks

ZW	ZWISCHENBLOCK
ZW 1	Zwischenblock mit Attika ²⁹⁰
ZW 2	Zwischenblock seitlich mit drei korinthischen Pilastern
ZW 3	Front mit zwei runden Apsiden und Kalotten; mittig tonnengewölbter Durchgang
ZW 4	Zwischenblockfront und –seite mit Halbrelied-Fries: Girlanden zwischen Kandelabern
ZW 5	Das Pronaosgebälk wird über die Blockseite geführt und endet abrupt am Zylinder

Der hauptsächliche Ausgangspunkt jeder Assoziation mit dem Pantheon in Rom ist jedoch die *Rotunde*. Sie besteht aus einem aufrecht stehenden konvexen Zylinder, der oben mit einer zur Mitte hin ansteigenden Kuppelschale abschließt. Soll dieser Bauteil das Pantheon erkennbar machen, dann müssen sowohl Zylinder als auch Kuppelschale genügend Merkmale vorhalten.

²⁹⁰ Die Bezeichnung des oberen Geschosses des Zwischenblocks als *Attika* stammt von REUDENBACH und ist der konsequente Terminus für die Interpretation des Zwischenblocks als *Triumphbogen*. Vgl. REUDENBACH, Bruno, Pantheon, in: CANKIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 59. und vgl. ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, in: LTUR IV, Roma 1999, 58.

Im Zentrum steht der Rotundenzylinder, der im besten Fall ungestört zu sehen ist. Seine Oberfläche ist weitgehend geschlossen und durch Gesimse gegliedert. Falls der Zylinder wegen Anbauten nur eingeschränkt sichtbar oder nur teilweise vorhanden ist, sollte er zumindest den Eindruck erwecken, vom Bodenniveau aus emporzusteigen. Die Kuppelbasis sollte nach dem Kranzgesims etwas vom Rand des Zylinders abgesetzt sein. Die Kuppel sollte mit mehreren Abtreppungen ansetzen und sich flach und konvex nach oben hin wölben. Ein kreisförmiges Opaion schließt die Wölbung am Kuppelscheitel ab. Je einfacher und weniger aufwendig diese Lichtöffnung gestaltet ist, desto eindeutiger gibt sie über ihren architektonischen Vorläufer Auskunft.

Für die äußere Rotunde stehen folgende Merkmale im Mittelpunkt:

RA	ROTUNDE - Außenbau
RA 1	Rotundenzylinder sichtbar konvex
RA 2	Mauerfläche geschlossen
RA 3	Zwei Gesimse unterteilen drei Stockwerke
RA 4	Kranzgesims
RA 5	Kuppel flach gewölbt; Basis abgesetzt von der Zylinderwand; siebenfache Abtreppung
RA 6	Opaion

Der *Innenraum* des Pantheon entspricht dem Inneren des Bauteils Rotunde. Der Aufbau der Rotunde ist entscheidend für die Assoziation des römischen Pantheon. Die ineinander übergehende Zylinder- und Kugelform bestimmt die Wahrnehmung des Innenraums. Dabei kommt es nicht darauf an, dass die untere Kugelhälfte genau der Höhe des Zylinders entspricht. Wichtiger für die Assoziation ist die Wahrnehmung der aufstrebenden konkaven Wandfläche und der aufliegenden halbkugelförmigen Wölbung.

Ein weiteres wichtiges Merkmal ist der zweistöckige Aufbau der Zylinderwand. Ein Gesims trennt den unteren Nischenbereich von der oberen konkaven Wandfläche, die auf der Längsachse die Kalotten der unteren Nischen aufnimmt.

Alle weiteren architektonischen Elemente der Zylinderwand wie etwa Säulenordnungen, Nischen, Ädikulen, (Blend-) Fenster etc. verstärken jeweils die Hinweiskraft auf das Pantheon. Das Kranzgesims bzw. -gebälk trennt die beiden stereometrischen Großformen Zylinder und Halbkugel.

Die Wölbung der Kuppel kann wie in Rom als reine Halbkugel ausgeführt sein. Nahezu die gleiche Hinweiskraft besitzen Kuppeln mit einer erkennbar am Pantheon orientierten sphäroiden Wölbung. In engstem Zusammenhang mit der Wölbung steht das Merkmal der Kassettierung. Die Strukturierung der Kuppel mit viereckigen Kassetten verleiht den Rezeptionen ein wichtiges Erkennungszeichen, so dass der Aufbau der einzelnen Kassette, deren genaue Anzahl und Reihung eine sekundäre Rolle spielen kann. Der Kuppelscheitel sollte mit einem kreisförmigen offenen Opaion abschließen. Aus klimatischen Gründen hat sich bei den Rezeptionen die Deckung des Opaions durchgesetzt. Je einfacher und weniger aufwendig diese Deckung ausfällt, je mehr Licht sie ungestört einzulassen vermag, desto eindeutiger kann die Scheitelöffnung über das Pantheon in Rom Auskunft geben.

Abschließend erfolgt ein Blick auf die Raumproportion, die von der Position der gedachten Sphäre innerhalb des Zylinders bestimmt wird. Diese Hauptformen der inneren Rotunde und einzelne besondere Kennzeichen ermöglichen die uneingeschränkte Erkennbarkeit des Pantheon in den Rezeptionen.

Folgende Merkmale des Innenraums stehen im Mittelpunkt:

RI	ROTUNDE - Innenraum
RI 1	Zylinder mit zweistöckigem Wandaufbau
	Unteres Stockwerk:
RI 2	Acht Nischen wechseln mit acht Wandabschnitten
RI 3	Korinthische Stützen tragen das Gebälk
RI 4	Acht Nischen werden von Pilastern flankiert
RI 5	Auf der Kreislinie der Diagonal- und Quernischen stehen je zwei Säulen
RI 6	Die Rückwand der Diagonal- und Quernischen nimmt drei kleinere Nischen auf
RI 7	Eingangs- und Chornische öffnen sich mit Rundbögen in das obere Stockwerk
RI 8	Chornische durch zwei vorgestellte Säulen akzentuiert
RI 9	Acht Wandabschnitte mit Ädikulen
	Oberes Stockwerk:
RI 10	Abwechselnd Fenster und Rahmen mit Ausnahme der Eingangs- und Chornische
RI 11	Kranzgebälk

	Wölbung:
RI 12	Kuppel als Halbkugel
RI 13	Kassetten vierfach abgetrept; Kassetten in fünf Reihen zu je 28 im Kreis
RI 14	Opaion
RI 15	Raumproportion wie das Pantheon

Auf dieser Basis werden im Folgenden die Rezeptionen des Pantheon mit Standort, Name, Bauzeit und Architekt vorgestellt. Die Anmerkung zum Namen der jeweiligen Rezeption gibt über die Literatur Auskunft und belegt die von verschiedenen Autoren angesprochenen Bezüge zum Pantheon in Rom. Anschließend werden die Gebäude knapp in ihrem äußeren und inneren Aufbau beschrieben. Diese Darstellung richtet sich nach den hauptsächlich ins Auge fallenden Merkmalen des jeweiligen Bauwerks.

Nach der Beschreibung der Pantheonrezeptionen schließt das IV. Kapitel mit einer *Synopse* der charakteristischen Merkmale. Jedes einzelne Bauwerk wird nach den oben beschriebenen Elementen abgesucht und deren jeweiliges Vorhandensein mit dem römischen Pantheon abgeglichen. Grundlegende Übereinstimmungen werden in Normaltype, Abweichungen bei dennoch vorhandener struktureller Übereinstimmung in *kursiver Schrift* skizziert. Die übersichtliche tabellarische Struktur machte einige Abkürzungen notwendig. Deren Verzeichnis schließt direkt an die Tabelle an. Mit der ‚SYNOPSE der Merkmale der Rezeptionen‘ steht am Ende des Kapitels IV. ein Destillat derjenigen Merkmale bereit, die tatsächlich auf das Pantheon hinzuweisen vermögen.²⁹¹

²⁹¹ Vgl. SYNOPSE der Merkmale der Rezeptionen, 166-178.

1. Christlicher Sakralbau

Die Rezeption des Pantheon im christlichen Sakralbau darf nicht mit der Rezeption des Zentralbaus im Allgemeinen verwechselt werden. Die antike Anastasis-Rotunde um das Hl. Grab in Jerusalem begründete beispielsweise eine eigene Tradition der Rezeption.²⁹² Dem zentralen Bauschema folgten bereits antike Baptisterien und Märtyrergräber. Zu diesen nachkonstantinischen Bautraditionen passt die ältere architektonische Grundstruktur des Pantheon in Rom: Von dieser Seite stand einer Indienstnahme für die christliche Liturgie kein unüberwindliches Hindernis im Wege. Der Weihetitel ‚*Sancta Maria ad Martyres*‘ kann als zusätzlicher Beleg für die bereits bestehenden Zentralbautraditionen gelten.

Nachdem das antike Pantheon, als heidnischer Tempel betrachtet, durch die Konsekration im 7. Jahrhundert zu einem christlichen Sakralbau geworden war, eröffnete sich die Möglichkeit, dass diese besondere Form des Zentralbaus – auch kombiniert mit dem Pronaos – zum Vorbild für zukünftige Kirchengebäude werden konnte. Die Wahl der Bauform für diese Funktion kann unterschiedlich motiviert sein. Falls sich die Form mit einem Marien- oder Märtyrerpatrozinium verbindet, kann dies auf eine bewusste Entscheidung für das Vorbild aus christlicher Frömmigkeit hindeuten. Dessen ungeachtet sind andere Motivationen nicht zu unterschätzen: Der Kirchenbau bot zu allen Zeiten nicht nur der Devotion ein Forum, sondern auch der Demonstration von Macht und Bedeutung der Institution Kirche.

Die für die Funktion ‚Christliche Sakralbauten‘ gefundenen Rezeptionen wurden über mehrere Jahrhunderte hinweg errichtet: Sie reichen von der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Maser) bis in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Székesfehérvár).

Regional sind die ersten Rezeptionen unter den Sakralbauten in Italien zu finden: Den Anfang markiert der Tempietto Barbaro in Maser. Erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts öffnet sich die Bewegung in weitere Länder. Berlin und Potsdam geben als Residenzorte des preußischen Königiums der Pantheonrezeption Raum. Weitere Bauten verteilen sich über Polen, Finnland, Deutschland, Dänemark, Malta, Ungarn, bis in die USA.

²⁹² Vgl. RÜDIGER, Michael, *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock. Ein Beitrag zur Kultgeschichte architektonischer Devotionalkopien*, Regensburg 2003.

(1) MASER, Tempietto Barbaro,²⁹³ 1580,²⁹⁴ Andrea PALLADIO²⁹⁵

Nähert sich der Betrachter der Frontseite, scheint er zunächst die drei Bauteile Pronaos, Zwischenblock und Rotunde des römischen Pantheon auch in Maser wahrnehmen zu können. Ein zweiter Blick zeigt jedoch, dass alle drei Elemente in reduzierter Form vorliegen. Die wangenefasste Treppenanlage führt zu einem Portikus mit vier korinthischen Säulen, die von Eckpfeilern gleicher Ordnung begleitet werden. Die seitlichen Mauern des Portikus sind durch große Rundbögen geöffnet. Das hinter dem Satteldach des Portikus aufragende Attikageschoß sitzt nicht auf einem eigenständigen Zwischenblock, sondern nutzt die beiden Zwickel am Übergang zur Rotunde, sich außen als Block darzustellen. Links und rechts erheben sich zwei Glockentürme über dem Attikageschoß.²⁹⁶ Die konvexe Wölbung der Rotunde ist ebenfalls vorhanden, aber erst über der Attika wahrnehmbar. Der Grundriss der Kirche erscheint als griechisches Kreuz, in das die Rotunde eingeschrieben ist. Ersatzweise haben die beiden Seitenarme und der Chorabschluss eingezogene konvexe Wandabschnitte aufzuweisen. Die Kuppel ist an der Basis leicht zurückgesetzt, dreifach abgetrepp, flach gewölbt und schließt im Scheitel mit einer Laterne.

Das Innere der Rotunde ist einschalig aufgebaut. Sie öffnet sich nach Durchschreiten des Portals und einer flachen Nische. Insgesamt gliedern vier Nischen und vier Ädikulen auf den Wandbereichen die durch ein Gesims zweistöckig aufgeteilte Zylinderwand. Die tiefe Chornische auf der Hauptachse und die beiden Nischen der Querachse schließen mit einer

²⁹³ Der Tempietto wird vorgestellt von:

WUNDRAM, Manfred, PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 1988, 234-237. BOUCHER, Bruce, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München 1994, 200-203. PUPPI, Lionello, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1994, 74. 278f.

Die Autoren heben den Bezug des Tempietto zum Pantheon in Rom hervor:

Vgl. BOUCHER, Bruce, München 1994, 202. Vgl. PUPPI, Lionello, Stuttgart 1994, 278. Vgl. WUNDRAM, Manfred, Köln 1988, 234. WITTKOWER betont den Inkunabel-Charakter des Tempietto. Vgl. WITTKOWER, Rudolf, Palladio, London 1983, 33. Vgl. ISERMAYER, Christian Adolf, Die Villa Rotonda von Palladio. Bemerkungen zu Baubeginn und Baugeschichte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1967, 30, 214. Vgl. MEEKS, Carroll L. V., Temple Fronts in Neo-Classical Italy, in: Architectural history 4, 1961, 26.

²⁹⁴ Vgl. PUPPI, Lionello, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1994, 278.

²⁹⁵ PALLADIO, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola), Architekt, * 8.11.1508 oder 30.11.1508 oder 1518 Vicenza oder Padua, + 19.8.1580 Vicenza oder Maser.

Leben und Werk werden vorgestellt von: PLAGEMANN, Volker, Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012, 89-107. DA 23, 1996, 861-872. BOUCHER, Bruce, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München 1994, 11-37. WUNDRAM, Manfred, PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 1988, 6-9. FORSSMAN, Erik, Andrea Palladio, Leben und Werk, in: BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance; Vorbild für Weinbrenner?, (Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe vom 19. Dez. 1981 - 31. Jan. 1982 / Hrsg.: Stadt Karlsruhe), Karlsruhe 1981, 14-37.

²⁹⁶ Das Pantheon in Rom besaß bis Ende des 19. Jahrhunderts, zumeist Bernini oder auch Maderno zugeschriebene, Doppeltürme in ähnlicher Ausführung auf dem Zwischenblock. Nicht genau geklärt ist, ob Maser für Rom oder das römische Pantheon für Maser Vorbild für die Doppelturmanlage war. Für Maser spricht, dass das Pantheon die Türme erst zur Zeit Papst Urbans (1623-44) erhielt. Andererseits besaß das Pantheon vor den beiden Glockentürmen an gleicher Stelle zwei Türmchen mit Zugangstreppe zum Zwischenblock, so dass Palladio in Maser die Treppentürmchen des Pantheon in variiert Form in den Tempietto aufgenommen haben könnte (Vgl. oben III. 2.4. Veränderungen bis heute).

konkaven Wand. Wie im römischen Pantheon befinden sich dort drei kleine Nischen. Die Diagonalachsen sind mit in die Wand eingetieften Ädikulen ausgezeichnet. Die Wandfelder werden eingefasst von jeweils zwei Halbsäulen, die das zur Kuppel überleitende Gebälk mit Balustrade tragen. Die als Halbkugel geformte Kuppel schließt im Scheitel mit einer Laterne. Der Durchmesser des Zylinders bleibt hinter der Rotundenhöhe zurück, so dass der Raum gestreckt wirkt. Die Raumproportion ist überhöht.

(2) ARICCIA, Santa Maria dell'Assunzione,²⁹⁷ 1662-64,²⁹⁸ Giovanni Lorenzo BERNINI²⁹⁹

Die Frontseite der Kirche weist auf einen freien Platz. Seitlich und zum Chor hin trennt eine schmale Gasse das Bauwerk von der es umgebenden Architektur. Diese Gebäude und Mauern umschmiegen dabei den Sakralbau in der Form seines Grundrisses.³⁰⁰

Der Blick auf die Frontseite der Kirche erfasst zunächst die beiden prägenden Bauteile Portikus, als reduzierter Pronaos, und Rotunde. Der Eingangsbau öffnet sich mit drei Rundbogenarkaden zwischen vier Pfeilern, denen Pilaster vorgelegt sind. Über dem Gebälk erhebt sich der Dreiecksgiebel mit dem anschließenden Satteldach, das bis zur Rotunde reicht. Seitlich erstreckt sich der Portikus mit einer Rundbogenarkade in die Tiefe. Ihm folgt ein schmales Wandstück, das als Ausgleichselement den Zwickelbereich bis zur Rotunde ausfüllt. Die anschließende konvexe Mauer der Rotunde ist seitlich in ganzer Zylinderhöhe sichtbar, zusätzlich auch über dem Satteldach des Portikus. Der Zylinder ist durch mehrere Rahmungen in voller Höhe bis zum Kranzgesims gegliedert. Sie spiegeln die acht Nischen der Innenseite nach außen. Sechs Thermenfenster öffnen die Mauerfläche an der Querseite und den Diagonalseiten. Die Kuppel ist durch ein flaches umlaufendes Pultdach etwas von der

²⁹⁷ Der Sakralbau wird beschrieben von:

MARDER, Tod A., *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, 239-259. BORSI, Franco, *Gian Lorenzo Bernini Architekt. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1983, 126-132.

Das Pantheon als Vorbild wird von mehreren Autoren angesprochen:

Vgl. MARDER, Tod A., New York 1998, 243. Vgl. MARDER, Tod A., *Alexander VII, Bernini, and the Urban Setting of the Pantheon in the Seventeenth Century*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, 1991, 291. Vgl. WITTKOWER, Rudolf, *Palladio*, London 1983, 32. Vgl. BORSI, Franco, Stuttgart 1983, 101.

²⁹⁸ Vgl. MARDER, Tod A., *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, 245.

²⁹⁹ BERNINI, Giovanni Lorenzo (Gianlorenzo), *Architekt und Bildhauer*, * 7.12.1598 Neapel, + 28.11.1680 Rom.

Leben und Werk werden vorgestellt von: MARDER, Tod A., *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, 9-25. AKL 9, 1994, 608-613. HIBBARD, Howard, *Bernini, Giovanni Lorenzo*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.1, New York 1982, 190-201.

³⁰⁰ Der Auftraggeber der Kirche, Papst Alexander VII., bemühte sich mit seinem Architekten Bernini das Pantheon in Rom aus seiner Umbauung zu lösen. In Ariccia konnte dieses Ziel bereits im fertigen Zustand betrachtet werden. Vgl. MARDER, Tod A., *Alexander VII, Bernini, and the Urban Setting of the Pantheon in the Seventeenth Century*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, 1991, 273-292.

Zylindermauer abgesetzt. Nach einer Abtreppe erhebt sich die als Halbkugel geformte Kuppel, die im Scheitel mit einer Laterne abschließt. An der dem Portikus gegenüberliegenden Seite ist die Rotunde durch ein Segment nach außen erweitert. Dieser Bauteil nimmt die Sakristei auf und bildet an seinem linken und rechten Ende die Basis für eine Doppelturmanlage.

Nach dem Durchschreiten der Eingangsnische öffnet sich der gleichsam zweischalige Innenraum der Rotunde. Die außen sichtbare Rücksetzung der Kuppelbasis entspricht dem inneren Durchmesser der Rotunde. Die Nischen sind durch radial ausgerichtete Wandpfeiler seitlich begrenzt und enden an der entsprechend der Kreislinie konkav ausgeformten Rückwand. Dort befinden sich in den Quer- und die Diagonalnischen Ädikulen. Die Nische gegenüber dem Eingang ragt wegen ihrer größeren Tiefe bis in den Anbau hinein und ist als Rundapsis mit Kalotte ausgeführt. Alle Nischen öffnen sich als Rundbogenarkaden, die der Kreislinie der Rotunde bis zur Höhe des Gebälks folgen. Jedem Arkadenpfeiler ist ein korinthischer Pilaster vorgelegt. Über den Kapitellen beginnt das Gebälk das zur Kuppel überleitet. Die flache Wölbung wird durch acht Bänder, die der vertikalen Achse der Pilaster folgen, segmentiert. Die Felder dazwischen strukturieren wabenartige sechseckige Kassetten. Das Opaion wird von einer Laterne bedeckt. Der Durchmesser des Zylinders bleibt hinter der Rotundenhöhe zurück, so dass der Raum gestreckt wirkt. Die Raumproportion ist überhöht.

- (3) VENEDIG, San Simeone Piccolo/Santi Simone e Giuda Taddeo Apostoli (Sestiere Santa Croce),³⁰¹ 1718-1738,³⁰² Giovanni Antonio SCALFAROTTO³⁰³

Die Kirche San Simeone Piccolo befindet sich in Venedig unmittelbar am Ufer des Canale Grande. Das Bauwerk besteht aus den Teilen Portikus, Rotunde und querovaler Chorraum. Von der Seite des Canale Grande fällt der Blick zunächst auf den Portikus und die hoch

³⁰¹ Über die Kirche San Simeone Piccolo berichten:

CONCINA, Ennio, Kirchen in Venedig, München 1996, 376-379. HOWARD, Deborah, The Architectural History of Venice, New York 1980, 198-199. FRANZOI, Umberto, DI STEFANO, Dina, Le chiese di Venezia, Venezia 1976, 77-78.

Der Zusammenhang von San Simeone Piccolo und dem römischen Pantheon wird ins Spiel gebracht: Vgl. VIDMAR, Luka, Cerlev San Simeon Piccolo v Benetkah. Arhitektura tradicije in inovacije v poznem baroku / Church of San Simeon Piccolo in Venice. The architecture of tradition and innovation in late Baroque, in: Zbornik za umetnostno zgodovino N.S. 36, 2000, 240. Vgl. CONCINA, Ennio, Kirchen in Venedig, München 1996, 378. Vgl. HOWARD, Deborah, The Architectural History of Venice, New York 1980, 199.

³⁰² Vgl. FRANZOI, Umberto, DI STEFANO, Dina, Venezia 1976, 77-78.

³⁰³ SCALFAROTTO, Giovanni Antonio, Architekt, * um 1700 Venedig, + 10.10.1764 Venedig, ThB XXIX, 522. San Simeone Piccolo ist der einzige Sakralbau im architektonischen Werk Scalfarottos. Vgl. CONCINA, Ennio, Kirchen in Venedig, München 1996, 379.

auftragende Kuppel. Eine breite Treppe führt über achtzehn Stufen hinweg auf das Niveau des Portikus.

Sechs korinthische Stützen, vier Säulen und zwei Pfeiler tragen den Dreiecksgiebel. Die vier innen stehenden Säulen haben das gleiche Interkolumnium, während die äußeren Pfeiler Basis an Basis mit den ihnen benachbarten Säulen stehen. Der Portikus ist seitlich ein Interkolumnium tief, wobei dem äußeren Pfeiler zunächst, wiederum Basis an Basis, eine Säule folgt. Dem Interkolumnium folgt eine weitere Säule und Basis an Basis ein Wandpfeiler, der mit dem Zwischenblock verbunden ist. Das Satteldach des Portikus endet an der Attikawand des Zwischenblocks.

Der Zwischenblock selbst hat nur wenig Tiefe und dient nur als Ausgleich zwischen dem viereckigen Grundriss des Portikus und dem anschließenden Zylinder. Letzterer ist nur auf der linken Seite voll wahrnehmbar, da an die rechte Seite ein weiteres Gebäude anschließt. Der Mauerzylinder ist zunächst durch ein über die Zwischenblockseiten geführtes doppeltes Band in Höhe des Portikusgebälks in eine höhere untere, geschlossene und in eine niedrigere obere, durchfensterte Zone gegliedert. In der unteren Zone ist die Zylindermauer im Querbereich deutlich ausgebuchtet.³⁰⁴ Der Zylinder schließt in gleicher Höhe wie die Attika des Zwischenblocks mit einem durchgehenden Kranzgesims.

Die gestreckt gewölbte Kuppel ragt mit dem gleichen Durchmesser wie der obere Zylinderteil weit in die Höhe.³⁰⁵ Das Opaion im Kuppelscheitel ist mit einer verglasten Laterne geschlossen. Auf der dem Portikus entgegengesetzten Seite folgt ein querovaler Choranbau, den eine Tambourkuppel mittig krönt.

Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich die Rotunde. Der innere Zylinder ist durch ein umlaufendes Gebälk, dessen Höhe dem äußeren Doppelband entspricht, in zwei Bereiche gegliedert. Das Gebälk wird von Pilastern und Säulen getragen. Auf der Längsachse öffnet sich das Stockwerk zur Eingangsnische und zum Choranbau. Im Bereich der Querachse rückt die Wand hinter das Gebälk, so dass dort die beiden Stützen je frei auf der Kreislinie zu stehen kommen. Hinter den drei Interkolumnien auf jeder Seite sind in die Mauer drei kleine Nischen eingetieft. Der obere, niedrigere Zylinderbereich ist durchfenstert. Ein Rundbogen erweitert die Durchgangshöhe zum Choranbau hin in das obere Stockwerk hinein. Das Opaion im Kuppelscheitel ist von einer verglasten Laterne überfangen. Die Höhe der Rotunde liegt weit über dem Durchmesser des Zylinders, so dass die Raumproportion stark überhöht ist.

³⁰⁴ Der Ausbuchtung entsprechen im Inneren von der Kreislinie nach außen zurückspringende Mauern und Nischen.

³⁰⁵ Die außergewöhnliche Form der Kuppel wird aus der venezianischen Tradition abgeleitet, insbesondere auf Santa Maria della Salute von Longhena. Vgl. CONCINA, Ennio, Kirchen in Venedig, München 1996, 378.

- (4) POTSDAM, Französische Kirche,³⁰⁶ 1752-1753,³⁰⁷ Georg Wenceslaus von KNOBELSDORFF³⁰⁸

Die Französische Kirche steht frei an der südöstlichen Ecke des quereckigen Bassin-Platzes an der Ecke Charlottenstraße / Französische Straße im Holländischen Viertel von Potsdam. Die Fassade ist nach Süden gerichtet und Zielpunkt der mehrere hundert Meter langen Sichtachse der Französischen Straße. Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit Portikus, wobei die Rotunde nicht als Kreis, sondern als Querellipse geformt ist. Die mäßig breite, nur auf das mittlere Interkolumnium ausgerichtete Treppe führt mit acht Stufen auf das Niveau des Portikus. Vier toskanische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Die seitliche Ansicht zeigt die geringe Tiefe des Portikus: Nach der Frontsäule folgt mit nur wenig Abstand ein Eckpilaster, der als Ausgleichselement zwischen Portikus und konvexer Rotunde dient. Architrav und Fries enden seitlich an der Rotunde, während das Gesims um den Zylinder weitergeführt wird. Die Eingangswand des reduzierten Zwischenblocks spiegelt mit vier Pilastern die frontale Säulenstellung. Die drei Wandfelder dazwischen sind doppelstöckig gegliedert und zeigen einen gleichsam dreischiffigen Aufbau: Etwa 2/3 der Höhe nehmen drei Rundbogenöffnungen ein. Darüber befindet sich je eine leicht quereckige Tafel mit Kranzgesims. Der Rundbogen des mittleren Interkolumniums ist mit einem Portal geöffnet, die beiden seitlichen Bögen sind Rundnischen mit Halbkalotten und bergen je eine Figur. Das Satteldach des Portikus reicht bis an die konvexe Zylindermauer. Der First erreicht die Höhe des Kranzgesimses.

Das Gesims, das vom Portikus her weitergeführt wird, zieht sich über den gesamten Rotundenzylinder und gliedert dessen Oberfläche in zwei Stockwerke: Der untere höhere Teil ist in der Querachse auf jeder Seite durch je drei hochrechteckige Fenster geöffnet; der obere niedrige Teil entspricht der Höhe des Giebeldreiecks. Das flache Band des Kranzgesimses

³⁰⁶ Über die Kirche gibt Auskunft:

GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986, 285-296. BECKER, Beate (Bearb.), Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler / Georg Dehio, Bezirke Berlin/DDR und Potsdam, München 1983, 328.

Die Verbindung des Sakralbaus mit dem römischen Pantheon wird vorgestellt:

Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 31. Vgl. BECKER, Beate (Bearb.), Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler / Georg Dehio, Bezirke Berlin/DDR und Potsdam, München 1983, 328.

³⁰⁷ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 31.

³⁰⁸ KNOBELSDORFF, Georg Wenceslaus von, Maler und Architekt, * 17.2.1699 Kuckädel/Oder, + 16.9.1753 Berlin. Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 18, 1996, 158-160. KELLER, Fritz Eugen und KELLER, Ina Maria, *Knobelsdorff, Georg Wenceslaus von*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd. 2, New York 1982, 573-575.

leitet in den Kuppelbereich über. Die Kuppelbasis ist gegenüber dem Zylinder zurückgesetzt. Oberhalb der vier Abtreppungen wölbt sich die Kuppel flach zum geschlossenen Opaion hin. Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich unmittelbar die querelliptische Rotunde. Der Rotundenzylinder wird in der Querachse von je drei Fenstern belichtet. Eine Empore zieht sich vom Eingangsbereich aus über die Seiten hinweg und endet vor der Stirnwand in der mittig angebrachten Kanzel. Zur querelliptischen Kuppelwölbung leiten 20 über das gesamte Rund verteilte Doppelkonsolen über, die ein niedriges Gesims tragen. Das Gewölbe ist im Kuppelscheitel geschlossen. Die flach wirkende ellipsoide Wölbung und die hoch aufragende Wand der Rotunde lassen die Raumproportion überhöht erscheinen.

- (5) BERLIN, Kathedrale St. Hedwig,³⁰⁹ 1747-1773,³¹⁰ Georg Wenceslaus von KNOBELSDORFF³¹¹/ FRIEDRICH II.³¹²

Die Kathedrale gehört zu einem unter König Friedrich II. neu errichteten Stadtviertel in Berlin, heute zu Berlin Mitte gehörig. Gegenüber der Humboldt-Universität liegt südlich der Straße ‚Unter den Linden‘ der Bebelplatz. Die Fassade der Hedwigskirche liegt etwas verschoben an der südöstlichen Diagonale des Platzes, so dass der Besucher, möchte er die Kathedrale als Gesamtbau in den Blick nehmen, auf diese Schrägansicht Rücksicht nehmen

³⁰⁹ Der Sakralbau wird beschrieben von:

GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986, 243-284. BADSTÜBNER-GRÖGER, Sibylle, Die St.-Hedwigs-Kathedrale zu Berlin (Das christliche Denkmal; 99), 2., verb. Aufl., Berlin (Ost) 1986, 21-28.

Das Pantheon als Ausgangspunkt der Bauform wird deutlich zur Sprache gebracht: Vgl. ENGEL, Martin, Das Forum Fridericianum und die monumentalen Residenzplätze des 18. Jahrhunderts, Berlin 2001, 135f. Vgl. GOETZ, Christine, ELBERN, Victor Heinrich, Regensburg 2000, 24. Vgl. BADSTÜBNER-GRÖGER, Sibylle, Die St.-Hedwigs-Kathedrale zu Berlin (Das christliche Denkmal; 99), 2., verb. Aufl., Berlin (Ost) 1986, 8.

³¹⁰ Vgl. ENGEL, Martin, Das Forum Fridericianum, Berlin 2001, 9.

Die Kirche wurde 1943, während des 2. Weltkriegs, zerstört; 1952-1963 wiederaufgebaut.

³¹¹ Vgl. Anm. 308.

³¹² FRIEDRICH II., *der Große, König in, seit 1772 von Preußen*, * 24.1.1712 Berlin, + 17.8.1786 Sanssouci bei Potsdam, DBE 3, 1996, 468-471.

„Mehrere zeitgenössische Quellen belegen, daß Friedrich II. der katholischen Gemeinde nicht nur den Bauplatz sondern auch einen fertigen Entwurf schenkte und damit die Architektur der Hedwigskirche weitgehend selbst festlegte. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammte die Idee vom König, der den Surintendanten Knobelsdorff mit der Ausarbeitung des Entwurfs betraute.“ ENGEL, Martin, Das Forum Fridericianum und die monumentalen Residenzplätze des 18. Jahrhunderts, Berlin 2001, 9.

„In Berlin sind es der Dom auf dem Lustgarten, die Hedwigskirche, das Palais des Prinzen Heinrich und selbst die Oper Unter den Linden, die immer als selbständiges Werk Knobelsdorffs gilt, hat ihre Grundlagen in Ideen Friedrichs. Knobelsdorff hat dies im Vorwort der Mappe mit Zeichnungen von der Oper, die er dem König überreichte, vermerkt. Von ihm ist bekannt, daß er kein höfischer Schmeichler war, sondern die Wahrheit liebte, wie Friedrich in seiner Gedächtnisrede auf den 1753 verstorbenen Baumeister feststellte.“ GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich der Große als Baumeister, in: HASSELS, Michael (Red.), Potsdamer Schlösser und Gärten: Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert (Ausstellung 26. Juni bis 22. August 1993, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci), Potsdam 1993, 23.

muss. Das Bauwerk besteht aus den Bauteilen Portikus, Rotunde und eine weitere kleinere Rotunde, als Annex, an der dem Portikus gegenüberliegenden Seite.

Von der Nordwestseite fällt der Blick zunächst auf den Portikus, die seitlichen konvexen Mauern des Zylinders und die mächtig aufragende Kuppel der Kathedrale. Eine breite neunstufige Treppe führt auf das Niveau des blockartig geschlossenen Portikus.

Sechs ionische Halbsäulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Die Wände zwischen den Interkolumnien sind in der unteren Hälfte je mit einem Rundbögen und in der oberen Hälfte durch je einen hochrechteckigen Rahmen, der ein Relief umgibt, gegliedert. Drei der fünf Rundbögen, die äußeren beiden und der mittlere geben als Portale Einlass in das Innere. Die Rundbögen des zweiten und vierten Interkolumniums sind als Rundnische geschlossen. Das Satteldach des Portikus zieht sich direkt bis an den Rotundenzylinder und erreicht am First bereits die Kuppelwölbung.

Der Portikus ist ein Interkolumnium tief und schließt direkt an die Rotunde an. Das Gebälk der Portikusfront wird an der Seite und auf dem Rotundenzylinder weitergeführt. Die Seitenwand des Portikus nimmt die Gliederung der Front auf: Zwischen zwei ionischen Pilastern ist das Wandfeld unten mit einem Rundbogen und in der oberen Hälfte mit einem hochrechteckigen Rahmen mit Fenster strukturiert. Der Portikusblock gleicht durch Zwickel den Übergangsbereich zur Rotunde aus.

Der Rotundenzylinder ist durch das von der Front her umlaufende Gebälk in zwei unterschiedlich hohe Bereiche gegliedert: Das untere Stockwerk – durch Quader strukturiert – entspricht der Höhe der Portikusfront und ist mit insgesamt acht Rundbogenfenstern geöffnet;³¹³ über dem Gebälk ist ein flaches zweites Stockwerk, in das kleine Rundfenster – achsial zu den Rundbogenfenstern angeordnet – eingelassen sind. Auf der dem Portikus gegenüberliegenden Seite befindet sich eine zweite kleine Rotunde als Annex: Der Zylinder hat den gleichen Wandaufbau und erreicht die gleiche Höhe wie der Hauptbau.

Über dem Kranzgesims ist die Kuppelbasis etwas zurückgesetzt. Die Wölbung beginnt parabelartig steil und schließt im Scheitel mit einem verglasten Opaion.

Nachdem der Besucher den Portikus durchschritten hat, öffnet sich das Innere der Rotunde. Zwölf Doppelstellungen Rundpfeiler stehen frei vor der Wand.³¹⁴ Sie tragen ein umlaufendes und weit vorkragendes Gebälk, das den Zylinder zweistöckig – etwa in gleicher Höhe wie außen – gliedert. Die zwölf Wandabschnitte zwischen den Doppelstellungen sind mit

³¹³ Vier Rundbogenfenster verteilen sich jeweils auf beiden Seiten zwischen Portikus und Annexbau im 30°-Abstand. Drei besetzen jeweils die Querseite und die Diagonalseiten und ein weiteres nimmt die freie Position zum Annexbau hin ein, da dieser im Gegensatz zum Portikus weniger Zylinderwand überdeckt.

³¹⁴ Vor den Zerstörungen des 2. Weltkrieges waren die Doppelstellungen und das Gebälk in korinthischer Ordnung ausgeführt.

Rundbögen geöffnet. Die an den Portikus anschließenden drei Rundbogen haben Portalfunktion.³¹⁵ Auf jeder Seite folgen nun vier Rundbogenfenster; an der Stirnseite wird der Rundbogen zum Durchgang in den Annexbau. Über dem Gebälk folgt ein zweites flaches Stockwerk, das achsial zu den unteren Rundbogenfenstern kleine Rundfenster enthält; zur Innenwand hin werden sie von erweiterten Halbkreisöffnungen umfassen. Ein schmales Kranzgesims leitet zur Kuppel über, die sich mit einer Vielzahl radial geführter, filigraner Streben nach oben zum glasgedeckten Opaion wölbt. Die einer Halbkugel nahekommende Kuppel, deren Radius ungefähr der Zylinderhöhe entspricht, ergibt eine Raumproportion, die dem Pantheon in Rom ähnlich erscheint.

(6) WARSCHAU, Hl. Dreifaltigkeit (ev. Kirche),³¹⁶ 1777-1779,³¹⁷ Simon Gottlieb ZUG³¹⁸

Die heutige³¹⁹ Kirche steht in Warschau frei auf einem rechteckigen Platz.³²⁰ Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit Portikus und drei gleich dimensionierten Annexbauten an der gegenüberliegenden Längsseite sowie an den beiden Querseiten.

Von der Südseite fällt der Blick zunächst auf den Eingangs-Portikus und die dahinter aufragende Rotunde. Eine breite neunstufige Treppe führt auf das Niveau des Portikus. Vier toskanische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Das mittlere Interkolumnium ist etwas breiter und führt zum Hauptportal. Der Portikus selbst ist nur ein Interkolumnium tief. Die Frontsäulen werden an der Eingangswand von unkannelierten Pilastern gespiegelt. Seitlich zeigt der Portikus die Frontsäule und einen Pilaster, der im Zwickelbereich an die Rotundenmauer anschließt. Das Satteldach des Portikus reicht direkt bis an die Rotunde. Der Mauerzylinder der Rotunde ist durch ein Gesimsband in Höhe der Portikustraufe in zwei Stockwerke gegliedert. Das untere Geschoß des Zylinders ist mit Putzquadern, das obere mit umlaufenden Putzbändern umgeben. Die drei Annexbauten an den Querseiten und gegenüber

³¹⁵ Die drei Portal-Rundbögen sind im oberen Bereich von der Orgel (Mitte) und zwei Balkonen (seitlich) besetzt.

³¹⁶ Eine Darstellung der Warschauer Kirche Hl. Dreifaltigkeit:

ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 312. LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, *Klassizismus in Polen*, Warschau 1984, 257-258.

Den Zusammenhang von Pantheon und der Kirche Hl. Dreifaltigkeit erläutert:

Vgl. LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, *Klassizismus in Polen*, Warschau 1984, 13.

³¹⁷ Vgl. ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 312.

³¹⁸ ZUG, Simon Gottlieb, *Architekt*, * 20.2.1733 Merseburg, + 11.8.1807 Warschau.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 33, 1996, 722.

³¹⁹ Die Dreifaltigkeitskirche wurde 1777-1779 von ZUG errichtet. Nach der Zerstörung im 2. Weltkrieg wurde der Wiederaufbau 1949-1957 durchgeführt.

³²⁰ Plac Malachowskiego;

dem Portal entsprechen der Dimension und dem Aufbau des Eingangs-Portikus. Ihre Fronten sind mit zwei Stockwerken dreiachsig gegliedert: Das Erdgeschoß öffnet sich mit einer Türe und zwei begleitenden Fenstern (an der Längsseite mit drei Fenstern, dafür befindet sich die Tür an der Seitenwand), der obere Stock mit drei Fenstern, von denen das mittlere mit einem Rundbogen überhöht ist (an der Längsseite entspricht dies einem Mezzanin mit drei niedrigen Fenstern). Der darüber liegende Dreieckgiebel, durch ein Thermenfenster belichtet, erreicht mit seinem Satteldach und mit seinen Traufen die gleiche Höhe wie der Portikus.

Der nicht umbaute Zylindermantel ist durchfenstert: Zwölf Rundfenster verteilen sich über das obere Stockwerk und insgesamt acht Rundbogenfenster verteilen sich in achsialer Stellung paarweise zwischen den Annexbauten. Über dem umlaufenden Kranzgesims folgt etwas zurückgesetzt die Kuppelbasis. Die nahezu halbrund aufsteigende Kuppel endet am Opaion in einer mächtigen verglasten Laterne.

Tritt der Besucher durch das Portal auf der Südseite, öffnet sich ihm das Innere der Rotunde. In den Zylinder ist eine zweistöckige Emporenanlage eingebaut,³²¹ die das Mauerrund in der Höhe in drei Teile gliedert. Toskanische Säulen tragen die erste Empore, achsial darüber stehen ionische Säulen, die die zweite Emporenebene stützen. An der Nordwand unterbricht der Altar durch weitere ein- und zurückgestellte Säulen, sowie durch einen reichere Gestaltung der oberen Brüstung die Regelmäßigkeit der Empore. Die acht Rundbogenfenster reichen im Scheitelpunkt knapp an die Decke der zweiten Empore heran.

Über der zweiten Emporenebene verläuft das Kranzgesims des Zylinders, das in die Kuppel überleitet. 10 Reihen mit je 48 zweifach abgetreppten Kassetten gliedern die halbrunde Wölbung. Die ersten drei Reihen sind jedoch durch zwölf Rundfenster regelmäßig durchbrochen: Zwölf Streifen aus drei einzelnen übereinanderstehenden Kassetten wechseln sich mit sich mit einer großen Kasette in dem sich das Rundfenster befindet ab.³²²

Das Opaion ist durch eine verglaste Laterne belichtet. Die Raumproportion erscheint aufgrund des überhöhten Zylinders sowie der Emporenanlage überhöht.

³²¹ Die Emporenanlage gibt dem Inneren einen zweischaligen Charakter.

³²² Die große Kasette nimmt den Platz von 3 x 3 dort regulär zu erwartenden Kassetten ein.

- (7) VENEDIG, Santa Maria Maddalena (Sestiere Cannaregio),³²³ 1763-1791,³²⁴ Tommaso TEMANZA³²⁵

Die Kirche Santa Maria Maddalena befindet sich im Norden Venedigs im Viertel Cannaregio. Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit erweitertem Portal. Der Betrachter nimmt die Gebäudefront als bis auf das äußerste reduzierten Pronaos samt Zwischenblock wahr. Der Zwischenblock, zu einer flachen hochrechteckigen Wand mit Attika minimiert, gleicht die konvexe Krümmung des Rotundenzylinders aus. Auf dieser Wand liegt ein Blendportikus, der das Portal einfasst. Zur Linken und Rechten des durch vier Stufen zu erreichenden Portals erhebt sich je eine Doppelstellung ionischer Dreiviertelsäulen, die das Gebälk und einen Dreieckgiebel tragen. Der Dreieckgiebel befindet sich vor der Attika des Zwischenblocks. Die anschließende konvexe Wölbung des Zylinders ist durch Gesimse in zwei Stockwerke gegliedert: Das Gebälk des Blendportikus ist über die gesamte Rotunde gezogen, so dass sich der Zylinder in eine größere mit Rundfenstern geöffnete untere Mauerfläche und eine schmalere, geschlossene obere Mauerfläche gliedert. Beide Zonen werden in regelmäßigen Abständen durch Pilaster vertikal rhythmisiert. Das Kranzgesims umfasst von der Attika aus die gesamte Rotunde. Die flach gewölbte Kuppel ist an ihrer Basis gegenüber der Zylinderwand zurückgesetzt und beginnt mit drei Abtreppungen. Der Kuppelscheitel ist mit einer verglasten Laterne geschlossen.

Das Innere des Zentralbaus wird zuerst als Rotunde wahrgenommen. Der vermeintliche Zylinder offenbart sich jedoch als Hexagon, dessen abgefaste Ecken von ionischen Halbsäulen flankiert werden, so dass sich ein unregelmäßiges zwölfeckiges Raumschema ergibt. Die zwölf ionischen Säulen erstrecken sich als Kolossalstellung über beide Stockwerke des Hexagons und tragen das kreisförmige Kranzgebälk. Die Stockwerke werden durch ein umlaufendes Gesims voneinander getrennt. Jede Seite des Sechsecks ist bis zu ihrer Abfassung durch einen Rundbogen über beide Stockwerke geöffnet. Je zwei ionische Halbsäulen

³²³ Eine Darstellung des Sakralbaus erfolgt durch:

FAVILLA, Massimo, RUGOLO, Ruggero, Un'architettura di "scientifica semplicità": Tommaso Temanza e la chiesa della Maddalena, in: *Studi veneziani* N.S. 55, 2008(2009), 203-282. CONCINA, Ennio, *Kirchen in Venedig*, München 1996, 380-383. HOWARD, Deborah, *The Architectural History of Venice*, New York 1980, 206. FRANZOI, Umberto, DI STEFANO, Dina, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976, 120-121.

Die Beziehung der Kirche Santa Maria Maddalena zum Pantheon wird angesprochen:

Vgl. FAVILLA, Massimo, RUGOLO, Ruggero, Un'architettura di "scientifica semplicità": Tommaso Temanza e la chiesa della Maddalena, in: *Studi veneziani* N.S. 55, 2008(2009), 206f. Vgl. CONCINA, Ennio, München 1996, 381. Vgl. HOWARD, Deborah, *The Architectural History of Venice*, New York 1980, 206.

³²⁴ Vgl. FAVILLA, Massimo, RUGOLO, Ruggero, Un'architettura di "scientifica semplicità": Tommaso Temanza e la chiesa della Maddalena, in: *Studi veneziani* N.S. 55, 2008(2009), 244 u. 277.

³²⁵ TEMANZA, Tommaso, *Architekt*, * 3.3.1705 oder 9.3.1705 Venedig, + 14.6.1789 Venedig.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 30, 1996, 423-424. ADAMS, Nicholas, *Temanza, Tommaso*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd. 4, New York 1982, 191-192.

schließen an den Rundbogen an. Die gegenüberliegenden Bögen der Eingangs- und Chorseite dienen als Durchgang, die vier anderen Rundbögen öffnen sich zu nicht sehr tiefen Kapellennischen zur linken und rechten Seite. Diese Rundbogennischen teilen sich im unteren Stockwerk in ein hochrechteckiges Feld, im oberen Stockwerk in einen Halbkreisbogen, der durch ein Rundfenster ausgefüllt wird. Die beiden zum Chor hin orientierten Rundbögen enthalten im unteren Stockwerk je einen Ädikulaaltar. Das wesentlich schmalere Interkolumnium der Abfassungsabschnitte ist im unteren Stockwerk durch apsidiale Nischen und im oberen Stockwerk durch ein leicht hochrechteckiges Rahmenfeld gegliedert. Über dem Kranzgebälk wölbt sich die glatte Halbkugel der Kuppel zum Opaion hin. Der hohe Zylinder lässt die Raumproportion insgesamt überhöht erscheinen.

(8) HÄMEENLINNA, Kirkko,³²⁶ 1792-98,³²⁷ Louis Jean DESPREZ³²⁸

Die Kirche befindet sich mitten in der Stadt. Ein längsrechteckiger Platz ist dem Gebäude vorgelagert. Die Kirche besteht aus den Bauteilen Rotunde mit Portikus, zwei gleich dimensionierten Annexbauten an den Querseiten und einem Choranbau mit Turm an der gegenüberliegenden Längsseite.³²⁹

Eine fünfstufige Treppe führt in das Innere des blockhaften, leicht hochrechteckigen Portikus mit krönendem Dreieckgiebel. Die wehrhaft-geschlossen wirkende Front teilt sich in zwei von einem Gesimsband getrennte Stockwerke. Die geschlossene Front des unteren Abschnittes ist mittig zu 3/5 nahezu quadratisch etwas in die Tiefe geöffnet. Zwei dorische Säulen sind in die

³²⁶ Der Sakralbau wird vorgestellt von:

KAIPIA, Jouni, PUTKONEN, Lauri, *A guide to Finnish architecture*, Helsinki 1997, 111. LILIUS, Henrik, *Greek, Roman or Medieval? The choice of Style in Finnish Architecture 1780-1830*, in: KNAPAS, Marja Terttu, RINGBOM, Åsa (ed.), *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom* (Studies in Art History; 16), Helsinki 1995, 139-140. WEDHORN, Lothar, *Finland in Europa. Geschichte und Bauschaffen*, Berlin 1995, 101. RICHARDS, James Maude, *800 years of Finnish Architecture*, London 1978, 47.

Die Verwandtschaft der Kirche mit dem römischen Vorbild wird vorgestellt:

Vgl. AKL 26, 2000, 426. Vgl. KAIPIA, Jouni, PUTKONEN, Lauri, *A guide to Finnish architecture*, Helsinki 1997, 111. Vgl. LILIUS, Henrik, *Greek, Roman or Medieval? The choice of Style in Finnish Architecture 1780-1830*, Helsinki 1995, 140. Vgl. WEDHORN, Lothar, *Finland in Europa. Geschichte und Bauschaffen*, Berlin 1995, 100. Vgl. RICHARDS, James Maude, *800 years of Finnish Architecture*, London 1978, 47. Vgl. PAULSSON, Thomas, *Scandinavian Architecture. Buildings and Society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden from the Iron Age until Today*, London 1958, 187.

³²⁷ Vgl. AKL 26, 2000, 426.

³²⁸ DESPREZ, Louis Jean, *Architekt und Maler, bap.* 28.5.1743 Auxerre, + 19.3.1804 Stockholm.

Leben und Werk werden vorgestellt von:

AKL 26, 2000, 423-427. DA 8, 1996, 815. CEDERLÖF, Ulf (Hrsg.), *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*; Ausstellung: Stockholm, Nationalmuseum, 3.6.-4.10.1992 (Nationalmusei utställningskatalog; 550), Stockholm 1992, 145-150.

³²⁹ Der Turm wurde der Kirche erst 1831 angefügt, die Annexbauten der Querseite Ende des 19. Jahrhunderts.

Ecken der Vertiefung gestellt. Sie überragen das mittig in die rückwärtige Wand eingelassene Portal. Über dem Gesimsband befindet sich der zweite geschlossene Abschnitt des Portikus, dem der Dreieckgiebel folgt.

Die Seitenansicht gibt die zweistöckige Gliederung auf einer blockhaft geschlossenen Fläche an die Rotunde weiter: Gesimsband und Kranzgesims des Portikus werden auf gleicher Höhe vom Rotundenzylinder und den Annexbauten weitergeführt. Das Satteldach des Portikus endet deshalb in der Kuppelzone der Rotunde.

Der Rotundenzylinder ist im unteren Abschnitt von insgesamt vier Rundbogenfenstern an den Diagonalseiten geöffnet, der obere Abschnitt ist geschlossen. Die beiden Annexbauten der Querseiten sind von ähnlich blockhafter Gestalt wie das Eingangsbauwerk. Ein Portal gewährt Zugang an der Frontseite, die Seitenwände sind mit je einem Rundbogenfenster geöffnet. Das Satteldach endet ebenfalls direkt in der Kuppelzone der Rotunde. Der dritte – nicht so tiefe – Annexbau wird ebenfalls von zwei seitlichen Rundbogenfenstern belichtet. Ihm folgt mit einem Mauerrücksprung der daran angebaute Turm. Über dem umlaufenden Kranzgesims folgt die Kuppelbasis mit vier Abtreppungen sowie die etwas abgeflachte Kuppelwölbung, die im Scheitel geschlossen ist.

Nach Durchschreiten des Eingangs öffnet sich das Rund des Innenraums. Der einstöckige Zylinder ist an der Längs- und Querachse durch hohe Rundbögen geöffnet, wobei deren Halbkreise sich über dem Kranzgesims in die Kuppelwölbung hinein öffnen. Alle vier Rundbögen gewähren in voller Höhe Zugang zu den vier Annexbauten.³³⁰ Die Annexbauten des Eingangs und der Querachse nehmen die Form des Rundbogens in einer Tonnenwölbung auf. Der Chorannex hinter dem Rundbogen ist etwas tiefer und durch eine Quertonne hervorgehoben. Über dem Kranzgesims erhebt sich die glatte Gewölbeschale. Die Halbsphäre ist im Kuppelscheitel geschlossen. Die Höhe des Zylinders entspricht ungefähr dem Radius der Kuppel, so dass sich eine dem Pantheon in Rom ähnliche Raumproportion ergibt.

³³⁰ Durch Einbau von Emporen wird diese offene Situation zunächst verunklärt. Die Innenraumperspektive zeigt die großzügige und offene Konzeption.

(9) PUŁAWY, Mariä Himmelfahrt,³³¹ 1803,³³² Chrystian Piotr AIGNER³³³

Die heutige Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt gehörte ursprünglich als Kapelle zu einem Palast-Park-Ensemble. Obwohl das Gebäude heute in neu hinzugekommenen Ansiedlungen aufgeht, erhält ihm seine Hügellage eine nach wie vor herausgehobene Stellung.

Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit Portikus, wobei der Zwischenblock lediglich als Ausgleichselement dient und als Attika den Dreieckgiebel überragt.

Der Blick des Betrachters fällt mit Untersicht auf den Portikus. Eine breite Treppe führt auf das Niveau des Portikus. Über sechs korinthischen Säulen und dem Gebälk erhebt sich ein Dreieckgiebel. Der Portikus selbst ist zwei Interkolumnien tief. Die seitlichen beiden Säulen führen zum Eckpilaster am Zwischenblock. Das mittig in der Wand des Zwischenblocks liegende Portal wird zum oberen Abschluss hin links und rechts von einem Fries, das bis zu den äußeren Pilastern reicht, begleitet. Jedes Halbreliëf-Fries besteht aus drei Girlanden, die zwischen Kandelabern aufgehängt sind. Die Decke des Portikus ist als querliegende, kassettierte Segmenttonne ausgebildet. Das Satteldach reicht bis an das Attikageschoss des Zwischenblocks. Seitlich ist dieses Zwischenelement durch den Eckpilaster und einen weiteren, an der Rotunde anliegenden Pilaster in der Tiefe bestimmt. Der Abstand wird von einem weiteren doppelten Girlandenfries durchmessen.

Der anschließende konvexe Zylinder ist durch das vom Portikus weitergeführte Gebälk in zwei Stockwerke geteilt. Das obere niedrigere Stockwerk ist mit Thermenfenstern³³⁴ geöffnet. Nach dem Kranzgesims, das mit dem Attikagesims des Zwischenblocks verbunden ist, folgt die zurückgesetzte Kuppelbasis. Einer Abtreppe folgt die Kuppel in Form einer sehr flachen Glocke. Die Wölbung endet in einem glasgedeckten Opaion.

Nach Durchschreiten des Portikus öffnet sich die Rotunde. Der einstöckige Zylinder ist zweischalig aufgebaut. Frei vor der Zylinderwand stehen zwölf kannelierte ionische Säulen

³³¹ Der Sakralbau wird beschrieben von:

LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, *Klassizismus in Polen*, Warschau 1984, 275.

ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 313-314.

Die Verbindung des Sakralbaus mit dem römischen Pantheon wird vorgestellt:

Vgl. LABUDA, Adam S., *Musealisierung und Inszenierung patriotischer Sammlungen in polnischen Adelsresidenzen: Puławy und Kurnik*, in: DORGERLOH, Annette, NIEDERMEIER, Michael und BREDEKAMP, Horst (Hrsg.), *Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, München 2007, 212. Vgl. LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, *Klassizismus in Polen*, Warschau 1984, 275. Vgl. ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 314.

³³² Vgl. ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 314.

³³³ AIGNER, Chrystian Piotr, *Architekt*, * 30.6.1756 Włostowice bei Puławy, Polen, + 8.2.1841 Florenz, AKL 1, 1992, 651-652.

Über Leben und Werk berichten: DA 33, 1996, 38-41. AKL 1, 1992, 651-652. JAROSZEWSKI, Tadeusz Stefan, *Chrystian Piotr Aigner (Studia I materialy do teorii I historii architektury I urbanistyki; 5)*, engl. Zus.-fass., Warszawa 1965, 216-218.

³³⁴ Fünf sichtbare Thermenfenster sind hexagonal verteilt. Die fehlende Fensterstellung nimmt die Attikawand ein.

im Kreis. Sie tragen eine umlaufende schmale Galerie. Die zwölf Interkolumnien werden an der Zylinderwand durch zwölf hohe Rundbogennischen beantwortet. Es alternieren wenig tiefe Nischen mit geradem Abschluss und apsidiale Nischen. Das Gebälk des Säulenkreises ist zugleich in den Raum reichende Galerie und dient als optisches Kranzgebälk. Hinter diesem Galerie-Gebälk erhebt sich die Kuppel auf der Zylindermauer. An der Basis der Kuppel tiefen sich zwölf – am Interkolumnium ausgerichtete – Rundbogennischen in die Wölbung ein. Es alternieren gerade geschlossene Mauernischen mit verglasten Fensternischen. Darüber ist die Halbkugelwölbung mit fünf Reihen zu je 24 oktogonalen Kassetten strukturiert. Die Kuppel schließt im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion. Die Höhe des Zylinders entspricht ungefähr dem Radius der Kuppel, so dass sich eine dem Pantheon in Rom ähnliche Raumproportion ergibt.

(10) KARLSRUHE, St. Stephan,³³⁵ 1808-1810,³³⁶ Friedrich WEINBRENNER³³⁷

Mitten in der Stadt erhebt sich die frei umschreitbare Kirche auf einem Platz. Das Gebäude besteht aus den Bauteilen Rotunde mit vier kreuzförmig angelegten Annexbauten: Drei sind nahezu gleichgestaltete blockartige Portiken, der vierte ist als Turm ausgebildet. Die Zwickel zwischen den vier Annexen sind durch Eckbauten geschlossen, so dass die Rotunde im

³³⁵ Eine Darstellung der St. Stephans-Kirche:

KLINKOTT, Manfred, Friedrich Weinbrenners Monumentalbauten in Karlsruhe. Harmonie und Dissonanzen im Werk des „Klassizisten“, in: SCHIRMER, Wulf, Friedrich Weinbrenner 1766 - 1826 ; eine Ausstellung des Instituts für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 29.10.1977 - 15.1.1978, 3. Aufl., Karlsruhe 1987, 63-65. EVERKE, Gerhard, Weinbrenner - ein Architekt des Klassizismus in der Nachfolge Palladios?, in: BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance; Vorbild für Weinbrenner? (Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe vom 19. Dez. 1981 - 31. Jan. 1982 / Hrsg.: Stadt Karlsruhe), Karlsruhe 1981, 61-62. ROLLI, Hans u. BELLM, Richard, Die St. Stephanskirche in Karlsruhe (Kleine Kunstführer; 372), 2., völlig überarb. Aufl., München 1974, 6-18. Der Zusammenhang von Pantheon und St. Stephan wird näher erläutert:

Vgl. KLINKOTT, Manfred, Friedrich Weinbrenners Monumentalbauten in Karlsruhe. Harmonie und Dissonanzen im Werk des „Klassizisten“, Karlsruhe 1987, 63. Vgl. EVERKE, Gerhard, Weinbrenner - ein Architekt des Klassizismus in der Nachfolge Palladios?, Karlsruhe 1981, 61f. Vgl. ROLLI, Hans u. BELLM, Richard, Die St. Stephanskirche in Karlsruhe (Kleine Kunstführer; 372), 2., völlig überarb. Aufl., München 1974, 3.

³³⁶ Vgl. EVERKE, Gerhard, Weinbrenner - ein Architekt des Klassizismus in der Nachfolge Palladios?, in: BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance; Vorbild für Weinbrenner?, Karlsruhe 1981, 61.

Die Kirche St. Stephan wurde im 2. Weltkrieg zerstört und in den 1950er Jahren wiederaufgebaut.

³³⁷ WEINBRENNER, Friedrich, Architekt, * 24.11.1766 oder 29.11.1766 Karlsruhe, + 1.3.1826 Karlsruhe. Leben und Werk werden vorgestellt von: Deutsche Biographische Enzyklopädie, 2. überarb. u. erw. Ausgabe, Band 10, München 2008, 491. DA 33, 1996, 38-41. DRÜEKE, Eberhard, *Weinbrenner, Friedrich*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.4, New York 1982, 385-386.

unteren Bereich des Zylinders in einen quadratischen Baukörper eingeschrieben ist. Der Haupteingang befindet sich in süd-südwestlicher Richtung.³³⁸

Der Besucher nimmt zunächst den blockartigen hohen Portikus und darüber die aufsteigende Wölbung der Kuppel wahr. Den Portikus umgibt mit einem Interkolumnium Abstand frontal und seitlich eine toskanische Säulenkolonnade: Acht Säulen stehen frontal, drei Säulen seitlich. Die Stützen tragen das Gebälk, das in etwa halber Portikushöhe von der Front über die Seiten bis zur Mauer der Eckbauten verläuft. An dieser Mauer spiegelt ein Pilaster die seitliche Säulenreihung.

Der blockhafte Portikus selbst ist an der Frontseite durch ein Portal in der Mitte geöffnet. Über dem von zwei Pilastern getragenen Sturzgesims befindet sich ein Thermenfenster. Nach etwa 2/3 der Höhe gliedert ein um die gesamte Kirche laufendes horizontales Band die Front. Es dient einem großen Thermenfenster mit zwei inneren Stützen als Basis. Nach oben schließt die Front mit einem Giebel. Seitlich ist der Portikusblock geschlossen. Das Satteldach läuft bis zur konvexen Mauer des Rotundenzylinders. Der First erreicht nahezu das Kranzgesims. Der Aufbau der beiden Portiken an den Querseiten der Kirche gleicht der Beschreibung des Frontportikus mit Ausnahme der Säulenkolonnade. Das gleiche gilt für die vier Eckbauten zwischen den Annexbauten. Aus der Perspektive der Annexfronten betrachtet, sind die Eckbauten in die Breite gezogene Ausgleichselemente zwischen Portikus und Zylinder. Ihre Dachneigung führt die Linie des Portikusdaches bis an das untere Ende fort. Dort trifft es auf das horizontal um die gesamte Kirche laufende Gesimsband, so dass sich trotz des Mauerrücksprungs von Portikusfront zu Eckbau ein Dreiecksgiebel in Rotundenbreite bildet. Der vierte Annexbau ist als mehrstöckiger Turm mit kreuzförmig durchdrungenem Satteldach ausgebildet. Seine Front ist ebenfalls durch ein großes Thermenfenster in die Folge der bisherigen Annexe eingereiht. An die seitlichen Turmbereiche und die anschließenden Eckbauten sind niedrige Sakristeien mit flachen Pultdächern angebaut.

Der geschlossene Rotundenzylinder ist erst oberhalb der Dachzone der Annex- und Eckbauten sichtbar. Über dem Kranzgesims liegt zurückgesetzt und mit einer Abtreppe die Kuppelbasis. Die flache Kuppelwölbung endet in einem glasgedeckten Opaion.

Nachdem der Besucher den Portikus und die Eingangsnische durchschritten hat, öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Rotundenzylinder ist in acht Abschnitte gegliedert: Vier Rundbogennischen wechseln mit vier Wandabschnitten. Die Nischen befinden sich auf der Längs- und Querachse.³³⁹ Sie reichen mit den Halbkreisbögen weit in die Kuppel hinein. Der

³³⁸ Die Ausrichtung der Kirche folgt dem radial auf das Schloss ausgerichteten Straßenraster Karlsruhes.

³³⁹ Ihre Tiefererstreckung entspricht den Annexbauten der Außenseite.

Halbkreisbogen der Rückwand ist durch ein großes Thermenfenster belichtet. Die vier Wandabschnitte sind mit schmalen und nicht sehr tiefen Rundbogennischen geöffnet. Ein Kranzgesims führt in den nächsten Wölbungsabschnitt, der sich mit einer Vielzahl radial geführter Streben flach nach oben wölbt. Der Kuppelscheitel öffnet sich zu einem glasgedeckten Opaion. Der hohe Zylinder lässt die Raumproportion überhöht erscheinen.

(11) WONFURT, St. Andreas,³⁴⁰ 1817-20,³⁴¹ Bernhard-Rudolf MORELL³⁴²

Die Hauptstraße des Ortes führt in südwestlicher Richtung auf das Portal der Kirche zu. Der viereckige Grundriss³⁴³ des Kubus wird im Südwesten, gegenüber der Portalseite, durch einen Turm bereichert. Der Blick fällt zunächst auf die querrrechteckige Front, die über die gesamte Breite von vier Pilastern gegliedert wird. Über dem Gebälk liegt ein Pyramidendach mit verglaster Spitze.

Erst im Innenraum gibt sich die Kirche als eine Rezeption des Pantheon zu erkennen. Dem quadratischen Grundriss der Kirche ist ein fensterloser zylindrischer Innenraum von 18,20 m Durchmesser und 9,10 m Höhe eingeschrieben.³⁴⁴ Gemalte Pilaster gliedern das Rund in regelmäßigen Abständen.³⁴⁵ Links und rechts des Portals befinden sich in den Raumzwickeln je zwei Nischen in zwei Stockwerken übereinander. Alle Nischen öffnen sich mit drei Rundbögen in den Raum. Die beiden stützenden Pfeiler sind wie in Rom auf der Kreislinie positioniert. Oberhalb des abschließenden Gesimses überwölbt eine gleich hohe Halbkugel den Zylinder, so dass Durchmesser und Gesamthöhe des Raumes – wie im römischen Pantheon – gleich sind. Nach Mitte der 1990er Jahre wurde die Wölbung erneut mit dreifach

³⁴⁰ Der Sakralbau wird beschrieben von:

SANDER, Johannes, Bernhard Morell. Aufstieg, Wirken und Fall eines königlich-bayerischen Baubeamten in Unterfranken 1816/21 (Mainfränkische Hefte; 111), Regensburg 2012, 24-27. HOPPE, Werner, Die St. Andreas-Kirche in Wonfurt, o.O., o.J. [nach 1971], 3. 16-18.

Das Pantheon ist der Ausgangspunkt der inneren Bauform:

SANDER beschreibt in Wonfurt die stereometrische Qualität des Innenraums des römischen Pantheon, ohne den letzten Schritt – die Nennung des Vorbilds Pantheon – zu tun. Vgl. SANDER, Johannes, Bernhard Morell, Regensburg 2012, 25. Vgl. HOPPE, Werner, Die St. Andreas-Kirche in Wonfurt, o.O., o.J. [nach 1971], 3.

³⁴¹ Vgl. SANDER, Johannes, Bernhard Morell, Regensburg 2012, 25.

³⁴² MORELL, Bernhard-Rudolf, Architekt, * 14.6.1785 Bern, + 29.12.1859 Bern, AKL Bio-Bibliographischer Index A-Z 7, 2000, 138.

Leben und Werk werden vorgestellt von:

SANDER, Johannes, Bernhard Morell, Regensburg 2012, insb. 16-24. 86-103.

³⁴³ Die Seitenlänge der Außenmauern beträgt jeweils 20,5 m. Vgl. HOPPE, Werner, Die St. Andreas-Kirche in Wonfurt, o.O., o.J., 16.

³⁴⁴ Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, Berlin 1986, 174.

³⁴⁵ An den mit Nischen geöffneten Abschnitten fehlen die Pilaster.

abgetreptten Kassetten ausgemalt (8 Reihen mit je 40 Kassetten). Im Scheitel der Kuppel öffnet sich ein glasgedecktes Opaion, die einzige natürliche Lichtquelle des Raumes.

- (12) BALTIMORE/Maryland, U.S.A., Basilica of the National Shrine of the Assumption of the Blessed Virgin Mary,³⁴⁶ 1806-21,³⁴⁷ Benjamin LATROBE³⁴⁸

Die geostete Basilica befindet sich mitten in der Stadt Baltimore auf einem von Straßen umgebenen rechteckigen Grundstück. Die Kirche besteht aus einer Rotunde, die in ein längsgerichtetes Langhaus mit Chorabschluss eingeschrieben ist und im Westen durch Portikus³⁴⁹ und Zwischenblock mit zwei Türmen erschlossen wird. Der Blick des von Westen auf die Front zuschreitenden Besuchers kann nur Portikus und Zwischenblock wahrnehmen.³⁵⁰

Der Besucher erreicht das Niveau des Portikus über eine breite neunstufige Treppe. Sechs ionische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Portikus ist dreischiffig und zwei Interkolumnien tief: Die seitliche Ansicht zeigt zwei ionische Säulen und einen Pilaster als Abschluss an der Wand des Zwischenblocks. Diese Stellung in die Tiefe wiederholt sich hinter der zweiten und fünften Frontsäule. Drei Portale führen in den Zwischenblock: ein großes mittleres Portal wird von zwei weniger großen begleitet. Die Decke des Portikus ist

³⁴⁶ Die Basilika wird vorgestellt von:

HAYWARD, Mary Ellen and SHIVERS, Frank R. (ed.), *The architecture of Baltimore. An illustrated history*, Baltimore/Md., 2004, 71-73. Basilica of the Assumption of the Blessed Virgin Mary (1806-21 / portico 1863), in: SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States*, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981, 173-174. HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture. Nineteenth and twentieth centuries (The Pelican History of Art)*, 3. ed., Harmondsworth 1968, 6.

Der Bezug zum Pantheon wird zur Sprache gebracht:

Vgl. HAYWARD, Mary Ellen and SHIVERS, Frank R. (ed.), *The architecture of Baltimore*, Baltimore/Md., 2004, 71. Vgl. SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States*, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981, 173.

³⁴⁷ Vgl. SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States*, Vol. 1, New York 1981, 173.

³⁴⁸ LATROBE, Benjamin Henry, Architekt, * 1.5.1764 Fulneck/Yorkshire, + 3.9.1820 oder 30.9.1820 New Orleans.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 18, 1996, 843-846. KOSTOF, Spiro, *Geschichte der Architektur*, Band 3: Vom Klassizismus zur Moderne, Stuttgart 1993, 575-576. KÖSTER, Baldur, *Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA*, München 1990, 39. WILSON, Samuel, *Latrobe, Benjamin H.*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.2, New York 1982, 611-617.

³⁴⁹ Der Portikus ist erst 1864 vor das Hauptgebäude gesetzt worden. Vgl. McKEE, Bradford, *America's First Cathedral – Wielding light as his weapon, an architect reclaims the Baltimore Cathedral by restoring windows and peeling layers of oppressive ornament to reveal the neoclassical simplicity of architect Benjamin Henry Latrobe's early 19th century masterpiece*, in: *architecture: the AIA journal; official magazine of the American Institute of Architects – New York*; 96, 2007, 2, 62-67.

³⁵⁰ Aufgrund der Bebauungssituation kann der Betrachter auf dem Niveau der Cathedral Street nicht genug Abstand von der Front gewinnen, so dass die Kuppel nur aus seitlicher Perspektive wahrgenommen werden kann.

kassettiert. Das Satteldach des Portikus zieht sich zum größten Teil über den ersten Abschnitt des Zwischenblocks hinweg bis an die zurückgesetzte Attikawand. Der gegenüber dem Portikus etwas breitere Zwischenblock ist mit zwei Höhenniveaus in der Tiefe gegliedert: Die Seitenansicht zeigt einen schmaleren Abschnitt, der kaum die Höhe des Traufgesimes des Portikus übersteigt; ihm folgt ein breiterer, leicht vorgezogener Abschnitt, der das Attikageschoß trägt. Auf der Nord und Südseite streben hier die beiden Rundtürme empor.³⁵¹ Das Gebälk des Portikus ist als Bindeglied über Zwischenblock, Langhaus, Querhäuser und Chor weitergeführt. Das flach gedeckte Langhaus wird mittig von zwei Querhäusern erweitert. Oberhalb dieses Kreuzungsbereiches erhebt sich ein oktogonaler Tambour, der etwa die Höhe des Attikageschosses am Zwischenblock erreicht. Der Tambour nimmt die volle Breite des Langhauses ein.³⁵² Die *kreisrunde* Kuppelbasis ist von der etwas auskragenden Abschlusskante des oktogonalen Tambours zurückgesetzt. Die flache Kuppelwölbung beginnt mit fünf Abtreppungen. Im oberen Teil der Kuppel sind radial angeordnete Lichtöffnungen in die Kuppelwölbung integriert. Der geschlossene Scheitel wird von einem Abschlussknäuf gekrönt. Nach Osten hin folgt dem Langhaus ein Chor mit eingezogener Apsis.

Nachdem der Besucher Portikus und Zwischenblock durchschritten hat, öffnet sich das Innere des Langhauses. Es ist längs durch triumphbogenartig dreifach geöffnete Quermauern in drei Raumabschnitte gegliedert. In den mittleren Abschnitt ist das kreisrunde Mauerwerk des Rotundenzylinders in voller Breite des Langhauses eingeschrieben, so dass sich zusammen mit den Quermauern Raumzwickel ergeben, die mit Rundbögen in Längsrichtung geöffnet sind. Der Zylinder ist durch ein Gebälk in zwei Stockwerke aufgeteilt. In der Längs- und Querachse öffnet sich der Zylinder in hohen und breiten Bogenöffnungen: Die abschließenden Segmentbögen weiten sich im oberen Stockwerk des Zylinders.³⁵³ Die Diagonalachsen sind im unteren Stockwerk mit Rundbögen geöffnet, so dass im Verbund mit den gleich gestalteten seitlichen Rundbögen der Quermauern das Langhaus nicht nur mittig, sondern auch beidseitig in den Zwickelbereichen durchlässig und durchgängig ist. Im oberen Stockwerk akzentuieren achsial über den Rundbögen stehende, querrechteckige bemalte Rahmenfelder die Zylinderfläche. Das Kranzgesims leitet über in die halbkugelige Wölbung der Kuppel, die mit kreisrunden eingetieften Feldern und kleineren Rautenfeldern strukturiert ist.³⁵⁴ Ein Gesims leitet am Kuppelscheitel zum offenen Opaion über. Der Luftraum darüber ist mit einer weiteren Kuppel, die im Scheitel geschlossen ist, überwölbt. Diese zweite Kuppelschale

³⁵¹ Nur die Türme haben ein ummauertes Attikageschoss. Zwischen den Türmen ist das Attikageschoss auf der Westseite lediglich als Blendmauer ausgeführt.

³⁵² Die Breite der Querhäuser entsprechen der an der Langhauswand anliegenden Oktagonseite.

³⁵³ Die Öffnungen der Querseiten führen zu in Stockwerken geteilten Nischen (Kapelle, Orgel).

³⁵⁴ Vier Reihen mit je 24 abgetreppten Rundfeldern werden diagonal von kleinen Rauten begleitet.

korrespondiert mit der außen wahrnehmbaren Kuppel. Die radiale Durchfensterung belichtet so zum einen den oberen Kuppelraum und ermöglicht zum anderen die Belichtung der unteren Kuppelschale durch das Opaion. Der überhöhte Zylinder führt zu einer überhöhten Raumproportion.

(13) WARSCHAU, Alexanderkirche,³⁵⁵ 1818-25,³⁵⁶ Chrystian Piotr AIGNER³⁵⁷

Die heutige³⁵⁸ Kirche steht mitten in Warschau auf einem unregelmäßigen, längsgerichteten Platz mit Grünanlagen, der von mehreren Straßen durchschnitten und umrahmt wird.³⁵⁹

Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit Portikus, den ein zweiter nahezu gleich gestalteter Portikus auf der Gegenseite ergänzt.

Von der *Südseite* fällt der Blick zunächst auf den Eingangs-Portikus und den gestaffelten Rotundenzylinder. Eine breite sechsstufige Treppe führt auf das Niveau des Portikus. Sechs korinthische Stützen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Seitlich zeigt der Portikus zwei Säulen und zwei Pilaster, wobei der letzte Pilaster an die Rotundenmauer anschließt. Der Portikus selbst ist zwei Interkolumnien und eine Pilasterbreite tief, da der erste Pilaster nach den Säulen innen als Wandpfeiler erscheint. Die folgende Wand des Zwischenblocks ist durch ein Hauptportal und zwei seitlich begleitende Türen geöffnet. Das Satteldach des Portikus reicht entsprechend bis an die Attikawand des Zwischenblocks, der nur als vermittelndes Bauglied zwischen Portikus und Rotunde dient. Seine seitliche Tiefe ist durch den Pilasterabstand nahezu erfasst.

³⁵⁵ Der Sakralbau wird beschrieben von:

LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, *Klassizismus in Polen*, Warschau 1984, 277.

ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 318.

Den Zusammenhang von Pantheon und Alexanderkirche erläutert:

„Neben der evangelischen Kirche S.G. Zugs ist sie der bedeutendste Sakralbau des polnischen Klassizismus, das unter Anlehnung an den römischen Pantheon entstand.“ LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, *Klassizismus in Polen*, Warschau 1984, 277.

³⁵⁶ Vgl. ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 318.

³⁵⁷ AIGNER, Chrystian Piotr, Architekt, * 30.6.1756 Włostowice bei Puławy, Polen, + 8.2.1841 Florenz, AKL 1, 1992, 651-652.

Über Leben und Werk berichten: DA 33, 1996, 38-41. AKL 1, 1992, 651-652. JAROSZEWSKI, Tadeusz Stefan, Chrystian Piotr Aigner (*Studia I materialy do teorii I historii architektury I urbanistyki*; 5), engl. Zus.-fass., Warszawa 1965, 216-218.

³⁵⁸ Dem heutigen Bauwerk gingen zwei Zustände voraus. Die erste Alexanderkirche von AIGNER wurde 1818-25 errichtet. Sie wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts völlig umgebaut und gewann durch ein Langhaus eine enorme Vergrößerung. Nach der Zerstörung im 2. Weltkrieg wurde der Wiederaufbau 1949-1952 als Nachbildung der ursprünglichen Fassung von AIGNER durchgeführt. Vgl. ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur*, Leipzig-Warszawa 1966, 318.

³⁵⁹ Plac Trzech Krzyzy;

Der anschließende Rotundenzylinder ist durch das vom Portikus her weitergeführte Gebälk in einen hohen und einen sehr niedrigen Bereich gegliedert. Das Kranzgesims reicht von der Attika des Zwischenblocks um den Zylinder herum. Stark zurückgesetzt folgt nun ein mit Rundbogenfenstern und Blendfenstern geöffneter Tambour, über dessen Kranzgesims ein zurückgesetzter niedriger Zylinder zur Kuppel überleitet. Nach dreifacher Abtreppe reicht die flache Wölbung bis zum glasgedeckten Opaion.

Betritt der Besucher den Platz vor der Kirche *aus Richtung Norden*, scheint er einen Zwilling des Eingangs-Portikus zu betrachten. Da dieser Bauteil jedoch als Sakristei und nicht als repräsentatives Eingangsbauwerk dient, ist seine Raumaufteilung bei gleicher äußerer Dimension verändert: Der Portikus ist nur ein Interkolumnium tief. Blendportale zeichnen die Eingänge der Südseite nach. Von der Seite aus ist zu erkennen, dass der Mauerbereich ein Interkolumnium früher, bereits nach der zweiten Säule beginnt, nicht erst bei den Pilastern. Fenster sorgen auf zwei Ebenen für die Belichtung der Innenräume.

Tritt der Besucher durch das Portal auf der Südseite, öffnet sich ihm nach Durchschreiten der Eingangsnische das Innere der außen zweischalig erscheinenden Rotunde.³⁶⁰ Die Zylinderwand ist durch zwei Gesimse in drei Stockwerke gegliedert. Das untere, höchste Stockwerk ist durch acht Nischen zwischen sehr schmalen Wandabschnitten geöffnet. Korinthische Pilaster und Säulen tragen ein umlaufendes mächtiges Gebälk. Die Eingangsnische und die Quernischen sind zwischen zwei Eckpilastern geöffnet. Zwei Säulen auf der Kreislinie tragen zwischen ihnen das Gebälk. Die vier Nischen in der Diagonale sind als Rundbogennischen ausgeführt. Die Nische gegenüber dem Portal ist als Apside mit Halbkalotte ausgezeichnet, deren Höhe bis fast an den Übergang zur Kuppel reicht. Das mittlere Stockwerk nimmt in segmentbogenförmigen Öffnungen an den Querseiten das Orgelwerk auf. Ein schmales Gesims leitet in das niedrigste, dritte Stockwerk über, das achsial über den Diagonal-, Längs- und Quernischen acht Fenster aufnimmt. Das Kranzgesims leitet in die Kuppel über. Fünf Reihen mit je 28 dreifach abgetreppten Kassetten gliedern zum größten Teil die halbrunde Wölbung. Das Opaion ist glasgedeckt. Der stark überhöhte Zylinder führt zu einer stark überhöhten Raumproportion.

³⁶⁰ Der innere Kreis, den das Gebälk bildet, entspricht im Äußeren der schmalere Tambour. Die Rückwände der Nischen geben den größeren Durchmesser des Rotundenzylinders wieder.

- (14) KOPENHAGEN, Schloss Christiansborg, Slotskirke,³⁶¹ 1811-1826,³⁶²
Christian Frederik HANSEN³⁶³

Die Schlosskirche befindet sich im Zentrum der Stadt Kopenhagen, unmittelbar neben Schloss Christiansborg, mit dem es durch ein niedrigeres Ganggebäude verbunden ist. Die Kirche besteht aus einem längsgerichteten Block mit Portikus. Der Besucher nimmt in frontaler Sicht eine viereckige nahezu geschlossene Fassade wahr, der ein Portikus vorangestellt ist. Über dem Kranzgesims der Fassade ist erst aus einiger Entfernung eine flache Kuppelwölbung erkennbar.

