

## **Das Casino at Marino**

Eine gebaute Assemblage von Erinnerungen  
an Lord Charlemonts Grand Tour

Felix Martin

vermittelt durch

Prof. Dr.-Ing. Anke Naujokat  
Lehrstuhl für Architekturgeschichte  
RWTH Aachen

Die repetitiven Typenhäuser aus der Mitte des 20. Jahrhunderts im Dubliner Stadtteil Marino sind wohl kaum der urbane Kontext, in dem man ein architektonisches Kleinod aus georgianischer Zeit vermuten würde. Biegt man allerdings von der nördlichen Küstenstraße der Dublin Bay in die Malahide Road ab, so erstrahlt nach kurzer Zeit das Casino at Marino mit seinem reinweißen Portlandstone. Nähert man sich diesem klassisch anmutenden Gebäude, so erkennt man augenblicklich einen seiner Baugedanken: Es handelt sich um ein Belvedere, welches auf halber Hanghöhe die Dublin Bay überblickt. Der heute größtenteils zugewachsene und verbaute Blick muss ein beeindruckendes Panorama geboten haben: Zu Füßen des Hangs begann ursprünglich das Meer, im Westen sah man die Türme und Kuppeln Dublins und im Süden die markanten Ausläufer der Wicklow Mountains.<sup>1</sup>

Das Casino ist das einzige erhaltene Gebäude des Landsitzes von Lord Charlemont, einem der bedeutendsten Figuren des georgianischen Dublins. Es wurde von Sir William Chambers geplant und ab 1757/9 errichtet. Der Name verweist auf seine Nutzung und seinen Standort: In Anlehnung an den italienischen Bautypus des Casino diente es dem Lord als Rückzugsort auf seinem unmittelbar am Meer gelegenen Landsitz Marino.<sup>2</sup> Auf den ersten Blick scheint der Bau ein typischer Vertreter der palladianischen Architektur zu sein, aber schon im Vergleich zu den anderen frühen Entwürfen von Chambers tritt er durch seine Plastizität hervor. Dem Casino wurde bisher keine aus-

führliche kunsthistorische oder bauhistorische Analyse gewidmet. Lediglich in kurzen Artikeln und biografischen Werken wurde es in Hinblick auf seinen Bauherrn oder Architekten betrachtet.<sup>3</sup> Dies überrascht, zumal das Gebäude in Grund- und Aufriss typologisch von den zeitgenössischen Kleinarchitekturen der Landsitze Großbritanniens und Irlands abweicht und viele Ansatzpunkte für eine bauhistorische Interpretation bietet.

### Das Casino als Assoziationsobjekt

Es handelt sich beim Casino um eine Synthese mehrerer Bautypen: Es ist, neben einem Belvedere und Gartenhaus, in erster Linie eine Kleinarchitektur innerhalb des ursprünglich als Landschaftsgarten gestalteten Marino. Ungewöhnlich ist die Bewohnbarkeit des Casino, denn vergleichbare Gebäude in den englischen und irischen Gärten wurden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Tee- und Sommerhäuser genutzt und nicht bewohnt.<sup>4</sup> Das Casino at Marino verfügt dagegen über ein komplettes Servicegeschoss, ein Piano Nobile mit den dazugehörigen Räumen und ein Obergeschoss mit einem repräsentativen Schlafzimmer und Dienerquartieren.

Von seinem Stadthaus konnte Lord Charlemont nach einer kurzen Kutschenfahrt seinen Landsitz erreichen. Marino House stand etwas abgerückt von der Küste auf der Höhe der heutigen Carleton Road. Das Gelände steigt an diesem Teil der nördlichen Dublin

Abb. I (rechte Seite)  
Das Casino von  
Nordosten, im Hintergrund  
die Wicklow Mountains.

Ausschnitt von *View from the Casino*  
Foley, M. 2014

<https://www.flickr.com/photos/michaelfoleyphotography/14027944119/in/album-7215764312731619/>  
Creative Commons Lizenz CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



Abbildung auf dem Titelblatt  
Zeichnung vom Autor, ohne Maßstab

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz basiert auf einer unveröffentlichten Studienarbeit zum Casino at Marino, die ich im Sommersemester 2015 am Lehrstuhl für Architekturgeschichte, RWTH Aachen, geschrieben habe. Als Ergebnis habe ich eine neue These zur architekturhistorischen Deutung des Casino entwickelt. Auch wenn dieses Ergebnis einen Erkenntnisfortschritt darstellt, konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Fragen umfänglich behandelt werden. Diesen und auch den neuen Fragestellungen, die sich aus meiner Auseinandersetzung ergeben haben, möchte ich in weiteren Forschungen zum Casino at Marino nachgehen und in einer vertiefenden Untersuchung behandeln. Für die bisherige Betreuung und Unterstützung bedanke ich mich bei Prof. Dr.-Ing. Anke Naujokat, Dr.-Ing. Caroline Helmenstein und Dr.-Ing. Daniel Buggert.

<sup>2</sup> Das Wort "Marino" verweist auf die maritime Lage des Casino. Inwiefern ein Bezug zu dem gleichnamigen Ort in Latium besteht, bedarf weiterer Untersuchungen. Bisherige Veröffentlichungen sind diesem Aspekt nicht nachgegangen, sondern haben ihn indirekt abgelehnt: O'Connor, C.: *The Pleasing Hours: James Caulfeild, First Earl of Charlemont 1728-99: Traveller, Connoisseur, and Patron of the Arts in Ireland*. Cork 1999, S. 180.

<sup>3</sup> Relevante Literatur zu Lord Charlemont: O'Connor, C.: *The Pleasing Hours: James Caulfeild, First Earl of Charlemont 1728-99*. Cork 1999; McCarthy, M.: *Lord Charlemont and His Circle: Essays in Honour of Michael Wynne*. Dublin 2001; Craig, M.: *The volunteer earl: Being the life and times of James Caulfeild, first Earl of Charlemont*. London 1948; Stanford, W.B. und Finopoulos, E.J.: *The travels of Lord Charlemont in Greece & Turkey, 1749*. London 1984; Relevante Literatur zu William Chambers: Harris, J.: *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*. London 1970; Harris, J.: *Sir William Chambers: Architect to George III*. Yale 1996; Relevante Artikel und Hefte zum Casino at Marino: Johnson, D.N.: *The Casino at Marino*. in: *Irish Arts Review*, Autumn 1984, Dublin 1984; Redmill, J. und Bristow, I.C.: *The Casino at Marino, Dublin*. in: *Transactions of the Association for Studies in the Conservation of Historic Buildings*, Vol. 9. Dublin 1984; Musielak, R.: *Charlemont's Marino: Portrait of a Landscape*. Dublin 2014; O'Reilly, S.: *The Casino at Marino*. Dublin 1991.

<sup>4</sup> Die Gartenhäuser und Follies der englischen Gärten sind nur schwer als Bautypus zu definieren, da es sich um so unterschiedliche Gebäude wie künstliche Ruinen, Tempel, Belvedere, Schein-Burgen, Grotten, Türme, Blickfänger, oder Säulen und Obelisken handelt. Im Folgenden werden sie deshalb Kleinarchitekturen genannt, und damit sind schlicht die Bauwerke gemeint, die in den Gärten der Landhäuser stehen. Obwohl viele der Kleinarchitekturen durchaus zum Tee- oder Milchtrinken, zum Studieren, oder für Gesellschaftsabende benutzt wurden, ist eine Wohnnutzung durch den Lord unüblich. Vgl. Howley, I.: *The Follies and Garden Buildings of Ireland*. Yale 1993, S. 2.



Abb. 2 (links)  
Aktuelle Karte von Dublin.  
Die Lage des überbauten  
Landsitzes Marino ist hell her-  
vorgehoben. Der rote Punkt  
markiert das Casino.

Die Umzeichnung des Autors  
basiert auf dem Kartenmaterial von  
© OpenStreetMap contributors  
<https://www.openstreetmap.org/#map=14/53.3551/-6.2623&layers=H>  
Creative Commons Lizenz CC BY-SA  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode>

Abb. 3 (rechts)  
Lageplan von Marino. Das  
Landhaus und das Casino sind  
heller dargestellt.

Clonturk, Sheet 18-04,  
Ordnance Survey of Ireland 1867,  
Faksimile, bearbeitet vom Autor.

© Trinity College Library, Dublin



Bay sanft nach Norden an und hinter dem Haus erstreckte sich der Landschaftsgarten, an dessen höchstem Punkt das Casino steht. Über einem versenkten Untergeschoss erhebt sich ein von zwölf dorischen Säulen umringter cellaartiger Kern in der Form eines griechischen Kreuzes. Das Casino ist im Grundriss ein Zentralbau ohne Zentralraum, von außen besitzt es dagegen zwei Richtungen, welche durch die unterschiedlichen Ansichten definiert werden. Den Kreuzarmen sind jeweils zwei Säulen vorangestellt, und die vier Ecksäulen definieren überdachte Rücksprünge. Über dem Hauptkörper erhebt sich eine längsrechteckige, hochaufragende Attika. Der Baukörper ist mit einem umlaufenden Lichtgraben von der Umgebung abgesetzt, welcher das Untergeschoss belichtet und erschließt. Die Ecken des Grabens sind von diagonal gestellten Postamenten überspannt, auf denen vier ägyptische Löwen das Gebäude bewachen.

Beim Betreten des Casino bemerkt man augenblicklich die offensichtlichste Besonderheit des Gebäudes: Die Fassaden geben die innere Struktur nicht wieder. Die große, beinahe monumentale Tür öffnet sich nur in der unteren Hälfte, und ihr Rahmen ist von innen deutlich kleiner. Diese Diskrepanz zwischen der inneren Struktur und der Fassadengliederung wiederholt sich an vielen Stellen, vor allem bei den östlichen und westlichen Fenstern. Tatsächlich befinden sich in dem eingeschossig anmutenden Casino drei Geschosse, sechzehn Räume, ein Treppenhaus und zwei kleine Kammern. Darüber hinaus werden auch viele bautechnische Details versteckt: Die Ecksäulen dienen als Fallrohre für die Dachentwässerung und die Urnen auf der Attika als Schornsteine. Die Organisation des Gebäudeinneren entspricht in vielen Punkten der Typologie eines Georgian Town House.<sup>5</sup> Die Vorratsräume und die Küche sind in einem Untergeschoss mit Lichtgraben untergebracht, das Hauptgeschoß ist mit

dem Drawing Room, der Hall und dem Salon für kleine Gesellschaftsabende voll ausgestattet.

Anscheinend spielt die Bildwirkung des Casino eine wichtige Rolle, anders ist das durchaus kunstvolle aber aufwendige baukonstruktive Versteckspiel des Innenlebens nicht zu erklären.<sup>6</sup> Das antikisierende Casino dient nicht nur der Verankerung einer klassischen Stimmungslandschaft im Garten von Marino, sondern weist als Assoziationsobjekt<sup>7</sup> über sich hinaus: Das Äußere erinnert den Betrachter an ein Mausoleum. Im Folgenden wird sich zeigen, dass durch diese Assoziation ein berühmtes antikes Gebäude zitiert wird und sie Teil der Bauidee des Casino ist, welche stark von der Biografie Lord Charlemonts geprägt ist.

