

Judith Breuer/Wolfgang Mayer/Helmut F. Reichwald:

Erweckung aus dem Zauberschlaf

Zur Restaurierung des Wilhelmatheaters in Stuttgart-Bad Cannstatt

Die Restaurierung des Wilhelmatheaters nähert sich ihrem Ende. Seit der ersten Vorstellung des Theaterbaus im Nachrichtenblatt Nr. 4/1982 (Norbert Bongartz, Dreimal Theater in Stuttgart) hat sich viel ereignet: Es fand sich ein nahezu ideales Nutzungskonzept. Ein vertiefter Forschungsstand und die vielen Besonderheiten dieses Bauwerkes sind es wert, es noch einmal herauszustellen. Auch bei sehr guten, scheinbar selbstverständlich wirkenden Restaurierungsergebnissen sind eine Unmenge an Detailüberlegungen und Abweichungen von Idealvorstellungen der Denkmalpflege notwendig. Deshalb berichten wir ausführlicher als sonst, und es kommen diesmal der zuständige Gebietsreferent Wolfgang Mayer (My), aus der Inventarisierung die Kunsthistorikerin Judith Breuer (Br) und der Leiter der Restaurierungswerkstatt Helmut F. Reichwald (Rei) zu Wort.

Baugeschichte I (1837–1864)

Mit der Weigerung König Wilhelms I., dem aufstrebenden Badeort Cannstatt eine Spielbank zu genehmigen, beauftragte er 1837 den Architekten Karl Ludwig Wilhelm Zanth mit der Planung eines Theaters „als Ersatz für den vermeinten Vortheil, den diese väterliche Entscheidung den Einwohnern zu entziehen schien“, welches „dem Park (Rosensteinpark) angehören sollte, ohne durch seine Stellung späteren Anlagen ein Hindernis zu werden, zugleich aber dem Publicum leicht zugänglich seyn!“.

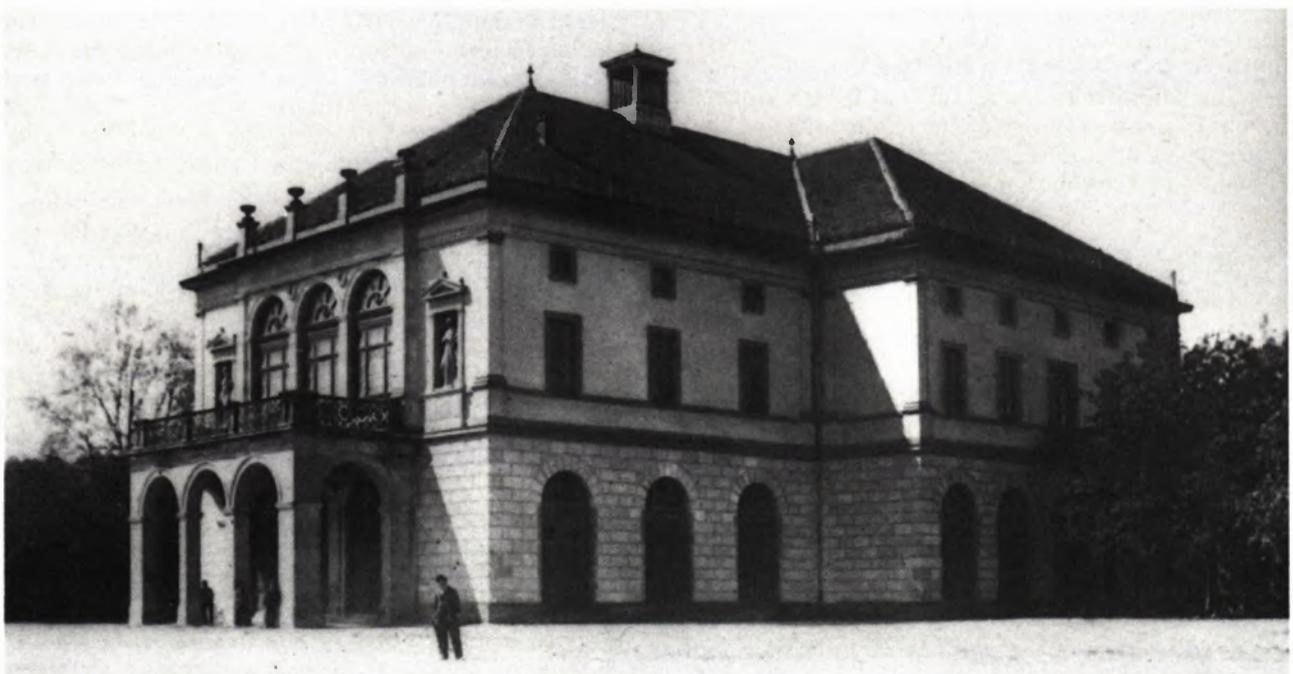
Zanth erhielt den Auftrag, nachdem seine Pläne zum Hoftheater am Schloßplatz den König begeistert hatten. Als Standort wählte der Architekt die Verbindung der beiden Landstraßen nach Stuttgart und Ludwigsburg, wozu einige Häuser aufgekauft und abgebrochen