Der Besucher kommt über fünf Stufen auf das Niveau des nur wenig tiefen Portikus. Vier ionische Säulen tragen Gebälk und Dreieckgiebel. Die Fassade ist im Bereich des Portikus durch eine horizontal geschichtete Verputzung herausgehoben. Hinter dem mittleren Interkolumnium ist die Fassade durch ein Portal und ein Thermenfenster geöffnet. Die beiden seitlichen Interkolumnien gliedern zwei Rundbogennischen, so dass eine reduzierte Dreischiffigkeit entsteht. Das Satteldach des Portikus endet direkt an der Fassadenwand. In Höhe der Traufe des Portikus teilt ein Band die Fassade in zwei Stockwerke. Das Band wird um das gesamte Gebäude geführt und ist nur am Verbindungsbau zum Schloss unterbrochen. Die Fassade der Längsseiten ist in zehn Achsen zweistöckig durchfenstert.³⁶⁴ Die sechs mittleren Achsen sind als Gebäudeabschnitt etwas vorgekragt. Im oberen Stockwerk nimmt ein Thermenfenster den Platz der mittleren drei Fenster ein. Dieser Fassadenabschnitt ist stockwerkübergreifend leicht zurückgesetzt. Die Rückseite der Kirche ist dreiachsig über zwei Stockwerke hinweg aufgebaut: Das untere Stockwerk umfasst ein von Pilastern mit Dreieckgiebel gerahmtes Portal samt kleinem Thermenfenster und seitlich davon

³⁶¹ Die Schlosskirche wird vorgestellt von:

LUND, Hakon, THYGESEN, Anne Lise, C.F. Hansen, Bd.1, München 1999, 351-367. ZEITLER, Rudolf (Hrsg.), Dänemark. Kunstdenkmäler und Museen (Reclams Kunstführer), Stuttgart 1978, 156-157.

Die Autoren heben den Bezug der Schlosskirche mit dem Pantheon in Rom hervor:

Vgl. AKL 69, 2011, 184. Vgl. PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C. F. Hansens, in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München 2003, 165. Vgl. LUND, Hakon, THYGESEN, Anne Lise, C.F. Hansen, Bd.1, München 1999, 367.

³⁶² Vgl. AKL 69, 2011, 184.

³⁶³ HANSEN, Christian Frederik, Architekt, * 29.2.1756 Kopenhagen, + 10.7.1845 Kopenhagen.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 69, 2011, 183-185. RABBYMAGLE, Hanne und FRIEDRICHSEN, Alk Arwed, Das Landhaus Baur von Christian F. Hansen in Altona (hrsg. von der Hermann Reemtsma Stiftung), München 2005, 22-31. LUND, Hakon, C.F. Hansen – ein dänischer Architekt im europäischen Kontext, in: SCHWARZ, Ullrich, Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800 (Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs; 18), München 2003, 13-25. Ausführlich: LUND, Hakon, THYGESEN, Anne Lise, C.F. Hansen, 2 Bände, München 1999.

³⁶⁴ Dies gilt vollständig nur für die rechte Seite. Die linke Seite ist durch den Verbindungsgang zum Schloss bereits nach der ersten Fensterachse für drei weitere Achsen zum größten Teil verdeckt. Zudem fehlt die Vorkragung in der Gebäudemitte, sowie der Fassadenrücksprung im Bereich des Thermenfensters.

hochrechteckige Fenster. Im Mezzanin befinden sich achsial drei querrrechteckige Fenster. Das obere Stockwerk setzt die achsiale Ausrichtung mit drei hochrechteckigen Fenstern fort. Über dem Kranzgesims der Fassade ist erst in einiger Entfernung die Wölbung der Rotunde wahrnehmbar.³⁶⁵ Die Rotunde ist mittig im Längsrechteck angeordnet und ragt nur wenig über das nicht sichtbare, sehr flache Walmdach hinaus. Die Kuppelbasis ist vom Zylinderrand abgesetzt. Die flache Wölbung der Kuppel endet in einem glasgedeckten Opaion. Nach Durchschreiten des Portikus und des Eingangsbereiches öffnet sich dem Besucher der längs ausgerichtete Raum. Über dem mit korinthischen Kolossalpilastern und –säulen gestützten Gebälk erhebt sich eine mittig gestellte Pendentifkuppel. Die vier rundbogigen Öffnungen des Pendentifs werden längs – zum Chor und zum Eingang – in Tonnengewölben und quer nach Abtreppungen und Einzügen zu den Thermenfenstern weitergeführt. Über dem Pendentif folgt nach einem Gesims die Kuppel, die in sechs Reihen mit je 32 zweifach abgetreppten Kassetten den größten Teil der Wölbung einnimmt. Ein breiter Strahlenkranz umgibt das glasgedeckte Opaion. Die Bauform Pendentifkuppel lässt die Raumproportion der Wölbungszone stark überhöht erscheinen.

(15) DARMSTADT, St. Ludwig,³⁶⁶ 1822-27,³⁶⁷ Georg MOLLER³⁶⁸

Ein längsrechteckiger Vorplatz führt von Norden her auf die Kirche St. Ludwig zu. Ein querrrechteckiges Eingangsbauwerk liegt vor dem kreisrunden Zylinder³⁶⁹. Auf der gegenüberliegenden Seite der Rotunde lagert sich das weniger tiefe und weniger hohe

³⁶⁵ Die seitliche Perspektive benötigt diesen Abstand nicht.

³⁶⁶ Der Sakralbau wird beschrieben von:

GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005. SPERLICH, Hans Günter, Die Ludwigsrotunde, Utopie und Wirklichkeit, in: FRÖLICH, Marie u. SPERLICH, Hans Günter, Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, 161-169.

Der Zusammenhang St. Ludwigs mit dem Pantheon wird zum Teil zwiespältig gesehen:

Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 25. Vgl.

SPERLICH, Hans Günter, Die Ludwigsrotunde, Utopie und Wirklichkeit, Darmstadt 1959, 164.

³⁶⁷ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 62.

³⁶⁸ MOLLER, Georg, Architekt und Kunstschriftsteller, * 21.1.1784 Diepholz, + 13.3.1852 Darmstadt.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 21, 1996, 821-822. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 51-52. FRÖLICH, Marie u. SPERLICH, Hans Günter, Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959. BERGDOLL, Barry, *Moller, Georg*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd. 3, New York 1982, 225.

³⁶⁹ Durchmesser außen 47 m, Höhe ca. 16 m. Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800.

Untersuchungen über das Auftreten der Rotunde in den alten und neuen Bauaufgaben im Zeitalter des Klassizismus in Deutschland, Diss. Berlin 1986, 176f.

ebenfalls quereckige Sakristeigebäude an den Zylinder an. Der blockhafte Portikus wird von einem Giebeldreieck bekrönt. Eine rundbogige, kolossale, von Pilastern begleitete Öffnung führt bis an das eigentliche Portal an der Rotundenwand. Die kassettierte Tonnenwölbung des Portalgebäudes weist auf den ähnlich gestalteten Durchgang im Zwischenblock des Pantheon in Rom hin. Die geschlossene Zylindermauer wird durch zwei Gesimse gegliedert. Das untere Gesims trennt einen niedrigeren Bereich von einem höheren Abschnitt, der von dorisierenden Pilastern rhythmisiert wird. Die Pilaster schließen mit einem umlaufenden Gebälk und abschließendem Kranzgesims, das auch um das Eingangsbauwerk läuft. Das Kranzgesims ist dort gleichzeitig Geison des krönenden Giebeldreiecks. Der Ansatz der Kuppel beginnt nach einem umlaufenden Pulldach erst ca. 6m hinter dem Kranzgesims, weshalb die Halbkuppel nicht vollständig sichtbar ist. Im Scheitelpunkt befindet sich ein verglastes Opaion.³⁷⁰

Das Innere der Rotunde ist zweischalig aufgebaut. Dem äußeren Mauerzylinder folgt zum Zentrum hin ein zweiter, offener Zylinder, der aus 28 korinthischen Säulen in gleichen Abständen gebildet wird.³⁷¹ Die Zahl 28 entspricht der Anzahl der Kassetten pro Reihe in der Kuppel des römischen Pantheon.³⁷² Ein Kuppelgesims leitet in die heute nahezu glatte Halbkugel der Wölbung über.³⁷³ Als einzige Lichtquelle öffnet sich im Scheitel das glasgedeckte Opaion. Bei einer inneren Gesamthöhe von 32 m würde die zur vollen Kugel ergänzte Kuppel mit 33 m Durchmesser nahezu vollständig in den Raum passen.³⁷⁴ Die Raumproportion entspricht damit nahezu dem Pantheon in Rom.

³⁷⁰ Gesamthöhe 32 m, Durchmesser Opaion 8 m. Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 176.

³⁷¹ Durchmesser des Säulenrings 33 m, Durchmesser der Mauerschale 45 m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 176f.

³⁷² 1910 wurde das Innere der Kuppel von St. Ludwig mit Kassetten bemalt: 28 Kassetten bildeten je einen Kreis.

³⁷³ Die kassettierte Kuppel wurde im 2. Weltkrieg zerstört. Vgl. PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 181.

³⁷⁴ Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 176f.

(16) TURIN, Gran Madre di Dio,³⁷⁵ 1818-31,³⁷⁶ Ferdinando BONSIGNORE³⁷⁷

Die Kirche Gran Madre di Dio befindet sich in der Stadt Turin am Ostufer des Po. Sie ist der Zielpunkt einer über einen Kilometer langen Sichtachse, die über die Via Po, die Piazza Vittorio Veneto und den Ponte Vittorio Emanuele I. auf den Portikus der Kirche trifft. Die Kirche selbst ist der Mittelpunkt der rechteckigen Piazza Gran Madre di Dio. Der Front und der Rückseite des Sakralbaus sind Freiflächen vorgelagert, die Seiten sind nur auf Straßenbreite von den platzrahmenden Häusern entfernt.

Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit Portikus, wobei der Rotundenzylinder im oberen Teil einen geringeren Durchmesser aufweist. Von der Flussseite der Piazza fällt der Blick des Betrachters auf den Portikus. Der ganze Bau steht rundherum auf einem Podest, das den Grundriss des Bauwerks in leicht verbreiteter Form nachzeichnet. Eine breite Treppe führt mit über drei Dutzend Stufen auf das Niveau des Portikus.

Über sechs korinthischen Säulen erhebt sich ein Dreieckgiebel. Der Portikus selbst ist zwei Interkolumnien tief. Hinter der ersten, zweiten, sowie fünften und sechsten Frontsäule folgt eine zweite Säulenreihe und an der abschließenden Eingangswand entsprechend vier Pilaster. Somit ergibt sich eine gleichsam dreischiffige Gliederung des Portikus. Die ein Interkolumnium breiten Seitenschiffe enden an der Wand des Zwischenblocks mit je einer erhöhten Rundbogennische. Das drei Interkolumnien breite Hauptschiff betont die Wand, die das Portal aufnimmt. Die dreischiffige Gliederung spiegelt die flache Deckung der Seitenschiffe und die kassettierte Längszone des mittleren Schiffes. Der Portikus endet mit einem nur wenig tiefen Satteldach an der Attikawand des Zwischenblocks. Der Zwischenblock dient vor allem als Ausgleich zwischen dem viereckigen Grundriss des Portikus und dem Kreis des anschließenden Zylinders. Dennoch bekommt dieser Bauteil seitlich durch zwei korinthische Pilaster mit dazwischenliegender, auf einem Gesims aufliegender, Rundbogennische einen durchaus selbstständigen Charakter.

³⁷⁵ Der Sakralbau wird beschrieben von:

MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida all'Architettura Moderna di Torino, Nuova edizione riveduta, Torino 1995, 17. MEEKS, Carroll L.V., Italian Architecture 1750-1914, New Haven and London 1966, 177-181.

Den Zusammenhang von Pantheon und Gran Madre di Dio erläutert:

„ (...) in particolare una delle più compiute e monumentali espressioni del tipo architettonico della ‚rotonda‘, ispirata al Pantheon e più all'ideologia classica del tempio romano (...)” MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida all'Architettura Moderna di Torino, Nuova edizione riveduta, Torino 1995, 17.

³⁷⁶ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 45.

³⁷⁷ BONSIGNORE, Ferdinando, Architekt, * 10.6.1760 Turin, + 2.6.1843 Turin, AKL 12, 1996.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 12, 1996, 612-613. MILLON, Henry A., *Bonsignore, Ferdinando*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.1, New York 1982, 244-245. CARBONERI, Nino, *Bonsignore, Ferdinando*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 12, Rom 1970, 399-400.

Die anschließende konvexe Wölbung des Zylinders leitet zur Rotunde über. Die Zylindermauer ist durch drei Gesimse gegliedert: Das untere schmale Gesims – von der Seite des Zwischenblocks weitergeführt – bildet die Basis von dreizehn Rundbogenfenstern und -nischen.³⁷⁸ Die nächste horizontale Gliederung bildet das um das gesamte Rund gezogene auskragende Portikusgebälk. Das Kranzgesims führt das Gesims des Zwischenblocks weiter. Die flach gewölbte Kuppel ist an ihrer Basis gegenüber der Zylinderwand zurückgesetzt und beginnt mit drei Abtreppungen. Der Kuppelscheitel ist mit einem verglasten Opaion geschlossen.

Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich die Rotunde. Die Zylindermauer ist durch ein Gebälk in zwei Stockwerke unterteilt. Im unteren Stockwerk wechseln vier Wandabschnitte mit in die Mauer eingetieften Nischen ab. Das obere schmalere Stockwerk wiederholt die Gliederung des unteren: Über den vier Nischen befinden sich in die Wand eingetiefte Halbreliëf-Szenen, den Wandabschnitten entsprechen im oberen Geschoss zwei Kandelaber mit Girlande als erhabenes Relief. Ein Kranzgesims leitet in die Kuppelwölbung über. Fünf Reihen mit je 24 achteckigen Kassetten nehmen den größten Teil der Fläche ein. Der Kuppelscheitel öffnet sich in einem verglasten Opaion. Die Höhe des Zylinders entspricht nahezu dem Radius der Kuppelhalbkugel, so dass die Raumproportion dem Pantheon nahekommt.

³⁷⁸ Ohne den Portikus würden sich insgesamt 16 regelmäßige Positionen ergeben. Insgesamt *vier* Fenster nehmen die Diagonalen ein, *drei* Blendnischen die Querachse und die rückwärtige Längsachse. Weitere *sechs* rundbogig eingetiefte Nischen liegen zwischen den Fenstern und Blendnischen.

- (17) POSSAGNO, Santissima Trinità³⁷⁹/Tempio Canoviano,³⁸⁰ 1819-33,³⁸¹ CANOVA, Antonio/SELVA, Giovanni Antonio³⁸²

Die genordete Kirche liegt im Ortsbereich gut sichtbar an einer Anhöhe. Eine Sicht- und Wegachse verbindet sie mit dem tiefer gelegenen Geburtshaus von Antonio Canova. Die unmittelbare Umgebung des Gebäudes ist mit schrägen, gepflasterten Rampen sockelartig erhöht. Der Tempio empfängt den Besucher mit einem achtsäuligen dorischen Pronaos. Über dem Gebälk erhebt sich das Giebeldreieck. Das Satteldach läuft vom Giebel bis an den Mauerzylinder. Der Pronaos erstreckt sich seitlich über zwei Säulen und einer Mauer, die bis zur Rotunde reicht. Die Mauerfläche führt mit einem dorischen Pilaster den Rhythmus der Säulen fort. Das zur Rotunde vermittelnde Zwickelbauwerk³⁸³ hat den Eingang in der Mitte, der von je einer Rundapside links und rechts eskortiert wird. Die beiden Apsiden sind zwischen der zweiten und dritten Frontsäule – jeweils von der Außenseite gezählt – platziert. Die konvexen Mauern des Zylinders ragen rechts und links vom Pronaos hervor. Über dem Eingangsbauwerk ist die Rotunde über dem Satteldach ebenfalls sichtbar. Lediglich der First berührt den unteren Beginn des Kranzgesimses. Die Mauerfläche des Zylinders ist bis auf wenige schmale Fensterschlitze geschlossen. Ein Gesimsband in Höhe des Pronaosgebälkes umzieht die Rotunde.³⁸⁴ Auf der dem Pronaos gegenüberliegenden Seite erweitert sich der Grundriss der Rotunde um eine überhalbkreisförmige Apside. Oberhalb des Kranzgesimses

³⁷⁹ Der Tempio Canoviano ist auf den Titel ‚Hl. Dreifaltigkeit‘ geweiht und seit 1832 Pfarrkirche von Possagno. Vgl. WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: *architectura* 10, 1980, 152.

³⁸⁰ Der Sakralbau wird beschrieben von:

WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon, in: *architectura* 10, 1980, 138-145. MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven and London 1966, 188.

Die Bindung des Sakralbaus an das römische Pantheon wird u.a. an den Großformen des Bauwerks verdeutlicht: Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 43. Vgl.

BARBIERI, Franco, *Il Tempio canoviano di Possagno*. *Fede e ragione*, in: *Arte lombarda*, N.S. 110/111, 1994, 22. Vgl. WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon, in: *architectura* 10, 1980, 157.

³⁸¹ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 44.

³⁸² Bei *Wischermann* hat Antonio Canova selbst die Wahl der Bauform für seine Stiftung und Grablege bestimmt. Er ist auch der Architekt. Für *Bott* liegt die Idee zum Tempio bei Canova, während Selva den architektonischen Plan entwarf. Für *Groblewski* liegt die architektonische Arbeit ebenfalls bei Selva. Vgl. WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon, in: *architectura* 10, 1980, 149.151. BOTT, Gerhard, *Museumsbauten als Stifterdenkmäler*, in: MÜLLER HOFSTEDTE, Justus u. SPIES, Werner (Hrsg.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, 350. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 42.

CANOVA, Antonio, Bildhauer, * 1.11.1757 Possagno, + 13.10.1822 Venedig. Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 16, 1997, 173-176. DA 5, 1996, 625-633.

SELVA, Giovanni Antonio, * 2. 9.1751 Venedig, + 22. 1. 1819, Venedig. Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 28, 1996, 389-391. GREENE, Elizabeth, *Selva, Giovanni Antonio*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd. 4, New York 1982, 24-25.

³⁸³ Der Grundriss zeigt eine Mächtigkeit, die über der einfachen Ausgleichsfunktion liegt. Dieser Zwischenbereich verharrt jedoch unter dem Satteldach und kann deshalb nicht als Zwischenblock im Sinne des römischen Pantheon angesprochen werden.

³⁸⁴ Dem Gesimsband außen entspricht im Inneren das Kuppelgesims.

beginnt die zurückgesetzte und an der Basis vierfach abgetreppte flache Kuppelwölbung. Am Scheitel befindet sich ein verglastes Opaion.

Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich die Rotunde. Die Zylinderwand ist mit insgesamt acht Rundbogennischen geöffnet. Die viereckige Eingangs- und die gegenüberliegende Chornische erreichen mit ihrem Tonnengewölbe nahezu die Höhe des Kuppelgesimses. Die Chornische ist um eine Rundapsis mit Kalotte erweitert. Die übrigen Nischen sind Rundapsiden mit Kalotte, wobei die Diagonalnischen jeweils einen Ädikula-Altar bergen. Über dem Kranzgesims erhebt sich die Halbkugelkuppel, die fast ganz mit Kassetten ausgekleidet ist: Sieben Reihen mit je 32 dreifach abgetreppten Kassetten strukturieren das Gewölbe. Im Scheitel schließt die Kuppel mit einem glasgedeckten Opaion. Der Durchmesser des Zylinders entspricht der Raumhöhe, so dass – wie im römischen Pantheon – dem Bauwerk eine Kugel einschreibbar wäre.³⁸⁵

(18) GHISALBA, San Lorenzo,³⁸⁶ 1834,³⁸⁷ Luigi CAGNOLA³⁸⁸

San Lorenzo liegt mitten in der Stadt Ghisalba. Der freistehenden Kirche ist die nach mehreren Straßen hin offene, unregelmäßige Piazza Giuseppe Garibaldi vorgelagert. Die Kirche besteht aus den Bauteilen Rotunde mit direkt daran anschließenden Pronaos. Links vom Pronaos befindet sich ein später errichteter Campanile.

Eine breite Treppe führt mit neun Stufen auf das Niveau des Pronaos. Über sechs korinthischen Säulen erhebt sich ein Dreieckgiebel. Die Seitenansicht zeigt drei Säulen und zwei Pilaster, deren darüberliegendes Gebälk an der Rotunde weitergeführt wird. Der Abstand zwischen den beiden Pilastern entspricht der Tiefe des Ausgleichelementes zwischen Rotunde und Pronaos. Der erste Pilaster nach den drei Säulen ist über Eck zur Eingangswand der Kirche geführt. Die Decke des Pronaos ist kassettiert. Zur Rotunde hin ist der Pronaos drei

³⁸⁵ Die Kugel hat einen Durchmesser von 27,81 m. Vgl. WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: *architectura* 10, 1980, 142.

³⁸⁶ Der Sakralbau wird beschrieben von:

MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven and London 1966, 174.

Das Pantheon wird als Vorbild angesprochen: „Cagnola uses the two basic elements of the paradigm with considerable fidelity: the deep Corinthian portico, hexastyle rather than octastyle, and the cylindrical body supporting the saucer dome.“ MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture*, 1966, 174.

³⁸⁷ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), *St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 45.

³⁸⁸ CAGNOLA, Luigi, *Architekt*, * 9.6.1762 Mailand, + 14.8.1833 Inverigo.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 15, 1997, 508-509. DA 5, 1996, 384-386. RADKE, Gary M., *Cagnola, Luigi*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.1, New York 1982, 365. FAVOLE, Paolo, *Cagnola, Luigi*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma 1973, 314-319.

Interkolumnien tief. Hinter der zweiten und fünften Frontsäule folgen in der Tiefe jeweils zwei weitere Säulen und ein Pilaster an der Wand, so dass sich eine dreischiffige Gliederung ergibt. Das mittlere, drei Interkolumnien breite Schiff enthält den etwas zurückgesetzten Wandbereich mit dem Portal.

Das Satteldach des Pronaos endet direkt an der konvexen Mauer des Rotundenzylinders. Der Zylinder ist in zwei Stockwerke geteilt. Der untere, höhere und durchfensterte Teil ist vom oberen, schmaleren, geschlossenen und etwas zurückgekragten Teil mit dem vom Pronaos her weitergeführten kräftigen Gebälk getrennt. Dem Kranzgesims folgt die zurückgesetzte Kuppelbasis. Nach sechs Abtreppungen wölbt sich die flache Kuppel bis zum glasgedeckten Opaion.

Nach Durchschreiten des Portals und der Eingangsnische öffnet sich das Innere der Rotunde. Ein Gesims teilt die Zylindermauer in ein unteres, höheres und ein oberes, niedrigeres Stockwerk. Der Zylinder wird auf der Haupt- und Querachse von vier Nischen geöffnet. Die Nischen schließen im oberen Stockwerk mit einem Rundbogen ab. Kolossale korinthische Halbsäulen erstrecken sich über die gesamte Höhe des Zylinders. Je zwei Halbsäulen begleiten die Nischen, zwei weitere Halbsäulen unterteilen die vier Wandflächen der Diagonalen. Die Kolossalsäulen tragen rundherum das Kranzgebälk. Darüber öffnet sich die halbrunde Kuppel, die in elf Reihen von je 44 einfach abgetreppten Kassetten strukturiert wird. Das Gewölbe schließt im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion. Die Höhe des Zylinders entspricht ungefähr dem Radius der Kuppel, so dass die Raumproportion dem Pantheon in Rom ähnlich ist.

- (19) OBERDISCHINGEN, Zum heiligsten Namen Jesu,³⁸⁹ 1800-1835,³⁹⁰
 Pierre Michel D'IXNARD³⁹¹

Die Kirche des kleinen Ortes³⁹² ist in eine großzügige Platzanlage eingebettet. Ein längsrechteckiger Platz ist der Eingangsseite nördlich vorgelagert. Das Gebäude besteht aus den Bauteilen Rotunde mit vier kreuzförmig angelegten Annexbauten und Turm. Der Rotundenzylinder und die Annexbauten haben das gleiche Kranzgesims. Der Eingangsannex im Norden ist durch einen Portikus, der gegenüberliegende Chorannex durch einen schmaleren Turmanbau erweitert.

Der Besucher, der sich dem Eingang von Norden her nähert, nimmt zunächst den Portikus, die Rotunde mit Kuppel und den dahinter aufragenden Turm wahr. Das Niveau des Portikus wird über zwei Stufen erreicht. Vier toskanische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Portikus ist ein Interkolumnium tief. Die beiden Außensäulen werden an der Rückwand von zwei Pilastern gespiegelt. In der Mitte führt ein Portal in das Innere der Kirche. Die Seitenansicht zeigt die Abfolge Frontsäule, Eckpilaster und einen Wandabschnitt mit hochrechteckigem Fenster, der direkt in die konvexe Mauer der Rotunde übergeht. Die beiden Annexe der Querachse entsprechen mit Ausnahme des Säulenvorbaus in Dimension und Wandgliederung dem Eingangsannex. Statt des Portals enthält die Front der Querannexe zwei hochrechteckige Fenster. Der Chorannex wird an der Stirnseite vom eingezogenen Turmunterbau großenteils überdeckt. Das Gebälk des Dreieckgiebels zieht sich als Kranzgesims nahezu um das gesamte Gebäude: Es endet abrupt am Übergang von den Chorannexseiten zum eingezogenen Turm. Alle Dächer der Annexbauten laufen deshalb in die Kuppelwölbung der Rotunde: Die Satteldächer des Portikus und des Chorannexes sowie die schrägen Dreiecke der Walmdächer der Querannexe, die den dort nicht vorhandenen Dreieckgiebel der Front imitieren. Der größte Teil der Kuppelwölbung ist in ihrer fast als

³⁸⁹ Die Pfarrkirche wird vorgestellt von:

ZIMDARS, Dagmar (Red.), Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler/Georg Dehio, Baden-Württemberg II: Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen, München 1997, 489. BRINKMANN, Jens-Uwe, Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur Begriffsgeschichte des „Zopfes“ und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts, Univ. Diss., Köln 1972, 1972, 412-413.

Der Zusammenhang von Pantheon und der schwäbischen Pfarrkirche wird angesprochen:

Vgl. ZIMDARS, Dagmar (Red.), Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler/Georg Dehio, Baden-Württemberg II, München 1997, 489.

³⁹⁰ Vgl. ZIMDARS, Dagmar (Red.), Handbuch Georg Dehio, Baden-Württemberg II, München 1997, 489.

³⁹¹ IXNARD, Michel d' (Ixnard, Pierre Michel d') Architekt, * 22.11.1723 Nîmes, + 20.8.1795 oder 21.8.1795 Straßburg.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 16, 1996, 803-805. FRANZ, Erich, Pierre Michel d'Ixnard 1723-1795. Leben und Werk, Weissenhorn 1985. DILET, Marc, *D'Ixnard, Michel*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.1, New York 1982, 582-583.

³⁹² Oberdischingen liegt zwischen Ulm und Ehingen/Donau.

Halbkugel erscheinenden Form gut zu erkennen. Im Kuppelscheitel ist das Opaion klar zu identifizieren.

Nachdem der Besucher Portikus und Eingangsnische durchschritten hat, öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Rotundenzylinder ist nur an schmalen Wandabschnitten an den Diagonalachsen ablesbar. Es dominieren die vier breiten und tiefen Nischen, die nahezu die volle Zylinderhöhe einnehmen. Acht kannelierte ionische Säulen verteilen sich in Doppelstellung freistehend vor die vier diagonalen Wandabschnitte und tragen das massive Rund des Gebälks über dem die Kuppel aufsteigt. Diese aufgelockerte Stellung der Säulen verleiht dem Raum im Verbund mit den weiten Nischen einen gleichsam zweischaligen, leichten Charakter. Das Kranzgesims des Zylinders leitet in die halbrunde Wölbung der Kuppel über. Neun Reihen mit je 32 zweifach abgetreppten Kassetten strukturieren die Wölbung bis fast zum Scheitel. Das Opaion ist geschlossen und dient im Zentrum als Hängevorrichtung für einen Radleuchter. Die Höhe des Zylinders entspricht ungefähr dem Radius der Kuppel, so dass die Raumproportion dem Pantheon ähnlich ist.

(20) NEAPEL, San Francesco di Paola,³⁹³ 1817-46,³⁹⁴ Pietro BIANCHI³⁹⁵

San Francesco di Paola befindet sich mitten in der Stadt in unmittelbarer Hafennähe. Der Kirche ist die offene Piazza Plebiscito vorgelagert. Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde und Portikus. Dem Portikus ist links und rechts je eine Kolonnade in Form eines Viertelkreises angebaut. In den beiden Zwickelbereichen von Rotunde und Portikus sind zwei kleinere Rotunden angebaut. Die beiden Kolonnadenflügel gehen von den Seitenmauern des Portikus aus. Sie sind leicht zurückgesetzt und enden bereits in Höhe der Kapitelle. Die beiden kleinen Rotunden im Zwickelbereich hinter den Kolonnadenflügeln sind optisch durch

³⁹³ Über die Kirche berichtet:

D'AMIA, Giovanna, Pietro Bianchi, architect and archeologist, in: *Domus* 1996, 778, 99-100. WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), *Reclams Kunstführer Italien. Neapel und Umgebung*, Band VI, Stuttgart 1971, 110-113. Die Autoren heben den Bezug des Sakralbaus mit dem Pantheon in Rom hervor:

Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 39. Vgl.

D'AMIA, Giovanna, Pietro Bianchi, architect and archeologist, in: *Domus* 1996, 778, 100. Vgl. WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), *Reclams Kunstführer Italien. Neapel und Umgebung*, Band VI, Stuttgart 1971, 111.

³⁹⁴ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), *St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 39-40.

³⁹⁵ BIANCHI, Pietro, Architekt, * 26.3.1787 Lugano, + 6.12.1849 Neapel.

Über Leben und Werk berichten: DA 3, 1996, 920-921. AKL 10, 1995, 426-427. VENDITTI, Arnaldo, *Bianchi, Pietro*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Rom 1968, 166-168.

die Fortsetzung des Portikus-Gesimses eingebunden. Ihre Baumassen verdecken nur kleine Bereiche des Rotundenzylinders.

Von der Platzseite her wird der Blick des Betrachters von den Kolonnaden aufgenommen und zum Portikus gelenkt. Vom Platz aus führt eine Treppe in voller Breite auf das Niveau des Portikus. Über acht ionischen Stützen erhebt sich ein Dreieckgiebel. Sechs Säulen werden außen von zwei Pfeilern gerahmt, die nach hinten als Mauerscheibe an der Rotunde anschließen. Die zwei Interkolumnien tiefen Mauerscheiben sind mit hochrechteckigen Durchlässen zu den Kolonnadenflügeln hin geöffnet. Durch diese seitliche Führung und zwei weitere Säulen – in zweiter Reihe hinter der 3. und 6. Stütze – ergeben sich gleichsam drei Längsschiffe, die auf das Hauptportal und zwei seitliche niedrigere Portale zulaufen. Der Portikus schließt mit einem nur wenig tiefen Satteldach direkt an die konvexe Mauer der Rotunde an.

Die Rotunde erhebt sich hinter dem Giebel des Portikus, da der Zwischenblock zu Ausgleichsziwckeln reduziert ist. Die geschlossene Mauerfläche des Zylinders ist durch ein umlaufendes Gesims etwa in Höhe des Satteldachfirstes des Portikus und ein Kranzgesims gegliedert.

Die flach gewölbte Kuppel ist an ihrer Basis gegenüber der Zylinderwand zurückgesetzt und beginnt mit fünf Abtreppungen, deren erste größer dimensioniert ist. Der Kuppelscheitel ist mit einem verglasten Opaion geschlossen.

Nach Durchschreiten des Portals und der Eingangsnische öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist zweistöckig aufgebaut. Das untere Stockwerk wird geprägt von 32 korinthischen Säulen die in gleichmäßigen Abständen das gesamte Rund umstehen und ein Gebälk tragen. Acht Nischen mit drei Interkolumnien wechseln mit acht Wandabschnitten mit nur einem Interkolumnium. Die schmalen Wandabschnitte sind hinter der Säule zurückgesetzt, so dass sich der Eindruck eines zweischaligen Raumes ergibt, dessen Last allein auf den Säulen zu ruhen scheint. Das obere – weniger hohe – Stockwerk setzt die Struktur des unteren fort: Acht Wandabschnitte mit einem Interkolumnium wechseln mit einem Fensterband aus drei hochrechteckigen Öffnungen, die den drei Interkolumnien des unteren Stockwerks folgen. In Verlängerung der Säulen gliedern 32 Pilastern und Statuen die Öffnungen und Wandabschnitte. Auf diesen 32 Stützen ruht das abschließende Kranzgebälk. Darüber erhebt sich die Halbkugel der Kuppel, die mit dem größten Teil ihrer Fläche in sieben Reihen von je 32 dreifach abgetreppten Kassetten strukturiert wird. Damit zieht sich die Einteilung in 32 Segmente von den Säulen bis fast zur Lichtöffnung. Das Gewölbe schließt im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion. Die Kuppel sitzt auf einer

Zylinderwand, die etwa einen halben Radius höher ist als der Durchmesser der Kuppel, so dass die Raumproportion überhöht erscheint.

(21) TURKU, Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche (Ortodoksinen Kirkko),³⁹⁶ 1839-1846,³⁹⁷ Carl-Ludwig ENGEL³⁹⁸

Die Kirche befindet sich frei umschreitbar mitten in der Stadt. Sie besteht aus den Bauteilen Rotunde mit Portikus an der Westseite, der von einem gleichgestalteten Anbau – jedoch ohne Zugang – auf der Ostseite ergänzt wird. Die Querseiten sind durch gleich gestaltete Blendportiken ohne Zugang optisch an den Portiken der Längsseite orientiert.

Der Besucher nimmt von Westen zunächst den blockartigen Portikus und direkt darüber die Wölbung der Kuppel wahr. Eine mehrstufige Treppe führt auf das Niveau des nur wenig tiefen Portikus. Vier dorische Stützen tragen Gebälk und Dreieckgiebel: Innen zwei Säulen, die direkt an die Portalwand anschließen, außen je ein Wandpfeiler. Die beiden Säulen flankieren das Portal, die äußeren Interkolumnien sind durchfenstert. Die Seite ist durch zwei hochrechteckige Rücksprünge in der geschlossenen Wand rhythmisiert. Das Gebälk und das Traufgesims werden zur Rotunde hin weitergeleitet. Das Satteldach schließt direkt an den Rotundenzylinder an. Der First endet knapp unterhalb des Kranzgesimses des Zylinders. In gleicher Weise ist der Annex im Osten gestaltet: da er ohne Zugang ist, wurde das Portal durch ein weiteres Fenster ersetzt.

Links und rechts des Portikus weitet sich die konvexe Wand der Rotunde, die wegen der vier Annexe, in voller Höhe nur an den Diagonalseiten sichtbar ist. Das vom Portikus her weitergeführte Gebälk teilt die Wand in einen unteren, hohen Teil, der mit einem hochrechteckigen Fenster geöffnet ist und in einen oberen, schmalen Abschnitt, der achsial mit einem Thermenfenster belichtet ist. Der untere Teil ist zusätzlich mit einem Sohlbankgesims gegliedert. Die Annexbauten unterbrechen dieses Gesims an den Seiten, führen es als Fenstergesims auf gleicher Höhe weiter fort.

³⁹⁶ Über den Sakralbau berichten:

WEDHORN, Lothar, *Finland in Europa. Geschichte und Bauschaffen*, Berlin 1995, 335. RICHARDS, James Maude, *800 years of Finnish Architecture*, London 1978, 53.

³⁹⁷ Vgl. AKL 34, 2002, 6.

³⁹⁸ ENGEL, Carl Ludwig, *Architekt und Zeichner*, * 3.7.1778 Berlin, + 14.5.1840 Helsinki.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 34, 2002, 6. LILIUS, Henrik, *Carl Ludwig Engel und das klassizistische Helsinki – Pläne und Zeichnungen* (Kat. zur Ausst. vom 28. Mai bis 15. August 1999 im Märkischen Museum, Berlin-Mitte), Berlin 1999, 13. RICHARDS, J. M., *Engel, Carl Ludwig*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.2, New York 1982, 26-27.

Den Querseiten ist je ein nur wenig tiefer Blendportikus vorgesetzt. Er hat die gleichen Abmessungen und die gleiche Ausgestaltung wie der Annexbau im Osten, jedoch nur so tief, wie es der Ausgleich der horizontalen Fensterwand zur Zylinderkrümmung notwendig macht. Über dem umlaufenden Kranzgesims erhebt sich die Kuppelwölbung, deren Opaion im Scheitel mit einer Laterne geschlossen ist.

Nach Durchschreiten des Portikus öffnet sich der zweischalige Innenraum. Einem äußeren durchfensterten Zylinderraum ist ein weiterer – aus sechzehn freistehenden korinthischen Säulen gebildeter – innerer Zylinderraum eingeschrieben. Beide Zylinder verbindet ein schmaler Umgang. Die Säulen des inneren Zylinders tragen das Kranzgesims über dem sich die Kuppelwölbung erhebt. Der Kuppelscheitel ist geschlossen. Der von den Säulen gebildete Zylinder ist höher als der Radius der Kuppel, so dass sich eine überhöhte Raumproportion einstellt.

(22) MAILAND, San Carlo al Corso,³⁹⁹ 1836-47,⁴⁰⁰ Carlo AMATI⁴⁰¹

San Carlo al Corso liegt mitten in der Stadt Mailand. Der Kirche ist ein viereckiger zur Straße hin offener Platz vorgelagert, der an drei Seiten durch Säulenkolonnaden gefasst wird.⁴⁰² Die Kirche besteht aus den Bauteilen Rotunde mit Portikus. Die Rotunde ist in Längsrichtung in einen Chorbau mit abschließender Rundapside geöffnet.

Der Blick auf die Frontseite erfasst zunächst den Portikus – als reduzierter Pronaos –, dann einen Attikablock und die Rotunde. Vom Platz aus führen drei Stufen auf das Niveau des Portikus. Über acht korinthischen Säulen erhebt sich der Dreieckgiebel. Der Portikus ist gleichsam dreischiffig gegliedert: Hinter den beiden äußeren Säulen und hinter der dritten

³⁹⁹ Über San Carlo al Corso gibt Auskunft: MUTTI, Caterina, Nuovi contribute alla figura di Carlo Amati e ai suoi interventi a Milano, in: *Arte lombarda* N.S. 113/115, 1995, 128-132. FIORIO, Maria Teresa (Hrsg.), *Le chiese di Milano*, Milano 1985, 191-192. WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), *Reclams Kunstführer Italien. Lombardei*, Band I,1, Stuttgart 1981, 286.

Die Autoren weisen auf die Verbindung der Kirche San Carlo al Corso mit dem Pantheon in Rom hin: Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), *St. Ludwig in Darmstadt*, Regensburg 2005, 41. Vgl. FIORIO, Maria Teresa (Hrsg.), *Le chiese di Milano*, Milano 1985, 191. Vgl. WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), *Reclams Kunstführer Italien. Lombardei*, Band I,1, Stuttgart 1981, 286.

⁴⁰⁰ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), *St. Ludwig in Darmstadt*. *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 40.

⁴⁰¹ AMATI, Carlo, Architekt und Bildhauer, * 22.8.1776 Monza, + 23.3.1852 Mailand.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 1, 1996, 758. MUTTI, Caterina, Nuovi contribute alla figura di Carlo Amati e ai suoi interventi a Milano, in: *Arte lombarda* N.S. 113/115, 1995, 124-126. AKL 3, 1992, 99-100. MEZZANOTTE, Paolo, *Amati, Carlo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960, 671-672.

⁴⁰² Diese Platzsituation erinnert an den archäologischen Befund in Rom. Dem Eingang zum Pantheon ging ursprünglich ein längsrechteckiger Platz mit Säulenkolonnade voraus.

Säule, jeweils von außen gezählt, befinden sich weitere vier Säulen in zweiter Reihe, die an der geraden Wand des schmalen Zwischenblocks durch insgesamt vier Pilaster die dreischiffige Längsreihe enden lassen. Das drei Interkolumnien breite Mittelschiff führt zum Hauptportal. Die zwei Interkolumnien breiten Seitenschiffe führen zu in der Wand eingetieften Apsiden mit Halbkalotten. Die Apsiden dienen als Seitenportale. Das nur wenig tiefe Satteldach des Portikus endet an der oben mit einem geraden Gesims abgeschlossenen Attikawand des schmalen Zwischenblocks. Dieses Bauteil dient lediglich als Ausgleich zwischen der Geraden des Portikus und der konvexen Rotunde.

Der Portikus wird links und rechts von Säulenkolonnaden begleitet, die auf die Querlinie der zweiten Säulenreihe des Portikus zurückgesetzt sind. Säulen und Gebälk der Kolonnaden entsprechen denen des Portikus. Nach drei Interkolumnien ändern beide Flügel ihre Richtung um 90° von der Front weg, um den Platz seitlich zu rahmen.

Die Rotunde ist deshalb erst über den Kolonnaden wahrnehmbar. Die Zylinderwand ist durch das um die Rotunde weitergeführte Gesims der Attikawand des Zwischenblocks in zwei Bereiche geteilt. Der untere Bereich – soweit wahrnehmbar – ist nahezu geschlossen. Der obere Bereich dagegen ist bis zum Kranz des Zylinders durch eine reiche, umlaufende korinthische Säulenordnung mit Postament, Säule und Gebälk gegliedert. Insgesamt 24 Säulen teilen die Wand in 24 Felder, in die abwechselnd hochrechteckige Fenster und halbkreisförmige Nischen eingelassen sind.

Die flach gewölbte Kuppel ist an ihrer Basis gegenüber der Zylinderwand etwas zurückgesetzt und beginnt mit drei Abtreppungen. Das Opaion ist mit einer Laterne abgeschlossen.

Nach Durchschreiten des Portals und der Eingangsnische öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist zweistöckig aufgebaut. Das untere Stockwerk wird geprägt von acht Nischen auf der Längs- Quer- und den Diagonalachsen, die im Wechsel mit acht schmaleren Wandabschnitten stehen. Jede Nische wird von je zwei korinthischen Stützen flankiert. Zusätzlich stehen in den Nischen der Querachse und der Eingangsnische je zwei korinthische Säulen auf der Kreislinie. Alle Stützen tragen ein Gesims, das zum zweiten Stockwerk überleitet. Nur die dem Eingang gegenüberliegende Chornische ist mit einem Rundbogen in das zweite Stockwerk hinein geöffnet.

Das obere – weniger hohe – Stockwerk setzt die Struktur des unteren fort. Die Diagonalnischen des unteren Stockwerks werden jeweils durch ein hochrechteckiges Fenster im oberen Stockwerk beantwortet. Die übrigen Nischen – mit Ausnahme der Chornische –

und die acht Wandabschnitte setzen ihre Stützen und Interkolumnien im oberen Stockwerk durch Pilaster fort. Auf diesen Pilastern ruht das den Zylinder abschließende Kranzgebälk. Darüber erhebt sich die Halbkugel der Kuppel, die mit dem größten Teil ihrer Fläche in fünf Reihen von je 28 zweifach abgetreppten achteckigen Kassetten strukturiert wird. Das Gewölbe schließt im Scheitel in einem Opaion mit verglaster Laterne. Der Durchmesser des Zylinders bleibt hinter der Rotundenhöhe zurück, so dass der Raum gestreckt wirkt. Die Raumproportion ist überhöht.

(23) TRIEST, Sant'Antonio Nuovo (Sant'Antonio Taumaturgo),⁴⁰³ 1826-1849,⁴⁰⁴ Pietro NOBILE⁴⁰⁵

Die Kirche Sant'Antonio Nuovo liegt mitten in Triest. Das Bauwerk besteht aus einem längsrechteckigen Block mit zwei Hauptansichten. Die prominenterer der beiden Ansichten, der Säulenportikus der westlichen Schmalseite, bildet den optischen Abschluss des *Canale Grande*, der vom Mittelmeer weit in die Stadt hineinreicht. Auf der entgegengesetzten östlichen Schmalseite endet der Blick aus der *Via delle Torri* an einem durchfensterten Scheinportikus und Glockentürmen. Die mittig im längsrechteckigen Baukörper aufragende schmale Rotunde ist von beiden Seiten wahrnehmbar. Sie ist kein eigenständiger Bauteil, sondern als Kuppel in das mit Gurtbögen gegliederte Langhaus integriert.

Vom *Canale Grande* her erfasst der Blick auf die Front zunächst den Portikus, dann einen etwas breiteren scheinbaren Zwischenblock mit Attika, und oberhalb eine schmalere Rotunde. Vom Platz aus führen drei Stufen auf das Niveau des Portikus. Über sechs ionischen Säulen erhebt sich der Dreieckgiebel. Der Portikus ist gleichsam dreischiffig gegliedert: Den beiden

⁴⁰³ Der Sakralbau wird beschrieben von:

WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), Reclams Kunstführer Italien. Südtirol – Trentino – Venezia Giulia – Friaul – Veneto, Band II,2, Stuttgart 1972, 541-542. MEEKS, Carroll L.V., Italian Architecture 1750-1914, New Haven and London 1966, 174.

Die Beziehung der Kirche zum römischen Pantheon wird angesprochen:

Vgl. WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), Reclams Kunstführer Italien. Südtirol – Trentino – Venezia Giulia – Friaul – Veneto, Band II,2, Stuttgart 1972, 541-542.

⁴⁰⁴ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 45.

⁴⁰⁵ NOBILE, Peter von (Nobile, Pietro), Architekt, * 11.10.1774 oder 11.10.1775 Campestro oder Tessere oder Triest, + 7.9.1854 oder 7.11.1854 Wien.

Leben und Werk werden vorgestellt von: FANTA, Bohumil, Pietro Nobile, ein Genius des Neoklassizismus in Triest, Wien und Prag, in: Römische historische Mitteilungen 42, 2000, 383-391. DA 23, 1996, 170-171.

äußeren Interkolumnien entsprechen an der Fassadenwand der Kirche zwei Pilaster. Den mittleren drei Interkolumnien antwortet ein etwas zurückgesetzter Wandabschnitt, der das Portal aufnimmt. Das nur wenig tiefe Satteldach des Portikus endet an der oben mit einem geraden Gesims abgeschlossenen Attikawand, die durch eine Balustrade mit sechs Statuen gekrönt wird. Hinter der Attikawand erhebt sich der wesentlich schmalere Zylinder der Rotunde. Die Mauerfläche ist geschlossen und durch ein Gesims gegliedert. Das Kranzgesims leitet über zu einer eingezogenen, mit zwei Abtreppungen flach ansteigenden Kuppelwölbung. Das Opaion ist gedeckt.

Von der *Via delle Torri* her erfasst der Blick die östliche dreiachsig aufgebaute Schmalseite. Der Mittelteil besteht aus einem vorgeblendeten Portikus mit vier toskanischen Pilastern, darüberliegenden Gebälk und Dreieckgiebel. Die viereckige Fassade umfasst auch die beiden Seitenteile, so dass ein massiver Block den durchfensterten Blendportikus überragt und begleitet. Hinter dem Attikablock erhebt sich mittig die flache, abgetreppte Wölbung der Rotunde. Dominierend sind jedoch die auf die Seitenachsen aufgesetzten, mit hohen Rundbögen geöffneten, Glockentürme.

Die beiden Hauptansichten der Kirche Sant'Antonio Nuovo zeigen in unterschiedlicher Ausformung zwei historische Zustände des Pantheon in Rom. Die Seite vom *Canale Grande* her ist die Ansicht, die dem Pantheon heute am nächsten kommt. Doch zur Zeit der Erbauung von Sant'Antonio entsprach die Ansicht aus der *Via delle Torri* dem Pantheon weit mehr, da die barocken Glockentürme bis Ende des 19. Jahrhunderts am römischen Bauwerk noch vorhanden waren. Die Canale-Grande-Fassade mit dem Säulenportikus spiegelt den Zustand des Pantheon zu dessen Erbauungszeit und erscheint heute vertrauter. In der Mitte des 19. Jahrhunderts bot sich dem Betrachter Sant'Antonio Nuovos die Vision einer gleichsam vorweggenommenen Purifizierung des römischen Pantheon.

Nach Durchschreiten des Portikus und des Eingangsbereiches öffnet sich dem Besucher der längs ausgerichtete Raum. Über seitliche Quertonnen und über das Langhaus gezogene Quergurte erhebt sich eine mittig gestellte Pendentifkuppel. Über dem Pendentif folgt nach einem Gesims die Kuppel, die – in vier Reihen mit je 24 zweifach abgetreppten oktogonalen Kassetten – den größten Teil der Wölbung einnimmt. Der Kuppelscheitel mündet in ein glasgedecktes Opaion. Die Bauform Pendentifkuppel lässt die Raumproportion der Wölbungszone stark überhöht erscheinen.

(24) MOSTA/Malta, Santa Marija Assunta,⁴⁰⁶ 1833-1857,⁴⁰⁷ George GRONGNET DE VASSÉ⁴⁰⁸

Die Kirche befindet sich in der Stadt Mosta auf Malta. Eine unregelmäßige Freifläche liegt vor ihrer Front. Das Gebäude besteht aus den Bauteilen Rotunde und Portikus mit zwei Glockentürmen. Der Zwischenblock ist reduziert auf ein Ausgleichselement.

Lediglich drei Stufen führen vom umfriedeten unmittelbaren Vorfeld auf das Niveau des Portikus. Dessen Dreieckgiebel erhebt sich über sechs ionischen Säulen und je zwei Pilastern auf jeder Seite. Die Mauerfläche zwischen den beiden Pilastern ist in der Vertikale durch ein hochrechteckiges Blendportal, eine querrrechteckige Tafel und ein hochrechteckiges Fenster gegliedert. Zwischen den äußeren Säulen und dem nächstfolgenden Pilaster ist ebenfalls ein freies Interkolumnium, so dass eine gleichsam achtsäulige Frontsituation gegeben ist. Der Portikus ist nur ein Interkolumnium tief. Die inneren vier Frontsäulen werden an der Wand des Zwischenblocks durch vier ionische Halbsäulen gespiegelt, die äußeren Säulen von einer Vollsäule, da in diesem Bereich die Wand etwas zurückgesetzt ist. Die gesamte Wand ist plastisch durchgliedert: Das mittlere Interkolumnium durch Hauptportal und darüber gesetzten Balkon; die beidseitig folgenden zwei Interkolumnien durch übereinandergestellte Rundbogennischen mit Figuren; das beidseitig letzte Interkolumnium durch Portal und darüberliegendem Fenster.

Oberhalb des Gebälks erhebt sich im Bereich der sieben Interkolumnien der Dreieckgiebel. Links und rechts ragen zwei doppelstöckige Glockentürme empor.⁴⁰⁹ Sie setzen die geschlossene Mauerfläche der die Säulenstellung flankierenden Pilaster nach oben fort. Zur optischen Anbindung der Glockentürme an den Dreieckgiebel werden die Gesimse des Schräggeison und des horizontalen Geison an den Spitzen zusammengeführt, an den Glockentürmen vorbeigezogen und seitlich fortgeführt.

Die Seitenansicht zeigt den Portikus in erster Linie als schmalen, hochrechteckigen mit Pilastern flankierten geschlossenen Bauteil, der die geringe Tiefe des Portikus spiegelt. In zweiter Linie dient er vor allem als massiver Unterbau des nach dem Gebälk folgenden Glockenturms. Hieran schließt sich – etwas zurückgesetzt – das Ausgleichselement zur

⁴⁰⁶ Der Sakralbau wird beschrieben von:

CAUCHI, Raymond, *Mosta Rotunda. Short History and Guide*, 3.ed., Mosta/Malta 1988, 48-75.

Der Zusammenhang mit dem Pantheon wird angesprochen:

Vgl. AKL 63, 2009, 6. Vgl. CAUCHI, Raymond, *Mosta Rotunda*, 3. ed., Mosta/Malta 1988, 12.

⁴⁰⁷ Vgl. WISCHERMANN, Heinfried, *Canovas Pantheon*, in: *architectura* 10, 1980, 153.

⁴⁰⁸ GROGNET DE VASSÉ, George, *Architekt und Archäologe*, *19.2.1774 Valetta, + 5.9.1862.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 63, 2009, 6. CAUCHI, Raymond, *Mosta Rotunda*, 3. ed., Mosta/Malta 1988, 82.

⁴⁰⁹ Die beiden Glockentürme weisen auf die erst 1883 bzw. 1893 abgerissenen barocken Glockentürme des Pantheon in Rom zurück.

Rotunde an, so dass die Glockentürme über dem Gebälk frei aufragen. Das Satteldach des Portikus setzt direkt an die Rotunde an.

Der Rotundenzylinder ist zweistöckig aufgebaut: Das vom Portikus her weitergeführte Gebälk trennt den unteren, fast gänzlich geschlossenen⁴¹⁰ und von toskanischen Pilastern gegliederten Bereich vom oberen, leicht zurückgesetzten Stockwerk, in das 16 Rundbogenfenster tief einschneiden. Über dem umlaufenden Kranzgesims folgt zurückgesetzt die Kuppelbasis. Neun Abtreppungen nehmen den größten Teil der Kuppelwölbung ein, die am Opaion an einer verglasten Laterne endet.

Nach Durchschreiten des Portals und der Eingangsnische öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist zweistöckig aufgebaut. Das untere Stockwerk wird geprägt von insgesamt acht Rundbogennischen, die tief in das Mauerwerk eingearbeitet sind und mit acht Wandabschnitten wechseln. Kannelierte, korinthische Dreiviertelsäulen flankieren die Übergänge. Die Nischen der Quer- und Diagonalseiten sind von gedrunenen Rundbogenfenstern belichtet. Über einem Gesims beginnt das obere Stockwerk das von 16 regelmäßig verteilten Rundbogenfenstern durchbrochen wird. Mit dem abschließenden Kranzgebälk beginnt bereits die Halbkugelwölbung der Kuppel, die zum größten Teil mit rautenförmigen, versetzt angeordneten Kassetten strukturiert ist. Um das Opaion zieht sich ein strahlenförmig angeordnetes lanzettartig gelegtes Mäanderband. Das Opaion ist mit einer verglasten Laterne überfangen. Die halbkugelförmige Kuppel sitzt auf einem Zylinder, der höher ist als der Radius der Rotunde. Die Raumproportion ist aus diesem Grunde erhöht.

(25) SZÉKESFEHÉRVÁR (Stuhlweißenburg), Ottokar Prohaszka Templom,⁴¹¹
1929-1935,⁴¹² FÁBIÁN, Gáspár⁴¹³

Die Kirche befindet sich in der Stadt mit der Front zur querenden Straße. Sie besteht aus den Bauteilen Rotunde mit vier Annexbauten an den Längs- und Querseiten in der Art einer Kreuzflügelanlage. Jeder Annexbau besteht aus zwei Teilen: Ein wenig tiefer Zwischenblock, der nicht die volle Höhe des Rotundenzylinders erreicht und ein Erweiterungsblock. Dieser Erweiterungsblock ist im Falle der Querseiten und der Chorseite gegenüber dem

⁴¹⁰ Sechs Rundbogenfenster verteilen sich über die konvexen Abschnitte des unteren Zylinderbereichs.

⁴¹¹ Ottokar Prohaszka (1858 – 1927) war Bischof von Székesfehérvár. Sein Grab befindet sich in der Kirche. Der Sakralbau wird beschrieben von:

ENTZ, Géza Antal (Hrsg.), Székesfehérvár, Magyarország műemlékei, Budapest 2009, 289.

⁴¹² Vgl. ENTZ, Géza Antal (Hrsg.), Székesfehérvár, Magyarország műemlékei, Budapest 2009, 289.

⁴¹³ FÁBIÁN, Gáspár, ungarischer Architekt, *2.1.1885 Székesfehérvár, +13.1.1953 Budapest. Leben und Werk: AKL 36, 2003, 60.

Zwischenblock stark eingezogen, nur wenig tiefer und etwas niedriger.⁴¹⁴ Der Eingangsannex ist dagegen durch einen gleich breiten und wesentlich tieferen Portikus hervorgehoben. Der Besucher erreicht dessen Niveau über eine breite sechsstufige Treppe. Sechs toskanische Säulen tragen das Gebälk und – anstelle des zu erwartenden Dreieckgiebels – eine Attikawand. Die seitliche Ansicht zeigt zwei Säulen und einen Wandpfeiler. Die Attikawand ist seitlich bis zum etwas höher schließenden Zwischenblock geführt, der aber aus frontaler Sicht nicht wahrnehmbar ist. Das Gesims des Portikus wird über den Zwischenblock zum Rotundenzylinder und über die anderen Annexe weitergeführt.

Die seitliche Ansicht zeigt aber auch, dass der Portikus innen nicht die gleiche Tiefe aufweisen kann: Aus der frontalen Perspektive ist nach bereits einem Interkolumnium ein Eingangsblock in voller Höhe in den Raum des Portikus gestellt. In der Breite lässt dieser Block zu der seitlichen Säule und dem Wandpfeiler etwa ein Interkolumnium Platz. Drei gleich große, hochrechteckige Türen gewähren Zugang in das Innere. Ihre Position folgt den drei mittleren Interkolumnien des Portikus.

Der Rotundenzylinder ist aufgrund der vier Annexbauten nur an den vier Diagonalseiten in voller Höhe sichtbar. Drei hochrechteckige Fenster mit Sohlbankgesims öffnen jeden Zylinderabschnitt etwa in der Mitte. Darüber läuft das Portikusgesims in reduzierter Formensprache: An den Annexbauten erreicht es wieder die Vollform des Portikus. Ein weiteres Gesims verbindet die Kranzgesimse der Zwischenblöcke miteinander. Noch etwas höher folgt das Kranzgesims des Zylinders, von dem die Kuppelbasis etwas zurückgesetzt ist. Die Kuppel folgt nahezu der Form einer Halbkugel. Das Opaion ist mit einer verglasten Laterne gedeckt.

Nachdem der Besucher Portikus und Eingangsnische durchschritten hat, öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist durch ein umlaufendes Gesims zweistöckig gegliedert, wobei sich acht Wandabschnitte mit acht Nischenbereichen abwechseln. Die schmaleren acht Wandabschnitte werden durch kolossale, korinthische Pilaster in Doppelstellung hervorgehoben. Sie tragen das umlaufende Kranzgesims des Rotundenzylinders. Entsprechend der Anlage der äußeren vier Annexbauten sind die Längs- und Querseiten mit Rundbögen auf fast Zylinderhöhe geöffnet. Kassettierte Tonnengewölbe führen zur Rückwand, die im Fall der Quernischen mit Thermenfenstern geöffnet sind. Die vier Diagonalen sind zweistöckig gegliedert: Das untere Stockwerk enthält eine Nische, in die je

⁴¹⁴ Die Annexe der Querseiten werden durch je ein Thermenfenster belichtet.

zwei toskanische Säulen flankierend eingestellt sind;⁴¹⁵ das obere Stockwerk umfasst jeweils drei hochrechteckige Fenster.

Das Kranzgesims des Zylinders leitet in die halbrunde Wölbung der Kuppel über. Sechs Reihen mit je 32 dreifach abgetreppten Kassetten strukturieren den größten Teil der Fläche. Das Opaion ist durch eine verglaste Laterne belichtet. Die Höhe des Zylinders ist geringer als der Radius der Rotunde, so dass die Raumproportion gegenüber dem Pantheon in Rom gedrückt ist.

⁴¹⁵ Die beiden Nischen am Chor sind tiefer ausgeführt als die beiden Nischen seitlich des Eingangs.

2. Wohnhaus

Auf den ersten Blick erscheint die Vorstellung, das Pantheon in Rom für die Bauaufgabe Wohnhaus dienstbar zu machen, unpassend. Doch weder das räumliche Volumen, noch der runde Grundriss stellen unüberwindliche Hindernisse für eine Nutzung als Wohnung dar.⁴¹⁶ Im Gegenteil, gerade die beständige Erinnerung an das Vorbild macht den Reiz der Rezeption aus. Die Motivation das römische Pantheon als Vorbild für ein Wohnhaus zu nehmen, gründet sich nach Forssman allgemein in einem „(...) Bekenntnis zur Antike (...)“⁴¹⁷ und in der Tradition palladianischer Villen, das Landleben zu nobilitieren und musisch zu erhöhen.⁴¹⁸ In England wurden diese Beispiele weiterentwickelt und konnten in der gegenseitigen Steigerung von Garten-Natur und Architektur-Kultur zu neuen Aussagen kombiniert werden. Am Beginn dieser Bewegung steht die *Villa Rotonda* bei Vicenza. Sie ist ein Beispiel jener ‚sprechenden‘ Villen Andrea Palladios in den ländlichen Gebieten um Venedig.⁴¹⁹ Sie wurde in den späten 1560er-Jahren für den Kleriker Paolo Almerico erbaut, der in Rom als Referendar der Päpste Pius IV.⁴²⁰ und Pius V.⁴²¹ gearbeitet hatte. Dieser biographische Hintergrund des Bauherrn⁴²² macht es durchaus wahrscheinlich, dass die Aura der Stadt Rom, ihr antikes Erbe und ihr zeitgenössisches ‚rinascimento‘ der entscheidende Beweggrund für die Wahl der Baugestalt der Villa war.

Ein quadratischer Grundriss mit zentraler Rotunde bildet das Proprium der Villa Rotonda. Jede Seite dieses Quadrats erhielt von Palladio die Hauptansicht des römischen Pantheon, die gleichsam in alle Himmelsrichtungen vervierfacht wurde.⁴²³

⁴¹⁶ Der runde Grundriss fand im Wohnungsbau auch außerhalb der Pantheonrezeption Anhängerschaft. In Frankreich das Säulenhaus im Désert de Retz von Francois BARBIER (ab 1774), das Stadthaus M. Vasalle in Paris von Guislain-Joseph HENRY (1788) oder in Deutschland das im 19. Jh. veränderte Landhaus Gebauer in Othmarschen / Hamburg von Christian Frederik HANSEN (1806). Vgl. BERGER, Julia, Ein Bankier auf dem Dorf. Anton Friedrich Gebauers Landhaus in Othmarschen (1806), in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München-Berlin 2003, 142.

⁴¹⁷ FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, in: BUSCH, Werner, HAUSHER, Reiner und TRIER, Eduard (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, 362.

⁴¹⁸ Vgl. FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, 1978, 363.

⁴¹⁹ Die Villen Palladios sind – unbeschadet ihrer ruralen Nutzung – im Detail des architektonischen Aufbaus, wie etwa der Säulenordnungen, sprechende Bauwerke. Sie kündeten von der Stellung und Bildung ihrer Auftraggeber, ihrem Bezug zu den städtisch-kulturellen Zentren.

⁴²⁰ PIUS IV., Papst (1559-1565), * 31.3.1499 Mailand, + 9.12.1565, LThK 8, 1999, 324 f.

⁴²¹ PIUS V., Papst (1566-1572), * 17.1.1504 Bosco bei Alessandria, + 1.5.1572, LThK 8, 1999, 325 f.

⁴²² Vgl. WUNDRAM, Manfred u. PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-80. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 2009, 186-192.

⁴²³ Vgl. MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine Deutung (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main; Bd. XLIV, Nr. 1), Stuttgart 2006, 10

Diese Anordnung wurde selbst zum Vorbild einer eigenen Rezeptionsbewegung, die über italienische Nachfolger, den englischen Palladianismus bis in das 20. Jahrhundert hinein reicht.⁴²⁴

Neben diese Bauform, die das Quadrat in den Vordergrund spielt, wurde das Pantheon auch in seiner unmittelbaren zylindrischen Grundform rezipiert. Diese Wohnhäuser betonen vor allem die äußere Erscheinung des Pantheon, also die Rotunde, der ein Portikus vorgesetzt ist, während die innere Struktur hauptsächlich auf die Bewohnbarkeit des Hauses ausgerichtet ist. Ein Vorbild dieser Art von Pantheonrezeption ist die Villa Belle Isle (1774) von John Plaw⁴²⁵. Die Publikationen Plaws machten diese Villa auch außerhalb Englands bekannt, so dass eine eigene vermittelte Pantheonrezeption möglich wurde.⁴²⁶

Die *Bauzeiten* der drei für die Funktion ‚Wohnhaus‘ gefundenen Rezeptionen reichen von der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Villa ‚La Rotonda‘) bis ins Jahr 1800 (Perroy, Villa La Gordanne). Der Bautyp ‚Rotunde in Kubus‘ steht am Beginn dieser Zeitspanne, der Bautyp der frei stehenden Rotunde am Ende des 18. Jahrhunderts. *Regional* ist die erste Rezeption in Italien zu finden.⁴²⁷ Die Villa Belle Isle (1774) steht in Großbritannien, die Villa La Gordanne (voll. 1800) in der Schweiz.

⁴²⁴ Lonigo - Villa Pisani (1576), Chiswick House (1725-1729), Henbury Hall (1984-1986), Nablus - Palace Munib al-Masri (1998-2000).

⁴²⁵ PLAW, John, Architekt, * um 1745 oder vor 8.1.1745 London, + 24.5.1820 oder 25.5.1820 Charlottetown, P.E.I. / Canada, DA 25, 1996, 34 f.

⁴²⁶ Die Villa Belle Isle wird mit mehreren Abbildungen in Plaws Werk ‚Rural architecture; or designs, from the simple cottage to the decorated villa‘ beschrieben. Von 1785-1804 erschienen mehrere Auflagen. Vgl. FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, 1978, 354ff.

⁴²⁷ Die Villa ‚La Rotonda‘ – vor der Stadt Vicenza gelegen – gehört zur großen *Werkgruppe Villen* von Andrea Palladio. Sie befinden sich geographisch vor allem im Gebiet um Vicenza bis Venedig hin.

- (26) LA ROTONDA bei Vicenza, Villa Almerico/‘La Rotonda’,⁴²⁸ ca. 1565-69,⁴²⁹ Andrea PALLADIO⁴³⁰

Die Villa liegt auf einem Hügel mit freiem Blick nach allen Seiten. Das Bauwerk besteht aus einem viereckigen Block über einem quadratischen Grundriss, der auf jeder Seite von einem Portikus zu einem griechischen Kreuz ergänzt wird.⁴³¹ Die mittig im Baukörper aufragende schmale und niedrige Rotunde ist von allen vier Seiten wahrnehmbar.

Der Besucher nähert sich, von Nordwesten kommend, einem der vier gleich gestalteten Portiken. Eine breite, von Wangen eingefasste, zwanzigstufige Treppe führt auf das Niveau des Portikus. Sechs ionische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Das mittlere Interkolumnium ist etwas breiter. Die äußersten Säulen stehen frei, jedoch direkt vor einem Wandpfeiler. Der Portikus ist etwa zwei Interkolumnien tief und endet an der Wand des Wohnhauses.

In der seitlichen Ansicht des Portikus folgt der Ecksäule ein Mauerabschnitt, der mit einer hohen Rundbogenarkade geöffnet ist. Die Kämpferzone der beiden Pfeiler und der Schlussstein sind als erhabenes Relief betont. Der vielstufigen Treppe entsprechend, steht der Portikus auf einem hohen Sockel. Dessen Seitenmauer ist durch eine nahezu quadratische Segmentbogenarkade geöffnet. Das Satteldach des Portikus zieht sich bis zur Wand des Wohnhauses.

⁴²⁸ Über die Villa Almerico berichten:

PLAGEMANN, Volker, Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012, 441-460. RYBCZYNSKI, Witold, The Perfect House. A Journey with the Renaissance Master Andrea Palladio, London 2003, 201-224. PUPPI, Lionello, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1994 (Originalausgabe: Milano 1973), 67-68. 225-229. BOUCHER, Bruce, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München 1994, 290-298. WUNDRAM, Manfred, PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 1988, 186-197. Die Autoren heben den Bezug der Villa Almerico mit dem Pantheon in Rom hervor: Vgl. PLAGEMANN, Volker, Die Villen, 2012, 441f. Vgl. BLUM, Gerd, Palladios Villa Rotonda und die Tradition des "idealen Ortes". Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, 197. Vgl. RYBCZYNSKI, Witold, The Perfect House, London 2003, 206. Vgl. BOUCHER, Bruce, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München 1994, 290.

⁴²⁹ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012, 446-447.

Die Bauzeit beruht auf der Annahme, dass der Bauherr, Paolo Almerico, als Referendar der Päpste Pius IV. und Pius V., die Villa für die Zeit nach seiner Rückkehr aus Rom bauen ließ. Vgl. WUNDRAM, Manfred u. PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-80, 2009, 186-192. ISERMEYER, Christian Adolf, Die Villa Rotonda von Palladio. Bemerkungen zu Baubeginn und Baugeschichte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1967, 30, 208.

⁴³⁰ PALLADIO, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola), Architekt, * 8.11.1508 oder 30.11.1508 oder 1518 Vicenza oder Padua, + 19.8.1580 Vicenza oder Maser.

Leben und Werk werden vorgestellt von: PLAGEMANN, Volker, Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012, 89-107. DA 23, 1996, 861-872. BOUCHER, Bruce, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München 1994, 11-37. WUNDRAM, Manfred, PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 1988, 6-9. FORSSMAN, Erik, Andrea Palladio, Leben und Werk, in: BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance; Vorbild für Weinbrenner?, (Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe vom 19. Dez. 1981 - 31. Jan. 1982 / Hrsg.: Stadt Karlsruhe), Karlsruhe 1981, 14-37.

⁴³¹ Die Breite des Portikus entspricht der halben Breite der Villa.

Der Portikus liegt mittig vor der querrrechteckigen Wand des Kubus und nimmt etwa die Hälfte von deren Breite ein. Die Wand ist durch zwei Gesimse in drei Ebenen gegliedert: Sockelgeschoß, Haupt- und Attikageschoß. Die Höhe der Treppenanlage des Portikus entspricht dem Sockelgeschoß, die Säulenstellung dem Hauptgeschoß und der Giebel dem Attikageschoß. Das Gesims zwischen Sockel und Hauptgeschoß wird nur an den Seiten der Portiken und den Fassadenabschnitten links und rechts entlanggeführt. Das Portikusgebälk wird über alle Bauteile um das ganze Gebäude weitergeführt. Die Fassadenteile links und rechts des Portikus sind mit je einer Fensterachse geöffnet. Das Sockelgeschoß enthält ein querrrechteckiges Fenster, das Hauptgeschoß ein hochrechteckiges mit einem Dreieckgiebel bekröntes Fenster und das Attikageschoß ein querrrechteckiges Fenster. In den Winkeln über dem Satteldach des Portikus befindet sich je ein weiteres niedrigeres querrrechteckiges Fenster. Aus frontaler Sicht erscheint das oberste Geschoß des Hauptbaus hinter dem Portikusgiebel als Attika eines Zwischenblocks.

Das Dach über dem quadratischen Kubus ist im unteren Abschnitt als Pyramidendach ausgeführt. Es endet mit leichtem Abschwung an dem nur wenig hohen Mauerzylinder der zentral im Bauwerk gelegenen Rotunde.⁴³² Der niedrige, geschlossene Mauerbereich des Zylinders endet in einem einfachen Kranzgesims. Die flach gewölbte,⁴³³ ziegelgedeckte Kuppel ist an ihrer Basis gegenüber der Zylinderwand zurückgesetzt und führt mit sieben Abtreppungen⁴³⁴ bis an das Opaion, das von einer knaufartigen Laterne abgeschlossen wird.

Nach Durchschreiten des Portals und eines längsrechteckigen Durchgangs öffnet sich dem Besucher die zentral gelegene Rotunde. Die Rotunde hat vier offene hohe rundbogige Zugänge von den vier Portiken her. Vier weitere Türen führen zu diagonal gelegenen Zwickelräumen mit den Treppenhäusern. Die übrigen Räume lagern sich mit viereckigen Grundrissen nach außen hin an.

Die Zylindermauer ist durch ein Gebälk mit Balustrade in zwei Stockwerke unterteilt.⁴³⁵ Im unteren Stockwerk öffnen sich an der Längs- und Querachse vier Rundbögen in nahezu voller Höhe zu den Durchgängen, die nach außen führen. An den Diagonalachsen befinden sich dreieckgiebelbekrönte Türen mit darüber befindlichen querrrechteckigen Fenstern.⁴³⁶ Das

⁴³² Die Rotunde ist einem Quadrat *eingeschrieben*, das sich aus den nach innen verlängerten Seitenwänden der Portiken bilden lässt.

⁴³³ Die Ansicht der Villa in Palladios ‚Quattro Libri‘ zeigt hingegen eine Halbkuppel. Vgl. PALLADIO, Andrea, Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 ‚I quattro libri dell’Architettura‘ aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Bayer und Ulrich Schütte, Zürich, München 1988.

⁴³⁴ Die mit dem Pantheon konforme *siebenfache Abtreppe* wird bei den Rezeptionen nur noch ein einziges weiteres Mal verwendet: Charlottesville, U.S.A., Universitätsbibliothek (1822-1826).

⁴³⁵ Die Balustrade in der Rotunde liegt auf derselben Höhe wie der Fußboden des Attikageschoßes.

⁴³⁶ Sie öffnen und belichten die Treppenhäuser in den diagonalen Zwickelbereichen.

obere Stockwerk mit der Balustrade hat an den Diagonalachsen je einen Zugang. Ein Kranzgesims leitet in die Kuppel über. Die Wölbung ist mit acht radialen Bändern in acht Segmente, schmale und breite im Wechsel, gegliedert. Der Kuppelscheitel öffnet sich in einem verglasten Opaion.⁴³⁷ Die Höhe der Zylinderwand im Zentrum des Hauses entspricht etwa drei Radien der Rotunde, so dass die Raumproportion sehr stark überhöht ist.

(27) LAKE WINDERMERE / Westmorland, Villa Belle Isle,⁴³⁸ 1774,⁴³⁹ John PLAW⁴⁴⁰

Die Villa steht in ‚splendid isolation‘ auf einer Insel des Lake Windermere. Das Gebäude besteht aus einer Rotunde mit vorgelagertem Portikus als Zugang.

Der Portikus steht auf einem Sockel. Zwischen den beiden äußeren Säulen bietet jeweils eine Treppe Zugang auf das Niveau des Eingangs. Vier ionische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Das mittlere Interkolumnium ist etwas breiter und wird von einer konvexen Sockelmauer mit Brüstungsgitter hervorgehoben. Der Portikus ist ein Interkolumnium tief und endet außen an Dreiviertelsäulen, die zusammen mit zwei Pilastern vor einer flachen Wand die Viersäulenstellung der Front wiederholen.⁴⁴¹ Das Eingangsportal ist mit zwei begleitenden Fenstern als Serliana gestaltet. Ein weiteres Fenster liegt darüber. Zwei Rundbogennischen zwischen Pilaster und Säulen begleiten das Portal. Das Gebälk leitet über zum Dreieckgiebel und dem dahinterliegenden Satteldach des Portikus. Zum größten Teil trifft das Satteldach an der Rotunde auf eine flach vorgeblendete Attikamauer, während der untere Teil der beiden

⁴³⁷ Für die Villa Rotonda gibt es die Vermutung, dass unter ihrem Bauherrn Paolo Almerico das Opaion tatsächlich offen war. Ein Hinweis dafür sind die noch heute sichtbaren Abflüsse am Boden.

⁴³⁸ Über die Villa Belle Isle berichtet:

FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, in: BUSCH, Werner, HAUSHERR, Reiner (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, 352-354.

Der Autor betont den hohen Grad der Ähnlichkeit zur Villa La Gordanne und sieht das ‚Pantheon-Paradigma‘ durch die zusätzliche Attikazone der Villa Belle Isle noch gesteigert: „Dadurch bekommt der Portikus einen mehr Pantheon-ähnlichen Anschluß an den Zylinder.“ FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, Berlin 1978, 352.

⁴³⁹ Vgl. FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, Berlin 1978, 352.

⁴⁴⁰ PLAW, John, Architekt, * um 1745 oder vor 8.1.1745 London, + 24.5.1820 oder 25.5.1820 Charlottetown, P.E.I./Canada, DA 25, 1996, 34-35.

Leben und Werk werden vorgestellt von: ROGERS, Irene L., ‚PLAW, JOHN‘, in: Dictionary of Canadian Biography, vol. 5, University of Toronto/Université Laval, 2003. DA 25, 1996, 34-35. FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, Berlin 1978, 354. ARCHER, John, *Plaw, John*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.3, New York 1982, 440.

⁴⁴¹ Der erforderliche Ausgleich zwischen der geraden Linie des Portikus und der konvexen Wand der Rotunde kann am Unterschied zwischen der Innenstellung der Pilaster und der Außenstellung der mächtigeren Dreiviertelsäulen abgelesen werden.

Dachflügel sich an die konvex nach hinten weiterlaufenden Mauerflächen des Zylinders anschmiegt.

Der durchfensterte Rotundenzylinder zeigt eine klare horizontale Schichtung. Die Rotunde steht auf einem, zum größten Teil im Souterrain verborgen liegenden, quadratischen Sockelgeschoß. Der Zylinder selbst zeigt zwei Stockwerke, die durch das um die Rotunde weitergeführte Portikusgebälk gegliedert werden. Durch vertikal übereinanderstehende Fenster werden die innen befindlichen drei Etagen außen sichtbar: Das untere Stockwerk umfasst den piano nobile mit Rundbogenfenstern.⁴⁴² Die flachen Segmentbogenfenster entsprechen der zweiten inneren Etage. Das obere Stockwerk zeichnen etwas niedrigere Segmentbogenfenster aus. Über dem Kranzgesims des Zylinders erstreckt sich – etwas zurückgesetzt – die flache Wölbung der Kuppel. In ihrem Scheitel erhebt sich das Opaion, als niedriger Zylinderring mit abschließendem Gesims.⁴⁴³

Die innere Aufteilung folgt den Bedürfnissen eines Wohnhauses. Um das zentral gelegene Treppenhaus sind Wirtschafts-, Wohn-, und Schlafräume über mehrere Stockwerke verteilt.

⁴⁴² Die Fenster der Querachse sind durch begleitende Fenster als Palladio-Motiv betont.

⁴⁴³ Das verstärkte Opaion dient zugleich als Kaminring. Vgl. FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, 1978, 354.

(28) PERROY, Villa La Gordanne am Genfer See,⁴⁴⁴ ca. 1800,⁴⁴⁵ Architekt unbekannt⁴⁴⁶

Die Villa La Gordanne liegt in leichter Hanglage am Ufer des Genfer Sees. Das Gebäude besteht aus einer Rotunde mit vorgelagertem Portikus.

Von der Seeseite nähert sich der Besucher der Hauptansicht der Villa mit der Säulenfront. Auf einem Sockelgeschoß erhebt sich der Portikus, der jedoch nicht dem äußeren Zugang dient, sondern lediglich eine Balkonfunktion wahrnimmt. Vier ionische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Das mittlere Interkolumnium ist etwas breiter und führt den Blick auf den Zugang nach innen. Der Portikus ist ein Interkolumnium tief und endet außen an jeweils einer Dreiviertelsäule, die zusammen mit zwei Pilastern vor einer flachen Wand die Viersäulenstellung der Front zur Rotunde hin wiederholen. Das mittig liegende Portal ist mit zwei begleitenden Fenstern als Serliana gestaltet. Darüber liegt ein gestelztes Thermenfenster; es wiederholt die Proportionen und die Rundung des Portals. Zwei Rundbogennischen zwischen Pilaster und Säulen begleiten das Portal.

Ein schmaler Wandbereich zwischen der Dreiviertelsäule und der Rotunde dient als Ausgleichswinkel zwischen der geraden Linie der Rückwand des Portikus und der konvexen Mauer der Rotunde.

Das Portikusgebälk läuft über die Seite bis zur Rotunde und wird als Kranzgesims um den ganzen Zylinder weitergeführt. Das Satteldach des Portikus geht direkt in das Kuppeldach der Rotunde über. Der First erreicht ungefähr die Hälfte der Wölbungshöhe.

Der durchfensterte Rotundenzylinder zeigt eine klare horizontale Schichtung. Die Rotunde steht auf einem größtenteils im Souterrain liegenden kreisrunden Sockelgeschoß, wobei die

⁴⁴⁴ Die Villa wird beschrieben von:

BISSEGGGER, Paul, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud, Tome VII, Rolle et son district (Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse)*, Berne 2012, 256-257. FORSSMAN, Erik, *Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy*, in: BUSCH, Werner, HAUSHERR, Reiner (Hrsg.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, 345-352.

Die Autoren heben den Bezug der Villa La Gordanne mit dem Pantheon in Rom hervor:

„Ce bâtiment renvoie au Panthéon de Rome à travers un modèle anglais, Belle-Isle sur le lac Windermere, élevé en 1775 par John Plaw et dont les dessins ont été publiés dès 1785.“ BISSEGGGER, Paul, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud, Tome VII, Rolle et son district*, Berne 2012, 257. Vgl. FORSSMAN, Erik, *Ein Pantheon am Genfer See*, in: BUSCH, Werner et al. (Hrsg.), *Kunst als Bedeutungsträger*, Berlin 1978, 346.

⁴⁴⁵ Das Gebäude muss bereits im Jahr 1800 vollendet gewesen sein. Vgl. FORSSMAN, Erik, *Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy*, in: BUSCH, Werner, HAUSHERR, Reiner (Hrsg.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, 345.

⁴⁴⁶ *Forssman* lässt die Architektenfrage offen. Er nimmt - im Vergleich mit der Villa Belle Isle auf Lake Windermere - an, dass der Architekt zumindest die Schriften John Plaws gekannt hatte. „Der Erbauer von La Gordanne, der ja den Entwurf von Plaw vor sich hatte, bleibt einstweilen unbekannt.“ FORSSMAN, Erik, *Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy*, Berlin 1978, 360.