#### Erinnerungsarchitekturen im englischen Garten

Kleinarchitekturen als Bedeutungsträger waren in den Landschaftsgärten zunächst stark im liberalen Denken der politischen Opposition der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verankert,<sup>8</sup> sodass die frühen Gärten emblematische Gebilde mit liberalen und moralistischen Aussagen waren. Zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren die Landschaftsgärten so beliebt, dass sie in Großbritannien und Irland genuiner Bestandteil der Landsitze waren. Somit verloren sie ihre oppositionelle und liberale Ausrichtung und waren hauptsächlich Ausdruck einer frühen Form der Eindrucksästhetik. Dennoch enthielten die Kleinarchitekturen und Gärten noch immer eine weitere Bedeutungsebene, die sich oftmals aus der Biografie des Bauherren erschließt. Immer häufiger wurden sie von den dilettierenden Lords selbst entworfen, und Architekten standen ihnen eher als Fachmänner bei.<sup>9</sup>

Diese Erinnerungsästhetik wurde später von William Gilpin theoretisch ausgearbeitet: In seinem Essay *On Picturesque Travel* von 1792 schreibt er, dass der

<sup>5</sup> Das Dublin Town House des 18. Jahrhunderts besitzt zwei repräsentative Geschosse über einem Service-Untergeschoß mit Lichtgraben, ein 3. Geschoss für die Schlafzimmer der Familie und ein Mezzanin im 4. Geschoss für die Diennerquartiere. Analog dazu befindet sich die Küche des Casino in einem Untergeschoß mit Lichtgraben, darüber das Piano Nobile und im Obergeschoß die Schlafzimmer.

<sup>6</sup> Da der Garten von Marino schon zu Lebzeiten Charlemonts öffentlich zugänglich war, schützen vermutlich die nach außen gewölbten, un-durchschaubaren Fensterscheiben vor neugierigen Blicken. Dass die Fassaden die innere Struktur des Gebäudes nicht wiedergeben, ist aber nicht als Geste der Geheimhaltung zu verstehen, wie sich im Laufe des Textes herausstellen wird.

<sup>7</sup> Mit Assoziationsobjekten sind Kleinarchitekturen gemeint, die bei den Betrachtern Assoziationen hervorrufen. Häufig evozieren sie nicht nur Stimmungen, sondern erinnern auch an konkrete Gebäude: So verweist einer der Tempel in Stourhead auf das Pantheon, welches wiederum als "Abkürzung des Römischen" verstanden werden kann. Pieper 1992, S. 42.

<sup>8</sup> Siehe hierzu vor allem von Buttlar, A.: *Der Englische Landsitz, 1715-1760: Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. Aachen 1982, S. 104ff.

<sup>9</sup> Vgl. von Buttlar 1982, S. 146 und S. 171.

Abb. 4 (oben links)  
Grundriss des Hauptgeschoßes nach Jones.

Jones, A. 1918  
Macartney, M.: *The Practical Exemplar of Architecture*, 6th Series, London 1919, Pl. 5.

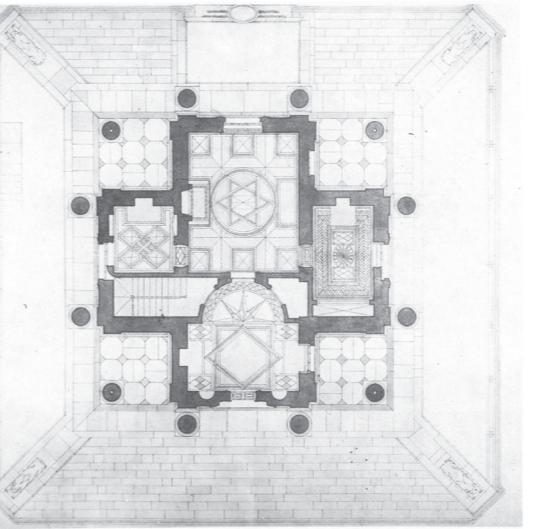


Abb. 5 (oben rechts)  
Grundriss des Obergeschoßes nach Jones.

Jones, A. 1918  
Macartney, M.: *The Practical Exemplar of Architecture*, 6th Series, London 1919, Pl. 6.

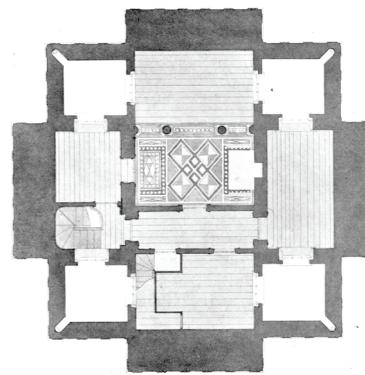


Abb. 6 (unten links)  
Längsschnitt nach Jones.

Jones, A. 1918  
Macartney, M.: *The Practical Exemplar of Architecture*, 6th Series, London 1919, Pl. 7.



Abb. 7 (unten rechts)  
Querschnitt nach Jones.

Jones, A. 1918  
Macartney, M.: *The Practical Exemplar of Architecture*, 6th Series, London 1919, Pl. 8.

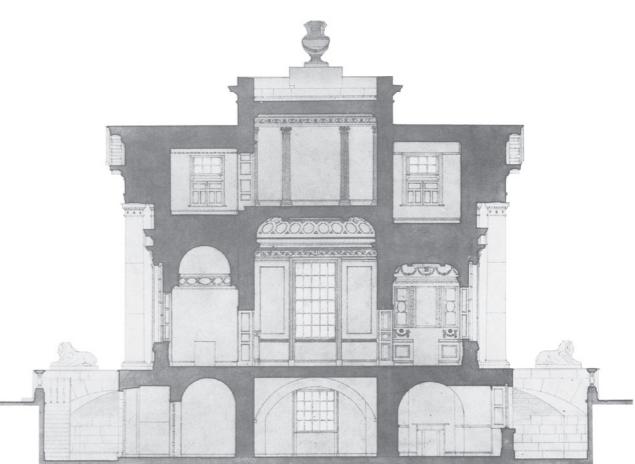




Abb. 8 (oben links)  
Die Südfront.  
Durch die gewölbten  
Glasscheiben, wird das  
Hineinblicken erschwert.  
Scholer, C. 2015

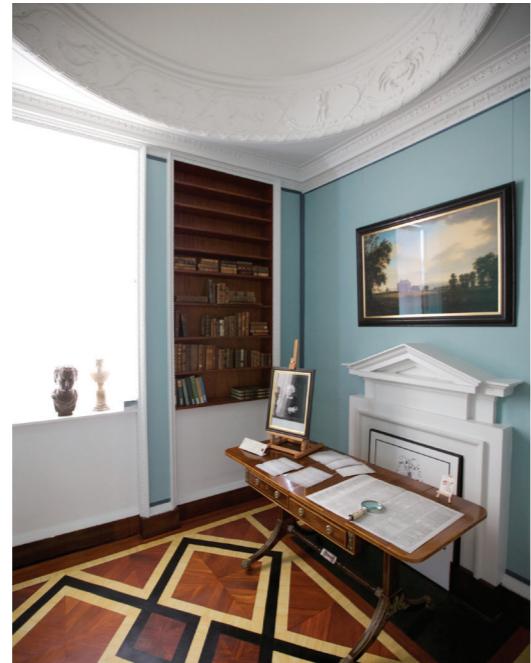


Abb. 10 (unten links)  
Die Ostfassade.  
Dieses Fenster belichtet  
sowohl das Study als auch das  
Treppenhaus.  
Scholer, C. 2015

Abb. 11 (unten rechts)  
Das Study.  
An der Decke ist der Zodia-  
kalkreis dargestellt.  
*The Zodiac Room*  
Foley, M. 2014  
<https://www.flickr.com/photos/michaelfoleyphotography/14184161316/in/album-72157644312731619/>  
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Abb. 12 (oben links)  
Die Nordfassade.  
Nur der untere Teil der Tür  
führt in das Vestibül.  
Scholer, C. 2015



Abb. 13 (oben rechts)  
Das Vestibül.  
Die Kalotte zitiert die  
Kuppel des Pantheon.

*Doors from the Vestibule*  
Foley, M. 2014  
<https://www.flickr.com/photos/michaelfoleyphotography/14200233561/in/album-72157644312731619/>  
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



Abb. 14 (unten links)  
Die Westfassade.  
Die Symmetrie wird durch  
das rechte Fenster hergestellt,  
welches hintermauert ist.  
Scholer, C. 2015



Abb. 15 (unten rechts)  
Der Drawing Room.  
Das Interieur stammt aus  
dem frühen 19. Jahrhundert.

*The China Closet*  
Foley, M. 2014  
<https://www.flickr.com/photos/michaelfoleyphotography/14200233561/in/album-72157644312731619/>  
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Reisende, wie ein wiederkärendes Tier, von seinen Reiseindrücken am meisten nach der Heimkehr habe. Denn während er zwar vor Ort mit der Fülle der Eindrücke belohnt werde, so beeinträchtige ihn dennoch die Anstrengung der Reise. Zu höchstem ästhetischem Genuss gelange er erst, wenn er zu Hause die Eindrücke aus ihrem ursprünglichen Kontext löse und sie zu einer im eigenen Bewusstsein zusammengesetzten Assemblage von Erinnerungsbildern werden lasse. So seien die Reiseindrücke zu inneren Bildern geworden, die auf Grund der Verdichtung vieler verschiedener Erinnerungen ästhetisch wertvoller seien als die Impressionen vor Ort.<sup>10</sup>

Tatsächlich findet man diese Erinnerungsästhetik und die damit verbundenen biografischen Bezüge nicht erst in den Gärten zur Zeit des Essays von Gilpin. Schon der emblematische Landschaftsgarten von Stourhead beinhaltet starke Bezüge zum Leben des Bauherren. Während z. B. in Stowe die ideologischen Aussagen des Gartens nur im Zusammenhang mit der Gesinnung des Bauherren zu verstehen sind, existiert in Stourhead neben der politischen auch eine explizit private Aussage. Der Besucher wird auf einem festgelegten Pfad durch den Park geführt und somit einer Reihe von Bildern ausgesetzt, die auf die Aeneas anspielen.<sup>11</sup> Der Bauherr Henry Hoare, ein Bankier, musste in Aeneas eine Identifikationsfigur gefunden haben, denn genauso wie der mythische Held zur Ruhe kommen wollte aber stets durch sein Schicksal von Rückschlägen heimgesucht wurde, erlebte auch Hoare eine wechselvolle Lebensgeschichte mit vielen Todesfällen in seiner Familie. Demnach kann eine vergilische Verheißung zur Heimkehr in der Flussgrotte von Stourhead auch auf Hoares Leben angewendet werden.<sup>12</sup> Mit dem Zitat von Vergil im Sinn erblickt man aus der Grotte ein idealtypisches englisches Dorf auf der anderen Seite eines Sees und erkennt die geäußerte Sehnsucht des Bauherren, im heimatlichen ländlichen Idyll zur Ruhe zu kommen.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Pieper, J.: *Sezincote - Ein west-östlicher Divan*. in Daidalos, März 1986, Berlin 1986, S. 68.