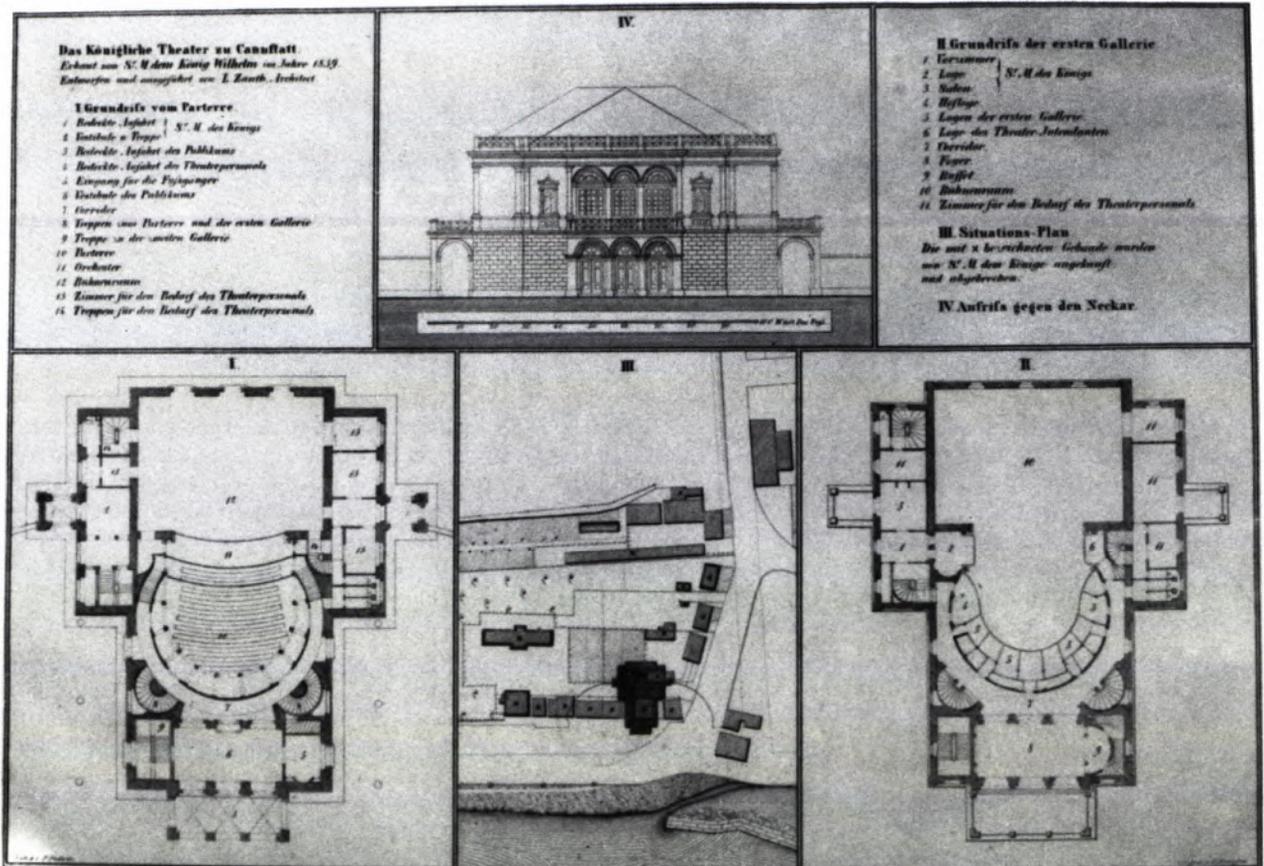
werden mußten. Die Genehmigung der von Zanth vorgelegten Pläne erfolgte am 24. Juni 1838, als Baukosten wurden 80463 Gulden angegeben. Nach einer Reise durch England und Frankreich und einem Treffen mit seinem Freund Hittorf in Paris überarbeitete er Ende 1838 nochmals die Fassaden.

Mit der Entscheidung, den Entwurf des Mannheimer Theatermaschinenbauers Mühlendorfer zur Bühnenmaschinerie dem des Stuttgarter Hoftheatermaschinenbauers Krämer vorzuziehen, mußte Zanth während der Bauarbeiten nochmals eine Umplanung vornehmen. Mühlendorfer bestand auf einer Vergrößerung der Bühne, was zur Folge hatte, daß die Rückfront statt eines Walmdaches einen Giebel erhielt.

Anläßlich des Namensfestes des Königs am 29. Mai 1840 wurde das Wilhelmatheater in Anwesenheit des

1 WILHELMATHEATER vor dem ersten Umbau, Zustand um 1880.





2 GRUNDRISSE, AUFRISS UND LAGEPLAN des Wilhelmatheaters, kolorierte Tuschezeichnung, wohl von Karl Ludwig Zanth, ca. 1839.

Königshauses eingeweiht. Gespielt wurde im Wilhelmatheater zwei- bis dreimal wöchentlich, wobei nicht nur Lustspiele, sondern auch Spielopern aufgeführt wurden. Durch die abseitige Lage nahm der Besuch des Theaters immer mehr ab, so daß mit der Wiedereröffnung des Stuttgarter Hoftheaters die letzte öffentliche Vorstellung im Wilhelmatheater am 14. 9. 1847 stattfand. „Nur ausnahmsweise, bei Besuchen fremder Fürstlichkeiten oder sonstigen festlichen Gelegenheiten“ fanden noch Aufführungen statt, so z. B. auch bei den Stuttgarter Kaisertagen im September 1857, als Napoleon III., der Kaiser von Rußland und die Königinnen von Griechenland und Holland in der Wilhelma waren. Ein kurzes Gastspiel einer französischen Theatergruppe im Jahr 1864 brachte nicht den gewünschten Erfolg, so daß das Theater endgültig geschlossen blieb. (My)

Der Architekt Karl Ludwig Zanth

Als Karl Ludwig Wilhelm Zanth (1796–1857) den Entwurf für das Wilhelmatheater ausarbeitete, konnte er darin zahlreiche während seiner Ausbildung, seinen Auslandsaufenthalten und Bildungsreisen empfangene Anregungen einbringen. Den ersten in Richtung seines späteren Berufes gehenden Unterricht hatte Zanth in Breslau, wo er als Sohn eines jüdischen Arztes geboren wurde, an der dortigen Kunst- und Bauschule erhalten. 1808 kam er nach Kassel, wohin sein Vater als Leibarzt der Königin von Westfalen, Gattin von Jérôme Bonaparte und Schwester Wilhelms I. von Württemberg, berufen worden war. Ein Stipendium des westfälischen Hofes ermöglichte dem jungen Zanth, nach Paris, an die Ecole Polymatique und das Lycée Bonaparte, zu ge-

hen. Mit der Auflösung des Königreichs Westfalen 1813 endete sein erster Pariser Studienaufenthalt, und Zanth gelangte – durch Beziehungen seines Vaters – nach Stuttgart, wo er 1815 eine Lehre im Architekturbüro des Hofbaumeisters Ferdinand von Fischer antrat.