Bissegger vermutet als Architekten Johann Heinrich HILL. Vgl. BISSEGGGER, Paul, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud, Tome VII, Rolle et son district (Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse)*, Berne 2012, 257.

Hanglage den Sockelbereich auf der dem ‚Balkon-Portikus‘ gegenüberliegenden Seite nahezu verschwinden lässt.

Darüber erhebt sich, in gleicher Höhererstreckung wie die Säulenstellung des Portikus, der einstöckige Zylinder der Rotunde. Durch die vertikal übereinanderstehenden Fenster wird die innere Aufteilung in drei Etagen sichtbar: Im piano nobile sind es Rundbogenfenster,⁴⁴⁷ im zweiten Geschoß elliptische Fenster und im Mezzanin rechteckige Fenster.⁴⁴⁸ Die Mezzaninfenster befinden sich innerhalb des Gebälks, das vom Portikus her weitergeführt wurde und den Zylinder als Kranzgebälk nach oben hin abschließt.⁴⁴⁹ Auf der dem ‚Balkon-Portikus‘ gegenüberliegenden Seite des Zylinders liegt auf dem Niveau des piano nobile der eigentliche Zugang zur Villa in Form eines rundbogigen von ionischen Pilastern begleiteten Portals.

Über dem abschließenden Gebälk des Zylinders setzt die flache Wölbung der Kuppel an, die durch einige Kamine im Bereich der Kuppelbasis durchbrochen wird. Im Scheitel der Wölbung erhebt sich auf einem niedrigen Zylinderring mit abschließendem Gesims das glasgedeckte Opaion.

Die innere Aufteilung folgt den Bedürfnissen eines Wohnhauses. Auf mehrere Etagen sind Wirtschafts-, Wohn-, und Schlafräume um das zentral gelegene Treppenhaus verteilt.

⁴⁴⁷ Im piano nobile sind die Fenster der Querachse durch begleitende Fenster als Serliana betont.

⁴⁴⁸ Die Fenster der Querachse sind vertikal *über alle drei Etagen* durch achsiale Stelzungen optisch miteinander in Beziehung gesetzt.

⁴⁴⁹ Eine ähnliche Verfahrensweise zeigt Palladio bei der Villa Badoer. Vgl. FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, in: BUSCH, Werner, HAUSSHERR, Reiner und TRIER, Eduard (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, 350.

3. Staffagebau im Garten

Die Ausstattung einer Gartenanlage mit zusätzlichen Gebäuden hat eine lange Tradition. Landschaft und Architektur – Pavillons, künstliche Ruinen, Belvederes, Tempelchen – gehen eine innige Verbindung miteinander ein. Dies gilt vor allem für die in Großbritannien ab den 1730er Jahren neu entstandene Form des ‚Englischen Gartens‘. Staffagebauten werden ganz bewusst in ausgewählte Areale des Gartens eingefügt, um einen besonderen Akzent zu setzen. Eine erhöhte Position in der Landschaft, eine vorgelagerte Wasserfläche, die Einbettung in Baum- und Strauchensembles dient dazu, die Aufmerksamkeit des Gartenbesuchers auf die dort platzierten Architekturen zu lenken. Eine absichtsvolle Bedeutung erhält darüber hinaus die Wegführung durch die Landschaft. Der Besucher des Gartens wird so geleitet, dass die Ensembles auf bestimmte Perspektiven hin optimiert werden können. Neue Szenen ergeben sich durch Wegbiegungen, an denen bisherige Sichtbegrenzungen, etwa durch Hecken oder Bäume, plötzlich enden. Brückenanlagen laden den Besucher und Betrachter durch ihre Ausrichtung, die Geländeführung und die freie Sicht über Wasserflächen dazu ein, bestimmte Standpunkte einzunehmen. Die in die Landschaft eingefügten Architekturen sind nicht willkürlich gegeneinander austauschbar. Jedes Gebäude ist auf seine Weise als aussagefähiges Zeichen aufzufassen. Einen besonderen Akzent setzen Staffagebauten, die an das Pantheon in Rom erinnern.

Die Motivation gerade diese Architektur im Garten zu positionieren, kann sich aus mehreren Quellen speisen. Zum einen weist ein derartiger Staffagebau auf die Antike und die von ihr hervorgebrachten Kunstschöpfungen hin. Damit ist über die Architektur hinaus in erster Linie die Skulptur angesprochen. Die Auftraggeber sahen in einem solchen Bauwerk ein für Teile ihrer Kunstsammlung würdiges Gehäuse.⁴⁵⁰ Sie gehörten zur ‚neo-paganen englischen Führungsschicht‘, die, genauso wie Katholiken, für die alte Götterwelt aufgeschlossen waren.⁴⁵¹ Zum anderen kann diese Architektur für eine bestimmte politische Einstellung

⁴⁵⁰ „Bis 1800 war die Sammlung stark angewachsen, zum Teil durch Käufe auf Londoner Auktionen, und Blundell selbst, beraten von Townley, entwarf seine bemerkenswerte neue Galerie. Sie wurde 1802-1810 gebaut und war immer als ‚das Pantheon‘, von dem es eine Miniaturausgabe mit jonischer Eingangshalle ist, bekannt.“ KENWORTHY-BROWNE, John, *Private Skulpturen-Galerien in England 1730-1830*, München 1980, 345.

⁴⁵¹ Vgl. SÜHNEL, Rudolf, *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead*. Vorgetragen am 23. April 1977 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrg. 1977, Bericht 4), Heidelberg 1977, 19.
 „What the visitor first sees across the lake is the Pantheon, a temple built, it was believed, by Augustus's marshal Agrippa, and now seen, as if by magic, within the green world of the English countryside, and strangely unapproachable across a divide of waters. Some might recall a precise allusion to works by Claude, but everyone would perceive the reference to the Augustan temple. The primary association, therefore, is with the natural religion of the ancients. The Pantheon is in the pantheistic setting of a garden.“ KELSALL, Malcolm, *The Iconography of Stourhead*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 1983, 137.

stehen. Meist wurde das römische Pantheon in die republikanische Zeit datiert,⁴⁵² so dass dieses Bauwerk als politisches Zeichen gegen monarchischen Absolutismus und für Parlamentarismus und Freiheit stehen konnte.⁴⁵³ Diese Bedeutung entsprach den politischen Interessen der ‚Country Party‘ Englands im 18. Jahrhundert, die in der Nachfolge der ‚Glorious Revolution‘ stand; vergleichbare Tendenzen zu Reform und Toleranz existierten auf dem Kontinent.

Die *Bauzeiten* der für die Funktion ‚Staffagebau im Garten‘ gefundenen vier Rezeptionen umfassen einen Bereich von nicht einmal einem Jahrhundert: Sie reichen von der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Chiswick) bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts (Ince Blundell). *Regional* sind die Staffagebauten vor allem in Großbritannien zu finden. Ein Bauwerk liegt in Deutschland.

- (29) CHISWICK/Greater London, Chiswick House, The Orange Tree Garden Temple/
Ionic Temple,⁴⁵⁴ 1726-1727,⁴⁵⁵ Lord BURLINGTON⁴⁵⁶

Der Tempietto liegt innerhalb des Parkgeländes von Chiswick House, in der Nähe der Villa.⁴⁵⁷ Die Architektur hat nahezu Nord-Süd-Ausrichtung und bietet zwei Hauptansichten. Aus nördlicher Richtung folgt einem eingefassten runden Teich mit Obelisk der Säulenportikus des Tempietto. Von Süden her wandert der Blick über einen Wassergraben, der dem vorgelagerten blockhaften südlichen Portikus recht nahe kommt.⁴⁵⁸

⁴⁵² Ein prominenter Meinungsführer ist in diesem Zusammenhang Palladio, der die Errichtung des Pantheon in die Zeit der Republik einordnet. Vgl. PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens, München-Berlin 2003, 158.

⁴⁵³ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée, in: Les musées en Europe a la vielle de l'ouverture du Louvre, Actes du colloque 1993, Paris 1995, 221.

⁴⁵⁴ Der Staffagebau wird beschrieben von:

HEWLINGS, Richard, Chiswick House and Gardens. Greater London, 2. ed., London 1991, 28.

Die Verbindung des Tempietto mit dem römischen Pantheon wird vorgestellt:

Vgl. HARRIS, John, "Is Chiswick a 'Palladian' Garden?", in: Garden History 32, Spring 2004, 132. Vgl.

HEWLINGS, Richard, Chiswick House and Gardens. Greater London, 2. ed., London 1991, 44. Vgl.

BUTTLAR, Adrian von, Der Englische Landsitz, 1715-1760: Symbol eines liberalen Weltentwurfs, Mittenwald 1982, 38. Vgl. CARRÉ, Jacques, Lord Burlington's Garden at Chiswick, in: Garden History 1, Summer 1973, 24.

⁴⁵⁵ Vgl. HARRIS, John, The Palladian Revival. Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick, London 1994, 78.

⁴⁵⁶ BURLINGTON, Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, Architekt, *25.4.1694 Yorkshire, + 4.12.1753 Londesborough.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 15, 1997, 242-243. DA 4, 1996, 609-614. HEWLINGS, Richard, Chiswick House and Gardens. Greater London, 2. ed., London 1991, 35-51. WITTKOWER, Margot, *Burlington, Earl of*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.1, New York 1982, 343-350.

⁴⁵⁷ Der Park um Chiswick House entstand unter William Kent und gilt als Inkunabel des *Englischen Gartens*.

⁴⁵⁸ Dieser zweite Portikus auf der Rückseite des Tempelchens wurde erst einige Jahre später angebaut. Lord Burlington erwarb im Süden ein Grundstück auf der anderen Seite des Wasserlaufes. Eine dort angelegte

Eine Treppe führt mit sieben Stufen auf das Niveau des nördlichen Portikus. Über vier ionischen Säulen erhebt sich das Gebälk und ein Dreieckgiebel. Der Portikus ist zwei Interkolumnien tief und endet an einem etwas breiteren Zwischenblock, der zur konvexen Rotunde hin ausgleicht. Ein hochrechteckiges Portal öffnet die Wand. Seitlich folgt der ionischen Ecksäule eine zweite Säule und an der Wand des Zwischenblocks eine ionische Halbsäule. Das Portikusgebälk wird seitlich weitergeführt und endet am Zwischenblock. Das Satteldach schließt über dem Zwischenblock direkt an den Zylinder an, da der Zwischenblock trotz größerer Breite nur die Höhe der Traufe erreicht. Zwischen dem First des Satteldaches und dem Kranzgesims des Rotundenzylinders bleibt noch etwas Abstand.

Der südliche blockhafte Portikus wird über eine schmale zehnstufige Treppe erreicht. Die querrechteckige Mauerfront ist nach oben mit einem Dreieckgiebel abgeschlossen. Der horizontale Geison ist gesprengt. Die geschlossene Mauerfront ist mittig durch einen hohen Rundbogen nach innen geöffnet. Der Rundbogen erreicht an seinem Scheitelpunkt die fiktive horizontale Linie des mittig fehlenden Geisons. Die Kämpferlinie des Rundbogens ist durch ein Gesims, das über die gesamte Front gezogen ist, betont. Die Seitenmauern des Portikus sind geschlossen: Je eine Rundbogenapside wölbt sich konvex nach außen. Das Traufgesims und das Satteldach schließen direkt an die Rotunde an. Der First erreicht etwa zwei Drittel der Höhe des Rotundenzylinders. Zwischen First und Kranzgesims der Rotunde öffnet ein querrechteckiges Fenster die Mauer. Zwei weitere querrechteckige Fenster befinden sich auf gleicher Höhe an der Querachse des Tempietto.

Der Zylinder schließt rundherum mit einem Kranzgesims ab. Die Kuppel beginnt mit drei Abtreppungen und wölbt sich als Halbkugel empor. Der Kuppelscheitel ist geschlossen.

Waldstraße bekam als Fluchtpunkt die Rückseite des Ionic Temple. Für diese neue Sichtachse genügte die schlichte Rotundenmauer als Ziel nicht mehr. Deshalb erhielt der Temple einen weiteren, zweiten Eingangsportikus. Vgl. HEWLINGS, Richard, *Chiswick House and Gardens*. Greater London, 2. ed., London 1991, 45.

(30) STOURHEAD/Wiltshire, Pantheon im Park,⁴⁵⁹ 1753-1755,⁴⁶⁰ Henry FLITCROFT⁴⁶¹

Das Pantheon liegt innerhalb des weitläufigen Parks von Stourhead House am Westufer eines kleinen Sees. Eine Brücke und Wege am Ostufer bieten viele Möglichkeiten, das Gebäude bereits aus der Entfernung, in immer neuen Perspektiven zu betrachten. Es besteht aus den Bauteilen Rotunde, Portikus und einem Verbindungsgang.

Am Pantheon selbst führt eine breite Treppe auf das Niveau des Portikus. Sechs korinthische Stützen – vier Säulen und zwei Wandpfeiler – tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Links und rechts sind je ein hochrechteckiger und ungefähr zwei Interkolumnien breiter Annex seitlich an den Portikus angebunden. Die Fassaden dieser Anbauten liegen etwa einen halben Säulendurchmesser hinter dem Portikus. An der Front und an der ungefähr zwei Interkolumnien tiefen Seitenfläche befindet sich mittig und erhöht ein hochrechteckiger erhabener Rahmen mit Dreieckgiebel. Im Rahmenfeld ist eine apsidiale Rundbogennische eingetieft, die jeweils einer Figur Raum bietet. Das Gebälk des Portikus wird über Front und Seite der Anbauten weitergeführt. Der Dreieckgiebel überspannt nur den Portikus in Stützenbreite. Die Anbauten schließen nach oben mit dem Gebälk ab.

Der Portikus ist nach innen zur Wand etwa zwei Interkolumnien tief. In der Mitte öffnet sich ein Portal. Zu den Annexen öffnet sich seitlich je ein hochrechteckiger rundbogiger Durchgang. Der konvexe Rotundenzylinder ist in voller Höhe nur aus seitlicher Perspektive sichtbar. In frontaler Sicht ist der Zylinder wegen der Annexbauten nur über dem Dreieckgiebel und aus der Entfernung wahrnehmbar. Über dem Kranzgesims wölbt sich die Kuppel nach einer dreifachen Abtreppe in die Höhe. Der Kuppelscheitel ist durch ein verglastes Opaion geöffnet.

Nach Durchschreiten des Portals und eines Verbindungsganges öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist zweistöckig aufgebaut. Acht hohe Rundbögen öffnen die Wand: Sieben Rundbögen sind als Nischen mit geradem Abschluss in die Wand eingetieft; ein

⁴⁵⁹ Die Beschreibung der Gartenanlage samt Staffagebau:

HAMMERSCHMIDT, Valentin, WILKE, Joachim, Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1990, 71-79, insb. 75. SÜHNEL, Rudolf, Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead. Vorgetragen am 23. April 1977 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrg. 1977, Bericht 4), Heidelberg 1977, 21-25, insb. 24.

Das römische Pantheon ist Stichwortgeber für den Staffagebau im Garten von Stourhead:

Vgl. KELSALL, Malcolm, The Iconography of Stourhead, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 46, 1983, 137. Vgl. SÜHNEL, Rudolf, Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead, Heidelberg 1977, 24.

⁴⁶⁰ Vgl. HAMMERSCHMIDT, Valentin, WILKE, Joachim, Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1990, 75.

⁴⁶¹ FLITCROFT, Henry, Architekt, * 30.8.1697 Hampton Court, + 25.2.1769 London.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 41, 2004, 260-261. ALLAN, Juliet E., Flitcroft, Henry, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.2, New York 1982, 90.

Rundbogen dient als Zugang. In Höhe der Kämpferzone der Nischen teilt ein umlaufendes Gesims den Zylinder in zwei Stockwerke. Jede Nische bietet einem Podest mit einer Figur Raum. Über dem Rundbogen ist je eine querrechteckige Tafel mit figuralem Relief angebracht. Der Zylinder schließt nach oben mit einem Kranzgesims ab.

Darüber erhebt sich die Kuppel. Vier Reihen mit je 16 doppelt abgetreppten Kassetten strukturieren die gesamte Wölbung bis auf das glasgedeckte Opaion. Die Höhe der Zylinderwand reicht nur leicht über den Radius der Kuppel hinaus, so dass die Raumproportion nur etwas überhöht ist.

(31) WÖRLITZ, Pantheon im Park,⁴⁶² 1795-1797,⁴⁶³ Friedrich Wilhelm Freiherr von ERDMANNSDORF⁴⁶⁴

Das Pantheon liegt innerhalb des weitläufigen Parks von Wörlitz auf einem Hochwasserwall, gegen die Elbwiesen hin. Das Gebäude besteht aus den Bauteilen Rotunde, Zwischenblock und Portikus.

Am Pantheon selbst führt eine dreistufige Treppe auf das Niveau des Portikus. Vier korinthische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Portikus ist ein Interkolumnium tief. Die Ecksäulen werden durch zwei Pilaster am Zwischenblock

⁴⁶² Über das Pantheon im Wörlitzer Garten berichten:

CAIN, Hans-Ulrich, Den Freunden der Natur und Kunst Athena. Apollo und die neun Musen im Pantheon des Gartenreichs Dessau Wörlitz, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 62, 2011, 8-10. 18-29. PFEIFER, Ingo, Das Pantheon, in: SAVELSBERG, Wolfgang und QUILITZSCH, Uwe (Red.), Unendlich schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz, 2. Aufl., Berlin 2006, 145-148. RÜFFER, Michael, Das Schloss in Wörlitz. Ein fürstliches Landhaus im Spannungsfeld zwischen Absolutismus und Aufklärung (Forschungen zum Gartenreich Dessau-Wörlitz; 2), München 2005, 192. KADATZ, Hans-Joachim, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Wegbereiter des deutschen Frühklassizismus in Anhalt-Dessau (Hrsg. Bauakademie der DDR), Berlin 1986, 108-109. LULLIES, Reinhard, Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) in Wörlitz, in: BÉCK, Herbert u. BOL, Peter C. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 9), Berlin 1981, 204.

Der Zusammenhang des Staffagebauwerks mit dem römischen Pantheon wird angesprochen:

Vgl. CAIN, Hans-Ulrich, Den Freunden der Natur und Kunst Athena, 2011, 18. Vgl. RÜFFER, Michael, Das Schloss in Wörlitz, München 2005, 192. Vgl. KADATZ, Hans-Joachim, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Berlin 1986, 108. Vgl. LULLIES, Reinhard, Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) in Wörlitz, Berlin 1981, 204.

⁴⁶³ Vgl. CAIN, Hans-Ulrich, Den Freunden der Natur und Kunst Athena. Apollo und die neun Musen im Pantheon des Gartenreichs Dessau Wörlitz, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 62, 2011, 8.

⁴⁶⁴ ERDMANNSDORFF, Friedrich Wilhelm von, Architekt, * 18.5.1736 Dresden, + 9.3.1800 Dessau, AKL 34, 2002, 295-296.

Leben und Werk werden vorgestellt von: RÜFFER, Michael, Das Schloss in Wörlitz. Ein fürstliches Landhaus im Spannungsfeld zwischen Absolutismus und Aufklärung (Forschungen zum Gartenreich Dessau-Wörlitz; 2), München 2005, 60-70. AKL 34, 2002, 295-296. KADATZ, Hans-Joachim, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Wegbereiter des deutschen Frühklassizismus in Anhalt-Dessau (Hrsg. Bauakademie der DDR), Berlin 1986. DRÜEKE, Eberhard, *Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.2, New York 1982, 28.

gespiegelt. Seitlich folgt auf die Säule der Portikusfront ein Pilaster, der als Eckpilaster bereits dem Zwischenblock angehört. Ein schmaler Wandabschnitt kennzeichnet den Übergang zur Rotunde. Das Portikusgebälk verläuft an der Seite über den Zwischenblock und bis zur Rotunde. Das Satteldach des Portikus endet bereits vorher an der Attikawand des Zwischenblocks. Der First erreicht in der Höhe nicht ganz das Kranzgesims der Attika. Die Front des Zwischenblocks ist mittig durch ein Portal mit darüber befindlicher querrechteckiger Tafel und seitlich durch erhöhte apsidiale Rundbogennischen gegliedert. Der in voller Höhe wahrnehmbare Rotundenzylinder ist durch ein Gesims in zwei Stockwerke geteilt. Das am Übergang von Zwischenblock zum Zylinder, in Höhe der Kapitelle, ansetzende Gesims umläuft die gesamte Rotunde. Vier Fensterachsen öffnen die Mauer in beiden Stockwerken. Im oberen Stockwerk tragen korinthische Pilaster das Kranzgebälk des Zylinders, das gleichfalls die Attika des Zwischenblocks oben abschließt. Die Kuppelbasis ist sehr weit vom Zylinder nach innen abgesetzt. Die Wölbung verläuft flach und endet am Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion.

Nach Durchschreiten des Portals öffnet sich das Innere der Rotunde. Die Rotunde ist zweistöckig und zweischalig aufgebaut.⁴⁶⁵ Die äußere Schale dient in jedem Stockwerk als Umgang. Die innere Schale kann im unteren Stockwerk auf der Längs- und Querachse an insgesamt vier Stellen betreten werden. Der innere Rotundenzylinder ist zweistöckig gegliedert. Im unteren Stockwerk befinden sich reihum acht Rundbogenöffnungen, die durch schmale Wandabschnitte voneinander getrennt sind. Vier Rundbogenöffnungen führen in die äußere Schale des Bauwerks, die vier Öffnungen an den Diagonalseiten sind als Rundbogennischen für Figuren ausgeführt. Acht korinthische Pilaster, die den schmalen Wandabschnitten vorgelagert sind, tragen das Gebälk. Das folgende Stockwerk setzt die Aufteilung in acht Zylinderabschnitte fort: Acht korinthische Pilaster stehen achsial über den Pilastern des unteren Stockwerks und tragen das Kranzgebälk des Zylinders. Darüber erhebt sich die Kuppel. Die Malereien der Wölbung folgen der vorgegebenen Einteilung in acht Segmente. Der Kuppelscheitel ist durch ein glasgedecktes Opaion geöffnet. Der zweischalige Aufbau führt dazu, dass der Zylinder der inneren Rotunde den Radius der Kuppel deutlich überragt. Die Raumproportion wirkt dadurch stark überhöht.

⁴⁶⁵ Unterhalb des Eingangsniveaus befindet sich ein Kellergeschoss, das den Grundriss der Rotunde darüber wiederholt: Innerer Kuppelraum und äußerer Umgang. Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800. Untersuchungen über das Auftreten der Rotunde in den alten und neuen Bauaufgaben im Zeitalter des Klassizismus in Deutschland, Diss. Berlin 1986, 79.

(32) INCE BLUNDELL HALL, bei Liverpool, Pantheon,⁴⁶⁶ 1802-1810,⁴⁶⁷ Henry BLUNDELL⁴⁶⁸

Der Garden Temple der Ince Blundell Hall liegt innerhalb eines weitläufigen Parks. Die Rotunde schließt mit ihrer linken Seite an einen niedrigeren Annexbau der Ince Blundell Hall an.⁴⁶⁹ Dennoch wirkt das Bauwerk betont eigenständig. Zum einen gründet dies im Kontrast der runden Formen des Zylinders und der Kuppel zu den rechtwinkligen Formen der Villa. Zum anderen ist die Portikusfront der Fassadenfront der Villa vorgelagert und einige Winkelgrade gegen den Uhrzeigersinn gedreht.

Der Garden Temple besteht aus den Bauteilen Rotunde, Zwischenblock und Portikus. Eine einzige Stufe führt auf das Niveau des Portikus. Vier ionische Säulen auf Podesten tragen Gebälk und Dreieckgiebel. Das mittlere Interkolumnium ist etwas breiter.

Der Portikus ist ein Interkolumnium tief und endet an einem etwas breiteren Zwischenblock, der zur konvexen Rotunde hin ausgleicht. Die vier Säulen der Portikusfront werden am Zwischenblock von vier Pilastern gespiegelt. Die beiden äußeren Pilaster werden je durch einen weiteren Pilaster zu einer Doppelstellung nach außen erweitert. Die mittige Wandfläche ist in der unteren Hälfte durch ein Portal geöffnet. Die obere Hälfte nimmt eine querrrechteckige Tafel auf. Die beiden seitlichen Wandflächen sind im unteren Teil durch je eine erhöhte Rundbogennische und im oberen Teil durch je eine Tafel gegliedert.

Das Portikusgebälk ist über den Zwischenblock bis zur Rotunde gezogen und wird dort als Kranzgebälk um den ganzen Rotundenzylinder weitergeführt. Der konvexe Zylinder ist geschlossen und in größeren Abständen in halber Höhe mit Tondi bestückt. Das Satteldach des Portikus ragt über den Zwischenblock hinweg direkt in den unteren Abschnitt der

⁴⁶⁶ Der Staffagebau wird vorgestellt von:

KENWORTHY-BROWNE, John, Private Skulpturen-Galerien in England 1730-1830, in: VIERNEISEL, Klaus und LEINZ, Gottlieb (Hrsg.), Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte 17. Sept. bis 23. Nov. 1980, München 1980, 345-346. PEVSNER, Nikolaus (Ed.), *The Buildings of England. South Lancashire*, London 1969, 128-129.

Der Zusammenhang von römischem Pantheon mit dem Zentralbau in Ince Blundell wird zur Sprache gebracht: Vgl. FEJFER, Jane, SOUTHWORTH, Edmund, *Summer in England. Ince Blundell Hall revisited*, in: *Apollo, the international art magazine* (London) 129, 1989, 179. Vgl. OEHLER, Hansgeorg, *Das Zustandekommen einiger englischer Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, in: BECK, Herbert, BOL, Peter C., PRINZ, Wolfram, STEUBEN, Hans von (Hrsg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 9)*, Berlin 1981, 304. Vgl. KENWORTHY-BROWNE, John, *Private Skulpturen-Galerien in England 1730-1830*, München 1980, 345.

⁴⁶⁷ Vgl. KENWORTHY-BROWNE, John, *Private Skulpturen-Galerien in England*, München 1980, 345.

⁴⁶⁸ BLUNDELL, Henry, *Kunstsammler, * 1724 Ince Blundell/Lancashire, + 28.3.1810 Ince Blundell/Lancashire. Leben und Werk* werden vorgestellt von: DA 4, 1996, 181-182. FEJFER, Jane, SOUTHWORTH, Edmund, *Summer in England. Ince Blundell Hall revisited*, in: *Apollo* (London) 129, 1989, 179.

⁴⁶⁹ Henry Blundell nutzte den Garden Temple vorzugsweise als Gehäuse für Teile seiner Kunstsammlung. Vgl. OEHLER, Hansgeorg, *Das Zustandekommen einiger englischer Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981, 303f.

Kuppelwölbung. Über dem Kranzgebälk des Rotundenzylinders beginnt die Kuppelwölbung mit drei Abtreppungen. Der Kuppelscheitel ist mit einem glasgedeckten Opaion geöffnet.

Nach Durchschreiten des Portals öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist einstöckig aufgebaut. Vier breite und hohe Rundbogennischen, die seitlich mit zwei Stützen zur Serliana erweitert sind, teilen das Rund ein. Die vier Wandfelder dazwischen sind durch je vier bis zum Kranzgebälk des Zylinders reichende ionische Pilaster strukturiert. Der Abstand der beiden inneren Pilaster ist etwas größer angelegt. In diesen mittleren Abschnitt ist eine etwa die Hälfte der Stockwerkshöhe erreichende Rundbogennische eingetieft. Darüber befindet sich eine querrrechteckige Tafel. Die beiden schmaleren seitlichen Abschnitte umfassen im unteren Bereich je eine niedrige Rundbogennische, der nach oben hin zunächst eine Tafel und ein Tondo folgen. Der Zylinder schließt mit einem Kranzgebälk ab. Darüber erhebt sich die Kuppel. Vier Reihen mit je 20 dreifach abgetreppten Kassetten strukturieren die Wölbung. Der Kuppelscheitel ist durch ein glasgedecktes Opaion geöffnet. Die Höhe des Zylinders entspricht nahezu dem Radius der Kuppelhalbkugel, so dass die Raumproportion dem Pantheon nahekommt.

4. Museum

Bis in das 18. Jahrhundert war das Aussehen und die Gliederung eines Museums für die Architekturtheorie kein Thema.⁴⁷⁰ Die Sammlung eines kirchlichen oder weltlichen Fürsten wurde weitgehend im privaten Raum eines Kabinettes, einer Galerie etc. präsentiert.

Wirtschaftlich erfolgreiche Künstler, wie etwa Rubens, sammelten und präsentierten die Objekte ihres Interesses in eigens dafür vorgesehenen Räumen.⁴⁷¹ Seit dem 18. Jh. machten es die Größe einer Sammlung und eine beginnende öffentliche Präsentation notwendig, ein besonderes Gehäuse zu schaffen. Dazu bedienten sich die Auftraggeber und Architekten bewährter profaner und sakraler Bauformen, wie Landhaus (Rom, Villa Albani, 1763), Stadtpalais (Kassel, Museum Fridericianum, 1769-1779) oder gar Schloss (Paris, Louvre, 1791-1793).

Im Museo Pio Clementino im Vatikan trat zum ersten Mal unverkennbar die Bauform ‚Pantheon‘ im *Museum* auf: Ein Bauteil dieser kurialen Antikensammlung, die Sala Rotonda, hatte den Innenraum des Pantheon zum Vorbild.⁴⁷² Jean-Nicolas Durand⁴⁷³ schließlich erhob die zentrale Rotunde und Kuppel zur kanonischen Form für den Museumsbau. Sein Werk *Précis des Leçons d'Architecture* (1803-04) wurde zu einem Standardbuch der zeitgenössischen Architektur in ganz Europa. Die Motivation, das Pantheon als vorbildliche Bauform für ein Museum in Betracht zu ziehen, speist sich vor allem aus zwei Quellen: Das Vorbild der Antike und die Raumwirkung. Die Inkunabel des auf antike Kunst spezialisierten Museums ist die Sala Rotonda des Museo Pio Clementino im Vatikan. Die neue Wertschätzung antiker Fundstücke verband sich idealerweise mit der Raumform des besterhaltenen antiken römischen Bauwerks.

Die einmalige Raumwirkung des römischen Bauwerks konnte auch in weniger festgelegter Weise darin ausgestellte Werke besonders auszeichnen. Schinkel sah in der römischen Rotunde das Zentrum eines Museums, nach seinen Worten eine Art ‚Heiligtum für das Kostbarste‘⁴⁷⁴. Die Raumwirkung der Rotunde – erhaben und schön – soll den Besucher

⁴⁷⁰ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée, in: Les musées en Europe a la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du colloque 1993, Paris 1995, 215.

⁴⁷¹ „Der Pantheon-Bezug des Wörlitzer Eingangsraums verweist noch auf ein weiteres frühes Beispiel einer Sammlungsarchitektur: Auf Rubens halbrundes ‚Museum‘, das er etwa 1618 an seine Villa in Antwerpen anbaute.“ RÜFFER, Michael, Das Schloss in Wörlitz. Ein fürstliches Landhaus im Spannungsfeld zwischen Absolutismus und Aufklärung (Forschungen zum Gartenreich Dessau-Wörlitz; 2), München 2005, 277.

⁴⁷² Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon, 1995, 216ff.

⁴⁷³ DURAND, Jean-Nicolas-Louis, Architekt und Architekturtheoretiker, * 18.9.1760 Paris, + 31.12.1834 Thiais/Val de Marne, AKL 31, 2002, 146-148.

⁴⁷⁴ Vgl. TREMPER, Jörg, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001, 89. Den ‚Heiligtum‘-Vergleich formulierte Karl Friedrich Schinkel im Februar 1823 als Entgegnung auf das Gutachten des Hofrats Hirt: „Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum

empfänglich machen für das Vergnügen und für das Verständnis dessen, was der Bau enthält.⁴⁷⁵

Die *Bauzeiten* der für die Funktion ‚Museum‘ gefundenen vier Rezeptionen umfassen einen Bereich von mehreren Jahrhunderten: Gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Rom, Sala Rotonda) bis in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Washington, D.C., National Gallery of Art).

Regional sind die Bauwerke über den europäischen Raum und die USA verteilt.

- (33) ROM, Vatikanische Museen, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda,⁴⁷⁶ um 1780,⁴⁷⁷
Michelangelo SIMONETTI⁴⁷⁸

Die Sala Rotonda befindet sich am nordöstlichen Ende des Museo Pio-Clementino⁴⁷⁹, das fast nur antike Kunstwerke beherbergt. Die Rotunde besitzt zwei Zugänge: Von Süden her die Sala a Croce Greca⁴⁸⁰ und Ostsüdost die Sala delle Muse.

Nach Durchschreiten des Portals von der Sala a Croce Greca her, öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist zweistöckig aufgebaut. Das untere und höhere Stockwerk wird durch zehn schmale Wandfelder, denen je ein korinthischer, kannelierter Pilaster vorgesetzt ist, gegliedert. Die Pilaster tragen das rundum laufende Gebälk, über dem das obere niedrigere

unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt wird.“ RAVE, Paul Ortwin, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin; Teil 1: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Herausgegeben von der Akademie des Bauwesens, Berlin 1941, 35.

⁴⁷⁵ Vgl. PLAGEMANN, Volker, *Musée et Panthéon*, 1995, 224. 226.

Die Angemessenheit der projektierten Rotunde gerade für den Rezipienten betont Schinkel in seinem Votum gegen Hofrat Hirt (vgl. Anm. 474) : „Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raums empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.“ „RAVE, Paul Ortwin, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin; Teil 1: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Herausgegeben von der Akademie des Bauwesens, Berlin 1941, 35.

⁴⁷⁶ Über den Museumssaal berichtet:

MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven and London 1966, 72-74.

Die normative Kraft des Pantheon wirkte sich auf diesen Erweiterungsteil der Vatikanischen Museen aus: Vgl. PLAGEMANN, Volker, *Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C. F. Hansens*, in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), *Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800*, München 2003, 158. Vgl. STEUBEN, Hans von, *Das Museo Pio-Clementino*, in: BECK, Herbert u. BOL, Peter C. (Hrsg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 9)*, Berlin 1981, 149. Vgl. MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven and London 1966, 74.

⁴⁷⁷ Vgl. STEUBEN, Hans von, *Das Museo Pio-Clementino*, in: BECK, Herbert u. BOL, Peter C. (Hrsg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 9)*, Berlin 1981, 150 [Anm. 1].

⁴⁷⁸ SIMONETTI, Michelangelo, *Architekt, * 1724 Rom, + 1787 Rom*.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 28, 1996, 754-755. POLLAK, Martha, *Simonetti, Michelangelo*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.4, New York 1982, 61-62.

⁴⁷⁹ Der Name des Museums leitet sich vom Gründer Papst Clemens (1769-1774) und dem Erweiterer Papst Pius VI. (1775-1799) ab.

⁴⁸⁰ Wie die Sala Rotonda von Simonetti um 1780 erbaut. Sie wurde als Eingangshalle zum Museo Pio Clementino projektiert.

Stockwerk liegt. Zwischen den Pilastern sind apsidiale Rundbogennischen mit Halbkalotte eingetieft. Diese zehn Nischen erreichen nahezu die Höhe des Pilasterschafts. Eine niedrige querrechteckige Tafel liegt auf dem niedrigen Wandabschnitt, der zwischen den Pilasterkapitellen liegt. Die Eingangsnische ist mit einem hochrechteckigen Portal geöffnet. Die gleiche Funktion nimmt die übernächste Nische zur rechten Hand wahr,⁴⁸¹ so dass acht Nischen zur prominenten Präsentation antiker Kunstwerke dienen können.

Über dem Gebälk folgt das zweite Stockwerk, das die Aufteilung des unteren Stockwerks wiederholt. Zehn schmale hochrechteckige Wandfelder liegen achsial über den Pilastern des unteren Stockwerks. Zehn querrechteckige Felder nehmen mit je einem halbrunden Thermenfenster die Form der Nischenkalotten des unteren Stockwerks auf.

Über einem abschließenden Gesims erhebt sich die Halbkugel der Kuppel, die zum größten Teil mit Kassetten strukturiert ist. Jede der fünf Reihen besteht aus 30 zweifach abgetrepten Kassetten. Das Gewölbe schließt im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion. Der hohe Zylinder lässt die Raumproportion überhöht erscheinen.

⁴⁸¹ Dieses ost-südöstliche Portal führt in die Sala delle Muse.

(34) BERLIN, Altes Museum, Rotunde,⁴⁸² 1823-30,⁴⁸³ Karl-Friedrich SCHINKEL⁴⁸⁴

Die breitgelagerte Front des Alten Museums auf der Spreeinsel schließt sich an das nördliche Ende des Lustgartens an. Die Hauptfassade des querrrechteckigen Baues⁴⁸⁵ öffnet sich mit einer kolossalen Säulenhalle.⁴⁸⁶ Zwischen den Eckpfeilern stehen 18 kolossale Säulen ionischer Ordnung. Über der flachen Dachzone ist im mittleren Bereich ein von der Fassade nach hinten abgerückter attikaähnlicher Kubus zu sehen. Er markiert den Zugangsbereich des Museums in der Säulenhalle. Eine kurze Passage führt in die Rotunde.

Der Zylinder ist zweistöckig aufgebaut.⁴⁸⁷ Das untere Stockwerk ist zweischalig. Vor der Zylinderwand stehen 20 korinthische Säulen im Kreis. Sie tragen die umlaufende Galerie.⁴⁸⁸ An der Längsachse befinden sich nahezu stockwerkhohe hochrechteckige Portale. In den Interkolumnien – außer vor den Portalen – steht je ein Podest mit einer Statue. Die Galerie ist gleichzeitig das Gebälk des umlaufenden Säulenkreises.

Über der Galerie befindet sich das obere Stockwerk des Zylinders. Dort wiederholt sich das Portalschema in der Längsachse. In die Zylinderwand sind hochrechteckige Vertiefungen, die

⁴⁸² Über das Museum berichten: CRAMER, Johannes, LAIBLE, Ulrike u. NÄGELKE, Hans-Dieter (Hrsg.), Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten, Band I: Berlin und Potsdam, München 2006, 46-53. PETERS, Fokke Christian, Gedankenfluß und Formfindung. Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels, Berlin 2001, 209-295, insb. 248-252. TREMPLE, Jörg, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001, 83-102 u. 163-169. BERGDOLL, Barry, Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister, München 1994, 68-86. RAVE, Paul Ortwin, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin; Teil 1: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Herausgegeben von der Akademie des Bauwesens, Berlin 1941.

Die Autoren heben den Bezug des Alten Museums zum Pantheon in Rom hervor:

Vgl. CRAMER, Johannes, LAIBLE, Ulrike u. NÄGELKE, Hans-Dieter (Hrsg.), Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten, Band I: Berlin und Potsdam, München 2006, 48. Vgl. PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C. F. Hansens, in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München 2003, 158. Vgl. PETERS, Fokke Christian, Gedankenfluß und Formfindung. Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels, Berlin 2001, 251. Vgl. TREMPLE, Jörg, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001, 83. Vgl. WITTICH, Elke Katharina, Das Einzelne und Ganze - Detail(un)genauigkeit und Wissenschaftsanspruch der Antikenrezeption bei Karl Friedrich Schinkel, in: BAUMBACH, Manuel (Hrsg.), Tradita et Inventa: Beiträge zur Rezeption der Antike (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Reihe 2; N.F., Bd. 106), Heidelberg 2000, 348. Vgl. BERGDOLL, Barry, Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister, München 1994, 82.

⁴⁸³ Vgl. PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 155. ⁴⁸⁴ SCHINKEL, Karl Friedrich, Architekt und Maler, * 13.3.1781 Neuruppin, + 9.10.1841 Berlin.

Leben und Werk werden vorgestellt von: LÜTTICHAU, Felix von, Daten zu Leben, Werk und Zeit, in: SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th., JOHANNSEN, Rolf H. und LANGE, Christiane (Hrsg.), Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (Katalogbuch; Ausst. Staatl. Museen Berlin, Kulturforum; 7.9.2012 - 6.1.2013), München 2012, 341-347. WITTICH, Elke Katharina, Karl Friedrich Schinkel zum Beispiel. Kenntnisse und Methoden im Architekturdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts, Berlin 2012. CRAMER, Johannes, LAIBLE, Ulrike u. NÄGELKE, Hans-Dieter (Hrsg.), Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten, Band I: Berlin und Potsdam, München 2006, 9-19. DA 28, 1996, 97-103.

⁴⁸⁵ Breite 86 m, Länge 53 m. Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, Diss. Berlin 1986, 39.

⁴⁸⁶ Tiefe 6,5 m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 39.

⁴⁸⁷ Durchmesser Innenraum 21,02 m, Höhe 12,87 m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 164f.

⁴⁸⁸ Höhe der Galerie 6,37 m, Breite 2,82 m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 164f.

etwa zwei Drittel der Stockwerkhöhe erreichen, eingelassen. Sie stehen achsial zu den Interkolumnien der Galerie des unteren Stockwerks und bergen Statuen.

Das Kranzgesims des Zylinders leitet zur Kuppel über. Die Halbkugelwölbung⁴⁸⁹ ist in vier Reihen mit je 20 dreifach abgetreppten Kassetten strukturiert. Das Gewölbe schließt im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion.⁴⁹⁰ Der Zylinder fällt, verglichen mit dem Kuppelradius, nur etwas höher aus, so dass die Raumproportion gegenüber dem Pantheon in Rom als nur leicht überhöht zu bezeichnen ist.

(35) HAMBURG, Kunsthalle, Erweiterungsbau, Kuppelsaal,⁴⁹¹ 1912-19,⁴⁹² Fritz SCHUMACHER⁴⁹³

Das Gebäude liegt mitten in der Stadt Hamburg. Die im 19. Jahrhundert gegründete Kunsthalle wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Südosten durch den Anbau mit der Kuppel erweitert. Die abschließende südöstliche Front besteht aus drei Abschnitten. In der Mitte wölbt sich ein Segment der Rotunde konvex aus der Flucht der Fassade auf den Betrachter zu. Daran schließen sich links und rechts zwei Fassadenblöcke an, denen je ein nur halbhoher und von der Front zurückgesetzter Annexbau folgt. Die Rotunde besteht aus einem zweistöckig aufgebauten Zylinder und abschließender flacher Kuppel. Der untere höhere Teil des sichtbaren Zylindersegments ist durch sechs vertikale Vorlagen gegliedert. Jede Vorlage ist mit einer ionischen, kannelierten Halbsäule bestückt. Die fünf Wandfelder der Interkolumnien sind bis zur halben Höhe mit hochrechteckigen Fenstern geöffnet. Die Halbsäulen tragen das Gebälk, über dem ein zweiter niedriger Zylinderabschnitt liegt. Nach

⁴⁸⁹ Die zur vollen Kugel ergänzte Kuppel reicht durch den höheren Zylinder nicht bis an den Boden heran. Gesamthöhe der Rotunde 23,07 m, Durchmesser 21,02 m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 164f.

⁴⁹⁰ Durchmesser 7,22 m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 164f.

⁴⁹¹ Der Erweiterungsbau, insb. die Rotunde wird beschrieben von:

MARG, Volkwin u. FLEHER, Gudrun, *Architektur in Hamburg seit 1900. Ein Führer zu 192 sehenswerten Bauten*, Hamburg 1983, n. 37. DIBBERN, Margrit, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau*, (Diss.) Hamburg 1980, 194-205.

Die Beziehung des Kuppelanbaus zum römischen Pantheon kommt direkt und indirekt zur Sprache:

Vgl. SCHÄDEL, Dieter u.a., *Kommentiertes Verzeichnis der Werke Fritz Schumachers*, in: FRANK, Hartmut (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne (Ausstellung "Fritz Schumacher und seine Zeit" Deichtorhallen Hamburg, 20. Mai bis 17. Juni 1994)*, Stuttgart 1994, 255. Vgl. MARG, Volkwin u. FLEHER, Gudrun, *Architektur in Hamburg seit 1900. Ein Führer zu 192 sehenswerten Bauten*, Hamburg 1983, n. 37. Vgl. DIBBERN, Margrit, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914)*, Hamburg 1980, 192.

⁴⁹² Vgl. DIBBERN, Margrit, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark*, Hamburg 1980, 123.

⁴⁹³ SCHUMACHER, Fritz (Friedrich Wilhelm Schumacher), *Architekt*, * 4.11.1869 Bremen, + 4.11.1947 oder 5.11.1947 Hamburg.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 28, 1996, 177-178. SCHÄDEL, Dieter u.a., *Kommentiertes Verzeichnis der Werke Fritz Schumachers*, in: FRANK, Hartmut (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, 192-299. 302-303. BERGDOLL, Barry, *Schumacher, Fritz*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.4, New York 1982, 7-8.

dem Kranzgesims folgt die Kuppelwölbung, die in einem glasgedeckten Opaion endet. Die links und rechts folgenden Fassadenblöcke sind nur durch ein fünf Fenster umfassendes, horizontales Band geöffnet. Das Rotundengebälk über den Halbsäulen schließt die beiden seitlichen Fassadenblöcke nach oben ab.

Neben dieser Hauptansicht ist eine *Nebenansicht* aus Südwest von besonderem Interesse. Der an den linken Fassadenblock anschließende halbhohe Annexbau stellt sich in frontaler Ansicht aus Südwest als Portikus dar.⁴⁹⁴ Vier kannelierte Pfeiler tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Das mittlere Interkolumnium ist etwas breiter als die beiden anderen.

Der Portikus ist etwas mehr als ein Interkolumnium tief. Dort erhebt sich mittig das Portal und darüber ein querrrechteckiges Fenster. Die schmaleren seitlichen Interkolumnien werden durch schlanke hochrechteckige Fenster gespiegelt. In der seitlichen Ansicht folgt dem Eckpfeiler mit nur wenig Abstand eine geschlossene Wand, die zusammen mit dem seitlich weitergeführten Gebälk und dem Satteldach bis zur Fassade reicht. Als leicht vorgezogener Eckrisalit der Südwestfassade kann er auch als Zwischenblock mit überhoher Attika interpretiert werden. Die seitliche Ansicht dieses Zwischenblocks entspricht dem bereits beschriebenen linken Flügel der Südostansicht. Über dem horizontalem Kranzgesims der Front des Eckrisalits erhebt sich im Hintergrund die Wölbung der Kuppel.

Nach Durchschreiten des Eingangs im Südwesten – der beschriebene blockhafte Portikus – erreicht der Besucher zunächst das Untergeschoß der Rotunde. Über eine Treppe wird der oberhalb liegende Kuppelsaal erreicht. Dem Besucher öffnet sich ein niedriger einstöckiger Zylinder, dessen Wand von zwei gegenüberliegenden Zugängen unterbrochen wird. Das umlaufende Kranzgesims leitet zur Kuppel über. Die Wölbung wird von 16 radial ausgerichteten Segmenten zurückhaltend strukturiert. Der Kuppelscheitel endet in einem glasgedeckten Opaion.⁴⁹⁵ Die Unterteilung der Museumsrotunde in zwei Ebenen führt dazu, dass die Zylinderwand des Kuppelsaals niedriger als gewöhnlich ausfallen muss. Die gesamte Raumproportion wird dadurch gedrückt.

⁴⁹⁴ Der Annex im Nordosten – hier führen mehrere Bahngleise entlang – ist zum Portikusblock reduziert.

⁴⁹⁵ Alfred Lichtwark, der Direktor der Kunsthalle, befürwortete 1911 eine Opaionlösung für die Hamburger Rotunde. In einem Brief des Jahres 1911 an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle begründet er dies mit einem Verweis auf das Pantheon: „Das Zenithlicht wäre für Skulpturen ideal. ‚Es hebt alle Formen gleichmäßig heraus und gibt eine sehr noble, geschlossene Stimmung der Art, die Schinkel in der Rotunde des Alten Museums erreicht hat, eben die Wirkung des Pantheon‘.“ DIBBERN, Margrit, Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914), Hamburg 1980, 192.

(36) WASHINGTON, D.C., National Gallery of Art, West Building,⁴⁹⁶ 1938-1941,⁴⁹⁷ John Russel POPE⁴⁹⁸

Der Gebäudekomplex liegt mitten in Washington, D.C. an der nördlichen Seite der National Mall. Die Langseite der Gallery ist der Mall zugewandt. Die Südfassade ist durch weit vorgezogene Seitenrisalite und dem mittig liegenden ebenfalls vorgezogenen Portikus gegliedert. Die an der Constitution Avenue liegende Nordfassade des Gebäudes ist nahezu spiegelbildlich aufgebaut. Der Portikus der Nordseite hat jedoch keine Treppe. Deren Stelle nimmt ein Sockelgeschoß mit drei mittigen hochrechteckigen Zugängen ein. Achsial darüber befinden sich die Interkolumnien des Portikus. Die Rotunde liegt zentral im Gebäudekomplex zwischen den beiden Portiken. Sie ist einem quadratischen Grundriss eingeschrieben.

Den Besucher, der sich *von Süden dem Haupteingang* der National Gallery nähert, führt die vielstufige Treppenanlage bis auf das Niveau des Portikus. Acht ionische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Portikus ist nur ein Interkolumnium tief. Die Eingangsfront ist durch drei Portale geöffnet: Zwei niedrige Portale flankieren das mittige, hochrechteckige Hauptportal. In der seitlichen Ansicht folgt der Ecksäule nach einem Interkolumnium Abstand ein Wandabschnitt mit zwei Pilastern. Die Seitenwand des Portikus endet im unteren Bereich an der Südfassade der Gallery. Das Gebälk des Portikus wird jedoch an der Seite bis an den zentralen Kubus mit der Rotunde weitergeführt. Das Satteldach endet an der Mauer des Gebäudekubus: Sie kann als Attika eines Zwischenblocks interpretiert werden. Die Attika ist auch an den drei anderen Seiten des Kubus in gleicher Weise ausgeführt. Dahinter erhebt sich die Kuppel der Rotunde. Die von der Attikamauer etwas abgesetzte Kuppelbasis beginnt ihre flache Wölbung mit vier Abtreppungen und endet an einem glasgedeckten Opaion.

Nachdem der Besucher das Portal des Portikus durchschritten hat, öffnet sich das Innere eines *zweischaligen* Rotundenraumes, der wiederum in den kubischen Raum des Außenbaus

⁴⁹⁶ Die National Gallery wird beschrieben von:

KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA, München 1990, 102. SMITH, George E. Kidder, The Architecture of the United States, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981, 129-130.

Der Zusammenhang der National Gallery mit dem römischen Pantheon findet Erwähnung: „Dem überaus langgestreckten Baukörper würde die Ausgewogenheit fehlen, wenn sich in der Mitte nicht die hohe Kuppel erhebe, die außen wie das Pantheon abgetrepppt ist und im Innern eine große Rotunde überdeckt.“ KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA, München 1990, 102.

⁴⁹⁷ Vgl. The West Building of the National Gallery of Art, in: SMITH, George E. Kidder, The Architecture of the United States, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981, 129.

⁴⁹⁸ POPE, John Russell, Architekt, * 24.4.1874 New York, + 27.8.1937 New York.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 25, 1996, 235-236. CHAFEE, Richard, *Pope, John Russell*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.3, New York 1982, 450-451.

eingeschrieben ist. Die innere Raumschale entspricht dem Rotundenzylinder, der aus einem Kreis von 16 ionischen Säulen besteht. Über dem Gebälk erhebt sich die kassettierte Kuppel. Die äußere Mauerschale ist an der Längs- und Querachse mit breiten viereckigen Nischen nach außen geöffnet. Auf der Kreislinie dieser Öffnungen stehen je zwei ionische Säulen. Die Mauerschalen der Diagonalseiten folgen als konkave Kreissegmente der inneren Kreisform der Säulen und bilden eine Art Umgang. Die Wandabschnitte sind durch Gesimse zweistöckig aufgebaut. Sie werden von kolossalen Pilastern gerahmt. In der Mitte der Wandabschnitte befindet sich im unteren Stockwerk eine Rundbogennische. Der Durchgang der Haupteingangsseite entspricht dem außen wahrnehmbaren ummauerten Teil des Portikus. Die Basis der Kuppel stützt sich auf das Gebälk des inneren Säulenkreises. Die Wölbung der Kuppel ist zum größten Teil durch fünf umlaufende Reihen mit je 24 dreifach abgetreppten Kassetten strukturiert. Der Kuppelscheitel ist durch ein glasgedecktes Opaion geöffnet. Die Höhe des Zylinders entspricht ungefähr dem Radius der Kuppel, so dass die Raumproportion dem Pantheon ähnlich ist.

5. Mausoleum

Im Laufe des 16. Jahrhunderts gewann das römische Pantheon einen neuen Aspekt hinzu. Die Entscheidung Raffaels, das antike Bauwerk als seine Grabstätte zu bestimmen, begründete eine Tradition, die das Pantheon zur bevorzugten Grablege berühmter Personen werden ließ. Die Entstehungszeit, die Geschichte und die damit verbundenen Bedeutungen, die dem Pantheon in Rom zugeordnet wurden, wirkten sich in dieser besonderen Funktion erneut aus. Zu diesen Bedeutungen gehört in allererster Linie die *Antike* als bewunderte Kulturepoche. Jede Zeit, die sich auf dieses Vorbild hin orientierte, fand in diesem Bauwerk ein fassbares Zeichen. Die religionsgeschichtliche Einordnung dieser Epoche führte zur Auffassung des Pantheon als ‚Tempel aller Götter‘. Diese Annahme rückt das Hadrianbauwerk – bei einer Nutzung als Begräbnisort – in die Nähe zum Numinosen. Von hier aus liegt der Gedanke, dass die ausnahmsweise dort beigesetzte Person aufgrund ihrer außergewöhnlichen Begabungen und Verdienste eine *Apotheose* erfahren möge, nicht mehr fern.

Diese Überlegung war durch die Weihe des Pantheon zur Kirche *Santa Maria ad martyres* in die christliche Theologie hinein lesbar: Die Hoffnung auf die Teilhabe an der Auferstehung und das neue Leben in Christus. Die Umwandlung der antiken – und mit dem Götterglauben konnotierten – Halle in ein christliches Gotteshaus erneuert und bestätigt die dem Bauwerk mit dem Titel ‚Pantheon‘ zugemessene Würde.

Diese Sinngebungen standen als Motivation bereit, nicht nur generell den Zentralbau, sondern bewusst die Bauform des Pantheon als Ansatzpunkt für die Rezeption als Mausoleum zu wählen. Die im Folgenden genannten Beispiele sind eigens in ihrer Funktion als ‚Mausoleum‘ gekennzeichnet. Eine Überschneidung mit anderen Funktionen ist dabei nicht immer ausgeschlossen. So hätten die beiden Sakralbauten Santissima Trinità in Possagno, als Mausoleum Antonio Canovas, oder der Ottokar Prohaszka Tempel in Székesfehérvár, als Grablege eines Bischofs, ebenso hier Aufnahme finden können.

Zugleich kommt einem Mausoleum, je nach räumlichem Umfang oder der Bedeutung der dort beigesetzten Person, ein dem Sakralbau nahekommendes Moment der Würde des Ortes zu. Das Mausoleum auf dem Württemberg bei Stuttgart wurde – über seine Funktion als Grablege hinaus – im Inneren mit einer Ikonostase ausgestattet, um eine angemessene Feier der Liturgie nach dem Ritus der russisch-orthodoxen Kirche zu ermöglichen.

Die *Bauzeiten* der drei gefundenen Rezeptionen für die Funktion ‚Mausoleum‘ umfassen einen Bereich von nicht einmal einem Jahrhundert: Die Fertigstellung der Architekturen reicht von 1824 (Stuttgart-Rotenberg und Stuttgart-Heslach) bis 1888 (Turin). *Regional* sind die Rezeptionen in Deutschland und Italien beheimatet.

(37) STUTTGART-ROTENBERG, Mausoleum auf dem Württemberg,⁴⁹⁹ 1820-24,⁵⁰⁰
Giovanni SALUCCI⁵⁰¹

König Wilhelm I. von Württemberg⁵⁰² ließ die Grabkapelle für seine verstorbene Frau Katharina errichten.⁵⁰³ Das Mausoleum steht auf der Anhöhe des Württembergs. An den kreisrunden Zylinder sind in alle vier Himmelsrichtungen Portiken mit Treppen angebaut.⁵⁰⁴ Der Westportikus dient als Hauptzugang und ist durch eine erweiterte Treppenanlage ausgezeichnet.⁵⁰⁵ Vier ionische Rundpfeiler tragen den Dreieckgiebel. Allein der östliche Portikus unterscheidet sich durch seine geschlossene Bauweise: Er dient als Chor der Grabkapelle. Der aus Steinquadern gebaute Zylinder ist an den Diagonalseiten mit je einem hochrechteckigen Fenster geöffnet. Das Gebälk des Portikus umläuft den gesamten Rotundenzylinder einschließlich der drei anderen Portiken und teilt den Zylinder in zwei unterschiedlich hohe Stockwerke. Über dem Kranzgesims springt die Kuppelbasis über zwei schmale Abtreppungen mehr als drei Meter zurück. Die Kuppelwölbung endet mit einem glasgedeckten Opaion im Scheitelpunkt.

Das Innere der Rotunde ist zweischalig aufgebaut. Ein äußerer Mauerzylinder ist durch vier Nischen an den Längs- und Querseiten geöffnet. Ihm folgt zum Zentrum hin ein zweiter Säulenkreis-Zylinder.⁵⁰⁶ Insgesamt 16 korinthische Stützen verteilen sich gleichmäßig über die Kreislinie und stützen das Kranzgebälk des Zylinders. Die Nischen werden von je zwei korinthischen Eckpilastern flankiert. Zwei korinthische Säulen stehen jeweils auf der

⁴⁹⁹ Die Grabkapelle auf dem Württemberg wird dargestellt von:

PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack: die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, in: DORGERLOH, Annette, NIEDERMEIER, Michael u. BREDEKAMP, Horst (Hrsg.), *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, München 2007, 261-277, insb. 261-263. SCHNEKENBURGER, Verena, *Giovanni Salucci (1769-1845). Daten zu seinem Leben und Wirken im Zeitalter Napoleons. Angaben zu seinen frühen Werken im Königreich Württemberg*, in: BRAIG-GACHSTETTER, Rosewith (Hrsg.), *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons (Ausst.-kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart)*, Band 2, Stuttgart 1987, 440-441.

Die Formensprache des römischen Pantheon wirkt in der Grabkapelle fort:

„Salucci kombinierte hier Motive der Mausoleumsikonographie mit solchen des römischen Pantheons und der Villa Rotonda Palladios.“ PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack: die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, München 2007, 261.

⁵⁰⁰ Vgl. PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack: die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, München 2007, 261.

⁵⁰¹ SALUCCI, Giovanni Battista, Architekt, * 1.7.1769 Florenz, + 18.7.1845 Florenz.

Leben und Werk werden vorgestellt von: PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack : die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, München 2007, 261-263. DA 27, 1996, 643-644. SCHNEKENBURGER, Verena, *Giovanni Salucci (1769-1845). Daten zu seinem Leben und Wirken im Zeitalter Napoleons. Angaben zu seinen frühen Werken im Königreich Württemberg*, Stuttgart 1987, 433-448.

⁵⁰² WILHELM I. Friedrich Karl, König von Württemberg (1816-1864), * 27.9.1781 zu Lüben in Schlesien, + 25.6.1864 Cannstatt

⁵⁰³ Katharina Pawlowna Romanowa, Großfürstin von Russland, Königin von Württemberg (1816-1819).

⁵⁰⁴ Äußerer Durchmesser 19,80m; Vgl. NORTEN, Rainer, *Die Pantheonidee um 1800*, Diss. Berlin 1986, 178.

⁵⁰⁵ Die erhöhte Position des Mausoleums ist auch der Gruft unter der Rotunde geschuldet.

⁵⁰⁶ Durchmesser 11,70m; Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 178.

Kreislinie der Nischen. In die vier Wandflächen der Diagonalseiten sind je eine erhöhte Rundbogennische mit Kalotte eingetieft. Unabhängig von diesem Zentralraum befindet sich der Chor der Kapelle als Halbkreisnische im Bereich des außen geschlossenen Ostportikus.⁵⁰⁷ Über dem Kranzgebälk des inneren Zylinders erhebt sich die kassettierte Halbkugel des Gewölbes bis zum glasgedeckten Opaion⁵⁰⁸. Jede der fünf Reihen zählt 24 einfach abgetreppte Kassetten. Bei einer inneren Gesamthöhe von 15,45 m würde die zur vollen Kugel ergänzte Kuppel von 11,70 m noch fast vier Meter Abstand zum Fußboden aufweisen.⁵⁰⁹ Daraus ergibt sich eine – verglichen mit dem Pantheon in Rom – stark überhöhte innere Raumwirkung.

(38) STUTTGART-HESLACH, Friedhof, Grabkapelle Benckendorff,⁵¹⁰ vollendet 1824,⁵¹¹
Giovanni SALUCCI⁵¹²

Die nicht sonderlich große Grabkapelle Benckendorff⁵¹³ steht in Stuttgart auf dem Friedhof des Stadtteils Heschlach. Der Zugang befindet sich auf der Nordostseite des Mausoleums. Eine wangengefasste sechsstufige Treppe führt auf das Niveau des Portikus.⁵¹⁴ Über zwei ionischen kannelierten Säulen erhebt sich das Gebälk und ein Dreiecksgiebel. Der Giebel des

⁵⁰⁷ Der Chorraum nimmt eine Ikonostase für die russisch-orthodoxe Liturgie auf.

⁵⁰⁸ Durchmesser des Opaions: 3,90m. Vgl. NORTEN, Rainer, 1986, 178.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., 178.

⁵¹⁰ Auskunft über die Grabkapelle gibt:

PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack: die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, in: DORGERLOH, Annette, NIEDERMEIER, Michael u. BREDEKAMP, Horst (Hrsg.), Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, München 2007, 274. HOLST, Christian von, Johann Heinrich Dannecker (Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart vom 14. Febr. bis 31. Mai 1987), Stuttgart 1987, 401. SCHNEKENBURGER, Verena, Giovanni Salucci (1769-1845). Daten zu seinem Leben und Wirken im Zeitalter Napoleons. Angaben zu seinen frühen Werken im Königreich Württemberg, in: BRAIG-GACHSTETTER, Rosewith (Hrsg.), Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons (Ausst.-kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), Band 2, Stuttgart 1987, 446.

Der Bezug der Benckendorff-Kapelle zum Pantheon wird indirekt zur Sprache gebracht:

Der Architekt des königlichen Mausoleums auf dem Württemberg transformiert deren Dimension für den gräflichen Auftraggeber. Vgl. PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack: die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, München 2007, 274. Vgl. HOLST, Christian von, Johann Heinrich Dannecker, Stuttgart 1987, 401.

⁵¹¹ Vgl. HOLST, Christian von, Johann Heinrich Dannecker, Stuttgart 1987, 401.

⁵¹² SALUCCI, Giovanni Battista, Architekt, * 1.7.1769 Florenz, + 18.7.1845 Florenz.

Leben und Werk werden vorgestellt von: PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack : die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, München 2007, 261-263. DA 27, 1996, 643-644. SCHNEKENBURGER, Verena, Giovanni Salucci (1769-1845). Daten zu seinem Leben und Wirken im Zeitalter Napoleons. Angaben zu seinen frühen Werken im Königreich Württemberg, Stuttgart 1987, 433-448.

⁵¹³ Der im Dienste König Wilhelm I. von Württemberg stehende Graf Konstantin von Benckendorff ließ für seine 1823 verstorbene Frau Natalie das Grabmal errichten.

⁵¹⁴ Die Sockelzone gehört zu einer Gruft, die unter dem Niveau des Portikus liegt. Ihre Ausdehnung entspricht der sichtbaren Rotunde.

ädikulaartigen Portikus ist durch betont groß ausgeführte Akroteria in der Mitte und an den Ecken hervorgehoben. Der Portikus ist ein Interkolumnium tief. Die Ecksäulen werden durch zwei ionische Pilaster am Zwischenblock gespiegelt. Seitlich folgt auf die Ecksäulen der Portikusfront je ein ionischer Pilaster, der als Eckpilaster bereits dem Zwischenblock angehört. Danach folgt unmittelbar der Übergang zur Rotunde. Der Zwischenblock dient nur als Ausgleichszwickel. Seine Front wird zum größten Teil von einem hochrechteckigen Portal eingenommen. Das Portikusgebälk wird seitlich über den Zwischenblock und weiter um die Rotunde geführt. Das Satteldach schließt über dem Zwischenblock direkt an den Zylinder an. Der in voller Höhe wahrnehmbare Rotundenzylinder ist durch das weitergeführte Portikusgebälk in zwei Stockwerke geteilt. Die Kuppelbasis ist vom Zylinderrand nach innen hin abgesetzt. Die flache Wölbung endet im Kuppelscheitel mit einem glasgedeckten Opaion. Der Besucher durchschreitet das Eingangsportal und steht bereits in der Rotunde. Die glatte einstöckige Zylinderwand ist im Inneren durch acht ionische Pilaster rhythmisiert. Gegenüber dem Eingang ist eine nur wenig tiefe Nische in die Wand eingelassen, die von zweien der Pilaster flankiert wird. Sie birgt das in römisch-antiker Formensprache gefertigte skulpturale Doppelbildnis der Benckendorffs.⁵¹⁵ Die Pilaster tragen das Kranzgebälk, über dem sich die Halbkugel der Kuppel erhebt. Die Wölbung strukturieren vier Reihen zu je 16 im Kreis umlaufende Kassetten. Der Kuppelscheitel ist durch ein glasgedecktes Opaion geöffnet. Der stark überhöhte Zylinder führt zu einer stark überhöhten Raumproportion.

⁵¹⁵ „Benckendorff bestellte bei Dannecker nicht nur eine posthume Büste seiner Frau, sondern zugleich im Hinblick auf die ‚einstige Wiedervereinigung‘ beider Eheleute auch ihr Doppelbildnis für die kleine pantheonartige Grabkapelle.“ Vgl. HOLST, Christian von, Johann Heinrich Dannecker, Stuttgart 1987, 401.

(39) TURIN, Mausoleo della Bela Rosin,⁵¹⁶ 1888,⁵¹⁷ Angelo DOMEZZI⁵¹⁸

Das Mausoleum der Bela Rosin⁵¹⁹ befindet sich im Süden der Stadt Turin. Es steht nahezu im Zentrum eines umfriedeten rechteckigen Grundstücks. Der Besucher nähert sich der Front des Bauwerks aus westlicher Richtung. Das Mausoleum besteht aus den Teilen Rotunde, Zwischenblock und Pronaos und erinnert unmittelbar an das Pantheon in Rom.

Eine breite fünfstufige Treppe führt auf das Niveau des Pronaos. Acht korinthische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Pronaos ist drei Interkolumnien tief. Die seitliche Sicht zeigt drei korinthische Säulen, die an der Front des Zwischenblocks von einem korinthischen Wandpfeiler gespiegelt werden. Hinter der dritten und sechsten Frontsäule folgen in zweiter und dritter Reihe zwei weitere Säulen sowie am Zwischenblock je ein weiterer korinthischer Wandpfeiler, so dass der Pronaos dreischiffig erscheint. Das Satteldach des Pronaos endet an der Attikawand des Zwischenblocks.

Der Zwischenblock erhebt sich mit seiner Attika über den First des Satteldaches hinaus. Auf der Front der Attika spiegelt ein Dreieckgiebel, der mit seiner Spitze fast das Kranzgesims der Attikafont erreicht, den Pronaosgiebel: Der Geison des Attikagiebels ist jedoch durch das dort auftreffende Satteldach im Mittelbereich überdeckt. Die Front des Zwischenblocks ist auf die Dreischiffigkeit des Pronaos abgestimmt. Die mittleren drei Interkolumnien der Pronaosfront entsprechen einem in voller Höhe und Breite geöffneten Durchgang im Zwischenblock zur Rotunde hin. Die beiden äußeren Interkolumnien werden an der Zwischenblockfront von je einer rundbogigen Apside mit Kalotte aufgenommen. Der Zwischenblock ist seitlich im unteren Bereich mit drei unkannelierten Pilastern und dazwischenliegende schmale Wandabschnitte gegliedert. Das Pronaosgebälk wird über den Pilastern des Zwischenblocks bis an die Rotunde geführt und endet dort.⁵²⁰ Im Gegensatz dazu wird sowohl das Kranzgesims der Attikafont, wie auch der äußere Zug des Geisons der Attikafont über die Zwischenblockseite geführt und um die gesamte Rotunde weitergeleitet.

⁵¹⁶ Das Mausoleum wird beschrieben von:

MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida all'Architettura Moderna di Torino, Nuova edizione riveduta, Torino 1995, 44. Politecnico di Torino. Dipartimento casa città, Beni culturali ambientali nel Comune di Torino, Vol. 1, Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino 1984, 670.

Die Formensprache des römischen Pantheon wirkt im Mausoleum fort:

„La costruzione riprende con stretta adesione le forme del Pantheon romano, testimoniando, tra gli indirizzi dell'eclettismo, un recupero classico, (...)“ MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida all'Architettura Moderna di Torino, Nuova edizione riveduta, Torino 1995, 44.

⁵¹⁷ Vgl. MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida, Torino 1995, 44.

⁵¹⁸ Genannt bei MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida, Torino 1995, 44.

⁵¹⁹ VERCELLANA Rosa („Bela Rosin“), zweite Frau des italienischen Königs Vittorio Emanuele II. (1820-1878), * 3.6.1833 Nizza, + 26.12.1885 Pisa.

⁵²⁰ Während beim Pantheon in Rom das Gebälk des Pronaos abrupt vor der Rotundenmauer endet, ist das Gebälk des Mausoleo so exakt verarbeitet und eingearbeitet wie an der vorderen Ecke des Pronaos.

Zwischen dem Gebälk und dem mittleren Gesims liegt etwa mittig ein niedriges hochrechteckiges Fenster. Achsial darüber liegt zwischen dem mittleren Gesims und dem Kranzgesims ein etwas längeres hochrechteckiges Fenster.

Der Rotundenzylinder ist in voller Höhe sichtbar konvex und durch zwei Gesimse in drei Stockwerke geteilt. Das unterste Gesims läuft nur über den Zylinder und beginnt am Übergang vom Zwischenblock zur Rotunde in Höhe des oberen Endes des Pilasterschaftes.⁵²¹ Das dadurch abgeteilte untere Stockwerk ist bis auf zwei hochrechteckige Türen auf der dem Pronaos gegenüberliegenden Seite der Rotunde geschlossen. Das zweite Gesims beginnt mit dem horizontalen Geison des Giebeldreiecks auf der Attikafrent. Von dort aus läuft es über die Seiten des Zwischenblocks und weiter um den gesamten Zylinder. Dieses Gesims teilt ein mittleres und ein oberes Stockwerk ein. Das mittlere Stockwerk wird von vier, das obere durch fünf hochrechteckige schmale Fenster geöffnet. Beide Stockwerke sind nicht durch eine achsiale Übereinanderstellung der Fenster miteinander verbunden.

Oberhalb des Kranzgesimses, das mit dem Attikagesims des Zwischenblocks eine Einheit bildet, folgt die zurückgesetzte Kuppelbasis. Der dreifachen Abtreppe folgt die flache Wölbung der Kuppel, die am Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion schließt.

Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich das Innere der Rotunde. Die Zylinderwand ist mit insgesamt acht Rundbogennischen geöffnet. Jede Nische wird von zwei korinthischen Eckpilastern mit Gebälk gerahmt. Dieses Gebälk wird über den Wandabschnitt zwischen zwei Pilastern weitergeführt. Auch die das Gebälk tragende Kapitellzone wird zwischen den Pilastern als farbiges Band hervorgehoben. In gleicher Weise wird das Gebälk und die Kapitellzone in den Nischen weitergeführt, so dass ein starker horizontaler Akzent auf die Zylinderwand gelegt ist. Die vertikale Richtung betonen die Rundbögen. Sie sind über das Gebälk hinaus in den oberen Bereich des Rotundenzylinders hinein geöffnet.

Über dem Kranzgesims erhebt sich die Kuppel, die zum größten Teil mit Kassetten ausgekleidet ist: Fünf Reihen mit je 24 vierfach abgetreppten Kassetten strukturieren das Gewölbe. Im Scheitel schließt die Kuppel mit einem glasgedeckten Opaion. Die Höhe der Zylinderwand entspricht der gleich hohen Halbkugel der Kuppel, so dass Durchmesser und Gesamthöhe des Raumes – wie im römischen Pantheon – gleich sind.

⁵²¹ Anders als im Pantheon in Rom setzt das Gesims auf der Oberfläche des Zwischenblocks an.

6. Bibliothek

Vor allem zwei Gesichtspunkte lassen die Bauform des Pantheon für ein Bibliotheksgebäude geeignet erscheinen: Seine Entstehungszeit und sein zentraler Grundriss.

Das Pantheon, als besterhaltenes Gebäude der römischen Antike, steht auch für das Wissen dieser Zeit. Die Bauform verweist auf die als vorbildhaft gesehene antike Kultur, auf bildende Kunst und Literatur, auf Sprache und Philosophie. Eine entsprechende Funktion als Bibliothek oder Auditorium macht eine Pantheonrezeption zum Schatzhaus antiken Wissens und der Weitergabe dieses Wissens. Seit der Renaissance ist das Pantheon darüber hinaus zum Ort der Ehrung der Kunstschaffenden geworden. Dieser Gedanke lässt sich ohne weiteres auf das literarische Gebiet übertragen und gibt einer Bibliothek in dieser Bauform den Charakter der mittelbaren Ehrung der Autoren in ihren Schriften.

Der zentrale Grundriss des römischen Pantheon enthält zudem einen geometrischen Ansatzpunkt, der sich für die Funktion Bibliothek zeichenhaft deuten lässt. Die im Inneren erlebbare konkave Formung des Rotundenzylinders konzentriert den Raum von der Wandfläche zur Mitte hin. Der Besucher und Nutzer der Architektur kann die Bauform als Stein gewordenen Hinweis auf die Sammlung und Zusammenführung wie auch auf die Erweiterung des Wissens verstehen.

Die Funktion wird von einem einzigen Gebäude, der Universitätsbibliothek in Charlottesville (USA), vertreten. Ihr Architekt Thomas Jefferson wollte die Pantheonrezeption als doppeltes Zeichen für seine Auffassung von Universität verstanden wissen. Ihr Mittelpunkt bildet kein religiös-konfessionelles Bauwerk, sondern die Bibliothek als Symbol moderner wissenschaftlicher Erziehung. Dazu passt die Vorstellung Jeffersons, das Innere der Bibliothekskuppel eventuell als mechanisch angetriebenes Planetarium zu gestalten.⁵²² Die von Jefferson neu gegründete Universität muss darüber hinaus als politisches Signal gesehen werden. Die Leistungen der Römischen Republik werden für Jefferson durch das Pantheon in Rom baulich verkörpert. Sein Pantheon in Charlottesville stellt die sich gerade etablierenden Vereinigten Staaten und die voraussehbaren Herausforderungen an das neue Staatswesen in diese politische Tradition. Die Möglichkeit zu solcher politischen Deutung beruht auf der Annahme Jeffersons, das römische Pantheon als Gebäude der republikanischen Zeit auffassen zu können.⁵²³

⁵²² Vgl. FLETCHER, Rachel, An American Vision of Harmony. Geometric Proportions in Thomas Jefferson's Rotunda at the University of Virginia, in: Nexus network journal 5, 2003/2, 21.

⁵²³ „In fact, the original Pantheon was a monument to Imperial Rome, but Jefferson believed it to be the achievement of the Roman Republic and the finest example of spherical architecture.“ FLETCHER, Rachel, An American Vision of Harmony, in: Nexus network journal 5, 2003/2, 10.

(40) CHARLOTTESVILLE/Virginia, University of Virginia, Bibliothek/Kuppelhalle,⁵²⁴
1822-1826,⁵²⁵ Thomas JEFFERSON⁵²⁶

Die Bibliothek⁵²⁷ schließt die nördliche Schmalseite eines langgezogenen rechteckigen Rasengrundstücks, an dessen Langseiten sich Pavillons anlagern. Das Gebäude besteht aus den Teilen Rotunde, Zwischenblock und Pronaos. Ein weiterer Portikus befindet sich auf der gegenüberliegenden nördlichen Seite der Rotunde.⁵²⁸ Von den Portiken gehen seitlich Gebäudeflügel aus, die auf dem Niveau der Portiken Gangterrassen darstellen. Eine quer laufende Säulenkolonnade verbindet die Gebäudeflügel, so dass an der Querachse der Rotunde zwei Innenhöfe entstehen. Die Säulenkolonnaden sind auf ihrer Oberseite ebenfalls als Gangterrassen ausgebildet. Sie bieten damit die Möglichkeit, den Innenhof auf dem erhöhten Niveau der Portiken zu umschreiten.

Der Besucher nähert sich der Front des Bauwerks aus südwestlicher Richtung. Eine breite fünfzehnstufige Treppe führt auf das Niveau des südlichen Portikus. Sechs korinthische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Pronaos ist drei Interkolumnien tief. Die seitliche Sicht zeigt drei korinthische Säulen und einen Eckpilaster, der bereits zum Zwischenblock gehört. Das Satteldach des Portikus endet an der Attikawand des Zwischenblocks. Der First berührt das Kranzgesims der Attika.

Die Front des Zwischenblocks ist links und rechts durch je einen korinthischen Pilaster, der die vorausgehende Säulenreihe spiegelt, gerahmt. Die Front zeigt zwei Stockwerke. Das untere Stockwerk gliedert ein mittiges Portal mit Dreieckgiebel sowie auf jeder Seite ein

⁵²⁴ Auskunft über die Bibliotheks-Rotunde geben:

FLETCHER, Rachel, An American Vision of Harmony, in: Nexus network journal 5, 2003, 2, 7-47. KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA, München 1990, 36-37. WOODS, Mary N., Thomas Jefferson and the University of Virginia: Planning the academic village, in: Journal of the Society of Architectural Historians 44, 1985, 266-283.

Die Verbindung der Bibliothek mit dem römischen Pantheon wird vorgestellt:

Vgl. FLETCHER, Rachel, An American Vision of Harmony, in: Nexus network journal 5, 2003, 2, 7. Vgl. HAFERTEPE, Kenneth, An inquiry into Thomas Jefferson's ideas of Beauty, in: Journal of the Society of Architectural Historians 59, 2000, 228. Vgl. KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika, München 1990, 37.

⁵²⁵ Vgl. FLETCHER, Rachel, An American Vision of Harmony. Geometric Proportions in Thomas Jefferson's Rotunda at the University of Virginia, in: Nexus network journal 5, 2003/2, 10.

⁵²⁶ JEFFERSON, Thomas, 3. Präsident der U.S.A., 1801-1809, Architekt, * 13.4.1743 Shedwell/Virginia, + 4.7.1826 Monticello bei Charlottesville/Virginia.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 22, 1996, 467-469. KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA, München 1990, 29. HAFERTEPE, Kenneth, An inquiry into Thomas Jefferson's ideas of Beauty, in: Journal of the Society of Architectural Historians 59, 2000, 216-231. NICHOLS, Frederick D., *Jefferson, Thomas*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.2, New York 1982, 484-493.

⁵²⁷ Im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts zog die Bibliothek in ein anderes Gebäude um. Die Rotunde nimmt Teile der Verwaltung auf und dient als Veranstaltungsraum.

⁵²⁸ Die Bibliotheksrotunde hatte ursprünglich nach Norden hin keinen Portikus. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wurde ein langer Annex mit Portikus angebaut, der jedoch 1895 niederbrannte. An dessen Stelle wurde ein einfacherer Portikus – nach dem Vorbild des südlichen Portikus – aufgebaut.

Fenster mit Dreieckgiebel. Im oberen Stockwerk stehen drei Fenster achsial zu den Wandöffnungen des unteren Stockwerks. Seitlich besteht der Zwischenblock aus einem Eckpilaster, dem ein ungefähr genauso breiter Wandabschnitt, der unmittelbar in die Rotunde übergeht, folgt. Das Pronaosgebälk wird seitlich über die Säulen und den Pilaster des Zwischenblocks bis an die Rotunde geführt und läuft auf dem Zylinder weiter. Der Zwischenblock erscheint über dem Portikusgebälk als Attika.

Auf der nördlichen Gegenseite des Zylinders ist ein zweiter, einfacher gehaltener Portikus mit Zwischenblock angebaut.

Der Rotundenzylinder ist in voller Höhe sichtbar konvex und durch das weitergeführte Portikusgebälk in zwei Stockwerke geteilt. Das untere Stockwerk entspricht der Säulenhöhe des Portikus und ist links und rechts mit je fünf doppelstöckigen Fensterachsen geöffnet.⁵²⁹

Das obere Stockwerk fällt wesentlich niedriger aus. Es entspricht in der Höhe der Attika des Zwischenblocks, die mit dem Zylinder ein gemeinsames Kranzgesims hat.

Die Kuppelbasis ist gegenüber dem Rotundenzylinder etwas zurückgesetzt. Nach einer siebenfachen Abtreppe⁵³⁰ folgt die flache Wölbung der Kuppel, deren Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion schließt.