<sup>11</sup> Zur Deutung von Stourhead: Pieper, J.: *Stourhead - Eine englische Aeneide*, in: 6. Greifswalder Romantikkonferenz, Greifswald 1992; Hammerschmidt, V.W. und Wilke, J.: *Die Entdeckung der Landschaft: Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*. München 1990, S. 78f.

<sup>12</sup> "Hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates; ... Hic locus urbis erit, requis ea certa laborum." Vergil, Aen. VII 39, 46.

<sup>13</sup> Diese Deutung ist Pieper 1992, S. 44f entnommen.

<sup>14</sup> Der Zeitpunkt des Auftrags an Chambers basiert auf Untersuchungen des Autors, die an anderer Stelle dargelegt werden sollen. Im Januar 1757 scheinen allerdings schon Entwürfe von Chambers für das Casino existiert zu haben. Vgl. O'Connor 1999, S. 189.

Die biografischen Bezüge der Gärten können aber auch sehr viel konkreter sein als die persönliche Verbindung von Henry Hoare zu Aeneas oder die moralisierenden Botschaften der politischen Überzeugungen Lord Cobhams in Stowe. So sind die Kleinarchitekturen von Chiswick größtenteils Zitate der von Lord Burlington auf seiner Grand Tour besuchten Orte. Als Vorbild für solche Ansammlungen von Reiseerinnerungen galt den Zeitgenossen die Villa Adriana bei Tivoli, und dementsprechend hat Lord Burlington, der große Mäzen des Palladianismus, in seinem Garten palladianische und antike Architektur zitiert, die er auf seinen Reisen gesehen hatte: Chiswick House selbst ist eine Variation der Rocca Pisani von Scamozzi, die Fassade der nicht mehr erhaltenen Orangerie zitierte Palladios Kirchenfassaden, und einer der Tempel imitiert das Pantheon inklusive des davor stehenden Obelisken. Hinzu kommen allgemeinere gestalterische Zitate von italienischen Gärten, wie z. B. die rustizierten Kaskaden.

Die englischen Landschaftsgärten sind also häufig eng mit der Biografie ihrer Bauherren verbunden. Lord Charlemonts Marino gehört der zweiten Generation von Gärten und Kleinarchitekturen an, die nicht mehr rein ideologisch ausgedeutet werden können. Für das Casino at Marino ist deshalb zu vermuten, dass auch hier die Bedeutungsebene mit den Erfahrungen des Bauherren eng verknüpft ist. Schließlich begann Charlemont über ein Gartenhaus noch während seiner Grand Tour nachzudenken und beauftragte Chambers mit dem Projekt vermutlich schon im Jahr 1756, also kurz nach seiner Rückkehr nach Irland.<sup>14</sup>

Abb. 16 (oben)  
Stourhead. Blick zum englischen Idealdorf.

Vivares, F.: *A View of Stour Head in the County of Wilts, the Seat of Henry Hoare Esqr*, London 1777  
© The British Museum

Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-SA  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Abb. 17 (links unten)  
Stowe. Temple of British Worthies. Hier werden historische Personen liberaler Gesinnung geehrt.

Stowe Landscape Gardens:  
The Temple of British Worthies  
Day, M. 2010

<https://www.flickr.com/photos/13706945@N00/8556067648>  
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/>

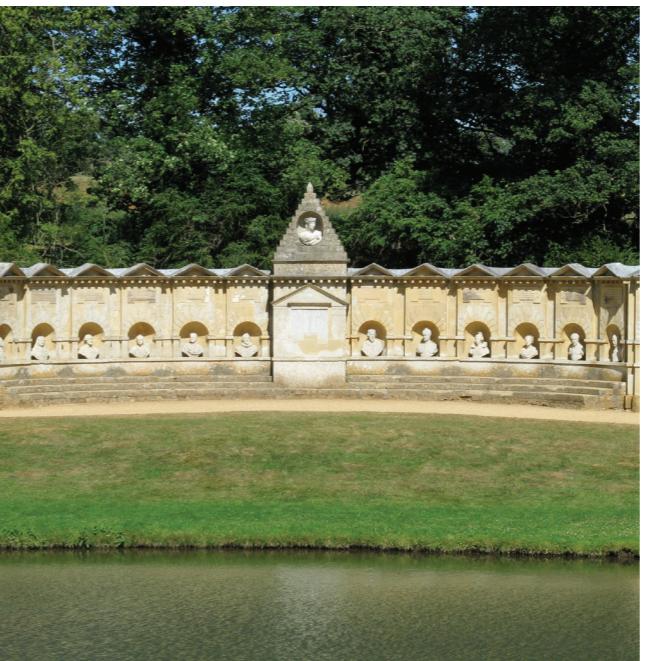


Abb. 18 (rechts unten)  
Stowe. Tempel der modernen Tugend. Die kopflose Statue meint Robert Walpole, den englischen Premierminister von 1721/30-42.

Ausschnitt von *The Beauties of Stowe*  
Bickham, G. 1750  
aus Hammerschmidt, 1990, S. 54.



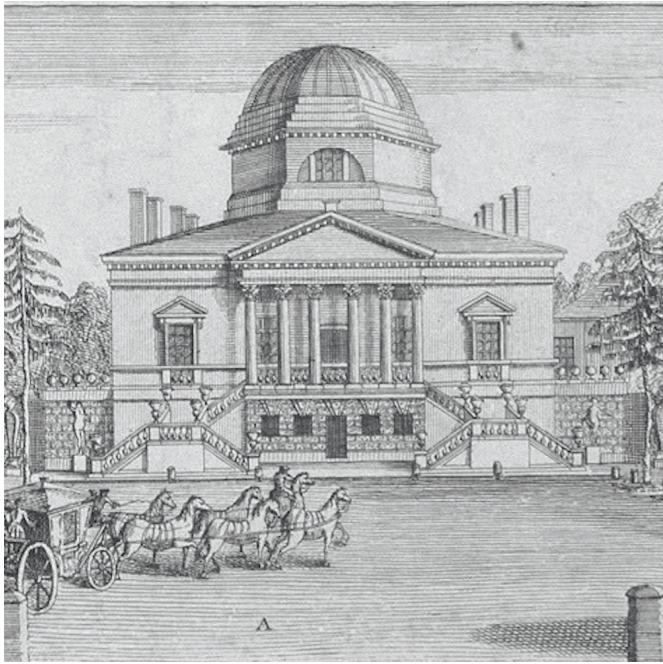


Abb. 19 (oben links)  
Chiswick. das auf Scamozzis  
Rocca Pisani basierende  
Chiswick House.

Ausschnitt von *Plan du Jardin et Vuë des Maisons de Chiswick...*,  
Rocque, J., 1736  
© gallica.bnf.fr / Bibliothèque  
national de France

Abb. 20 (oben rechts)  
Chiswick. Einer der Tempel  
zitiert das Pantheon.

Ausschnitt von *Plan du Jardin et Vuë des Maisons de Chiswick...*,  
Rocque, J., 1736  
© gallica.bnf.fr / Bibliothèque  
national de France

Abb. 21 (unten links)  
Charlemont (2. v.r.) mit  
britischen Freunden in Rom.

Unbekannter Künstler: *British Connoisseurs in Rome*, 1751  
© Yale Center for British Art,  
Paul Mellon Collection  
B1981.25.272

Abb. 22 (unten rechts)  
Der Widderkopf an der Urne  
auf der Südseite des Casino  
ähnelt Charlemonts Beschrei-  
bungen von geschmückten  
Schafsherden in Griechenland.

Scholer, C. 2015

## Architektonische Elemente als Erinnerungen an Charlemonts Grand Tour

Auslandsaufenthalte, in denen junge Lords ihre Ausbildung abschlossen und zu einem Gentleman reiften, waren zu Charlemonts Zeit üblich. Der junge Lord hat schon früh ein großes Interesse und vor allem auch eine schnelle Auffassungsgabe gegenüber der klassischen Kultur gezeigt, und so überrascht es nicht, dass er eine außerordentlich lange Grand Tour von neun Jahren absolvierte.<sup>15</sup> Diese Jahre lassen sich vor allem aus der erhaltenen Korrespondenz Charlemonts rekonstruieren. Die meiste Zeit verbrachte er in Rom, wo er viele seiner Freunde und später beauftragten Architekten und Künstler kennenlernte. Besondere Beachtung verdient aber das Jahr 1749, in dem er eine ausgedehnte Reise durch die Levante tätigte. Dies ist eine unübliche Erweiterung der klassischen Grand Tour, noch deutlich vor der Zeit, die als Greek Revival bezeichnet wird.<sup>16</sup> Von Neapel begab er sich nach Konstantinopel, um beim Großwesir vorstellig zu werden und reiste dann durch das osmanische Reich nach Athen, durch die Ägäis, nach Ägypten und an die kleinasiatische Küste. Diese Reise ist besonders gut dokumentiert, denn Charlemont verfasste wenig später aus seinem Tagebuch einen Reisebericht, welcher als Manuskript erhalten geblieben ist und im Jahr 1984 veröffentlicht wurde.<sup>17</sup>

Mit Charlemonts Reisebericht liegt der Schlüssel für das Verständnis des Casino vor. Wenn man ihn liest, stößt man immer wieder auf Episoden oder Stellen, die

eine große Ähnlichkeit zu einigen architektonischen Elementen des Casino aufweisen.<sup>18</sup>

Am Gebäude sind zum Beispiel einige Widderköpfe als Dekor angebracht, deren Hörner mit Girlanden geschmückt sind: In den unteren Ecken der Decke des Salons sind sie ebenso zu finden, wie an der Urne außen auf der Brüstung vor dem südlichen Fenster und am ursprünglichen Kamin.<sup>19</sup> Sie stellen lebende Widder dar und unterscheiden sich somit von den gängigen Bukrania, wie sie am dorischen Fries des Casino dargestellt sind. Wie viele seiner Zeitgenossen schien Charlemont eine Vorliebe für pastorale Szenen zu haben,<sup>20</sup> neben den Widderköpfen des Baudekors hielt er auch Schafe auf den Weiden von Marino. Passend zu diesen Details, beschreibt er in seinem Bericht begeistert die Schafsherden, die er nach seiner Ankunft in Piräus gesehen hat: Die Hörner der jeweiligen anführenden Schafböcke waren vergoldet und mit Girlanden geschmückt, ganz ähnlich dem Baudekor am Casino.<sup>21</sup>

Aber nicht nur Erlebnisse aus Griechenland klingen im Dekor des Casino nach, sondern auch die Jahre von Charlemont in Rom. Während die Apsiskalotte des Vestibüls das Pantheon zitiert, sind die ägyptischen Löwen auf den Postamenten über dem Lichtgraben ein weiteres Versatzstück der Romjahre: Der junge Lord ließ die Originale am Fuß der Cordonata, der Treppe zum Kapitolhügel in Rom, kopieren und dann viermal für sein Casino in Stein hauen.<sup>22</sup>

Charlemont hat 1751 zudem ein Fest zur Geburt des französischen Thronfolgers im römischen Palazzo Far-

<sup>15</sup> Charlemonts Mentor Murphy schreibt ihm später: "(...) you had for two years so applied yourself to your studies that, considering the little or next to no knowledge with which you set out, you really did wonders (...)") Vgl. Craig, Maurice James: *The volunteer earl: being the life and times of James Caulfeild, first Earl of Charlemont*. London 1948, S. 29.