Zur Vervollständigung seiner Ausbildung reiste Zanth 1820 ein zweites Mal nach Paris und besuchte die Ecole des Beaux Arts. Über seinen Lehrer, den Empire-Architekten Charles Percier, lernte Zanth den aus Köln stammenden Jakob Ignaz Hittorf (1792–1867) näher kennen, der neben Jean François Lecoq die Stellung des „Architect du Roi pour les Fêtes et Cérémonies“ innehatte. Durch die Fürsprache Hittorfs erhielt der angehende Architekt u. a. 1821 die Gelegenheit, bei den Dekorationen zur Taufe des Herzogs von Bordeaux in der Kirche Notre-Dame mitzuarbeiten.

Hittorf trug sich damals schon länger mit dem Plan einer Italienreise, auf der er die antike Architektur erforschen wollte. Im September 1822 war es dann soweit, er erhielt seinen lang ersehnten Studienurlaub. Als Schüler und Freund begleitete ihn Zanth in das „Land der Ideale“ (Zanth). Sie besuchten die wichtigsten Ausgrabungsstätten bis hinab nach Sizilien und hielten ihre Beobachtungen in zahlreichen Zeichnungen fest, welche Vorlagen für spätere gemeinsame Veröffentlichungen wurden.

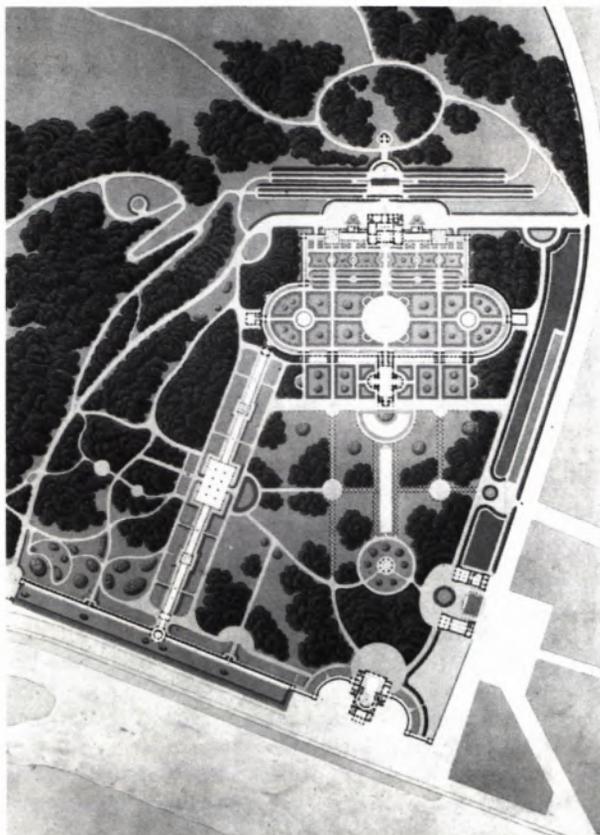
Als erster größerer Auftrag nach der Rückkehr aus Italien wurde Hittorf zusammen mit Lecoq 1824/25 der Umbau des Théâtre-Italien in Paris übertragen, bei dessen Innenausstattung sich die an antiken Bauten gemachten Beobachtungen erstmals in Hittorfs Werk niederschlagen sollten. Als Inspektor erlebte Zanth diesen