Das Innere der Rotunde ist in zwei Ebenen unterteilt. Das Stockwerk auf dem Niveau des Portikus ist in einzelne Räume gegliedert. Die Kuppelhalle befindet sich im oberen Geschoß des Zylinders.⁵³¹ Sie ist zweischalig aufgebaut. Der äußere Mauerzylinder trägt die Kuppelwölbung. Ein innerer Ring aus zwanzig Doppelstellungen kompositen Säulen trägt das Gebälk und eine umlaufende Galerie. Im Raum zwischen dem Säulenkreis und der äußeren Mauerschale ist eine weitere umlaufende Galerie – etwa in halber Säulenschafthöhe – eingebaut. Die glatte Halbsphäre der Kuppel ist im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion geöffnet. Die Unterteilung des Bibliotheksgebäudes in zwei Ebenen führt dazu, dass die Zylinderwand des oberen Saales niedriger als gewöhnlich ausfallen muss. Gleichzeitig verunklart die eingebaute Galerie, eine zweite raumgreifende Schale, die Wahrnehmung der Dimensionen des Saales. Insgesamt erscheint die gesamte Raumproportion dadurch stark gedrückt.

⁵²⁹ Der Zylinder ist auf *beiden Querseiten* – unter dem Portikusniveau – durch ein zusätzliches Fensterband geöffnet. Dieser Teil ist jedoch nur aus der Blickrichtung der beiden Höfe sowie der seitlich zu begehenden Terrassen wahrnehmbar.

⁵³⁰ Die mit dem Pantheon konforme *siebenfache Abtreppe* wird bei den Rezeptionen nur noch ein einziges weiteres Mal verwendet: Das Wohnhaus ‚La Rotonda‘ bei Vicenza / Villa Almerico (ca. 1565-69).

⁵³¹ Dem Fußbodenniveau der Kuppelhalle innen entspricht außen die Unterkante der zweiten, oberen Fensterreihe.

7. Friedhofkapelle

Die Kapelle auf einem Friedhof dient als Versammlungsraum für die Trauerfeier und als Ort des allgemeinen Gedenkens an die Verstorbenen zu festgesetzten Terminen. Sie ist ein Stein gewordenes Zeichen für den Umgang der Lebenden mit dem Tod und dessen Interpretation für die im Umkreis des Bauwerks Bestatteten.

Die Bauform der Kapelle wird sich an dieser Nutzung und Zuschreibung orientieren müssen. Fällt die Wahl auf das römische Pantheon als Vorbild, liegt es nah, die Motivationen zu dieser Wahl in den Bedeutungen, die diesem Bauwerk im Laufe der Geschichte zugewachsen sind, zu suchen. Die Motivationen dürften in ähnlicher Richtung wie beim Mausoleum und dem Ehrentempel zu suchen sein. Das römische Pantheon, die Londoner Westminster Abbey, das parisische Panthéon werden sicher zuerst genannt, wenn danach gefragt wird, welche Bauwerke ein angemessenes Gehäuse darstellen, um berühmten Verstorbenen ein ehrendes Gedenken zu bewahren. Das *Pantheon*, der ‚Tempel aller Götter‘ steht als Chiffre für den Wunsch, dass die verstorbenen Personen, ob ihrer Verdienste, in den Kreis der ‚Unsterblichen‘ aufgenommen werden mögen.

Eine Friedhofkapelle in Form des Pantheon übernimmt damit das *Motiv der Ehrung* für alle auf dem Friedhof bestatteten Personen. Weitere Beweggründe liegen im Verständnis des Pantheon als christliches Monument. Nicht nur die Weihe zum christlichen Gotteshaus erleichtert die Akzeptanz der Bauform als Kirche, sondern auch ihr *Weiheetitel* ‚Santa Maria ad martyres‘. Diese Titulierung beinhaltet mehrere mögliche Deutungen. Zunächst weist die Dedikation auf den Ursprung des Allerheiligentages hin. Hinzu kommt die gemeinsame Berufung aller Getauften zur Heiligung des eigenen Lebens. Ein weiterer Aspekt ist die Gemeinschaft der Heiligen, die zur über den Tod hinausreichenden Gemeinschaft aller Glaubenden gehört und zugleich fürbittend für die Menschen vor Gott eintreten. Da die Heiligen bereits vollendet in der Gegenwart Gottes leben, repräsentieren sie stellvertretend die christliche Hoffnung, dass alle Menschen Platz haben bei Gott.

Eine Friedhofkapelle in Form des Pantheon verleiht diesen spezifisch christlichen Aspekten baulichen Ausdruck, der in Kombination mit Altar und Kreuz den Triumph des Lebens über den Tod verkündet.

Die *Bauzeit* der beiden für die Funktion ‚Friedhofkapelle‘ gefundenen Rezeptionen umfasst nur wenige Jahrzehnte. Die Chiesa San Michele in Brescia wurde 1815-1849, die Capella dei Suffragi in Genua 1844-1851 erbaut. *Regional* sind die Rezeptionen in Norditalien beheimatet.

(41) BRESCIA, Cimitero 'Vantiniano', Capella centrale/Chiesa San Michele,⁵³²
1815-1849,⁵³³ Rodolfo VANTINI⁵³⁴

Die Kapelle gehört zu einem planmäßig angelegten neuen Friedhof, der zum Prototyp für ähnliche Anlagen in Italien wurde.⁵³⁵ Der Kern besteht aus einer viereckigen mit Korridoren umgebenen Hofanlage, deren Zentrum eine zum Leuchtturm erweiterte Säule einnimmt. Die südliche Seite des Vierecks ist im Mittelteil halbkreisförmig nach außen erweitert. In die nördliche Seite ist mittig die Friedhofsrotunde eingebaut.

Der Besucher nähert sich der Front der Kapelle über den nördlichen Friedhofszugang der Via Milano. Eine Allee lenkt den Blick auf das Bauwerk, das aus Portikus und Rotunde besteht. Das Niveau des Portikus wird über eine sechsstufige Treppe erreicht, die von Wangen flankiert wird. Ein doppelstufiges Podest auf jeder Wange dient je einem Löwen als Lager. Vier dorische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel.

Der Portikus ist zwei Interkolumnien tief. Die Seitenansicht zeigt die Abfolge Säule, Interkolumnium, Pilaster, geschlossene Wand und wiederum ein Pilaster, der direkt an die konvexe Mauer der Rotunde anschließt. Der geschlossene Bereich zwischen den beiden Pilastern dient zum Teil als Ausgleichselement zwischen Portikus und der Krümmung der Rotunde. Ein hochrechteckiges Portal führt in das Innere der Kapelle.

Das Gebälk des Dreieckgiebels zieht sich seitlich über den Portikus und endet abrupt am Übergang zur Rotunde. Lediglich das Traufgesims wird weitergeführt und zieht sich als Gesims um den gesamten Rotundenzylinder. Das Satteldach des Portikus schließt direkt an die Rotunde an.

Der Rotundenzylinder ist durch das umlaufende Traufgesims des Portikus in zwei Stockwerke gegliedert. An der Querachse verbindet sich links und rechts je ein Korridor mit der Rotunde.

⁵³² Die Kapelle des Friedhofs wird beschrieben von:

RAPPAGI, Antonio, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia 2011, bes. 64-68. 174-179. TERRAROLI, Valerio, *Schemi e modelli vantiniani per le sculture funerarie contemporanee*, in: VIANI, Giuseppe (Dir.), *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia (Atti del Convegno di Studi Brescia, 12 novembre 1992)*, Brescia 1995, 283-284. MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven and London 1966, 186-188. MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 19, 1960, 142. Der Zusammenhang der Kapelle mit dem römischen Pantheon wird erläutert:

Vgl. RAPPAGI, Antonio, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia 2011, 174. Vgl. TERRAROLI, Valerio, *Schemi e modelli vantiniani per le sculture funerarie contemporanee*, Brescia 1995, 283. Vgl. MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, 1960, 142.

⁵³³ Vgl. MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 19, 1960, 143, fig. 14.

⁵³⁴ VANTINI, Rodolfo, *Architekt*, * 1791 Brescia, + 17.11.1856 Brescia, *ThB XXXIV*, 102.

Leben und Werk werden vorgestellt von: RAPPAGI, Antonio, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia 2011.

PATETTA, Luciano, *Rodolfo Vantini e il suo tempo*, in: VIANI, Giuseppe (Dir.), *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia (Atti del Convegno di Studi Brescia, 12 novembre 1992)*, Brescia 1995, 7-12, bes. 10-12.

⁵³⁵ Vgl. MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, 1960, 142.

Die Korridore erreichen etwa die halbe Zylinderhöhe. Der Rotundenzylinder schließt nach oben mit einem auskragenden Kranzgesims ab. Die Kuppelbasis ist gegenüber dem Zylinder etwas zurückgesetzt und ringsum durch halbrunde Stirnziegel rhythmisiert. Die Kuppel ist flach gewölbt und mit großen blattförmigen Dachplatten gedeckt. Die Wölbung ist im Scheitel mit einem verglasten Opaion geöffnet.

Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich das Innere der Rotunde. Die zweistöckige Zylinderwand ist mit vier Nischen geöffnet. Die Chornische, von zwei Pilastern gerahmt wird, öffnet sich mit einem Rundbogen in das obere Stockwerk hinein. Die Chornische ist zugleich Übergang zu einem eigenen Choranbau. Der Zylinder des oberen Stockwerks wird durch Halbkreisnischen – mit Ausnahme der Eingangs- und Chornische – rhythmisiert. Die Chornische ist in diesem Bereich mit einem Rundbogen geöffnet und betont damit die Längsachse der Kapelle.

Über dem Kranzgesims erhebt sich die Halbkugel-Kuppel. Im Scheitel schließt die Wölbung mit einem glasgedeckten Opaion. Der Zylinder erhebt sich in seiner Höhe ungefähr einen halben Radius über die zu erwartende einfache Radienlänge. Daraus ergibt sich eine gegenüber dem römischen Pantheon überhöhte Raumproportion.

(42) GENUA, Cimitero di Staglieno,⁵³⁶ Capella dei Suffragi,⁵³⁷ 1844-51,⁵³⁸ Carlo BARABINO⁵³⁹ und Giovanni Battista RESASCO⁵⁴⁰

Die Rotunde gehört zu einem planmäßig angelegten Friedhof mit rechteckigem Grundriss. Nach Osten hin ist das Gelände durch einen Annex, der halbrund abschließt, erweitert. Das

⁵³⁶ Der Plan für die Friedhofsanlage stammt von Carlo BARABINO, die weitere Planung und schließlich die Ausführung erfolgte nach dessen Tod unter seinem Schüler und Assistenten Giovanni RESASCO. Vgl. MEEKS, Carroll L.V., Pantheon Paradigm, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 19, 1960, 143.

⁵³⁷ Über den Friedhof und seine Kapelle geben Auskunft:

SBORGI, Franco, *Il cimitero monumentale di Staglieno a Genova*, in: DIÉGUEZ PATAO, Sofía u. GIMÉNEZ, Carmen (Ed.), *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX)*; Dublin, Genova, Madrid, Torino, Madrid 2000, 193-276. WUNDRAM, Manfred (Hrsg.), *Reclams Kunstführer Italien. Piemont – Ligurien – Aosta-Tal*, Stuttgart 1982, 260-261.

Die Friedhofskapelle weist eine deutliche Verbindung mit dem Pantheon auf:

Vgl. SBORGI, Franco, *Il cimitero monumentale di Staglieno a Genova*, Madrid 2000, 196.198.

⁵³⁸ Vgl. MEEKS, Carroll L.V., *Pantheon Paradigm*, 1960, 143.

⁵³⁹ BARABINO, Carlo Francesco, Architekt und Städteplaner, * 11.2.1768 Genua, + 3.9.1835 Genua.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 3, 1996, 195-196. AKL 6, 1992, 609-610. OECHSLIN, Werner, *Barabino, Carlo Francesco*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.1, New York 1982, 139. VENDITTI, Arnaldo, *Barabino, Carlo Francesco*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma 1963, 765-767.

⁵⁴⁰ RESASCO, Giovanni Battista, Architekt, * Genua, erste Erwähnung 1816, + 1872 Genua, ThB XXVIII, 179.

rechteckige Feld ist an der nördlichen Langseite – zum Berghang hin – durch ein kürzeres und weniger tiefes Querrechteck geöffnet und erweitert. Die Langseite dieser Erweiterung besteht aus einer Kolonnade in die mittig die Friedhofkapelle platziert ist. Das Bauwerk besteht aus den Teilen Portikus, Zwischenblock und Rotunde.

Aufgrund der Hanglage führt eine breite und vielstufige Treppe auf das Niveau des Portikus. Sechs dorische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel. Der Portikus ist etwas mehr als ein Interkolumnium tief. Die Ecksäulen werden außen von einem Eckpfeiler gespiegelt. Die Seitenansicht zeigt die Abfolge Säule, Interkolumnium, Pilaster, geschlossene Wand und wiederum ein Pilaster, der direkt an die konvexe Mauer der Rotunde anschließt. Der geschlossene Bereich zwischen dem ersten Pilaster und der Rotunde dient als Ausgleichselement zwischen Portikus und Krümmung der Rotunde.

Die Front des Zwischenblocks ist mittig durch ein hochrechteckiges Portal und in Verlängerung der beiden äußeren Interkolumnien durch zwei niedrigere, ebenfalls hochrechteckige Portale geöffnet. Das Gebälk des Dreieckgiebels zieht sich seitlich über den Portikus und den Zwischenblock hinweg zur Rotunde und wird dort um den Zylinder herumgeführt. Das Satteldach des Portikus schließt direkt an die Rotunde an. Der First endet nahezu in Höhe eines weit auskragenden Gesimses, das durch eine umlaufende Antefixblende hervorgehoben ist.

Der Rotundenzylinder ist durch das umlaufende Portikusgesims und das Gesims mit der Blende in drei Stockwerke gegliedert. Das untere Stockwerk entspricht in der Höhe der Säulenstellung des Portikus, das mittlere der Höhe des Dreieckgiebels. Das oberste, niedrigste Stockwerk weist einen etwas geringeren Durchmesser auf. An der Querachse verbindet sich links und rechts je eine Kolonnade mit der Rotunde. Ein Kranzgesims schließt den Rotundenzylinder nach oben hin ab. Die Kuppelbasis ist gegenüber dem Zylinder etwas zurückgesetzt. Die flache Wölbung beginnt mit einer dreifachen Abtreppung. Die Kuppel ist mit schuppenförmigen Platten eingedeckt. Der Kuppelscheitel ist durch ein verglastes Opaion geöffnet.

Nach Durchschreiten des Portals öffnet sich das Innere der Rotunde. Der Zylinder ist zweischalig aus Mauer und Galerie aufgebaut. Die Oberfläche der geschlossenen Wand wird von schmalen rundbogigen Nischen mit darüber liegenden eingetieften Reliefsen rhythmisiert. Diese Anordnung der Nischen spiegelt die Interkolumnien der Galerie: Vor der Zylinderwand stehen 16 ionische Säulen im Kreis. Sie tragen das Gebälk hinter der sich die umlaufende Galerie befindet. Etwas höher verläuft an der Rotundenwand das Kranzgesims des Zylinders.

Die Kuppelwölbung ist in sechs Reihen mit je 24 zweifach abgetreppten Kassetten vollständig strukturiert. Das Gewölbe schließt im Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion. Der Radius der Kuppel entspricht in etwa der Zylinderhöhe, so dass sich eine Raumproportion ergibt, die dem Pantheon in Rom ähnlich erscheint.

8. Ehrentempel⁵⁴¹

Die funktionalen Panthea: *Panthéon* und *Westminster Abbey*

Bisher konnten wir selbstverständlich davon ausgehen, dass unter einer Pantheonrezeption ein der Form des römischen Bauwerks sehr nahe kommendes Gebäude zu verstehen sei. Diese Bedeutung setzt die Identität von Name und Bauwerk voraus. Doch der Terminus ‚Pantheon‘ kann auch losgelöst vom Hadriansbau, im kultischen Sinn verstanden werden: Die religiöse Vorstellung der Versammlung aller Götter und der ihnen zu teil werdenden Verehrung.⁵⁴²

Damit verbunden ist die Annahme der griechisch-römischen Mythologie, dass verdiente Menschen in einer Apotheose Teilnehmer dieses göttlichen Kreises werden können. Dadurch erhält die vergöttlichte Person Anteil an der Unsterblichkeit der Götter.

Wird der Terminus ‚Pantheon‘ vor allem in dieser Art und Weise verstanden, dann entfällt die Verpflichtung, das konkrete Bauwerk an der Piazza Rotonda in Rom als architektonisches Vorbild zu verwenden. Der Terminus steht dann für die ausdrücklich gewünschte *Funktion* ‚Ehrentempel‘.

Diese neue Bestimmung – die Ehrung verdienter Personen – ist der Ausgangspunkt für Panthea, die außer dem Terminus nur wenig bis gar keine Ähnlichkeit mit dem Pantheon in Rom besitzen.⁵⁴³ Die *funktionalen Panthea* geben sich mehr oder weniger deutlich in ihren Namen zu erkennen. Keine Zweifel lassen diejenigen Ehrentempel offen, die den Terminus ‚Pantheon‘ in ihrer Namensbezeichnung führen. Andere Bauwerke haben zwar die gleiche Funktion, tragen jedoch einen Titel, der sich aus früherer Zeit und Zweckbestimmung herleitet. Trotz dieser unterschiedlichen Benennungen eint sie die gemeinsame Funktion ‚Ehrentempel‘, so dass diese Gebäudegruppe unter der übergreifenden Bezeichnung ‚Panthea‘ zusammengefasst werden kann.

Die erste Gruppe illustriert beispielhaft das *Panthéon* in Paris, das als Bauwerk keine architektonische Rezeption des römischen Pantheon darstellt. Die Idee zu einem ‚Panthéon‘ in Paris taucht zum ersten Mal in einer Rede des Marquis de Villettes am 10.11.1790 im

⁵⁴¹ Die Funktionsgruppe ‚Ehrentempel‘ rezipiert, wie die bisher vorgestellten Gruppen, die Bauform des Pantheon in Rom. Darüber hinaus wird die Bezeichnung ‚Pantheon‘ auch für Memorialbauten *ohne rezeptive Ansprüche* verwendet. Die gleichwohl vorhandenen Zusammenhänge mit dem Bauwerk in Rom werden deshalb zunächst in drei einleitenden Abschnitten skizziert.

⁵⁴² Dies berührt zugleich die Frage, ab wann der Hadrian-Bau überhaupt als ‚Pantheon‘ verstanden und bezeichnet wurde. Das wurde zwar immer wieder kolportiert, die Quellen geben aber keinen Beweis, dass der Hadrian-Bau ein Tempel zur Verehrung der Gemeinschaft der Götter sei. Vgl. III. 3. Das Pantheon Hadrians – Name und Funktion, 55ff.

⁵⁴³ Im Extremfall kann seit dem frühen 20. Jh. unter einem ‚Pantheon‘ auch ein Stück Papier mit Namen berühmter Personen verstanden werden. Vgl. CRASKE, Matthew and WRIGLEY, Richard, Introduction, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 1.

Jakobinerklub auf. Der Marquis nennt ausdrücklich das Vorbild *Westminster Abbey*, den Ort an dem die Engländer ihre für die Nation wichtigen Personen durch Denkmäler in Erinnerung rufen. Für eine französische Ausführung erschien ihm die neue Kirche Ste. Geneviève am geeignetsten.⁵⁴⁴ In den Jahren der Französischen Revolution wurde die Kirche schließlich in einen Ehrentempel der französischen Nation umgewandelt. Mit der Umwidmung zur monumentalen Grab- und Gedächtnisstätte der Heroen der Revolution wurde der neue prestigeträchtige Titel ‚Panthéon‘ auf das Bauwerk übertragen. Als Namens-Pantheon transportiert der Titel des Bauwerks *eine* Sinnrichtung des römischen Pantheon.

Die Idee des Marquis konnte bereits auf eine Tradition im Frankreich des 18. Jahrhunderts bauen: Geradezu kultische Verehrung wurde den Gräbern bzw. den Wirkungsorten von Schriftstellern, Künstlern und Philosophen entgegengebracht.⁵⁴⁵ Der zu Beginn der Regierung König Ludwig XVI.⁵⁴⁶ als Direktor der Bâtiments Royale ernannte Comte d’Angiviller (1730-1809) kündigte 1774 die jährliche Ausschreibung von Gemälden und Statuen berühmter Franzosen an. Zwischen 1776 und 1787 konnten 27 Skulpturen angefertigt werden, die in der Mehrzahl Wissenschaftlern und Schriftstellern und nur wenigen Militärs gewidmet waren.⁵⁴⁷ Dies entsprach dem Zeitgeist der Aufklärung, der weniger der Heldentat als der Nützlichkeit und Philanthropie verpflichtet war.⁵⁴⁸

Eine ähnliche Absicht führte zur Umwidmung der Kirche Santa Engrácia zum *Panteão nacional* in Lissabon, Portugal.⁵⁴⁹ Auch dieses Bauwerk rezipiert das römische Pantheon nicht durch seine Baugestalt, sondern ahmt die Verwendung des Bauwerks zur Ehrung nationaler Persönlichkeiten im Titel ‚Panteão nacional‘ nach.⁵⁵⁰ Für diese ‚Ehrentempel‘-Architekturen ist das Pantheon in Rom nur noch eine Art Namenspatron. Der übernommene Terminus soll lediglich die Funktion der neuen Architektur als ‚Ruhmeshalle‘ spiegeln.

⁵⁴⁴ Vgl. POULOT, Dominique, Pantheons in eighteenth-century France: temple, museum, pyramid, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), Pantheons: Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, 131.

⁵⁴⁵ Vgl. POULOT, Dominique, Pantheons in eighteenth-century France: temple, museum, pyramid, 2004, 128.

⁵⁴⁶ LUDWIG XVI., König von Frankreich (1774-1791), * 23.8.1754 Versailles, + 21.1.1793 Paris, La Grande Encyclopédie 12, 1974, 7328-7332.

⁵⁴⁷ Vgl. POULOT, Dominique, Pantheons in eighteenth-century France: temple, museum, pyramid, 2004, 129.

⁵⁴⁸ “In a letter of 1735 regarding his *Siècle de Louis XIV*, Voltaire gave the best definition of this new concept: ‘I call great men all those who have excelled in the useful or in the pleasing. Pillagers of provinces are only heroes.’” POULOT, Dominique, Pantheons in eighteenth-century France: temple, museum, pyramid, 2004, 124.

⁵⁴⁹ Die im 17. Jh. begonnene Neuerrichtung der Kirche Santa Engrácia wurde erst im 20. Jh. mit dem Bau der Kuppel abgeschlossen. Dies stand im Zusammenhang mit der Umwidmung der Kirche zum Panteão nacional im Jahr 1916.

⁵⁵⁰ Das Panteão Nacional steht in einer gewissen Konkurrenz mit *dem* Verehrungsort der portugiesischen Nation, dem Mosteiro dos Jerónimos (Lissabon). Hier ruhen nicht nur die Könige unter denen Portugal seine größte Bedeutung hatte, sondern befinden sich die Gräber Vasco da Gamas und der Schriftsteller Luís de Camões, Alexandre Herculano und Fernando Pessoa.

Andere Ehrentempel zeigen ihre Funktion zunächst nicht mit ihrem Namen an. Sie legen weder Wert auf architektonische Ähnlichkeit mit dem römischen Hadrian-Bau, noch führen sie dessen Namen im Titel. Der Terminus ‚Pantheon‘ dient in diesen Fällen als übergreifender Gattungsname. Die Bekanntheit dieser Architekturen und ihrer Titel ließ es nicht notwendig erscheinen, wegen der neu hinzugekommenen Aufgabe ‚Ehrentempel‘, einen neuen Namen einzuführen. Nach dem *Oxford English Dictionary* hatte die englische Sprache dem Wort ‚pantheon‘ bereits in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die neue Bedeutung, an einem solchen Ort die Grabstätten bedeutender Personen aufsuchen zu können, unterlegt.⁵⁵¹

Das bekannteste Beispiel für ein solches ‚Pantheon‘, das weder eine bauliche noch eine namentliche Reminiszenz beinhaltet, ist *Westminster Abbey* in London. Die Ursprünge der *Abbey* lassen sich bis ins 7. Jh. verfolgen. Das im 10. Jh. gegründete Benediktinerkloster war königliche Eigenkirche und diente als Krönungsort und Grabstätte der englischen Könige in London. Nach der Reformation erfolgte 1560 die endgültige Auflösung des Klosters. Den Konvent ersetzte ein Dekan samt Kathedralkapitel.⁵⁵² Die *Abbey* erlitt damit – wie viele andere große Kloster- und Kathedralkirchen der Zeit – zunächst den Verlust ihrer ursprünglichen Nutzung, der sich auch auf beträchtliche Teile der Gebäudesubstanz auswirkte. Denn ohne Konvent und ohne die dazugehörenden liturgischen Feiern waren die weiten Haupt- und Seitenschiffe, die Querhäuser und die vielen Seitenkapellen überflüssig geworden. Die Bauunterhaltung wurde vernachlässigt, mehr und mehr Schäden traten ein, so dass *Westminster Abbey* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dringend saniert werden musste.⁵⁵³ Die nun folgenden Renovations- und Ergänzungsarbeiten zeigen, dass der Verlust der ursprünglichen Nutzung keineswegs die herausragende nationale Bedeutung der *Abbey* geschmälert hatte.⁵⁵⁴ Die notwendigen finanziellen Mittel stammten deshalb nicht nur aus dem Vermögen der Abtei, sondern auch aus Geldern die das Parlament bewilligt hatte.⁵⁵⁵ Noch greifbarer wird die nationale Bedeutung der *Abbey* durch den 1747 zum ersten Mal

⁵⁵¹ Vgl. CRASKE, Matthew and WRIGLEY, Richard, Introduction, 2004, 3.

⁵⁵² Der Dekan wurde direkt vom Monarchen ernannt. Damit hatte die Krone direkten Einfluss auf die *Abbey* im Gegensatz zu Kirchen, die unter der Jurisdiktion eines je zuständigen Bischofs standen. Vgl. CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70: a public pantheon built upon private interest*, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 72.

⁵⁵³ Vgl. CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70: a public pantheon built upon private interest*, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 59f.

Eine Quelle bezeichnet *Westminster Abbey* Ende des 17. Jahrhunderts als ‚Skelett‘, als ‚ruinösen Bau‘. Vgl. CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70: a public pantheon built upon private interest*, 2004, 61.

⁵⁵⁴ „Throughout the eighteenth century, the Abbey was the sole church building in the country that could be classed as a national territory.“ CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70: a public pantheon built upon private interest*, 2004, 61.

⁵⁵⁵ Vgl. CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70*, 2004, 61.

gefassten Beschluss des Parlaments für einen nationalen Helden, Captain Cornwall,⁵⁵⁶ ein Denkmal in *Westminster Abbey* in Auftrag zu geben.⁵⁵⁷ Seit der Zeit Elisabeths I. konnten nicht nur königliche Personen und hohe kirchliche Würdenträger, sondern auch der Adel dort bestattet werden. Im 17. Jh. erweiterte sich der Kreis um berühmte Dichter und im 18. Jh. um Schauspieler, Uhrmacher, Musiker u.a.m. Es stand Personen bzw. Institutionen in privater Initiative offen, eine Grabstätte, bzw. ein Denkmal von an anderer Stelle beerdigten Personen in der Abtei errichten zu lassen. Die dazu notwendige Erlaubnis von Dekan und Kapitel konnte durch eine finanzielle Zuwendung erreicht werden.⁵⁵⁸ Nach und nach aber gerieten die vom Parlament, patriotischen Körperschaften und Vereinigungen in Auftrag gegebenen Denkmale im 18. Jh. in die Mehrzahl.⁵⁵⁹

Die Jahrhunderte währende vorreformatorische nationale Bedeutung der *Westminster Abbey* als Kirche und Kloster der Krone und ihre nachreformatorische Erweiterung als Erinnerungsort eines vergrößerten, denkmalwürdigen Personenkreises, wirkte sich mehr und mehr in der öffentlichen Wahrnehmung aus. Das Interesse des Publikums, die *Abbey* zu besuchen, lässt sich an der Zahl und an der Auflagenhöhe der in den Jahrzehnten nach 1720 gedruckten touristischen Führer ablesen.⁵⁶⁰ Die Popularität der *Westminster Abbey*, das touristische Ziel, verbindet sich mit der gleichzeitigen Popularität des römischen Pantheon. Die englische Bezeichnung ‚pantheon‘ für die *Abbey* oder nach 1790 für die *St. Paul's Cathedral* gründet in ihrer Funktion als Ruhmeshalle. Es ist zu vermuten, dass diese neue Auffassung von ‚Pantheon‘ mit der *Grand Tour* des 17. und 18. Jahrhunderts in Zusammenhang steht. Der Besuch des Pantheon in Rom, d.h. der Gräber der bedeutenden Kunstschaffenden war ein Muss.⁵⁶¹ Dieses neue Verständnis des römischen Pantheon als Ehrentempel hatte sich seit Raffaels Tod entwickelt.

Das Pantheon in Rom: *Von der Grablege zum Ehrentempel*

Die Verwendung des Terminus ‚Pantheon‘ im Kontext der Bedeutungen ‚Gedächtnis und Ehrung über den Tod hinaus‘, nahm ihren Ausgangspunkt vom tatsächlichen Bauwerk in Rom

⁵⁵⁶ CORNEWALL, James, Naval Officer and Politician, *hap.* 1698, + 27.2.1744;

⁵⁵⁷ Vgl. CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70*, 2004, 57.

⁵⁵⁸ Vgl. ebd., 58.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd., 76.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., 60.

⁵⁶¹ “It is, perhaps, reasonable to posit that this transition of meaning was associated with the seventeenth- and eighteenth-century phenomenon of ‘Grand Tour’, marking the acknowledgement in the touring community that the Roman Pantheon had become recognized as a place to view the sepulchres of the great.” CRASKE, Matthew and WRIGLEY, Richard, Introduction, 2004, 3.

als Grabstätte berühmter Personen.⁵⁶² Es war Raffael,⁵⁶³ der als erster Künstler das Pantheon zur Ruhestätte seiner sterblichen Überreste erwählte.⁵⁶⁴ Ihm folgten weitere bildende Künstler. Diese aus heutiger Perspektive stimmig erscheinende Wahl, war zur Zeit Raffaels nicht selbstverständlich. Erstens wurde das Pantheon baulich immer wieder durch Überschwemmungen des Tibers in Mitleidenschaft gezogen. Zweitens gab es dort vorher keine Tradition als Begräbnisort einer berühmten Person. Und drittens lag diese Kirche nicht in der Pfarrei, der Raffael angehörte.⁵⁶⁵ Raffael stützte seine bewusste Wahl durch eine Geldsumme, mit der ein schon bestehender Altar erneuert und auch zukünftig erhalten werden sollte. Hinzu kam eine Messstiftung, damit regelmäßig eine Eucharistie für sein Seelenheil gefeiert werden konnte.⁵⁶⁶ Nach Raffael war Baldassare Peruzzi⁵⁶⁷ der zweite Künstler, der im Pantheon begraben wurde.

Den entscheidenden Schritt, der das Pantheon zur bevorzugten Grabstätte bildender Künstler werden ließ, vollführte jedoch Desiderio di Adiutorio⁵⁶⁸ mit der Gründung der Bruderschaft ‚Hl. Josef vom Hl. Land‘. Er war Kustode der päpstlichen Siegel unter Papst Paul III.⁵⁶⁹ und zugleich Kanoniker der Kirche Santa Maria Rotonda. In letzterer Eigenschaft bat er 1541 darum, ihm eine Exedra des Pantheon zu überlassen, um dort die von ihm aus dem Hl. Land mitgebrachten Reliquien zu bergen, einen Altar zu Ehren des Hl. Josef zu errichten, die bereits genannte Bruderschaft⁵⁷⁰ zu gründen sowie eine Grabstätte für sich vorzusehen. Die ersten Mitglieder der Bruderschaft umfasste alle Künstler, die unter Papst Paul III. auch an den Erneuerungsarbeiten des Pantheon gearbeitet hatten.⁵⁷¹ Außerdem erhielten alle

⁵⁶² “This change in the building’s function was clearly a necessary precondition for the emergence of a new way of comprehending the word ‘pantheon’. Nevertheless, the exact way in which this new usage developed, and spread across various European languages, is not clear.” CRASKE, Matthew and WRIGLEY, Richard, Introduction, 2004, 3.

⁵⁶³ RAFFAEL, Raffaello Sanzio, Maler und Architekt, * 26.3.1483 oder 28.3.1483 oder 6.4.1483 Urbino, + 6.4.1520 oder 8.4.1520 Rom, DA 25, 1996, 896-910 („*Raphael*“)

⁵⁶⁴ Papst Leo X. ernannte Raffael im Jahr 1515 zum Superintendenten der antiken Denkmäler. Raffael berichtete über den Zustand der antiken Bauwerke, dem Bedarf an Baubeschreibung und Möglichkeiten der Wiederherstellung. Dieser Dienst lenkte Raffaels Blick auch auf das besterhaltendste antike Gebäude Roms, das Pantheon. Vgl. MacDONALD, William L., *The Pantheon. Design, meaning, and progeny*, London 1976, 111.

⁵⁶⁵ Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael’s tomb and its legacy*, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 36.

⁵⁶⁶ Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael’s tomb and its legacy*, 2004, 35.

⁵⁶⁷ PERUZZI, Baldassare, Architekt und Maler, * vor 7.3.1481 Siena, + 6.1.1536 Rom, DA 24, 1996, 529-534.

⁵⁶⁸ ADIUTORIO, Desiderio di, + 1546 Rom, 65 Jahre alt. Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael’s tomb and its legacy*, 2004, 36-38.

⁵⁶⁹ PAUL III., Papst (1534-1549), * Februar 1468 Canino oder Rom, + 10.11.1549, LThK 7, 1998, 1520-1522.

⁵⁷⁰ Die Bruderschaft erhielt ihren Sitz im Pantheon. Ihre Zusammenkünfte hielt sie in Räumen des Zwischenblocks. Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael’s tomb and its legacy*, 2004, 37.

⁵⁷¹ Antonio da Sangallo d.J., Giovanbattista da Sangallo, Jacopo Maleghino und Perino del Vaga. Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men*, 2004, 38.

Mitglieder der Bruderschaft vom Kapitel der Kirche das Privileg, auf Wunsch sich in dieser Kapelle beisetzen zu lassen.⁵⁷² Raffaels zunächst ungewöhnliche Entscheidung, das Pantheon als Grabstätte zu wählen, erhielt durch die Künstler-Bruderschaft einen institutionellen Charakter.

Das erste Monument zur Erinnerung an Raffael kam auf Initiative der St. Lukas-Akademie⁵⁷³ erst 1674 in das Pantheon. Deren Vorsitzender, Carlo Maratta⁵⁷⁴, gab bei Pietro Paolo Naldini⁵⁷⁵ eine Marmorbüste Raffaels in Auftrag, die in einer ovalen Nische seitlich der Grab-Ädikula Raffaels Aufstellung fand. Wenig später wurde eine Büste von Annibale Carracci⁵⁷⁶ als Pendant auf der anderen Seite platziert. Die erste Bestattung, die über den Kreis der bildenden Künstler hinausging, betraf den Komponisten Arcangelo Corelli⁵⁷⁷, der posthum in die Bruderschaft aufgenommen wurde. Grabmal und Büste Corellis fanden ihren Platz in der Rotunde.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde unter Papst Clemens XI.⁵⁷⁸ das Innere des Pantheon umgestaltet. Alle Ädikulen wurden nach dem Vorbild von Raffaels Grab gestaltet. Die Büsten, die sich bisher um das Grab Raffaels und den Altar der Josefs-Bruderschaft herum konzentrierten, wurden über die Rotunde verteilt, so dass der ursprüngliche Zusammenhang zwischen Grabstätte und Grabmal verloren ging.

Einen weiteren Schritt hin zum *Pantheon als Ruhmeshalle* markierte die Aufstellung der Büsten von Anton Raphael Mengs⁵⁷⁹, Nicolas Poussin⁵⁸⁰ und Johann Joachim Winckelmann⁵⁸¹ gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Keiner der Dargestellten hatte zur Bruderschaft des Hl. Josef gehört, keiner war im Pantheon begraben. Die Auftraggeber der Büsten hatten keine verwandtschaftlichen Bindungen zu den Dargestellten, sondern bekräftigten durch ihren Auftrag das künstlerische Schaffen bzw. die Expertise der

⁵⁷² Nach Desiderio fanden dort ihr Grab: Perino del Vaga (1547), Bartolomeo Baronino (1554); Jacopo Barozzi da Vignola (1573), Federico Zuccari lässt seinen Bruder Taddeo hier bestatten. Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men*, 2004, 38.

⁵⁷³ Federico Zuccari gründet 1577 die St. Lukas-Akademie mit dem Ziel, die herausragenden Vertreter der bildenden Kunst zusammenzuführen. Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy*, Aldershot 2004, 39.

⁵⁷⁴ MARATTA, Carlo (Maratti, Carlo), Maler, * 15.5.1625 oder 18.5.1625 Camerano, + 15.12.1713 Rom, DA 20, 1996, 373-379.

⁵⁷⁵ NALDINI, Paolo (Naldini, Pietro Paolo), Bildhauer und Maler, * um 1615 Rom, + 1691 Rom, ThB XXV, 336.

⁵⁷⁶ CARRACCI, Annibale, Maler, *bap.* 3.11.1560 Bologna, + 15.7.1609 Rom, AKL 16, 1997, 564-567.

⁵⁷⁷ CORELLI, Arcangelo, Komponist, * 17.2.1653 Fusignano, + 18.1.1713 Rom, MGG Personenteil 4, 2000, 1547-1598.

⁵⁷⁸ CLEMENS XI., Papst (1700-1721), * 22.7.1649 Urbino, + 19.3.1721, LThK 2, 1994, 1224 f

⁵⁷⁹ MENGES, Anton Raphael, Maler, * 12.3.1728 oder 22.3.1728 Aussig (Böhmen), + 29.6.1779 Rom, DA 21, 1996, 131-134; NDB 17, 1994, 77-79.

⁵⁸⁰ POUSSIN, Nicolas, Maler, * 6.1594 Villers oder Les Andelys (Normandie), + 19.11.1665 Rom, DA 25, 1996, 385-397.

⁵⁸¹ WINCKELMANN, Johann Joachim, Archäologe und Kunstschriftsteller, * 9.12.1717 Stendal, + 8.6.1768 Triest, DA 33, 1996, 241-242.

Portraitierten durch die Aufstellung im einzig überkommenen antiken Bauwerk in Rom. Dennoch kann als gemeinsamer Nenner der so Geehrten ihre besondere Verbindung zur Kunst Roms genannt werden.

In den folgenden Jahren – unter der Aufsicht Antonio Canovas⁵⁸² – zielte die Aufstellung der Büsten in die politische Richtung. Canova war 1802 Generalinspektor der Kunst und der Museen und 1810 Präsident der St. Lukas-Akademie geworden. Das letztere Amt machte ihn auch bis 1814 für alle antiken Monumente in Rom zuständig. Nachdem Canova in Paris die Umwandlung der Kirche Ste. Geneviève in das Panthéon und im Louvre die Schaffung einer Galerie, in der alle im Louvre ausgestellten Künstler in Form einer Büste präsentiert wurden, erlebt hatte, erklärte er im Januar 1809 seine Absicht im Pantheon in Rom neue Büsten zu platzieren.⁵⁸³ So fanden u.a. die Büsten von Dante, Giotto, Torquato Tasso, Michelangelo, Palladio, Correggio, Tizian, Paolo Veronese und dem zeitgenössischen Poeten Alfieri den Weg ins Pantheon. Die vor Canova zur Ehrung aufgestellten Büsten feierten die kosmopolitische Bedeutung Roms für die Kunst. Die neu aufgestellten Portraitbüsten zielten auf die moderne Geschichte Italiens, indem sie deren Vorkämpfer ehrte.⁵⁸⁴

Nach 1814 änderte sich die Situation erneut.⁵⁸⁵ Papst Pius VII.⁵⁸⁶ veranlasste 1820, dass alle Ehrenmäler von Künstlern und anderen Personen entfernt und zunächst im Palazzo dei Conservatori aufgestellt wurden.⁵⁸⁷ Erst später fanden einige Büsten und Gedenkplatten ihren Weg zurück ins Pantheon.⁵⁸⁸ Fast alle ovalen Nischen an den Seiten der Ädikulen blieben leer. 1870 kommt das Pantheon unter die Verwaltung des Königreichs Italien und wird zur Grablege des italienischen Königshauses: Vittorio Emanuele II. (+ 1878), Umberto I. (+1900) und Margherita (+1926). Die Büsten der Kanoniker werden entfernt, eine bronzene Kopie der Raffaelsbüste von Naldini angefertigt und an deren ursprünglichen Aufstellungsort

⁵⁸² CANOVA, Antonio, Bildhauer, * 1.11.1757 Possagno, + 13.10.1822 Venedig. Vgl. IV.1.(17).

⁵⁸³ Rom war seit 1798 Republik. Canova genoss für dieses Vorhaben Rückendeckung durch die Regierung Frankreichs. Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy*, Aldershot 2004, 46.

⁵⁸⁴ Vgl. PASQUALI, Susanna, 2004, 47f.

⁵⁸⁵ "However, the transformation of the Pantheon of Rome into the Pantheon of Italy has its opponents." PASQUALI, Susanna, 2004, 48.

⁵⁸⁶ PIUS VII., Papst (1800-1823), * 14.8.1742 Cesena (Romagna), + 20.8.1823, LThK 8, 1999, 327-329.

⁵⁸⁷ Verantwortlich dafür war nicht der Titularkardinal der Rotonda und Staatssekretär des Papstes Consalvi, der größtes Interesse an Canovas Projekt hatte, sondern dessen Gegner und späterer Nachfolger als Titularkardinal Agostino Rivarola (1758-1842). Als Staatssekretär musste Consalvi den Anweisungen Papst Pius VII. Folge leisten. Vgl. PASQUALI, Susanna, 2004, 49.

⁵⁸⁸ Büsten von Kanonikern, Mitgliedern der Josefs-Bruderschaft und weiteren für die Geschichte der Sta. Maria Rotonda wichtigen Personen. Vgl. PASQUALI, Susanna, 2004, 49. Nicht jedoch die Büsten von Raffael, Corelli und Zuccari, obwohl 1835 darum ersucht wurde. Vgl. PASQUALI, Susanna, 2004, 55 (Anm. 68).

angebracht. Unter dem faschistischen Regime wurden 1935 alle übrigen noch offenen Nischen zugemauert, um dem antiken Zustand des Pantheon näher zu kommen.⁵⁸⁹

Die Ausstrahlung: Funktionale und architektonische Panthea

Das Bauwerk Hadrians in Rom hatte seit Raffaels Beisetzung eine besondere Entwicklung genommen. Die Marienkirche wurde auch zu einer Art Pilgerstätte der Kunst- und Künstler-Frommen. Das Pantheon zeigte sich nicht nur den Absolventen der ‚Grand Tour‘ vor allem als Ehrentempel der Kunstschaffenden. Der Besuch des Bauwerks ergänzte die Begegnung mit den Werken der dort geehrten Künstler in Rom und auf der gesamten Reise.

Damit konnte sich eine weitere Verständnisebene von ‚Pantheon‘ bilden: *Dieser Titel bezeichnete nun überall Orte*, die dem ehrenden Gedenken berühmter Personen gewidmet sind. Die Basis des ehrenden Gedenkens bildete oft zunächst die tatsächliche Grablege der in Frage kommenden Person. Notwendig für einen Ehrentempel war dies jedoch nicht. Für Ehrung und Erinnerung eignet sich auch eine bildliche Darstellung, sei es malerischer oder skulpturaler Art, oder eine Namensinschrift. In späterer Zeit löste sich der Terminus Pantheon auch von der Notwendigkeit architektonischer Bergung: Für ein ‚Pantheon‘ konnte es nun ausreichen, ein schriftliches Verzeichnis zu ehrender Personen zu sein.⁵⁹⁰

Die Bedeutungsverschiebung von ‚Pantheon‘ musste aber nicht notwendigerweise mit der Loslösung von der Bauform einhergehen. Der Zusammenhang von Architektur und deren Ausstrahlung musste den Planern einer Ruhmeshalle nicht erklärt werden. Die *eindeutigste* Aussage, ‚dies ist ein Ehrentempel‘, konnte nach wie vor am besten mit *der* Bauform getroffen werden, die in der Folge von Raphaels Bestattung im römischen Pantheon für diesen Bau mehr und mehr die Assoziation ‚Ehrentempel‘ zuließ.

Die *Bauzeiten* für die vier Rezeptionen der Funktion ‚Ehrentempel‘ liegen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Fertigstellung der Bauwerke erfolgte im Zeitraum der Jahre 1906-1943. *Regional* sind die Rezeptionen auf den angelsächsischen Raum begrenzt.

⁵⁸⁹ Vgl. PASQUALI, Susanna, *From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy*, Aldershot 2004, 51.

⁵⁹⁰ Vgl. CRASKE, Matthew and WRIGLEY, Richard, *Introduction*, 2004, 1.

- (43) VICKSBURG/Mississippi, Illinois Memorial,⁵⁹¹ vollendet 1906,⁵⁹² William L. B. JENNEY⁵⁹³

Das Illinois Memorial liegt innerhalb des 1899 errichteten National Military Parks, an den Anhöhen am Rande der Stadt Vicksburg. Das Bauwerk besteht aus den Teilen Rotunde mit Portikus, wobei der Zwischenblock lediglich als Ausgleichselement dient und als Attika den Dreieckgiebel überragt. Der Besucher nähert sich dem Ehrentempel über eine 47 Stufen umfassende Treppenanlage.⁵⁹⁴

Über vier kannelierte toskanische Säulen und dem Gebälk erhebt sich ein Dreieckgiebel. Der Portikus selbst ist ein Interkolumnium tief. Seitlich folgt der Ecksäule eine zweite freistehende Säule, hinter der sofort der Zwischenblock anschließt. Die Mitte der Zwischenblockwand ist durch ein Portal geöffnet.

Das Portikusgebälk reicht seitlich über den Zwischenblock bis an die Rotunde und wird dort weitergeführt. Der Zwischenblock umfasst seitlich nur einen Pilaster und ein weiteres schmales Stück Wand. Das Satteldach des Portikus endet am Attikageschoss des Zwischenblocks. Der Traufbereich des Satteldachs reicht jedoch über den Zwischenblock hinweg bis zur Rotunde.

Der anschließende konvexe, geschlossene Zylinder ist in zwei Stockwerke geteilt. Der untere, höhere Teil ist vom oberen, niedrigeren Stockwerk durch das um die Rotunde weitergeführte Portikusgebälk getrennt. Der obere Teil des Rotundenzylinders führt die Attikazone des Zwischenblocks weiter. Ein Kranzgesims mit umlaufendem figuralen Fries als Krönung schließt den Zylinder und Zwischenblock nach oben ab. Ein zurückgesetzter niedriger Zylinderabschnitt bildet die Kuppelbasis. Mit drei Abtreppungen beginnt die nahezu halbkugelförmige Wölbung nach oben zu steigen. Die Kuppel endet in einem *offenen* Opaion.

⁵⁹¹ Das Monument wird vorgestellt von: McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., *The Revival Styles in American Memorial Art*, Bowling Green (OH) 1994, 50.

Der Zusammenhang des State Memorial mit dem Pantheon wird beschrieben: „A particularly striking instance of this phenomenon is apparent when one visits the rural picturesque setting at Vicksburg, Mississippi, and finds the Illinois Monument, which was inspired by the Roman Pantheon.“ McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., *The Revival Styles in American Memorial Art*, Bowling Green (OH) 1994, 50.

⁵⁹² Vgl. McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., *The Revival Styles in American Memorial Art*, Bowling Green (OH) 1994, 50.

⁵⁹³ JENNEY, William Le Baron, Architekt, * 25.9.1832 Fairhaven / Massachusetts, + 14.6.1907 oder 15.6.1907 Los Angeles/Kalifornien.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 17, 1996, 476-477. CONDIT, Carl W., *Jenny, William Le Baron*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.2, New York 1982, 494-496.

TURAK, Theodore, *The École Centrale and modern architecture. The education of William Le Baron Jenney*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 29, 1970, 40-47.

⁵⁹⁴ Die Anzahl der Stufen entspricht der 47-tägigen Belagerung von Vicksburg.

Nach Durchschreiten des Portikus betritt der Besucher die Rotunde. Der Rotundenzylinder ist zwölfeckig und zweistöckig aufgebaut: Ein mächtiges Gesims aus vier Faszien und einem Wellenmäanderband trennt die beiden Ebenen.

Im unteren Stockwerk verlaufen rundum querrechteckige Tafeln mit Inschriften. Sie werden nur auf der Längsachse durch das Eingangsportal und auf der gegenüberliegenden Seite durch ein Blendportal, mit gesprengtem Segmentgiebel, unterbrochen. Das obere Stockwerk ist durch zwölf Pilaster gegliedert. Die zwölf Felder dazwischen enthalten erhaben aufgelegte hochrechteckige Inschriftentafeln. Sie sind über den Tafeln des unteren Stockwerks positioniert. Auf den Pilastern liegt das Kranzgebälk, über dem sich die Kuppel erhebt. Sie ist durch zwölf radiale Bänder in zwölf Segmente geteilt. Die Bänder liegen achsial über den Pilastern des oberen Zylinderbereichs. Jedes Segment enthält vier einfach eingetiefte Kassetten vertikal übereinander, so dass zwölf Kassetten in vier Reihen die gesamte Kuppelwölbung einnehmen. Die Kuppel endet in einem *offenen* Opaion. Die gesamte vertikale Erstreckung des Zentralraums übertrifft den Durchmesser der Kuppel, so dass die Raumproportion überhöht ist.

(44) CANTON/Ohio, McKinley⁵⁹⁵ National Memorial,⁵⁹⁶ 1905-1907,⁵⁹⁷ Harold Van Buren MAGONIGLE⁵⁹⁸

Das Gebäude liegt auf einer leichten Anhöhe mitten in der Stadt Canton. Der Rotunde ist ein blockartiges Eingangsbauwerk vorangestellt. Der Besucher nähert sich dem Ehrentempel über eine 108 Stufen und mehrere Podeste umfassende Treppenanlage, die auf das Niveau einer kreisrunden Plattform führt. Das Memorial erhebt sich zentral über diesem Platz. Rotunde und Eingangsbauwerk sind baulich auf engste durch gemeinsame Sockelzone, Kranzgesims und Attikazone miteinander verbunden.

⁵⁹⁵ MCKINLEY, William, 25. Präsident der U.S.A. (1897-1901), * 29.1.1843 Niles/Ohio, + 14.9.1901 Buffalo/New York, The Encyclopedia Americana 18, 1983, 571-573.

⁵⁹⁶ Das Mausoleum wird beschrieben von: McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., The Revival Styles in American Memorial Art, Bowling Green (OH) 1994, 45.

Der Bezug des National Memorial zum Pantheon wird dargelegt: "The tomb itself is an austere, cylindrical building topped by a dome with an opening at its apex in the tradition of the Roman Pantheon." McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., The Revival Styles in American Memorial Art, Bowling Green (OH) 1994, 45.

⁵⁹⁷ Vgl. McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., The Revival Styles, 1994, 45.

⁵⁹⁸ MAGONIGLE, Harold Van Buren, Architekt und Maler, * 17.10.1867 Bergen Heights/New Jersey, + 29.8.1935 New York.

Über Leben und Werk berichtet: Dictionary of American Biography XI, Supplement One, 1948, 536-537.

Der Besucher erreicht das Niveau des hochrechteckigen Eingangsbauwerks über eine zwölfstufige Treppe. In der Art eines Triumphbogens mit einem Durchgang öffnet sich mittig ein doppelt eingezogenes und abgetreptes Rundbogenportal, das etwa die Hälfte der Höhe des Blocks erreicht. Die Basis der Front ist durch die Sockelzone und ein weiteres umlaufendes Fries und Gesimsband gegliedert. Nach oben schließt die Front mit einem Kranzgebälk und einer Attikamauer, die beide um die Rotunde weitergeführt werden. Ein querrrechteckiges Inschriftenfeld zieht sich unterhalb des Zahnschnitts über Frieszone und Architrav. Nach links und rechts schließt die Tafel mit einem nach unten überhängenden Palmzweig mit Kranz. Die seitliche Erstreckung des Eingangsblocks ist sehr schmal, so dass das Eingangsbauwerk vor allem als Ausgleichselement zur Rotunde betrachtet werden kann. Der anschließende Rotundenzylinder zeigt denselben Aufbau wie der Eingangsblock: Dem Sockel folgt der geschlossene konvexe Mauerbereich, der mit Kranzgebälk und Attikamauer endet. Mit geringerem Durchmesser folgt darüber ein zweiter niedrigerer Zylinderabschnitt, der mit einem Kranzgesims schließt. Die Basis der Kuppel ist gegenüber dem Zylinder etwas zurückgesetzt. Nach einer Abtreppe, folgt die flache Wölbung, die im Kuppelscheitel durch ein glasgedecktes Opaion geöffnet ist.

Nach Durchschreiten des Eingangsbauwerks betritt der Besucher die Rotunde. Der Rotundenzylinder ist zweistöckig aufgebaut, wobei die Einteilung in acht Wandabschnitte die Stockwerke übergreift. Die Zylinderwand des unteren Stockwerks ist in der Längs- und Querachse mit vier eingetieften Nischenfeldern gegliedert. Die Diagonalachsen sind geschlossene Wandfelder. Die Nischenfelder sind von eingestellten toskanischen Halbsäulen auf Podesten links und rechts gerahmt. Nach einer weiteren Abtreppe folgt ein zurückgesetztes Rundbogenfeld, das auf der Eingangsseite als Durchgang geöffnet ist.

Dem umlaufenden Gebälk folgt das obere Stockwerk, das ebenfalls in acht Wandabschnitte unterteilt ist. Die vier Wandabschnitte auf der Diagonalachse sind geschlossen. Die vier Wandabschnitte über den Nischenabschnitten des unteren Geschoßes sind durch flächige Zurücksetzungen und querrrechteckige Rahmungen strukturiert.

Über dem Kranzgesims erhebt sich die Kuppel. Fünf Reihen mit je 24 vierfach abgetrepten Kassetten nehmen den größten Teil der Wölbung ein. Der Kuppelscheitel ist durch ein glasgedecktes Opaion geöffnet. Der Durchmesser des Zylinders bleibt hinter der Rotundenhöhe zurück, so dass der Raum gestreckt wirkt. Die Raumproportion ist überhöht.

(45) OXFORD, Rhodes House,⁵⁹⁹ 1926-1929,⁶⁰⁰ Herbert BAKER⁶⁰¹

Das Rhodes House liegt innerhalb von Oxford.⁶⁰² Rotunde und Portikus ragen mittig aus einem Fassadenkomplex, der zur Straße hin liegt. Von der Rotunde geht seitlich je ein Gangkorridor aus, der in zwei Seitenflügel führt. Hinter dem Gangkorridor erstreckt sich ein weiterer Querflügel der Gesamtanlage.

Über vier ionischen Säulen erhebt sich das Portikusgebälk und eine Balustrade. Die Säulen stehen auf Postamenten. Zwischen den Postamenten führen dreistufige Treppen von der Straße her auf das Niveau des Portikus.

Der Portikus ist zwei Interkolumnien tief. Eine zweite Reihe von vier Säulen schafft eine gleichsam dreischiffige Disposition. Die Wand des Zwischenblocks ist mittig durch ein Portal und links und rechts von zwei viereckigen Fenstern gegliedert. Über dem Portal befindet sich ein Relief-Tondo. Die seitliche Ansicht des Portikus zeigt zwei ionische Säulen auf Postamenten und den Wandabschnitt des folgenden Zwischenblocks, der durch zwei übereinander liegende viereckige Fenster gegliedert ist. Zwischen den beiden Säulen führt wie an der Front eine schmale Treppe auf das Niveau des Portikus. Der Abstand zwischen der zweiten Säule und dem Zwischenblock ist durch eine Mauer in Postamenthöhe geschlossen. Das Portikusgebälk und die Balustrade ziehen sich über den Zwischenblock bis zur Rotunde. Der Rotundenzylinder ist in drei Stockwerke gegliedert. Ein Gesims trennt ein niedriges Sockelgeschoß mit querrrechteckigem Fenster von der Hauptzone, die etwa der Säulenhöhe des Portikus entspricht. Fünf hochrechteckige Fenster verteilen sich über die obere Hälfte des Zylinders. Das Portikusgebälk wird auch über die Rotunde weitergeführt. Anstelle der Balustrade des Portikus schließt ein dritter, niedriger und geschlossener Mauerabschnitt den Zylinder ab. Die Basis der Kuppel liegt zurückgesetzt hinter dem letzten Mauerabschnitt des Zylinders. Die flache Wölbung steigt – zu Beginn mit mehreren Abtreppungen – an und ist geschlossen. Ein Knauf mit Figur bildet den Abschluss.

⁵⁹⁹ Über das Rhodes House berichten:

LOWRY, Donal, 'The granite of the ancient North': race, nation and empire at Cecil Rhodes's mountain mausoleum and Rhodes House, Oxford, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 208-210. TYACK, Geoffrey, Baker and Lutyens in Oxford: The building of Rhodes House and Campion Hall, in: *Oxoniensia* 62, 1997, 287-297.

Der Bezug des Rhodes House zum römischen Pantheon wird dargestellt:

Vgl. LOWRY, Donal, 'The granite of the ancient North', Aldershot 2004, 208. Vgl. TYACK, Geoffrey, Baker and Lutyens in Oxford: The building of Rhodes House and Campion Hall, in: *Oxoniensia* 62, 1997, 291.

⁶⁰⁰ Vgl. TYACK, Geoffrey, Baker and Lutyens in Oxford: The building of Rhodes House and Campion Hall, in: *Oxoniensia* 62, 1997, 287.

⁶⁰¹ BAKER, Herbert, Architekt, * 1862 Cobham / Kent, + 4.2.1946 London.

Leben und Werk werden vorgestellt von: TYACK, Geoffrey, Baker and Lutyens in Oxford: The building of Rhodes House and Campion Hall, in: *Oxoniensia* 62, 1997, 287-297, insb. 289-290. AKL 6, 1992, 353-354. DILET, Marc, *Baker, Herbert*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.1, New York 1982, 131-132.

⁶⁰² Das Rhodes House gehört zur Universität Oxford. Es ist der Ehrentempel der Cecil-Rhodes-Stiftung.

Nach dem Durchschreiten des Portals öffnet sich die Rotunde. Die Zylindermauer ist durch ein umlaufendes Gesims in zwei Stockwerke unterteilt. Die Wand des unteren Stockwerks ist mit Ausnahme des Eingangsportals und eines gegenüberliegenden Portals geschlossen. Eine durchgehende Sitzbank bildet die Basis. Das obere Stockwerk ist in zwölf Abschnitte eingeteilt. Auf einen Wandabschnitt folgt jeweils eine Nische mit seitlich eingestellten toskanischen Säulen. Fünf der sechs Nischen sind an ihrer Rückseite mit hochrechteckigen Fenstern geöffnet. Die Nische über dem Eingang ist segmentbogenartig eingetieft und birgt eine Büste.

Ein Kranzgesims leitet in die halbkugelförmige Kuppelwölbung über. Der Kuppelscheitel ist geschlossen. Ein Ring aus Reliefplatten nimmt die Stelle des Opaions ein. Die Kuppel sitzt auf einem Zylinder, der höher ist als der Radius der Rotunde. Die Raumproportion ist überhöht.

(46) WASHINGTON, D.C., Jefferson⁶⁰³ Memorial,⁶⁰⁴ 1939-1943,⁶⁰⁵ John Russel POPE⁶⁰⁶

Das Jefferson Memorial liegt am südlichen Uferbereich des Tidal Bassin, das an die National Mall grenzt. Das Gebäude besteht aus Portikus, Zwischenblock und Rotunde. Eine dreifach ansteigende Sockelanlage hebt das Memorial aus dem Umfeld heraus. Alle Sockelebenen zeichnen den Grundriss des Gebäudes nach. Zum Portikus hin überwindet eine breite Treppenanlage den Höhenunterschied.

Über acht ionischen Säulen erhebt sich das Portikusgebälk und der Dreieckgiebel. Der Portikus ist zwei Interkolumnien tief. Hinter den beiden Ecksäulen sowie je der zweiten Frontsäule von außen steht eine zweite Reihe von insgesamt vier Säulen. In die Tiefe hinein schafft dies eine gleichsam dreischiffige Disposition.

⁶⁰³ JEFFERSON, Thomas, 3. Präsident der U.S.A., 1801-1809, Architekt, * 13.4.1743 Shedwell/Virginia, + 4.7.1826 Monticello bei Charlottesville/Virginia. Vgl. IV. 6. (40).

⁶⁰⁴ Über den Ehrentempel geben Auskunft:

DUPRÉ, Judith, *Monuments: America's history in art and memory*, New York 2007, 112-117. SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states*, New York 1981, 118-120.

Das Jefferson Memorial weist eine deutliche Verbindung mit dem Pantheon auf:

Vgl. DUPRÉ, Judith, *Monuments: America's history in art and memory*, New York 2007, 114. Vgl. SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States, Vol. 1*, New York 1981, 118.

⁶⁰⁵ Vgl. SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States, Vol. 1*, New York 1981, 118.

⁶⁰⁶ POPE, John Russell, Architekt, * 24.4.1874 New York, + 27.8.1937 New York.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 25, 1996, 235-236. CHAFEE, Richard, *Pope, John Russell*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.3, New York 1982, 450-451.

Die Front des Zwischenblocks öffnet sich im Bereich der mittleren drei Interkolumnien in voller Höhe und Breite als Durchgang zur Rotunde. Die äußeren beiden Interkolumnien treffen am Zwischenblock auf je eine den größten Teil der Wandfläche einnehmende apsidiale Rundbogennische.

Seitlich folgt auf die beiden Säulen des Portikus die geschlossene Wand des Zwischenblocks. Das Portikusgebälk und das Satteldach laufen verschieden weit auf die Rotunde zu. Dies liegt im zweischaligen Aufbau des Memorial begründet. Das Satteldach läuft bis zur eigentlichen inneren Rotunde, die auch von außen am Auftreffbereich der Dachzone auf den entsprechenden Zylinderabschnitt erkennbar ist. Ihr Durchmesser entspricht ungefähr der Breite der Säulenfront. Das Portikusgebälk läuft dagegen an der äußeren Rotunde entlang. Sie bildet sich zum größten Teil aus ionischen Säulen. Über dem Gebälk folgt eine flache, nicht sichtbare Deckung, die bis zum inneren Rotundenzylinder reicht. Damit könnte die äußere Rotunde auch als Säulenumgang der eigentlichen inneren Rotunde aufgefasst werden.⁶⁰⁷

Die Basis der Kuppel ist gegenüber dem Zylinder der inneren Rotunde etwas zurückgesetzt. Es folgen fünf Abtreppungen und eine flache Wölbung, die im Kuppelscheitel geschlossen ist. Nach Durchschreiten des Portikus, der Überwindung dreier Stufen und zweier aufeinanderfolgenden Doppelstellungen ionischer Säulen, betritt der Besucher die innere Rotunde. Der Rotundenzylinder ist einstöckig und in acht Segmente aufgeteilt: Vier geschlossene Wandabschnitte an den Diagonalachsen stehen im Wechsel mit vier permanent geöffneten Wandabschnitten in der Längs- und Querachse. Die geschlossenen Wandabschnitte sind an den Rändern mit Pilastern eingefasst. In den offenen Abschnitten stehen zwei ionische Säulen in Doppelstellung hintereinander. Im Zentrum der Rotunde erhebt sich die Statue Thomas Jeffersons.

Über dem Kranzgebälk erhebt sich die flache Kuppel. Fünf Reihen mit je 24 dreifach abgetreppten Kassetten nehmen den größten Teil der Wölbung ein. Der Kuppelscheitel ist geschlossen. Die Höhe des Zylinders entspricht ungefähr dem Radius der Kuppel, so dass sich eine dem Pantheon in Rom ähnliche Raumproportion ergibt.

⁶⁰⁷ Ohne diesen „Säulenumgang“ würde jedoch ein typisches Merkmal, die links und rechts hinter dem Portikus herausdrängenden konvexen Baumassen, fehlen.

9. Versammlungsraum

Die Funktion des Pantheon in Rom zur Zeit seiner Erbauung ist nicht mit letzter Sicherheit zu bestimmen. Die besten Argumente sprechen aus heutiger Sicht für ein Verständnis des Bauwerks als *Aula des Imperators*.⁶⁰⁸ Die Verwendung der Bauform Pantheon als Versammlungsraum würde diese vermutete antike Funktion aufnehmen. Daneben lassen sich mit einer Rezeption auch die mythologischen Bedeutungen assoziieren. Der Titel des römischen Bauwerks ‚Pantheon‘ verknüpft das rezipierende Gebäude mit der Versammlung der Götter, die durch die neun Töchter des Zeus, die *Musen*, Zerstreuung erfahren.

Ein am Vorbild des Pantheon orientiertes Gebäude, das zugleich der Interpretation von Musik und Gesang dient, würde die Form mit der darin stattfindenden Aufführungspraxis verbinden.⁶⁰⁹ Die Musen bringen außerdem noch eine weitere antike Gottheit ins Spiel: *Apoll*. Er ist nicht nur *Musagetes*, sondern ebenso *Gott der Heilkunst*. In dieser Bedeutung eignet sich eine bauliche Rezeption des römischen Pantheon auch für Bauwerke, die der gesundheitlichen Erholung oder Wiederherstellung dienen.

Die *Bauzeiten* der für die Funktion ‚Versammlungsraum‘ gefundenen Rezeptionen umfassen nur ein Jahrzehnt. Das Kurhaus in Wiesbaden wurde in den Jahren 1905-1907, die Stadthalle in Hannover von 1911-1914 errichtet. *Regional* sind beide Rezeptionen in Deutschland beheimatet.

(47) WIESBADEN, Kurhaus,⁶¹⁰ 1905-07,⁶¹¹ Friedrich von THIERSCH⁶¹²

Das Kurhaus befindet sich mitten in Wiesbaden. Die Bauteile Portikus und Rotunde sind in einen kreuzförmigen Bauzusammenhang integriert. Die Rotunde ist einem quadratischen

⁶⁰⁸ Vgl. oben III. 3. Das Pantheon Hadrians - Name und Funktion, 55ff.

⁶⁰⁹ Heutige akustische Ansprüche an einen Konzertsaal lassen einen Kreisraum eher ungünstig erscheinen. Räume in Zylinderform bzw. mit sphärischen Kuppeln müssen erst schalltechnisch optimiert werden.

⁶¹⁰ Auskunft über das Kurhaus gibt:

NERDINGER, Winfried, Das Kurhaus Wiesbaden – Ein wilhelminisches Gesamtkunstwerk, in: JESBERG, Paulgerd (Red.), Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Ausst. im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden vom 18. November bis zum 30. Dezember 1984), Essen 1984, 73-87. MARSCHALL, Horst Karl, Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921 (Herausgegeben von der Architektursammlung der Technischen Universität München), München 1982, 27-29. 332-336.

⁶¹¹ Vgl. NERDINGER, Winfried, Das Kurhaus Wiesbaden, Essen 1984, 73.

⁶¹² THIERSCH, Friedrich von, Architekt und Maler, * 18.4.1852 Marburg / Lahn, + 23.12.1921 München. Leben und Werk werden vorgestellt von: Deutsche Biographische Enzyklopädie, 2. überarb. u. erw. Ausgabe, Band 9, München 2008, 924. DA 30, 1996, 733-734. LANE, Barbara Miller, *Thiersch, Friedrich von*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.4, New York 1982, 203.

Grundriss eingeschrieben. Sie bildet das Zentrum eines etwa gleich breit angelegten West-Ost-Baus und eines mehr als doppelt so breit angelegten Nord- und Südflügels.

Der Besucher nähert sich der Haupteingangsseite von Westen her. Elf Stufen einer breiten Treppe führen auf das Niveau des Portikus. Sechs kannelierte, ionische Säulen tragen das Gebälk und den Dreieckgiebel.⁶¹³ Die Säulen stehen auf niedrigen Podesten innerhalb der Treppenanlage.⁶¹⁴ Seitlich reicht der Portikus mehrere Interkolumnien bis an das Kerngebäude mit der Rotunde.⁶¹⁵ Hinter der Säulenfront ist der Portikus aus frontaler Sicht nur etwas mehr als ein Interkolumnium tief. Dort beginnt der ummauerte Teil des Portikus. Die Eingangswand spiegelt jeweils die beiden äußeren Säulen mit vier ionischen Pilastern. Die schmalen Wandstreifen links und rechts, zwischen den beiden äußeren Pilastern, sind in der unteren Hälfte durch ein hochrechteckiges Fenster und darüber durch eine apsidiale Rundbogennische mit Muschelkalotte gegliedert. Der mittige, breite Wandabschnitt zwischen den inneren Pilastern entspricht den drei mittleren Interkolumnien der Portikusfront. In der unteren Hälfte befinden sich drei Portale, die von vier Säulen flankiert werden und ein Gebälk mit Brüstung tragen. Hinter der Brüstung öffnet ein Thermenfenster den oberen Teil der Wand.

Das Portikusgebälk wird seitlich bis zum Kerngebäude weitergeführt und endet dort abrupt. Das Satteldach endet ebenfalls am Kerngebäude, das in dieser Höhe der Attikazone des Zwischenblocks entspricht. Ein Kranzgesims läuft um alle vier Seiten des quadratischen Kerngebäudes. Darüber erhebt sich der wenig hohe Zylinder der zentral eingeschriebenen Rotunde. Über dem Kranzgesims der Rotunde beginnt die im Durchmesser etwas zurückgesetzte Kuppel mit einer einfachen Abtreppe. Die flache Wölbung der Kuppel ist zum größten Teil verglast.

Nachdem der Besucher die gesamte Länge des Portikus durchschritten hat, öffnet sich das Innere des Kerngebäudes: Ein Oktagon mit aufgesetzter Pendentivkuppel. Vier hohe Rundbögen markieren die vier Hauptachsen des kubischen Kerngebäudes. Nach Westen und Osten führen je ein kassetiertes Tonnengewölbe zu den Fassaden des Haupteingangsportikus und des Eingangs zum Garten hin. Die vier Ecken des Oktogons sind geschlossene Wandabschnitte. Im Rundungsbereich der Tonnengewölbe verbreiten und wandeln sich die geraden Seiten der Oktagon-Ecken zu sphärischen Zwickeln, die in Höhe der

⁶¹³ Der Friesbereich des Gebälks ist beschriftet: AQUIS MATTIACIS.

⁶¹⁴ Die oberen fünf Stufen führen zwischen den Säulenpodesten auf das Eingangsniveau.

⁶¹⁵ Die geschlossene seitliche Wandfläche ist in voller Höhe nur etwa ein Interkolumnium weit sichtbar. Danach folgt bereits die Fassade des nördlichen bzw. südlichen Gebäudeflügels. Nur das seitlich weitergeführte Portikusgebälk bleibt bis zum Anschluss an das Kerngebäude über den Gebäudeflügeln hinweg sichtbar.

Rundbogenscheitel der Hauptachsen die kreisrunde Basis der Halbkugel-Kuppel tragen.⁶¹⁶ Die untere geschlossene Hälfte dieser Kuppel gliedert sich in 24 Relieffelder. Die vier Hauptachsen des Gebäudes spiegeln sich in dieser Zone durch die Betonung der entsprechenden Felder als Ädikulen. Die obere Hälfte der Kuppel ist übergangslos in Glas ausgeführt. Die den Innenraum prägende Bauform der Pendentivkuppel lässt den Radius der Kuppel gegenüber der Gesamthöhe der Rotunde weit zurückfallen. Die Raumproportion wirkt dadurch stark überhöht.

(48) HANNOVER, Stadthalle, Hannover Congress Centrum, Kuppelsaal,⁶¹⁷ 1912-1913,⁶¹⁸ Paul BONATZ⁶¹⁹

Die Stadthalle befindet sich im östlich gelegenen Stadtteil Zoo. Das Gebäude besteht aus den Bauteilen Portikus, Zwischenblock und Rotunde. Die Rotunde ist im rückwärtigen Bereich durch drei Korridore mit einem weiteren querliegenden Bauwerk verbunden.

Der Besucher nähert sich der Haupteingangsseite von Norden her. Ein blockartig geschlossener Portikus steht auf einer niedrigen Sockelzone. Acht Halbsäulen tragen das Gebälk eines mittig gesprengten Dreieckgiebels.⁶²⁰

Diese Öffnung des Horizontalgiebels nimmt einen vom Boden bis in die Mitte des Giebeldreiecks reichenden Rundbogen auf. Die Mauerfläche dieses Wandabschnitts ist gegenüber der Portikusfläche zurückgesetzt. Vor diesen Rundbogenabschnitt ist ein Säulenportikus mit horizontalem Abschluss gestellt. Über dem Gesims befindet sich ein die gesamte Breite einnehmender Balkon. Die Front dieses „zweiten“ Portikus umfasst sechs

⁶¹⁶ Jedem Zwickel ist ein großes mosaiziertes Tondo eingeschrieben.

⁶¹⁷ Die Stadthalle wird beschrieben von:

APELL-KÖLMEL, Doris, Die Stadthalle Hannover. Ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in seinen architektur- und stadtgeschichtlichen Zusammenhängen, Hannover 1989, 130-211. MÖLLER, Hans-Herbert (Hrsg.), Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Baudenkmale in Niedersachsen: 10.1, Stadt Hannover Teil 1, Braunschweig/Wiesbaden 1983, 155-156.

Das Pantheon als Vorbild wird angesprochen:

„Dem dominierenden Zitat des Pantheons gesellte Bonatz bei seinem Stadthallenbau noch Zitate aus der griechisch-römischen Antike sowie der ägyptischen Kunst zu.“ APELL-KÖLMEL, Doris, Die Stadthalle Hannover, Hannover 1989, 221.

⁶¹⁸ Vgl. MÖLLER, Hans-Herbert (Hrsg.), Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Baudenkmale in Niedersachsen: 10.1, Stadt Hannover Teil 1, Braunschweig/Wiesbaden 1983, 155.

⁶¹⁹ BONATZ, Paul, Architekt, * 6.12.1877 Solgne bei Metz, + 20.12.1956 Stuttgart.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 12, 1996, 475-476. APELL-KÖLMEL, Doris, Die Stadthalle Hannover, Hannover 1989, 108-113. LANE, Barbara Miller, *Bonatz, Paul*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.1, New York 1982, 241-242.

⁶²⁰ Das mittlere Interkolumnium zwischen der vierten und fünften Halbsäule ist gegenüber den anderen Interkolumnien stark erweitert und entspricht der Öffnung des gesprengten Giebeldreiecks. Der Abstand zwischen der vierten und fünften Halbsäule beträgt etwa das Dreifache der sonstigen Interkolumnien.

Säulen. Er erreicht nur etwa die Hälfte der Höhe der Halbsäulen des eigentlichen Blockportikus und ist ein Interkolumnium tief. Der Säulenportikus ist etwas breiter als der in den Blockportikus eingetiefe Rundbogen. Das in die Tiefe umgelenkte Horizontalgesims endet an den beiden inneren Halbsäulen des Blockportikus.

Die Seitenflächen des Blockportikus sind ebenfalls geschlossen und durch Halbsäulen gegliedert. Die Interkolumnien auf jeder Seite sind durch zwei hochrechteckige achsial übereinanderstehende Fenster gegliedert, so dass der Portikus innen zwei Stockwerke zu enthalten scheint. Der Portikus läuft über vier Interkolumnien in die Tiefe.⁶²¹ Das Portikusgebälk und die Traufe des Satteldaches laufen ebenfalls über diese vier Interkolumnien und enden am Zwischenblock. Dort wird das Portikusgebälk in reicherer Ausführung zur Rotunde weitergeleitet. Darüber befindet sich das Attikageschoß des Zwischenblocks, das jedoch nur die Hälfte der Höhe des Satteldachs erreicht. Deshalb zieht sich der höherliegende Bereich des Portikussatteldachs bis zur Rotunde hin. Der Zwischenblock ist zweieinhalb Interkolumnien tief und geht dann in die Rotunde über. Die vollen Interkolumnien werden im Attikabereich durch je ein hochovales Fenster gespiegelt. Die anschließende Rotunde ist im Zylinderbereich zweigeteilt. Die untere Hälfte des Zylinders führt den Aufbau des Zwischenblocks fort. Auf jeder Seite des Bauwerks tragen neunzehn Halbsäulen das Gebälk und die Attikazone. Die achtzehn Wandfelder zwischen den Halbsäulen sind doppelstöckig durch Fenster geöffnet, wobei in regelmäßigen Abständen in der unteren Etage auch Portale das Fenster erweitern. In der Attikazone stehen achtzehn hochovale Fenster achsial über den Wandfeldern. Die beiden konvexen Zylinderabschnitte laufen im Süden wieder aufeinander zu, enden jedoch bereits vorher an den Außenseiten der Korridore, die einen südlich liegenden Querbau an die Rotunde anbinden. Die vier Interkolumnien breite Außenfassade der Korridore ist genauso aufgebaut wie der bisher beschriebene Zylinderabschnitt.

Über der Attika des unteren Zylinderteils folgt ein radial orientiertes flaches Pultdach, das nach mehreren Metern an der oberen Hälfte des zweigeteilten Zylinders anschließt. Dieser Zylinder ist, mit Ausnahme einer kleinen Überdeckung durch das Portikussatteldach von Norden her, rundum in seiner konvexen Form sichtbar. Das gesamte geschlossene Rund ist in zwanzig viereckige nur flach eingetiefe Felder eingeteilt. In die untere Hälfte der Vierecke ist eine weitere Fläche in Form eines an der Basis etwas eingezogenen Halbkreises eingetieft. Nach einem Kranzgesims folgt die vom Zylinderrand abgesetzte Kuppelbasis. Über das gesamte Rund der Basis verteilen sich zwanzig kleine querrechteckige Gauben, die je mittig

⁶²¹ Das erste Interkolumnium ist geschlossen ausgeführt, das zweite bis vierte durch Fenster bzw. Portale doppelstöckig geöffnet.

über einem Wandfeld platziert sind. Die flache Wölbung der Kuppel endet am Scheitel mit einem glasgedeckten Opaion.

Nach Durchschreiten des Blockportikus öffnet sich dem Besucher die zweischalig aufgebaute Rotunde mit zwei unterschiedlichen Bodenniveaus. Die äußere Schale bilden im Wechsel Wandabschnitte und Nischen mit nach außen aufsteigenden Sitzrängen. Die innere kreisförmige Schale formt sich aus zwanzig Säulen. Der von diesem Säulenkreis umzeichnete zentrale Raum hat jedoch ein tieferes Bodenniveau. Es liegt etwa eine Schaftlänge unter den Basen des Säulenkreises. Der Niveausprung wird durch drei immer weiter nach innen versetzte Rängebenen ausgeglichen. Die konsequente konzentrische Ausrichtung des Raumes wird – der Funktion des Saales geschuldet – durch eine Bühne unterbrochen, die an einer Seite mehrere äußere Segmentabschnitte der beiden unteren Rängebenen beansprucht. Über dem Säulenkreis erhebt sich eine kleinformatig kassettierte Kegeldecke, die in zwanzig radialen Abschnitten die Interkolumnien aufgreift. Die Abschnitte sind mit radial ausgerichteten und mehrfach aneinanderstoßenden schmalen Rechteckfeldern strukturiert. In diesen Feldern sind viereckige Platten in unterschiedlicher Kippung aneinandergereiht. Dadurch erscheint die gesamte Kegeldecke kleinformatig-kassettiert. Ein konkav nach unten geschwungenes Akustikelement spiegelt die Erstreckung der Bühne unter einem Teilbereich der Kegeldecke. Der Scheitel der Decke ist mit einem glasgedeckten Opaion geöffnet. Die heutige Raumproportion des Kuppelsaales wird zuallererst durch die Kegeldecke bestimmt. Deren limitierte Höhenerstreckung ergibt, zusammen mit den sukzessiv unterhalb der Säulenbasen absteigenden Rängen, einen zwar weiten, aber auch gedrückten Raumeindruck.

10. Verkehrsgebäude

Die Einfahrtshalle des Alten Elbtunnels in Hamburg-St. Pauli liegt unmittelbar am Ufer und ragt weit über das Bodenniveau der Umgebung hinaus. Sie gewährt Zugang zu den Aufzügen und Treppen, die über zwanzig Meter in die Tiefe auf die Ebene der Tunnelröhren führen. Zur Zeit seiner Fertigstellung 1911 galt der über 400 m lange Elbtunnel als innovative technische Höchstleistung. Die am Bauwerk feststellbaren Elemente, die auf das Pantheon in Rom hinweisen, lassen nach der möglichen Motivation fragen, eine Assoziation auf dieses antike Bauwerk zu bewirken.

Der Beweggrund dürfte auf der *technischen* Ebene zu suchen sein. Schon im Mittelalter gehörte das Pantheon zu den ‚mirabilia‘. Sein Besuch war, angesichts der an religiösen Zielpunkten so reichen Stadt Rom, auch aufgrund der architektonischen Besonderheit anzustreben. Die Untersuchung der Struktur und der Baumaterialien der Kuppel half Brunelleschi⁶²² bei der Lösung einer jahrzehntelang offenen Aufgabe: Im Jahr 1436 gelang es ihm die Vierung der florentinischen Domkirche Santa Maria del Fiore mit einer Kuppel zu schließen. Damit war die technische Leistung der Pantheonkuppel – ein ähnlich großer Durchmesser wie in Florenz – zu einer Inkunabel der Kunst der Wölbung geworden.