<sup>16</sup> Als der Ursprungstext des Greek Revivals gelten die *Antiquities of Athens* von James Stuart und Nicholas Revett, London 1762.

<sup>17</sup> Stanford, W.B. und Finopoulos, E.J.: *The travels of Lord Charlemont in Greece & Turkey*, 1749. London 1984.

<sup>18</sup> Cynthia O'Connor weist an drei Stellen auf die Verbindung des Casino mit dem Reisebericht Charlemonts hin, ohne aber die Bedeutung dieses Ansatzes für die gesamte Architektur des Gebäudes zu erkennen. O'Connor 1999, S. 80, 192 und 223.

<sup>19</sup> Francis Harwood fertigte den originalen Kamin für das Casino an und beschreibt den dekorativen Widderkopf. "(...) una testa di Bronzo rappresentante di un Caprone di grandezza al naturale, cesellate con due Caschate di nastri." Zit. n. O'Connor 1999, S. 222f.

<sup>20</sup> Vgl. Howley 1993, S.2.

<sup>21</sup> "(Attica is) rich in vineyards and abounding in flocks of sheep. Which last circumstance reminds me to mention how pleasingly we were struck, at our first landing from the Piraeus, at the pastoral elegance of the shepherds and of their sheep. Each flock was preceded by its vir gregis [gemeint ist der anführende Schafböck] with his horns richly gilded and adorned with ribands." Zit. n. Stanford, W.B. und Finopoulos, E.J.: *The travels of Lord Charlemont in Greece & Turkey*, 1749. London 1984, S. 119.

<sup>22</sup> Im *Treatise on Civil Architecture* (London 1759) von Chambers sind die Löwen wasserspeisend dargestellt, in Anlehnung an die Originale in Rom, welche Giacomo della Porta 1588 für die Brunnen am Fuß der Cordonata als Wasserspeier verwendete. Diese Idee muss während der Planungs- oder Bauphase des Casino verloren gegangen sein. Heute erinnern dagegen die Reliefs an den Postamenten, auf denen Wasserschalen zu sehen sind, an die römischen Brunnen.

nese besucht. Hierfür hat Giovanni Paolo Pannini die Sala Grande mit einer ephemeren Fassadenarchitektur ausgestattet, über der ein Sonnenstrahlenkranz hing, ganz ähnlich dem Kranz um Phoebus Apollo an der Decke des Salons im Casino. Zahlreiche weitere Details, wie die ursprüngliche mit Lapis Lazuli versetzte Möblierung oder der ursprüngliche mit Früchten und Girlanden verzierte Kamin weisen Parallelen zu den Beschreibungen des Festes auf, dessen Dekoration bei den Zeitgenossen große Begeisterung auslöste.<sup>23</sup>

Diese Reihe von Referenzen an konkrete Ereignisse oder Orte von Charlemonts Grand Tour sind im Casino wie in einer Assemblage unvermittelt nebeneinander gestellt. All diese Erinnerungen treten aber zurück und drängen sich nicht auf, sie sind nicht ausgestellt, sondern können nur assoziativ erfasst werden. Diese Erinnerungsästhetik entspricht ziemlich genau den theoretischen Abhandlungen von Gilpin Jahre später: Die gebauten Verweise im Casino sind Ausdruck der inneren Erinnerungsbilder von Charlemont, welche den ästhetischen Mehrwert gegenüber den Eindrücken vor Ort ausmachen. Passend zu diesem Thema wurden, so wie außen die Löwen, wahrscheinlich auch noch weitere Sammelstücke oder Kopien von der Tour im Casino platziert.<sup>24</sup> Aber auch schon mit Hilfe der architektonischen Elemente konnte der Lord seine Gäste an seinen inneren Erinnerungsbildern teilhaben lassen.

#### Der irische Vesuv im Fenster des Casino

Die Erinnerungsassemblage beschränkt sich nicht nur auf das Dekor des Casino. Indem Charlemont mit der Ausrichtung des Gebäudes den Blick aus dem Fenster

des Salons auf den Sugar Loaf Mountain richtet, welcher sich auf der gegenüberliegenden Seite der Dublin Bay befindet, erinnert er an seine Aufenthalte in Neapel.<sup>25</sup> Denn in der im 18. Jahrhundert beginnenden Reiseliteratur über Irland wird die Dublin Bay und der Sugar Loaf Mountain häufig mit der Bucht von Neapel und dem Vesuv verglichen.<sup>26</sup> Als am 25. Oktober 1751 der Vesuv ausbrach, befand sich Charlemont in Rom und sein Freund und Mentor Edward Murphy brach als dilettierender Vulkanologe sofort auf, um die Auswirkungen der Eruption zu beobachten. Charlemont selbst war zwar wegen gesellschaftlicher Zwänge in Rom verhindert, aber nicht minder vom Ausbruch fasziniert.<sup>27</sup>

Der Bezug des Casino zum „irischen Vesuv“ wird auf zeitgenössischen Bildern des Gebäudes deutlich hervorgehoben (siehe Abbildung 44). Auffällig ist, dass das Casino nicht genau axial auf den Berg ausgerichtet ist, diese scheinbare Ungenauigkeit ist aber durch die autonombildhafte Struktur<sup>28</sup> der Landschaftsgärten bedingt. Spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts standen in ihnen die Architekturen, Ausblicke oder ähnliches nicht mehr in direkter geometrisch-axialer Abhängigkeit zum Betrachter, sodass jedes erzeugte Bild für sich und räumlich unabhängig existierte.<sup>29</sup> Zu dieser bildhaft-autonomen Struktur der Gärten passt es sehr gut, dass Charlemont den Sugar Loaf Mountain nicht in eine geometrisch-axiale Abhängigkeit zu seinem Casino stellt. Denn so würde die Vesuvvedute, welche durch den gelenkten Blick seines Fensters definiert ist, in ein Zentrum-Peripherie-Verhältnis mit dem Casino gerückt, und ihre Bildhaftigkeit wäre gestört. Als dezentner Hinweis auf die Umdeutung des irischen Bergs zum Vesuv kann die Urne verstanden werden, welche sich auf der Balustrade des Licht-

<sup>23</sup> Zu Charlemonts Eindrücken auf dem Fest im Palazzo Farnese: O'Connor 1999, S. 120f.

<sup>24</sup> Cynthia O'Connor hat um 1980 eine griechische Stele in der unmittelbaren Nähe des Casino gefunden, so dass vermutet werden kann, dass sie im Casino aufbewahrt wurde. Siehe: O'Connor, C. und Cook, B.F.: *A Greek Stele in Dublin*, in: *The Antiquaries Journal*, Vol. 61, Cambridge 1981, S. 29. Sean O'Reilly vermutet zudem Statuen in den Nischen des Vestibüls. O'Reilly, S.1991, S. 22.

<sup>25</sup> In Neapel bereitete Charlemont vor allem seine Levantereise vor. Vgl. O'Connor 1999, S. 21.

<sup>26</sup> „Everybody knows, or says, that the Bay of Dublin is an exact counterpart of Naples. What everybody says must be true. Thus Vesuvius with his long black wreath of smoke is compared to the Wicklow Sugar-Loaf with his bonnet of mist.“ Johnson, J.: *A Tour in Ireland*. London 1844, S. 7.; „I began relating to him what a likeness there was between the Bay of Dublin and the Bay of Naples (...) I somehow got a jumbling the names together — Dublin and Naples and Naples and Dublin.“ Moultrie, G.: *False and True, etc.* Dublin 1798, S. 13.

<sup>27</sup> „Dare not to deny (...) that the lava of Mount Vesuvius have caught your strongest attention - Confess that the disposition of the lava of the whole visible creation doth equally astonish and ravish you - (...)“ schreibt Charlemonts Mentor und Freund Edward Murphy 1755 in einem Brief an ihn. The Historical Manuscript Commission: *The Manuscripts and Correspondence of James, First Earl of Charlemont*. London 1891, S. 220.

<sup>28</sup> Zu diesem Ausdruck: Vgl. von Buttlar 1982, S. 75ff.

<sup>29</sup> Zum Raumverständnis im englischen Garten: von Buttlar 1982, S. 63ff und S. 78ff.

Abb. 23 (oben links)  
Einer der Wächterlöwen  
des Casino.  
Scholer, C. 2015



Abb. 24 (oben rechts)  
Detail aus der Nordansicht  
des Casino nach Chambers.  
Ursprünglich waren die  
Löwen als Wasserspeier ge-  
plant, so wie ihre römischen  
Vorbilder am Kapitol.

Chambers, W. 1750er  
©Victoria and Albert Museum  
Nr. 3346

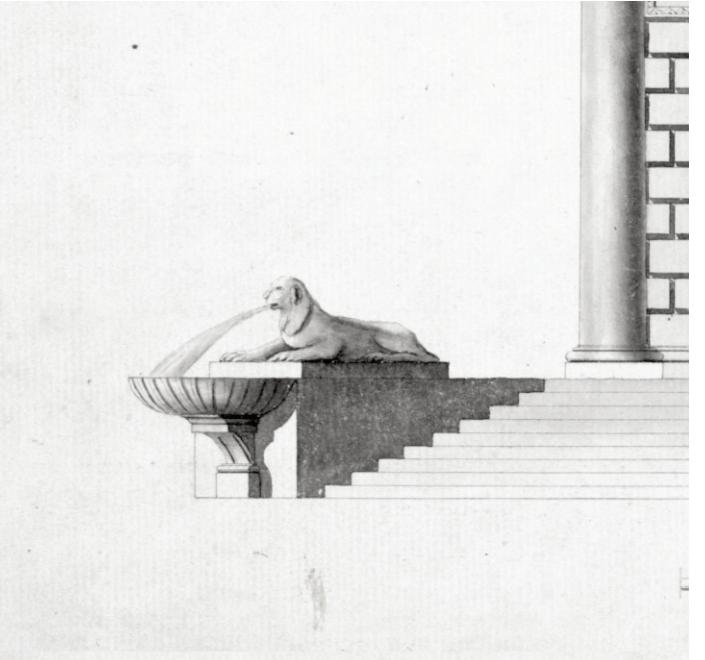


Abb. 25 (unten)  
Die Fontana dei Leoni am Fuß  
des Kapitols in Rom. Giaco-  
mo della Porta verbaute 1588  
die originalen ägyptischen  
Löwen zu Brunnen.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACordoba,\\_-\\_leone\\_egizio\\_alta\\_base.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACordoba,_-_leone_egizio_alta_base.JPG)  
Creative Commons Lizenz: CC0  
<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>





Abb. 26 (oben links)  
Der Blick auf den Sugar Loaf Mountain erinnert an die Bucht von Neapel.  
Das Foto wurde an der Killiney Bay, dem südlichen Rand von Dublin, aufgenommen.  
Der Standpunkt liegt deutlich näher am Sugar Loaf Mountain als das Casino.  
Foto des Autors, 2014

Abb. 27 (oben links)  
Die Bucht von Neapel.

*Napoli ed il Vesuvio*  
Zingaro, L. 2006  
<https://www.flickr.com/photos/30208099@N00/2182742928>  
Creative Commons Lizenz: CC BY  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Abb. 28 (unten links)  
Der Blick aus dem Saloon mit Urne und Sugar Loaf Mountain im Hintergrund.