3 LAGEPLAN aus K. L. Zanth's Tafelwerk von 1855 mit der gesamten Anlage der Kgl. Villa und des Theaters.

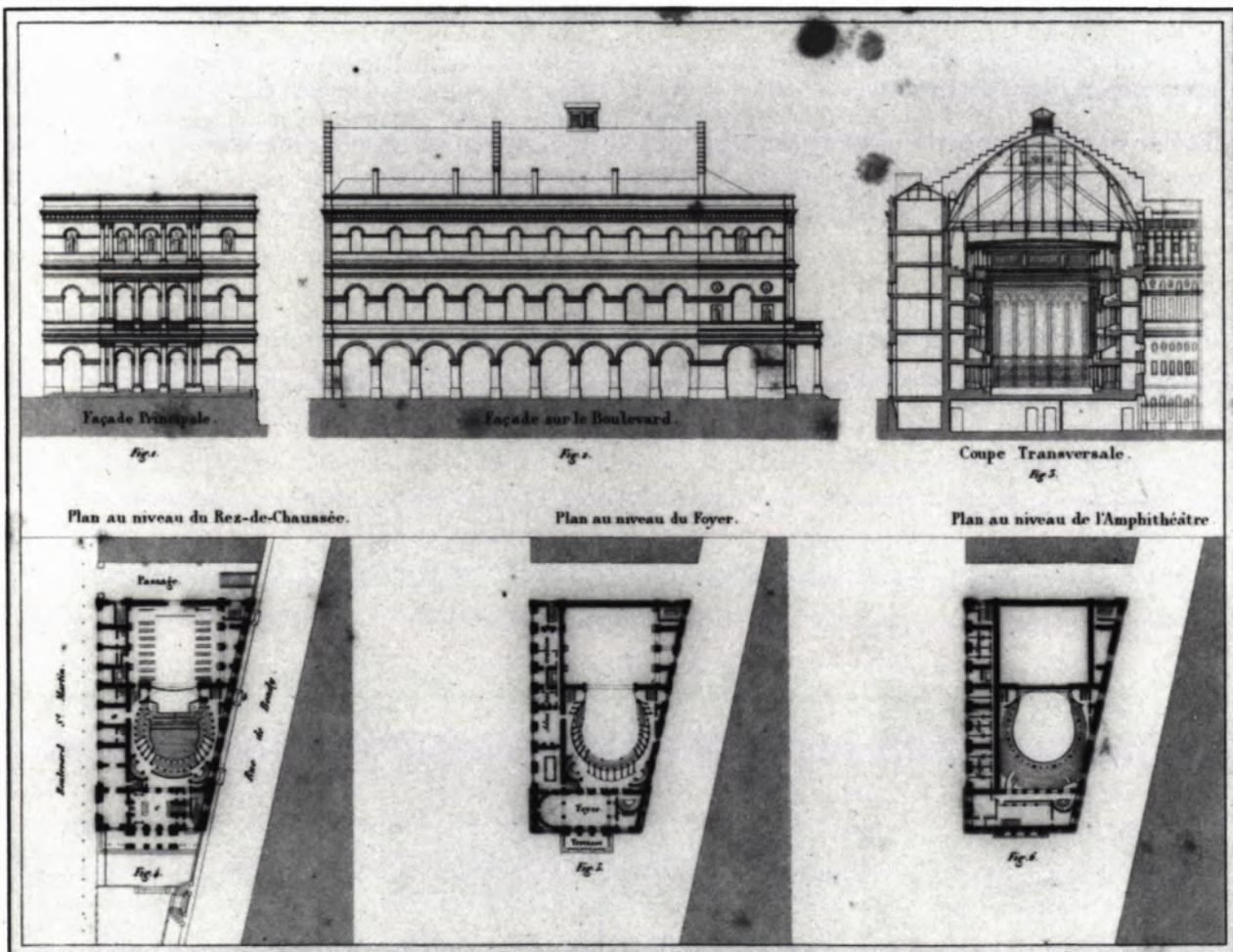
Theaterumbau aus nächster Nähe. Ob er auch beim Neubau des Pariser Théâtre Ambigu-Comique in den Jahren 1827/28 neben Hittorf und Lecointe mitwirkte, ist nicht nachzuweisen, auch wenn das „Morgenblatt für gebildete Leser“ anlässlich der Eröffnung des Wilhelmatheaters Zanth's Mitwirkung an diesem Pariser Theater behauptet.

Aus privaten und politisch-beruflichen Gründen verließ Zanth 1831 Paris und ließ sich in Stuttgart (mit dem franjösierten Vornamen Louis) als Architekt nieder. Die Muße, zu der ihn die anfänglich schlechte Auftragslage zwang, nutzte er dazu, seine in Italien gewonnenen Kenntnisse in eine heute verschollene wissenschaftliche Arbeit mit dem Titel „Über die Wohnhäuser von Pompeji“ einzubringen, für die ihm die Universität Tübingen den Dokortitel verlieh.

Seinen ersten großen Bauauftrag erhielt Zanth im darauffolgenden Jahr völlig unerwartet von einem ungarischen Baron. Zur Verwirklichung des gewünschten Landsitzes und eines ganzen Dorfes verbrachte er einige Monate des Jahres 1834 in Tordats/Ungarn. Dank Kontakten zum württembergischen Hof wurde Zanth 1835 dann zu dem Wettbewerb um den Neubau des Stuttgarter Hoftheaters eingeladen. Sein Entwurf fand zwar vor den Entwürfen von Giovanni Salucci und Nikolaus F. von Thouret das Gefallen des Königs, wurde



4 DAS THEATER AMBIGU-COMIQUE, Paris, erbaut 1827/28 von J. I. Hittorf (abgebrochen 1966) in Ansichten, Querschnitt und Grundrissen. Es war Vorbild für das Wilhelmatheater.



wegen politischer und finanzieller Unsicherheiten dann aber doch nicht verwirklicht. Statt dessen konnte Zanth 1839/40 das kleine Theater in Cannstatt erstellen und ab 1843 den Komplex der „Wilhelma“ genannten königlichen Villa anschließen, welchen er 1855 in einem mit großartigen Farb lithografien ausgestatteten Folio band der weiteren Öffentlichkeit vorstellte. 1844, noch zu Beginn der umfangreichen Bauarbeiten, erhob ihn der König in den personalen Adelsstand.

Vorbilder und Bedeutung des Cannstatter Theaterbaus

Schon im äußeren Erscheinungsbild, welches das Cannstatter Theater seit seiner Vollendung im Jahre 1840 bis zu seinem Umbau im Jahre 1903 besaß und nun wieder erhalten hat, zeigt sich die intime Kenntnis des Architekten von den Hittorf-Lecoineschen Theatern in Paris. Wie den nicht realisierten Umbauforschung für das Théâtre-Italien und wie das Théâtre Ambigu-Comique (bis zum Abbruch 1966) kennzeichnen auch das Wilhelmatheater eine schlichte Rundbogen-Renaissance sowie die Gliederung durch Mittelrisalit, Statuen nischen und Attika. Schon bei seinem zuvor ausgearbeiteten Entwurf für ein königliches Hoftheater am Stutt garter Schloßplatz hatte Zanth auf das Gliederungs schema der Hittorf-Lecoineschen Theater zurückgegriffen. Auch in seiner Größe konnte sich dieses Projekt mit den vorbildhaften Pariser Theatern messen.