Die Leistung der Ingenieure, die Elbe nur wenige Meter unter dem Schlick des Stromes mit einem Tunnel trockenen Fußes queren zu können, liegt unterirdisch verborgen. Es lag nahe, dieses Werk mit einem oberirdisch sichtbaren Verweis auszuzeichnen und das eigene Meisterstück vor dem Hintergrund der römischen Baukunst mit ihren Aquädukten, Bögen und Wölbungen durch eine paradigmatische Assoziation hervorzuheben.⁶²³

⁶²² BRUNELLESCHI, Filippo, Architekt, Bildhauer und Goldschmied, * 1377 Florenz, + 15.4.1446 Florenz, AKL 14, 1996, 538-541.

⁶²³ „Der Elbtunnel galt als ‚Kathedrale der Technik‘, Sinnbild unaufhaltsamen Fortschritts, und wurde entsprechend gestaltet. Die Eingangsgebäude waren – wenn schon, denn schon – mit Rotunde, Säulen und tempelartigen Giebeln dem Pantheon in Rom nachempfunden.“ WIBORG, Susanne, Drunten gab’s ein großes Aah! Meisterwerk der Ingenieurskunst. Vor 100 Jahren wurde in Hamburg der legendäre Elbtunnel eröffnet, in: DIE ZEIT N° 36, 1.Sept. 2011, 22.

(49) HAMBURG, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli,⁶²⁴ 1907-11,⁶²⁵ Otto WÖHLECKE⁶²⁶

Das Bauwerk wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Einfahrtshalle des Elbtunnels errichtet. Das Gebäude liegt am Nordufer der Elbe an den St. Pauli Landungsbrücken. Der Grundriss wird von dem in den Erdboden eingetieften Zylinder bestimmt. Über dem Bodenniveau ist der Zylinder an einer Seite voll und an den beiden anschließenden Seiten teilweise durch gerade geführte Mauern ummantelt. Der Grundriss besteht deshalb aus einem Rechteck, dessen zweite Langseite zum größten Teil durch ein außen angesetztes Kreissegment geschlossen wird. Ein wenig tiefer Portikus ist der Nordseite vorgebaut. Die Schmalseiten des Rechtecks liegen in Ost-West-Richtung. Die südliche Elbuferseite zeigt das konvexe Zylindersegment. Assoziationen an das Pantheon gehen von der Nordfassade und den spiegelbildlich aufgebauten Ost- und Westfassaden aus.⁶²⁷ Die aus dem Baukörper aufragende Kuppel ist von allen vier Seiten wahrnehmbar. Die Kuppelbasis setzt am Kranzgesims ohne Absatz an. Nach einem konkaven Aufschwung folgt ein Falz, über dem die Kuppel in einen konvexen Schwung übergeht.⁶²⁸

Ein nur wenig tiefer Portikus liegt vor der querrechteckig aufragenden *Nordfassade*. Das Niveau des Portikus befindet sich auf gleicher Höhe wie die Straße, um eine ungehinderte Einfahrt zu den Aufzügen zu ermöglichen. Fünf Stützen tragen das Gebälk und den Dreiecksgiebel. Die äußeren beiden Stützen sind als massive Pfeiler ausgeführt. Die inneren drei Stützen sind eine Kombination aus Pfeiler und etwas schmalerer vorgesetzter Halbsäule, die beide auf einem hochrechteckigen Podest stehen. Die sich daraus ergebenden vier Einfahrten sind in der lichten Höhe durch einen horizontalen Steinbalken unterbrochen. Der Balken lagert auf Konsolsteinen, die etwa in Dreiviertel der Pfeilerhöhe zur Seite hin

⁶²⁴ Das Einfahrtgebäude wird beschrieben von:

MARG, Volkwin u. FLEHER, Gudrun, Architektur in Hamburg seit 1900. Ein Führer zu 192 sehenswerten Bauten, Hamburg 1983, n. 15. SLOTTA, Rainer, Technische Denkmäler in der Bundesrepublik Deutschland (Veröffentlichungen aus dem Bergbau-Museum Bochum; 7), Selb 1975, 425-426.

Der Zusammenhang des Eingangsgebäudes mit dem Pantheon wird erläutert:

Vgl. WIBORG, Susanne, Drunten gab's ein großes Aah! Meisterwerk der Ingenieurskunst, in: DIE ZEIT N° 36, 1. Sept. 2011, 22. Vgl. MARG, Volkwin u. FLEHER, Gudrun, Architektur in Hamburg seit 1900, Hamburg 1983, n. 15.

⁶²⁵ Vgl. MARG, Volkwin u. FLEHER, Gudrun, Architektur in Hamburg seit 1900, Hamburg 1983, n. 15.

⁶²⁶ WÖHLECKE, Otto, Architekt, * 7. 4. 1872 Magdeburg; + 28.3.1920 Bad Lauterberg.

⁶²⁷ Die Nordfassade weist die Bauteile Portikus, Zwischenblock und Kuppel auf. Die Ost- und Westfassade enthält diese Elemente nur in stark reduzierter Form, bietet dafür links- bzw. rechtsseitig die äußere konvexe Rotunde zur Assoziation an.

⁶²⁸ Die Außenkuppel ist im Rahmen der seit 1995 laufenden Sanierungsarbeiten wieder an ihr ursprüngliches Erscheinungsbild der Erbauungszeit angepasst worden: Die bisherige geschlossene, konvex geformte Kuppel wurde ersetzt durch die konkav-konvex geformte und an der Südseite durch Rundfenster geöffnete Kuppel, die dem ersten Bauzustand von 1911 entspricht.

auskragen. Das Giebeldreieck endet außen links und rechts mit einem konkaven Abschwingung über den Außenstützen.

Seitlich ist der Portikus als geschlossene Mauer ausgeführt und etwa ein halbes Interkolumnium tief. Das Satteldach des Portikus reicht direkt an die querrechteckige Nordfassade des Kerngebäudes. Die Fassade ist ungefähr ein Interkolumnium breiter und etwas höher als der Portikus. Der Fassadenteil links und rechts ist gleich aufgebaut. Über dem Sockelbereich folgt ein viereckiges Fenster. Den größten Teil nehmen drei schmale hochrechteckige Fensterbahnen ein, die sich über dem viereckigen Fenster bis an das Kranzgesims in die Höhe ziehen. Über dem Portikus ist die Fassade etwas zurückgesetzt und in vier querrechteckige nebeneinanderliegende Fenstereinheiten eingeteilt, die oben am Kranzgesims abschließen. Die vier Fenstereinheiten spiegeln die vier Interkolumnien des Portikus achsial an der Fassade. Jede Fenstereinheit besteht aus vier nebeneinanderliegenden hochrechteckigen Fensterbahnen. Die gesamte Nordfassade schließt oben mit einem Kranzgesims ab, das um das ganze Bauwerk weitergeführt wird. Aus frontaler Sicht kann der Bereich hinter dem Portikusgiebel auch als Attika eines Zwischenblocks aufgefasst werden. Über dem Kranzgesims folgt zunächst ein schmaler Abschnitt eines flach geneigten Pultdaches, von dem aus die Wölbung der Kuppel emporsteigt. Der Kuppelscheitel ist geschlossen.

Die *Ost- und Westfassade* ist gleich aufgebaut, wenn auch in spiegelverkehrter Abfolge der Elemente. Der Besucher, der sich von Osten dem Gebäude nähert, nimmt diese Seite als exzentrisch und asymmetrisch aufgebaut wahr. Die Kuppelwölbung überragt vier ungefähr gleich breite hochrechteckige Abschnitte. Ein gesprengter Dreieckgiebel krönt drei der vier Abschnitte und ist deshalb zur zentralen Position der Kuppel exzentrisch verschoben.

Betrachtet man die *Ostfassade*, besteht der erste Abschnitt auf der linken Seite aus dem nach hinten zurückweichenden, konvexen Zylinderabschnitt der Südseite des Gebäudes. Über dem Sockel öffnen zwei hochrechteckige Fenster die gesamte Höhe der sich in die Tiefe krümmenden Zylinderwand. Ein vorkragendes Kranzgesims schließt die Fassade nach oben ab. Die folgenden drei Abschnitte der Ostfassade bilden zusammen einen blockhaft geformten Portikus mit gesprengtem Dreieckgiebel. Die Frontlinie dieses Bauteils liegt mehrere Meter vor dem Ansatz des konvexen Zylindersegments auf der linken Seite.

Die beiden äußeren Abschnitte des Portikus sind gleich gestaltet. Auf der Sockelzone sitzt mittig ein viereckiges Fenster. Drei schlanke Fensterbahnen, die bis zum Kranzgesims reichen, öffnen die oberen zwei Drittel der Wand. Der mittlere Abschnitt des Portikus ist etwas zurückgesetzt. Die Wand ist im unteren Drittel durch einen Rundbogen geöffnet und im

oberen Teil bis auf sechs nebeneinanderliegende schmale und niedrige hochrechteckige Fenster geschlossen. Die Zurücksetzung der Wand des mittleren Abschnitts wird nach oben in den Bereich des Giebeldreiecks fortgeführt. Hier fehlt das Kranzgesims bzw. der Horizontalgeison des gesprengten Dreieckgiebels. Das Satteldach des Portikus reicht in die Kuppelwölbung hinein.

Die exzentrische Lagerung des Portikus bezüglich der Kuppel korrespondiert mit einer weniger auffälligen zentralen Orientierung: Verlängert der Betrachter die vertikale Linie der abgetreppten Wand – am Ende des zweiten Abschnittes – nach oben, dann trifft diese Linie genau den Scheitel der Kuppel. Die *Westfassade* des Gebäudes ist genauso aufgebaut wie die Ostseite, wenn auch in spiegelverkehrter Reihenfolge.

Die Fassade der *Südseite* besteht zum größten Teil aus einem konvex nach Süden ausgreifenden Zylindersegment, das links und rechts von zwei hochrechteckigen Mauerfronten begleitet wird. Diese nur wenige Meter breiten Wandabschnitte sind zugleich die südlichen Seitenwände der blockhaft geschlossenen Portiken der Ost- und Westseite. Zwischen ihnen wölbt sich das Zylindersegment, dessen geschwungene Mauer durch sechs hochrechteckige Fenster geöffnet ist. Die Fenster reichen von der Sockelzone bis kurz unter das Kranzgesims. Die fünf Zwischenräume sind durch auf der Wand liegende Pilaster hervorgehoben: Diese Betonung setzt sich auch in den vorgezogenen Sockeln und Gebälkabschnitten der Pilaster fort. Im ersten konkav geformten Kuppelabschnitt sind sechs Rundfenster eingeschnitten. Sie stehen achsial über den hochrechteckigen Fenstern. Zugang in das Innere des Bauwerks gewähren die beiden Rundbogenöffnungen der Ost- und Westseite und in der Hauptsache die Einfahrtsmöglichkeiten von der Nordseite her. Der Innenraum wird vor allem durch die schachtartige Erweiterung des Zylinders in die Tiefe des Bodens hinein geprägt. Oben, über dem Kranzgesims des Zylinders, weitet sich der Raum in die Kuppelwölbung hinein. Die Kuppel ist durch fünf Reihen mit je 16 einfach eingetieften Kassetten gegliedert. In der untersten Kassettenreihe sind sechs südliche Kassetten durch je ein Rundfenster geöffnet. Im Kuppelscheitel bleibt mittig eine runde Wölbungsfläche als Assoziation an ein Opaion frei. Die räumliche Verfasstheit der Einfahrtshalle ist nicht eindeutig festzulegen. Als Schachtgebäude können mehrere Bodenniveaus berücksichtigt werden. Wählt man das Einfahrtsniveau als Bodenfläche, dann wäre die Höhe des Zylinders etwas geringer als der Radius der Rotunde, so dass die Raumproportion gegenüber dem Pantheon in Rom nur leicht gedrückt erscheint.

SYNOPSIS der Merkmale der Rezeptionen

	Abbildung
	Land
	Zeit
	Rezeptionen
	Charakteristische Merkmale
PR	PRONAOS
PR1	Pronaosfront mit acht korinthischen Säulen; Dreieckgiebel
PR2	Pronaos seitlich mit drei korinthischen Säulen
PR3	Tiefenerstreckung drei Interkolumnien
PR4	Dreischiffigkeit durch Säulen in 2. und 3. Reihe; Pilasterabschluss am Zwischenblock
PR5	Satteldach des Pronaos endet an der Attika des Zwischenblocks
ZW	ZWISCHENBLOCK
ZW1	Zwischenblock mit Attika
ZW2	Zwischenblock seitlich mit drei korinthischen Pilastern
ZW3	Front mit zwei runden Apsiden und Kalotten; mittig tonnengewölbter Durchgang
ZW4	Zwischenblockfront und –seite mit Halbrelied-Fries: Girlanden zwischen Kandelabern
ZW5	Das Pronaosgebälk wird über die Blockseite geführt und endet abrupt am Zylinder
RA	ROTUNDE - Außenbau
RA1	Rotundenzylinder sichtbar konvex
RA2	Mauerfläche geschlossen
RA3	Zwei Gesimse unterteilen drei Stockwerke
RA4	Kranzgesims
RA5	Kuppel flach gewölbt; Basis abgesetzt von der Zylindermauer; siebenfache Abtreppe
RA6	Opaion
RI	ROTUNDE - Innenraum
RI 1	Zylinder mit zweistöckigem Wandaufbau
	Unteres Stockwerk:
RI 2	Acht Nischen wechseln mit acht Wandabschnitten
RI 3	Korinthische Stützen tragen das Gebälk
RI 4	Acht Nischen werden von Pilastern flankiert
RI 5	Auf der Kreislinie der Diagonal- und Quernischen stehen je zwei Säulen
RI 6	Die Rückwand der Diagonal- und Quernischen nimmt drei kleinere Nischen auf
RI 7	Eingangs- und Chornische öffnen sich mit Rundbögen in das obere Stockwerk
RI 8	Chornische durch zwei vorgestellte Säulen akzentuiert
RI 9	Acht Wandabschnitte mit Adikulen
	Oberes Stockwerk:
RI 10	Abwechselnd Fenster und Rahmen mit Ausnahme der Eingangs- und Chornische
RI 11	Kranzgebälk
	Wölbung:
RI 12	Kuppel als Halbkugel
RI 13	Kassetten vierfach abgetrept; Kassetten in fünf Reihen zu je 28 im Kreis
RI 14	Opaion
RI 15	Raumproportion wie Pantheon / nahezu wie Pantheon / (stark) überhöht / gedrückt

1. Christ- licher Sakralbau	1	2	3	4	
	I	I	I	D	
	1580	1662-1664	1718-1738	1752-1753	
	MASER Tempietto Barbaro	ARICCIA Santa Maria dell' Assunzione	VENEDIG San Simeone Piccolo	POTSDAM Französische Kirche	
	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
	6 kor. St.; x	4 tosk. Pil.; x	6 kor. St.; x	4 tosk. S.; x	PR1
	1 Rundbogen	1 Rundbogen	4 Stützen	1 tosk. S.	PR2
	1 Interkolum.	1 Interkolum.	1 Interkolum.	1 freistehende S.	PR3
	-	(3 Ark./3 Schiffe)	-	-	PR4
	x	bis Rotunde	x	bis Rotunde	PR5
	<i>reduziert</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduziert</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW
	x + DTA	-	x	-	ZW1
	-	-	-	1 tosk. Pil.	ZW2
	2 Port.; m. Port.	- ; m. Port.	- ; m. Port.	x ; m. Rb.-port.	ZW3
	-	-	-	-	ZW4
	x	x	bis ZW	bis über Zyl.	ZW5
	x	x	x	x (Querellipse)	RA
	x ; nur teilweise	x	x	x	RA1
	x	Fenster	Fenster	Fenster	RA2
	-	-	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	RA3
	x	x	x	x	RA4
	x ; x ; 3-fach	x ; x ; 1-fach	steil ; - ; -	x ; x ; 4-fach	RA5
	x + vergl. Lat.	x + verglaste Lat.	x + vergl. Lat.	x + gedeckt	RA6
	x	x	x	x (Querellipse)	RI
	x	1- stöckig	x	1- stöckig	RI 1
	4 N. / 4 W.	x	4 N. / 4 W.	-	RI 2
	x	x	x		RI 3
	-	-	4 W.	-	RI 4
	-	-	Quernischen	-	RI 5
	4 Nischen	-	nur Quernischen	-	RI 6
	x + Queraps.	-	x	-	RI 7
	-	-	-	-	RI 8
	4 W.	teilw. Ädik. in N.	4 diag. W.	-	RI 9
	-	-	F. + Pilaster	-	RI 10
	x (Umgang)	x	x	(teilw. Empore)	RI 11
	x	x ; (6-eckige K.)	x	Kuppel ellipsoid	RI 12
	-	radiale Bänder	?	-	RI 13
	x + vergl. Lat.	x + verglaste Lat.	x + vergl. Lat.	geschlossen	RI 14
	überhöht	überhöht	stark überhöht	überhöht	RI 15

5	6	7	8	9	
D	PL	I	FIN	PL	
1747-1773	1777-1779	1763-1791	1792-1798	1803	
BERLIN Kathedrale St. Hedwig	WARSCHAU Hl. Dreifaltigkeit	VENEDIG Santa Maria Maddalena	HÄMEENLINNA Kirkko	PULAWY Mariä Himmelfahrt	
<i>red. Blockportik.</i>	<i>red. Portikus</i>	<i>red. Blendportik.</i>	<i>red. Blockportik.</i>	<i>red. Portikus</i>	PR
6 ion. St.; x	4 tosk.S.; x	4 ion. St.; x	2 dor. St.; x	6 kor. S.; x	PR1
W. + 2 ion.Pil.	1 tosk.S.	-	Wand	2 kor. S.	PR2
-	1 Interkolum.	1 S.-basis	-	2 Interkolum.	PR3
-	-	-	-	-	PR4
<i>bis Kuppel</i>	<i>bis Rotunde</i>	x	<i>bis Kuppel</i>	x	PR5
<i>red. zu Zwickel</i>	<i>red. zu Zwickel</i>	<i>reduziert</i>	<i>red. zu Zwickel</i>	x	ZW
-	-	x	-	x	ZW1
-	-	1 ion. St.	-	2 kor. Pil.	ZW2
-	- ; m. Port.	-	-	- ; m. Port.	ZW3
-	-	-	-	x	ZW4
<i>bis über Zyl.</i>	<i>bis über Zyl.</i>	<i>bis über Zyl.</i>	<i>bis über Zyl.</i>	x + <i>red. weiter</i>	ZW5
x	x	x	x	x	RA
x	x ; <i>nur teilweise</i>	x	x ; <i>nur teilweise</i>	x	RA1
<i>Fenster</i>	<i>Fenster</i>	<i>Fenster</i>	<i>Fenster</i>	<i>Fenster</i>	RA2
1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	RA3
x	x	x	x	x	RA4
<i>steil; x ; -</i>	<i>Halbkugel; x ; -</i>	x ; x ; 3-fach	x ; x ; 4-fach	x ; x ; 1-fach	RA5
x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>vergl. Lat.</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	x + <i>gedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RA6
x	x	x (Hexagon)	x	x ; <i>S.-galerie</i>	RI
x	1- stöckig	x	1- stöckig	1- stöckig	RI 1
12 Rb.-n./12 W.	12-teil. Empore	6 N. / 6 W.	4 N. / 4 W.	12 N.(Rb- n./Aps.)	RI 2
12 Doppelst.	-	x (<i>tosk.</i>)	-	12 ion. Säulen	RI 3
-	-	6 Nischen	-	-	RI 4
-	-	-	-	-	RI 5
-	-	-	-	-	RI 6
-	-	x	x + <i>Queraps.</i>	-	RI 7
-	-	-	-	-	RI 8
-	-	<i>teilw. Ädik. in N.</i>	-	-	RI 9
Fenster + W.	-	<i>Rundf.+Rahmen</i>	-	-	RI 10
x	x	x	x	x	RI 11
x	x	x	x	x ; (8-Eck-K.)	RI 12
-	2-f.; 10R.; 48K.	-	-	- ; x ; 24 K.	RI 13
x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>vergl. Lat.</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	<i>geschlossen</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RI 14
<i>nahezu wie P.</i>	<i>überhöht</i>	<i>überhöht</i>	<i>nahezu wie P.</i>	<i>nahezu wie P.</i>	RI 15

10	11	12	13	14	
D	D	USA	PL	DK	
1808-1810	1817-1820	1806-1821	1818-1825	1811-1826	
KARLSRUHE St. Stephan	WONFURT St. Andreas	BALTIMORE Basilica	WARSCHAU Alexanderkirche	KOPENHAGEN Slotskirke	
<i>red. Blockportik.</i>	-	x	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
[8 <i>tosk.S.</i>]; x		6 <i>ion. S.</i> ; x	6 <i>kor. S.</i> ; x	4 <i>ion.S.</i> ; x	PR1
[3 <i>tosk S.</i>]		2 <i>ion. S.</i>	2 <i>kor. S.</i>	1 <i>ion.S.</i>	PR2
[1/3 Interkolum.]		2 Interkolum.	2 Interkolum.	1 Interkolum.	PR3
-		x ; <i>nur 2. Reihe</i>	3 <i>Türen/3 Schiffe</i>	-	PR4
<i>bis Rotunde</i>		x	x	x	PR5
<i>reduz. zu Zwickel</i>	-	<i>reduziert</i>	x	<i>ZW = Fassade</i>	ZW
-		x + <i>DTA</i>	x	x	ZW1
-		-	2 <i>kor. Pil.</i>	-	ZW2
-		- ; <i>m. 3 Port.</i>	2 <i>Port.</i> ; <i>m. Port.</i>	2 <i>Rb.-n.</i> ; <i>m.Port.</i>	ZW3
-		-	-	-	ZW4
<i>bis ZW</i>		<i>bis über Langhaus</i>	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis ZW</i>	ZW5
x	-	x (<i>Oktagon</i>)	x	x	RA
x ; <i>nur teilweise</i>		x ; <i>nur teilweise</i>	x	x ; <i>nur teilweise</i>	RA1
x		x	x	x	RA2
-		-	1 <i>Ges. 2 St.-w.</i>	-	RA3
x		x	x	x	RA4
x ; x ; <i>1-fach</i>		x ; x ; <i>5-fach</i>	x ; x ; <i>3-fach</i>	x ; x ; -	RA5
x + <i>glasgedeckt</i>		x + <i>gedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RA6
x	x	x (<i>im Langhaus</i>)	x	-	RI
<i>1-stöckig</i>	x (<i>teilweise</i>)	x	x	<i>Längsbau</i>	RI 1
4 N. / 4 W.	2 N.	8 <i>Rb.-n.</i> / 8 W.	x		RI 2
-	<i>Schein-Stützen</i>	-	x	(x)	RI 3
-	-	-	-		RI 4
-	2 <i>Diag.-n.</i>	-	<i>Eingang+Quern.</i>		RI 5
-	-	-	-		RI 6
x + <i>Queraps.</i>	-	x + <i>Querachse</i>	<i>nur Chornische</i>		RI 7
-	-	-	-		RI 8
-	-	-	-		RI 9
-	-	<i>Bögen +Rahmen</i>	<i>Fenster + W.</i>		RI 10
x	x	x	x		RI 11
<i>flache Kuppel</i>	x ; (<i>gemalte K.</i>)	x ; (<i>runde K.</i>)	x	<i>Pendentfikkuppel</i>	RI 12
<i>radiale Bänder</i>	3-f.; 8 R.; 40 K.	<i>rund</i> ; 4 R.; 24 K.	3-f.; x ; x	2-f.; 6 R.; 32 K.	RI 13
x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + 2. <i>Schale</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RI 14
<i>überhöht</i>	x	<i>überhöht</i>	<i>stark überhöht</i>	<i>stark überhöht</i>	RI 15

15	16	17	18	19	
D	I	I	I	D	
1822-1827	1818-1831	1819-1833	1834	1800-1835	
DARMSTADT St. Ludwig	TURIN Gran Madre di Dio	POSSAGNO Tempio Canoviano	GHISALBA San Lorenzo	OBER- DISCHINGEN Namen Jesu	
<i>reduz. Blockportik.</i>	x	x	x	<i>reduz. Portikus</i>	PR
2 kor. St.; x	6 kor. S.; x	8 dor. S.; x	6 kor. S.; x	4 tosk. S.; x	PR1
Wand	2 kor. S.	2 dor. S.	3 kor. S.	1 tosk. S.	PR2
-	2 Interkolum.	2 Interkolum.	3 Interkolum.	1 Interkolum.	PR3
-	x; nur 2. Reihe	(8 S. in 2. Reihe)	x	-	PR4
<i>bis Kuppel</i>	x	<i>bis Rotunde</i>	<i>bis Rotunde</i>	<i>bis Kuppel</i>	PR5
<i>reduz. zu Zwickel</i>	x	<i>reduziert</i>	<i>reduziert</i>	<i>reduziert</i>	ZW
-	x	-	-	-	ZW1
-	2 kor. Pil.	1 dor. Pil.	2 kor. Pil.	1 tosk. Pil.	ZW2
-	x ; m. Portal	x ; x	- ; m. Port.	- ; m. Port.	ZW3
-	-	-	-	-	ZW4
<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	ZW5
x	x	x	x	x	RA
x	x	x	x	x ; nur teilweise	RA1
x	<i>Fenster</i>	x	x	<i>Fenster</i>	RA2
1 Ges. 2 St.-w.	x	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	-	RA3
x	x	x	x	x	RA4
<i>steil</i> ; x ; -	x ; x ; 3-fach	x ; x ; 4-fach	x ; x ; 6-fach	<i>Halbkugel</i> ; - ; -	RA5
x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>gedeckt</i>	RA6
x ; (2-schalig)	x	x	x	x	RI
1-stöckig	x	1-stöckig	x	1-stöckig	RI 1
(Säulenkreis)	4 N. / 4 W.	8 Rb.-n. / 8 W.	4 N. u. 4 W.	4 N. / 4 W.	RI 2
x (28 S.)	x	-	x ; (Halbsäulen)	8 Doppelstützen	RI 3
-	-	-	-	-	RI 4
-	4 Nischen	-	-	-	RI 5
-	-	-	-	-	RI 6
-	-	-	x + <i>Querachse</i>	-	RI 7
-	-	-	-	-	RI 8
-	-	4 <i>Diag.-nischen</i>	-	-	RI 9
-	(<i>Reliefs</i>)	-	-	-	RI 10
x	x	x	x	x	RI 11
x	x ; (8-eckige K.)	x	x	x	RI 12
- ; - ; -	2-f.; x ; 24 K.	3-f.; 7 R.; 32 K.	1-f.; 11R.; 44K.	2-f.; 9 R.; 32 K.	RI 13
x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	<i>geschlossen</i>	RI 14
<i>nahezu wie P.</i>	<i>nahezu wie P.</i>	x	<i>nahezu wie P.</i>	<i>nahezu wie P.</i>	RI 15

20	21	22	23	24	
I	FIN	I	I	M	
1817-1846	1839-1846	1836-1847	1826-1849	1833-1857	
NEAPEL San Francesco di Paola	TURKU Ortodoksinen Kirkko	MAILAND San Carlo al Corso	TRIEST Sant' Antonio Nuovo	MOSTA Santa Marija Assunta	
x	<i>red. Blockportik.</i>	x	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
8 <i>tosk. St.</i> ; x	4 <i>dor. St.</i> ; x	x ; x	6 <i>ion. S.</i> ; x	10 <i>St.</i> ; x + DTA	PR1
Wand	Wand	2 kor. S.	1 <i>ion. S.</i>	Wand + 2 <i>Pil.</i>	PR2
2 Interkolum.	-	2 Interkolum.	1 Interkolum.	1 Interkolum.	PR3
x ; <i>nur 2. Reihe</i>	-	x ; <i>nur 2. Reihe</i>	-	-	PR4
<i>bis Rotunde</i>	<i>bis Rotunde</i>	x	x	<i>bis Rotunde</i>	PR5
<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW= <i>Fassade</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW
-	-	x	x	-	ZW1
-	-	-	-	1 <i>Pil.</i>	ZW2
2 <i>Port.</i> ; m. <i>Port.</i>	2 <i>F.</i> ; m. <i>Port.</i>	x ; m. <i>Port.</i>	- ; m. <i>Port.</i>	8 <i>Rb.-n.</i> +3 <i>Port.</i>	ZW3
-	-	-	-	-	ZW4
<i>bis ZW</i>	<i>bis über Zylinder</i>	-	<i>bis über Langhaus</i>	<i>bis über Zyl.</i>	ZW5
x	x	x	x	x	RA
x ; <i>nur teilweise</i>	x ; <i>nur teilweise</i>	x ; <i>nur teilweise</i>	x ; <i>nur teilweise</i>	x	RA1
x	<i>Fenster</i>	<i>Fenster</i>	x	<i>Fenster</i>	RA2
1 Ges. 2 <i>St.-w.</i>	x	1 Ges. 2 <i>St.-w.</i>	1 Ges. 2 <i>St.-w.</i>	1 Ges. 2 <i>St.-w.</i>	RA3
x	x	x	x	x	RA4
x ; x ; 5-fach	<i>Halbkugel</i> ; - ; -	x ; x ; 3-fach	x ; x ; 3-fach	x ; x ; 9-fach	RA5
x + <i>glasgedeckt</i>	<i>Lat.</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	RA6
x	x ; (2-schalig)	x	-	x	RI
x	1-stöckig	x	<i>Längsbau</i>	x	RI 1
x	(<i>Säulenkreis</i>)	x		8 <i>Rb.-n.</i> / 8 <i>W.</i>	RI 2
x ; (32 <i>S.</i>)	x ; (16 <i>S.</i>)	x		-	RI 3
-	-	x ; (von <i>St.</i>)		-	RI 4
x + <i>Längs-N.</i>	-	<i>Eingang+Quern.</i>		-	RI 5
-	-	-		-	RI 6
-	-	<i>nur Chornische</i>		-	RI 7
-	-	-		-	RI 8
-	-	-		-	RI 9
3 <i>F.</i> + 1 <i>Feld</i>	-	<i>Fenster +Nischen</i>		<i>Rb.-fenster + W.</i>	RI 10
x	x	x	x	x	RI 11
x	<i>flache Kuppel</i>	x ; (8-eckige <i>K.</i>)	<i>Pendentifkuppel</i>	x ; (<i>Rauten-K.</i>)	RI 12
3-f.; 7 <i>R.</i> ; 32 <i>K.</i>	- ; - ; -	2-f.; x ; x	2-f.; 4 <i>R.</i> ; 24 <i>K.</i>	<i>versetzt</i>	RI 13
x + <i>glasgedeckt</i>	<i>geschlossen</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	x + <i>verglaste Lat.</i>	RI 14
<i>überhöht</i>	<i>überhöht</i>	<i>überhöht</i>	<i>stark überhöht</i>	<i>überhöht</i>	RI 15

25	2. Wohnhaus	26	27	28	
H		I	GB	CH	
1929-1935		ca.1565-1569	1774	ca. 1800	
SZÉKESFEHÉRVÁR Templom		LA ROTONDA Villa Almerico bei Vicenza	LAKE WINDERMERE Villa Belle Isle	PERROY Villa La Gordanne	
<i>reduz. Portikus</i>		<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
6 tosk. S.; -		6 ion. S.; x	4 ion. S.; x	4 ion. S.; x	PR1
2 tosk.S. + 1 St.		Wand + 1 ion.S.	1 ion.S. + 1 St.	1 ion.S. + 1 St.	PR2
1 Interkolum.		2 Interkolumnien	1 Interkolum.	1 Interkolum.	PR3
-		-	-	-	PR4
x		x	bis Rotunde	bis Kuppel	PR5
<i>reduziert</i>		ZW = Fassade	<i>reduz. zu Blende</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW
x		x	x ; Blend-Attika	-	ZW1
x		-	-	-	ZW2
3 Port.		2 F.; m. Port.	2 Rb.-n.; m. Port.	2 Rb.-n.; m. Port.	ZW3
-		-	-	-	ZW4
bis über Zylinder		bis über Fassade	bis über Zylinder	bis über Zylinder	ZW5
x		x (im Kubus)	x	x	RA
x ; nur teilweise		x ; nur teilweise	x	x	RA1
Fenster		x	Fenster	Fenster	RA2
3 Ges. 4 St.-w.		-	1 Ges. 2 St.-w.	-	RA3
x		x	x	x	RA4
Halbkugel; x ; -		x ; x ; 7-fach	x ; x ; -	x ; - ; -	RA5
x + verglaste Lat.		x + verglaste Lat.	x + glasgedeckt	x + glasgedeckt	RA6
x		x	-	-	RI
x		x			RI 1
x		8 Port. / 8 W.			RI 2
x ; (Kolossal- Pil.)		-			RI 3
-		-			RI 4
Diagonalnischen		-			RI 5
-		-			RI 6
x + Querachse		-			RI 7
-		-			RI 8
-		-			RI 9
Rb.-nischen + W.		-			RI 10
x		x			RI 11
x		x			RI 12
3-f.; 6R.; 32K.		radiale Bänder			RI 13
x + verglaste Lat. gedrückt		x + verglaste Lat. sehr stark überhöht	-	-	RI 14 RI 15

3. Staffagebau im Garten	29	30	31	32	
	GB	GB	D	GB	
	1726-1727	1753-1755	1795-1797	1802-1810	
	CHISWICK Ionic Temple	STOURHEAD Pantheon	WÖRLITZ Pantheon	INCE BLUNDELL Temple	
	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
	4 ion. S.; x	6 kor. St.; x	4 kor. S.; x	4 ion. S.; x	PR1
	2 ion. S + 1 St.	-	1 kor. S.	-	PR2
	2 Interkolumnien	2 Interkolumnien	1 Interkolum.	1 Interkolum.	PR3
	-	-	-	-	PR4
	<i>bis Rotunde</i>	<i>bis Rotunde</i>	x	<i>bis Kuppel</i>	PR5
	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduziert</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW
	-	-	x	-	ZW1
	-	-	1 kor. Pil.	-	ZW2
	- ; m. Portal	- ; m. Portal	2 Rb.-n.; m.Port.	2 Rb.-n.; m.Port.	ZW3
	-	-	-	-	ZW4
	<i>bis ZW</i>	<i>bis über Zylinder</i>	x	<i>bis über Zylinder</i>	ZW5
	x	x	x	x	RA
	x	x	x	x	RA1
	<i>Fenster</i>	x	<i>Fenster</i>	x	RA2
	-	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.-w.	-	RA3
	x	x	x	x	RA4
	<i>Halbkugel; - ;3-f. geschlossen</i>	x ; - ; 3-fach x + <i>glasgedeckt</i>	x ; x ; - x + <i>glasgedeckt</i>	x ; - ; 3-fach x + <i>glasgedeckt</i>	RA5 RA6
		x	x ; (2-schalig)	x	RI
		x	x	1-stöckig	RI 1
		x	8 Rb.-n. / 8 W.	4+4 Rb.-n. / 8 W.	RI 2
		-	x	x (ion.)	RI 3
		-	-	x	RI 4
		-	-	<i>Serliana</i>	RI 5
		-	-	-	RI 6
		x + <i>Quer+Diag.-n.</i>	-	-	RI 7
		-	-	-	RI 8
		-	-	-	RI 9
		Rahmen + W.	-	-	RI 10
		x	x	x	RI 11
		x	x	x	RI 12
		2-f.; 4 R.; 16 K.	- ; - ; -	3-f.; 4R.; 20 K.	RI 13
		x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RI 14
		<i>etwas überhöht</i>	<i>stark überhöht</i>	<i>nahezu wie P.</i>	RI 15

4. Museum	33	34	35	36	
	I	D	D	USA	
	um 1780	1823-1830	1912-1919	1938-1941	
	ROM/Vatikan Sala Rotonda	BERLIN Altes Museum	HAMBURG Kunsthalle, Kuppelanbau	WASHINGTON, D.C. National Gallery	
	-	-	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
			4 St.; x	8 ion. S.; x	PR1
			Wand + 1 St.	1 St.+Wand.+2Pil.	PR2
			1 Interkolumnium	1 Interkolumnium	PR3
			-	-	PR4
			<i>bis Zwischenblock</i>	x	PR5
	-	-	<i>reduz. = Fassade</i>	<i>reduz. = Fassade</i>	ZW
			-	x	ZW1
			<i>(Fensterband)</i>	-	ZW2
			2 Fenster; m. Port.	2 Port.; m. Port.	ZW3
			-	-	ZW4
			<i>bis ZW</i>	<i>bis über Fassade</i>	ZW5
	-	-	x	x	RA
			x ; <i>nur teilweise</i>	x ; <i>nur teilweise</i>	RA1
			<i>Fenster</i>	x	RA2
			1 Ges. 2 St.-w.	-	RA3
			x	x	RA4
			x ; x ; 2-fach	x ; x ; 3-fach	RA5
			x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RA6
	x	x; (<i>S.-galerie</i>)	x	x ; (<i>2-schalig</i>)	RI
	x	x	1- stöckig	1-stöckig	RI 1
	10 Rb.-n./10 W.	20 Interkolum.	-	(<i>Säulenkreis</i>)	RI 2
	x (<i>komposit</i>)	x ; (20 S.)	-	16 ion. S.	RI 3
	10 Nischen	-	-	-	RI 4
	-	-	-	-	RI 5
	-	-	-	-	RI 6
	-	-	-	-	RI 7
	-	-	-	-	RI 8
	-	-	-	-	RI 9
	10 Rb.-f. + W.	18 N./2 Port.+W.	-	-	RI 10
	x	x	x	x	RI 11
	x	x	x	x	RI 12
	2-f; 5 R.; 30 K.	3-f.; 4 R.; 20 K.	16 radiale Bänder	3-f.; x ; 24 K.	RI 13
	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RI 14
	<i>überhöht</i>	<i>etwas überhöht</i>	<i>gedrückt</i>	<i>nahezu wie P.</i>	RI 15

5. Mausoleum	37	38	39	
	D	D	I	
	1820-1824	voll. 1824	1888	
	STUTTGART- ROTENBERG Mausoleum	STUTTGART- HESLACH Grabkapelle	TURIN Mausoleo della Bela Rosin	
	<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	x	PR
	4 ion. S.; x	2 ion. S.; x	x ; x	PR1
	1 ion. S.	1 ion. S.	x	PR2
	1 Interkolumnium	1 Interkolumnium	x	PR3
	-	-	x	PR4
	<i>bis Rotunde</i>	<i>bis Rotunde</i>	x	PR5
	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	x	ZW
	-	-	x	ZW1
	1 ion. Pil.	1 ion. Pil.	x	ZW2
	2 Rb.-n.; m. Port.	- ; m. Port.	x ; m. Port.	ZW3
	-	-	-	ZW4
	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	x	ZW5
	x	x	x	RA
	x ; nur teilweise	x	x	RA1
	<i>Fenster</i>	x	<i>Fenster</i>	RA2
	1 Ges. 2 St.-w.	1 Ges. 2 St.w.	x	RA3
	x	x	x	RA4
	x ; x ; 2-fach	x ; x ; -	x ; x ; 3-fach	RA5
	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RA6
	x ; (2-schalig)	x	x	RI
	1-stöckig	1- stöckig	x	RI 1
	4 N. / 4 W.	8 Pil. / 8 W.	8 Rb.-n. / 8 W.	RI 2
	x	ion. Pil.	x	RI 3
	4 Nischen	1 Nische	x	RI 4
	<i>Längs-+Quer-N.</i>	-	-	RI 5
	-	-	-	RI 6
	-	-	8 Nischen	RI 7
	-	-	-	RI 8
	-	-	-	RI 9
	-	-	8 Rb.-n. + 8 W.	RI 10
	x	x	x	RI 11
	x	x	x	RI 12
	1-f.; x ; 24K.	1-f.; 4 R.; 16 K.	4-f.; x ; 24K.	RI 13
	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RI 14
	<i>stark überhöht</i>	<i>stark überhöht</i>	x	RI 15

6. Bibliothek	40	7. Friedhof- kapelle	41	42	
	USA		I	I	
	1822-1826		1815-1849	1844-51	
	CHARLOTTESVILLE University		BRESCIA Cimitero 'Vantiniano'	GENUA Cimitero di Staglieno	
	<i>reduz. Portikus</i>		<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Portikus</i>	PR
	6 kor.S.; x		4 dor. S.; x	6 dor. S.; x	PR1
	x		1 dor.S. + 2 Pil.	1 dor.S. +2 Pil.	PR2
	x		2 Interkolumnien	1 Interkolumnium	PR3
	-		-	-	PR4
	x		<i>bis Rotunde</i>	<i>bis Rotunde</i>	PR5
	<i>reduziert</i>		<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW
	x		-	-	ZW1
	1kor. Pil.		-	Wand + 1 dor.Pil.	ZW2
	2 Fenster; m. Port.		- ; m. Port.	(3 Port.)	ZW3
	-		-	-	ZW4
	<i>bis über Zylinder</i>		x	<i>bis über Zylinder</i>	ZW5
	x		x	x	RA
	x		x ; nur teilweise	x ; nur teilweise	RA1
	Fenster		x	x	RA2
	1 Ges. 2 St.-w.		1 Ges. 2 St.-w.	x	RA3
	x		x	x	RA4
	x ; x ; x		x ; x ; -	x ; x ; 3-fach	RA5
	x + <i>glasgedeckt</i>		x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RA6
	x ; (S.-galerie)		x	x ; (S.-galerie)	RI
	1-stöckig		x	1-stöckig	RI 1
	(Säulenkreis)		4 N.	(Säulenkreis)	RI 2
	<i>komposit (20 S.)</i>		-	<i>ion. (16 S.)</i>	RI 3
	-		Chor-Nische	-	RI 4
	-		-	-	RI 5
	-		-	-	RI 6
	-		<i>nur Chor-Nische</i>	-	RI 7
	-		-	-	RI 8
	-		-	-	RI 9
	-		<i>Nischen + W.</i>	-	RI 10
	-		x	x	RI 11
	x		x	x	RI 12
	- ; - ; -		- ; - ; -	2-f.; 6R.; 24K.	RI 13
	x + <i>glasgedeckt</i>		x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>	RI 14
	<i>stark gedrückt</i>		<i>überhöht</i>	<i>nahezu wie P.</i>	RI 15

8. Ehrentempel	43	44	45	46	
	USA	USA	GB	USA	
	voll. 1906	1905-1907	1926-1929	1939-1943	
	VICKSBURG Illinois Memorial	CANTON McKinley Memorial	OXFORD Rhodes House	WASHINGTON, D.C. Jefferson Mem.	
	<i>reduz. Portikus</i>	-	<i>reduz. Portikus</i>	x	PR
	4 tosk. S.; x		4 ion. S.; -	8 ion. S.; x	PR1
	2 tosk. S.		2 ion. S.	2 ion. S.	PR2
	1 Interkolumnium		2 Interkolumnien	2 Interkolumnien	PR3
	-		x ; nur 2. Reihe	x ; nur 2. Reihe	PR4
	x		-	bis Rotunde	PR5
	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduziert</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	<i>reduz. zu Zwickel</i>	ZW
	x	x	-	-	ZW1
	1 Pil.	-	-	-	ZW2
	- ; m. Port.	- ; m. Port.	2 F.; m. Port.	x ; m. offen	ZW3
	-	-	-	-	ZW4
	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	<i>bis über Zylinder</i>	<i>üb. äußer. S.-kreis</i>	ZW5
	x	x	x	x	RA
	x	x	x ; nur teilweise	x ; 2-schalig	RA1
	x	x	Fenster	x + offen	RA2
	1 Ges. 2 St.-w.	x	x	-	RA3
	x	x	x	x	RA4
	<i>Halbkugel; x ; 3-f.</i>	<i>Halbkugel; x ; 1-f.</i>	x ; x ; 2-fach	x ; x ; 5-fach	RA5
	x	x + <i>glasgedeckt</i>	<i>geschlossen</i>	<i>geschlossen</i>	RA6
	x ; (<i>Dodekagon</i>)	x	x	x	RI
	x	x	x	1-stöckig	RI 1
	-	4 N. / 4 W.	2 Port. / Wand	4 Öffnungen / 4 W.	RI 2
	-	x ; (<i>tosk.</i>)	-	x ; (<i>ion.</i>)	RI 3
	-	-	-	4 Nischen	RI 4
	-	4 Nischen	-	Längs- + Quer-N.	RI 5
	-	-	-	-	RI 6
	-	-	-	-	RI 7
	-	-	-	-	RI 8
	-	-	-	-	RI 9
	<i>Pilaster + W.</i>	<i>Rahmen + W.</i>	<i>Nischen + W.</i>	-	RI 10
	x	x	x	x	RI 11
	x	x	<i>flache Kuppel</i>	<i>flache Kuppel</i>	RI 12
	1-f.; 4 R.; 12 K.	4-f.; 5 R.; 24 K.	-	3-f.; 5 R.; 24 K.	RI 13
	x	x + <i>glasgedeckt</i>	<i>geschlossen</i>	<i>geschlossen</i>	RI 14
	<i>überhöht</i>	<i>überhöht</i>	<i>überhöht</i>	<i>nahezu wie P.</i>	RI 15

	9. Versamm- lungsraum	47	48	10. Verkehrs- gebäude	49
		D	D		D
		1905-1907	1912-1913		1907-1911
		WIESBADEN Kurhaus	HANNOVER Stadthalle / HCC		HAMBURG Alter Elbtunnel, St. Pauli
PR		<i>reduz. Portikus</i>	<i>reduz. Blockport.</i>		<i>reduz. Portikus</i>
PR1		6 ion. S.; x	8 St.; x		5 St.; x
PR2		Wand + 1 ion.S.	4 St.		-
PR3		1 Interkolumnium	-		-
PR4		-	-		-
PR5		x	<i>bis Rotunde</i>		x
ZW		ZW = Fassade	<i>reduz.</i>		ZW = Fassade
ZW1		x	x (<i>reduz.</i>)		x
ZW2		-	4 St.		-
ZW3		(<i>mehrere Port.</i>)	-		-
ZW4		-	-		-
ZW5		<i>bis ZW=Fassade</i>	<i>bis über Zylinder</i>		-
RA		x	x		x
RA1		x ; <i>nur teilweise</i>	x		x ; <i>nur teilweise</i>
RA2		-	x		<i>Fenster</i>
RA3		-	(2 versch. Zyl.-Ø)		-
RA4		x	x		x
RA5		x ; x ; 1-fach	x ; x ; -		x ; x ; 1-fach
RA6		x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>		<i>geschlossen</i>
RI		x ; (<i>Oktogon</i>)	x ; (<i>2-schalig</i>)		x
RI 1		(<i>Pendentifkuppel</i>)	1- stöckig		1-stöckig
RI 2		-	(<i>Säulenkreis</i>)		-
RI 3		-	20 Säulen		-
RI 4		-	-		-
RI 5		-	-		-
RI 6		-	-		-
RI 7		-	-		-
RI 8		-	-		-
RI 9		-	-		-
RI 10		-	-		-
RI 11		x	-		x
RI 12		x	<i>Kegeldach</i>		<i>nahezu Halbkugel</i>
RI 13		- ; - ; -	20 radiale Bänder		1-f.; 5 R.; 16 K.
RI 14		x + <i>glasgedeckt</i>	x + <i>glasgedeckt</i>		<i>geschlossen</i>
RI 15		<i>stark überhöht</i>	<i>gedrückt</i>		<i>etwas gedrückt</i>

Verwendete Abkürzungen in der Synopsen-Tabelle:

Ädik. = Ädikula/Ädikulen	vergl. = verglaste
Aps. = Apside(n)	versch. = verschiedene
Ark. = Arkade(n)	W. = Wandabschnitt(e)
Blendportik.= Blendportikus	x = entspricht dem charakteristischen Merkmal des Pantheon
Blockportik.= Blockportikus	ZW = Zwischenblock
diag. = diagonal	Zyl. = Zylinder
dor. = dorisch(e)	
DTA = Doppelturmanlage	
-f. = fach	
F. = Fenster	
Ges. = Gesims(e)	
Interkolum. = Interkolumnium/Inter-kolumnien	
ion. = ionisch(e)	
K. = Kasette(n)	
kor. = korinthisch(e)	
Lat. = Laterne	
m. = mittig	
N. = Nische(n)	
Pil. = Pilaster	
Port.= Portal(e)	
PR = Pronaos	
R. = Reihe(n)	
Rb.-n. = Rundbogennischen	
Rb.-port. = Rundbogenportal	
red./reduz. = reduziert(e/r)	
S. = Säule(n)	
St. = Stütze(n)	
St.-w. = Stockwerk(e)	
teil. = teilig(e)	
teilw. = teilweise	
tosk. = toskanisch(e)	

EXKURS: Die baulichen Anspielungen auf das Pantheon

Mit dem Titel *bauliche Anspielung* sollen Architekturen benannt werden, die Merkmale eines anderen Bauwerks zu enthalten scheinen, ohne dass solche Gebäude eindeutig als Rezeption bestimmt werden können. Diese *baulichen Anspielungen* stellen dem Betrachter einige besondere Kennzeichen zur Verfügung, die Assoziationen auf andere Bauwerke auszulösen vermögen. Es sind Gebäude, die zwar *auch* an das Pantheon in Rom denken lassen, aber gerade keine eindeutige Rezeption dieser Architektur vornehmen.

Auf dieser Basis werden im Folgenden mehrere auf das Pantheon anspielende Bauwerke mit Standort, Name, Bauzeit und Architekt vorgestellt. Die Anmerkung zum Namen des jeweiligen Gebäudes gibt zuerst über die Literatur Auskunft. Im direkten Anschluss folgen die von verschiedenen Autoren angesprochenen Bezüge bzw. Nicht-Bezüge auf das Pantheon in Rom. Jedes Bauwerk wird danach knapp in seinem äußeren und inneren Aufbau beschrieben. Diese Darstellung dient dazu, die nicht-rezeptive Ausrichtung der Anspielungen ins Wort zu fassen.

Als bauliche Anspielung kann etwa der *Reichstag* in Berlin nach seinem Umbau zur Jahrtausendwende hin gelten. Die neu entstandene Kuppel rückt das historische Gebäude in neue Zusammenhänge. Als Beispiel für Sakralbauten werden *St. Ludwig in Darmstadt*, die *Lambertikirche in Oldenburg* und *San Andrea al Quirinale in Rom* beschrieben. *St. Ludwig* rezipiert bereits außen erkennbar das Pantheon, während die *Lambertikirche* keine Vorgaben in der Außengestalt macht. *San Andrea al Quirinale* spielt auf vielen Ebenen, sowohl außen wie innen, auf das Pantheon an und gibt Assoziationen Raum, die jedoch nicht eindeutig dem Pantheon zugeschrieben werden können. Der *Dom von Schio* bietet aus heutiger Perspektive zunächst nur wenig Anlass, in ihm auch das Pantheon entdecken zu können. Sobald jedoch ein früherer Bauzustand des Pantheon durch bildliche Zeugnisse erinnerbar wird, kann der Dom in seiner heutigen Erscheinungsform als *historische Anspielung* angesprochen werden. *Schloss Sanssouci in Potsdam*, maison de plaisance, soll für eine weitere profane Nutzung stehen. Seine Nähe zum Pantheon wird in der Literatur kolportiert.

(50) ROM, S. Andrea al Quirinale,⁶²⁹ 1658-71,⁶³⁰ Giovanni Lorenzo BERNINI⁶³¹

Konkav zurückschwingende Hofmauern leiten den Blick zur Mitte der Eingangsseite: Zum Portikus der Kirche mit kolossalen korinthischen Pilastern, die den Portalbaldachin und ein darüber liegendes Thermenfenster einfassen. Über dem Gebälk erhebt sich ein leicht vorgekrager Dreieckgiebel. Die konvexen Mauern der Rotunde setzen direkt am Portikus an. Der aus der Eingangsfassade herausragende Baldachin, in der Art eines zweisäuligen⁶³² Monopteros-Segments, überfängt das Portal. Der geschwungene Baldachin wird von einem gesprengten Segmentgiebel bekrönt, dessen Flügel ein Wappen flankieren. Dahinter, auf der Ebene der Fassade, erhebt sich ein großes Thermenfenster, dessen Rahmung bis zum Gebälk des Portikus reicht. Der Zwischenblock ist reduziert zu Ausgleichswickeln. Die Rotunde hat einen querelliptischen Grundriss. Das Äußere ist durch Gesims und umlaufendes Pultdach deutlich in zwei Stockwerke aufgeteilt. Das obere Stockwerk hat einen geringeren Durchmesser. Mehrere Fenster öffnen die Wandschale nach innen, während zwischen den Fenstern kräftig dimensionierte Voluten nach oben hin in Wandpfeiler bis zum Kranzgesims hin auslaufen.

Durchschreitet der Besucher das Portal, öffnet sich im Inneren eine querelliptische Rotunde mit insgesamt zehn tiefen Nischen. Korinthische Säulen und Pilaster rahmen die Nischen und

⁶²⁹ Der Sakralbau wird vorgestellt von:

MARDER, Tod A., *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, 187-209. MARDER, Tod Allen, *The Evolution of Bernini's Designs for the façade of Sant'Andrea al Quirinale: 1658-76*, in: *Architectura* 20, 1990, 108-132. SMYTH-PINNEY, Julia M., *The Geometries of S. Andrea al Quirinale*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 48, 1989, 53-65. BORSI, Franco, *Gian Lorenzo Bernini Architekt*. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1983, 106-115 u. 340-341. CONNORS, Joseph, *Bernini's S. Andrea al Quirinale: Payments and Planning*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 41, 1982, 15-37.

Keiner der Sant'Andrea vorstellenden Autoren bringt das römische Pantheon als Vorbild ins Spiel. *Connors* nennt zwei Details (Nischensäulen und Kapellenmuerfluchten), die auf das Pantheon anspielen würden, falls der erste, abgelehnte Pentagon-Entwurf Berninis gebaut worden wäre. Vgl. CONNORS, Joseph, *Bernini's S. Andrea al Quirinale*, 1982, 22ff.)

Lediglich GIJSBERS verwendet den Terminus ‚allusion‘ – Anspielung – um einige nicht besonders schlagkräftige Bezüge zum Pantheon zu zeigen: „Camillo had another reason for agreeing to the oval design: its interior was a direct allusion to the Pantheon. Many writers have commented that the affinity between the two monuments is mainly the result of the similar marble encrustations, the Corinthian order and a markedly curved, unbroken entablature.“ (...) „Yet in the case of the Sant'Andrea, the Pantheon 'quotations' should be placed in a broader context. They in part resulted from Camillo's efforts to ensure that the church radiated a definite all'antica air. From this vantage-point, the allusion to the Pantheon, when combined with the 'pseudo-circular' ground-plan and the marble decorations, made a crucial contribution to the visual expression of Camillo Pamphilij's concetto of the church.“ GIJSBERS, Pieter-Matthijs, *Resurgit Pamphilij in Templo Pamphiliانا Domus: Camillo Pamphilij's Patronage of the Church of Sant'Andrea al Quirinale*, in: *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 55, 1996, 317.

⁶³⁰ Vgl. MARDER, Tod Allen, *The Evolution of Bernini's Designs for the façade of Sant'Andrea al Quirinale: 1658-76*, in: *Architectura* 20, 1990, 108 u.123.

⁶³¹ BERNINI, Giovanni Lorenzo (Gianlorenzo), Architekt und Bildhauer, * 7.12.1598 Neapel, + 28.11.1680 Rom.

Leben und Werk werden vorgestellt von: MARDER, Tod A., *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, 9-25. AKL 9, 1994, 608-613. HIBBARD, Howard, *Bernini, Giovanni Lorenzo*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan encyclopedia of architects*, Bd.1, New York 1982, 190-201.

⁶³² Die Säulen sind in ionisierender Ordnung gestaltet.

tragen das zur Kuppel überleitende Gesims.⁶³³ Die volle Höhe erreichen die Eingangsnische, die gegenüberliegende Nische mit dem Hauptaltar, sowie je zwei in den spitzen Rundungen der Ellipse gelegene Altarnischen. Die beiden je den Eingang und den Hauptaltar flankierenden Nischen fungieren zum Teil als Durchgänge und sind durch ein Gesims in der Höhe beschnitten. Besonders hervorgehoben sind die Eingangsnische und die Nische mit dem Hauptaltar. Die Eingangsnische reicht mit einem Bogen über das Niveau des Kuppelgesimses in die Kuppel hinein. Die Hauptaltarnische krönt ein leicht vorgekrager gesprengter Segmentgiebel, der ebenfalls in die Kuppelzone reicht. Getragen wird Gebälk und Giebel zusätzlich von zwei freistehenden korinthischen Säulen, die der Ellipsenlinie folgend, den Hauptaltar betonen. Die Kuppel ist an der Basis durchfenstert. Ihre Schale wird durch zehn Bahnen gegliedert, die die Nischeneinteilung der Rotunde vertikal bis zum Opaion fortführen. Die Zwischenfelder sind mit sechseckigen Kassettenfeldern verziert. Das elliptische Opaion geht in eine Laterne über.

Das Äußere der Kirche kann kaum als Rezeption des Pantheon gelten. Der Zylinder ist an seiner Oberfläche zergliedert und gestaffelt. Die Kuppel vermag nicht einmal in Ansätzen eine rezeptive Verbindung herzustellen. Das querovale Innere bietet mit den Pilastern, den freistehenden Säulen der Chornische und dem Opaion Ansätze zu einer Erinnerung an das Pantheon. Die Kolossalsäulen, die komposite Ordnung im Bereich des Zylinders, die sechseckige Kassettierung zwischen radial geführten Bändern, die Durchfensterung der Kuppelsphäre und die prominente Laterne über dem Opaion lassen diese Ansätze wieder in den Hintergrund treten, so dass der Zentralraum, das Opaion und die beiden Säulen auf dem Ellipsenkreis lediglich mögliche Anspielungen auf das Pantheon bilden.

⁶³³ Die Höhe des Kuppelgesimses innen entspricht in der Höhe dem Pultdach an der Außenwand.

(51) POTSDAM, Schloss Sanssouci, Marmorsaal,⁶³⁴ 1745-1748,⁶³⁵ Georg Wenceslaus von KNOBELSDORFF⁶³⁶

Im Westen von Potsdam liegt Park und Schloss Sanssouci. Die Gartenfront des Schlosses wird von Süden her aufsteigend über einen mehrfach abgestuften Terrassenhang erreicht. Der queroval liegende Marmorsaal wölbt seine konvexe Fassade mittig aus der geraden Front des Schlosses dem Betrachter entgegen. Links und rechts sind die beiden Schlossflügel durch zwei hinter der Front zurückspringende Bauten nach Osten und Westen erweitert. Der Marmorsaal wird nach oben hin durch eine gewölbte Dachkuppel mit Fenstern und einem aufgemauerten balustradenartigen Opaion abgeschlossen. Das Äußere gibt für eine Assoziation des Pantheon nicht viel her. Für das Innere des querovalen Marmorsaals – mit einer Lichtöffnung im Scheitelpunkt des Gewölbes – wird hingegen oftmals das Pantheon in Rom als Vorbild genannt.

Doch die das Kranzgebälk des querovalen Zylinders tragenden korinthischen Kolossalsäulen in Doppelstellung lassen kaum die wenigstens einseitig vorhandenen Rundbogennischen in Erscheinung treten. Die Kuppelwölbung ist durch vertikal zum Opaion nach oben gezogene Bänder rhythmisiert. Eine reiche Ornamentierung und figurale Reliefs überziehen die unterteilten Flächen.

⁶³⁴ Das Schloss Sanssouci wird beschrieben von:

HORTENSE, Hepe von, Deutschland. Klassische Reiseziele, Das Schloß Sanssouci, Herrsching 1991, 4-7. GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986, 239-242. REUTHER, Hans, Architektur, in: ZIECHMANN, Jürgen (Hrsg.), Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche, Bremen 1985, 138-141. MIELKE, Friedrich, Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam, Frankfurt am Main 1981, 61-65. KURTH, Willy, Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962, bes. 15-40. 107-144.

Der Anspielungs-Charakter tritt bei *Hortense* und *Giersberg* durch die Bezeichnung als ‚freie Nachbildung‘ hervor:

„Friedrich nennt den ‚Kuppelsaal‘ in seiner Gedächtnisrede auf den Baumeister ‚eine freie Nachbildung vom Innern des Pantheon‘. Auch Nicolai bringt ihn mit dem antiken Bauwerk in Verbindung, allerdings nur in bezug auf die Öffnung der Kuppel.“ GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich als Bauherr, Berlin 1986, 240.

„Friedrichs freie Nachbildung des Pantheons wurde berühmt durch die geistreichen Tafelrunden, denen er mehr als Philosoph denn als König präsierte.“ HORTENSE, Hepe von, Deutschland. Klassische Reiseziele, Das Schloß Sanssouci, Herrsching 1991, 24.

Reuther und *Mielke* verwenden den nicht eindeutigen Terminus ‚Motiv‘. Die beiden von *Reuther* genannten Motive im Innenraum reichen nur zur Anspielung; *Mielke* führt seine Motiv-Behauptung nicht weiter aus:

„Der den Mittelpavillion zur Terrassenseite ausfüllende querovale Mittelsaal, der Marmorsaal genannt wird und von acht korinthischen Säulenpaaren umstellt ist, nimmt das Motiv des römischen Pantheons auf, das Friedrich danach auf kreisrundem Grundriß bei der St. Hedwigskirche zu Berlin und 1752 auf querelliptischem Grundriß durch Johann Boumann nach Entwurf von Knobelsdorff bei der Französischen Kirche zu Potsdam durch gesetzt hat.“ REUTHER, Hans, Architektur, Bremen 1985, 138-139.

„Im Schloß Sanssouci hatte Friedrich das Pantheon-Motiv nicht nur in den beiden Rundräumen verwendet, sondern auch im zentral gelegenen Marmorsaal.“ MIELKE, Friedrich, Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam, Frankfurt am Main 1981, 63.

⁶³⁵ Der Marmorsaal wurde 1748 fertiggestellt. Vgl. MIELKE, Friedrich, Potsdamer Baukunst, 1981, 61 u. 64.

⁶³⁶ Vgl. Anm. 308.

Mit dieser Gestaltung des zentralen Marmorsaales des Schlosses können eher zeitgleich entstandene Bauwerke assoziativ verbunden werden. Eine klare Zuweisung an das römische Pantheon ist nicht möglich. Dafür steht eindeutiger die ebenfalls von Friedrich II. projektierte Hedwigskirche auf dem Forum Fridericianum in Berlin.

Doch nicht nur die Anschauung, auch das schriftliche Zeugnis lässt den Vorbildcharakter des römischen Hadrianbauwerks in den Hintergrund treten. Friedrich II. selbst äußerte sich dazu in einer ‚Eloge‘. Nach dem Tode seines Baumeisters von Knobelsdorff ließ Friedrich II. am 24. Januar 1754 eine Gedächtnisrede in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin verlesen, bei der verschiedene Bauprojekte zur Sprache kamen: „Auch der Kuppelsaal in Sanssouci, eine freie Nachbildung vom Innern des Pantheon, entstand nach seinen Entwürfen.“⁶³⁷ Diese Wortwahl passt weniger zu einer rezeptiven Auffassung des Marmorsaales, sondern eher zu einer Architektur, die den Zentralraum betont und im weiteren Sinne auch eine Anspielung auf das Pantheon, wenn nicht ermöglicht, so aber zumindest nicht völlig ausschließt.⁶³⁸

⁶³⁷ Zit. nach KURTH, Willy, Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962, 10.

⁶³⁸ Wenn die Eloge sich schon auf ein römisches Bauwerk bezieht, ließe sich angesichts des Grundrisses und der Kuppelgestaltung eher an Berninis San Andrea al Quirinale denken.

(52) OLDENBURG, St. Lamberti,⁶³⁹ 1791-1795,⁶⁴⁰ Joseph Bernhard WINCK⁶⁴¹

Der Kirchenbau liegt frei umschreitbar im Zentrum der Stadt. Der neugotische Ziegelbau hat im Westen eine gestaffelte hochragende Dreiturmfassade mit Spitzhelmen, ein mit einem Satteldach gedecktes Langhaus, sowie einen fast gleich hohen Choranbau im Osten, der von Türmen mit Spitzhelmen flankiert und überragt wird. Der Besucher erreicht das Innere der Kirche durch den westlichen Haupteingang im mittleren Turm. Nach Durchschreiten des Portals und der Turmvorhalle öffnet sich unvermittelt ein zweischaliger klassizistischer Rotundenraum.⁶⁴²

Zwölf Stützen bilden den offenen zweistöckigen Rotundenzylinder und tragen das kreisrunde Gebälk, über dem sich die Kuppel nach oben wölbt. Hinter dieser ersten, zylinderförmigen Raumschale befindet sich die zweite, durch acht Mauerabschnitte bestimmte, äußere Raumschale. An den Diagonalachsen spiegeln die Zwickelbereiche durch vier konkave, am Mittelpunkt des Raumes ausgerichtete Kreissegmentmauern das innere Rund der Stützen. An der Querachse laufen die beiden mittig liegenden Wandabschnitte parallel in Ost-West-Richtung. Sie sind im oberen Teil mit je drei Fenstern geöffnet. An der Längsachse ragt der

⁶³⁹ Auskunft über den Sakralbau geben:

KNÖFEL, Achim, Klassizismus und mehr. St. Lamberti in Oldenburg nach Umbau und Renovierung, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 30, 2010, 95-100, insb. 96-97. BÖKER, Doris (Bearb.), Stadt Oldenburg, Baudenkmale in Niedersachsen, Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Band 31, Hameln 1993, 70-72. HEINEMEYER, Elfriede, Die Baugeschichte, in: RITTNER, Reinhard (Hrsg.), Oldenburg und die Lambertikirche (Oldenburgische Monographien), Oldenburg 1988, 63-96.

Lediglich das eine Baudetail ‚Opaion‘ bezieht *Knöfel* auf das Pantheon:

„Zwölf steinerne Säulen tragen die reich stuckierte hölzerne Kuppelkonstruktion, deren Scheitelöffnung nach dem Vorbild des Pantheon in Rom das Himmelslicht einströmen lässt.“ KNÖFEL, Achim, Klassizismus und mehr. St. Lamberti in Oldenburg nach Umbau und Renovierung, 2010, 97.

⁶⁴⁰ Vgl. BÖKER, Doris (Bearb.), Stadt Oldenburg, Baudenkmale in Niedersachsen, Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Band 31, Hameln 1993, 70.

Dieser Zeitraum (1791-1795) umfasst lediglich den Einbau der Rotunde in den bisherigen Kirchenraum, eine dreischiffige gotische Hallenkirche mit östlichem Umgangschor. Das gotische Langhaus wurde entkernt und zum Quadrat mit eingeschriebener Rotunde umgebaut. Der Chor wurde abgebrochen und durch eine querrechteckige, östliche Eingangshalle ersetzt. Der Altar findet an der Westseite der Rotunde seinen Platz. Ende des 19. Jh. wird das Quadrat in neugotischen Formen ummantelt: die Westseite erhält in der Mitte einen in die Mauer eingreifenden Turm, der an den Ecken von zwei Türmen flankiert wird; die Ostseite erweitert die querrechteckige Eingangshalle zu einem von Türmen flankierten Chor in neugotischen Formen, der jedoch weiterhin als Hauptportal dient. Eine Renovierung zu Beginn des letzten Drittels des 20. Jh. machte den mittleren Westturm zum Haupteingang und verlegte den Altar an die Ostseite der Rotunde. Die letzte Renovierung der Jahre 2006-2009 erfasste baulich vor allem den inneren Aufbau des Ostchors, der an neue Funktionen angepasst wurde.

⁶⁴¹ WINCK, Joseph Bernhard, Architekt, * 29.7.1754 Hildesheim, + 15.2.1812 Oldenburg.

„Zur Ausführung gelangte schließlich die Konzeption, die der katholische Baumeister des Domkapitels in Münster, Bernhard Joseph Winck, entwickelte.“ Einige Daten zum Leben erscheinen bei: KNÖFEL, Achim, Klassizismus und mehr. St. Lamberti in Oldenburg nach Umbau und Renovierung, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 30, 2010, 96.

HEINEMEYER, Elfriede, Die Baugeschichte, in: RITTNER, Reinhard (Hrsg.), Oldenburg und die Lambertikirche (Oldenburgische Monographien), Oldenburg 1988, 78-80. ThB XXXVI, 56.

⁶⁴² Der Umbau Ende des 18. Jh. hat eine zweischalige Rotunde in ein bereits an drei Seiten vorhandenes und übernommenes Außenmauer-Quadrat eingeschrieben.

mittige Teil der Westwand durch den Turmanbau des 19. Jh. in Richtung Stützenkreis vor. Die Ostwand ist mittig gerade geschlossen.

Das untere Stockwerk des Zylinders wird von zwölf über das Rund verteilten viereckigen Pfeilern gestützt. Achsial darüber stehen zwölf kannelierte ionische Säulen, auf denen das umlaufende Gebälk liegt. Zur äußeren Raumschale hin sind im unteren Stockwerk – mit etwas Abstand zu den Pfeilern – Abteilungen eingebaut. Frei von Einbauten ist der Pfeilerabstand vom Eingang im Westen her, wohingegen der gegenüberliegende Pfeilerabstand im Osten durch einen Kanzelaltar geschlossen ist. Das obere Stockwerk ist – mit etwas Abstand von den Säulen – in der Tiefe durch eine Empore gegliedert. Der westlichste Säulenabstand enthält statt der Empore ein säulenflankiertes Portal mit aufgesetztem Relief und der gegenüberliegende, östlichste, die Orgel.

Über dem umlaufenden Gebälk erhebt sich die flache Wölbung der Kuppel. Zwölf – in der Säulenachse stehende – Bänder laufen radial auf den Kuppelscheitel zu. Die Felder dazwischen füllen hochrechteckige sich nach oben hin verjüngende Rahmen, die oben und unten von einem Ornamentfries eingefasst werden. Mehrere konzentrische ornamentale Bänder leiten zum Opaion über, dessen Ring tambourartig erhöht ist. Eine Glasdeckung schließt das Opaion nach oben hin ab.

Während das Äußere der Lambertikirche keinerlei Rückschlüsse auf das römische Pantheon zulässt, überrascht das Innere mit seiner gewölbten Kuppel und dem Lichteinlass im Gewölbescheitel. Dennoch kann im Innern nicht von einer Rezeption des Hadrianbauwerks gesprochen werden. Der Zylinder der Rotunde wird lediglich durch Pfeiler und Säulen der mehrstöckigen Emporenanlage gebildet. Der Blick wird von dieser transparenten Struktur nicht gehalten, sondern wandert an die verschieden weit entfernten Mauerabschnitte der äußeren viereckigen Schale, die zudem durchfenstert ist. Die flach gewölbte Kuppel mit dem glasgedeckten Opaion entbehrt der Kassetierung. Die Unterteilung der Sphäre durch radiale Bänder entfernt sich sehr weit vom römischen Pantheon. Die Lambertikirche fasziniert durch den Kontrast, den der Besucher zwischen Außen und Innen erfährt, sowie durch die lichte Weite und Höhe des Raumes. Die zentrale Anlage und das Opaion geben jedoch allenfalls die Möglichkeit auf das Pantheon in Rom anzuspieren.

(53) SCHIO/Venetien, Portikus und Glockentürme des Domes,⁶⁴³ 1805-20,⁶⁴⁴ Antonio DIEDO⁶⁴⁵

Der Dom von Schio in Venetien liegt auf einer Anhöhe. Sein Grundriss zeigt einen dreischiffigen Hauptraum, dem sich ein Chor anschließt. Es ist weniger diese typische Grundgestalt eines Sakralbaus als vielmehr die Frontansicht des Bauwerks, die in den Zusammenhang dieses Themas mit hineingehört. Die Front wurde erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts der bereits bestehenden Kirche vorgeblendet.

Der Betrachter nimmt zunächst die Bauteile Portikus, Attika mit Glockentürmen und dazwischenliegendem Dach wahr. Eine Rotunde fehlt genauso wie die Wölbung einer Kuppel. Dennoch ist eine historisch fundierte Pantheon-Anspielung nicht zu übersehen. Über eine Treppenanlage erreicht der Besucher des Domes den Portikus. Seine Front besteht aus sechs Stützen in korinthischer Ordnung: Vier Säulen werden von zwei Wandpfeilern flankiert. Der Portikus ist nur wenig tief und endet in der hochrechteckigen Front der Kirche, die durch ein Portal und je zwei seitlich begleitende Rundbogennischen gestaltet ist. Über dem Portal folgt ein horizontales Gesims sowie ein fast die gesamte Breite einnehmendes Figurenfries. Die beiden seitlichen Mauerscheiben des Portikus sind durch einen hohen Rundbogen geöffnet. Eine Agraffe verbindet den Scheitel des Bogens mit dem Architrav des Gebälks. Die Stützenfront bekrönt ein Dreieckgiebel, hinter dem das wenig tiefe Satteldach an die Kirchenfront stößt. Der obere sichtbare Abschnitt der hochrechteckigen Mauer schließt mit einem horizontalen Gesims, so dass der Eindruck einer Zwischenblock-Attika entsteht. Am den beiden äußeren Enden dieser Attika erheben sich zwei Glockentürme mit geschweiften Rundhelmen und Abschlussknäufen. Zwischen den Türmen ist der mittlere Teil des nicht überdeckten Walmdachs sichtbar: Es kann als gespiegeltes Giebeldreieck oder auch als flüchtige Anmutung einer Wölbung erscheinen. Beides würde den Hinweis auf das Pantheon in Rom verstärken. Der entscheidende Faktor für eine Anspielung liegt jedoch in den beiden Glockentürmen. Zur Zeit ihrer Errichtung am Beginn des 19. Jahrhunderts hatte auch das Pantheon in Rom genau diese Hauptansicht mit den barocken Glockentürmen geboten. Der

⁶⁴³ Der Sakralbau wird beschrieben von:

MEEKS, Carroll L.V., *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven and London 1966, 158.

Die Autorin geht von der Beobachtung aus, dass in Italien sehr oft neue Fassaden an alte, bestehende Bauwerke zur Verschönerung angefügt wurden. Zur Zeit des Klassizismus waren Tempelfronten nach antiken Vorbildern beliebt. Für Schio nennt *Meeks* einige Anspielungen: Die palladianischen seitlichen Mauerarkaden, die ‚Eselsohren‘ (Glockentürme) und die tetrastyle Front. Vgl. MEEKS, Carroll L. V., *Temple Fronts in Neo-Classical Italy*, in: *Architectural history* 4, 1961, 30.

⁶⁴⁴ Dieser Zeitraum bezieht sich auf die Erbauung der neuen Fassade. Vgl. MEEKS, Carroll L. V., *Temple Fronts in Neo-Classical Italy*, in: *Architectural history* 4, 1961, 28.

⁶⁴⁵ DIEDO, Antonio, Architekt, * 15.11.1772 Venedig, + 1.1.1847 Venedig.

Leben und Werk werden vorgestellt von: AKL 27, 2000, 219-220. BEVILACQUA, Alessandro, *Diedo, Antonio*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma 1991, 766-769.

heutige Betrachter kennt dagegen nur den Pantheon-Zustand ohne die Ende des 19. Jahrhunderts abgebrochenen Glockentürme. Der Dom von Schio kann daher als historische Pantheon-Anspielung angesprochen werden.⁶⁴⁶

(54) DARMSTADT, St. Ludwig, Innenraum,⁶⁴⁷ 1822-27,⁶⁴⁸ Georg MOLLER⁶⁴⁹

Dieses Bauwerk wurde bereits in seiner äußeren Baugestalt als Rezeption des Pantheon erkannt. Durchschreitet der Betrachter den blockhaften Portikus, öffnet sich der zweischalige Innenraum. Die innere Schale besteht aus der Halbkugel der Wölbung, die auf einem von 28 korinthischen Säulen gebildeten offenen Zylinder liegt. Die Säulen bilden mit gleichen Abständen eine transparente kreisförmige Rotunde, die im Abstand von mehreren Metern von einer zweiten zylindrischen Mauerschale umgeben ist.⁶⁵⁰ Die zur vollen Kugel ergänzte Kuppel mit 33 m Durchmesser würde bei der inneren Gesamthöhe von 32 m nahezu vollständig in den Raum passen.⁶⁵¹ Das glasgedeckte Opaion bildet wie im Pantheon in Rom die einzige Lichtquelle.

Dennoch ist der Innenraum keine Rezeption des Hadrianbaues. Die kreisrunde Stellung der Säulen spielt mit ihrem konkaven Charakter zwar auf den Zylinder des Pantheon an, gleichwohl wird diese transparente Struktur der inneren Schale erst in der äußeren Schale als fester Zylinder sichtbar. Die durchgängige Zweischaligkeit des gesamten Innenraums widerspricht dem Aufbau des römischen Bauwerks. Die kolossale Stellung der korinthischen Säulen gibt keinen Anhaltspunkt für einen horizontalen Aufbau des Inneren. Zudem entbehrt

⁶⁴⁶ Andere Bauwerke, die gleichfalls die ephemeren Glockentürme aufnehmen, erreichen durch weitere charakteristische Elemente des Pantheon den Status einer Rezeption (u.a. Maser).

⁶⁴⁷ Der Sakralbau wird beschrieben von:

GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005. SPERLICH, Hans Günter, Die Ludwigsrotunde, Utopie und Wirklichkeit, in: FRÖLICH, Marie u. SPERLICH, Hans Günter, Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, 161-169.

Der Innenraum rückt in entscheidenden Elementen vom Vorbild Pantheon ab:

Moller erschien die innere Aufteilung des römischen Pantheon in zwei Stockwerke ungünstig. Gleichzeitig lehnte er den festen Zylindermantel ab. Aus diesen Gründen wählte Moller für sein Projekt in Darmstadt einen diaphanen Säulenkreis als Unterbau für die Kuppel. Vgl. SPERLICH, Hans Günter, Die Ludwigsrotunde, Utopie und Wirklichkeit, Darmstadt 1959, 163.

⁶⁴⁸ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 62.

⁶⁴⁹ MOLLER, Georg, Architekt und Kunstschriftsteller, * 21.1.1784 Diepholz, + 13.3.1852. Vgl. Anm. 368.

⁶⁵⁰ Durchmesser des Säulenrings 33m, Durchmesser der Mauerschale 45m. Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800. Untersuchungen über das Auftreten der Rotunde in den alten und neuen Bauaufgaben im Zeitalter des Klassizismus in Deutschland, Diss. Berlin 1986, 176f.

⁶⁵¹ Vgl. NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800, 1986, 176f.

die Kuppel der Kassettierung,⁶⁵² wobei die 28 Säulen zumindest als Anspielung auf die Anzahl der Kassetten pro Reihe im Pantheon aufgefasst werden können.

(55) BERLIN, Reichstagsgebäude, Kuppel,⁶⁵³ 1995-1999,⁶⁵⁴ Norman FOSTER⁶⁵⁵

Das Reichstagsgebäude in Berlin erhielt sein heutiges Aussehen erst im Rahmen der Um- und Neubauarbeiten kurz vor der Jahrtausendwende. Das Parlament der wiedervereinigten Bundesrepublik sollte seinen Sitz von Bonn nach Berlin verlegen. Dieses Vorhaben erforderte unter anderem eine Neuertüchtigung des historischen Reichstages als Sitz des Bundestages. Der nach einem Architekturwettbewerb siegreiche Entwurf von Norman Foster hatte aber noch keine Kuppel, die das 1884-1894 errichtete Reichstagsgebäude von Anfang an hatte.⁶⁵⁶ Erst in der Folgezeit wurde der Wunsch nach einer Kuppel berücksichtigt. Norman Foster fertigte insgesamt 27 Modelle. Im Gegensatz zur ursprünglichen viereckigen Form der Wallot-Kuppel⁶⁵⁷ des 19. Jahrhunderts, bauten diese auf einem kreisförmigen Grundriss

⁶⁵² 1910 wurde das Innere der Kuppel von St. Ludwig mit Kassetten bemalt: 28 Kassetten bildeten je einen Kreis. Diese Kuppel wurde im 2. Weltkrieg zerstört. Vgl. PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 181.

⁶⁵³ Das Reichstagsgebäude, insbesondere der Umbau unter Foster wird beschrieben:

GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, in: SCHMOLL, Helga gen. Eisenwerth / SCHMOLL, Adolf gen. Eisenwerth u. HILLERT, Regina Maria (Hrsg.), Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag, Berlin 2004, 547-550. HAMMER-SCHENK, Harold u. RIEMANN, Xenia, Von Paul Wallot bis Norman Foster. Der Reichstag. Die Geschichte eines Denkmals, Reichstagsgebäude, Sitz des Deutschen Bundestages, Platz der Republik, Berlin-Tiergarten, Berlin 2002, 28-31.

Die Foster-Kuppel wird vor allem als traditionsgesättigtes, sprechendes Zeichen wahrgenommen. Zugleich bietet die Kuppel die Option, mit anderen Elementen des bereits vorhandenen Bauwerks auf das Pantheon in Rom hin gedeutet werden zu können:

„Der politische Geist hatte sich nach 1989 geändert, die Politiker nahmen sich die Freiheit, dem alten Parlamentsgebäude in der neuen Hauptstadt ein neues Hoheitszeichen zu geben. Gleichzeitig belebt die Kuppel wieder den alten ursprünglichen Umriss, so wie er von Wallot geplant und realisiert worden war.“ HAMMER-SCHENK, Harold u. RIEMANN, Xenia, Von Paul Wallot bis Norman Foster. Der Reichstag, Berlin 2002, 30.

„Das möglicherweise ungewollte Wiederheraufbeschwören der bereits angedeuteten jahrtausendealten europäischen Kuppeltradition durch Foster wird besonders evident, wenn man den Bau von der Westseite her betrachtet, bei der es sich eindeutig um die Hauptfassade handelt. Hier erscheint die neue Kuppel über dem klassischen Säulenportikus, den Wallot seinem Bau nachträglich hinzugefügt hatte. Natürlich fällt dem Architekturkenner dabei sofort das römische Pantheon ein mit seiner Kombination aus achtsäuliger übergiebelter Tempelfront und der sich darüber erhebenden tambourlosen kreisförmigen Kuppelwölbung.“ GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, Berlin 2004, 549f.