*View from the Saloon at the Casino*  
Foley, M. 2014  
<https://www.flickr.com/photos/michaelfoleyphotography/14223668563/in/album-72157644312731619/>  
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Abb. 29 (unten rechts)  
Der zeitgenössische Blick aus dem Saloon.

Ausschnitt aus  
*A View of Part of the Bay and City of Dublin from Marino*  
Havell, D. nach Rowbotham, T. 1817  
© Hugh Lane Gallery Dublin,  
Reg. 685

grabens stehend in den Ausblick aus dem Salon schiebt. Als Aschenbehälter rückt sie das Thema des gerahmten Blicks in Richtung Feuer und Tod, passend zur Vesuvassoziation. Der Ausblick aus dem Salon des Casino auf eine klassische Landschaft ist also nicht nur ein Stimmungsträger, sondern auch ein ganz konkreter Blick in die Vergangenheit, eine Erinnerung an eine besondere Episode der Grand Tour Charlemonts.

### Das Casino als Gartenmausoleum

Neben all diesen assemblierten Erinnerungsbildern am und im Casino wurde eingangs vermutet, dass der Baukörper selbst an ein Mausoleum erinnert. Die äußere Ähnlichkeit des Casino mit diesem Bautyp tritt am deutlichsten an der Nordfassade hervor. Die sechs Meter hohe Tür verleiht ihr einen monumentalen Charakter und lässt an ein eingeschossiges Inneres denken, so wie es zunächst auch geplant war.<sup>30</sup> Die Wand erinnert mit ihren plastisch hervortretenden Steinblöcken an eine antike Cella, der dorische Säulenkranz trägt einen verkröpften Fries mit alternierenden Bukranien und Schilden, gegliedert durch Triglyphen. Dies alles sind Merkmale, die in zeitgenössischen Texten für den Bau eines Mausoleums empfohlen werden.<sup>31</sup> William Chambers selbst schreibt in seinem *Treatise on Civil Architecture* (1759), dass die Dorica die passende Säulenordnung für diesen Bautypus sei.<sup>32</sup> Als besonders nachdrücklicher Hinweis auf die Mausoleumsidee können die zwei bekönigenden Urnen verstanden werden: In der georgianischen Architektur sind sie zwar ein beliebtes Dekorelement, aber indem sie die Schornsteine des Casino verkleiden und Rauch durch sie aufsteigen kann, wird wieder an ihre ursprüngliche Funktion als Aschenbehälter erinnert. Dementsprechend stellt William Chambers in seinen Entwurfszeichnungen aus den Urnen aufsteigende Rauchschwaden dar.

Der Bautyp des Mausoleums erlebte in den Landschaftsgärten zur Zeit Charlemonts eine Renaissance. Vor allem in den protestantischen Ländern wurden Bestattungen in und bei Kirchen im Laufe des 17. Jahrhunderts verboten,<sup>33</sup> und anschließend hinterfragte das 18. Jahrhundert durch Aufklärung und Naturwissenschaft den Tod als ausschließlich transzendentes Phänomen, so dass er nun schlichtweg das biologische Ableben bedeuten konnte. Herrscher und wohlhabende Bürger waren durch die Kritik am Auferstehungsglauben darauf bedacht, ihren Nachruhm und die Erinnerung an ihre Person aufrecht zu erhalten. Somit griff man auf den antiken Typus des Mausoleums zurück, der zuvor typologisch in enger Bindung an das Kirchengebäude als Chorscheitelkapelle tradiert wurde und erst im 18. Jahrhundert wieder als solitäres Bauwerk hervortritt.<sup>34</sup>

Die englischen Gärten waren vor diesem Hintergrund beliebte Orte für ein Mausoleum, unabhängig davon, ob es sich nur um einen Kenotaph handelte, oder ob tatsächlich jemand in ihnen bestattet wurde. Der Wunsch nach der Nähe zur ethisch-religiös verstandenen Natur entsprang pantheistischen Vorstellungen, welche die philosophische Naturbetrachtung als das Erkennen Gottes und damit als religiösen Akt ansahen. Die sakralisierte Natur wurde gleichrangig mit den Sakralgebäuden angesehen, und somit waren die Gärten legitime Bestattungsorte. Die Mausoleen ergänzten zudem die Vorstellung der Landschaftsgärten als Elysium, gewährten die Nähe des Verstorbenen zur Natur und dienten gleichzeitig der Erinnerung an seine Person.<sup>35</sup>

In Großbritannien und Irland wurde dieser Bautypus besonders populär. Davon zeugen zahlreiche gebaute Beispiele (z. B. das Mausoleum von Castle Howard), unausgeführte Pläne und 45 Entwürfe bei den jährlichen Ausstellungen der Society of Artists und der Royal Academy allein zwischen 1768 und 1793.<sup>36</sup> Für

<sup>30</sup> Auf einer Skizze für das Casino aus Chambers Büro ist ein Vorentwurf zu sehen, demzufolge das Casino noch keine Wohnfunktion besaß, sondern wohl als ein Aufbewahrungsort und Ausstellungsraum für die Sammlungen von Lord Charlemont gedacht war. Er besaß Nischen an der Außenwand und im Inneren einen einzigen Raum mit Altären für die Künste Architektur, Malerei und Bildhauerei (siehe Abbildung 34). Die Planungsgeschichte des Casino wird noch weiter zu untersuchen sein.

<sup>31</sup> (...) die einfache toskanische Ordnung scheint hier angemessen, dichte Mauern ohne Öffnungen (...)” Gustav Hirschfeld, zit. n. Evers 1999, S. 289.

<sup>32</sup> Chambers, W.: *A Treatise on Civil Architecture*. London 1759, S. 52.

<sup>33</sup> Vgl. Colvin, H.: *Architecture and the After-life*. New Haven 1991, S. 296.

<sup>34</sup> Vgl. dazu Evers 1999, S. 289.

<sup>35</sup> Ebd., S. 289.

<sup>36</sup> Vgl. Stillman, D.: *Death defied Honor Upheld: The Mausoleum in Neo-Classical England*. 1978, S. 175.



Abb. 30  
Die geschlossene Eingangsfas-  
sade und die Urne auf der Attika  
vermitteln den Eindruck  
eines Mausoleums.

Entrance to Casino at Marino  
Foley, M. 2014

<https://www.flickr.com/photos/michaelfoleyphotography/14223668563/in/album-7215764312731619/>  
Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Abb. 31  
Nordansicht nach Chambers.  
Der aus der Urne auf der Attika  
aufsteigende Rauch und  
die Wächterlöwen verleihen  
dem Äußeren des Casino  
besonders nachdrücklich eine  
sepulkrale Stimmung.

Chambers, W. 1750er  
©Victoria and Albert Museum  
Nr. 3346



diese Begeisterung scheint der obligatorische Aufenthalt der britischen Lords, Künstler und Architekten in Rom verantwortlich gewesen zu sein. Hier begann, bereichert durch zahlreiche archäologische Ausgrabungen,<sup>37</sup> die Begeisterung für diesen Bautypus schon 1743 durch Piranesi erstes Werk *Prima Parte di Architettura*, in welchem er einen Stich mit einem Sepolcro Antico veröffentlichte. Besonders die Pensionnaires der Academie Francaise griffen dieses Interesse Piranesi auf. Legeay widmete sich zeitgleich oder möglicherweise sogar noch vor Piranesi diesem Bautyp, und auch William Chambers hat als Pensionnaire in Rom 1750-51 zwei verschiedene Mausoleumsentwürfe für Frederick, Prince of Wales, angefertigt. Gerade Legeays Vorliebe für sepulkrale Themen deutet darauf hin, dass das Äußere des Casino schon die Zeitgenossen an ein Mausoleum erinnert hat: Er fertigte eine Perspektive des Gebäudes nach Chambers Entwürfen an und rahmte sie mit der für seine sepulkralen Gemälde typischen vanitäträchtigen, ruinösen Mischung aus Natur und Architektur (siehe Abbildung 35).

#### Ein Zitat des Mausoleums von Halikarnassos

Es greift allerdings zu kurz, wenn man das Casino bloß als Vertreter des Bautyps des Gartenmausoleums versteht. Schließlich ist es alleine das Äußere, das diese Assoziation evoziert, während im Inneren nichts daran erinnert. Wieder enthält der Reisebericht Charlemonts die entscheidenden Hinweise für das Verständnis dieser Mausoleumassoziation. Während seiner ausgiebigen Reisen durch die Levante fuhr er u.a. nach Bodrum, wo er ein Jahrhundert vor Beginn der offiziellen archäologischen Ausgrabungen<sup>38</sup> die Stadt und das Mausoleum von Halikarnassos durch den Fund von

Friesen und Inschriften lokalisieren konnte. Die Verortung dieses Weltwunders könnte also für die Gestaltung des Baukörpers ausschlaggebend gewesen sein: Deutet man das Casino als ein Zitat des Mausoleums von Halikarnassos, wird der Erinnerungsassemblage ein weiteres Element hinzugefügt. Das antike Weltwunder ist 1522 endgültig zerstört worden, und sein Standort ist daraufhin in Vergessenheit geraten.<sup>39</sup> Dessen Relokalisierung veröffentlichte Charlemont allerdings nicht, so wie er generell die Ergebnisse seines Strebens nach Gelehrtheit eher als privates Vergnügen ansah.<sup>40</sup> Das Casino kann also gewissermaßen als informelle Veröffentlichung der Entdeckung von Halikarnassos verstanden werden.

Zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren kaum architektonische Fragmente des Mausoleums von Halikarnassos bekannt. Wenn Charlemont und Chambers mit dem Äußeren an das antike Weltwunder erinnern wollten, mussten sie sich an antiken Schriftquellen orientieren und an den Rekonstruktionen, die Architekten und Künstler seit der Renaissance unternommen hatten. Plinius *Naturalis Historia*, in der er die detailliertesten Beschreibungen und Maße angibt, galt allen Rekonstruktionsversuchen als wichtigste Quelle.<sup>41</sup> Schon Architekten des 16. Jahrhunderts haben sich über die Grundrissgestalt des Mausoleums Gedanken gemacht und favorisierten ein griechisches Kreuz: Cesariano stellt das Mausoleum in seinem Vitruvkommentar in dieser Form dar, und auch die intensiven und umfangreichen Rekonstruktionsstudien von Antonio da Sangallo dem Jüngeren kreisen immer wieder um diesen Grundrissotypus.<sup>42</sup> Gerade einige Skizzen von letzterem Architekten sehen dem Grundriss des Casino verblüffend ähnlich.

<sup>37</sup> Vgl. Stillman 1978, S. 180.

<sup>38</sup> Der Brite Sir Charles Thomas Newton führte die ersten Ausgrabungen des Mausoleums 1856-57 durch und veröffentlichte die Ergebnisse 1863 in: Newton, C.T. und Pullan, R.P.: *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ*. London 1863.

<sup>39</sup> Dinsmoor, W.B.: *The Mausoleum at Halicarnassus: II. The Architectural Design*, in: *American Journal of Archaeology*, Vol. 12, Boston 1908, S. 168.