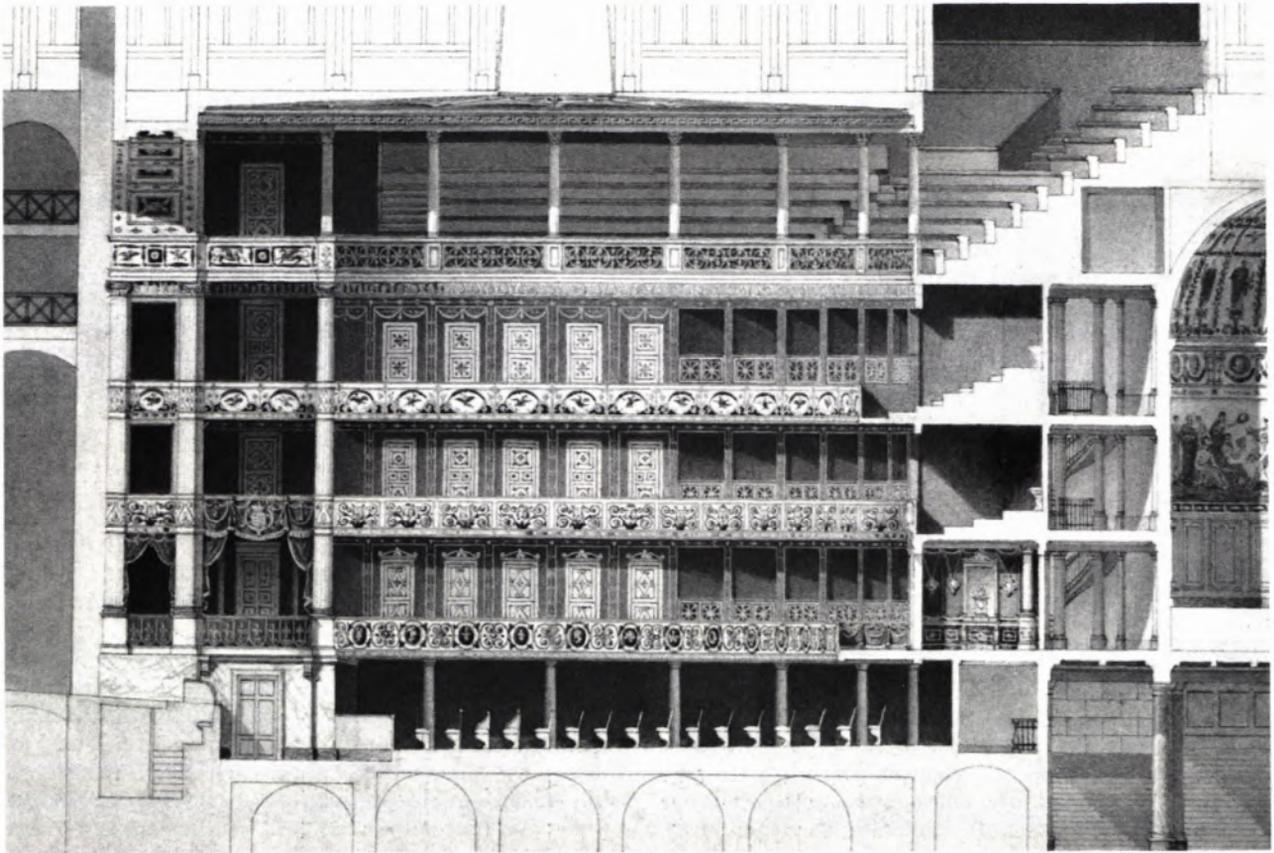
Nachdem die meisten alten Theaterbauten, wenn sie nicht schon vorher von einem hausgemachten Brand zerstört wurden, dem Neubauboom des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind, gibt es auf bundesdeutschem Boden auch nur noch wenige Theater, die stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Wilhelmatheater aufweisen. Dazu gehören das Landestheater Coburg (erbaut 1837/40), das Opernhaus Hannover (erbaut 1845/52) und das Gärtnerplatztheater München (erbaut 1864/65). Dabei sind die Bauten in Coburg und Han nover wesentlich strenger gegliedert, fehlt ihnen das elegante, an der zeitgenössischen Pariser Architektur orientierte Erscheinungsbild, welches das Cannstatter Theater auszeichnet. Hingegen klingt bei einem nicht ausgeführten Projekt für Coburg das Cannstatter Motiv

der den Theaterplatz einzirkelnden Mauern an, und zwar in Gestalt eines etwa im Halbkreis angeordneten Wandelganges. Das als dritter Vergleichsbau genannte, von dem ehemaligen Gärtner-Mitarbeiter F. M. Reif fenstuel erbaute Münchner Theater zeigt die heute wohl engste Verwandtschaft mit dem wesentlich älteren Bau in Cannstatt. Hier kehrt sogar das Gliederungsmo tiv des in drei großen Rundbogenfenstern geöffneten Mittelrisalits wieder. Ein verwandter württembergischer Theaterbau, das Stadttheater Biberach, das der Stuttgarter Architekt Christian Friedrich Leins, der in den 30er Jahren im Büro Zanth's gearbeitet und später in Paris studiert hatte, 1857/58 errichtete, steht heute nicht mehr.

Über die Fassadengestaltung des Cannstatter Theaters hinaus läßt sich die Vorbildlichkeit Pariser bzw. franzö sischer Theaterarchitektur auch am Grundriß des Zu schauerraums ablesen. Seine dem Kreis angenäherte Gestalt entspricht der zeitgenössischen Vorliebe für ein fache geometrische bzw. klassische Formen. Auch hat die Raumform den Vorzug, mehr Zuschauern als im ba rocken Saal eine gute Sicht zur Bühne zu ermöglichen, mit Ausnahme der Besucher auf den wenigen Plätzen bei der Einschnürung im Proszeniumsbereich. Dieser kleine Nachteil wurde in Kauf genommen um der Zen tralraumwirkung bzw. der Veranschaulichung des Ge meinschaftserlebnisses willen. Denn in der Zeit nach der Französischen Revolution erkannte man das gerun dete Auditorium als ein Produkt der antiken Demokra tie und damit einer Gesellschaftsform, die nunmehr vorbildhaft geworden war. Als Prototypen des neuen bürgerlichen Theaters wirkten das Odeon-Theater in Paris, 1779/82 von Peyre und DeWailly geschaffen, und das Theater in Besançon, 1775/84 von Nicolaus Ledoux erbaut, welches letzteres als reines Bürgertheater sogar ganz auf Logen verzichtete. Als Hittorf und Leco in te 1825 das Théâtre-Italien umgestalteten, brachten sie auch den alten ellipsenförmigen Saal in die ideale Kreisform. Ebenso wählten sie für ihren Neubau des Ambigu-Comique-Theaters die bürgergemäße Zu schauerraumform. Und auch Zanth sah in seinem un realisierten Stuttgarter Hoftheaterprojekt die gerundete Auditoriumsform vor, die sich – da hier auch dem An spruch eines Landes- bzw. Nationaltheaters genügt werden sollte – durchaus anbot.