⁶⁵⁴ Die angegebene Bauzeit umfasst die gesamten Um- bzw. Neubauarbeiten, die notwendig waren, um dem von Bonn nach Berlin umziehenden Parlament innerhalb des historischen Reichstages Raum geben zu können.

⁶⁵⁵ FOSTER, Norman, Architekt, * 1.6.1935 Manchester.

Leben und Werk stellen vor: GÖSSEL, Peter u. LEUTHÄUSER, Gabriele, Architektur des 20. Jahrhunderts, Band 2, Köln 2005, 576-577. AKL 43, 2004, 38-41.

⁶⁵⁶ Vgl. GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, Berlin 2004, 547.

⁶⁵⁷ WALLOT, Paul, Architekt, * 26.6.1841 oder 26.6.1842 Oppenheim, + 10.8.1912 oder 18.8.1912 Langenschwalbach. DA 32, 1996, 801-802.

auf.⁶⁵⁸ Die Glas-Stahl-Konstruktion der ursprünglichen Wallot-Kuppel war nicht nur technisch progressiv, sondern auch durch ihre Form außergewöhnlich. Der viereckige Grundriss verweigerte sich einer sakralen oder herrschaftlich-preußischen Assoziation, wie sie etwa die Mitte des 19. Jahrhunderts errichtete Stüler-Kuppel⁶⁵⁹ über dem Südportal des Berliner Stadtschlusses auslösen konnte.⁶⁶⁰

Die schließlich zur Ausführung angenommene kreisrunde Kuppel ermöglicht dem heutigen Betrachter ganz neue Assoziationen, die der ursprüngliche Reichstag mit der Wallot-Kuppel nicht zuließ. Der sich auf dem weiten Vorfeld dem Reichstag von Westen her nähernde Besucher, kann in dem sechssäuligen Portikus, der Risalitfassade als Zwischenblock und der aufstrebenden Kuppel mit dem geraden, offenen Scheitelschluss eine *Anspielung* auf das Pantheon erkennen.⁶⁶¹ Die Kuppel aus Stahl und Glas zeigt von außen und innen eine transparente Kassettierung mit 24 Kassetten in 17 Reihen. Hinzu kommen die den Portikus flankierenden Aufsätze, die an die beiden barocken Glockentürme des Pantheon, die in Rom erst Ende des 19. Jahrhundert beseitigt wurden, erinnern. Die Aufsätze bilden somit auch eine historische Linie zu einem vorübergehenden Zustand des römischen Pantheon.

Die Parlament-Pantheon-Verbindung wird auch von architekturhistorischer Seite unterstützt. Das Capitol in Washington hatte 1828 in seiner ersten Version nicht die heutige Walter-Tambourkuppel⁶⁶², sondern eine nach dem Pantheon geformte Holzkuppel von Charles Bulfinch⁶⁶³. Als Sinnbild der demokratischen Verfassung des Staates könnte das Bulfinch-Capitol, gleichsam um die historische Ecke gedacht, als anglo-amerikanisches Vorbild dienen.⁶⁶⁴ Eine weitere Tradition liegt in der Entwurfsphase des Reichstages selbst verborgen: Der Sieger des 1. Wettbewerbs 1872 war Ludwig Bohnstedt⁶⁶⁵. Er hatte sein Reichstagsprojekt mit einer zentralen Pantheon-Kuppel versehen.⁶⁶⁶

All dies genügt nicht, das Äußere des Reichstags als eindeutige Rezeption des Pantheon anzusprechen. Dazu ist die Kuppel zu transparent und es fehlt ein außen sichtbarer konvexer Rotundenzylinder. Allerdings vermag die Foster-Kuppel nicht zu verhindern, in ihr eine Anspielung auf das Pantheon in Rom zu erkennen. Das neue Zusammenspiel mit Portikus und

⁶⁵⁸ Vgl. GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, 2004, 548f.

⁶⁵⁹ STÜLER, August (Stüler, Friedrich August), Architekt, * 28.1.1800 Mühlhausen / Thüringen, + 18.3.1865 Berlin. DA 29, 1996, 863.

⁶⁶⁰ Vgl. GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, 2004, 548.

⁶⁶¹ Vgl. GÜTHLEIN, Klaus, 2004, 550.

⁶⁶² WALTER, Thomas Ustick, Architekt, * 4.9.1804 Philadelphia/Pennsylvania, + 30.10.1887 Philadelphia/Pennsylvania, DA 32, 1996, 827 f.

⁶⁶³ BULFINCH, Charles, Architekt, * 8.8.1763 Boston, + 15.4.1844 Boston, AKL 15, 1997, 106 f.

⁶⁶⁴ Vgl. GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, 2004, 551f.

⁶⁶⁵ BOHNSTEDT, Ludwig Franz Karl, Architekt, * 27.10.1822 St. Petersburg, + 3.1.1885 Gotha, AKL 12, 1996, 292 f.

⁶⁶⁶ Vgl. GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, 2004, 552.

Zwischenblock und die Hinweise historischer Vorgängerbauten bzw. -projekte legen dies nahe.

Fazit

Die fünf beschriebenen Architekturen können, ausgenommen das Äußere von St. Ludwig in Darmstadt, nicht als eindeutige Rezeptionen des Pantheon in Rom bezeichnet werden. Sie enthalten lediglich *einzelne Kennzeichen*, die *auch* das Pantheon assoziieren lassen. Was ihnen fehlt ist die *Ausarbeitung mehrerer charakteristischer Teile* des römischen Bauwerks, die eine eindeutige Zuweisung auf das Vorbild ermöglichen würden. Stattdessen liegt die Kernaussage dieser fünf Beispiele in einer deutungsoffenen architektonischen Grundstruktur, die über Anspielungen nicht hinausreicht.

Es ist die Rotunde und ihre hervorgehobene Position im Ganzen eines Bauwerks, die in allen fünf Bauwerken den Mittelpunkt ausmacht. Es ist in erster Linie der *Zentralraum*, der als *symbolischer Raum* zur Sprache kommen soll. Er ist Ort der Konzentration und Sammlung wie auch der Ausstrahlung und Sendung, sowie aller damit zusammenhängenden politischen, kosmischen, religiösen und wissenschaftlichen Konnotationen. Die Grundform der *Rotunde* reicht aber nicht aus, um die vorgestellten Architekturen als eindeutige Rezeptionen des Bauwerks ‚Pantheon‘ gelten zu lassen. Der Säulenkreis im Innenraum von St. Ludwig in Darmstadt oder die doppelte Schale der Lambertikirche in Oldenburg lässt an andere Vorbilder denken. Als Stichwortgeber kann eher eine Architektur wie Santo Stefano Rotondo in Rom ins Spiel gebracht werden. Im Fall des querovalen Zentralraumes im Zentrum von Schloss Sanssouci in Potsdam ließe sich – angesichts des Grundrisses und der Kuppelgestaltung – an Berninis San Andrea al Quirinale in Rom denken.

V. AUSWERTUNG DER REZEPTIONEN – ZEITLICHE UND REGIONALE SCHWERPUNKTE

Die *Synopse* der Pantheonrezeptionen am Ende des vorangegangenen Kapitels stellt die Bauwerke mit einer Aufschlüsselung ihrer charakteristischen Merkmale vor.⁶⁶⁷ Diese Daten ermöglichen es, die Rezeptionen nach ihrer *zeitlichen* und *regionalen* Verteilung zu befragen. Die Rezeptionen wurden im Zeitraum 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bis erste Hälfte des 20. Jahrhunderts errichtet. Verteilen sich die *Gebäude* gleichmäßig über den Zeitraum oder gibt es signifikante Verdichtungen? Diese Frage lässt sich auf die drei *Gebäudeteile* und den *Innenraum* ausweiten. Dabei geht es vornehmlich um die unterschiedlich aufgenommene Dimension der Bauteile und die Proportion des Rotundeninnenraums. Selbst die *einzelnen charakteristischen Merkmale* können auf zeitliche Auffälligkeiten hin untersucht werden. Wann werden sie überhaupt rezipiert? Zudem gibt es Elemente, die eine stufenweise Annäherung an das Pantheon zulassen: Wurde die Vollform oder ihr Derivat zu bestimmten Zeiten bevorzugt?

Zugleich werden alle Bauwerke nach ihrer geographischen Beheimatung befragt. Auf welche Länder verteilen sich die *Gebäude*? Gibt es eine gleichmäßige Streuung oder ausgeprägte Verdichtungen? Dies betrifft auch die Dimension der *Gebäudeteile* und des Innenraums und kann durch die *Synopse* auf die *einzelnen charakteristischen Merkmale* und ihre eventuelle regionale Fokussierung ausgeweitet werden.

Die zeitliche und regionale Untersuchung bezieht sich auf *alle 49 Rezeptionen* unabhängig von deren Baufunktion. Eine Aufgliederung nach Baufunktionen scheitert aus zwei Gründen: Zum einen stellen die einzelnen Funktionen – ausgenommen die Sakralbauten – kein genügend großes Sample für eine aussagekräftige Einzelbetrachtung zur Verfügung.⁶⁶⁸ Zum anderen sind die Zeitspannen der Errichtung bei den später auftretenden Baufunktionen zu schmal, um eine vergleichende Betrachtung sinnvoll erscheinen zu lassen. Die zu kleinen Samples wirken sich ebenso auf der Ebene der regionalen Schwerpunkte aus: Belastbare Aussagen zu den einzelnen Baufunktionen würden eine wesentlich höhere Anzahl erfordern.

⁶⁶⁷ ‚Synopse der Merkmale der Rezeptionen‘ siehe 166-178.

⁶⁶⁸ 25 Rezeptionen gehören zu den Sakralbauten. Dieser Schwerpunkt liegt nicht in einer willkürlichen Auswahl begründet, sondern richtet sich nach dem vorgefundenen Bestand. Alle übrigen Funktionsgruppen ergeben erst zusammen nahezu die gleiche Anzahl wie die Funktion ‚Sakralbau‘ alleine. Eine Erklärung für die Dominanz der Zahl liegt sicher in der relativen Häufigkeit dieser Bauaufgabe für Bauherren und Architekten im Gegensatz zu anderen Funktionen.

1. Bauwerke

Die Fertigstellung aller 49 gefundenen Rezeptionen umfasst einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten. Er reicht von der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Bauzeiten verteilen sich jedoch nicht gleichmäßig über den gesamten Zeitraum, sondern weisen zwei signifikante dichte Ansammlungen auf.

Mehr als die Hälfte – 25 Rezeptionen – liegen in einem Zeitraum von lediglich fünf Jahrzehnten von *1797 bis 1851*: Wörlitz (1795-1797), Hämeenlinna (1792-1798), Perroy (ca.1800), Puławy (1803), Karlsruhe (1808-1810), Ince Blundell Hall (1802-1810), Wörlitz (1817-1820), Baltimore (1806-1821), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Kopenhagen (1811-1826), Charlottesville (1822-1826), Darmstadt (1822-1827), Berlin-Altes Museum (1823-1830), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Oberdischingen (1800-1835), Neapel (1817-1846), Turku (1839-1846), Mailand (1836-1847), Triest (1826-1849), Brescia (1815-1849) und Genua (1844-1851).

Die zweite, kleinere Anhäufung – mit 10 Rezeptionen – umfasst einen Zeitraum von nicht einmal vier Jahrzehnten von *1906 bis 1943*: Vicksburg (voll. 1906), Canton (1905-1907), Wiesbaden (1905-1907), Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911), Hannover (1912-1913), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919), Oxford (1926-1929), Székesfehérvár (1929-1935), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).

Regional sind die Pantheonrezeptionen in mehreren Ländern beheimatet. 15 gehören zu Italien, 14 zu Deutschland, sechs zu den USA, fünf zu Großbritannien, drei zu Polen, zwei zu Finnland und je eines zu Dänemark, Malta, Schweiz und Ungarn. Die geographische Verdichtung der Gebäude in den beiden Ländern *Italien* und *Deutschland* tritt klar hervor.

2. Gebäudeteile

Die überwiegende Zahl der Rezeptionen ist aus den drei Bauteilen Pronaos, Zwischenblock und Rotunde aufgebaut.⁶⁶⁹ Die Gebäudeteile wurden in ihrer räumlichen Ausdehnung unterschiedlich wiedergegeben. Eine gewisse Anzahl an Gebäuden orientierte sich jedoch

⁶⁶⁹ Rom-Sala Rotonda, Wörlitz und Berlin-Altes Museum sind allein Rezeptionen des Innenraums. Die Wohnhäuser in Lake Windermere und Perroy sind lediglich im Außenbau als Rezeptionen ansprechbar. Längsrechteckige Bauwerke, wie Kopenhagen und Triest, sind vor allem im Außenbau zu berücksichtigen. Im Innenraum sind sie nur äußerst eingeschränkt auswertbar.

genauer an den Dimensionen ihres Vorbildes. In diesen Fällen zeigt der Außenbau einen dreischiffigen (PR 4),⁶⁷⁰ mindestens zwei Interkolumnien tiefen (PR 3), wenigstens hexastylen *Pronaos* (PR 1), einen räumlich erfassbaren *Zwischenblock* (ZW) und eine voll sichtbare, konvexe *Rotunde* (RA 1). Der *Innenraum* orientiert sich an den Proportionen des Pantheon (RI 16).

Lediglich acht Rezeptionen übernehmen die Säulenvorhalle des Pantheon auch in ihrer Tiefen-Dimension als *Pronaos*: Baltimore, Turin-Gran Madre, Possagno, Ghisalba, Neapel, Mailand, Turin-Mausoleo und Washington, D.C.-Jefferson Memorial. Fünf von ihnen liegen in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851: Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Mailand (1836-1847). Ein Bauwerk liegt in der zweiten Schwerpunktzeit 1906-1943: Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Außerhalb der Schwerpunktzeiten liegen Baltimore (*Pronaos*-Anbau erst 1864) und Turin-Mausoleo (1888). Die räumlich-pantheonkonforme Ausführung des *Pronaos* liegt mehrheitlich in der ersten Schwerpunktzeit.

Der Bauteil *Zwischenblock* wird zumeist in einfacherer Dimension rezipiert: Zwölf Bauwerke beschränken seine Tiefenerstreckung, 22 Gebäude reduzieren ihn weiter bis auf einen schmalen Zwickel und in acht Fällen entspricht er der Fassadenfläche bzw. einer Fassadenblende. Nur vier Rezeptionen weisen einen *Zwischenblock* mit nennenswerter Tiefenerstreckung auf. Sie nehmen die blockhafte Vorgabe des römischen Pantheon auf und genügen nicht nur den optischen, sondern vor allem den räumlichen Ansprüchen des Vorbildes: Puławy, Warschau-Alexanderkirche, Turin-Gran Madre und Turin-Mausoleo. Drei von ihnen liegen in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1857: Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825) und Turin-Gran Madre (1818-1831). Die räumlich-pantheonkonforme Ausführung des *Zwischenblocks* findet mehrheitlich in der ersten Schwerpunktzeit statt.

Die Hälfte der Rezeptionen (24) nimmt das *äußere* Pantheon-Merkmal der frei sichtbaren, konvexen *Rotunde* auf. Davon entstanden wiederum 11 in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851 und drei in der zweiten Schwerpunktzeit von 1906-1943. Die Rotunden der anderen Hälfte (22) sind teilweise durch Annexbauten oder Einbauten verdeckt. In der ersten Schwerpunktzeit liegen 12, in der zweiten Schwerpunktzeit sieben Bauwerke. Dieser nahezu gleichgewichtige Befund zeigt, dass die frei sichtbare Rotunde gegenüber der nur teilweise sichtbaren konvexen Rotunde keinen entscheidenden Vorteil als charakteristisches Merkmal darstellt.

⁶⁷⁰ Die Dreischiffigkeit erfordert eine weitere Säulenstellung in zweiter Reihe.

Das *Innere* der *Rotunde* wird durch die Proportion des Raumes geprägt. Der Zylinder der Wand und das Gewölbe sind harmonisch miteinander verbunden. Der obere Rand des Zylinders ist zugleich der Äquator einer Kugel, die als obere Halbsphäre das Gewölbe bildet und mit dem Scheitelpunkt der unteren Halbsphäre den Boden des Zylinders berührt.

Die Rezeptionen folgen mit drei Bauwerken exakt dem Vorbild Pantheon: Wofurt (1817-1820), Possagno (1819-1833) und Turin-Mausoleo (1888). Weitere elf Bauwerke sind in ihrer Raumproportion nahezu dem Pantheon gleich: Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Hämeenlinna (1792-1798), Puławy (1803), Ince Blundell Hall (1802-1810), Darmstadt (1822-1827), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Oberdischingen (1800-1835), Genua (1844-1851), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Von diesen zusammen 14 Rezeptionen entstanden zehn in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851 und zwei Bauwerke in der zweiten Schwerpunktzeit von 1906-1943.

Die 27 Rezeptionen mit überhöhter und stark überhöhter Proportion haben vergleichsweise mehr Bauwerke außerhalb der beiden Schwerpunktzeiten. Die 5 Bauwerke mit gedrückter Proportion liegen mehrheitlich in der zweiten Schwerpunktzeit.

Die Proportion des Innenraums des Pantheon wurde nicht mehrheitlich, sondern nur von etwas mehr als einem Drittel der Rezeptionen übernommen. Das erfolgte fast ausschließlich zu den beiden Schwerpunktzeiten, so dass die besondere Wertschätzung dieses Dimensionen-Aspekts für diese zwei Zeiträume festzustellen ist.

Die über eine weite Zeitspanne reichende Verteilung der überhöhten und stark überhöhten Proportion legt es nahe, die Wichtigkeit der exakten Innenraumproportion gegenüber der rein optischen Wirkung nicht zu hoch anzusetzen.

Auf der *regionalen* Ebene konnten für die Gebäudeteile des Pantheon keine signifikanten Verdichtungen nachgewiesen werden.

3. Charakteristische Merkmale

3.1. Pronaos (PR)

(PR 1) Pronaosfront mit acht korinthischen Säulen; Dreieckgiebel

Das herausragende charakteristische Merkmal des Pronaos ist bei allen Rezeptionen die korinthische Säulenfront mit dem Dreieckgiebel. Je mehr die Anzahl der Säulen und die gewählte Säulenordnung dem Pantheon nahekommen, umso stärker kann sich die dem Merkmal innewohnende Hinweiskraft entfalten.

Mosta (1833-1857) übertrifft das römische Vorbild mit *10 Stützen*. Der Portikus besteht im Kern aus sechs ionischen Säulen, die seitlich von je zwei Pilastern mit dazwischen geschlossener Wand gerahmt werden. Das aufliegende Giebeldreieck spannt sich über den je ersten der beiden außen liegenden Pilaster. Zu den Seiten hin ist das Dreieck auf der horizontalen Linie erweitert, so dass auch die beiden äußeren Pilaster vom Gesims überfangen werden. Damit ergibt sich der Eindruck einer Front mit 10 Stützen.

Die Vollzahl der *acht Säulen* wird von insgesamt acht Rezeptionen übernommen: Karlsruhe (1808-1810), Neapel (1817-1846), Possagno (1819-1833), Mailand (1836-1847), Turin-Mausoleo (1888), Hannover (1912-1913), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Nur Mailand und Turin-Mausoleo übernehmen zugleich die *korinthische Säulenordnung*. Karlsruhe und Neapel folgen der toskanischen, Possagno der dorischen, Washington, D.C.-National Gallery und Washington, D.C.-Jefferson Memorial der ionischen Ordnung. Die Stadthalle in Hannover (1912-1913) weist acht Halbsäulen auf.

Die pantheonkonforme Ausführung dieser Rezeptionen findet mit Ausnahme Turin-Mausoleo (1888) nur in der ersten Schwerpunktzeit 1797-1851 (vier Bauwerke) und in der zweiten Schwerpunktzeit von 1906-1943 (drei Gebäude) statt. Regional tritt Italien mit vier von acht Bauwerken in den Vordergrund.

Eine erste Reduzierung auf *sechs Säulen bzw. Stützen* erfolgt bei 15 Bauwerken. Diese Säulenzahl erweckt noch annähernd den vollen Eindruck der Säulenfront des römischen Bauwerks. In besonderer Weise gilt dies im Fall der Beibehaltung der *korinthischen Säulenordnung* in Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Charlottesville (1822-1826), Turin-Gran Madre (1818-1831) und Ghisalba (1834). Die ionische Säulenordnung weisen La Rotonda (ca.1565-1569), Triest (1826-1849), Baltimore (1864), Wiesbaden (1905-1907), die toskanische Székesfehérvár (1929-1935) und die dorische Genua (1844-1851) auf.

Ein hohes Maß an Hinweiskraft kommt auch den Bauwerken in Maser (1580), Venedig-San Simeone (1718-1738) und Stourhead (1753-1755) zu, die sechs *korinthische Stützen* umfassen: Zwei korinthische Pfeiler flankieren vier korinthische Säulen. Der Blockportikus in Berlin (1747-1773) zählt ebenfalls sechs Stützen, die jedoch als ionische Halbsäulen auf der geschlossenen Front liegen: Als einzelnes Merkmal hat diese Lösung nur eine limitierte Hinweiskraft auf das Pantheon.

Die 15 Bauten mit sechs Säulen bzw. Stützen verteilen sich auf den gesamten Zeitraum der gefundenen Rezeptionen: Sieben gehören zur ersten, zwei zur zweiten Schwerpunktzeit, sechs verstreuen sich über die übrige Zeitspanne. Ein regionaler Schwerpunkt unter den 15 hexastylen Portiken wird von sieben italienischen Bauwerken gelegt.

Lediglich ein Bauwerk – Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911) – weist *fünf Stützen* auf. Weitere 17 Bauwerke vermindern die Zahl auf *vier Säulen bzw. Stützen*, so dass gerade noch von einer beabsichtigten Säulenfront die Rede sein kann: Arricia (1662-1664; Pilaster in toskanischer Ordnung), Chiswick (1726-1727; ionische Säulen), Potsdam (1752-1753; toskanische Säulen), Wörlitz (1795-1797; korinthische Säulen), Lake Windermere (1774; ionische Säulen), Venedig-Sta. Maria Maddalena (1763-1791; ionische Stützen), Warschau-Hl. Dreifaltigkeit (1777-1781; toskanische Säulen), Perroy (ca. 1800; ionische Säulen), Ince Blundell (1802-1810; ionische Säulen), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824; ionische Säulen), Kopenhagen (1813-1826; toskanische Säulen), Oberdischingen (1800-1835; toskanische Säulen), Turku (voll. 1845; dorische Stützen), Brescia (1815-1849; dorische Säulen), Vicksburg (voll. 1906; toskanische Säulen), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919; Stützen), Oxford (1926-1929; ionische Säulen). Auffällig bei den tetrastylen Portiken ist der fast völlige Verzicht – Ausnahme Wörlitz – auf die korinthische Säulenordnung. Die 17 Bauten mit vier Säulen bzw. Stützen verteilen sich auf den gesamten Zeitraum der gefundenen Rezeptionen: Acht gehören zur ersten, drei zur zweiten Schwerpunktzeit, sechs verstreuen sich über die übrige Zeitspanne.

Ein Bauwerk reduziert den Portikus auf eine zweisäulige Ädikula: Stuttgart-Heslach (voll. 1824; ionische Säulen). Bei zwei weiteren Rezeptionen ist der Blockportikus mit zwei eingestellten Stützen geöffnet: In Hämeenlinna (1792-1798) durch zwei dorische, in Darmstadt durch zwei korinthische Stützen. Beide Eingangsbauten wirken nur noch als räumliche Platzhalter für den Pronaos des Pantheon.

Zum charakteristischen Merkmal der Säulenfront gehört der *Dreieckgiebel* des Pronaos. Auf dieses Merkmal verzichten nur zwei Rezeptionen: Székesfehérvár (1929-1935) und Oxford

(1926-1929). Statt des Dreieckgiebels erhebt sich über dem Gebälk der Säulenstellung in Székesfehérvár eine Attikazone und in Oxford eine horizontal umlaufende Balustrade.

(PR 2) Pronaos seitlich mit drei korinthischen Säulen

Die seitliche Ansicht des Pronaos in Rom zeigt *drei freistehende korinthische Säulen*. Die korinthische Ordnung wird von lediglich acht Rezeptionen in abgestufter Intensität übernommen. Die pantheonkonformen drei Säulen zeigen Ghisalba (1834), Turin-Mausoleo (1888) und Charlottesville (1822-1826). Zwei korinthische Säulen weisen Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Turin-Gran Madre (1818-1831) und Mailand (1836-1847) vor. Wörlitz (1795-1797) lässt noch eine Säule erkennen.

Bis auf Turin-Mausoleo liegt die pantheonkonforme *korinthische* Ausführung in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851. Die *Ionica* zeigen 12 Bauwerke, jedoch nur mit einer oder zwei Säulen. Sie verteilen sich über den gesamten Zeitraum.

(PR 3) Tiefenerstreckung drei Interkolumnien

Der Pronaos in Rom erstreckt sich mit *drei Interkolumnien* über drei korinthische Säulen bis zur Front des Zwischenblocks in die Tiefe.

Nur drei Rezeptionen, Charlottesville (1822-1826), Ghisalba (1834) und Turin-Mausoleo (1888), folgen exakt dieser Vorgabe. Zwei Gebäude liegen in der ersten Schwerpunktzeit.

Dreizehn Bauwerke reduzieren die räumliche Erstreckung auf *zwei Interkolumnien*, zwanzig auf nur *ein Interkolumnium*. Sie verteilen sich über die gesamte Zeitspanne.

Die pantheonkonforme Tiefenerstreckung über mindestens zwei Interkolumnien bildet keinen signifikanten Schwerpunkt, sondern übergreift die gesamte Zeitspanne.

(PR 4) Dreischiffigkeit durch Säulen in 2. und 3. Reihe

Innerhalb des Pronaos richten sich korinthische *Säulen in zweiter und dritter Reihe* auf den Zwischenblock hin aus, so dass eine gleichsam dreischiffige Halle entsteht.

Dieses Merkmal wurde nur selten berücksichtigt. Die pantheonkonforme Vollform wird in Ghisalba (1834) und Turin-Mausoleo (1888) erreicht. Die auf eine zweite Reihe reduzierte Form findet sich bei sechs Bauwerken: Turin-Gran Madre (1818-1831), Neapel (1817-1846),

Mailand (1836-1847), Baltimore (Pronaos 1864), Oxford (1926-1929) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).

Die dreischiffige Ausarbeitung des Pronaos zeigt sich in beiden Zuständen bei zusammen acht Rezeptionen. Sie erscheint vor allem in den beiden Schwerpunktzeiten 1797-1851 (4) und 1906-1943 (2). Mit fünf von acht Bauten ist die Region Italien betont.

(PR 5) Satteldach des Pronaos endet an der Attika des Zwischenblocks

Das Satteldach des Pronaos reicht beim römischen Pantheon bis an die Front des Zwischenblocks. Der First endet im Bereich der Attika des Zwischenblocks.

Dieser Vorgabe folgen 20 Rezeptionen: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Wörlitz (1795-1797), Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Kopenhagen (1811-1826), Charlottesville (1822-1826), Turin-Gran Madre (1818-1831), Mailand (1836-1847), Triest (1826-1849), Baltimore (Pronaos 1864), Turin-Mausoleo (1888), Vicksburg (voll. 1906), Wiesbaden (1905-1907), Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919), Székesfehérvár (1929-1935) und Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941).

Fast genauso viele Bauwerke (18) lassen das Satteldach am Rotundenzylinder enden. Beide Formen umfassen nahezu die gesamte Zeitspanne.

Bei weiteren sechs Gebäuden läuft das Satteldach in der Kuppelzone der Rotunde aus. Diese Bauweise ist vor allem auf die erste Schwerpunktzeit beschränkt.

Die zahlenmäßig und zeitlich ausgewogene Verteilung des pantheonkonformen Satteldachanschlusses und der Variante des Anschlusses an den Zylinder der Rotunde lässt vermuten, dass beiden Ausführungen genügend Hinweiskraft auf das Pantheon zukommt.

3.2. Zwischenblock (ZW)

Der Bauteil *Zwischenblock* wird meist in eingeschränkter Dimension rezipiert. Zwölf Bauwerke reduzieren dessen Tiefenerstreckung: Maser (1580), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Wörlitz (1795-1797), Baltimore (1806-1821), Charlottesville (1822-1826), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Oberdischingen (1800-1835), Canton (1905-1907), Hannover (1912-1913) und Székesfehérvár (1929-1935).

Die Mehrzahl von 22 Gebäuden beschneidet dieses Bauteil weiter bis auf einen schmalen Zwickel. Als rudimentäre Fassadenfläche bzw. –blende erscheint er bei acht Bauwerken. Diese drei quantitativ abgestuften Bauformen des Zwischenblocks reichen über die gesamte Zeitspanne.

Die pantheonkonforme Ausführung des Zwischenblocks mit nennenswerter Tiefenerstreckung wurde nur viermal angestrebt: Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Turin-Gran Madre (1818-1831) und Turin-Mausoleo (1888). Demnach wurde der Dimension des Zwischenblocks keine große Aufmerksamkeit geschenkt. Eine reduzierte Form genügte, insofern sie die optische Repräsentation des Bauteils sichern konnte.

Von den vier Rezeptionen, bei denen die tatsächlichen Dimensionen baulich umgesetzt wurden, liegen drei in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851.

(ZW 1) Zwischenblock mit Attika

Der Zwischenblock des römischen Pantheon ist – konform zur Vorstellung eines Triumphbogens – oben mit einer Attika abgeschlossen. Dieser Bauwerksabschnitt findet sich bei insgesamt 22 Rezeptionen. 24 Bauwerke verzichten auf dieses Merkmal.

Rezeption wie Verzicht erstrecken sich über die gesamte Zeitspanne.

Das Vorkommen einer Attika richtet sich weniger an einem absoluten zeitlichen Schwerpunkt aus, sondern eher an der pantheonkonformen Ausführung des Zwischenblocks. Die Attika findet sich deshalb bei allen vier Bauwerken, die auch die volle Tiefendimension dieses Bauwerks anstreben: Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Turin-Gran Madre (1818-1831) und Turin-Mausoleo (1888). Bei den 12 Rezeptionen mit reduzierten Zwischenblöcken übernehmen neun Bauwerke die Attika: Maser (1580), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Wörlitz (1795-1797), Baltimore (1806-1821), Charlottesville (1822-1826), Canton (1905-1907), Hannover (1912-1913) und Székesfehérvár (1929-1935). Von 22 Gebäuden mit rudimentären Zwickeln rezipieren lediglich zwei Bauwerke die Attika: Mailand (1836-1847) und Vicksburg (voll. 1906). Im Gegensatz dazu übernehmen von acht Bauten mit rudimentärer Fassadenfläche bzw. –blende sieben dieses Merkmal: Kopenhagen (1811-1826), Triest (1826-1849), La Rotonda (ca. 1565-1569), Lake Windermere (1774), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941), Wiesbaden (1905-1907) und Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911). Die Fassade der Hamburger Kunsthalle (1912-1919) kommt ohne eine Attikazone aus.

(ZW 2) Zwischenblock seitlich mit drei korinthischen Pilastern

Die Tiefenerstreckung des Zwischenblocks in Rom wird durch korinthische Pilaster rhythmisiert. Die Pilaster setzen die Interkolumnien der Säulenstellung des Pronaos bis zur Rotunde hin fort. Dieses charakteristische Merkmal setzt einen Zwischenblock mit genügend räumlicher Tiefe als Spielraum für die Pilaster voraus.

Insgesamt 17 Rezeptionen zeigen eine Pilasterstellung. Sieben Bauwerke übernehmen dafür die *Korinthia*. Allein Turin-Mausoleo (1888) hat *drei korinthische Pilaster*. Vier Gebäude rezipieren zwei Pilaster: Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Turin-Gran Madre (1818-1831) und Ghisalba (1834). Zwei Bauten reduzieren auf einen korinthischen Pilaster: Wörlitz (1795-1797) und Charlottesville (1822-1826). Die pantheonkonforme Ausführung mit korinthischen Pilastern bringt sechs der sieben Bauwerke mit der ersten Schwerpunktzeit 1797-1851 in Verbindung.

Die zehn Bauwerke mit anderen Ordnungen rezipieren mit einer Ausnahme nur einen Pilaster: Potsdam (toskanischer Pilaster; 1752-1753), Venedig-Santa Maria Maddalena (ionische Stütze; 1763-1791), Stuttgart-Rotenberg (ionischer Pilaster; 1820-1824), Stuttgart-Heslach (ionischer Pilaster; voll. 1824), Possagno (dorischer Pilaster; 1819-1833), Oberdischingen (toskanischer Pilaster; 1800-1835), Genua (dorischer Pilaster; 1844-1851), Mosta (Pilaster; 1833-1857), Vicksburg (Pilaster; voll. 1906) und Hannover (vier Stützen; 1912-1913). Diese zehn Rezeptionen erstrecken sich über die gesamte Zeitspanne.

(ZW 3) Front mit zwei runden Apsiden und Kalotten; mittig tonnengewölbter Durchgang

Die Front des Zwischenblocks in Rom kann als dreitoriger Triumphbogen gedeutet werden. Mittig öffnet sich ein tonnengewölbter Durchgang, der seitlich von je einer Rundbogenapside begleitet wird. Die beiden Apsiden sind Stellvertreter für begleitende offene Durchgänge eines Triumphbogens.

Sieben Rezeptionen kommen mit *zwei Rundbogennischen und mittigem Portal* dem Pantheon sehr nahe: Potsdam (1752-1753), Kopenhagen (1811-1826), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Mailand (1836-1847), Turin-Mausoleo (1888) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Von dieser pantheonkonformen Ausführung liegen vier Gebäude in der ersten Kernzeit 1797-1851, eines in der zweiten von 1906 bis 1943. Dieser Schwerpunkt ist jedoch nicht signifikant genug. Regional tritt Italien mit vier von sieben Bauwerken in den Vordergrund.

Den Dreier-Rhythmus in verschiedenen Kombinationen von Portal, Nische, Fenster zeigen 16 Bauten: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Lake Windermere (1774), Wörlitz (1795-1797), Perroy (ca. 1800), Ince Blundell Hall (1802-1810), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Alexanderkirche (1818-1825), Charlottesville (1822-1826), Neapel (1817-1846), Turku (1839-1846), Genua (1844-1851), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919), Oxford (1926-1929), Székesfehérvár (1929-1935) und Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941). Diese Modifikationen des Dreier-Rhythmus verteilen sich über die gesamte Zeitspanne.

13 weitere Rezeptionen reduzieren die Front auf nur ein mittiges Portal. 10 Bauwerke weisen sonstige Lösungen auf, die gleichfalls über die gesamte Zeit reichen.

(ZW 4) Zwischenblockfront und –seite mit Halbreliëf-Fries: Girlanden zwischen Kandelabern

Das Pantheon in Rom zeigt an der Front und an den Seiten des Zwischenblocks horizontal angeordnete Friese. Im Halbreliëf bilden sie zwischen Kandelabern hängende Festons ab.

Unter den Rezeptionen gibt es nur eine einzige Architektur, die solche Reliefs rezipiert hat: Puławy (1803). Der Sakralbau übernimmt das charakteristische Merkmal zu Beginn der ersten Schwerpunktzeit von 1797 bis 1851.

(ZW 5) Das Pronaosgebälk wird über die Blockseite geführt und endet abrupt am Zylinder

Der Zwischenblock des Pantheon in Rom wird von mehreren Gesimsen in Stockwerke gegliedert. Auffällig ist vor allem das unterste: Es ist das über die Seiten des Zwischenblocks weitergeführte Traufgesims des Pronaos, das abrupt an der Rotunde endet. Optisch verbindet es die beiden Bauteile Pronaos und Zwischenblock.

Diese Situation wird bei sechs Rezeptionen aufgegriffen: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Wörlitz (1795-1797), Puławy (1803), Brescia (1815-1849) und Turin-Mausoleo (1888). Die sechs Rezeptionen verteilen sich über die gesamte Zeitspanne. Einen regionalen Schwerpunkt setzt Italien mit vier von sechs Bauwerken.

Sieben Bauten lassen das Gesims noch früher – am Beginn des Zwischenblocks – enden. 26 Bauwerke lassen das Gesims weiter über den Zylinder der Rotunde laufen. Auch diese Rezeptionen verteilen sich über die gesamte Zeitspanne. Fünf Konstruktionen müssen

aufgrund ihrer modifizierten Bauart (Langhaus, Fassade, Säulenstellung) andere Lösungen wählen.

3.3. Rotunde – Außenbau (RA)

Die Rotunde des Pantheon in Rom ist das prägendste Bauteil des gesamten Ensembles. Der freistehende, massive, konvexe Zylinder beeindruckt seit Jahrhunderten den ihn umschreitenden Betrachter. Zwei Gesimse unterteilen die geschlossen wirkende Oberfläche in drei Stockwerke. Das Kranzgesims leitet zur nach innen abgesetzten Kuppelbasis über. Nach siebenfacher Abtreppe wölbt sich eine flache Schale bis zum Opaion des Gebäudes empor. Die Rezeptionen lassen von außen die konvexe Rotunde erkennen. Abweichend von der Kreisform erhebt sich der Zylinder in Potsdam auf querelliptischem Grundriss. In Baltimore ist der Zylinder zu einem Oktagon abgewandelt.

(RA 1) Rotundenzylinder sichtbar konvex

Der von Anbauten befreite, massive Zylinder der Rotunde wird nur zur Hälfte von den Rezeptionen übernommen. Ohne Einschränkungen zeigen 24 Gebäude das *äußere* Pantheon-Merkmal der *frei sichtbaren, konvexen Rotunde*: Ariccia (1662-1664), Chiswick (1726-1727), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Potsdam (1752-1753), Stourhead (1753-1755), Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Lake Windermere (1774), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Wörlitz (1795-1797), Perroy (ca. 1800), Puławy (1803), Ince Blundell Hall (1802-1810), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Charlottesville (1822-1826), Darmstadt (1822-1827), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Mosta (1833-1857), Turin-Mausoleo (1888), Canton (1905-1907) und Hannover (1912-1913). Die Bauwerke verteilen sich über die gesamte Zeitspanne. Elf entstanden in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851, drei liegen in der zweiten Schwerpunktzeit von 1906-1943.

Die anderen 22 Rezeptionen zeigen Rotunden, die nur teilweise den Blick auf die Zylinder freigeben. Entweder verstellen Annexbauten die volle Sichtbarkeit oder die Rotunde ist in einen größeren Baukörper so integriert, dass lediglich der oberste Teil erkennbar bleibt. Zur

ersten Schwerpunktzeit gehören zwölf, zur zweiten sieben Bauwerke. Drei Gebäude liegen vor 1797. Auch dieser Rotundenzustand verteilt sich über die gesamte Zeitspanne.

Der nahezu gleichgewichtige Befund zeigt, dass die frei sichtbare Rotunde gegenüber der nur teilweise sichtbaren konvexen Rotunde keinen entscheidenden Vorteil als charakteristisches Merkmal darstellt. Für die Repräsentation genügt bereits die teilweise Erkennbarkeit.

(RA 2) Mauerfläche geschlossen

Der konvexe Zylinder des Pantheon in Rom zeichnet sich durch eine geschlossene Mauerfläche aus. Allein das dritte, oberste Stockwerk weist in regelmäßigen Abständen eine hochrechteckige Öffnung auf.

Das Merkmal der geschlossenen Mauerfläche wird von 20 Rezeptionen berücksichtigt. Eine leicht höhere Zahl von 25 Bauwerken ist mit Fenstern geöffnet. Den *geschlossenen Eindruck des Mauerzylinders* wahren: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Stourhead (1753-1755), Karlsruhe (1808-1810), Ince Blundell Hall (1802-1810), Baltimore (1806-1821), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Kopenhagen (1811-1826), Darmstadt (1822-1827), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Triest (1826-1849), Brescia (1815-1849), Genua (1844-1851), Vicksburg (voll. 1906), Canton (1905-1907), Hannover (1912-1913) und Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941). In der ersten Schwerpunktzeit liegen 13, in der zweiten von 1906-1943 vier Bauwerke. Vor 1797 wurden drei Bauten errichtet.

Von den 25 Bauwerken mit Durchfensterung gehören zehn zur ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851, fünf zur zweiten und neun zur übrigen gesamten Zeitspanne. Der nahezu gleichgewichtige Befund zeigt, dass die Erkennbarkeit dieses Merkmals durch beide Bauweisen erhalten bleibt. Die Öffnung des Zylinders mit Fenstern ist vor allem der Funktionsfähigkeit dieser Rezeptionen als Wohnhaus, Museum, Bibliothek oder Sakralbau geschuldet. Die Oberfläche der konvexen Mauer wird zwar verändert, behält aber ihre stereometrische Grundform. Beide Bauweisen verteilen sich über die gesamte Zeitspanne.

(RA 3) Zwei Gesimse unterteilen drei Stockwerke

Der Mauerzylinder des Pantheon ist außen durch *zwei Gesimse in drei Stockwerke* gegliedert.⁶⁷¹

Die Übernahme dieses Merkmals erfolgt bei sechs Rezeptionen: Turin-Gran Madre (1818-1831), Turku (1839-1846), Genua (1844-1851), Turin-Mausoleo (1888), Canton (1905-1907) und Oxford (1926-1929). 24 Bauten reduzieren auf ein Gesims, 14 verzichten völlig auf die Gesimgliederung. Ein Bauwerk erhöht die Zahl auf drei Gesimse (Székesfehérvár), ein weiteres gliedert durch unterschiedliche Zylinderdurchmesser (Hannover).

Die sechs pantheonkonformen Bauwerke liegen mit Ausnahme von Turin-Mausoleo in den beiden Schwerpunktzeiten 1797-1851 und 1906-1943, während die Rezeptionen mit einem Gesims bzw. ohne Gesims sich über die gesamte Zeitspanne verteilen.

(RA 4) Kranzgesims

Das Kranzgesims findet sich bei allen Rezeptionen. Als einzelnes Merkmal hat es so viel Gewicht, dass ein Rotundenzylinder ohne diesen oberen Abschluss von den Baumeistern nicht in Betracht gezogen wurde.

(RA 5) Kuppel flach gewölbt; Basis abgesetzt von der Zylindermauer; siebenfache Abtreppe

Die Erkennbarkeit des römischen Pantheon hängt vor allem an der besonderen Ausformung der Überwölbung der Rotunde. Charakteristisch sind die flache Form der Wölbung, die vom Zylinder nach innen abgesetzte Basis der Wölbung und die siebenfache Abtreppe der Kuppelbasis.

Nur die Villa La Rotonda (ca. 1565-1569) und die Bibliothek in Charlottesville (1822-1826) erfüllen exakt die Vorgabe des Pantheon. Alle anderen Rezeptionen modifizieren in vielerlei Weise das aus drei Teilen bestehende Merkmal.

Der entscheidende Bestandteil ist die *flache Kuppelwölbung*. Ist sie vorhanden, dann folgen zumeist auch die beiden anderen Bestandteile.⁶⁷² Insgesamt 36 Rezeptionen weisen die *flache*

⁶⁷¹ Das Kranzgesims, das den Zylinder oben abschließt, wird in dieser Zählung nicht berücksichtigt.

⁶⁷² Lediglich zwei Bauwerke, Vicksburg und Canton, verbinden die abgesetzte Kuppelbasis sowie die abgetreppte Wölbung mit einer Halbkugel-Kuppel.

Kuppelwölbung auf. Darunter sind 27 Bauten mit allen drei Bestandteilen,⁶⁷³ sechs Bauten kombinieren diese Wölbungsform allein mit der abgesetzten Basis,⁶⁷⁴ zwei mit der abgetreppten Kuppel⁶⁷⁵ und ein Bauwerk weist nur die flache Wölbung auf.⁶⁷⁶

Sieben Rezeptionen krönt eine *Halbkugel-Kuppel*. Davon sind bei zwei Bauten alle drei Bestandteile vorhanden.⁶⁷⁷ Zwei Gebäude kombinieren die Halbkuppel allein mit der abgesetzten Basis.⁶⁷⁸ Ein Bauwerk bringt diese Wölbungsform mit der Abtreppe zusammen.⁶⁷⁹ Zwei von den sieben Bauten berücksichtigen nur die Halbkugel-Wölbung.⁶⁸⁰ Eine *steile Wölbung* formen drei Gebäude aus. Bei zwei Rezeptionen kommt eine abgesetzte Basis hinzu.⁶⁸¹ Allein die Wölbung genügt einem Bauwerk.⁶⁸²

Die Mehrzahl der Rezeptionen weist die flache Kuppelwölbung auf. Als starkes Merkmal für die Erkennbarkeit einer Rezeption verteilt es sich über die gesamte Zeitspanne. Dies gilt auch für die besonders pantheonkonforme Ausführung mit Absatz sowie Abtreppungen. Steil oder als Halbsphäre geformte Kuppeln werden überwiegend mit einem weiteren Bestandteil kombiniert, so dass die Hinweiskraft auf das Pantheon – trotz anderer Wölbungsform – erhalten bleibt. Auch diese Modifikationen verteilen sich über die gesamte Zeitspanne.

(RA 6) Opaion

Im Zenit der Kuppelwölbung öffnet sich im römischen Pantheon das Opaion. Die kreisrunde Öffnung dient der Belichtung und Klimatisierung des Innenraums der Rotunde.

Die Vollform des *offenen Opaions* wird nur in Vicksburg (voll. 1906) aufgenommen. Alle anderen Öffnungen sind mit einer schützenden Hülle versehen. In der überwiegenden Zahl zeigen die Rezeptionen außen ein Opaion, das bei 27 Bauwerken von einer einfachen Glasdeckung überfangen und bei vier Gebäuden geschlossen gedeckt ist. Neun Bauwerke

⁶⁷³ La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Potsdam (1752-1753), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Hämeenlinna (1792-1798), Puławy (1803), Karlsruhe (1808-1810), Baltimore (1806-1821), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Charlottesville (1822-1826), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Mailand (1836-1847), Triest (1826-1849), Genua (1844-1851), Mosta (1833-1857), Turin-Mausoleo (1888), Wiesbaden (1905-1907), Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919), Oxford (1926-1929), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).

⁶⁷⁴ Lake Windermere (1774), Wörlitz (1795-1797), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Kopenhagen (1811-1826), Brescia (1815-1849) und Hannover (1912-1913).

⁶⁷⁵ Stourhead (1753-1755) und Ince Blundell Hall (1802-1810).

⁶⁷⁶ Perroy (ca. 1800).

⁶⁷⁷ Vicksburg (voll. 1906) und Canton (1905-1907).

⁶⁷⁸ Warschau-Hl. Dreifaltigkeit (1777-1779) und Székesfehérvár (1929-1935).

⁶⁷⁹ Chiswick (1726-1727).

⁶⁸⁰ Oberdischingen (1800-1835) und Turku (1839-1846).

⁶⁸¹ Berlin-St. Hedwig (1747-1773) und Darmstadt (1822-1827).

⁶⁸² Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738).

schließen den Gewölbescheitel außen mit einer aufragenden verglasten Laterne. Vier Bauten sind – ohne ein Opaion anzudeuten – geschlossen gewölbt und eine Rezeption krönt den Scheitel mit einer geschlossenen Laterne.

Optisch kommt eine einfache Deckung des Opaions dem Außeneindruck des römischen Bauwerks am nächsten. Dieser Absicht entsprechen 27 Rezeptionen mit einer *transparenten Glasdeckung* in Stourhead (1753-1755), Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Lake Windermere (1774), Wörlitz (1795-1797), Perroy (ca. 1800), Puławy (1803), Ince Blundell Hall (1802-1810), Karlsruhe (1808-1810), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Kopenhagen (1811-1826), Charlottesville (1822-1826), Darmstadt (1822-1827), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Brescia (1815-1849), Triest (1826-1849), Genua (1844-1851), Turin-Mausoleo (1888), Wiesbaden (1905-1907), Canton (1905-1907), Hannover (1912-1913), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919) und Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941).

Neun Bauwerke verwenden als Abschluss über dem Opaion eine *verglaste Laterne*: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Warschau-Hl. Dreifaltigkeit (1777-1779), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Mailand (1836-1847), Mosta (1833-1857) und Székesfehérvár (1929-1935).

Ein *geschlossen gedecktes* Opaion ist viermal, in Potsdam (1752-1753), Hämeenlinna (1792-1798), Baltimore (1806-1821) und Oberdischingen (1800-1835), ausgeführt worden.

Vier Bauten sind – ohne ein Opaion anzudeuten – *geschlossen gewölbt*: Chiswick (1726-1727), Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911), Oxford (1926-1929) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).

Eine *geschlossene Laterne* krönt die Kuppel des Sakralbaus in Turku (1839-1846).

Zeitlich auffällig ist der Unterschied zwischen den 27 Rezeptionen mit einfachem glasgedecktem Opaion und den neun Bauwerken mit verglaster Laterne. Die Bauten mit verglaster Laterne verteilen sich über die gesamte Zeitspanne, während das glasgedeckte Opaion sich vor allem auf die beiden Schwerpunktzeiten konzentriert. Von 1797 bis 1851 sind dies 18 Rezeptionen, von 1906 bis 1943 fünf Gebäude.

Nur Stourhead (1753-1755), Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Lake Windermere (1774) sowie Turin-Mausoleo (1888) liegen vor bzw. zwischen diesen Zeiträumen. Demnach wurde die äußere pantheonkonforme Erscheinung besonders in den beiden Schwerpunktzeiten berücksichtigt.

3.4. Rotunde – Innenraum (RI)

Das Innere der Rotunde in Rom beeindruckt durch die harmonische Verschränkung von Zylinder und Kugel bei gleichem Durchmesser. Der obere Rand des Zylinders ist nahezu identisch mit dem Äquator der darin ruhenden Kugel. Die Zylinderwand ist zweistöckig aufgebaut: Das untere Stockwerk prägen acht Nischen, die verschieden gestaltet sind. Ädikulen stehen an den acht Wandabschnitten zwischen den Nischen. (Blend-)Fenster und Rahmen folgen einander im oberen Stockwerk. Es schließt mit einem Kranzgesims. Die darüber aufragende Halbkugelwölbung ist zum großen Teil mit Kassetten rhythmisiert. Der Zenit der Kuppel ist kreisrund mit einem Opaion geöffnet.

Bei den meisten Sakralbauten, die das Pantheon in seiner äußeren Gestalt rezipieren, setzt sich dies auch im Inneren fort. Einige Gebäude weichen mehr oder weniger von dieser Grundstruktur ab: Kopenhagen (1811-1826) und Triest (1826-1849) folgen als rechteckiger Kubus mit Pendentivkuppel einem anderen Bautyp. Baltimore (1806-1821) integriert die Rotunde in ein Langhaus. In Darmstadt (1822-1827), Turku (1839-1846), Hannover (1912-1913) und Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) wird der Rotundenzylinder durch einen Säulenkreis ersetzt. Säulengalerien integrieren Puławy (1803), Charlottesville (1822-1826), Berlin-Altes Museum (1823-1830) und Genua (1844-1851). Einen zweischaligen Raum mit Umgang über mehrere Stockwerke zeigen Wörlitz (1795-1797) und Stuttgart-Rotenberg (1820-1824). Den Grundriss modifiziert Potsdam (1752-1753) zu einer Querellipse, Venedig-Maria Maddalena (1763-1791) zu einem Hexagon, Vicksburg (voll. 1906) zu einem Dodekagon und Wiesbaden (1905-1907) zu einem Oktagon⁶⁸³.

Alle Merkmale dieser Rezeptionen, die nicht von der Abweichung in der Grundstruktur berührt werden, kommen in die Auswertung mit hinein.

Drei Bauwerke kommen neu hinzu. Sie können nur im Innenraum, nicht aber im Außenbau, als Rezeptionen des Pantheon angesprochen werden: Rom-Sala Rotonda (um 1780), Wörlitz (1817-1820) und Berlin-Altes Museum (1823-1830). Dafür fallen drei andere Gebäude aus der Untersuchung heraus. Für Chiswick (1726-1727) konnten keine Daten erhoben werden. Lake Windermere (1774) sowie Perroy (ca. 1800) stehen im Inneren unter dem vorrangigen Diktat der Wohn-Funktion, so dass dort kein charakteristisches Merkmal angesprochen werden kann.

⁶⁸³ In Wiesbaden erhebt sich über dem Achteck eine Pendentivkuppel, die auch die Längsbauten Kopenhagen und Triest krönt.

1810), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Oberdischingen (1800-1835), Brescia (1815-1849), Canton (1905-1907) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).

Zehn Nischen zeigt die Rezeption in Rom-Sala Rotonda (um 1780). Zwei Rezeptionen erhöhen die Anzahl der Nischen weiter auf 12: Berlin-St. Hedwig (1747-1773) und Puławy (1803). Die Halbierung auf sechs Nischen erfolgt in Venedig-Maria Maddalena (1763-1791). Auf nur zwei Nischen reduziert sind die Innenräume in Wofurt (1817-1820) und Oxford (1926-1929). Die elf übrigen Bauwerke verzichten auf eine Gliederung durch Nischen. Keine der durch die Anzahl der Nischen definierten Gruppen zeigt eine besondere zeitliche Betonung. Die Zahl der pantheonkonform ausgeführten Bauwerke (14) stellt zusammen mit der halbierten Version (11) die Hälfte der Rezeptionen.

(RI 3) Korinthische Stützen tragen das Gebälk

Das Gebälk zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk im Pantheon wird von *korinthischen Stützen* – Säulen und Pilastern – getragen.

Die gleiche Ordnung findet sich bei 14 Rezeptionen: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Wörlitz (1795-1797), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Berlin-Altes Museum (1823-1830), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Turku (1839-1846), Mailand (1836-1847), Turin-Mausoleo (1888) und Székesfehérvár (1929-1935).

Die pantheonkonformen Bauwerke umfassen die gesamte Zeitspanne. Von diesen 14 Rezeptionen mit korinthischen Stützen liegen acht Bauten in der Region Italien.

15 Bauten kommen ohne eine Stützengliederung aus. Bei ihnen, wie auch bei den Lösungen mit toskanischer (2 Bauwerke), ionischer (6) oder kompositer Ordnung (2) ist keine auffällige zeitliche Häufung zu erkennen.

(RI 4) Acht Nischen werden von Pilastern flankiert

Dieses charakteristische Merkmal des römischen Pantheon wird insgesamt neunmal in unterschiedlicher Intensität rezipiert.

Die pantheonkonformen *flankierten acht Nischen* zeigen drei Bauwerke: Ince Blundell Hall (1802-1810), Mailand (1836-1847) und Turin-Mausoleo (1888). Sechs Bauwerke variieren

die Nischenzahl. Auf sechs Nischen reduzieren Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), auf vier Nischen Stuttgart-Rotenberg (1820-1824) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943), auf eine Nische Stuttgart-Heslach (voll. 1824) und Brescia (1815-1849). In Rom-Sala Rotonda (um 1780) ist die Nischenzahl auf zehn erhöht.

Die insgesamt neun Gebäude mit *flankierten Nischen* verteilen sich über die gesamte Zeitspanne. Dafür lässt sich eine regionale Betonung ablesen: Zwei von drei Gebäuden der Vollform liegen in Italien. Von allen neun Bauwerken mit flankierten Nischen – gleich welcher Zahl – gehören fünf zur Region Italien.

(RI 5) Auf der Kreislinie der Diagonal- und Quernischen stehen je zwei Säulen.

Im römischen Pantheon stehen je zwei *Säulen auf der Kreislinie* der *Diagonal-* und der *Quernischen*. Sie setzen den Rhythmus der auf den Wandabschnitten aufliegenden korinthischen Pilaster in den offenen Nischen fort, so dass die Wandfläche des Zylinders in ambivalenter Weise zugleich weitergeführt und durchbrochen erscheint.

Dieses rhythmisierende Merkmal wird von den Rezeptionen nur zehnmal – jedoch immer in abgewandelter Form – aufgegriffen. Vier Rezeptionen zeigen Stützen in Längs- und Quernischen: Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Turin-Gran Madre (1818-1831), Canton (1905-1907) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Zwei Bauwerke betonen die Eingangsnische und die Quernischen: Warschau-Alexanderkirche (1818-1825) und Mailand (1836-1847). Zwei Gebäude statten allein die Diagonalnischen mit Stützen aus: Wofurt (1817-1820) und Székesfehérvár (1929-1935).⁶⁸⁶ Eine Rezeption hebt lediglich die Quernischen hervor: Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738). Ebenfalls nur ein Bauwerk versieht über die Diagonal- und Quernischen hinaus auch noch die Längsnischen mit Stützen: Neapel (1817-1846).

Dieses die Nischen stark prägende Merkmal konzentriert sich fast ausschließlich auf die beiden Schwerpunktzeiten von 1797 bis 1851 sowie 1906 bis 1943. Von zehn Rezeptionen liegt nur Venedig-San Simeone Piccolo zeitlich früher.

Eine leichte Betonung der italienischen Region lässt sich bei diesem Merkmal ablesen: Von 10 Bauwerken mit Säulen auf der Kreislinie der Nischen liegen vier in der Region Italien.

⁶⁸⁶ In Wofurt können nur die beiden ausgearbeiteten Diagonalnischen der östlichen Eingangsseite berücksichtigt werden.

(RI 6) Die Rückwand der Diagonal- und Quernischen nimmt drei kleinere Nischen auf

Im Pantheon sind an der Rückwand der Nischen der Querachse und der Diagonalachsen je drei kleinere Nischen zu erkennen. Dieses Merkmal wird nur von zwei Rezeptionen aufgegriffen. In Maser (1580) an den Rückwänden von vier und in Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738) von zwei Nischen.

Dieses selten rezipierte charakteristische Merkmal betont einen *eigenen frühen* Zeitraum. Darüber hinaus gehören beide Bauwerke zur Region Italien.

(RI 7) Eingangs- und Chornische öffnen sich mit Rundbögen in das obere Stockwerk

Die beiden Nischen der Längsachse im Pantheon ragen über das Niveau des unteren Stockwerks hinaus in das zweite Stockwerk hinein. Ein kolossaler Rundbogen, der das umlaufende Gesims in seine Rundung mit einbindet, gestaltet beide Nischen. Eingang und Chor werden dadurch besonders inszeniert.

Diese Auszeichnung der *Längsachse* übernehmen die beiden Rezeptionen in Venedig, San Simeone Piccolo (1718-1738) und Santa Maria Maddalena (1763-1791).

Die anderen Bauwerke mit zweistöckigem Wandaufbau variieren die Anzahl der Nischen. Längs- und Querachse betonen sechs Rezeptionen: Maser (1580), Hämeenlinna (1792-1798), Karlsruhe (1808-1810), Baltimore (1806-1821), Ghisalba (1834) und Székesfehérvár (1929-1935). Die Längs-, Quer- und Diagonalachsen öffnen Stourhead (1753-1755) und Turin-Mausoleo (1888). Eine Reduktion allein auf die Chornische erfolgt in Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Mailand (1836-1847) und Brescia (1815-1849).

Die pantheonkonforme Betonung des Merkmals Längsachse übernehmen die Rezeptionen nur zweimal und *vor der ersten Schwerpunktzeit*. Die übrigen Lösungen verteilen sich über die gesamte Zeitspanne. Auffälliger gestaltet sich die regionale Zugehörigkeit. Die beiden pantheonkonformen Rezeptionen lassen sich in Italien in derselben Stadt finden.

(RI 8) Chornische durch zwei vorgestellte Säulen akzentuiert

Die Chornische des Pantheon in Rom ist durch ihre Gestaltung gegenüber den anderen Nischen ausgezeichnet. Als einzige ist sie als gerundete Apsis mit Kalotte ausgeführt, die von

eine Rhythmisierung des oberen Stockwerks. Weder die eine noch die andere Ausformung dieses Merkmals weist eine besondere zeitliche Häufung auf.

(RI 11) Kranzgebälk

Der Zylinder der Rotunde des Pantheon wird oben von einem Kranzgesims abgeschlossen. Es leitet zur Wölbung über.

Bis auf drei Rezeptionen – ob mit ein- oder zweistöckigem Zylinder – findet sich das Kranzgebälk bei allen untersuchten Bauwerken. Es fehlt in Potsdam (1752-1753), Charlottesville (1822-1826) und Hannover (1912-1913). Ein zeitlicher Schwerpunkt lässt sich für dieses Merkmal nicht feststellen.

(RI 12) Kuppel als Halbkugel

Zylinder und Kuppel des Pantheon sind ein prominent miteinander verwobenes stereometrisches Merkmal des Innenraums. Der obere Rand des Zylinders entspricht dem Äquator einer Kugel gleichen Durchmessers, so dass die Wölbung als Halbkugel geformt ist.

Das charakteristische Merkmal der Halbsphäre wird von insgesamt 37 Rezeptionen aufgenommen. Der Halbsphäre nahe kommt noch Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911).

Die Rezeptionen mit diesem Merkmal verteilen sich über die gesamte Zeitspanne.

Eine flachere Wölbung zeigen Karlsruhe (1808-1810), Turku (1839-1846), Oxford (1926-1929) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Ein anderer Kuppeltyp findet sich bei fünf weiteren Gebäuden: Auf elipsoidem Grundriss in Potsdam (1752-1753), als Pendentif in Kopenhagen (1811-1826), Triest (1826-1849) und Wiesbaden (1905-1907) sowie als Kegeldach in Hannover (1912-1913).

(RI 13) Kassetten vierfach abgetreppt; Kassetten in fünf Reihen zu je 28 im Kreis

Das Gewölbe des Pantheon ist zu einem großen Teil durch eingetiefte Kassetten in *fünf Reihen* zu je *28 im Kreis* strukturiert. Jede Kassette ist *vierfach nach innen abgetreppt*.

Diese *Kassetterung* ist ein starkes Merkmal, das von 28 Rezeptionen übernommen wurde. In fünf Bauwerken ist die Kuppelwölbung durch radiale Bänder rhythmisiert. Weitere 12 Bauten

verzichten auf eine Strukturierung der inneren Schale. Die Kassettierung der 28 Gebäude fällt in Zahl und Ausgestaltung unterschiedlich aus:

		<u>Abtrep-</u> <u>pung</u>	<u>Rei-</u> <u>hen</u>	<u>Kasset-</u> <u>ten</u>	<u>Bemerkung</u>
Stourhead	1753-1755	2-fach	4	16	
Warschau-Hl.Dreifaltigkeit	1777-1779	2-fach	10	48	
Rom-Sala Rotonda	um 1780	2-fach	5	30	
Puławy	1803	2-fach	5	24	oktogonal. Kassetten
Ince Blundell Hall	1802-1810	3-fach	4	20	
Wonfurt	1817-1820	3-fach	8	40	illusionist. Malerei
Baltimore	1806-1821	1-fach	4	24	runde Kassetten
Stuttgart-Rotenberg	1820-1824	1-fach	5	24	
Stuttgart-Heslach	voll. 1824	1-fach	4	16	oktogonal. Kassetten
Warschau-Alexanderkirche	1818-1825	3-fach	5	28	
Kopenhagen	1811-1826	2-fach	6	32	
Berlin-Altes Museum	1823-1830	3-fach	4	20	
Turin-Gran Madre	1818-1831	2-fach	5	24	oktogonal. Kassetten
Possagno	1819-1833	3-fach	7	32	
Ghisalba	1834	1-fach	11	44	
Oberdischingen	1800-1835	2-fach	9	32	
Neapel	1817-1846	3-fach	7	32	
Mailand	1836-1847	2-fach	5	28	oktogonal. Kassetten
Triest	1826-1849	2-fach	4	24	oktogonal. Kassetten
Genua	1844-1851	2-fach	6	24	
Mosta	1833-1857	2-fach	-	-	versetzte Rauten
Turin-Mausoleo	1888	4-fach	5	24	
Vicksburg	voll. 1906	1-fach	4	12	
Canton	1905-1907	4-fach	5	24	
Hamburg-Alter Elbtunnel	1907-1911	1-fach	5	16	
Székesfehérvár	1929-1935	3-fach	6	32	
Washington, D.C.-Nat. Gall.	1938-1941	3-fach	5	24	
Washington, D.C.-Jeff. Mem.	1939-1943	3-fach	5	24	

Keine einzige der 28 Rezeptionen folgt im Detail exakt der Vorgabe der Pantheonkuppel. Sieben Bauwerke modifizieren die Form der Kassetten zu Oktogon, Kreis oder Raute. Ein Bauwerk fingiert die Kassettierung durch illusionistische Malerei.

Von den verbleibenden 20 Bauten mit viereckigen Kassetten zeigen acht Rezeptionen eine *pantheonkonformere Ausrichtung der drei Bestandteile*. Zwei gleiche Detailmerkmale hat Warschau-Alexanderkirche (1818-1825) mit derselben Reihen- und Kassettenanzahl wie das Pantheon und einer abweichenden 3-fachen Abtreppe. Ebenfalls zwei gleiche Detailmerkmale finden sich bei Turin-Mausoleo (1888) und Canton (1905-1907) mit derselben 4-fachen Abtreppe sowie fünf Reihen und der leichten Abweichung von 24 Kassetten im Kreis.

Fünf Rezeptionen übernehmen ein Detailmerkmal, die fünf Kassetten-Reihen. Drei Bauwerke kombinieren dies mit der pantheon-nahen Anzahl von 24 Kassetten: Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Eine auf 30 Kassetten leicht erhöhte Zahl weist Rom-Sala Rotonda (um 1780), eine auf 16 stark reduzierte Zahl Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911) auf.

Bei der Betrachtung der Zeitschiene heben sich die 28 kassettierten Bauwerke sowohl von den Gebäuden mit radialen Bändern wie auch von den Bauten ohne Gestaltung deutlich ab.

Während die letzteren beiden Bautypen sich über die gesamte Zeitspanne verteilen, überrascht bei den kassettierten Rezeptionen der späte Beginn dieser Art von Kuppelgestaltung. Die 28 Bauwerke verteilen sich vor allem auf die beiden Schwerpunktzeiten von 1797 bis 1851 und 1906 bis 1943. Fünf Gebäude liegen zeitlich zum Teil nicht weit von den beiden Schwerpunkten entfernt: Stourhead (1753-1755), Warschau-Hl. Dreifaltigkeit (1777-1779), Rom-Sala Rotonda (um 1780), Mosta (1833-1857) und Turin-Mausoleo (1888).

(RI 14) Opaion⁶⁸⁹

Eines der spektakulärsten Merkmale des Pantheon ist seine kreisrunde Öffnung im Kuppelscheitel, die dem Licht, aber auch der Witterung, unvermittelten Zugang erlaubt. Dieses außergewöhnliche Kennzeichen ist nur ein einziges Mal in seiner reinen Form mit völlig freier Öffnung in Vicksburg (voll. 1906) umgesetzt worden. 28 Rezeptionen übernehmen dieses starke Merkmal in der Form eines *glasgedeckten Opaions*. 10 Bauwerke

⁶⁸⁹ Das Opaion wurde bereits als Kennzeichen des Außenbaus untersucht (RA 6). Dort kann ein sichtbarer Druckring ein Opaion fingieren, ohne als eigener Bauteil im Inneren zu erscheinen.

überfangen den offenen Kuppelscheitel mit einer verglasten Laterne. Sieben weitere sind ohne Opaion innen geschlossen gewölbt.

Die 28 Bauten mit *glasgedecktem Opaion* spiegeln auf den ersten Blick das offene Opaion des Pantheon vor und sind dennoch vor Regen und Kälte geschützt: Stourhead (1753-1755), Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Rom-Sala Rotonda (um 1780), Wörlitz (1795-1797), Pulawy (1803), Ince Blundell Hall (1802-1810), Karlsruhe (1808-1810), Wonnfurt (1817-1820), Baltimore (1806-1821),⁶⁹⁰ Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Kopenhagen (1811-1826), Charlottesville (1822-1826), Darmstadt (1822-1827), Berlin-Altes Museum (1823-1830), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Brescia (1815-1849), Genua (1844-1851), Turin-Mausoleo (1888), Canton (1905-1907), Wiesbaden (1905-1907), Hannover (1912-1913), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919) und Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941).

Mit einer verglasten Laterne sind die Scheitelöffnungen bei 10 Gebäuden überfangen: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Warschau-Hl. Dreifaltigkeit (1777-1779), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Mailand (1836-1847), Triest (1826-1849), Mosta (1833-1857) und Székesfehérvár (1929-1935).

Sieben Rezeptionen sind innen geschlossen gewölbt: Potsdam (1752-1753), Hämeenlinna (1792-1798), Oberdischingen (1800-1835), Turku (1839-1846), Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911), Oxford (1926-1929) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Bei der zeitlichen Verteilung heben sich die Bauwerke mit *glasgedecktem Opaion* deutlich von den Gebäuden mit verglaster Laterne ab. Letztere verteilen sich über die gesamte Zeitspanne, während sowohl die Bauten mit *glasgedecktem Opaion*, wie auch die mit geschlossener Wölbung erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzen. Eine deutliche Konzentration zeigt sich wiederum nur bei den Rezeptionen mit *glasgedecktem Opaion*: Die 28 Bauwerke verteilen sich vor allem auf die beiden Schwerpunktzeiten von 1797 bis 1851 (19) und 1906 bis 1943 (5). Weitere vier Gebäude liegen zeitlich teilweise nahe an den beiden Schwerpunkten: Stourhead (1753-1755), Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Rom-Sala Rotonda (um 1780) und Turin-Mausoleo (1888). Eine deutliche regionale Bevorzugung zeigt sich überraschend für die weniger pantheonkonforme Lösung der verglasten Laterne: Sieben von zehn Bauwerken liegen in Italien. Dieser hohe Anteil steht im Gegensatz zu dem proportional

⁶⁹⁰ Der Sakralbau in Baltimore scheint – vom Innenraum aus betrachtet – ein offenes Opaion zu besitzen. Diese Öffnung wird aber von einer weiteren, zweiten Schale, die zum Teil verglast ist, überwölbt.

unauffälligen Anteil von acht italienischen von insgesamt 28 Bauten mit der pantheonkonformerer glasgedeckten Öffnung.

(RI 15) Raumproportion

Die Struktur des Innenraums des Pantheon ist geprägt von der idealen Verschränkung von Zylinder und Kugel bei gleichem Durchmesser. Der obere Rand des Zylinders ist nahezu identisch mit dem Äquator der darin ruhenden Kugel.

Eine Raumproportion, die *exakt dem Pantheon in Rom entspricht*, findet sich bei drei Rezeptionen: Wofurt (1817-1820), Possagno (1819-1833) und Turin-Mausoleo (1888). Elf weitere Bauten stimmen mit ihrer Proportion noch nahezu mit dem Pantheon überein: Berlin-St. Hedwig (1747-1773), Hämeenlinna (1792-1798), Puławy (1803), Ince Blundell Hall (1802-1810), Darmstadt (1822-1827), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Oberdischingen (1800-1835), Genua (1844-1851), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).

Überhöhte Raumproportionen sind bei 18 Gebäuden festzustellen: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Potsdam (1752-1753), Stourhead (1753-1755), Warschau-Hl. Dreifaltigkeit (1777-1779), Rom-Sala Rotonda (um 1780), Venedig-Santa Maria Maddalena (1763-1791), Karlsruhe (1808-1810), Baltimore (1806-1821), Berlin-Altes Museum (1823-1830), Neapel (1817-1846), Turku (1839-1846), Mailand (1836-1847), Brescia (1815-1849), Mosta (1833-1857), Vicksburg (voll. 1906), Canton (1905-1907) und Oxford (1926-1929).

Eine stark überhöhte Proportion weisen neun Bauwerke auf: La Rotonda (ca. 1565-1569), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Wörlitz (1795-1797), Stuttgart-Rotenberg (1820-1824), Stuttgart-Heslach (voll. 1824), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825), Kopenhagen (1811-1826), Triest (1826-1849) und Wiesbaden (1905-1907).

Fünf Rezeptionen lassen eine gedrückte Raumproportion erkennen: Charlottesville (1822-1826), Hamburg-Alter Elbtunnel (1907-1911), Hannover (1912-1913), Hamburg-Kunsthalle (1912-1919) und Székesfehérvár (1929-1935).

Deutliche zeitliche Schwerpunkte sind für die pantheonkonforme Raumproportion festzuhalten. Von drei Rezeptionen mit *exakt übernommener Proportion* liegen zwei in der ersten Schwerpunktzeit 1797-1851 und eine vor der zweiten Schwerpunktzeit 1906-1943. Die elf Bauwerke, die nahezu mit dem Pantheon übereinstimmen, gehören vor allem zur ersten (8) und zur zweiten Schwerpunktzeit (2). Lediglich ein Gebäude liegt etwas vor der ersten Schwerpunktzeit.

Ganz anders stellt sich die Situation bei der zahlenmäßig größten Gruppe mit überhöhten Raumproportionen dar. Die 27 Bauwerke mit überhöhter (18) wie auch mit stark überhöhter Proportion (9) verteilen sich über den gesamten Zeitraum. Einen eigenen zeitlichen Schwerpunkt setzen die fünf Rezeptionen mit gedrückter Proportion: vier davon liegen in der zweiten Schwerpunktzeit 1906-1943 und eine in der ersten von 1797-1851.

Die ideale Verschränkung von Kugel und Zylinder im Pantheon in Rom wurde zwar nur von zusammen 14 Rezeptionen, aber vor allem in den beiden Schwerpunktzeiten, übernommen.

Die weitaus größere Gruppe der überhöhten Proportionen (27) verteilt sich über die gesamte Zeitspanne. Die optische Wirkung der überwölbten Rotunde genügte, so dass eine exakte Übernahme der Proportion des Pantheon entbehrlich schien.

Ein regionaler Schwerpunkt lässt sich allein für die *exakte* Übernahme der Proportion festhalten: Zwei der drei Rezeptionen liegen im Raum Italien.

VI. ERGEBNIS: VARIATION

In diesem Kapitel werden alle Informationen, die in der Baugestalt, den Bauteilen und in den einzelnen charakteristischen Merkmalen der Rezeptionen enthalten sind, zusammengeführt. Dies betrifft vor allem die *zeitlichen* und *regionalen Schwerpunkte* der untersuchten Bauwerke. Doch zunächst soll den *Motivationen* für diese einzigartige rezeptive Strömung nachgegangen werden. Die Resultate aus diesen drei Fragestellungen werden anschließend mit der terminologischen Fragestellung aus Kapitel II. zum Ergebnis zusammengeführt.

1. Die Motivationen

Das Pantheon in Rom faszinierte über mehrere Jahrhunderte hinweg Architekten und Auftraggeber so sehr, dass diese die eigenen neuen Projekte an dessen einzigartiger Bauform sichtbar ausrichteten. Die Rezipienten sahen im Pantheon zahlreiche Bedeutungen verkörpert, die durch das eigene neu errichtete Bauwerk aufgenommen und ebenfalls zur Darstellung gebracht werden sollten. Die so vor Augen gestellten Bedeutungen sind die eigentlichen Beweggründe für die Errichtung der Bauwerke als Rezeptionen des Pantheon.⁶⁹¹

1.1. Tradierte Motivationen

Die meisten Rezeptionen können nur indirekt, auf dem Weg vorsichtiger Vermutung, mit ihren initiierten Beweggründen in Beziehung gesetzt werden. Von einigen Bauwerken ist die Motivation überliefert.

Im Falle der beiden Sakralbauten St. Hedwig in Berlin (5) und der Französischen Kirche in Potsdam (4) muss der königliche Bauherr Friedrich II.⁶⁹² zur Sprache kommen. Die Erweiterung Berlins als Residenzstadt und sein besonderes Interesse an Potsdam verband sich mit dessen Hinwendung zu *antikischen Bauformen*.⁶⁹³ Die Absicht beide Sakralbauten in ihrer Form an das römische Pantheon anzulehnen, geht von Friedrich II. selbst aus.⁶⁹⁴

⁶⁹¹ Bandmann nennt in seiner ‚Ikonologie der Architektur‘ drei Bedeutungskategorien: Ästhetisch, allegorisch und geschichtlich [83 f.]. Die Pantheonrezeptionen sind Träger von *geschichtlichen* Bedeutungen. Vgl. BANDMANN, Günther, Ikonologie der Architektur, in : Jahrbuch für Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft 1, 1951, 67-109.

⁶⁹² FRIEDRICH II., *der Große*, König in, seit 1772 von Preußen, * 24.1.1712 Berlin, † 17.8.1786 Sanssouci bei Potsdam, DBE 3, 1996, 468-471.

⁶⁹³ „Stattdessen bestätigt die bald nach Baubeginn [der St. Hedwigskirche; Anm. Verf.] betriebene internationale Finanzierung der Fertigstellung durch Spenden, daß der preußische König in diesem Projekt vor allem das

Die Kirche in Hämeenlinna (8) verdankt sich der ‚Grand Tour‘ des schwedischen Königs Gustav III.⁶⁹⁵ Die unmittelbare Begegnung mit der *Antike* in diesem *römischen* Bauwerk führte bei dem Monarchen zu der Absicht diesen Bautyp in Schweden und Finnland zu verbreiten.⁶⁹⁶

Der Sakralbau Gran Madre di Dio in Turin (16) wurde als Votivkirche gestiftet. Die *religiöse Motivation* der Entstehung bezeugt die Dedikation des Gebäudes an die Gottesmutter Maria. Der unmittelbare Anlass ist eine *politische Kundgabe*: Die Wiedereinsetzung der savoyisch-piemontesischen Herrschaft unter König Vittorio Emanuele I.⁶⁹⁷ Der Sturz Napoleons und die folgenden restaurativen Umwälzungen führten zur Errichtung des Königreichs Sardinien. In Turin wirkte sich die *Erneuerung der Dynastie* in einer architektonischen Demonstration der Macht in der Bauform des römischen Pantheon aus.⁶⁹⁸

Die Motivation zur Errichtung des Tempio Canoviano in Possagno (17) weist in eine ähnliche Richtung. Antonio Canova⁶⁹⁹ war neben seiner eigenen künstlerischen Arbeit auch für die Kunstwerke des Vatikans zuständig. Diese Stellung war der eines ‚commissario delle antichità‘ des Papstes, wie Raffael⁷⁰⁰ sie innehatte, vergleichbar. Das Grab Raffaels im Pantheon wurde für Canova zum Vorbild für seine eigene, ihm *angemessen erscheinende*,

Politik sah, in dem sich die Modernität seiner Staatsauffassung dokumentieren sollte. Wie wenig er schließlich die Pantheonidee mit Katholizismus verband, ‚...seine Beziehung zu Rom war antikisch, nicht christlich orientiert...‘, zeigt unmißverständlich, die, wenn auch in kleinerem Maßstab und in der Variation eines Querovals, erneute Funktionalisierung in der französisch-reformierten Kirche in Potsdam (1753/53).“

GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 31.

⁶⁹⁴ „Die Idee zu den Projekten und auch die Pantheonidee kam jedoch, wie erwähnt, vom König selbst.“

NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800. Untersuchungen über das Auftreten der Rotunde in den alten und neuen Bauaufgaben im Zeitalter des Klassizismus in Deutschland, Diss. Berlin 1986, 106. Norten verweist auf GIERSBERG, Hans-Joachim, Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam. Zur Rolle Friedrich II. von Preußen als Bauherr und Baumeister, Diss., Berlin (Ost), 1975, 178 Anm. 6 (In erweiterter Form 1986 und 2001: GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin, 2001).

⁶⁹⁵ GUSTAV III., König von Schweden (1771-1792), * 24.1.1746 Stockholm, + 29.3.1792 Stockholm.

⁶⁹⁶ „Das gemeinsame Erlebnis mit dem König [Gustav III. von Schweden; *Anm. Verf.*] an der großartigen Ingenieurbaukunst in Rom am Pantheon wurde ihm [J.L. Desprez; *Anm. Verf.*] ein Vorbild für seine Planungen einer zu verwirklichenden Rundkirche in der Stadt Hämeenlinna.“ WEDHORN, Lothar, Finland in Europa. Geschichte und Bauschaffen, Berlin 1995, 100.

„It was then circular in plan, with the seating arranged round a central altar, and was so planned at the suggestion of King Gustav III who came back from a visit to Italy with a project to commission churches of the Pantheon type in Sweden and Finland. However, the church at Hämeenlinna was the only one built.“ RICHARDS, James Maude, 800 years of Finnish Architecture, London 1978, 47.

⁶⁹⁷ VITTORIO EMANUELE I., König von Sardinien und Herzog von Savoyen, * 24.7. 1759 Turin, + 10.1.1824 Moncalieri.

⁶⁹⁸ „Decretato nel 1814 per celebrare il ritorno di Vittorio Emanuele I, fu assegnato a Ferdinando Bonsignore, il massimo architetto torinese del tempo, (...).“ MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida all'Architettura Moderna di Torino, Nuova edizione riveduta, Torino 1995, 17.

⁶⁹⁹ CANOVA, Antonio, Bildhauer, * 1.11.1757 Possagno, + 13.10.1822 Venedig. Vgl. IV.1. (17).