<sup>40</sup> Vgl. Kelly, James: *Lord Charlemont and learning*, in: *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Vol. 106C, Dublin 2006, S. 396f.

<sup>41</sup> Plinius nennt als wesentliche Bauglieder eine Peristasis mit 36 Säulen, ein nicht näher bestimmtes Pteron und eine Stufenpyramide als oberen Abschluss. Als Maße gibt er eine Höhe von 25 cubiti an, einen Umfang von 440 Fuß und eine Seitenlänge von 63 Fuß. Vor allem die letzten beiden Maße sind uneindeutig, so ergeben 63 Fuß Seitenlänge keinen Umfang von 440 Fuß. Vgl. Plinius der Ältere: *Nat. Hist.*, XXXVI, 30-31.

<sup>42</sup> Die Studien von Sangallo wurden hier veröffentlicht: Raub, A.: *Das Mausoleum von Halikarnassos in den Zeichnungen Antonio da Sangallos des Jüngeren. Ein zerstörtes Weltwunder und der Beginn seiner Rekonstruktion*, in: *Pegasus*, Vol. 16, Berlin 2014, S. 167f.

Abb. 32 (oben links)  
Das Mausoleum von Castle Howard. Der Bautyp gehört zum Repertoire der englischen Gärten.

Castle Howard grounds, New River Bridge & Hawksmoor's Mausoleum  
Murray, K. 2015

<https://flic.kr/p/uChYrN>  
Creative Commons Lizenz: CC-BY-NC  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/>

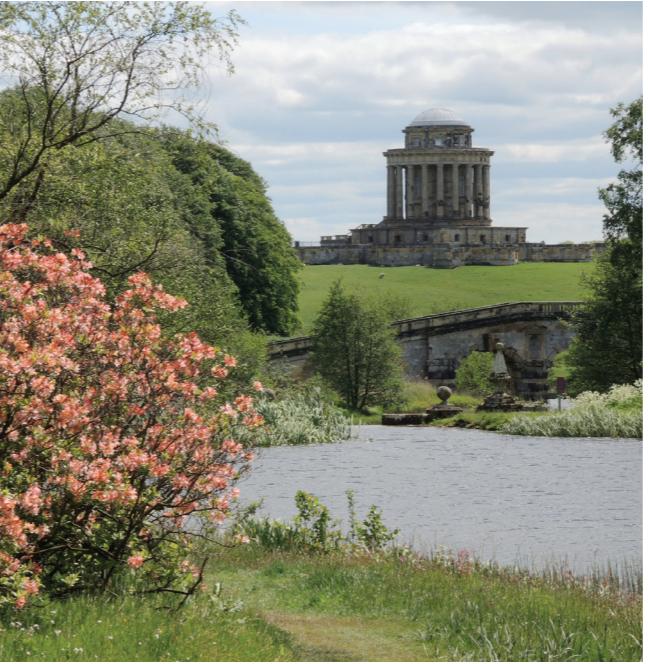


Abb. 33 (oben rechts)  
Piranesi Rekonstruktionen lenken u.a. die Aufmerksamkeit auf den Bautypus des Mausoleums.

*Mausoleo Antico*  
aus Piranesi, G.B.: *Opere Varie*, 1750



Abb. 34 (unten links)  
Das ursprünglich einräumig geplante Casino ähnelt dem Bautyp des Mausoleums.

*Plan of a Temple...*  
Büro von Chambers 1757  
aus Harris, J. 1996, S. 38.

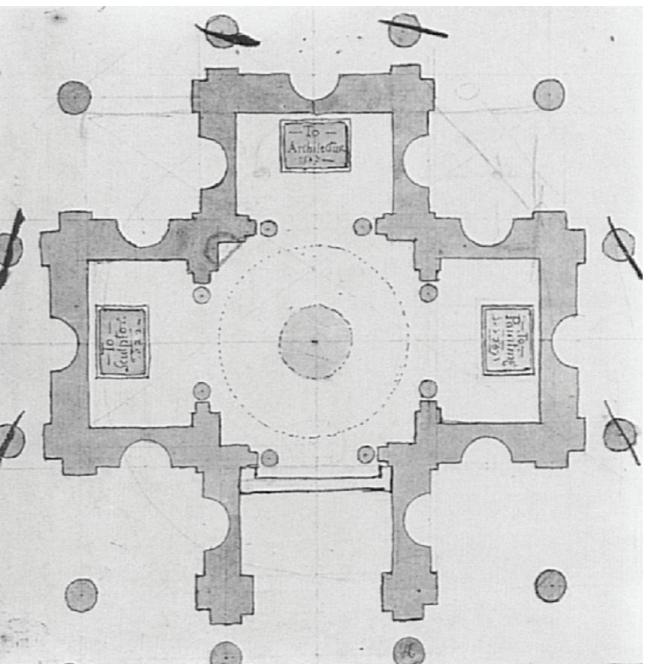


Abb. 35 (unten rechts)  
Der an sepulkralen Themen interessierte Legeay widmete dem Casino ein Gemälde.

Ausschnitt von *A View of the Casino at Marino*  
Legeay, J.L. 1768  
aus McCarthy, M. 2001, S. 147.



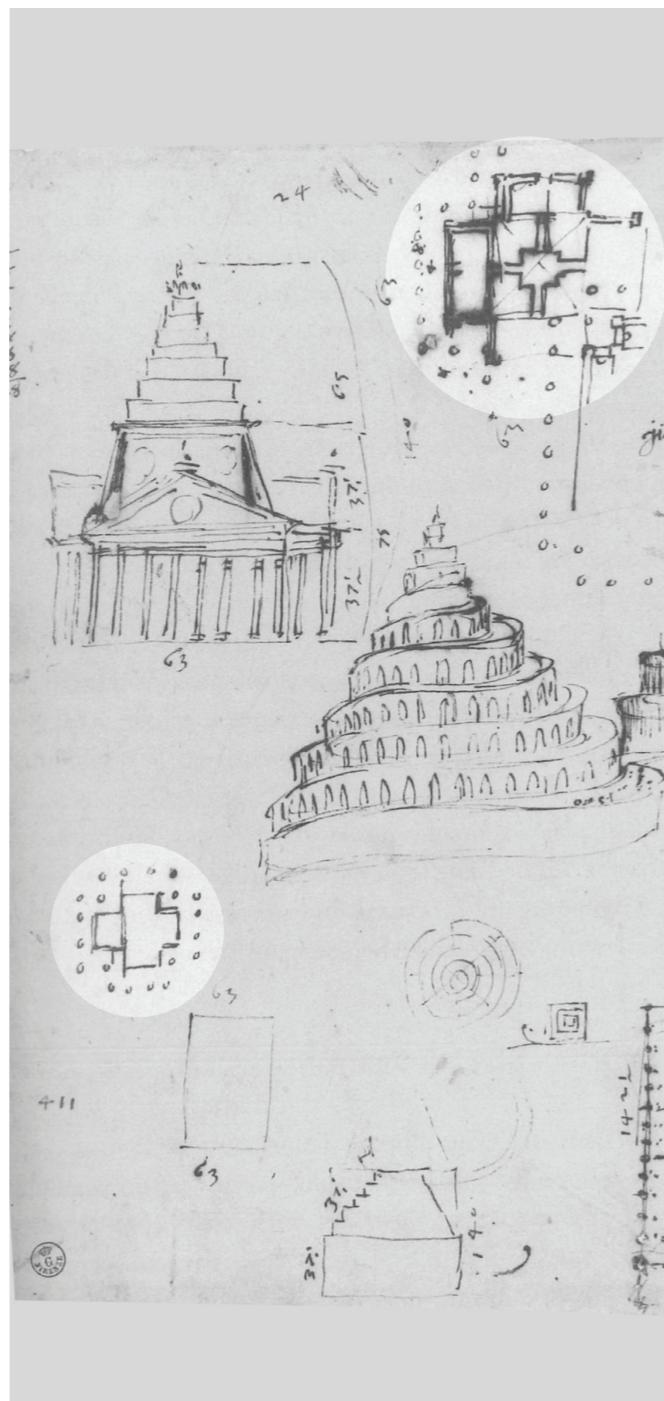
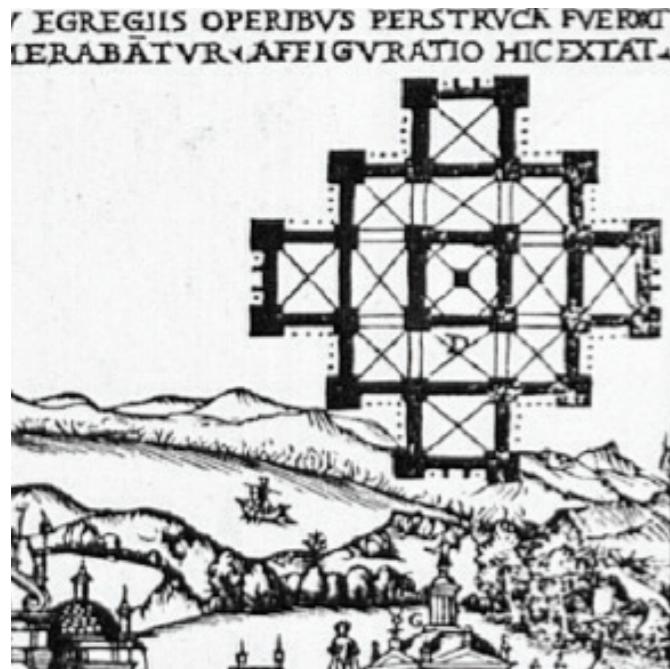


Abb. 36 (oben links)  
In seinem Vitruvkommentar stellt Cesariano das Mausoleum von Halikarnassos als griechisches Kreuz dar.

Vitruv: *De architectura libri decem*, übersetzt von Cesariano, C., Como 1521, fol. 90. (Ausschnitt)

Abb. 37 (unten links)  
Fischer von Erlach geht in seiner prominenten Rekonstruktion mit den plinianischen Elementen sehr frei um: Die gestufte Pyramide ersetzt er z.B. durch eine Art Obelisk.

Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architektur*. Leipzig 1725, S.24.

Abb. 38 (rechts)  
Da Sangallo der Jüngere verwendet ebenso das griechische Kreuz in seinen Rekonstruktionen.

Florenz, Uffizien, GDSU I 167 Ar.

aus Raub, A.: *Das Mausoleum von Halikarnassos in den Zeichnungen Antonio da Sangallo*..., in: Pegasus, Vol.16, Berlin 2014, S. 177.