5 UN AUSGEFÜHRTER WETTBEWERBSENTWURF ZANTHS für ein Kgl. Hof theater am Schloßplatz in Stuttgart 1835/36 (an der Stelle des späteren Königsbaus). In Stil und Gliederung ist der Bau mit dem Wilhelma theater vergleichbar.



6 UNAUSGEFÜHRTER WETTBEWERBSENTWURF ZANTHS für ein Kgl. Hoftheater am Schloßplatz in Stuttgart, 1835/36, Längsschnitt; Aufbau und Dekoration des Zuschauerraums nehmen wesentliche Charakteristika der Innenräume des Wilhelmatheaters vorweg.

Beim Wilhelmatheater wurde der bürgerliche Anspruch auch im amphitheatralisch ansteigenden Parkett mit durchgehenden Stuhlreihen und in den zur Bühne geneigten Rängen zum Ausdruck gebracht. Die Hoflogen befanden sich im seitlich abgeschrankten Proszeniumsbereich, dort, wo die Bedingungen fürs Sehen schlechter als fürs Gesehenwerden waren. Weitere Logen für Adel und Großbürgertum nahmen den gesamten ersten Rang ein, waren jedoch nur durch niedrige Trennwände voneinander geschieden. Der zweite, oberste Rang dieses Hof- und Bürgertheaters trug – wie auch im älteren Hoftheaterentwurf Zanth's vorgesehen bzw. wie im Pariser Ambigu-Comique-Theater – amphitheatralisch ansteigende Bankreihen und war wie schon das Parkett vorwiegend den Bürgern bestimmt.

Dekorationsprogramm des Zuschauerraums

Der antikisierenden Raumform des Auditoriums entsprach eine antikische Ausmalung. „Die Wände und Decken sämtlicher Räume sind mit dem, diesen Künstler (Zanth, d. Verf.) auszeichnenden Geschmack und reicher Phantasie in pompeianischer Weise polychromisch bemalt“, schreibt Philipp Ludwig Adam in seinem Buch „Das Königreich Württemberg...“ von 1841 unter eine Abbildung des Theaters. Auch das Adreßbuch der Stadt Stuttgart von 1841 erwähnt in seiner Jahreschronik den Neubau des Theaters und nennt seine innere und äußere Ausstattung „höchst elegant und sinnig“.

Jahrzehnte danach hatte sich das Empfinden entscheidend geändert; spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg opferte man die farbenfrohen Dekorationen einem ein-

heitlich hellen Anstrich. Da weder die kulturhistorische, geschweige künstlerische Bedeutung der alten Farbfassung bewußt war, unterblieb eine fotografische Dokumentation. Als dann vor wenigen Jahren die Entscheidung zugunsten der Renovierung des Theaters und der originalgetreuen Wiederherstellung seiner Ausmalungen gefallen war, suchte man vergeblich nach einer Aufnahme vom ursprünglichen Innenraum. Anhaltspunkte für die Rekonstruktion konnten also allein die Farbbefunde und zwei im Städtischen Museum Ludwigsburg aufbewahrte kolorierte Entwürfe geben.

Der eine der beiden Entwürfe, bezeichnet „Studium des Proszeniums d. K. Theaters in Kannstadt, L. Zanth, 1839“ zeigt im Aufriß den Proszeniumsbereich und einen Abschnitt der Ränge bis zur ersten Säulenstellung (s. Titelbild). Demnach bestimmte den Raum der Farbklang Chamois (= hell gelbbraunlich bzw. sandfarben), Grün, Rot und Gelb. Chamois waren im Grundton die architektonischen Teile gehalten, so die das Proszenium seitlich einfassende korinthische Kolossalordnung, ferner die Ränge und Decke stützenden Säulen sowie das Gebälk. Grün, lindgrün waren der Hintergrund bzw. die Wände, rot die Proszeniumslogen dekoriert; die untere, die Königsloge, war durch eine Draperie, welche mit goldenen Schnüren dekoriert zwischen den württembergischen Wappentieren eine Krone zeigte, und durch eine Schabracke bzw. einen seitlich gerafften, ebenfalls roten Vorhang ausgezeichnet. Die obere Proszeniumsloge zeigte ebenfalls eine rot-goldene, aber schlichtere, nur mit Rosetten dekorierte Brüstung und war durch das farbig gefaßte Proszeniumsgebälk gekennzeichnet.