⁷⁰⁰ RAFFAEL, Raffaello Sanzio, Maler und Architekt, * 26.3.1483 oder 28.3.1483 oder 6.4.1483 Urbino, + 6.4.1520 oder 8.4.1520 Rom, DA 25, 1996, 896-910 („*Raphael*“)

Grablege in seinem Geburtsort Possagno.⁷⁰¹ Selbst die Position des Grabes Raffaels im Raumgefüge des Pantheon wurde von Canova für Possagno aufgegriffen.⁷⁰²

Der Stiftung des Sakralbaus San Francesco di Paola in Neapel (20) durch König Ferdinando I.⁷⁰³ liegt eine *religiöse Motivation* zugrunde. Gleichwohl ist diese Architektur – wie Gran Madre di Dio in Turin – als *politisches Statement* zu sehen: Die Motivgabe bringt den Dank für die *Rückkehr der bourbonischen Dynastie* nach dem Fall Napoleons zum Ausdruck. Die Bauform Pantheon, die als Symbol der Macht des römischen Imperiums gesehen wird, bezeichnet nun die Herrschaft der Bourbonen über das Königreich Neapel.⁷⁰⁴

Die Erbauung der Kirche San Carlo al Corso in Mailand (22) muss im Zusammenhang des ‚Risorgimento‘, der Zeit des Ringens um die Einheit Italiens und deren politische Gestalt, gesehen werden. Mailand gehörte seit 1815 zum Lombardo-Venezianischen Königreich unter österreichischer Vorherrschaft. Die neue Kirche ist von der Stadt Mailand und dem Erzbistum gestiftet. Die religiöse Motivation, die das katholische Haus Habsburg und den neuen römisch-katholischen Sakralbau mitten in Mailand verbindet, scheint auf den ersten Blick deckungsgleich zu sein. Unter der Oberfläche jedoch positionieren die Auftraggeber die Ortskirche in ihrem Verhältnis zur *Catholica*: In der Krypta des neuen Pantheoniden wurden allein Reliquien lokaler – Mailänder – Glaubenszeugen versammelt. Die selbstbewusste kommunale Tradition und der bauliche Romverweis verbanden sich zu einer *eigenen politischen Standortbestimmung* und Ausrichtung.⁷⁰⁵

Das Pantheon von Ince Blundell Hall (32) ist nicht, wie die anderen Staffagebauten, ein solitärer ‚point de vue‘ innerhalb der weitläufigen Parkanlage des Anwesens. Die Rotunde liegt in unmittelbarer Nachbarschaft zum Haupthaus und bot Henry Blundell⁷⁰⁶ vor allem die Gelegenheit einen Teil der ‚größten englischen Antikensammlung‘ angemessen zu beherbergen.⁷⁰⁷ Hier vereinigen sich die Funktionen Staffagebau und *Museum*. Der auf die Architektur zuschreitende Besucher assoziiert die Epoche der *Antike* und antizipiert das, was

⁷⁰¹ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée, in: Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes du colloque 1993, Paris 1995, 225f.

⁷⁰² PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens, in: SCHWARZ, Ulrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München-Berlin 2003, 159.

⁷⁰³ FERDINANDO I., König beider Sizilien (1815-1825), * 12.1.1751 Neapel, + 4.1.1825 Neapel.

⁷⁰⁴ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: Ders. (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 39.

⁷⁰⁵ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 42.

⁷⁰⁶ BLUNDELL, Henry, Kunstsammler, * 1724 Ince Blundell/Lancashire, + 28.3.1810 Ince Blundell/Lancashire. Vgl. oben IV. 3. Staffagebau im Garten, 119.

⁷⁰⁷ Vgl. OEHLER, Hansgeorg, Das Zustandekommen einiger englischer Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, in: BECK, Herbert, BOL, Peter C., PRINZ, Wolfram, STEUBEN, Hans von (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 9), Berlin 1981, 303f.

ihn im Inneren der Architektur erwartet. Diese Verwendung findet sich in ähnlicher Weise im Gartenpantheon in Wörlitz (31).

Das Alte Museum in Berlin (34) wurde nach den Plänen Karl Friedrich Schinkels⁷⁰⁸ erbaut. Die breit gelagerte ionische Säulenfront der Hauptansicht lässt nicht erahnen, dass sich dem eintretenden Besucher eine Rezeption des Inneren des Pantheon eröffnen wird. Schinkel wählte ganz bewusst für die Exponate, wie für die Besucher dieses *Raumvorbild*. Die Rotunde ist für ihn das ‚Heiligtum für das Kostbarste‘ des Museums.⁷⁰⁹ Der erhabene und schöne Raum soll *den Besucher empfänglich machen* für die ihm hier begegnenden Artefakte.⁷¹⁰

Der Mausoleo della Bela Rosin in Turin (39) wurde aus familiären bzw. *dynastischen Gründen* in der Bauform des Pantheon errichtet. Bela Rosin ist die volkstümliche Bezeichnung von Rosa Vercellana⁷¹¹, der zweiten Frau des italienischen Königs, Vittorio Emanuele II.⁷¹² Die Heirat galt wegen des Standesunterschiedes als sogenannte morganatische Ehe, eine Krönung Bela Rosins zur Königin Italiens fand nicht statt. Vittorio Emanuele II. starb 1878 und wurde im Pantheon in Rom bestattet. Rosa Vercellana war es jedoch nicht vergönnt, nach ihrem Tod 1885, an der Seite ihres Gemahls ihre letzte Ruhe zu finden. Ihre Nachkommen ließen deshalb ein Mausoleum errichten, das mit seiner Bauform den Anspruch Rosa Vercellanas gegenüber dem Königshaus deutlich macht.⁷¹³ Die Familie Rosas, als

⁷⁰⁸ SCHINKEL, Karl Friedrich, Architekt und Maler, * 13.3.1781 Neuruppin, + 9.10.1841 Berlin. Vgl. IV.4.(34).

⁷⁰⁹ „Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt wird.“ RAVE, Paul Ortwin, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin; Teil 1: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Herausgegeben von der Akademie des Bauwesens, Berlin 1941, 35.

Der ‚Heiligtum‘-Vergleich entstammt dem im Februar 1823 formulierten Votum Karl Friedrich Schinkels auf das Gutachten des Hofrats Hirt. Hirt hatte den Rotunden-Entwurf Schinkels aus Gründen der ‚Zweckmäßigkeit‘ kritisiert. Schinkel stellte in seinem Votum zunächst die ökonomischen, statischen, beleuchtungs- und feuersicherheitstechnischen Vorteile des projektierten Rundbaus heraus, um auf diesem Fundament die völlige Angemessenheit dieser Raumkonstruktion für das Museumsprojekt zu betonen. Vgl. ebd., 34.

⁷¹⁰ Der ‚Heiligtum‘-Vergleich Karl Friedrich Schinkels ist kein Selbstzweck, sondern richtet sich auf die Rezipienten des Museums und seiner Kunstgegenstände. In zwei Abschnitten seines Votums vom Februar 1823 unterstreicht Schinkel diese Orientierung:

„Aber ein großer und dabei schöner und würdiger Raum kann den darin aufgestellten Gegenständen auch niemals nachteilig sein. Im Gegenteil wird er ihnen den Vorteil bringen, daß der Beschauer sich darin erhoben und für den Genuß empfänglicher fühlt.“ RAVE, Paul Ortwin, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin; Teil 1: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Herausgegeben von der Akademie des Bauwesens, Berlin 1941, 34.

„Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raums empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.“ Ebd., 35.

Schinkel scheint hier in der Tradition von Sebastiano Serlio zu stehen: Die Raumwirkung des Pantheon weckt gleichsam das Beste im Menschen (Terzo Libro). Vgl. FORSSMANN, Erik, Palladio : Eine neue Architektur aus dem Geist der Antike, in: FORSSMANN, Erik (Hrsg.), Palladio. Werk und Wirkung (Rombach Wissenschaft: studeo), Freiburg im Breisgau 1997, 41. Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon, 1995, 224. 226.

⁷¹¹ VERCELLANA Rosa („Bela Rosin“), * 11.6.1833 Nizza, + 26.12.1885 Pisa

⁷¹² VITTORIO EMANUELE II., König von Italien, * 14.3.1820 Turin, + 9.1.1878 Rom

⁷¹³ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Rosa_Vercellana [19.03.16]

Auftraggeber, translozierte gleichsam die einer italienischen Königin zukommende römische Grablege Pantheon nach Turin.

Die Bibliothek der Universität von Charlottesville (40) bildet das Herzstück des gesamten Gebäudekomplexes. Thomas Jefferson⁷¹⁴ platzierte den Pantheoniden an der zentralen Stelle, an der in anderen Universitäten üblicherweise ein Sakralbau steht. Jeffersons Rotunde bezeichnet das *Ideal der Aufklärung, die Erziehung zu wissenschaftlicher Erkenntnis*.⁷¹⁵

Das Rhodes House in Oxford (45) verbindet durch seine Bauform die *politischen Absichten* Cecil Rhodes,⁷¹⁶ seine Arbeit für das British Empire, mit der Ausdehnung und Macht des kaiserzeitlichen Römischen Reiches. Das von Baker⁷¹⁷ entworfene Rhodes House wird mit imperialer Bedeutung aufgeladen.⁷¹⁸

Die Stadthalle in Hannover (48) bindet sich durch die Bauform Pantheon an die *Antike* und eröffnet für ihre Funktion eine Fülle an Konnotationen im Bereich Kunst und Kultur.⁷¹⁹

Darüber hinaus ermöglicht die Architektur einen Vergleich mit *Rom* als Hauptstadt, so dass Hannover als ‚Rom Niedersachsens‘ erscheinen konnte.⁷²⁰

1.2. Generalisierte Motivationen

Für einige Rezeptionen konnten im vorausgegangenen Abschnitt nachvollziehbare, tradierte Beweggründe für die Rezeption des Pantheon genannt werden. Für die überwiegende Zahl der untersuchten Bauwerke werden von den verantwortlichen Personen keine Motivationen genannt.

⁷¹⁴ JEFFERSON, Thomas, 3. Präsident der U.S.A., 1801-1809, Architekt, * 13.4.1743 Shedwell/Virginia, + 4.7.1826 Monticello bei Charlottesville/Virginia. Vgl. IV. 6. (40).

⁷¹⁵ „But Jefferson, wary of esoteric cosmologies, never intended his dome to evoke a temple or mystical symbol. Rather, it was to be an instrument of enlightenment for modern science education. To this end, he imagined the interior fitted mechanically like a planetarium with moveable stars and constellations.“ FLETCHER, Rachel, *An American Vision of Harmony. Geometric Proportions in Thomas Jefferson’s Rotunda at the University of Virginia*, in: *Nexus network journal* 5, 2003/2, 21.

⁷¹⁶ RHODES, Cecil, * 5.7.1853 Bishop’s Stortford (Hertford), + 26.3.1902 Muizenberg bei Kapstadt.

⁷¹⁷ BAKER, Herbert, Architekt, * 1862 Cobham / Kent, + 4.2.1946 London. Vgl. IV.8. (45)

⁷¹⁸ „Baker had a penchant for architectural symbolism, and Rhodes House proclaims several quite specific messages. Most of these relate to the British Empire. Classical architecture had strongly imperialist connotations for Baker, as it did for most of his contemporaries; one of Rhodes’s pronouncements was that ‘through art Pericles taught the lazy Athenians to believe in Empire’.“ TYACK, Geoffrey, *Baker and Lutyens in Oxford: The building of Rhodes House and Champion Hall*, in: *Oxonienia* 62, 1997, 295.

⁷¹⁹ Vgl. APELL-KÖLMEL, Doris, *Die Stadthalle Hannover. Ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in seinen architektur- und stadtgeschichtlichen Zusammenhängen*, Hannover 1989, 228f.

⁷²⁰ „Der Festveranstaltungsbau wurde Zeichen eines erstarkten Selbstbewußtseins Hannovers, durch das neue Pantheon sollte die Stadt zum Rom Niedersachsens werden.“ APELL-KÖLMEL, Doris, *Die Stadthalle Hannover. Ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in seinen architektur- und stadtgeschichtlichen Zusammenhängen*, Hannover 1989, 230.

Für die Kirche St. Ludwig in Darmstadt (15) kann lediglich der Anlass zu ihrer Erbauung bestimmt werden. Die politischen Veränderungen nach dem Ende des Alten Reiches und der Herrschaft Napoleons formten aus der überwiegend protestantischen Landgrafschaft das Großherzogtum Hessen. Die damit einhergehenden territorialen Zugewinne mit katholischer Bevölkerung erforderten ein zeichenhaftes Anerkennen der katholischen Konfession. Ludwig I. erreichte dies durch den ersten Bau einer katholischen Kirche seit der Reformation.⁷²¹ Doch statt Beweggründe eindeutig zu kommunizieren, verweigerten sich Architekt und Auftraggeber eine Aussage zur Wahl der Bauform:

„Noch entscheidender aber für die mangelnde Akzeptanz und Wertschätzung dürfte gewesen sein, daß sich offensichtlich weder der entwerfende Architekt noch der eigentliche Bauherr in Person des Großherzogs Ludewig I. inhaltlich zu Idee und Konzeption dieses sowohl städtebaulichen wie gesellschaftspolitisch wichtigen Baues äußerten.“⁷²²

Entfällt der direkte quellengesättigte Weg, dann müssen die Rezeptionen in *indirekter* Weise zum Sprechen gebracht werden. Bereits die Funktion eines Bauwerks hält Informationen über die Beweggründe zur Errichtung bereit. Die verschiedenen Indienstnahmen ermöglichen es, eine Art Selbstmitteilung der Architekturen zu vermuten. Schon die Tatsache, dass die vielen Funktionen sich auf eine einzige Bauform beziehen, legt es nahe, die Gründe für die Anlehnung an das Pantheon in mehreren Anschauungsweisen entdecken zu können. Das Pantheon kann als eine Art Projektionsfläche gesehen werden: Das Bauwerk vermag vor allem diejenige Bedeutung zu reflektieren, die dem je zeitgenössischen Architekten oder Auftraggeber als vorrangige Konnotation vor Augen stand. Auch wenn keine schriftlichen Aussagen des Architekten oder Auftraggebers für die Wahl der Bauform Pantheon vorliegen, kann aus der mit der jeweiligen Funktion verbundenen Anschauungsweise eine plausible Motivation der verantwortlichen Personen vermutet werden. Die Bedeutungen, die dem römischen Bauwerk zugemessen wurden und werden, können in der Historie des Pantheon selbst liegen oder vom Architekten und Auftraggeber als Mutmaßung an es herangetragen werden.

⁷²¹ Vgl. GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 45ff.

⁷²² GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 26.

Moller gab lediglich eine geometrisch-ökonomische Begründung für die Wahl der Zentralbauform: Eine Rotunde braucht am wenigsten Mauer um das größtmögliche Raumergebnis zu erzielen. Vgl. SPERLICH, Hans Günter, Die Ludwigsrotunde, Utopie und Wirklichkeit, in: FRÖLICH, Marie u. SPERLICH, Hans Günter, Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, 167.

Der erste Ansatzpunkt ist die *Antike*, als Geschichtsepoche in der das Pantheon errichtet wurde. Als besterhaltenes antikes römisches Bauwerk wurde es von jeder nachfolgenden Epoche, die sich auf diese Zeit beziehen wollte, konsultiert.⁷²³ Die Baukunst der Römerzeit fand im Pantheon ein beispielhaftes, bewundertes und studiertes Vorbild.⁷²⁴

Eine weitere Bedeutung zielt auf die *Stadt Rom*, den Standort des Pantheon.⁷²⁵ Rom, ‚Nabel der Welt‘ und ‚Haupt des Imperiums‘, umgibt die Aura politischer und militärischer Macht. Der Zerfall des Römischen Reiches bedeutete aber nicht zugleich das Ende der Ausstrahlung und des Glanzes der Stadt Rom. Immer wieder konnte die Stadt an ihre in der Antike grundlegende Aura anknüpfen und beispielsweise als Rom der Päpste, als Zentrum der Weltkirche ihr Ansehen neu zum Strahlen bringen.⁷²⁶

Die dritte Bedeutung leitet sich vom *Namen Pantheon* für das Hadrianbauwerk ab. Wörtlich bedeutet es *Tempel aller Götter*.⁷²⁷ Zur Repräsentation der Gottheiten gehört auch die Möglichkeit, durch persönliche Verdienste in diesen Kreis aufgenommen zu werden: Die *Apotheose der Sterblichen*. So soll der vergöttlichte Cäsar durch eine Büste im Pantheon entsprechend geehrt worden sein.⁷²⁸ Die Verbindung zur religiösen Welt der Antike konnte durch eine skulpturale Ausstattung in den Staffagebau-Rezeptionen zum Ausdruck gebracht werden.⁷²⁹

Die kultische Deutung des Pantheon wird durch dessen Inanspruchnahme als Kirche später zur tatsächlichen Praxis. Die Weihe des Hadrianbauwerks zur christlichen *Kirche*, *Santa*

⁷²³ „Längst waren der Parthenon und das Pantheon im Bewußtsein der Zeitgenossen zu Zeichen für griechische bzw. römische Kultur geworden, verstand man sie als integrative Einheit, auf der das Christentum aufbaute.“ GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: Ders. (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 42. Mit ‚Zeitgenossen‘ ist bei Groblewski der Zeitraum um 1800 angesprochen.

⁷²⁴ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon. L’origine du concept architectural du musée, in: Les musées en Europe a la vielle de l’ouverture du Louvre, Actes du colloque 1993, Paris 1995, 220. Vgl. REUDENBACH, Bruno, Pantheon, in: CANCIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 56.

⁷²⁵ Vgl. REUDENBACH, Bruno, Pantheon, Weimar 2002, 56.

⁷²⁶ Die baulichen Wiederherstellungen des römischen Pantheon durch verschiedene Päpste sind auch ein Ausdruck sich auf das antike Erbe zu beziehen. Vgl. MacDONALD, William L., The Pantheon. Design, meaning, and progeny, London 1976, 119.

⁷²⁷ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon, Paris 1995, 220.

Vgl. PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens, in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München-Berlin 2003, 158.

Falls das Pantheon in seiner früheren Funktion als Göttertempel betont wird, stellt dies eine Mutmaßung dar, die nicht durch die bisherigen Erkenntnisse gedeckt ist. Vgl. III. 3.

⁷²⁸ Vgl. PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios, München-Berlin 2003, 158.

⁷²⁹ Die Auftraggeber der neuen Art des Gartens gehörten zur ‚neo-paganen englischen Führungsschicht‘, die, genauso wie Katholiken, für die alte Götterwelt aufgeschlossen waren. Ihnen wurde u.a. in nachgebildeten Tempeln eine angemessene Behausung zuteil. Vgl. SÜHNEL, Rudolf, Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead. Vorgetragen am 23. April 1977 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrg. 1977, Bericht 4), Heidelberg 1977, 19.

Maria ad martyres’ zu Beginn des 7. Jahrhunderts führt das Pantheon einer neuen Funktion zu. Für die Zukunft des Gebäudes wirkte sich dies in doppelter Weise aus: Zum einen ist das Gebäude selbst von nun an als geweihte Kirche zu achten und zu erhalten, zum anderen legitimiert die Weihe die architektonische Form für den Sakralbau.⁷³⁰

Die Philosophie und das Streben nach unmittelbarer Erkenntnis in der Zeit der Renaissance wenden sich dem Menschen und der ihn umgebenden Welt zu. Dieses neue Interesse an Welt und Mensch lässt sich unter dem Stichwort *Humanismus* fassen. Das philosophische Denken der Antike, dessen Interesse an den Phänomenen der Natur und die besondere Wahrnehmung des Menschen in der antiken Kunst, stützen und fördern den neuen Blick der Renaissance auf Welt und Mensch, so dass eine bauliche Rezeption der antiken Zeit auch das besondere Erkenntnisinteresse der neuen Zeit zu vermitteln vermag.⁷³¹ Die zeitlichen Häufungen der Pantheonrezeptionen spiegeln die ‚renaissances‘, die der einen ‚renaissance‘ nachgeordnet sind.⁷³²

Einen weiteren Beweggrund antike Bauwerke zu rezipieren, stellt die *technische Beherrschung von Bögen und Wölbungen* dar. Nicht nur das Pantheon ist hier zu nennen, sondern die gesamte Infrastruktur des antiken Rom. Die zum Teil bis heute funktionierenden Aquädukte und die unterirdischen Entsorgungsbauten waren bis in die Neuzeit bewunderte und später nachgeahmte Baukunst. Bereits im Mittelalter zählte das Pantheon zu den ‚mirabilia‘. Die Kirche ‚Santa Maria ad martyres‘ bot in einer mit Pilgerzielen reich gesegneten Stadt ein absolutes architektonisches Alleinstellungsmerkmal. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts studierte Brunelleschi⁷³³ den strukturellen Aufbau der Kuppel des Pantheon. Er erhielt dadurch die entscheidenden Anregungen, um die über Jahrzehnte offene Vierung der florentinischen Domkirche Santa Maria del Fiore mit einer Kuppel schließen zu können. Damit wurde die Wölbung des römischen Pantheon zur Inkunabel einer technischen Herausforderung und ihrer Lösung.⁷³⁴

⁷³⁰ Die Pantheonrezeption im Sakralbau soll damit nicht auf eine konfessionell-katholische Perspektive eingeeengt werden. In Berlin und Potsdam entstanden mit der katholischen St. Hedwigskirche (beg. 1747) und der französisch-reformierten Kirche (beg. 1752) auf Initiative des preußischen Königs Friedrichs II. zwei Pantheoniden, die sich keiner konfessionellen, sondern antikischer Motivation verdankten. Vgl. GROBLEWSKI, Michael, *Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg*, Regensburg 2005, 31.

⁷³¹ Vgl. oben VI. 1.1. ‚Tradierte Motivationen‘: Die Bibliothek Thomas Jeffersons als *Zentrum* der Universität in Charlottesville (40).

⁷³² Vgl. VI. 2. ‚Die zeitlichen Schwerpunkte‘, 230ff.

⁷³³ BRUNELLESCHI, Filippo, Architekt, Bildhauer und Goldschmied, * 1377 Florenz, + 15.4.1446 Florenz, AKL 14, 1996, 538-541.

⁷³⁴ Das *St. Pauli-Eingangsgebäude* zum Elbtunnel in Hamburg ist mit seiner Anlehnung an das Pantheon ein oberirdisch-sichtbarer Verweis für die nur wenige Meter unter dem Schlick des Flusses liegende technische Meisterleistung der Ingenieure, in einem äußerst problematischen Terrain eine Tunnelquerung zu errichten (Vgl. oben IV. 10. Verkehrsgebäude, 162).

Die bewusste Wahl des Pantheon als *Grabstätte* besonders verdienter Personen gibt der Rotunde den Charakter eines Memorialbaus. Raffael beginnt diese von Vasari beschriebene Tradition, der noch viele Künstler folgten.⁷³⁵ Die bereits genannte Bedeutung des Pantheon als Tempel aller Götter verbindet die Wahl dieses Ortes als Grablege erneut mit der Vorstellung einer *Apotheose der hier beigesetzten Person*.⁷³⁶

Die Rezeptionen des Pantheon konnten auch zur *Kundgabe politischer Einstellungen* benutzt werden. Die eine Sichtweise erkannte im römischen Pantheon eine bauliche Repräsentation der *Staatsform der Republik*. Diese Bedeutung erhielt das Pantheon durch die unzutreffende Annahme, dass es ein Bauwerk der republikanischen Zeit des Römischen Reiches sei.⁷³⁷ Eine andere Sichtweise erblickte im Pantheon zuerst das Symbol des römischen Imperiums.⁷³⁸ Die Machtfülle der Imperatoren seit Cäsar ermöglichte es, eine Rezeption des römischen Bauwerks als *Demonstration monarchisch-dynastischer Macht* zu verstehen.⁷³⁹

Die unmittelbare *Raumwirkung* des Pantheon darf als Motivation zur architektonischen Rezeption nicht unterschätzt werden. Die erlebte Höhe und Weite des Raumes, die Durchdringung und Harmonie von Kugel und Zylinder hinterließ ihre Spuren bei Architekten und Auftraggebern späterer Bauwerke. Die Begegnung des Besuchers mit dem Pantheon wurde zum Ansporn, diesen Eindruck in neue Gebäude zu übersetzen und in Dienst zu nehmen für die vorgesehene Funktion. Die neu entstandene Rezeption soll durch die besondere Raumwirkung ihre Besucher auf die vorrangige Aufgabe dieser Architektur einstimmen.⁷⁴⁰ Mit der Raumwirkung hängt zugleich eine Bewegung zusammen, die im Allgemeinen mit dem Etikett ‚*Revolutionsarchitektur*‘ versehen wird. Hinter dieser Bezeichnung steht eine zeitlich umfängliche Richtung des Planens und Bauens von Architekturen, die sich vor allem durch Reduktion und Konzentration auf einfache

⁷³⁵ Raffael war seit 1515 *Commissario delle Antichità* unter Papst Leo X. und durch dieses Amt auch mit dem Pantheon verbunden. Vgl. PLAGEMANN, Volker, *Musée et Panthéon*, Paris 1995, 220.

⁷³⁶ Vgl. PLAGEMANN, Volker, *Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios*, München-Berlin 2003, 158.

⁷³⁷ Ein prominenter Meinungsführer ist in diesem Zusammenhang Palladio, der die Errichtung des Pantheon in die Zeit der Republik einordnet. Vgl. PLAGEMANN, Volker, *Das Pantheon*, München-Berlin 2003, 158. Die Staffagebauten als Zeichen der *pax Augusta* reflektieren diese Auffassung. „Two other associations seem obvious and appropriate. One is with the supposed date of the Pantheon: the visitor will recall the *pax Augusta*.“ KELSALL, Malcolm, *The Iconography of Stourhead*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 1983, 137.

Thomas Jefferson ordnete seine Pantheon-Rezeption in Charlottesville ebenfalls der republikanischen Zeit zu. „In fact, the original Pantheon was a monument to Imperial Rome, but Jefferson believed it to be the achievement of the Roman Republic and the finest example of spherical architecture.“ FLETCHER, Rachel, *An American Vision of Harmony*, in: *Nexus network journal* 5, 2003/2, 10.

⁷³⁸ Vgl. oben VI. 1.1. Tradierte Motivationen: Rhodes House in Oxford.

⁷³⁹ Vgl. oben VI. 1.1. Tradierte Motivationen: Gran Madre di Dio in Turin und San Francesco di Paola in Neapel.

⁷⁴⁰ Vgl. PLAGEMANN, Volker, *Musée et Panthéon*, Paris 1995, 224.

stereometrische Formen auszeichnet.⁷⁴¹ Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts formulierte Marc-Antoine Laugier⁷⁴² seine Überlegungen auf der Basis einer ‚Urhütte‘.⁷⁴³ Diese Bewegung kulminiert in den Entwürfen Boullées⁷⁴⁴ zum Newton-Kenotaph (1794): Die strenge Form der Kugel erfüllt in idealer Weise alle Forderungen nach Einfachheit und Regelmäßigkeit. Die im römischen Pantheon schon prä-existente Umsetzung dieser neuen Ideale und die in den theoretischen Schriften und Skizzen dieser Zeit weit verbreiteten Ideen führten in den folgenden Jahrzehnten zu neuen Entwürfen und zu tatsächlich ausgeführten Bauwerken. Zusammengefasst können als Beweggründe für die rezeptive Aufnahme der Bauform Pantheon genannt werden: Die Verehrung der *Antike* und der *Stadt Rom*, die Sichtweise als *Tempel aller Götter*, die *Weihe zur Kirche* ‚Santa Maria ad martyres‘, die Verkörperung der Ideale des *Humanismus*, die in Bögen und Wölbungen aufscheinende *Beherrschung der Technik*, die Feststellung der *Apotheose* einer an dieser Stelle bestatteten bzw. der durch ein Bildnis in Erinnerung gerufenen Person, die Kundgabe einer *politischen Einstellung* zu Republik oder Monarchie sowie die durch architekturtheoretische Überlegungen als vorbildlich erklärte *Raumwirkung*. Diese Anschauungsweisen des römischen Pantheon können eine erste Annäherung an die vermutlichen Beweggründe der verantwortlichen Personen sein. So lassen sich beispielsweise für die Funktion der christlichen Sakralbauten als mögliche Beweggründe die Verehrung der *Antike* und der *Stadt Rom*, die *Weihe* des Pantheon zur Kirche, die *Apotheose* einer dort bestatteten oder erinnerten Person, eine *politische Einstellung* sowie die von einer bestimmten Zeit bevorzugte *Raumwirkung* benennen. Welche Motivation oder welche Motivationen tatsächlich in Frage kommen könnten, ist am einzelnen Bauwerk selbst zu bestimmen. Die auf diese Weise erhobenen Beweggründe sind nicht belastbar und dürfen nicht zu Unterstellungen führen. Sie vermitteln jedoch auf indirekte Weise plausible Anschauungsweisen, die mit anderen quellengestützten Äußerungen der Verantwortlichen eine weitere Annäherung ermöglichen können.

⁷⁴¹ Vgl. KARN, Georg Peter, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Frankreich, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 84.

⁷⁴² LAUGIER, Marc-Antoine, * 22.1.1713 Manosque/Provence, + 5.4.1769 Paris, DA 18, 1996, 857-858.

⁷⁴³ LAUGIER, Marc-Antoine, Essai sur l'architecture, Paris 1753 (Repr. Bruxelles 1979).

⁷⁴⁴ BOULLÉE, Etienne-Louis, *12.2.1728 Paris, + 6.2.1799 Paris, DA 4, 1996, 532-534, AKL 13, 1996, 337-339.

2. Die zeitlichen Schwerpunkte 1797-1851 und 1906-1943

Die Rezeptionen des Pantheon entstanden nicht in gleichmäßigen zeitlichen Abständen, sondern bilden *zeitliche Schwerpunkte*. Die Synopse in Kapitel IV. stellte die einzelnen Bauwerke, Bauteile und charakteristischen Merkmale zum Vergleich mit dem Pantheon in Rom bereit. Im vorausgehenden Kapitel V. erfolgte die Auswertung. An dieser Stelle werden die zeitlichen Schwerpunkte zusammengefasst und mit der Folie der kunstgeschichtlichen Epocheneinteilung abgeglichen.

2.1. Die Bauwerke als Ganzes

Die untersuchten 49 Bauwerke weisen zwei signifikante dichte Ansammlungen auf. Mehr als die Hälfte – 25 Rezeptionen – liegen in einem Zeitraum von lediglich fünf Jahrzehnten von *1797 bis 1851*.⁷⁴⁵ Überraschenderweise zeigt sich eine zweite Verdichtung – zehn Rezeptionen – für den nicht einmal vier Jahrzehnte umfassenden Zeitraum von *1906 bis 1943*.⁷⁴⁶

Diese beiden zeitlichen Schwerpunkte stehen für *rezeptive Bewegungen*, die das Pantheon in Rom als Vorbild für neu zu errichtende Bauwerke bevorzugen. Beide Zeiträume kennzeichnet damit eine *historistische Tendenz*.

Die erste Phase von *1797 bis 1851* deckt sich in großen Teilen mit der Zeitspanne, die im Allgemeinen mit dem stilgeschichtlichen Terminus *Klassizismus* bezeichnet wird. Als Stilepoche kann sie in den größeren Zusammenhang des *Historismus* eingeordnet werden.

Die zweite Phase einer intensiveren Pantheonrezeption von *1906 bis 1943* fällt in eine pluralistische Zeit der Architektursprache, deren Vielfalt mit den Termini Jugendstil, Expressionismus, Funktionalismus, Bauhaus, International Style umrissen werden kann. Zu diesem Pluralismus gehörte die Möglichkeit – wie schon in früheren Epochen – auch *klassizistische Tendenzen* in den neuen und alten Bauaufgaben Form gewinnen zu lassen. Die Rezeption eines der berühmtesten Bauwerke der Antike gehörte dazu.

Zum einen konnte das Pantheon in Rom, in Stilepochen, die sich besonders an antiker Baukunst orientierten, die Erwartungen ihrer Protagonisten an ein angemessenes Vorbild erfüllen. Zum anderen macht die enorme Spanne der gesamten Rezeptionszeit deutlich, dass

⁷⁴⁵ 16 der 25 Rezeptionen sind Sakralbauten. Die übrigen neun Bauten verteilen sich auf die Baufunktionen Staffagebau, Wohnhaus, Mausoleum, Bibliothek, Museum und Friedhofkapelle.

⁷⁴⁶ Zum zweiten Zeitraum gehört nur ein Sakralbau. Die anderen neun Bauwerke umfassen die Funktionen Ehrentempel, Versammlungsraum, Verkehrsgebäude und Museum.

das Pantheon selbst, als Bautyp, stilbildend wirkte. Darauf weist besonders die zweite Häufung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die weiter zunehmende Vielfalt der Funktionen der Rezeptionen hin.

Als Beispiel für die eigene, stilbildende Wirkung des Pantheon können die beiden Rezeptionen in Washington, D.C. angeführt werden. Das *Jefferson Memorial* (1939-1943) und die *National Gallery* (1938-1941) entstammen den Planungen desselben Architekten. John Russel Pope benötigte für seine Rezeptionen keinen neoklassizistischen Rückenwind, sondern konnte sich selbstbewusst auf das frühe architektonische Erbe der Vereinigten Staaten beziehen. Grundlage für seine Planungen ist der zu ehrende Präsident und Architekt Thomas Jefferson. Dessen architektonisches Wirken, vor allem das Wohnhaus in Monticello und die Universitätsbibliothek in Charlottesville, ist voller Rückbezüge auf die Antike, auf Palladio, auf das Pantheon.⁷⁴⁷ Bewusst setzte Jefferson für sich und die neuentstandene Staatengemeinschaft repräsentative architektonische Meilensteine. John Russel Pope nahm die erprobte Formensprache des zu ehrenden Präsidenten auf,⁷⁴⁸ so dass sich für die Bauaufgabe des Memorial erneut die klassizistische Tendenz auswirken konnte. Mit der National Gallery setzte Pope – in der Tradition Thomas Jeffersons – abermals einen Meilenstein öffentlichen Bauens in der Hauptstadt der Vereinigten Staaten.

2.2. Die drei Bauteile

Zeitliche Schwerpunkte konnten auch für die drei Gebäudeteile des Pantheon – Pronaos, Zwischenblock und Rotunde – nachgewiesen werden. Die Rotunde ist doppelt, außen und innen, zu berücksichtigen. Bei der Betrachtung der Bauteile liegt der Fokus auf der räumlichen Dimension bzw. Proportion des römischen Bauwerks, die von den Rezeptionen in unterschiedlicher Weise aufgenommen wurde.

Der römische *Pronaos* wird in seinem Volumen nur von insgesamt acht Rezeptionen aufgegriffen. Die Vorhalle eines Pantheoniden sollte dazu dreischiffig, mindestens zwei

⁷⁴⁷ “Pope submitted a design in 1936 for a shallow-domed temple encircled by an Ionic colonnade. Both Pope and Jefferson drew inspiration from the transcendent Pantheon (A.D. 118-28) in Rome, one of three domical structures from which all Western dome structures have descended, and arguably the most perfect architectural space on earth.” Vgl. DUPRÉ, Judith, *Monuments: America's history in art and memory*, New York 2007, 114.

⁷⁴⁸ „(...) it was inevitable that Pope should turn to ancient Rome as an inspiration for this Memorial, and that that city's best preserved and perhaps most compelling monument, the Pantheon (27. B.C.), should be its inspiration as it was with Jeffersons Library at the University of Virginia.” SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States*, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981, 118.

Interkolumnien tief und wenigstens hexastyl sein.⁷⁴⁹ Sechs Rezeptionen liegen in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851: Baltimore (1806-1821), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846) und Mailand (1836-1847). Ein Bauwerk liegt in der zweiten Schwerpunktzeit 1906-1943: Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).⁷⁵⁰

Der *Zwischenblock* wird lediglich bei vier Rezeptionen mit einer erwähnenswerten Tiefenerstreckung ausgeführt.⁷⁵¹ Drei von ihnen liegen in der ersten Schwerpunktzeit von 1797-1851: Puławy (1803), Warschau-Alexanderkirche (1818-1825) und Turin-Gran Madre (1818-1831).⁷⁵²

Die *außen* frei sichtbare, konvexe *Rotunde* wird genauso wie die teilweise verdeckte Rotunde in nahezu gleichen Verhältnissen – auch in der Zugehörigkeit zu den Schwerpunktzeiten – rezipiert.⁷⁵³

Die Proportion des *Innenraums der Rotunde* wird von insgesamt 14 Rezeptionen übernommen.⁷⁵⁴ Zehn Bauwerke gehören zur ersten Schwerpunktzeit 1797-1851: Hämeenlinna (1792-1798), Puławy (1803), Ince Blundell Hall (1802-1810), Wörlitz (1817-1820), Darmstadt (1822-1827), Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Ghisalba (1834), Oberdischingen (1800-1835) und Genua (1844-1851). Zwei Bauwerke zur Schwerpunktzeit 1906-1943: Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943).⁷⁵⁵

Der Blick auf die Gebäudeteile führt zu einem *signifikanten doppelten Ergebnis*. Die pantheonkonforme Dimension wurde nicht sehr häufig angestrebt. In der überwiegenden Zahl genügte es den Bau-Verantwortlichen, die optische Erkennbarkeit der Rezeptionen sicherzustellen. Wenn aber die Dimension des Bauteils mit berücksichtigt wurde, dann gehören diese Bauwerke fast immer zu einer der beiden Schwerpunktzeiten. Die größere Gruppe stellt dabei der erste Schwerpunktzeitraum von 1797-1851. Eine Ausnahme macht die

⁷⁴⁹ Das Pronaos-Volumen kann durch eine Kombination aus drei einzelnen charakteristischen Merkmalen erschlossen werden: PR 1, PR 3 und PR 4. Vgl. ‚Einführung in den Aufbau und die Analyse der Rezeptions-Merkmale‘ zu Beginn des Kapitels IV. DIE REZEPTIONEN DES PANTHEON – VORSTELLUNG UND SYNOPSIS, 58ff.

⁷⁵⁰ Außerhalb der Schwerpunktzeiten liegt Turin-Mausoleo (1888).

⁷⁵¹ Die Tiefenerstreckung des Zwischenblocks wird durch das charakteristische Merkmal ZW erschlossen. Vgl. ‚Einführung in den Aufbau und die Analyse der Rezeptions-Merkmale‘ zu Beginn des Kapitels IV. DIE REZEPTIONEN DES PANTHEON – VORSTELLUNG UND SYNOPSIS, 58ff.

⁷⁵² Außerhalb der Schwerpunktzeiten liegt Turin-Mausoleo (1888).

⁷⁵³ Die Sichtbarkeit der Außenrotunde erschließt das charakteristische Merkmal RA 1. Vgl. ‚Einführung in den Aufbau und die Analyse der Rezeptions-Merkmale‘ zu Beginn des Kapitels IV. DIE REZEPTIONEN DES PANTHEON – VORSTELLUNG UND SYNOPSIS, 58ff.

⁷⁵⁴ Die Proportion des Innenraums erschließt das charakteristische Merkmal RI 15. Vgl. ‚Einführung in den Aufbau und die Analyse der Rezeptions-Merkmale‘ zu Beginn des Kapitels IV. DIE REZEPTIONEN DES PANTHEON – VORSTELLUNG UND SYNOPSIS, 58ff.

⁷⁵⁵ Außerhalb der Schwerpunktzeiten liegen Berlin-St.Hedwig (1747-1773) und Turin-Mausoleo (1888).

frei sichtbare äußere Rotunde. Der nahezu gleichgewichtige Befund der freien wie der teilweise verdeckten Rotunde zeigt, dass dieses Merkmal keinen entscheidenden Vorteil bei der Erkennbarkeit des Gesamtbauwerks darstellt. Die von etwas mehr als einem Drittel der Rezeptionen übernommene Proportion des Innenraums des Pantheon führt die besondere Wertschätzung dieses Merkmals in beiden Schwerpunktzeiten vor Augen.

Die Zusammenschau der drei Bauteile ergänzt damit den obigen – die Rezeptionen als Ganzes in den Blick nehmenden – Befund: Wenn die Bauteile der Rezeptionen in Dimension und Proportion dem Pantheon in Rom angenähert wurden, dann geschah dies vorzugsweise in den beiden Schwerpunktzeiten 1797-1851 und 1906-1943.

2.3. Die charakteristischen Merkmale

2.3.1. Bestätigung der beiden Schwerpunktzeiten

Einzelne charakteristische Merkmale zeigen in der Art ihrer Ausführung ebenfalls zeitliche Schwerpunkte.⁷⁵⁶

Der Bauteil Pronaos zeigt die pantheonkonforme *oktostyle Bauform* (PR 1) nur achtmal. Davon finden sich in der ersten Schwerpunktzeit 1797-1851 vier Bauwerke: Karlsruhe (1808-1810), Neapel (1817-1846), Possagno (1819-1833), Mailand (1836-1847); in der zweiten Schwerpunktzeit 1906-1943 drei Gebäude: Hannover (1912-1913), Washington, D.C.-National Gallery (1938-1941) und Washington, D.C.-Jefferson Memorial (1939-1943). Die Rezeptionen mit sechssäuliger oder viersäuliger Front zeigen keine so ausgeprägte Zuordnung zu den beiden Kernzeiten.

Die *drei seitlichen, freistehenden korinthischen Säulen* (PR 2) des Pronaos lassen sich an den Rezeptionen nur dreimal wiederfinden. Zusammen mit der noch pantheonkonform erscheinenden Lösung mit *zwei* korinthischen Säulen gehören sechs von sieben Bauwerken allein der ersten Schwerpunktzeit 1797-1851 an. Die Rezeptionen mit Ionica verteilen sich dagegen über den gesamten Zeitraum.

Der *dreischiffige* Pronaos entsteht durch Säulen in 2. und 3. Reihe (PR 4). Von acht Bauwerken mit diesem Merkmal sind sechs Rezeptionen den beiden Schwerpunktzeiten zuzurechnen.

⁷⁵⁶ Das Vorkommen eines Merkmals wird nur dann als chronologisch erwähnenswert eingestuft, wenn es über dessen zu erwartenden Anteil an der Zahl der Rezeptionen liegt. Insgesamt gehören 35 Rezeptionen von 49 zu den beiden Schwerpunktzeiten (über 71%). Zu fragen wäre, inwieweit eine pantheonkonforme Ausführung eines Einzelmerkmals sich auf eine oder beide Schwerpunktzeiten konzentriert.

Der Bauteil Zwischenblock ist in Rom von *drei seitlichen korinthischen Pilastern* gekennzeichnet (ZW 2). Eine pantheonkonforme Ausführung mit wenigstens zwei korinthischen Pilastern zeigen fünf Rezeptionen. Vier dieser Bauwerke liegen allein in der ersten Schwerpunktzeit 1797-1851. Lediglich ein Bauwerk – Pulawy (1803) – rezipiert den *Halbrelief-Fries* (ZW 4) in der ersten Schwerpunktzeit.

Die äußere Rotunde ist in Rom durch *zwei Gesimse*, die *drei Stockwerke* unterteilen, gekennzeichnet (RA 3). Diese Gliederung übernehmen sechs Rezeptionen, von denen fünf in den beiden Schwerpunktzeiten liegen.

Das offene Opaion des römischen Pantheon wird von 27 Rezeptionen durch ein *glasgedecktes Opaion* in seiner äußeren Bauform aufgenommen (RA 6). 23 Bauwerke verteilen sich auf die beiden Schwerpunktzeiten 1797-1851 und 1906-1943.

Die innere Rotunde zeigt in Rom *Säulen auf der Kreislinie der Nischen* (RI 5). Neun von insgesamt zehn Rezeptionen machen dieses Merkmal in beiden Schwerpunktzeiten sichtbar.

Die Kuppelwölbung des Pantheon zeichnet sich durch ihre *Kassettierung* aus (RI 13). Von 28 Rezeptionen, die dieses Merkmal aufgreifen, liegen 23 Bauwerke innerhalb der beiden Schwerpunktzeiten.

Das von innen wahrnehmbare *Opaion* (RI 14) im Kuppelscheitel wird bei den Rezeptionen mehrheitlich mit einer Glasdeckung überfangen. Von diesen 28 Bauwerken verteilen sich 24 auf die beiden Schwerpunktzeiten.

Die *Raumproportion* des Pantheon (RI 15) übernehmen insgesamt 14 Rezeptionen. 12 dieser Bauwerke entfalten dieses Merkmal innerhalb der beiden Schwerpunktzeiten.

Die Zusammenschau der einzelnen Merkmale bestätigt erneut die obigen – die Rezeptionen als Ganzes sowie die drei Bauteile in den Blick nehmenden – Befunde: Wenn die charakteristischen Merkmale der Rezeptionen in einer dem Pantheon in Rom konformerer Weise ausgeführt wurden, dann geschah dies vorzugsweise in den beiden Schwerpunktzeiten 1797-1851 und 1906-1943.

2.3.2. Zusätzlicher Schwerpunkt im frühen Zeitraum

Neben den beiden Schwerpunktzeiten fallen drei Merkmale mit einem frühen Zeitraum auf.

Die Nischen der inneren Rotunde in Rom lassen an der Rückwand *drei kleinere Nischen* erkennen (RI 6). Dieses Merkmal taucht lediglich bei zwei Rezeptionen und nur zu einem frühen Zeitpunkt auf: In Maser (1580) und Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738).

Die *Eingangs- und Chornische* des Pantheon *öffnen sich mit einem Rundbogen in das obere Stockwerk* (RI 7). Bloß zwei Bauten übernehmen diese Charakteristik noch vor der ersten Schwerpunktzeit: Venedig, San Simeone Piccolo (1718-1738) und Santa Maria Maddalena (1763-1791).

Die prominent in den Innenraum ragenden *acht Ädikulen* (RI 9) des Pantheon werden von fünf Rezeptionen in abgewandelten Formen aufgegriffen. Ein Bauwerk gehört zur ersten Schwerpunktzeit – Possagno (1819-1833) –, vier Bauwerke liegen zeitlich davor: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738) und Venedig-Maria Maddalena (1763-1791).

Diese drei Merkmale werden von wenigen Rezeptionen und allein zu einem frühen Zeitraum übernommen. Auffällig ist die regionale Zugehörigkeit aller Bauwerke zum heutigen Italien, so dass sich hier die räumliche Nähe zum Vorbild Pantheon auszuwirken scheint.

2.3.3. Verteilung über den gesamten Zeitraum

Neben den einzelnen Merkmalen, die zu den beiden Schwerpunktzeiten oder zu einer sehr frühen Zeit eine pantheonkonformere Ausführung zeigen, lassen andere Merkmale eine mehr oder weniger regelmäßige Verteilung über die gesamte Zeitspanne erkennen.

Beim Pronaos sind dies die *Tiefenerstreckung* über zwei bzw. drei Interkolumnien (PR 3) mit zusammen 16 Bauwerken und das an der *Attika endende Satteldach* (PR 5) mit 20 Gebäuden.

Das Gleiche gilt für den Zwischenblock, der bei 22 Rezeptionen mit einer *Attika* (ZW 1) versehen ist, bei sieben Bauwerken *zwei Rundbogennischen mit mittigem Portal* (ZW 3) zeigt und bei sechs Gebäuden das *abrupt am Zylinder endende Pronaosgebälk* (ZW 5) aufweist.

Für die äußere Rotunde betrifft dies die *frei sichtbare konvexe Rotunde* (RA 1) mit 24 Rezeptionen, die *geschlossene Mauerfläche* (RA 2) mit 20 Bauwerken, das *Kranzgesims* (RA 4) mit allen Gebäuden und die *flache, von der Basis abgesetzte sowie abgetreppte Kuppelwölbung* (RA 5) mit 27 Bauten.

Über die gesamte Zeitspanne verteilen sich auch Merkmale des Innenraums. Der *zweistöckige Wandaufbau* (RI 1) wird von 23 Rezeptionen, die *acht Nischen* (RI 2) von 14 Bauwerken, die *korinthischen Stützen* (RI 3) von 14 Gebäuden aufgegriffen. Von *Pilastern flankierte Nischen* (RI 4) zeigen neun Rezeptionen. Das *Wechselschema des oberen Stockwerks* (RI 10) nehmen 18 Bauwerke, das *Kranzgebälk* (RI 11) 42 Gebäude und die *Halbkugel-Kuppel* (RI 12) 37 Bauten auf.

Die pantheonkonforme Ausführung dieser Merkmale vollzieht sich über den gesamten Zeitraum der Rezeptionen. Im Unterschied zu den Einzelmerkmalen, die den beiden Schwerpunktzeiten zuzuordnen sind, handelt es sich hier um Merkmale, die meist bei einer hohen Zahl von Rezeptionen vorkommen. Die zeitlich weit gespannte Verteilung verdankt sich bei diesen Merkmalen einer Art Basis-Vergewisserung der Pantheon-Assoziation: Zwischenblock-Attika, frei sichtbare Rotunde, flache, von der Basis abgesetzte sowie abgetreppte Kuppelwölbung, zweistöckiger Wandaufbau innen und Halbkugel-Kuppel.

Andererseits korrespondiert diese breite zeitliche Verteilung der pantheonkonformen Ausführung mit der gleichgewichtigen nicht-pantheonkonformen Ausführung: Pronaos-Satteldach an Zwischenblock-Attika *oder* Anschluss an Rotunde (PR 5), frei sichtbare Rotunde *oder* teilweise verdeckte Rotunde (RA 1), geschlossene Mauerfläche der Rotunde *oder* geöffnete Mauerfläche (RA 2). Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich zum einen damit, dass selbst der nicht-pantheonkonformen Ausführung noch Hinweiskraft auf das römische Pantheon zukommt. Zum anderen wird ein von der Baufunktion abhängender Kompromiss eingegangen. Dies dürfte vor allem der *Nutzbarkeit* der Rezeptionen beispielweise als Wohnhaus, Bibliothek oder Sakralbau geschuldet sein.

3. Die regionalen Schwerpunkte Italien und Deutschland

3.1. Die Bauwerke als Ganzes und ihre charakteristischen Merkmale

Die Synopse am Ende von Kapitel IV gibt Auskunft über die geographische Verteilung der Rezeptionen des Pantheon. Die Anzahl der Gebäude ist ungleichmäßig über mehrere Länder verstreut: Von 49 Bauwerken gehören 15 zu Italien, 14 zu Deutschland, sechs zu den USA, fünf zu Großbritannien, drei zu Polen, zwei zu Finnland und je eines zu Dänemark, Malta, Schweiz und Ungarn.

Die beiden Länder Italien und Deutschland treten mit der Zahl ihrer Pantheonrezeptionen klar hervor. Für den italienischen Raum spielt sicher die Nähe zu Rom eine bedeutende Rolle. Die hohe Zahl der Bauten in Deutschland dürfte in der historischen Bindung des deutschen Königtums mit der in Rom zu erreichenden Kaiserwürde zu suchen sein. Die traditionell ultramontane Ausrichtung vieler Herrscherhäuser und der Kirche wird durch die Aufnahme römischer Architekturvorbilder betont.

Für die drei Gebäudeteile des Pantheon konnten keine signifikanten regionalen Schwerpunkte nachgewiesen werden. Die Synopse der einzelnen charakteristischen Merkmale lässt dagegen regionale Fokussierungen erkennen.⁷⁵⁷

Die pantheonkonforme *oktostyle Bauform* des Pronaos (PR 1) zeigt sich nur bei insgesamt acht Rezeptionen. Davon finden sich vier in Italien: Neapel (1817-1846), Possagno (1819-1833), Mailand (1836-1847) und Turin-Mausoleo (1888). Auch bei den *hexastylen Portiken* tritt Italien in den Vordergrund. Von 15 sechssäuligen Portiken liegen sieben in der italienischen Region: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Venedig-San Simeone (1718-1738), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Triest (1826-1849) und Genua (1844-1851). Der *dreischiffige* Pronaos entsteht durch Säulen in 2. und 3. Reihe (PR 4). Von acht Bauwerken mit diesem Merkmal sind fünf Rezeptionen Italien zuzurechnen: Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Mailand (1836-1847) und Turin-Mausoleo (1888).

Die Front des Zwischenblocks ist in Rom von *zwei runden Apsiden und Kalotten sowie einem mittigen, tonnengewölbten Durchgang* geprägt (ZW 3). Diesem Vorbild kommen sieben Rezeptionen mit zwei Rundbogennischen und mittigem Portal recht nahe. Vier Bauwerke liegen in Italien: Turin-Gran Madre (1818-1831), Possagno (1819-1833), Mailand (1836-1847) und Turin-Mausoleo (1888). Ein pantheonkonformes *über die Blockseite geführtes und abrupt am Zylinder endendes Pronaosgebälks* (ZW 5) wird bei nur sechs Bauwerken ausgeführt. Vier davon gehören zur Region Italien: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Brescia (1815-1849) und Turin-Mausoleo (1888).

Die innere Zylindermauer des Pantheon in Rom ist in *zwei Stockwerke* gegliedert (RI 1). Dieses Merkmal wird von 23 Rezeptionen übernommen, wobei elf Bauwerke der Region Italien zugehören: La Rotonda (ca. 1565-1569), Maser (1580), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Rom-Sala Rotonda (um 1780), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Mailand (1836-1847), Brescia (1815-1849) und Turin-Mausoleo (1888). Im Innenraum des Pantheon tragen *korinthische Stützen das Gebälk* (RI 3). Von 14 Rezeptionen, die dieses Charakteristikum übernehmen, befinden sich acht Bauten in Italien: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Turin-Gran Madre (1818-1831), Ghisalba (1834), Neapel (1817-1846), Mailand (1836-1847) und Turin-Mausoleo (1888).

⁷⁵⁷ Das Vorkommen eines Merkmals wird nur dann als regional erwähnenswert eingestuft, wenn es über dessen zu erwartenden Anteil an der Zahl der Rezeptionen liegt. 15 von 49 Rezeptionen bilden den regionalen Schwerpunkt Italien mit ca. 30%.

Die *acht Nischen* in der Rotunde werden von *Pilastern flankiert* (RI 4). Diese Situation wird von lediglich drei Gebäuden, zwei davon in Italien, aufgegriffen: Mailand (1836-1847) und Turin-Mausoleo (1888). Bei sechs weiteren Bauwerken existieren ebenfalls flankierende Pilaster, jedoch mit anderer Nischenzahl. Von zusammen neun Rezeptionen mit diesem mehrfach variierten Merkmal finden sich fünf in Italien: Rom-Sala Rotonda (um 1780), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791), Mailand (1836-1847), Brescia (1815-1849) und Turin-Mausoleo (1888).

Innerhalb der Rotunde stehen *auf der Kreislinie der Diagonal- und Quernischen je zwei Säulen* (RI 5). Dieses Merkmal wird von 10 Rezeptionen – immer in modifizierter Weise – übernommen, wobei vier Bauwerke der Region Italien zugehören: Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Turin-Gran Madre (1818-1831), Neapel (1817-1846) und Mailand (1836-1847).

Im Innenraum des Pantheon nimmt die *Rückwand der Diagonal- und Quernischen drei kleinere Nischen auf* (RI 6). Lediglich zwei Rezeptionen zeigen dieses Charakteristikum. Beide befinden sich in Italien: Maser (1580) und Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738).

Die *Eingangs- und Chornische öffnen sich mit Rundbögen in das obere Stockwerk* (RI 7). Diese pantheonkonforme Situation wird von nur zwei Gebäuden, beide in Italien und darüber hinaus in derselben Stadt, aufgegriffen: Venedig, San Simeone Piccolo (1718-1738) und Santa Maria Maddalena (1763-1791).

Die *acht Wandabschnitte* im Inneren der Rotunde werden von *acht Ädikulen* geprägt (RI 9). Dieses Vorbild nehmen in modifizierten Formen insgesamt fünf Rezeptionen auf. Alle fünf Bauwerke liegen in Italien: Maser (1580), Ariccia (1662-1664), Venedig-San Simeone Piccolo (1718-1738), Venedig-Maria Maddalena (1763-1791) und Possagno (1819-1833).

Der Scheitel der Rotunde des Pantheon ist als *Opaion* gebildet (RI 14). In seiner pantheonkonformen Ausführung lässt sich keine regionale Konzentration ablesen. Die modifizierte Lösung in Form einer *glasgedeckten Laterne* wird zehnmal ausgeführt, wobei sieben Bauwerke in Italien beheimatet sind.

Der Innenraum des Pantheon zeichnet sich durch seine klare stereometrische *Raumproportion* aus (RI 15). Eine exakt übernommene Raumproportion findet sich bei nur drei Bauten. Zwei davon liegen in Italien: Possagno (1819-1833) und Turin-Mausoleo (1888).

Zu Beginn der Zusammenfassung der *regionalen* Schwerpunkte konnte eine hohe und nahezu gleiche Anzahl von Pantheonrezeptionen für Italien (15) und Deutschland (14) festgestellt werden. Diese auf den ersten Blick gleichgewichtig erscheinende rezeptive Bewegung zeigt sich nach der Betrachtung auch der einzelnen charakteristischen Merkmale in einem anderen

Licht: Besonders pantheonkonforme Merkmale sind in erwähnenswerter Anzahl allein für Italien vorzuweisen.

3.2. Baufunktion und Region

Eine weitere Ausformung regionaler Schwerpunkte findet auf der Basis der *Baufunktionen* statt. Der Schwerpunkt entsteht hier nicht durch die absolute Zahl, die sich auf alle Bauwerke bezieht, sondern beruht auf der Dominanz einer bestimmten Baufunktion in einer Region. Eine signifikante Verbindung von Pantheonrezeption und Baufunktion lässt sich für die *Staffagebauten im Garten, Ehrentempel und Friedhofkapellen* erkennen: Von vier Staffagebauten im Garten liegen drei in Großbritannien. Drei der vier Ehrentempel befinden sich in den USA. Beide Friedhofkapellen liegen in Italien.

Die Dominanz der Region Großbritannien für die *Staffagebauten* hat politische Gründe. Die adligen Anhänger einer liberalen Politik zogen sich aus dem Zentrum London zurück und legten ihre Gärten als Symbol für ihre geistige Haltung in freien Formen an. Ein am Pantheon orientiertes architektonisches Versatzstück im Garten sollte eine republikanische Gesinnung demonstrieren: Das Pantheon galt zu jener Zeit als Architektur der römischen Republik.⁷⁵⁸ Die Dominanz der USA bei den *Ehrentempeln* dürfte sich auf die vorhandenen Vorbildbauten zurückführen lassen. Die Kathedrale in Baltimore, die Universitätsbibliothek in Charlottesville und die zeitweilige Gestaltung des Kapitols in Washington in den Formen des Pantheon sind frühe Beispiele für die Akzeptanz und Wertschätzung dieser Bauform. Die republikanische Deutung wird im Fall der Ehrentempel von der apotheotischen Lesart des römischen Bauwerks ergänzt.⁷⁵⁹

Die beiden *Friedhofkapellen* in Italien verdanken sich ihrer geographischen Nähe zu Rom und zugleich ihrer funktionalen Nachbarschaft zu den Sakralbauten: Deren vielfaches Vorbild stand in Italien bereit, um die funerale Innovation ‚Friedhof vor der Stadt‘ auszuzeichnen.

⁷⁵⁸ Vgl. oben IV.1.2. Generalisierte Motivationen, 228.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd., 226 u. 228.

4. Die Variation in der Architektur – Die Variante

Die Auswertung der zeitlichen und regionalen Schwerpunkte der Pantheonrezeptionen führt die enorme Wirkmächtigkeit des römischen Pantheon vor Augen. Durch die Jahrhunderte und über die Kontinente hinweg beeinflusste diese Architektur das je zeitgenössische Bauen. Jede Zeit rezipierte die Formen des Pantheon in der ihr angemessen erscheinenden Weise.⁷⁶⁰ Die Kombination der verschiedenen Bauteile, die Auswahl der einzelnen charakteristischen Merkmale, ihre Reduktion oder Modifikation folgte immer neu dem Ziel, das Pantheon in anschaulicher Weise zu repräsentieren.

Für die Errichtung der Pantheonrezeptionen konnten deutliche *zeitliche Schwerpunkte* in der Spanne von 1797 bis 1851 und 1906 bis 1943 nachgewiesen werden. Architekturgeschichtlich können dies Zeiträume mit den Termini ‚Klassizismus‘ und – für den Schwerpunkt im 20. Jahrhundert – ‚klassizistische Tendenz‘ in den größeren Zusammenhang historistischer Bewegungen eingeordnet werden.⁷⁶¹ Gleichwohl kann das gesamte Rezeptionsphänomen durch diese beiden Termini nicht erschöpfend erfasst werden. Darauf weist zum einen der an immerhin drei Einzelmerkmalen erkennbare frühe Zeitraum hin.⁷⁶² Zum anderen verteilen sich etliche Einzelmerkmale über die gesamte Zeitspanne der Rezeption.⁷⁶³ Diese Beobachtungen relativieren die zeitlichen Schwerpunkte nicht, sondern sprechen noch einmal von der auffälligen Kontinuität der Rezeption des Pantheon über die Jahrhunderte hinweg: Ein einfaches Stilepochen-Etikett ist für dieses Phänomen nicht machbar. Die Wirkmächtigkeit des Vorbildes in Rom bildet die Basis für eine *variantenreiche* Ausführung der Rezeptionen durch die Zeit. Zwar äußerten sich die zeitlichen Schwerpunkte nachdrücklich in einer zahlenmäßig verstärkten Rezeption des römischen Bauwerks. Auf jeweils nur wenige Jahrzehnte bündelte sich eine erhöhte Frequenz mit der das Pantheon an neuen Orten repräsentiert wird. Erstaunlicherweise führte diese Intensivierung nicht zur Uniformierung, sondern zu neuen reduzierten, modifizierten, teilweise sogar erweiterten Lösungen.

Die *regionalen Schwerpunkte* sind gleichermaßen deutlich ausgeprägt. Die Rezeptionen verdichten sich insgesamt in den beiden Ländern Italien und Deutschland. Je nach

⁷⁶⁰ Eine buchstabengetreue Kopie kam nicht in Frage, da sonst das allgemeine Verdikt ‚sklavische Nachahmung‘ drohte. Vgl. WITTICH, Elke Katharina, Das Einzelne und Ganze - Detail(un)genauigkeit und Wissenschaftsanspruch der Antikenrezeption bei Karl Friedrich Schinkel, in: BAUMBACH, Manuel (Hrsg.), Tradita et Inventa: Beiträge zur Rezeption der Antike (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Reihe 2; N.F., Bd. 106), Heidelberg 2000, 348ff.

⁷⁶¹ Vgl. VI. 2.1. Die Bauwerke als Ganzes

⁷⁶² Vgl. VI. 2.3.2. Zusätzlicher Schwerpunkt im frühen Zeitraum

⁷⁶³ Vgl. VI. 2.3.3. Verteilung über den gesamten Zeitraum

Funktionsgruppe sind die vorhandenen regionalen Schwerpunkte unterschiedlich verteilt. Bei den Funktionsgruppen Sakralbauten sowie Friedhofkapellen liegt der Schwerpunkt in Italien. Die meisten pantheonkonformen Einzelmerkmale finden sich ebenfalls in Italien. Diese Beobachtung bestätigt die schöpferische Leistung der Architekten und Auftraggeber dieser Region: Die Hochschätzung des Vorbildes zeigt sich in der Verweigerung einer kopierenden Arbeitsweise sowie der Kreation vielfältig variiertes Einzelmerkmale und deren Kombination zu neuen, einzigartigen Bauwerken. Das gleiche gilt für die anderen Regionen: Eine serielle Fertigung konnte an den Architekturen selbst nicht dokumentiert werden. Die Rezeptionen des Pantheon sind immer neu Bauwerke ihrer jeweiligen Zeit, *Varianten des rezipierten Vorbilds*, und so immer Originale aus eigenem Recht. Trotz der räumlichen Nähe der Bauwerke führt dies nicht zu einer gegenseitig sich kopierenden Beeinflussung. Vielmehr ist jede Rezeption als Neuschöpfung zu begreifen. Der theoretisch geforderte Terminus *Variante* hat damit eine weitere volle Bestätigung unter dem Aspekt der regionalen Verteilung und gegenseitigen Beeinflussung der Rezeptionen erhalten.

Diese kreative Vorgehensweise spiegelt sich eindrucksvoll in der *Vielfalt der Motivationen* eine Rezeption zu errichten. Jeder Funktionsgruppe und letztlich jedem einzelnen Bauwerk kann eine eigene Motivation bzw. Motivationsbündel unterstellt werden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass sich über Zeit und Region hinaus eines überdeutlich zeigt: In keinem einzigen Fall wurde eine Imitation errichtet. Keine der Rezeptionen kann als Kopie des Pantheon in Rom gelten. Die Fülle der Motivationen und die Fülle der angestrebten Funktionen führte zu immer neuen Kombinationen der charakteristischen Merkmale des Pantheon, zu immer neuen Variationen des römischen Bauwerks.

Die Ergebnisse der Untersuchung an den Bauwerken selbst, an den zeitlichen und regionalen Schwerpunkten, wie auch an den Motivationen, die zur Errichtung der Rezeptionen führte, bestätigen die im Kapitel II. durchgeführte Arbeit am Wort. Die an den Objekten wahrnehmbaren Befunde führen zum gleichen Ergebnis wie die theoretischen Überlegungen zum Wortgebrauch.

Deshalb kann an dieser Stelle der Befund, den die Bauwerke selbst liefern und die Frage nach der treffenden Terminologie zusammengelesen werden. Der Terminus ‚Zitat‘ hatte sich recht schnell als unbrauchbar für eine sinnvolle Verwendung für die Vorgänge der Rezeption von Architektur erwiesen. Bei genauerem Blick auf die Zusammenhänge von Vorbild und rezipierender Architektur kristallisierte sich der Terminus ‚Repräsentatives Element‘⁷⁶⁴ heraus. Es übernimmt eine zweifache Aufgabe: Es *repräsentiert* in freier Weise *ein Element*

⁷⁶⁴ Siehe oben II. 2. Die ‚Repräsentativen Elemente‘, 13ff.

des Vorbilds in der Rezeption und *weist* als Teil zugleich auf das Ganze des Vorbildbauwerks *hin*. Die ‚Repräsentativen Elemente‘ können frei gestaltet werden, solange sie dadurch ihre Aussagekraft nicht verlieren. Mit dem Terminus ‚Element‘ können sowohl die großen Bauteile, die außen und innen wahrnehmbaren Raumschalen, wie auch einzelne Dekor-Elemente benannt werden. Größere wie kleinere Einheiten sichern oder verstärken den erkennbaren Bezug zum rezipierten Bauwerk. Diese Elemente werden bei jeder Rezeption in einzigartiger Weise – in verschiedener Ausführung und in verschiedener Kombination – zu einer neuen Einheit zusammengeführt. Für alle, die das Pantheon in Rom bereits wahrgenommen haben, wird dadurch die Rezeption ‚zum Sprechen gebracht‘. Auch historisch-anspielende Baudetails (z.B. die Doppelturmanlage des Domes in Schio) sind mit dem Terminus des ‚Repräsentativen Elements‘ zu erfassen: Das Phänomen der Erkennbarkeit, die repräsentativen und hinweisenden Aspekte selbst ephemerer Zustände eines Vorbildbauwerks sind mit diesem Terminus belastbar zu umschreiben. Die dem ‚Repräsentativen Element‘ innewohnende Gestaltungs-Freiheit und die doppelte Fähigkeit zu repräsentieren und hinzuweisen, empfehlen auf der Ebene des Bauwerks den Terminus *Variante*. Die Autopsie der das römische Bauwerk rezipierenden Architekturen bestätigte eindrucksvoll die theoretisch gefundenen Bedingungen für das Wiedererkennen des Vorbildbauwerks. Die Vielfalt der modifizierten charakteristischen Elemente, der gezeigte Überfluss an Variation kann nicht ernsthaft im terminologischen Umfeld von ‚Kopie‘ verhandelt werden.

Und das ‚Zitat‘? Welche Verwendung bleibt diesem nach wie vor inflationär und nichtssagend verwendeten Terminus im Bereich der Architektur? Es bleibt nur die regelgerechte Benutzung auf der Ebene des Textes. Nimmt man die begrifflichen Bedingungen für den Gebrauch dieses Wortes ernst, dann bleibt für die Rezeptionen des römischen Pantheon nur eine einzige Anwendung übrig: das *Zitat des Bauwerknamens*. Bei der Analyse der Rezeptionen fällt auf, dass nur wenige rezipierende Architekturen den Namen ‚Pantheon‘ mit übernommen haben. Nur am Rande, gleichsam augenzwinkernd, taucht dieser Titel – leicht ironisierend, zum Teil die regionale Komponente des Standortes betonend – für Bauwerke auf, die sich an der Form des römischen Pantheon orientieren: Die Oberdischinger Kirche ‚Zum heiligsten Namen Jesu‘ von d’Ixnard wird beispielsweise als ‚schwäbisches Pantheon‘⁷⁶⁵ bezeichnet.

⁷⁶⁵ Vgl. Wikipedia-Artikel ‚Oberdischingen‘: Die Frontaufnahme des Sakralbaus trägt die Bildunterschrift ‚Schwäbisches Pantheon‘, in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Oberdischingen> (19. März. 2016).

Anders liegt die Situation bei Architekturen, die bewusst den Namen ‚Pantheon‘ verwenden, ohne als architektonische Rezeptionen bezeichnet werden zu können. Die bekanntesten Beispiele in Europa sind das *Panthéon*⁷⁶⁶ von Soufflot⁷⁶⁷ in Paris und das *Panteão Nacional*⁷⁶⁸ von Antunes⁷⁶⁹ in Lissabon. Beide Bauwerke dienen als nationale Ehrentempel für bedeutende Personen. Mit dem Zitat des Bauwerknamens übernehmen sie die Rolle des Ehrentempels, die dem römischen Pantheon erst seit der Renaissance zugewachsen ist. Der Bauwerkname ‚Pantheon‘ erfüllt bei diesen Architekturen alle Bedingungen um als *Zitat* gelten zu können: Die Bauwerknamen sind wortwörtliche Kopien, eindeutig erkennbar und ein bereits vor dem 20. Jahrhundert geübtes Textzitat. Der Kern dieses Zitierens bezieht sich allerdings nur auf das Pantheon als Nestor der Funktion ‚Ehrentempel‘.

⁷⁶⁶ Ste. Geneviève/Panthéon, Paris (1755-1790; 1791 Umwidmung), DA 29, 1996, 92f.

Der heutige Ehrentempel wird beschrieben von: Le Panthéon. Symbole des révolutions; de l'église de la nation au temple des grands hommes; [exp. présentée du 31 mai au 30 juillet 1989 à l'Hôtel de Sully à Paris, du 19 sept. au 15 nov. 1989 au Centre Canadien d'Architecture à Montréal], Paris 1989.

BOINET, Amédée, Les églises parisiennes. XVIIe et XVIIIe siècles, Paris 1964, 273-317.

Zum Teil wird das Pantheon in Rom – ob des Namens – auch der Form nach für das Panthéon in Paris in Haft genommen. Die Unterschiede werden dagegen von *Groblewski* betont: „Eine völlig andere Pantheonidee kam im Pariser Panthéon zur Sprache.“ (...) „Der anschauliche Vergleich zu Mollers St. Ludwig macht eine Rezeption unwahrscheinlich, zu groß erscheinen die Unterschiede in Anspruch und Gestalt, orientiert sich der französische Bau doch eher an solchen Bauten wie St. Peter in Rom oder St. Paul in London.“ GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 32.

Der zum Teil kolportierte Bauteil-Bezug des Portikus zum Pantheon in Rom wird bei Petzet mit der Begründung der ‚beträchtlichen Unterschiede‘ der inneren Struktur und der Säulenstellung zurückgewiesen. Vgl. PETZET, Michael, Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte; 2), Berlin 1961, 101.

⁷⁶⁷ SOUFFLOT, Jacques-Germain, * 23.7.1713 Irancy/Yonne, + 29.8.1780 Paris.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 29, 1996, 90-94. GALLET, Michel, Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique, Paris 1995, 449-461. OECHSLIN, Werner, *Soufflot, Jacques-Gabriel*, in: PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, Bd.2, New York 1982, 109-113.

⁷⁶⁸ Igreja de Santa Engrácia/Panteão Nacional, Lissabon. Der heutige Ehrentempel wurde zuerst als Sakralbau *Igreja de Santa Engrácia* projektiert. Begonnen wurde die Kirche 1682 bis zum Baustopp 1733. Erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde das Bauwerk als *Panteão Nacional* vollendet. Die Grundzüge der Architektur werden beschrieben: DA 2, 1996, 188-190.

⁷⁶⁹ ANTUNES, João, *bapt.* 30.9.1643 Lissabon, + 25.11.1712 Lissabon.

Leben und Werk werden vorgestellt von: DA 2, 1996, 188-190. AKL 4, 1992, 468.

LITERATURVERZEICHNIS

- AKL Saur allgemeines Künstler Lexikon, München 1992 ff.
- CIL Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin 1863 ff.
- DA Dictionary of Art, 34 Bde., New York 1996
- DBE Deutsche biographische Enzyklopädie, hrsg. v. Rudolf Vierhaus, 2., überarb. u. erw. Ausgabe, 11. Bde., München 2005-2008
- DNP Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Stuttgart 1996 ff.
- LThK Lexikon für Theologie und Kirche, 11 Bde., Freiburg i.Br. 1993-2001
- LTUR STEINBY, Eva Margarete (a cura di), Lexicon Topographicum Urbis Romae, 6 Bde., Roma 1989-2000
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel 1994 ff.
- NDB Neue Deutsche Biographie, Berlin 1953 ff.
- ThB U. Thieme u. F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907-1950

- APELL-KÖLMEL, Doris, Die Stadthalle Hannover. Ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in seinen architektur- und stadtgeschichtlichen Zusammenhängen, Hannover 1989.
- BADSTÜBNER-GRÖGER, Sibylle, Die St.-Hedwigs-Kathedrale zu Berlin (Das christliche Denkmal; 99), 2., verb. Aufl., Berlin (Ost) 1986.
- BARBIERI, Franco, Il Tempio canoviano di Possagno. Fede e ragione, in: Arte lombarda, N.S. 110/111, 1994, 21-23.
- Basilica of the Assumption of the Blessed Virgin Mary (1806-21 / portico 1863), in: SMITH, George E. Kidder, The Architecture of the United States, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981, 173-174.
- BANDMANN, Günther, Ikonologie der Architektur, in : Jahrbuch für Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft 1, 1951, 67-109.
- BAUMBACH, Manuel (Hrsg.), Tradita et Inventa: Beiträge zur Rezeption der Antike (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Reihe 2; N.F., Bd. 106), Heidelberg 2000.

- BECK, Herbert, BOL, Peter C., PRINZ, Wolfram, STEUBEN, Hans von (Hrsg.),
Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 9),
Berlin 1981.
- BECKER, Beate (Bearb.), Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler / Georg Dehio, Bezirke
Berlin/DDR und Potsdam, München 1983.
- BENDLIN, Andreas, Pantheon, in: CANCIK, Hubert u. SCHNEIDER, Helmuth (Hrsg.), Der
neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 9, 265-268.
- BERGDOLL, Barry, Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister, München
1994.
- BERGER, Julia, Ein Bankier auf dem Dorf. Anton Friedrich Gebauers Landhaus in
Othmarschen (1806), in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und
die Architektur um 1800, München-Berlin 2003, 137-148.
- BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance;
Vorbild für Weinbrenner?, (Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe vom 19.
Dez. 1981 - 31. Jan. 1982 / Hrsg.: Stadt Karlsruhe), Karlsruhe 1981.
- BISSEGGGER, Paul, Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud, Tome VII, Rolle et
son district (Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse), Berne 2012.
- BLAAUW, Sible de, Das Pantheon als christlicher Tempel, in : JORDAN-RUHWE, Martina
u. REAL, Ulrike (Hrsg.), Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo
Brandenburg zum 65. Geburtstag (Boreas; 17), Berlin 1994, 13-26.
- BLUM, Gerd, Palladios Villa Rotonda und die Tradition des "idealen Ortes". Literarische
Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen der italienischen Renaissance,
in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, 159-200.
- BÖKER, Doris (Bearb.), Stadt Oldenburg, Baudenkmale in Niedersachsen,
Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Band 31, Hameln 1993.
- BOINET, Amédée, Les églises parisiennes. XVIIe et XVIIIe siècles, Paris 1964.
- BORSI, Franco, Gian Lorenzo Bernini Architekt. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1983.
- BOTT, Gerhard, Museumsbauten als Stifterdenkmäler, in: MÜLLER HOFSTEDDE, Justus u.
SPIES, Werner (Hrsg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin
1981, 343-358.
- BOUCHER, Bruce, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit, München 1994.
- BRAIG-GACHSTETTER, Rosewith (Hrsg.), Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons
(Ausst.-kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), Band 2, Stuttgart 1987.
- BRINKMANN, Jens-Uwe, Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur
Begriffsgeschichte des „Zopfes“ und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts,
Univ. Diss., Köln 1972, 1972.

- BUDDENSIEG, Tilmann, Criticism of ancient architecture in the sixteenth and seventeenth centuries, in: BOLGAR, R.R. (ed.), *Classical influences on european culture A.D. 1500-1700. Proceedings of an international conference held at King's College, Cambridge, April 1974*, Cambridge 1976, 335-348.
- BUSCH, Werner, HAUSHERR, Reiner (Hrsg.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978.
- BUTTLAR, Adrian von, *Der Englische Landsitz, 1715-1760: Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982.
- CAIN, Hans-Ulrich, *Den Freunden der Natur und Kunst Athena. Apollo und die neun Musen im Pantheon des Gartenreichs Dessau Wörlitz*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 62, 2011, 7-51.
- CARRÉ, Jacques, *Lord Burlington's Garden at Chiswick*, in: *Garden History* 1, Summer 1973, 23-30.
- CAUCHI, Raymond, *Mosta Rotunda. Short History and Guide*, 3. ed., Mosta/Malta 1988.
- CEDERLÖF, Ulf (Hrsg.), *Louis Jean Desprez: Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt; Ausstellung: Stockholm, Nationalmuseum, 3.6.-4.10.1992 (Nationalmusei utställningskatalog; 550)*, Stockholm 1992.
- CHAPEAUROUGE, Donat de, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- CONCINA, Ennio, *Kirchen in Venedig*, München 1996.
- CONNORS, Joseph, *Bernini's S. Andrea al Quirinale: Payments and Planning*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 41, 1982, 15-37.
- CRAMER, Johannes, LAIBLE, Ulrike u. NÄGELKE, Hans-Dieter (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten, Band I: Berlin und Potsdam*, München 2006.
- CRASKE, Matthew, *Westminster Abbey 1720-70: a public pantheon built upon private interest*, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 57-79.
- CRASKE, Matthew and WRIGLEY, Richard, *Introduction*, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, 1-10.
- D'AMIA, Giovanna, *Pietro Bianchi, architect and archeologist*, in: *Domus* 1996, 778, 99-100.
- DIBBERN, Margrit, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914), Entwicklung der Sammlungen und Neubau, (Diss.)* Hamburg 1980.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía u. GIMÉNEZ, Carmen (Ed.), *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX)*; Dublin, Genova, Madrid, Torino, Madrid 2000.

- DORGERLOH, Annette, NIEDERMEIER, Michael und BREDEKAMP, Horst (Hrsg.), Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, München 2007.
- Dortmunder Architekturausstellung 1977. Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland; Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel, Friedrich Weinbrenner, Leo von Klenze, Georg Ludwig Friedrich Laves; Kat. zur 2. Dortmunder Architekturausstellung 27.4. – 30.5. 1977, Museum am Ostwall (Dortmunder Architekturhefte; 4), Dortmund 1977.
- DUPRÉ, Judith, Monuments: America's history in art and memory, New York 2007.
- ENGEL, Martin, Das Forum Fridericianum und die monumentalen Residenzplätze des 18. Jahrhunderts, Berlin 2001.
- ENTZ, Géza Antal (Hrsg.), Székesfehérvár, Magyarország műemlékei, Budapest 2009.
- EVERKE, Gerhard, Weinbrenner - ein Architekt des Klassizismus in der Nachfolge Palladios?, in: BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance; Vorbild für Weinbrenner? (Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe vom 19. Dez. 1981 - 31. Jan. 1982 / Hrsg.: Stadt Karlsruhe), Karlsruhe 1981, 44-64.
- FANTA, Bohumil, Pietro Nobile, ein Genius des Neoklassizismus in Triest, Wien und Prag, in: Römische historische Mitteilungen 42, 2000, 383-391.
- FAVILLA, Massimo, RUGOLO, Ruggero, Un'architettura di "scientifica semplicità": Tommaso Temanza e la chiesa della Maddalena, in: Studi veneziani N.S. 55, 2008(2009), 203-282.
- FEJFER, Jane, SOUTHWORTH, Edmund, Summer in England. Ince Blundell Hall revisited, in: Apollo, the international art magazine (London) 129, 1989, 179-182.
- FINE LICHT, Kjeld de, The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon (Jutland Archeological Society; VIII), Copenhagen 1968.
- FIORIO, Maria Teresa (Hrsg.), Le chiese di Milano, Milano 1985.
- FLETCHER, Rachel, An American Vision of Harmony. Geometric Proportions in Thomas Jefferson's Rotunda at the University of Virginia, in: Nexus network journal 5, 2003/2, 7-47.
- FORSSMAN, Erik, Andrea Palladio, Leben und Werk, in: BIERHAUS-RÖDIGER, Erika (Red.), Palladio 1508-1580. Architektur der Renaissance; Vorbild für Weinbrenner?, (Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe vom 19. Dez. 1981 - 31. Jan. 1982 / Hrsg.: Stadt Karlsruhe), Karlsruhe 1981, 14-37.
- FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, in: BUSCH, Werner, HAUSSEHERR, Reiner und TRIER, Eduard (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, 345-366.