Während im 18. Jahrhundert die prominente Rekonstruktion des Mausoleums von Fischer von Erlach sehr frei mit den antiken Bauformen und der plinianischen Beschreibung umgeht,<sup>43</sup> hat Christopher Wren in seinen *Parentalia* einen Essay zur Rekonstruktion des Grabmals des Mausolos geschrieben, in dem er versucht die Maße und Bauelemente von Plinius mit den Proportionsregeln der antiken Tempel, wie sie Vitruv überliefert, in Einklang zu bringen.<sup>44</sup> Auch sein Schüler Nicholas Hawksmoor beschäftigte sich mit dem Weltwunder und hat die Turmspitze von St George's in Bloomsbury als Halikarnassos-Zitat gestaltet.<sup>45</sup> Die eigentliche Rekonstruktion beginnt am dritten Turmgeschoss, wo auf einem Podest eine an den Ecken verkröpfte Peristasis von zwanzig Säulen das Glockengeschoss hervorhebt.<sup>46</sup> An allen vier Fassaden trägt ein Tetrastyl einen mit der dahinter liegenden Attika verschrankten Dreiecksgiebel. Auf der Attika erhebt sich Plinius folgend eine Stufenpyramide. Zum Gespött der Adeligen Londons platzierte Hawksmoor eine Statue von George I. auf der Spitze der Pyramide.<sup>47</sup> Eine Kenntnis der Rekonstruktionen von Sangallo ist für Chambers und Charlemont kaum nachzuweisen. Für die deutlich spätere Rekonstruktion durch Nicholas Hawksmoor muss man allerdings von einer solchen ausgehen, denn Chambers führte sein Büro in London, und auch Charlemont besaß dort ein Haus, das von St George's nur einen 30-minütigen Fußweg entfernt war.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Siehe Abbildung 37.

<sup>44</sup> Siehe Wren, C.: *Parentalia Or Memoirs of the Family of the Wrens*. London 1750, S. 367f.

<sup>45</sup> Vgl. Clarke, B.: *Parish Churches of London*, London 1966, S. 123.

<sup>46</sup> Die 36 bei Plinius genannten Säulen wurden in Rekonstruktionsversuchen gerne in doppelter Reihe gestellt, so dass die 63 Fuß für die Breite der Fassaden eingehalten werden konnte: "that is to say, 20 for the Four fronts, and 16 within" zit.n. Wren 1750, S. 71. Der englische Mathematiker und Architekt geht sogar von 64 Fuß aus, damit die 20 Säulen je Fassade gemäß der dorischen Ordnung proportioniert werden können. Vgl. Wren 1750, S. 71.

<sup>47</sup> Smith, C.S.: *The Building of Castle Howard*. Chicago 1990, S.170.

<sup>48</sup> Darüber hinaus haben zwei prominente Freunde Charlemonts den Kirchturm erwähnt, bzw. dargestellt: In der Karikatur *Gin Lane* zeichnete William Hogarth George I. im Hintergrund über der Szene thronend auf Hawksmoors Turm, während Horace Walpole ihn in einem Reim erwähnt. "When Henry VIII left the Pope in the lurch / The Protestants made him the head of the church / But George's good subjects / the Bloomsbury people Instead of the church / made him head of the steeple." Hibbert, C., Weinreb B. und Keay J.: *The London Encyclopaedia*. London 1992, S. 841.

<sup>49</sup> Diagonal gestellte Statuen an den Ecken der Mausoleumsrekonstruktionen treten wiederholt auf: Sangallo der Jüngere, Martin van Heemskerk, Fischer von Erlach zeichnen unterschiedliche, diagonal gestellte Statuen, meist am Fuß der Pyramide. Aber auch noch nach den Ausgrabungen treten solche Details auf wie bei Edmund Oldfields Rekonstruktion. Siehe Oldfield, E.: *The Architecture Plan of the Mausoleum of Halicarnassus by Mr Oldfield*, in: *The Builder*, February 86, London 1896, S. 154. Die Quelle hierfür ist eventuell die Darstellung einer Münze der Artemisia, die Frau von Mausolos, die Claude Guichard 1581 veröffentlichte. In dem Buch wird die Zerstörung des Mausoleums von 1522 beschrieben und auf der Münze ist die Stufenpyramide zu sehen, an deren unteren Ecken jeweils Statuen sitzen. Guichard, C.: *Funerailles et diverses manières d'ensevelir de Romains. Grecs. et autres nations, tant anciennes que modernes*. Lyon 1581, S. 376.

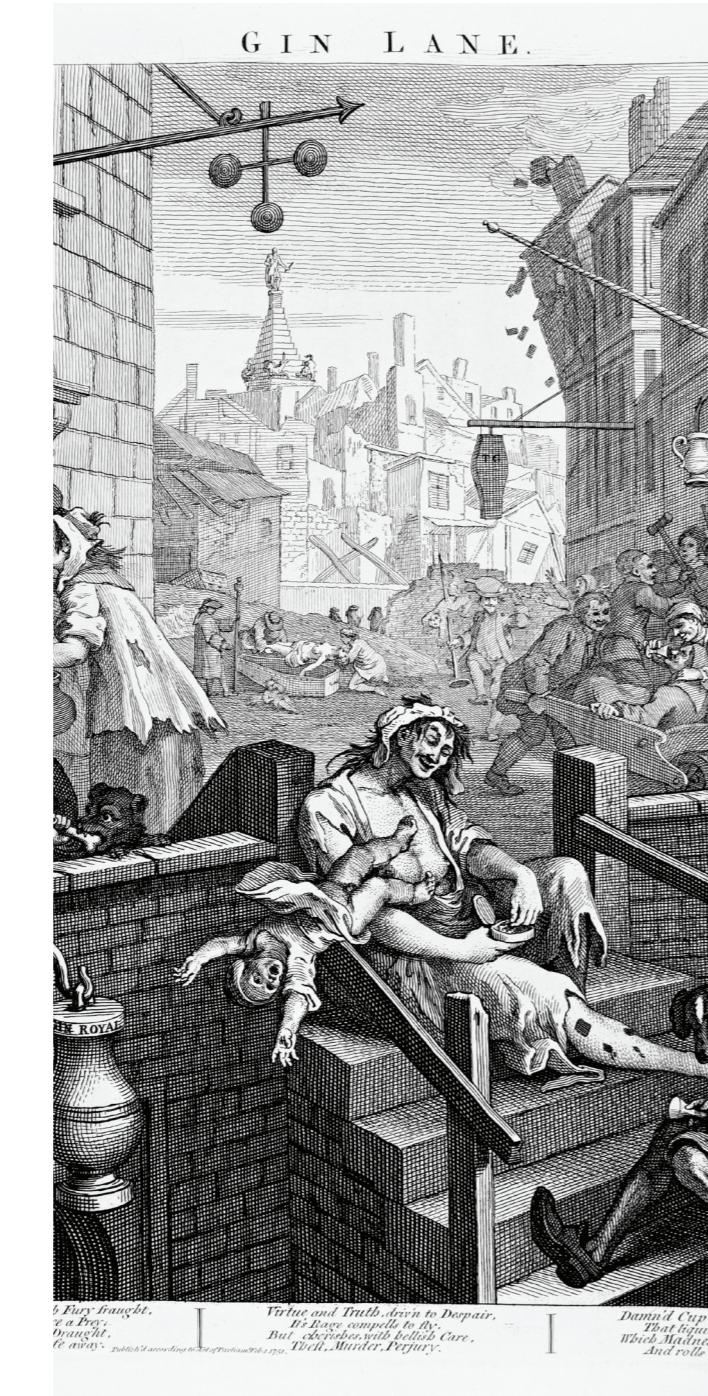


Abb. 39 (links)  
Der Turmanschluss von St. George's in Bloomsbury, London, ist eine Rekonstruktion des Mausoleums von Halikarnassos.

Cadman, S. 2006

[https://i1.sstatic.net/1/122/280819284\\_d82a-c3acb7\\_b.jpg](https://i1.sstatic.net/1/122/280819284_d82a-c3acb7_b.jpg)

Creative Common Lizenz: CC BY-NC-ND  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Abb. 40 (rechts)  
Die Karikatur *Gin Lane* zeigt St George's im Hintergrund und damit dessen Prominenz im London des 18. Jh.

Hogarth, W. 1751  
British Museum,  
Nr. 1868.0822.1595  
© The British Museum, London

Creative Common Lizenz: CC BY-NC-SA  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>

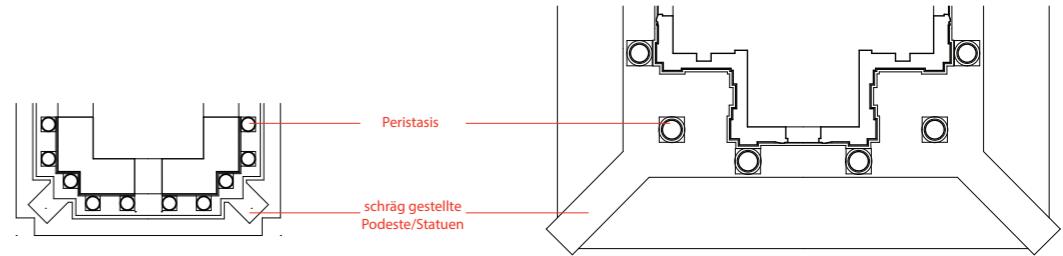
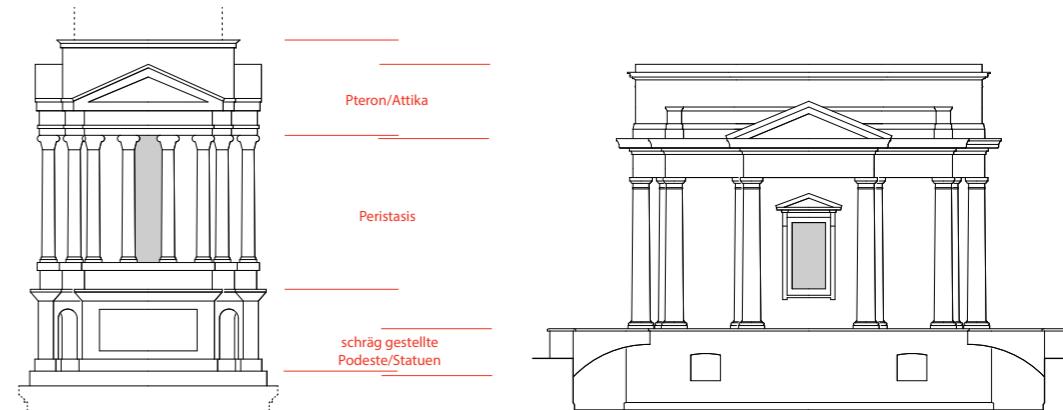


Abb. 41  
Vergleich zwischen dem Casino und dem Glockengeschoss von St George's in Bloomsbury mit den bei Plinius genannten Bauformen.

Zeichnung vom Autor,  
ohne Maßstab



griechische Kreuz im Grundriss resultiert, als gängige Teile des georgianischen Formenrepertoires angesehen werden können, sind die markanten Eckausbildungen des Sockels so unüblich, dass sie nicht einfach als ein typisches Element der Zeit abgetan werden können.

Die Prominenz von Nicholas Hawksmoors Glockenturm in Großbritannien könnte also der Grund sein, warum Charlemont sich mit seinem Mausoleumszitat daran anlehnt, denn so konnten auch seine Besucher das Zitat erkennen, obwohl er auf das charakteristische Pyramidendach verzichtet hat. Dieser Verzicht erklärt sich daraus, dass das Casino kein eigenartiges Folly ist, sondern als bewohnbares Belvedere benutzt werden sollte und somit eine Dachterrasse benötigte. Zudem darf es nicht als exakter Rekonstruktionsversuch des Weltwunders missverstanden werden, das Halikarnassos-Zitat bildet nur einen Teil einer komplexeren Erinnerungsassemblage.