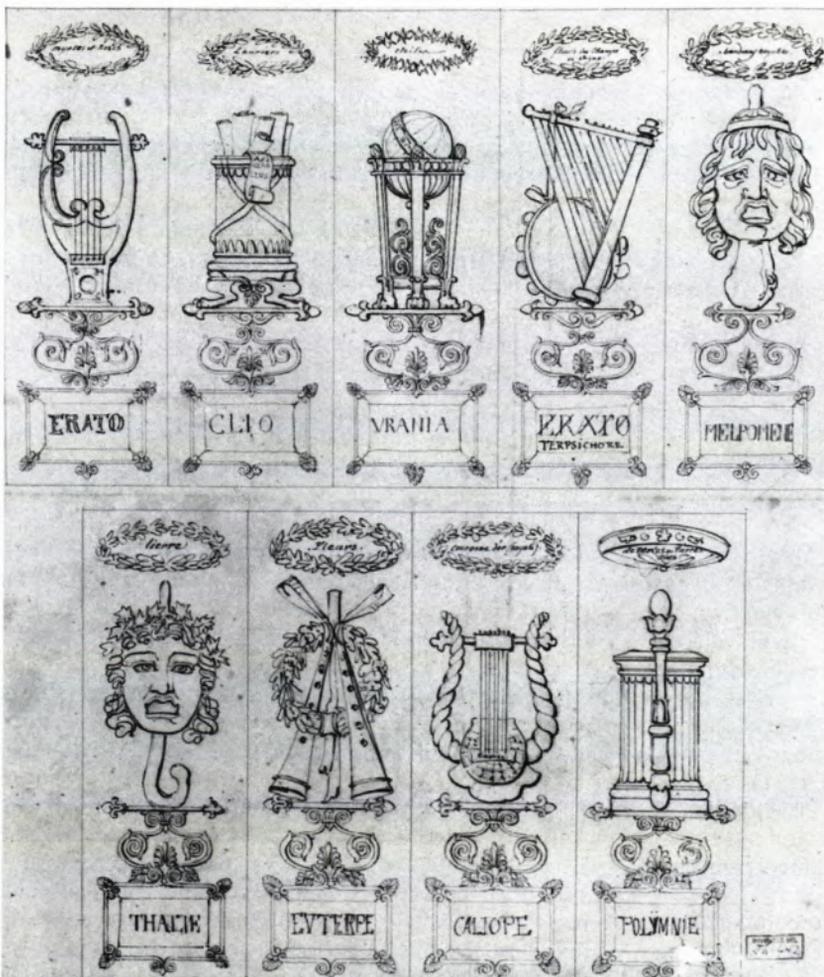
Von den Hoflogen dekorativ verschieden sind im Zanth'schen Entwurf die Publikumsränge, welche mit einer konvexen Ausschwingung am Proszeniumsbe- reich ansetzen. Ihre Brüstungen zieren zwar am oberen und unteren Rand ebenfalls rot-gelbe Eierstäbe nebst Mäanderfries, doch ist die weitere Brüstungsfläche mit einer buntfarbigen Dekorationsmalerei versehen.

Farbigkeit und Motive der Innendekoration des Wilhelmatheaters hatte Zanth aus antiken Vorbildern entwickelt. Damit entsprach er durchaus einem Zeitgeschmack. Die im 18. Jahrhundert begonnenen Ausgrabungen der antiken Städte Herculaneum und Pompeji, die beim Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschüttet worden waren, beschäftigten zahlreiche Künstler und wirkten sich auf Architektur, Malerei und Mode aus. Auch Thouret hatte bei seinem Italienaufenthalt Ende des 18. Jahrhunderts die antike Dekorationsmalerei kennengelernt und ihre Motive – unter Festhalten an der kühlen Empire-Farbigkeit – bei der Neuausstattung der herzoglichen, später königlichen Gemächer aufgegriffen. Noch heute zeugen das Registraturzimmer im Neuen Corps de Logis des Ludwigsburger Schlosses und das Südostzimmer im Favorite-Schloß von der Antikenliebe der Zeit um und nach 1800.

Die Dekoration des Wilhelmatheaters dagegen lehnte sich motivisch und vor allem in ihrer Buntfarbigkeit noch enger an antike Vorbilder an. Darin lag ein programmatischer Anspruch. Zanth's Zusammenarbeit mit Hittorf, ihre gemeinsamen Publikationen legen diese Annahme nahe. Hittorf und Zanth griffen mit der Veröf-

fentlichung ihrer Untersuchungen, die sie in Rom, Unteritalien und Sizilien gemacht hatten, in den Polychromie-Streit ein. Sie wiesen die Farbigkeit antiker Architektur nach, widerlegten die Theoretiker des Klassizismus, die die helle Stein- oder Marmorsichtigkeit antiker Architektur behaupteten; sie stellten Polychromie als Charakteristikum und nicht als zufälliges Attribut antiker Architektur dar. Umfassendes Anschauungsmaterial lieferten Hittorf und Zanth dann 1827/28 mit ihrer aufwendigen Veröffentlichung „Architecture antique de la Sicile ou Recueil des plus intéressans monuments d'Architecture des villes et des lieux“. Detaillierte Farbtafeln zeigen die von ihnen an verschiedenen Tempeln, vorwiegend in Selinunt, entdeckten Architekturteile in einer bisher unbekanntenen Farbigkeit, so u. a. kräftig gelb gefaßte Säulen, buntfarbig (in Rot, Blau, Grün und Gelb) bemalte Kapitelle und Gebälke.

Und beide, Hittorf wie Zanth, zogen aus ihren Erkenntnissen Konsequenzen für ihre Baupraxis. Erstes bauliches Manifest der antiken Polychromie wurde die Innenarchitektur der von Hittorf und Lecoqte 1825 bis 1828 um- bzw. neugebauten Pariser Theater, des Théâtre-Italien und des Théâtre Ambigu-Comique. Für den 1824 begonnenen Pariser Kirchenbau St. Vincent-de-Paul hatte Hittorf sogar ein den Außenbau mit einbeziehendes Dekorationsprogramm entwickelt, das jedoch kurz nach seiner Anbringung (1860) auf Protest hin wieder entfernt werden mußte. Bauten Zanth's, die innen und (partiell) außen antikisch bemalt waren, wie das 1836 in Stuttgart-Bergheim errichtete Landhaus



7 MUSENSYMBOLS, Zeichnung aus dem Nachlaß des Pariser Architekten J. I. Hittorf, entstanden vermutlich im Zusammenhang mit dem Umbau des Théâtre-Italien, Paris, um 1825. Mit den Motiven wurde die Dekoration des 1. Rangs im Wilhelmatheater ergänzt.