- FORSSMANN, Erik, Palladio: Eine neue Architektur aus dem Geist der Antike, in:
FORSSMANN, Erik (Hrsg.), Palladio. Werk und Wirkung (Rombach Wissenschaft:
studeo), Freiburg im Breisgau 1997, 37-82.
- FRANK, Hartmut (Hrsg.), Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne (Ausstellung "Fritz
Schumacher und seine Zeit" Deichtorhallen Hamburg, 20. Mai bis 17. Juni 1994),
Stuttgart 1994.
- FRANZ, Erich, Pierre Michel d'Ixnard 1723-1795. Leben und Werk, Weißenhorn 1985.
- FRANZOI, Umberto, DI STEFANO, Dina, Le chiese di Venezia, Venezia 1976.
- FRÖLICH, Marie u. SPERLICH, Hans Günter, Georg Moller. Baumeister der Romantik,
Darmstadt 1959.
- GALLET, Michel, Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et
critique, Paris 1995.
- GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18.
Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986.
- GIERSBERG, Hans-Joachim, Friedrich der Große als Baumeister, in: HASSELS, Michael
(Red.), Potsdamer Schlösser und Gärten: Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20.
Jahrhundert (Ausstellung 26. Juni bis 22. August 1993, Stiftung Schlösser und
Gärten Potsdam Sanssouci), Potsdam 1993, 21-24.
- GIJSBERS, Pieter-Matthijs, Resurgit Pamphilij in Templo Pamphiliiana Domus: Camillo
Pamphilij's Patronage of the Church of Sant'Andrea al Quirinale, in: Mededelingen
van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 55, 1996, 293-335.
- GÖSSEL, Peter u. LEUTHÄUSER, Gabriele, Architektur des 20. Jahrhunderts, Band 2, Köln
2005.
- GOETZ, Christine, ELBERN, Victor Heinrich, Die St. Hedwigs-Kathedrale zu Berlin,
Regensburg 2000.
- GRAßHOFF, Gerd / HEINZELMANN, Michael and WÄFLER, Markus (Eds.), The Pantheon
in Rome. Contributions to the Conference Bern, November 9-12, 2006, Bern 2009.
- GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: GROBLEWSKI,
Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am
Berg, Regensburg 2005, 13-96.
- GROBLEWSKI, Michael (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche
am Berg, Regensburg 2005.
- GRÜNER, Andreas, Das Pantheon und seine Vorbilder, in: Mitteilungen des Deutschen
Archäologischen Instituts. Römische Abteilung, Bd. 111, 2004, 495-512.

- GÜTHLEIN, Klaus, Norman Fosters Reichstagskuppel zwischen Tradition und High-Tech, in: SCHMOLL, Helga gen. Eisenwerth / SCHMOLL, Adolf gen. Eisenwerth u. HILLERT, Regina Maria (Hrsg.), *Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag*, Berlin 2004, 547-557.
- HÄBERLE, Michael, *Pariser Architektur zwischen 1750 und 1800. Die Entstehung des Elementarismus*, Tübingen 1995.
- HAFERTEPE, Kenneth, An inquiry into Thomas Jefferson's ideas of Beauty, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 59, 2000, 216-231.
- HAIKO, Peter / REISSBERGER, Mara, Vom gebundenen Zitat der Historie im Historismus zum ungebundenen Umgang mit der Geschichtlichkeit in der Postmoderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, 247-250.
- HAMMER-SCHENK, Harold u. RIEMANN, Xenia, *Von Paul Wallot bis Norman Foster. Der Reichstag. Die Geschichte eines Denkmals, Reichstagsgebäude, Sitz des Deutschen Bundestages, Platz der Republik, Berlin-Tiergarten*, Berlin 2002.
- HAMMERSCHMIDT, Valentin, WILKE, Joachim, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990.
- HARRIS, John, "Is Chiswick a 'Palladian' Garden?", in: *Garden History* 32, Spring 2004, 124-136.
- HARRIS, John, *The Palladian Revival. Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick*, London 1994.
- HASSELS, Michael (Red.), *Potsdamer Schlösser und Gärten: Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert (Ausstellung 26. Juni bis 22. August 1993, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci)*, Potsdam 1993.
- HAYWARD, Mary Ellen and SHIVERS, Frank R. (ed.), *The architecture of Baltimore. An illustrated history*, Baltimore/Md., 2004.
- HEINEMEYER, Elfriede, Die Baugeschichte, in: RITTNER, Reinhard (Hrsg.), *Oldenburg und die Lambertikirche (Oldenburgische Monographien)*, Oldenburg 1988, 63-96.
- HESSE, Michael, *Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, 372-386.
- HEWLINGS, Richard, *Chiswick House and Gardens. Greater London*, 2. ed., London 1991.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, *Architecture. Nineteenth and twentieth centuries (The Pelican History of Art)*, 3. ed., Harmondsworth 1968.
- HOLST, Christian von, *Johann Heinrich Dannecker (Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart vom 14. Febr. bis 31. Mai 1987)*, Stuttgart 1987.
- HOPPE, Stephan, *Barock. Einführung*, in: *KAb* 7/8 2004, 5-18.

- HOPPE, Werner, Die St. Andreas-Kirche in Wonfurt, o.O, o.J. [nach 1971]
- HORTENSE, Heppe von, Deutschland. Klassische Reiseziele, Das Schloß Sanssouci, Herrsching 1991.
- HOWARD, Deborah, The Architectural History of Venice, New York 1980.
- ISERMEYER, Christian Adolf, Die Villa Rotonda von Palladio. Bemerkungen zu Baubeginn und Baugeschichte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1967, 30, 207-221.
- JAROSZEWSKI, Tadeusz Stefan, Chrystian Piotr Aigner (Studia I materialy do teorii I historii architektury I urbanistyki; 5), engl. Zus.-fass., Warszawa 1965.
- JESBERG, Paulgerd (Red.), Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Ausst. im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden vom 18. November bis zum 30. Dezember 1984), Essen 1984.
- JUNG, Wolfgang, Architektur und Stadt in Italien zwischen Frühbarock und Frühklassizismus, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 2004, 12-75.
- KADATZ, Hans-Joachim, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Wegbereiter des deutschen Frühklassizismus in Anhalt-Dessau (Hrsg. Bauakademie der DDR), Berlin 1986.
- KAIPIA, Jouni, PUTKONEN, Lauri, A guide to Finnish architecture, Helsinki 1997.
- KARN, Georg Peter, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Italien, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 104-123.
- KELSALL, Malcolm, The Iconography of Stourhead, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 46, 1983, 133-143.
- KENWORTHY-BROWNE, John, Private Skulpturen-Galerien in England 1730-1830, in: VIERNEISEL, Klaus und LEINZ, Gottlieb (Hrsg.), Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte 17. Sept. bis 23. Nov. 1980, München 1980, 334-353.
- KLINKOTT, Manfred, Friedrich Weinbrenners Monumentalbauten in Karlsruhe. Harmonie und Dissonanzen im Werk des „Klassizisten“, in: SCHIRMER, Wulf, Friedrich Weinbrenner 1766 - 1826 ; eine Ausstellung des Instituts für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 29.10.1977 - 15.1.1978, 3. Aufl., Karlsruhe 1987, 56-77.
- KNAPAS, Marja Terttu, RINGBOM, Åsa (ed.), Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom (Studies in Art History; 16), Helsinki 1995.
- KNÖFEL, Achim, Klassizismus und mehr. St. Lamberti in Oldenburg nach Umbau und Renovierung, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 30, 2010, 95-100.

- KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA, München 1990.
- KOHL, Jeanette, Architektur der Spätrenaissance in Venedig und im Veneto, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung, Köln 2005, 156-175.
- KÖSTER, Baldur, Palladio in Amerika. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA, München 1990.
- KOSTOF, Spiro, Geschichte der Architektur, Band 3: Vom Klassizismus zur Moderne, Stuttgart 1993.
- KUNST, Hans-Joachim, Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims, in: CLAUSBERG, Karl / KIMPEL, Dieter / KUNST, Hans-Joachim / SUCKALE, Robert (Hrsg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften; Bd. 11), Gießen 1981, 87-102.
- KURTH, Willy, Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962.
- LABUDA, Adam S., Musealisierung und Inszenierung patriotischer Sammlungen in polnischen Adelsresidenzen: Puławy und Kurnik, in: DORGERLOH, Annette, NIEDERMEIER, Michael und BREDEKAMP, Horst (Hrsg.), Klassizismus - Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, München 2007, 201-220.
- Le Panthéon. Symbole des révolutions; de l'église de la nation au temple des grands hommes; [exposition présentée du 31 mai au 30 juillet 1989 à l'Hôtel de Sully à Paris, du 19 sept. au 15 nov. 1989 au Centre Canadien d'Architecture à Montréal], Paris 1989.
- LILIUS, Henrik, Carl Ludwig Engel und das klassizistische Helsinki – Pläne und Zeichnungen (Kat. zur Ausst. vom 28. Mai bis 15. August 1999 im Märkischen Museum, Berlin-Mitte), Berlin 1999.
- LILIUS, Henrik, Greek, Roman or Medieval? The choice of Style in Finnish Architecture 1780-1830, in: KNAPAS, Marja Terttu, RINGBOM, Åsa (ed.), Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom (Studies in Art History; 16), Helsinki 1995, 137-151.
- LORENTZ, Stanisław und ROTTERMUND, Andrzej, Klassizismus in Polen, Warschau 1984.
- LOWRY, Donal, 'The granite of the ancient North': race, nation and empire at Cecil Rhodes's mountain mausoleum and Rhodes House, Oxford, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), Pantheons: Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, 193-219.
- LUCCHINI, Flaminio, Pantheon, Roma 1996.

- LÜTTICHAU, Felix von, Daten zu Leben, Werk und Zeit, in: SCHULZE
ALTCAPPENBERG, Hein-Th., JOHANNSEN, Rolf H. und LANGE, Christiane
(Hrsg.), Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (Katalogbuch; Ausst. Staatl.
Museen Berlin, Kulturforum; 7.9.2012 - 6.1.2013), München 2012.
- LULLIES, Reinhard, Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold
Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) in Wörlitz, in: BECK, Herbert u.
BOL, Peter C. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter
Forschungen zur Kunst; 9), Berlin 1981, 199-210.
- LUND, Hakon, C.F. Hansen – ein dänischer Architekt im europäischen Kontext, in:
SCHWARZ, Ullrich, Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800
(Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs; 18), München 2003.
- LUND, Hakon, THYGESSEN, Anne Lise, C.F. Hansen, 2 Bände, München 1999.
- MacDONALD, William L., The Pantheon. Design, meaning, and progeny, London 1976.
- McDOWELL, Peggy and MEYER, Richard E., The Revival Styles in American Memorial
Art, Bowling Green (OH) 1994.
- McKEE, Bradford, America's First Cathedral – Wielding light as his weapon, an architect
reclaims the Baltimore Cathedral by restoring windows and peeling layers of
oppressive ornament to reveal the neoclassical simplicity of architect Benjamin
Henry Latrobe's early 19th century masterpiece, in: architecture: the AIA journal;
official magazine of the American Institute of Architects – New York; 96, 2007, 2,
62-67.
- MAGNAGHI, Agostino, MONGE, Mariolina, RE, Luciano, Guida all'Architettura Moderna
di Torino, Nuova edizione riveduta, Torino 1995.
- MARDER, Tod A., Alexander VII, Bernini, and the Urban Setting of the Pantheon in the
Seventeenth Century, in: Journal of the Society of Architectural Historians 50, 1991,
273-292.
- MARDER, Tod Allen, The Evolution of Bernini's Designs for the façade of Sant'Andrea al
Quirinale: 1658-76, in: Architectura 20, 1990, 108-132.
- MARDER, Tod A., Bernini and the art of architecture, New York 1998.
- MARDER, Tod A., The Pantheon after Antiquity, in: GRABHOFF, Gerd / HEINZELMANN,
Michael and WÄFLER, Markus (Eds.), The Pantheon in Rome. Contributions to the
Conference Bern, November 9-12, 2006, Bern 2009, 145-154.
- MARG, Volkwin u. FLEHER, Gudrun, Architektur in Hamburg seit 1900. Ein Führer zu 192
sehenswerten Bauten, Hamburg 1983.
- MARKSCHIES, Alexander, Neue architektonische Probleme und Lösungen in der
italienischen Frührenaissance (Teil 1), in KAb 12/00, 21-28.

- MARSCHALL, Horst Karl, Friedrich von Thiersch. Ein Mühner Architekt des Späthistorismus 1852-1921 (Herausgegeben von der Architektursammlung der Technischen Universität München), München 1982.
- MARTINI, Wolfram, Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine Deutung (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe – Universität Frankfurt am Main; Bd. XLIV, Nr. 1), Stuttgart 2006.
- MEEKS, Carroll L.V., Italian Architecture 1750-1914, New Haven and London 1966.
- MEEKS, Carroll L.V., Pantheon Paradigm, in: Journal of the Society of Architectural Historians 19, 1960, 135-144.
- MEEKS, Carroll L. V., Temple Fronts in Neo-Classical Italy, in: Architectural history 4, 1961, 22-40.
- MIELKE, Friedrich, Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam, Frankfurt am Main 1981.
- MÖLLER, Hans-Herbert (Hrsg.), Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Baudenkmale in Niedersachsen: 10.1, Stadt Hannover Teil 1, Braunschweig/Wiesbaden 1983.
- MÜLLER HOFSTEDDE, Justus u. SPIES, Werner (Hrsg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981.
- MUTTI, Caterina, Nuovi contribute alla figura di carlo Amati e ai suoi interventi a Milano, in: Arte lombarda N.S. 113/115, 1995, 123-134.
- NERDINGER, Winfried, Das Kurhaus Wiesbaden – Ein wilhelminisches Gesamtkunstwerk, in: JESBERG, Paulgerd (Red.), Neues Bauen in Wiesbaden 1900-1914 (Ausst. im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden vom 18. November bis zum 30. Dezember 1984), Essen 1984, 73-87.
- NORTEN, Rainer, Die Pantheonidee um 1800. Untersuchungen über das Auftreten der Rotunde in den alten und neuen Bauaufgaben im Zeitalter des Klassizismus in Deutschland, Diss. Berlin 1986.
- OEHLER, Hansgeorg, Das Zustandekommen einiger englischer Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, in: BECK, Herbert, BOL, Peter C., PRINZ, Wolfram, STEUBEN, Hans von (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 9), Berlin 1981, 295-310.
- PALLADIO, Andrea, Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570 „I quattro libri dell'Architettura“ aus dem Italienischen übertragen und herausgegeben von Andreas Bayer und Ulrich Schütte, Zürich, München 1988.
- PASQUALI, Susanna, From the Pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), Pantheons: Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, 35-56.

- PATETTA, Luciano, Rodolfo Vantini e il suo tempo, in: VIANI, Giuseppe (Dir.), Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia (Atti del Convegno di Studi Brescia, 12 novembre 1992), Brescia 1995, 7-12.
- PAULSSON, Thomas, Scandinavian Architecture. Buildings and Society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden from the Iron Age until Today, London 1958.
- PETERS, Fokke Christian, Gedankenfluß und Formfindung. Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels, Berlin 2001.
- PETZET, Michael, Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte; 2), Berlin 1961.
- PEVSNER, Nikolaus (Ed.), The Buildings of England. South Lancashire, London 1969.
- PFEIFER, Ingo, Das Pantheon, in: SAVELSBERG, Wolfgang und QUILITZSCH, Uwe (Red.), Unendlich schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz, 2. Aufl., Berlin 2006, 145-148.
- PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 152-193.
- PHILIPP, Klaus Jan, "Teutschgothischer" versus "ächt antiker" Geschmack: die Planungsgeschichte der Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart im Jahr 1819/20, in: DORGERLOH, Annette, NIEDERMEIER, Michael u. BREDEKAMP, Horst (Hrsg.), Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst, München 2007, 261-277.
- PLACZEK, Adolf K. (Hrsg.), Macmillan encyclopedia of architects, 4 Bände, New York 1982.
- PLAGEMANN, Volker, Das Pantheon und die Entwurfsmethode Palladios im Werk C.F. Hansens, in: SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München-Berlin 2003, 157-167.
- PLAGEMANN, Volker, Die Villen des Andrea Palladio, Hamburg 2012.
- PLAGEMANN, Volker, Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée, in: Les musées en Europe à la vielle de l'ouverture du Louvre, Actes du colloque 1993, Paris 1995, 213-241.
- POULOT, Dominique, Pantheons in eighteenth-century France: temple, museum, pyramid, in: WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), Pantheons: Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, 123-145.
- PUPPI, Lionello, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Stuttgart 1994 (Originalausgabe: Milano 1973).

- RABBYMAGLE, Hanne und FRIEDRICHSEN, Alk Arwed, Das Landhaus Baur von Christian F. Hansen in Altona (hrsg. von der Hermann Reemtsma Stiftung), München 2005.
- RAPPAGI, Antonio, Rodolfo Vantini (1792-1856), Brescia 2011.
- RAVE, Paul Ortwin, Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, Berlin; Teil 1: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Herausgegeben von der Akademie des Bauwesens, Berlin 1941.
- REINLE, Adolf, Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich-München 1976.
- REUDENBACH, Bruno, Pantheon, in: CANCIK, Hubert / SCHNEIDER, Helmuth u. LANDFESTER, Manfred (Hrsg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15/2, Stuttgart – Weimar 2002, 56-62.
- REUTHER, Hans, Architektur, in: ZIECHMANN, Jürgen (Hrsg.), Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche, Bremen 1985, 129-141.
- RICHARDS, James Maude, 800 years of Finnish Architecture, London 1978.
- RITTNER, Reinhard (Hrsg.), Oldenburg und die Lambertikirche (Oldenburgische Monographien), Oldenburg 1988.
- ROGERS, Irene L., 'PLAW, JOHN', in: Dictionary of Canadian Biography, vol. 5, University of Toronto/Université Laval, 2003.
- ROLLI, Hans u. BELLM, Richard, Die St. Stephanskirche in Karlsruhe (Kleine Kunstführer; 372), 2., völlig überarb. Aufl., München 1974.
- RÜDIGER, Michael, Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock. Ein Beitrag zur Kultgeschichte architektonischer Devotionalkopien, Regensburg 2003.
- RÜFFER, Michael, Das Schloss in Wörlitz. Ein fürstliches Landhaus im Spannungsfeld zwischen Absolutismus und Aufklärung (Forschungen zum Gartenreich Dessau-Wörlitz; 2), München 2005.
- RYBCZYNSKI, Witold, The Perfect House. A Journey with the Renaissance Master Andrea Palladio, London 2003.
- SANDER, Johannes, Bernhard Morell. Aufstieg, Wirken und Fall eines königlich-bayerischen Baubeamten in Unterfranken 1816/21 (Mainfränkische Hefte; 111), Regensburg 2012.
- SAVELSBERG, Wolfgang und QUILTZSCH, Uwe (Red.), Unendlich schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz, 2. Aufl., Berlin 2006.

- SBORGI, Franco, Il cimitero monumentale di Staglieno a Genova, in: DIÉGUEZ PATAO, Sofía u. GIMÉNEZ, Carmen (Ed.), *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX)*; Dublin, Genova, Madrid, Torino, Madrid 2000, 193-276.
- SCHÄDEL, Dieter u.a., Kommentiertes Verzeichnis der Werke Fritz Schumachers, in: FRANK, Hartmut (Hrsg.), *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne* (Ausstellung "Fritz Schumacher und seine Zeit" Deichtorhallen Hamburg, 20. Mai bis 17. Juni 1994), Stuttgart 1994, 192-299.
- SCHIRMER, Wulf, *Friedrich Weinbrenner 1766 - 1826 ; eine Ausstellung des Instituts für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 29.10.1977 -15.1.1978, 3. Aufl., Karlsruhe 1987.*
- SCHIRMER, Wulf, *Friedrich Weinbrenner 1766-1826, in: Dortmunder Architekturausstellung 1977. Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland; Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel, Friedrich Weinbrenner, Leo von Klenze, Georg Ludwig Friedrich Laves; Kat. zur 2. Dortmunder Architekturausstellung 27.4. – 30.5. 1977, Museum am Ostwall (Dortmunder Architekturhefte; 4), Dortmund 1977, 117-121.*
- SCHMOLL, Helga gen. Eisenwerth / SCHMOLL, Adolf gen. Eisenwerth u. HILLERT, Regina Maria (Hrsg.), *Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag, Berlin 2004.*
- SCHNEKENBURGER, Verena, Giovanni Salucci (1769-1845). Daten zu seinem Leben und Wirken im Zeitalter Napoleons. Angaben zu seinen frühen Werken im Königreich Württemberg, in: BRAIG-GACHSTETTER, Rosewith (Hrsg.), *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons (Ausst.-kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), Band 2, Stuttgart 1987, 433-448.*
- SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Th., JOHANNSEN, Rolf H. und LANGE, Christiane (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (Katalogbuch; Ausst. Staatl. Museen Berlin, Kulturforum; 7.9.2012 - 6.1.2013), München 2012.*
- SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.), *Christian Frederik Hansen und die Architektur um 1800, München 2003.*
- SLOTTA, Rainer, *Technische Denkmäler in der Bundesrepublik Deutschland* (Veröffentlichungen aus dem Bergbau-Museum Bochum; 7), Selb 1975.
- SMITH, George E. Kidder, *The Architecture of the United States, Vol. 1: New England and the mid-atlantic states, New York 1981.*
- SMYTH-PINNEY, Julia M., *The Geometries of S. Andrea al Quirinale, in: Journal of the Society of Architectural Historians 48, 1989, 53-65.*
- SPERLICH, Hans Günter, *Die Ludwigsrotunde, Utopie und Wirklichkeit, in: FRÖLICH, Marie u. SPERLICH, Hans Günter, Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, 161-169.*

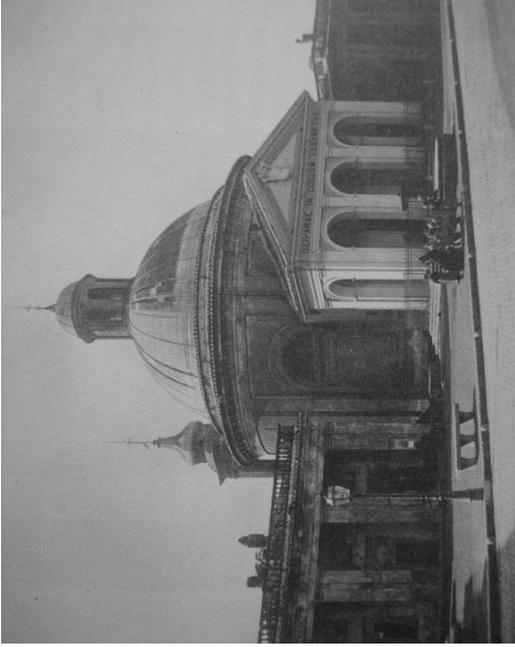
- STEUBEN, Hans von, Das Museo Pio-Clementino, in: BECK, Herbert u. BOL, Peter C. (Hrsg.), Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 9), Berlin 1981, 149-165.
- SÜHNEL, Rudolf, Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead. Vorgetragen am 23. April 1977 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jahrg. 1977, Bericht 4), Heidelberg 1977.
- TERRAROLI, Valerio, Schemi e modelli vantiniani per le sculture funerarie contemporanee, in: VIANI, Giuseppe (Dir.), Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia (Atti del Convegno di Studi Brescia, 12 novembre 1992), Brescia 1995, 281-289.
- TREMPER, Jörg, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001.
- TURAK, Theodore, The École Centrale and modern architecture. The education of William Le Baron Jenney, in: Journal of the Society of Architectural Historians 29, 1970, 40-47.
- TYACK, Geoffrey, Baker and Lutyens in Oxford: The building of Rhodes House and Campion Hall, in: Oxoniensia 62, 1997, 287-308.
- VIANI, Giuseppe (Dir.), Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia (Atti del Convegno di Studi Brescia, 12 novembre 1992), Brescia 1995.
- VIDMAR, Luka, Cerkev San Simeon Piccolo v Benetkah. Arhitektura tradicije in inovacije v poznem baroku / Church of San Simeon Piccolo in Venice. The architecture of tradition and innovation in late Baroque, in: Zbornik za umetnostno zgodovino N.S. 36, 2000, 212-241.
- VIERNEISEL, Klaus und LEINZ, Gottlieb (Hrsg.), Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte 17. Sept. bis 23. Nov. 1980, München 1980.
- WEDHORN, Lothar, Finland in Europa. Geschichte und Bauschaffen, Berlin 1995.
- WIBORG, Susanne, Drunten gab's ein großes Aah! Meisterwerk der Ingenieurskunst: Vor 100 Jahren wurde in Hamburg der legendäre Elbtunnel eröffnet, in: DIE ZEIT N° 36, 1. Sept. 2011, 22.
- WISCHERMANN, Heinfried, Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: architectura 10, 1980, 134-163.
- WITTICH, Elke Katharina, Das Einzelne und Ganze - Detail(un)genauigkeit und Wissenschaftsanspruch der Antikenrezeption bei Karl Friedrich Schinkel, in: BAUMBACH, Manuel (Hrsg.), Tradita et Inventa: Beiträge zur Rezeption der Antike (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften Reihe 2; N.F., Bd. 106), Heidelberg 2000, 339-354.
- WITTICH, Elke Katharina, Karl Friedrich Schinkel zum Beispiel. Kenntnisse und Methoden im Architekturdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts, Berlin 2012.

- WITTKOWER, Rudolf, Palladio and English Palladianism, London 1983.
- WOODS, Mary N., Thomas Jefferson and the University of Virginia: Planning the academic village, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, 1985, 266-283.
- WRIGLEY, Richard and CRASKE, Matthew (ed.), *Pantheons: Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004.
- WUNDRAM, Manfred u. PAPE, Thomas, *Andrea Palladio 1508-80. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1988.
- ZACHWATOWICZ, Jan, *Polnische Architektur, Leipzig-Warszawa* 1966.
- ZEITLER, Rudolf (Hrsg.), *Dänemark. Kunstdenkmäler und Museen (Reclams Kunstführer)*, Stuttgart 1978.
- ZIECHMANN, Jürgen (Hrsg.), *Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche*, Bremen 1985.
- ZIMDARS, Dagmar (Red.), *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler/Georg Dehio, Baden-Württemberg II: Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, München 1997.
- ZIOLKOWSKI, Adam, Pantheon, in: *LTUR IV*, Roma 1999, 54-61.

ABBILDUNGEN



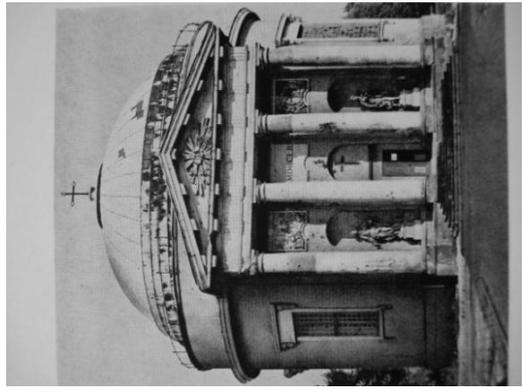
1 - Maser, Tempietto Barbaro



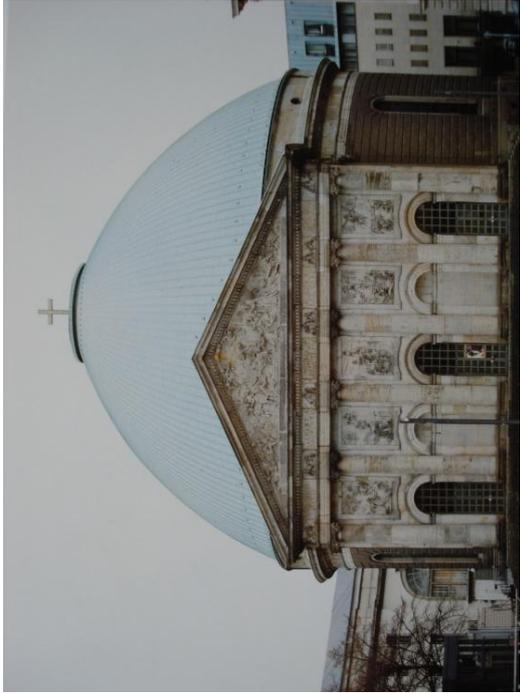
2 - Ariccia, Santa Maria dell'Assunzione



3 - Venedig, San Simeone Piccolo



4 - Potsdam, Französische Kirche



5 - Berlin, Kathedrale St. Hedwig



6 - Warschau, Hl. Dreifaltigkeit



7 - Venedig, Santa Maria Maddalena



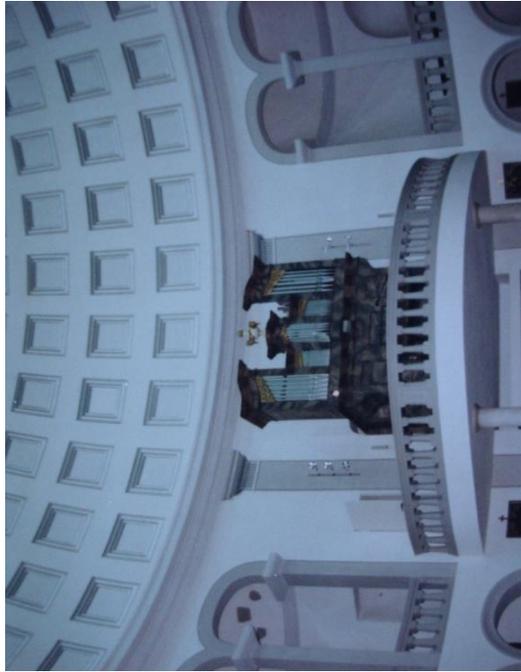
8 - Hämeenlinna, Kirkko



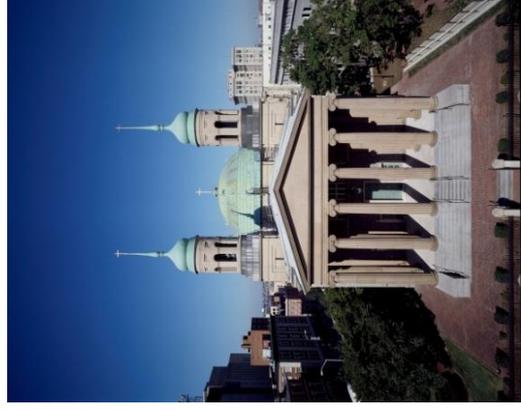
9 - Pufawy, Mariä Himmelfahrt



10 - Karlsruhe, St. Stephan



11 - Wonnfurt, St. Andreas



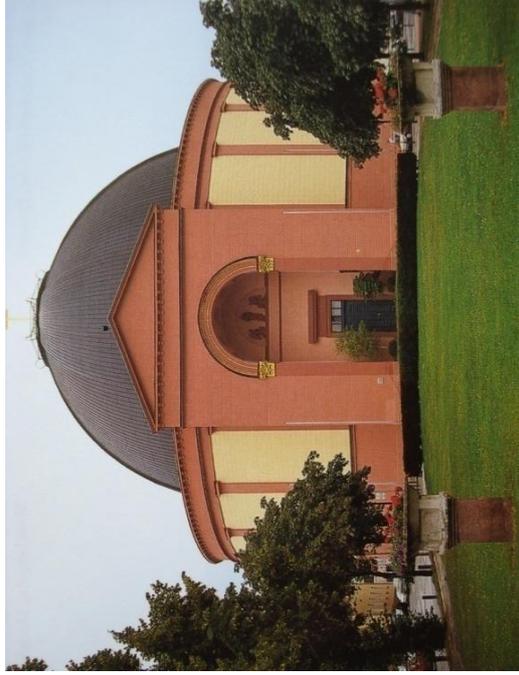
12 - Baltimore, Basilica of the National Shrine



13 - *Warschau*, Alexanderkirche



14 - *Kopenhagen*, Schloss Christiansborg, Slotskirke



15 - *Darmstadt*, St. Ludwig



16 - *Turin*, Gran Madre di Dio



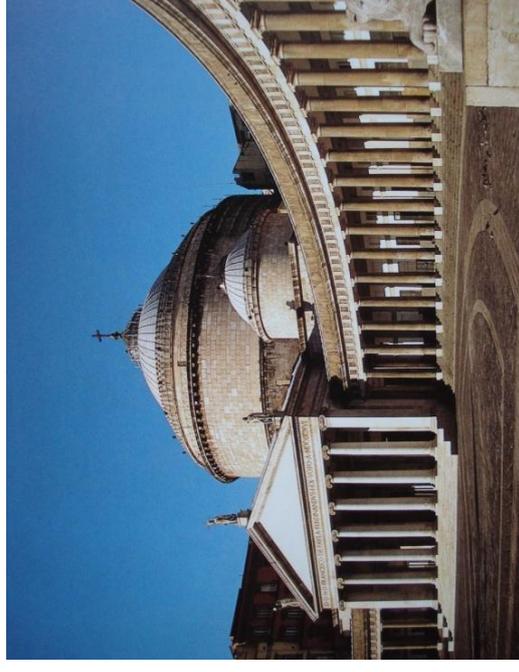
17 - Possagno, Tempio Canoviano



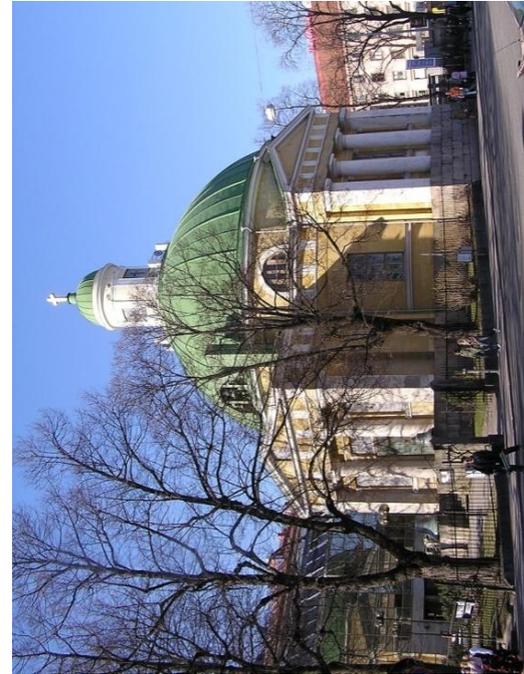
18 - Ghisalba, San Lorenzo



19 - Oberdischingen, Zum heiligsten Namen Jesu



20 - Neapel, San Francesco di Paola



21 - Turku, Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche



22 - Mailand, San Carlo al Corso



23 - Triest, Sant'Antonio Nuovo



24 - Mostar, Santa Marija Assunta



25 - Székesfehérvár, Ottokar Prohaszka Templom



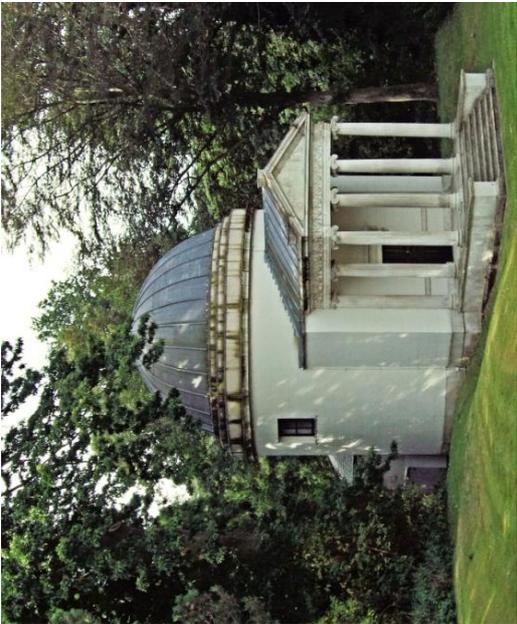
26 - La Rotonda, Villa



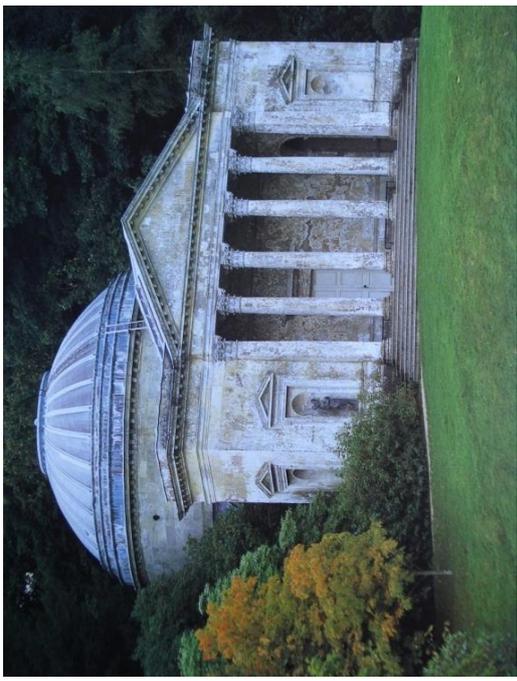
27 - Lake Windermere, Villa Belle Isle



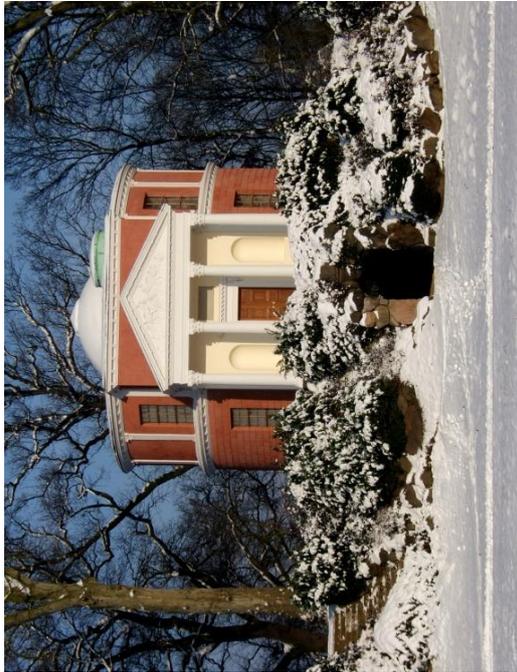
28 - Perroy, Villa La Gordanne



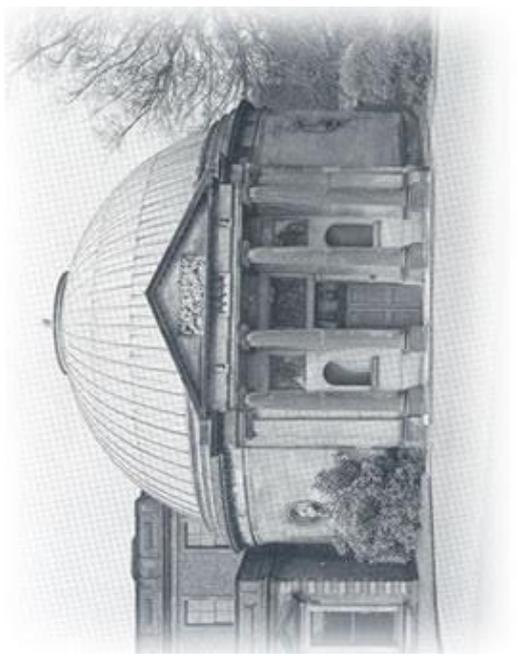
29 - Chiswick, Chiswick House, Ionic Temple



30 - Stourhead, Pantheon



31 - Wörlitz, Pantheon



32 - Ince Blundell, Pantheon



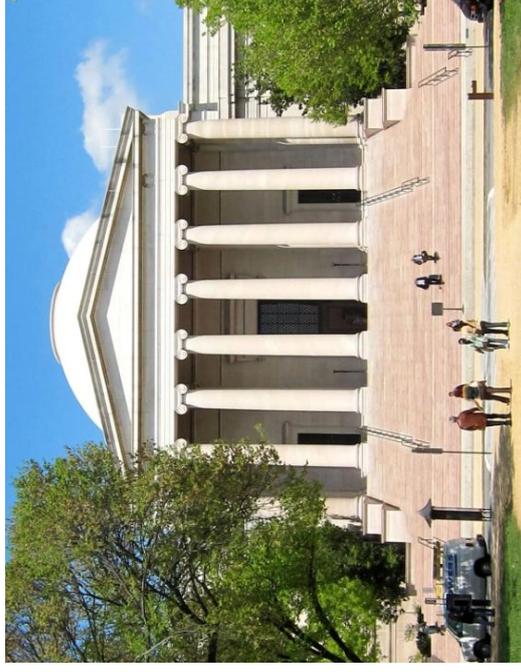
33 - Rom, Vatikan, Sala Rotonda



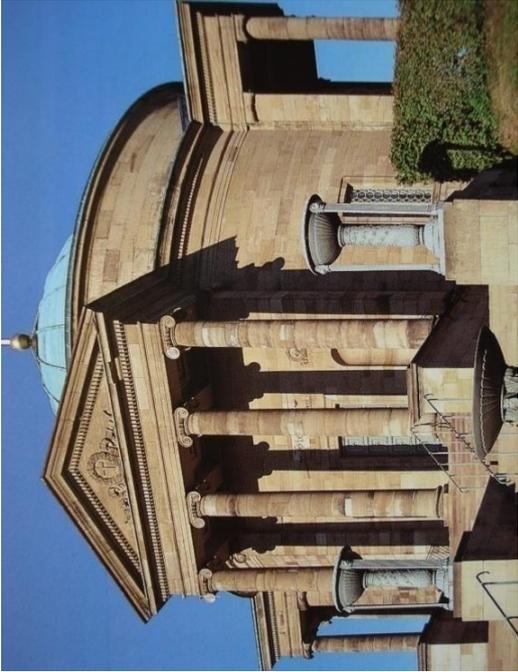
34 - Berlin, Altes Museum



35 - Hamburg, Kunsthalle



36 - Washington, National Gallery of Art



37 - Stuttgart, Mausoleum auf dem Württemberg



38 - Stuttgart-Heslach, Grabkapelle



39 - Turin, Mausoleo della Bela Rosin



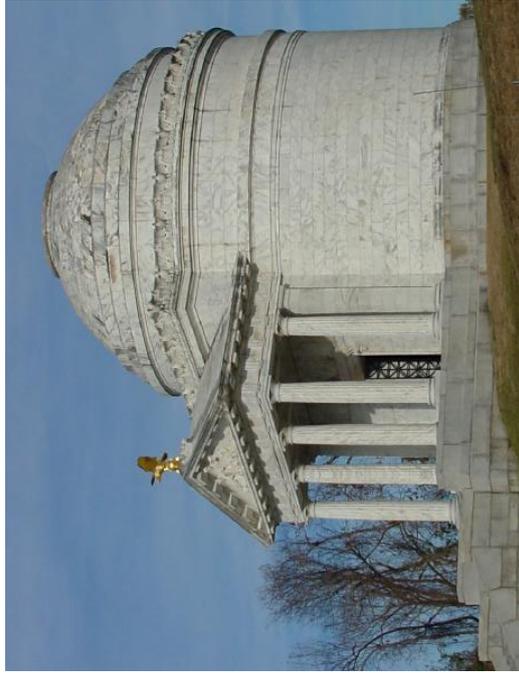
40 - Charlottesville, University, Bibliothek



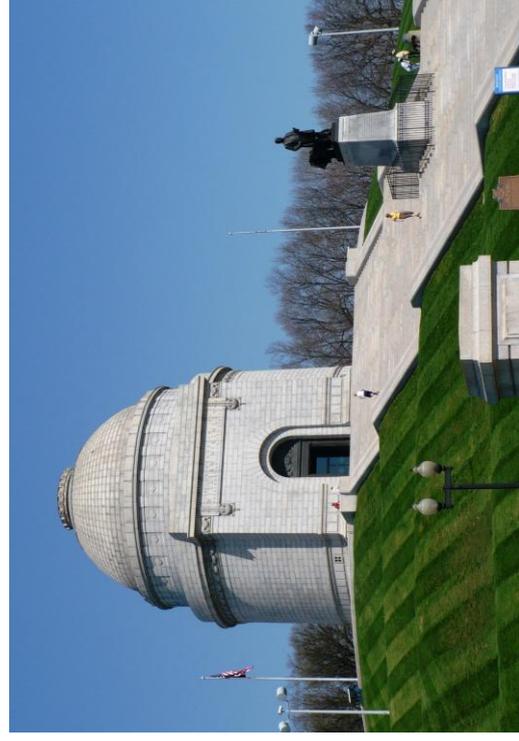
41 - *Brescia*, Cimitero Vantiniano, San Michele



42 - *Genova*, Cimitero di Staglieno, Capella



43 - *Vicksburg*, Illinois Memorial



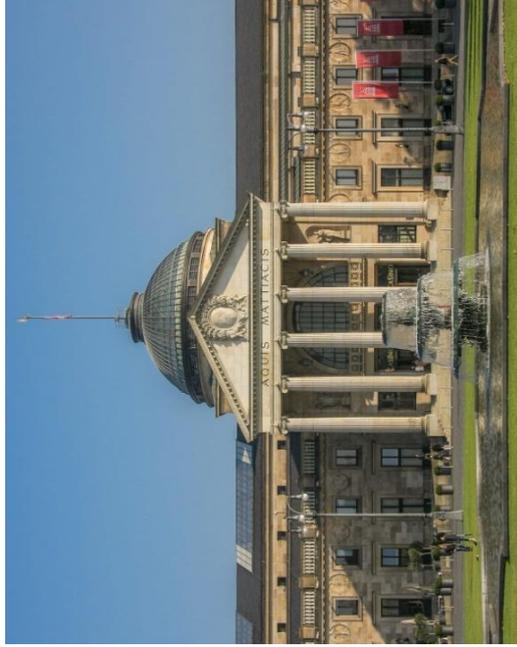
44 - *Canton*, McKinley National Memorial



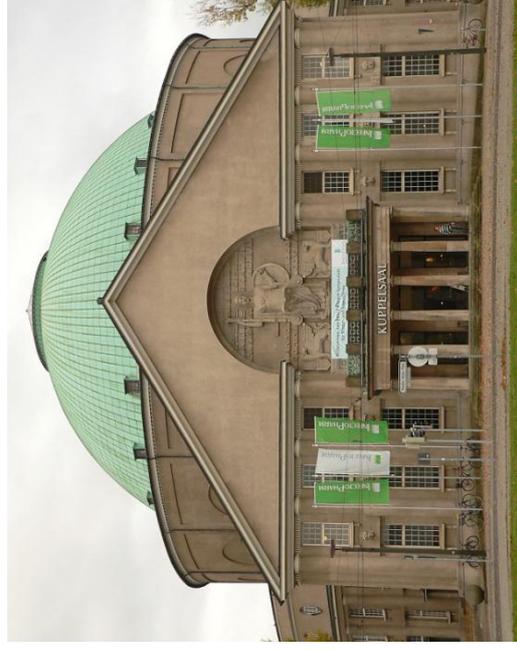
45 - Oxford, Rhodes House



46 - Washington, D.C., Jefferson Memorial



47 - Wiesbaden, Kurhaus



48 - Hannover, Stadthalle/HCC



49 - Hamburg, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli



50 - Rom, Sant'Andrea al Quirinale



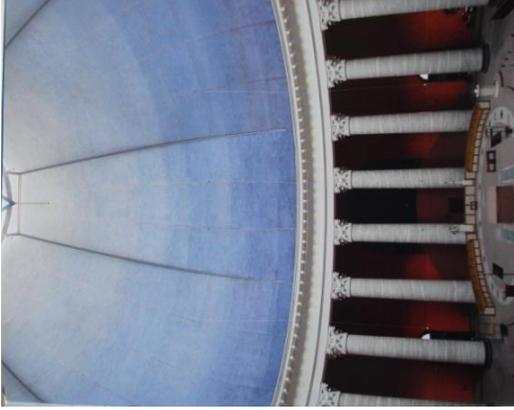
51 - Potsdam, Schlass Sanssouci



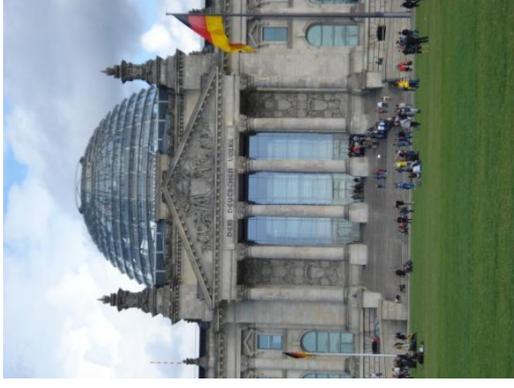
52 - Oldenburg, St. Lamberti



53 - Schio, Dom



54 - Darmstadt, St. Ludwig



55 - Berlin, Reichstagsgebäude



56 - Paris, Panthéon



57 - Lissabon, Panteão Nacional



58 - Rom, Pantheon (Nordost)



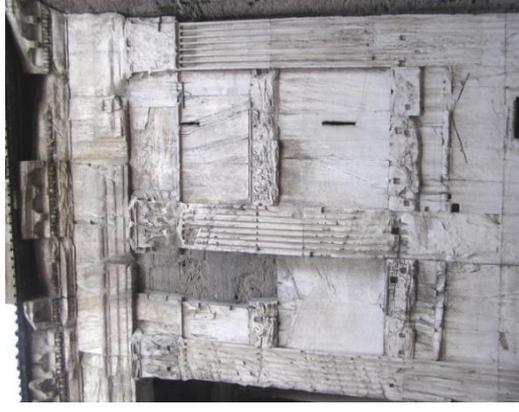
59 - Rom, Pantheon Frontseite (Norden)



60 - Rom, Pantheon Pronaos und Zwischenblock



61 - Rom, Pantheon Pronaos Innen Mittelschiff



62 - Rom, Pantheon Zwischenblock



63 - Rom, Pantheon Rotunde Rückseite (Südost)



64 - Rom, Pantheon Rotunde Innen Chor (Süden)



65 - Rom, Pantheon Rotunde Diagonalapside (Südost)



66 - Rom, Pantheon Rotunde Innen Kuppel

BILDNACHWEIS

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | <i>Maser</i> , Tempietto
Barbaro | WUNDRAM, Manfred u. PAPE, Thomas, Andrea Palladio 1508-80. Architekt zwischen Renaissance und Barock, Köln 2009, 236. |
| 2 | <i>Ariccia</i> , Santa Maria
dell' Assunzione | MacDONALD, William L., The Pantheon. Design, meaning, and progeny, London 1976, 121, Abb. 133 |
| 3 | <i>Venedig</i> , San Simeone
Piccolo | JUNG, Wolfgang, Architektur und Stadt in Italien zwischen Frühbarock und Frühklassizismus, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 2004, 69. |
| 4 | <i>Potsdam</i> , Französische
Kirche | DIE BAU- UND KUNSTDENKMALE IN DER DDR. Bezirk Potsdam. Herausgegeben vom Institut für Denkmalpflege der DDR, Redaktion Heinrich Trost, Berlin 1978, 324. |
| 5 | <i>Berlin</i> , Kathedrale St.
Hedwig | ENGEL, Gerrit, Berlin Photographien. 234 Berliner Bauwerke in chronologischer Folge von 1230 bis 2008, München 2009, 43, Abb.26 |
| 6 | <i>Warschau</i> , Hl.
Dreifaltigkeit | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Warszawa_Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_ewangelicki_%C5%9Awi%C4%99tej_Tr%C3%B3jcy_P3289020_%28Nemo5576%29.JPG |
| 7 | <i>Venedig</i> , Santa Maria
Maddalena | JUNG, Wolfgang, Architektur und Stadt in Italien zwischen Frühbarock und Frühklassizismus, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 2004, 69. |
| 8 | <i>Hämeenlinna</i> , Kirkko | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/H%C3%A4meenlinna_Church.jpg/800px-H%C3%A4meenlinna_Church.jpg |
| 9 | <i>Puławy</i> , Mariä
Himmelfahrt | http://x.garnek.pl/ga8779/891dcf92b9bb2aa7877437a3/pulawy_kosciol_p_w_wniebowzicia.jpg |
| 10 | <i>Karlsruhe</i> , St. Stephan | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/37/Karlsruhe_StStephan.jpg/800px-Karlsruhe_StStephan.jpg |
| 11 | <i>Wonfurt</i> , St. Andreas | privat |
| 12 | <i>Baltimore</i> , Basilica of
the National Shrine | http://cdn.loc.gov/service/pnp/highsm/16700/16726v.jpg |
| 13 | <i>Warschau</i> ,
Alexanderkirche | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Plac_Trzech_Krzy%C5%BCy_-_ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_%C5%9Bw._Aleksandra.jpg |
| 14 | <i>Kopenhagen</i> , Schloss
Christiansborg,
Slotskirke | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4f/Christiansborg_Slotskirke_Copenhagen.jpg/800px-Christiansborg_Slotskirke_Copenhagen.jpg |
| 15 | <i>Darmstadt</i> , St. Ludwig | PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 181. |
| 16 | <i>Turin</i> , Gran Madre di
Dio | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/The_great_mother.JPG |

- | | | |
|----|--|---|
| 17 | <i>Possagno</i> , Tempio Canoviano | KARN, Georg Peter, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Italien, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 115. |
| 18 | <i>Ghisalba</i> , San Lorenzo | http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bca/BG020/1/1/264_f113_512.jpg |
| 19 | <i>Oberdischingen</i> , Zum heiligsten Namen Jesu | http://www.oberdischingen.de/uploads/pics/Kirche-Kirchplatz_bearbeitet_02.jpg |
| 20 | <i>Neapel</i> , San Francesco di Paola | KARN, Georg Peter, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Italien, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 113. |
| 21 | <i>Turku</i> , Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Empress_Alexandra_Martyr_Church_Turku_Finland.jpg/220px-Empress_Alexandra_Martyr_Church_Turku_Finland.jpg |
| 22 | <i>Mailand</i> , San Carlo al Corso | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Milano_chiesa_San_Carlo_al_Corso |
| 23 | <i>Triest</i> , Sant'Antonio Nuovo | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Piazza_Sant%27Antonio-Trieste.jpg |
| 24 | <i>Mosta</i> , Santa Marija Assunta | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Mosta-church.jpg |
| 25 | <i>Székesfehérvár</i> , Ottokar Prohaszka Tempлом | http://miserend.hu/kepek/templomok/112/kep014.JPG |
| 26 | <i>La Rotonda</i> , Villa | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3e/VillaCapra_2007_07_18_1.jpg/800px-VillaCapra_2007_07_18_1.jpg |
| 27 | <i>Lake Windermere</i> , Villa Belle Isle | STILLMAN, Damie, English Neo-classical Architecture, Volume One, London 1988, 154, Abb. 90 |
| 28 | <i>Perroy</i> , Villa La Gordanne | FORSSMAN, Erik, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, in: BUSCH, Werner, HAUSSHERR, Reiner und TRIER, Eduard (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, 345-366, Abb. 1 |
| 29 | <i>Chiswick</i> , Chiswick House, Ionic Temple | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/The_Ionic_Temple_In_Chiswick_House_Gardens%2C_London-14821825349.jpg |
| 30 | <i>Stourhead</i> , Pantheon | KLUCKERT, Ehrenfried, Der Landschaftsgarten, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 232. |
| 31 | <i>Wörlitz</i> , Pantheon | http://www.dessau.de/images/gallery/Natur%20und%20Landschaft/Das_Pantheon_im_schneebedeckten_Woerlitzer_Park.jpg |
| 32 | <i>Ince Blundell</i> , Pantheon | http://www.ibhnursinghome.com/Image/pantheon.jpg |
| 33 | <i>Rom</i> , Vatikan, Sala Rotonda | http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Musei_vaticani_-_sala_della_Rotonda_01145-6.JPG |

- 34 *Berlin*, Altes Museum PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 155.
- 35 *Hamburg*, Kunsthalle <http://www.hamburg-web.de/fotos/original/10498-kunsthalle-hamburg.jpg>
- 36 *Washington, D.C.*, National Gallery of Art http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/National_Gallery_of_Art_-_West_Building.JPG
- 37 *Stuttgart-Rotenberg*, Mausoleum auf dem Württemberg PHILIPP, Klaus Jan, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland, in: TOMAN, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, Köln 2006, 186.
- 38 *Stuttgart-Heslach*, Grabkapelle Benckendorff http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/91/Friedhof_Heslach%2C_Benckendorff-Mausoleum.jpg/450px-Friedhof_Heslach%2C_Benckendorff-Mausoleum.jpg
- 39 *Turin*, Mausoleo della Bela Rosin http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/68/Mausoleo_bela_rosin.jpg/800px-Mausoleo_bela_rosin.jpg
- 40 *Charlottesville*, University, Bibliothek http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bf/Rotunda_UVa_from_the_south_east.jpg/800px-Rotunda_UVa_from_the_south_east.jpg
- 41 *Brescia*, Cimitero Vantiniano, San Michele <http://itineraribrescia.it/wp-content/uploads/2013/11/Vantiniano-3.jpg>
- 42 *Genua*, Cimitero di Staglieno, Capella http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Genova_-_Cimitero_di_Staglieno_-_Pantheon-2.JPG
- 43 *Vicksburg*, Illinois Memorial <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Vicksburg-illinois-memorial.jpg>
- 44 *Canton*, McKinley National Memorial http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/William_Mckinley_Monument_Canton_OH.JPG
- 45 *Oxford*, Rhodes House http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Rhodes_House_Oxford_20040909.jpg
- 46 *Washington, D.C.*, Jefferson Memorial http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2c/Jefferson_Memorial.jpg/784px-Jefferson_Memorial.jpg
- 47 *Wiesbaden*, Kurhaus <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Kurhaus%28Wiesbaden%29.jpg>
- 48 *Hannover*, Stadthalle http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/HCC_Kuppelsaal_Hannover.jpg
- 49 *Hamburg*, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli <http://www.hamburg.de/alter-elbtunnel/>
- 50 *Rom*, S. Andrea al Quirinale http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Roma._Sant%27Andrea_al_Quirinale._01.JPG
- 51 *Potsdam*, Schloss Sanssouci http://www.spsg.de/typo3temp/pics/Sanssouciinnen_F0019916_1200x980_galerie_f05fd99425.jpg

- 52 *Oldenburg*, St. Lamberti http://www.kirchengemeinde-oldenburg.de/fileadmin/user_upload/st-lamberti-kirche/bilder/Lamberti_innen_2009_3_6_01.JPG
- 53 *Schio*, Dom http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Schio_duomo_visto_dal_castello.jpg?uselang=de
- 54 *Darmstadt*, St. Ludwig GROBLEWSKI, Michael, Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, in: Ders. (Hrsg.), St. Ludwig in Darmstadt. Von der Pantheonidee zur Kirche am Berg, Regensburg 2005, 111.
- 55 *Berlin*, Reichstagsgebäude privat
- 56 *Paris*, Panthéon <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Paris-Pantheon-Facade.jpg?uselang=de>
- 57 *Lissabon*, Panteão Nacional <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Engracia-IPPAR2.jpg>
- 58 *Rom*, Pantheon (Nordost) <http://archaeologie.uni-koeln.de/files/HeinzelmannPantheon.jpg>
- 59 *Rom*, Pantheon Frontseite (Norden) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Rom_Pantheon_mit_Obelisk.jpg
- 60 *Rom*, Pantheon Pronaos und Zwischenblock http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Pantheon_september05.jpg
- 61 *Rom*, Pantheon Pronaos Innen Mittelschiff http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Pantheon_inside.jpg?uselang=it
- 62 *Rom*, Pantheon Zwischenblock (Westen) <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/RomaPantheonFiancoDxPronao.jpg>
- 63 *Rom*, Pantheon Rückseite (Südost) <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:058Pantheon.JPG?uselang=it>
- 64 *Rom*, Pantheon Rotunde Innen zum Chor http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Pantheon_interior.jpg?uselang=it
- 65 *Rom*, Pantheon Rotunde Diagonalapside (Südost) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Pantheon_interior_3.jpg
- 66 *Rom*, Pantheon Rotunde Innen Kuppel <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/PantheonOculus.01.jpg>

Register A - Die Bauwerke in funktionaler Ordnung (vgl. Synopse, 166-179)

Nr.	Standort und Name des Bauwerks	Seite	Abb. S.
<i>Christlicher Sakralbau</i>			
(1)	MASER, Tempietto Barbaro, 1580	65	259
(2)	ARICCIA, Santa Maria dell'Assunzione, 1662-1664	66	259
(3)	VENEDIG, San Simeone Piccolo/Santi Simone e Giuda, 1718-1738	67	259
(4)	POTSDAM, Französische Kirche, 1752-1753	69	259
(5)	BERLIN, Kathedrale St. Hedwig, 1747-1773	70	260
(6)	WARSCHAU, Hl. Dreifaltigkeit, 1777-1779	72	260
(7)	VENEDIG, Santa Maria Maddalena, 1763-1791	74	260
(8)	HÄMEENLINNA, Kirkko, 1792-1798	75	260
(9)	PUŁAWY, Mariä Himmelfahrt, 1803	77	261
(10)	KARLSRUHE, St. Stephan, 1808-1810	78	261
(11)	WONFURT, St. Andreas, 1817-1820	80	261
(12)	BALTIMORE/Maryland, Basilica of the National Shrine, 1806-1821	81	261
(13)	WARSCHAU, Alexanderkirche, 1818-1825	83	262
(14)	KOPENHAGEN, Schloss Christiansborg, Slotskirke, 1811-1826	85	262
(15)	DARMSTADT, St. Ludwig, 1822-1827	86	262
(16)	TURIN, Gran Madre di Dio, 1818-1831	88	262
(17)	POSSAGNO, Tempio Canoviano/Santissima Trinità, 1819-1833	90	263
(18)	GHISALBA, San Lorenzo, 1834	91	263
(19)	OBERDISCHINGEN, Zum heiligsten Namen Jesu, 1800-1835	93	263
(20)	NEAPEL, San Francesco di Paola, 1817-1846	94	263
(21)	TURKU, Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche, 1839-1846	96	264
(22)	MAILAND, San Carlo al Corso, 1836-1847	97	264

- | | | | |
|------|---|-----|-----|
| (23) | TRIEST, Sant'Antonio Nuovo/Sant'Antonio Taumaturgo, 1826-1849 | 99 | 264 |
| (24) | MOSTA/Malta, Santa Marija Assunta, 1833-1857 | 101 | 264 |
| (25) | SZÉKESFEHÉRVÁR, Ottokar Prohaszka Templom, 1929-1935 | 102 | 265 |

Wohnhaus

- | | | | |
|------|--|-----|-----|
| (26) | LA ROTONDA bei Vicenza, Villa Almerico/'La Rotonda', ca. 1565-69 | 107 | 265 |
| (27) | LAKE WINDERMERE/Westmorland, Villa Belle Isle, 1774 | 109 | 265 |
| (28) | PERROY, Villa La Gordanne am Genfer See, ca. 1800 | 111 | 265 |

Staffagebau im Garten

- | | | | |
|------|--|-----|-----|
| (29) | CHISWICK/Greater London, Chiswick House, Ionic Temple, 1726-1727 | 114 | 266 |
| (30) | STOURHEAD/Wiltshire, Pantheon im Park, 1753-1755 | 116 | 266 |
| (31) | WÖRLITZ, Pantheon im Park, 1795-1797 | 117 | 266 |
| (32) | INCE BLUNDELL HALL, bei Liverpool, Pantheon, 1802-1810 | 119 | 266 |

Museum

- | | | | |
|------|---|-----|-----|
| (33) | ROM, Vatikan, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda, um 1780, | 122 | 267 |
| (34) | BERLIN, Altes Museum, 1823-1830 | 123 | 267 |
| (35) | HAMBURG, Kunsthalle, Kuppelanbau, 1912-1919 | 125 | 267 |
| (36) | WASHINGTON, D.C., National Gallery of Art, West Building, 1938-1941 | 126 | 267 |

Mausoleum

- | | | | |
|------|---|-----|-----|
| (37) | STUTTGART-ROTENBERG, Württemberg, Mausoleum, 1820-1824 | 130 | 268 |
| (38) | STUTTGART-HESLACH, Friedhof, Kapelle Benckendorff, vollendet 1824 | 131 | 268 |
| (39) | TURIN, Mausoleo della Bela Rosin, 1888 | 133 | 268 |

Bibliothek

- | | | | |
|------|---|-----|-----|
| (40) | CHARLOTTESVILLE/Virginia, University of V., Bibliothek, 1822-1826 | 136 | 268 |
|------|---|-----|-----|

Friedhofkapelle

- | | | | |
|------|---|-----|-----|
| (41) | BRESCIA, Cimitero 'Vantiniano', Chiesa San Michele, 1815-1849 | 139 | 269 |
| (42) | GENUA, Cimitero di Staglieno, Capella dei Suffragi, 1844-1851 | 140 | 269 |

Ehrentempel

- | | | | |
|------|--|-----|-----|
| (43) | VICKSBURG/Mississippi, Illinois Memorial, vollendet 1906 | 151 | 269 |
| (44) | CANTON/Ohio, McKinley National Memorial, 1905-1907 | 152 | 269 |
| (45) | OXFORD, Rhodes House, 1926-1929 | 154 | 270 |
| (46) | WASHINGTON, D.C., Jefferson Memorial, 1939-1943 | 155 | 270 |

Versammlungsraum

- | | | | |
|------|--|-----|-----|
| (47) | WIESBADEN, Kurhaus, 1905-1907 | 157 | 270 |
| (48) | HANNOVER, Stadthalle, Hannover Congress Centrum, 1912-1913 | 159 | 270 |

Verkehrsgebäude

- | | | | |
|------|---|-----|-----|
| (49) | HAMBURG, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli, 1907-1911 | 163 | 271 |
|------|---|-----|-----|

Bauliche Anspielungen

- | | | | |
|------|--|-----|-----|
| (50) | ROM, S. Andrea al Quirinale, 1658-1671 | 181 | 271 |
| (51) | POTSDAM, Schloss Sanssouci, 1745-1748 | 183 | 271 |
| (52) | OLDENBURG, St. Lamberti, 1791-1795 | 185 | 271 |
| (53) | SCHIO/Venetien, Portikus und Glockentürme des Domes, 1805-1820 | 187 | 272 |
| (54) | DARMSTADT, St. Ludwig, Innenraum, 1822-1827 | 188 | 272 |
| (55) | BERLIN, Reichstagsgebäude, Kuppel, 1995-1999 | 189 | 272 |

Bauwerksname ‚Pantheon‘

- | | | | |
|------|--|-----|-----|
| (56) | PARIS, Ste. Geneviève, Panthéon, 1755-1790 | 243 | 272 |
| (57) | LISSABON, Panteão Nacional, 1682-1733/vollendet im 20. Jh. | 243 | 272 |

Register B – Die Bauwerke in chronologischer Ordnung

Standort und Name des Bauwerks	Nr.	S.	Abb.S.
LA ROTONDA bei Vicenza, Villa Almerico/‘La Rotonda’, ca. 1565-69	(26)	107	265
MASER, Tempietto Barbaro, 1580	(1)	65	259
ARICCIA, Santa Maria dell’Assunzione, 1662-1664	(2)	66	259
CHISWICK/Greater London, Chiswick House, Ionic Temple, 1726-27	(29)	114	266
VENEDIG, San Simeone Piccolo/Santi Simone e Giuda, 1718-1738	(3)	67	259
POTSDAM, Französische Kirche, 1752-1753	(4)	69	259
STOURHEAD/Wiltshire, Pantheon im Park, 1753-1755	(30)	116	266
BERLIN, Kathedrale St. Hedwig, 1747-1773	(5)	70	260
LAKE WINDERMERE/Westmorland, Villa Belle Isle, 1774	(27)	109	265
WARSCHAU, Hl. Dreifaltigkeit, 1777-1779	(6)	72	260
ROM, Vatikan, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda, um 1780,	(33)	122	267
VENEDIG, Santa Maria Maddalena, 1763-1791	(7)	74	260
WÖRLITZ, Pantheon im Park, 1795-1797	(31)	117	266
HÄMEENLINNA, Kirkko, 1792-1798	(8)	75	260
PERROY, Villa La Gordanne am Genfer See, ca. 1800	(28)	111	265
PUŁAWY, Mariä Himmelfahrt, 1803	(9)	77	261
INCE BLUNDELL HALL, bei Liverpool, Pantheon, 1802-1810	(32)	119	266
KARLSRUHE, St. Stephan, 1808-1810	(10)	78	261
WONFURT, St. Andreas, 1817-1820	(11)	80	261
BALTIMORE/Maryland, Basilica of the National Shrine, 1806-1821	(12)	81	261
STUTTGART-ROTENBERG, Württemberg, Mausoleum, 1820-1824	(37)	130	268
STUTTGART-HESLACH, Friedhof, Kapelle Benckendorff, vollend. 1824	(38)	131	268
WARSCHAU, Alexanderkirche, 1818-1825	(13)	83	262
KOPENHAGEN, Schloss Christiansborg, Slotskirke, 1811-1826	(14)	85	262

CHARLOTTESVILLE/Virginia, University of V., Bibliothek, 1822-1826	(40)	136	268
DARMSTADT, St. Ludwig, 1822-1827	(15)	86	262
BERLIN, Altes Museum, 1823-1830	(34)	123	267
TURIN, Gran Madre di Dio, 1818-1831	(16)	88	262
POSSAGNO, Tempio Canoviano/Santissima Trinità, 1819-1833	(17)	90	263
GHISALBA, San Lorenzo, 1834	(18)	91	263
OBERDISCHINGEN, Zum heiligsten Namen Jesu, 1800-1835	(19)	93	263
NEAPEL, San Francesco di Paola, 1817-1846	(20)	94	263
TURKU, Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche, 1839-1846	(21)	96	264
MAILAND, San Carlo al Corso, 1836-1847	(22)	97	264
BRESCIA, Cimitero 'Vantiniano', Chiesa San Michele, 1815-1849	(41)	139	269
TRIEST, Sant'Antonio Nuovo/Sant'Antonio Taumaturgo, 1826-1849	(23)	99	264
GENUA, Cimitero di Staglieno, Capella dei Suffragi, 1844-1851	(42)	140	269
MOSTA/Malta, Santa Marija Assunta, 1833-1857	(24)	101	264
TURIN, Mausoleo della Bela Rosin, 1888	(39)	133	268
VICKSBURG/Mississippi, Illinois Memorial, vollendet 1906	(43)	151	269
CANTON/Ohio, McKinley National Memorial, 1905-1907	(44)	152	269
WIESBADEN, Kurhaus, 1905-1907	(47)	157	270
HAMBURG, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli, 1907-1911	(49)	163	271
HANNOVER, Stadthalle, Hannover Congress Centrum, 1912-1913	(48)	159	270
HAMBURG, Kunsthalle, Kuppelanbau, 1912-1919	(35)	125	267
OXFORD, Rhodes House, 1926-1929	(45)	154	270
SZÉKESFEHÉRVÁR, Ottokar Prohaszka Templom, 1929-1935	(25)	102	265
WASHINGTON, D.C., National Gallery of Art, West Building, 1938-41	(36)	126	267
WASHINGTON, D.C., Jefferson Memorial, 1939-1943	(46)	155	270

Bauliche Anspielungen

ROM, S. Andrea al Quirinale, 1658-1671	(50)	181	271
POTSDAM, Schloss Sanssouci, 1745-1748	(51)	183	271
OLDENBURG, St. Lamberti, 1791-1795	(52)	185	271
SCHIO/Venetien, Portikus und Glockentürme des Domes, 1805-20	(53)	187	272
DARMSTADT, St. Ludwig, Innenraum, 1822-1827	(54)	188	272
BERLIN, Reichstagsgebäude, Kuppel, 1995-1999	(55)	189	272

Bauwerksname ‚Pantheon‘

PARIS, Ste. Geneviève, Panthéon, 1755-1790	(56)	243	272
LISSABON, Panteão Nacional, 1682-1733/vollendet im 20. Jh.	(57)	243	272

Register C – Die Bauwerke in regionaler Ordnung

Standort und Name des Bauwerks	Nr.	Seite	Abb.S.
ITALIEN			
LA ROTONDA bei Vicenza, Villa Almerico/‘La Rotonda’, ca. 1565-69	(26)	107	265
MASER, Tempietto Barbaro, 1580	(1)	65	259
ARICCIA, Santa Maria dell’Assunzione, 1662-1664	(2)	66	259
VENEDIG, San Simeone Piccolo/Santi Simone e Giuda, 1718-1738	(3)	67	259
ROM, Vatikan, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda, um 1780,	(33)	122	267
VENEDIG, Santa Maria Maddalena, 1763-1791	(7)	74	260
TURIN, Gran Madre di Dio, 1818-1831	(16)	88	262
POSSAGNO, Tempio Canoviano/Santissima Trinità, 1819-1833	(17)	90	263
GHISALBA, San Lorenzo, 1834	(18)	91	263
NEAPEL, San Francesco di Paola, 1817-1846	(20)	94	263
MAILAND, San Carlo al Corso, 1836-1847	(22)	97	264
TRIEST, Sant’Antonio Nuovo/Sant’Antonio Taumaturgo, 1826-1849	(23)	99	264
BRESCIA, Cimitero ‘Vantiniano’, Chiesa San Michele, 1815-1849	(41)	139	269
GENUA, Cimitero di Staglieno, Capella dei Suffragi, 1844-1851	(42)	140	269
TURIN, Mausoleo della Bela Rosin, 1888	(39)	133	268
DEUTSCHLAND			
POTSDAM, Französische Kirche, 1752-1753	(4)	69	259
BERLIN, Kathedrale St. Hedwig, 1747-1773	(5)	70	260
WÖRLITZ, Pantheon im Park, 1795-1797	(31)	117	266
KARLSRUHE, St. Stephan, 1808-1810	(10)	78	261
WONFURT, St. Andreas, 1817-1820	(11)	80	261
STUTTGART-ROTENBERG, Württemberg, Mausoleum, 1820-1824	(37)	130	268
STUTTGART-HESLACH, Friedhof, Kapelle Benckendorff, voll. 1824	(38)	131	268

DARMSTADT, St. Ludwig, 1822-1827	(15)	86	262
BERLIN, Altes Museum, 1823-1830	(34)	123	267
OBERDISCHINGEN, Zum heiligsten Namen Jesu, 1800-1835	(19)	93	263
WIESBADEN, Kurhaus, 1905-1907	(47)	157	270
HAMBURG, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli, 1907-1911	(49)	163	271
HANNOVER, Stadthalle, Hannover Congress Centrum, 1912-1913	(48)	159	270
HAMBURG, Kunsthalle, Kuppelanbau, 1912-1919	(35)	125	267
USA			
BALTIMORE/Maryland, Basilica of the National Shrine, 1806-1821	(12)	81	261
CHARLOTTESVILLE/Virginia, University of V., Bibliothek, 1822-1826	(40)	136	268
VICKSBURG/Mississippi, Illinois Memorial, vollendet 1906	(43)	151	269
CANTON/Ohio, McKinley National Memorial, 1905-1907	(44)	152	269
WASHINGTON, D.C., National Gallery of Art, West Building, 1938-41	(36)	126	267
WASHINGTON, D.C., Jefferson Memorial, 1939-1943	(46)	155	270
GROSSBRITANIEN			
CHISWICK/Greater London, Chiswick House, Ionic Temple, 1726-27	(29)	114	266
STOURHEAD/Wiltshire, Pantheon im Park, 1753-1755	(30)	116	266
LAKE WINDERMERE/Westmorland, Villa Belle Isle, 1774	(27)	109	265
INCE BLUNDELL HALL, bei Liverpool, Pantheon, 1802-1810	(32)	119	266
OXFORD, Rhodes House, 1926-1929	(45)	154	270
POLEN			
WARSCHAU, Hl. Dreifaltigkeit, 1777-1779	(6)	72	260
PUŁAWY, Mariä Himmelfahrt, 1803	(9)	77	261
WARSCHAU, Alexanderkirche, 1818-1825	(13)	83	262

FINLAND

HÄMEENLINNA, Kirkko, 1792-1798 (8) 75 260

TURKU, Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche, 1839-1846 (21) 96 264

DÄNEMARK

KOPENHAGEN, Schloss Christiansborg, Slotskirke, 1811-1826 (14) 85 262

MALTA

MOSTA/Malta, Santa Marija Assunta, 1833-1857 (24) 101 264

UNGARN

SZÉKESFEHÉRVÁR, Ottokar Prohaszka Templom, 1929-1935 (25) 102 265

SCHWEIZ

PERROY, Villa La Gordanne am Genfer See, ca. 1800 (28) 111 265

Bauliche Anspielungen

ROM, S. Andrea al Quirinale, 1658-1671 (50) 181 271

POTSDAM, Schloss Sanssouci, 1745-1748 (51) 183 271

OLDENBURG, St. Lamberti, 1791-1795 (52) 185 271

SCHIO/Venetien, Portikus und Glockentürme des Domes, 1805-20 (53) 187 272

DARMSTADT, St. Ludwig, Innenraum, 1822-1827 (54) 188 272

BERLIN, Reichstagsgebäude, Kuppel, 1995-1999 (55) 189 272

Bauwerksname ‚Pantheon‘

PARIS, Ste. Geneviève, Panthéon, 1755-1790 (56) 243 272

LISSABON, Panteão Nacional, 1682-1733/vollendet im 20. Jh. (57) 243 272

Register D - Die Bauwerke in alphabetischer Ordnung

Standort und Name des Bauwerks	Nr.	Seite	Abb.S.
ARICCIA, Santa Maria dell'Assunzione, 1662-1664	(2)	66	259
BALTIMORE/Maryland, Basilica of the National Shrine, 1806-1821	(12)	81	261
BERLIN, Altes Museum, 1823-1830	(34)	123	267
BERLIN, Kathedrale St. Hedwig, 1747-1773	(5)	70	260
BERLIN, Reichstagsgebäude, Kuppel, 1995-1999	(55)	189	272
BRESCIA, Cimitero 'Vantiniano', Chiesa San Michele, 1815-1849	(41)	139	269
CANTON/Ohio, McKinley National Memorial, 1905-1907	(44)	152	269
CHARLOTTESVILLE/Virginia, University of V., Bibliothek, 1822-1826	(40)	136	268
CHISWICK/Greater London, Chiswick House, Ionic Temple, 1726-27	(29)	114	266
DARMSTADT, St. Ludwig, 1822-1827	(15)	86	262
DARMSTADT, St. Ludwig, Innenraum, 1822-1827	(54)	188	272
GENUA, Cimitero di Staglieno, Capella dei Suffragi, 1844-1851	(42)	140	269
GHISALBA, San Lorenzo, 1834	(18)	91	263
HÄMEENLINNA, Kirkko, 1792-1798	(8)	75	260
HAMBURG, Alter Elbtunnel, Einfahrtshalle St. Pauli, 1907-1911	(49)	163	271
HAMBURG, Kunsthalle, Kuppelanbau, 1912-1919	(35)	125	267
HANNOVER, Stadthalle, Hannover Congress Centrum, 1912-1913	(48)	159	270
INCE BLUNDELL, bei Liverpool, Pantheon, 1802-1810	(32)	119	266
KARLSRUHE, St. Stephan, 1808-1810	(10)	78	261
KOPENHAGEN, Schloss Christiansborg, Slotskirche, 1811-1826	(14)	85	262
LAKE WINDERMERE/Westmorland, Villa Belle Isle, 1774	(27)	109	265
LA ROTONDA bei Vicenza, Villa Almerico/'La Rotonda', ca. 1565-69	(26)	107	265
LISSABON, Panteão Nacional, 1682-1733/vollendet im 20. Jh.	(57)	243	272

MAILAND, San Carlo al Corso, 1836-1847	(22)	97	264
MASER, Tempietto Barbaro, 1580	(1)	65	259
MOSTA/Malta, Santa Marija Assunta, 1833-1857	(24)	101	264
NEAPEL, San Francesco di Paola, 1817-1846	(20)	94	263
OBERDISCHINGEN, Zum heiligsten Namen Jesu, 1800-1835	(19)	93	263
OLDENBURG, St. Lamberti, 1791-1795	(52)	185	271
OXFORD, Rhodes House, 1926-1929	(45)	154	270
PARIS, Ste. Geneviève, Panthéon, 1755-1790	(56)	243	272
PERROY, Villa La Gordanne am Genfer See, ca. 1800	(28)	111	265
POSSAGNO, Tempio Canoviano / Santissima Trinità, 1819-1833	(17)	90	263
POTSDAM, Französische Kirche, 1752-1753	(4)	69	259
POTSDAM, Schloss Sanssouci, 1745-1748	(51)	183	271
PULAWY, Mariä Himmelfahrt, 1803	(9)	77	261
ROM, S. Andrea al Quirinale, 1658-1671	(50)	181	271
ROM, Vatikan, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda, um 1780	(33)	122	267
SCHIO/Venetien, Portikus und Glockentürme des Domes, 1805-20	(53)	187	272
STOURHEAD/Wiltshire, Pantheon im Park, 1753-1755	(30)	116	266
STUTTGART-HESLACH, Friedhof, Kapelle Benckendorff, voll. 1824	(38)	131	268
STUTTGART-ROTENBERG, Württemberg, Mausoleum, 1820-1824	(37)	130	268
SZÉKESFEHÉRVÁR, Ottokar Prohaszka Templom, 1929-1935	(25)	102	265
TRIEST, Sant'Antonio Nuovo/Sant'Antonio Taumaturgo, 1826-1849	(23)	99	264
TURIN, Gran Madre di Dio, 1818-1831	(16)	88	262
TURIN, Mausoleo della Bela Rosin, 1888	(39)	133	268
TURKU, Kaiserin-Alexandra-Märtyrinnen-Kirche, 1839-1846	(21)	96	264
VENEDIG, San Simeone Piccolo/Santi Simone e Giuda, 1718-1738	(3)	67	259
VENEDIG, Santa Maria Maddalena, 1763-1791	(7)	74	260

VICKSBURG/Mississippi, Illinois Memorial, vollendet 1906	(43)	151	269
WARSCHAU, Alexanderkirche, 1818-1825	(13)	83	262
WARSCHAU, Hl. Dreifaltigkeit, 1777-1779	(6)	72	260
WASHINGTON, D.C., Jefferson Memorial, 1939-1943	(46)	155	270
WASHINGTON, D.C., National Gallery of Art, West Building, 1938-41	(36)	126	267
WIESBADEN, Kurhaus, 1905-1907	(47)	157	270
WÖRLITZ, Pantheon im Park, 1795-1797	(31)	117	266
WONFURT, St. Andreas, 1817-1820	(11)	80	261