#### Plinianische Maße

Neben diesen formalen Referenzen verwenden Charlemont und Chambers im Casino auch maßliche Zitate, schließlich sind die Maßangaben bei Plinius die wichtigsten Informationen über das Mausoleum von Halikarnassos, die man im 18. Jahrhundert vorliegen hatte.<sup>50</sup> Diese Angaben haben zwar viel Verwirrung gestiftet, aber bis zum archäologischen Nachweis im 19. Jahrhundert über den wahren Umfang von über 400 Fuß ging man stets von den bei Plinius genannten 63 Fuß als Seitenlänge aus (siehe Fußnote 41).<sup>51</sup> Genau dieses Maß liegt Chambers Entwurfszeichnung des Casino zu Grunde: Der Lichthof besitzt hier, als ein das Casino umfassendes, äußerstes Quadrat, eine Seitenlänge von 63 englischen Fuß.

Neben den Details im Baudekor, den architektonischen Themen und den Bauformen beziehen sich also auch die Dimensionen des Casino auf die Grand Tour. Den ersten Rang unter diesen Erinnerungsbildern nimmt dabei das Casino als Zitat des Mausoleums von Halikarnassos ein. Mit seinen maßlichen und formalen Bezugnahmen auf das Weltwunder zeugt es von architektonischem Geschick, denn indem Charlemont und Chambers z. B. auf die charakteristische Pyramide als Dachaufsatz verzichtet haben, wurde vermieden, dass das Casino bloß als Folly wahrgenommen wird.

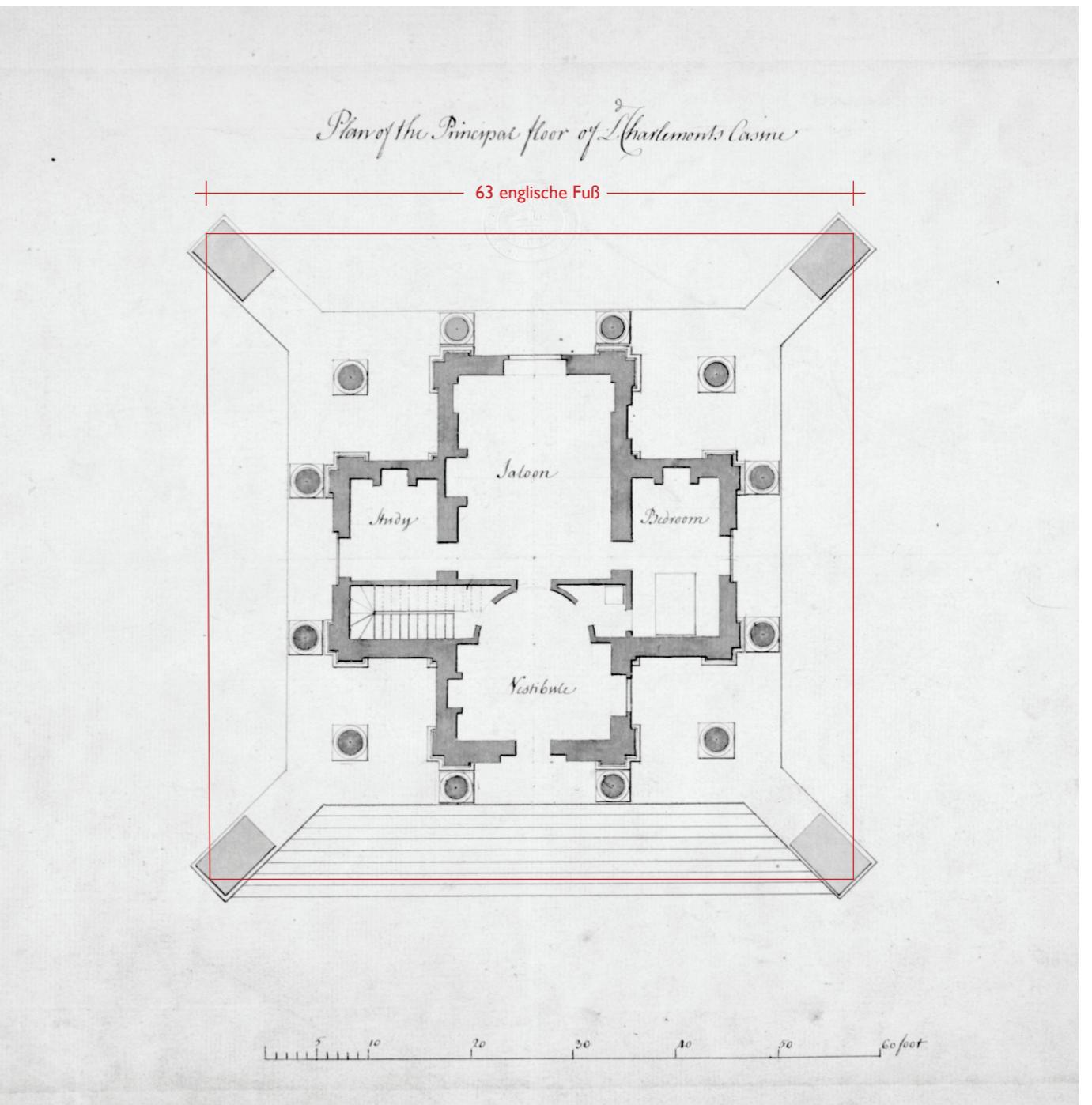
Zieht man nun die einzigen veröffentlichten Aufmaße des gebauten Casino von Alfred E. Jones aus dem Jahr 1918 heran, so beträgt hier die Seitenlänge des Lichthofs ca. 65 1/3 englische Fuß. Diese Zahl ist auf-

grund der Ungenauigkeit des Aufmaßes mit Vorsicht zu behandeln, aber umgerechnet auf den gemeingriechischen Fuß<sup>52</sup> ergibt sich wieder die „Mausoleumszahl“ 63. Das gebaute Casino scheint also die Plinius-Maße passend zum ionischen Mausoleum in griechischen Fuß zu zitieren und nicht wie ursprünglich in Chambers Entwurf in englischen Fuß. Dies wird auch bestätigt durch die Höhe in Jones Schnittzeichnungen: Plinius nennt für die Höhe des Weltwunders 25 Cubiti, die 37 1/2 Fuß entsprechen. Christopher Wren interpretiert dieses Maß in seinen *Parentalia* als Höhe für das Peristasis geschoss.<sup>53</sup> Auch im Casino finden sich die 37 1/2 Fuß als Höhenmaß wieder: Die von außen sichtbare Gesamthöhe von der Grasnarbe bis zur Oberkante der Attika (ohne Urne) beträgt in Jones Aufmaß ca. 39 englische Fuß, was 37 1/2 griechischen Fuß entspricht.

Sicherlich geht von der Frage nach dem Betrag des griechischen Fußes die größte Unsicherheit aus. Da die systematischen Aufmaße der attischen Altertümer erst Jahre nach dem Entwurf des Casino veröffentlicht wurden, können die dort ermittelten griechischen Fuße noch kein Anhaltspunkt für Chambers und Charlemont gewesen sein.<sup>54</sup> Daher ist zunächst von einem griechischen Fuß der humanistischen Tradition auszugehen, welcher z. B. in Scamozzis *Dell'Idea della Architettura Universale* mit 31,6 cm angegeben wird.<sup>55</sup> Dieser Betrag entspricht dem oben verwendeten griechischen Fuß.

Abb. 42  
Der Lichthof (in rot eingezzeichnet) misst im Entwurf 63 x 63 englische Fuß. Diesen Wert gibt Plinius auch für die Seitenlänge des Mausoleums von Halikarnassos an.

Grundriss des Hauptgeschosses nach Chambers.  
Chambers, W. 1750er  
©Victoria and Albert Museum  
Nr. 3343



<sup>50</sup> In dem Verkaufskatalog von Charlemonts Bibliothek von 1865 finden sich zwölf antike Autoren, bei denen Referenzen zu Halikarnassos zu finden sind. Mit ihnen ist auch Plinius Naturgeschichte aufgelistet. Vgl. Stanford, W.B.: *The manuscripts of Lord Charlemont's eastern travels*, in: *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Vol. 80C, Dublin 1980, S. 76.

<sup>51</sup> Vgl. Dinsmoor 1908, S. 168.

<sup>52</sup> Der gemeingriechische Fuß verhält sich zum römischen Fuß wie 16 zu 15, dies entspricht 31,625 cm. Vgl. Pennick, N.: *Sacred Architecture of London*, London 2012, S. 73.

<sup>53</sup> Vgl. Wren 1750, S. 367.

<sup>54</sup> James Staurts und Nicholas Revetts *Antiquities of Athens* wurde 1762 veröffentlicht.

<sup>55</sup> Dieses Maß basiert auf der Venedig-Ausgabe von 1714. Scamozzi, V.: *Dell'Idea della Architettura Universale*, Venedig 1714.

Ebenso entzieht es sich dem Versuch einer (zum damaligen Zeitpunkt noch unmöglichen) genauen Rekonstruktion. Das Halikarnassoszitat ist nur ein Teil einer umfassender angelegten Bauidee, so dass es geschickt und zurückhaltend, aber für den wissenden Besucher dennoch verständlich artikuliert wurde.

Lord Charlemont ist es mit Hilfe von Chambers architektonischer Expertise gelungen, ein außergewöhnliches Bauwerk zu errichten. Das Casino at Marino ist vor allem ein individueller und intelligenter Beitrag zum Themenkomplex Architektur und Erinnerung. Die ungewöhnliche Verschränkung verschiedener Bautypen und die Bewohnbarkeit des Casino weisen dem Bauwerk eine besondere Stellung unter den Kleinarchitekturen der britischen und irischen Landschaftsgärten zu. Während ähnliche der Grand Tour ihrer Bauherren gewidmete Gärten (Chiswick) sehr viel direkter mit dem Stilmitteln der Kopie und Variation agieren, verweist Lord Charlemont mit einem subtilen Architekturzitat auf ein berühmtes antikes Gebäude. Gleichzeitig versammelt er mit architektonischen Themen und Elementen vielfältige weitere (persönliche) Erinnerungsbilder im Casino at Marino.

Abb. 43  
Die plinianischen Maße bestätigen sich im Aufmaß von Jones, nun aber in griechischen Fuß.  
Querschnitt nach Jones.  
Jones, A. 1918  
Macartney, M.: *The Practical Exemplar of Architecture*, 6th Series, London 1919, Pl. 7.





Abb. 44

Thomas Roberts Gemälde zeigt das zeitgenössische Verständnis des Casinos als Erinnerungssassemblage. Platziert in einer pastoralen Szene wird effektvoll die Beziehung des Gebäudes mit dem „irischen Vesuv“ hervorgehoben. Die Bildhaftigkeit und damit das Casino als ein über sich hinaus weisender Teil einer Bildkomposition bestätigt der Maler, indem er die von ihm gewählte Vedute in seinem Gemälde von einem Künstler malen lässt

*A Landscape with Casino,*  
Roberts, T. 1773  
© The Whitworth Gallery,  
University of Manchester  
O.1963.1

aus Musielak, R.: *Charlemont's Marino, Portrait of a Landscape*,  
Dublin 2014, S. 57.