Notter und die Villa Rebenberg von 1838 im Stuttgarter Norden, wurden abgebrochen bzw. im Krieg zerstört.

Die Innendekorationen in beiden genannten Pariser Theatern waren von einer den studierten antiken Bauten entsprechenden bunten Farbigekeit vor chamoisfarbenem Hintergrund bzw. chamoisfarbenen Architekturteilen. Die Dekorationen erstreckten sich nicht nur auf die Flächen, sondern überzogen auch architektonische Teile, wie Säulenschäfte, Kapitelle und Gebälk. Damit unterschieden sie sich von den bisher beliebten sog. pompejanischen Dekorationen, zeigten darin ihre Abhängigkeit von den an den griechischen Tempeln Italiens gemachten Erkenntnissen.

In beiden Häusern bezog sich das Bildprogramm der Ausmalung auf die Bauaufgabe. Musendarstellungen auf den Rangbrüstungen sowie Darstellungen von Musikgottheiten und -genien auf der Auditoriumsdecke nobilitierten die Bauten zu Tempeln der Kunst.

Die Ausmalung des Stuttgarter Wilhelmatheaters zeigt(e) in Farbigekeit und Programm eine enge Verwandtschaft mit den nicht mehr bestehenden Pariser Theatern. Wie bei diesen sind die Architekturteile des Innenraums chamoisfarben vor lichtgrüner Raumschale und die Proszeniumslogen zwischen Kolossalordnung rot gehalten. Die Dekorationsmalerei umfaßt wie in den Vorbildtheatern ornamentale, gegenständliche und figürliche Motive antiken Ursprungs und ist ähnlich buntfarbig. Auch sie überzieht hier außer den Rangbrüstungen Säulenschäfte, Kapitelle und Gebälk und macht – nunmehr wiederhergestellt – das Wilhelmatheater als ein Stück Auseinandersetzung mit antiker Architektur erfahrbar.

Auch das Cannstatter Bildprogramm umfaßt(e) Musendarstellungen auf der Brüstung des ersten Ranges. Der auf dem Zanthischen Entwurfskarton sichtbare Abschnitt der ersten Rangbrüstung zeigt zwischen Arabesken zwei Medaillons, im rechten einen Dreifuß mit Schriftrollen, im linken eine Maske bzw. ein Gesicht mit tragischem Ausdruck unter Krone oder Diadem. Es handelt sich um Symbole der Musen Geschichtsschreibung (Clio) und Tragödie (Melpomene). Ihre an die Gestalt von Gemmen erinnernde Rahmung hatte im Théâtre-Italien und in Zanth's Hoftheaterentwurf direkte Vorbilder. Wie die weiteren Musensymbole im Wilhelmatheater aussahen und wie sie angeordnet waren, darüber geben weder Karton noch Befunde Auskunft.

Erstes Problem bei der Rekonstruktion der Rangbrüstung war also, vergleichbare Musendarstellungen ausfindig zu machen. Obwohl damals ein beliebtes Motiv bei Theaterausmalungen (vgl. ursprüngliches Deckenbild im Berliner Schauspielhaus von Schinkel), bot allein ein aus der Hand Hittorfs stammender Entwurf, auf den uns die Drs. Uwe Westfeling und Antje Zimmermann von der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln, aufmerksam machten, passende Motive zur Ergänzung der Zanth'schen Vorgaben. Die vermutlich im Zusammenhang mit der Restaurierung des Théâtre-Italien um 1825 entstandene Zeichnung zeigt folgende Attribute bzw. Symbole für die neun klassischen Musen (s. Abb. 7):

- für Erato, Muse der Lyrik, insbesondere der Liebesdichtung, steht ein Saiteninstrument,
- für Clio, Muse der Geschichtsschreibung, wie im Zanth'schen Entwurf, ein Behälter mit Schriftrollen,

- für Urania, Muse der Sternkunde, eine Weltkugel auf Dreifuß,
- für Terpsichore, Muse des Tanzes, Tamburin und Harfe,
- für Melpomene, Muse der Tragödie, wie bei Zanth, die tragische Maske bzw. Physiognomie mit Krone oder Diadem,
- für Thalie bzw. Thalia, Muse der Komödie, eine komische Maske bzw. Physiognomie mit Efeukranz vor Narrenstab,
- für Euterpe, Muse der Musik bzw. lyrischen Poesie, Flöten und Blumenkranz,
- für Caliope, Muse des Epos bzw. der erzählenden Dichtung, die Lyra und
- für Polymnie, Muse des Chorgesangs, ein Dirigentenstab vor säulenartigem Podest.

Die Hittorfschen ähneln den beiden Zanth'schen Musensymbolen so sehr, daß mit ihnen ohne weiteres erstere ergänzt werden konnten. Ein kleines Problem bereitete nur noch die Anordnung auf der Rangbrüstung. 22 Medaillons sind verlangt, wenn man davon ausgeht, daß – wie von Zanth vorgegeben – zwei Bilder auf ein Interkolumnium bei insgesamt 10 Rangstützen kommen. Eine kanonische Anordnung der Musensymbole schied schon durch die Vorgaben aus; so entschied man sich bei der Rekonstruktion für eine zwar regelmäßige, aber abwechslungsreiche Verteilung der neun unterschiedlichen Motive auf die 22 Medaillons.

Die Vorgaben für die Brüstung des zweiten Rangs, welche Zanth in seinem Proszeniumsentswurf gibt, verweisen auf eine ikonographisch weniger komplexe Dekoration. Der Entwurf zeigt Greif, Lorbeerkranz, Greif, Lyra, Greif, wobei sich die Greifen beiderseits des Kranzes einander zuwenden. Die Reihe der im weitesten Sinne für Theater, Dichtung und Ruhm stehenden Embleme konnte zweifellos in der vorgegebenen Abfolge fortgeführt werden. Ein Vergleich mit Zanth's Entwurf für ein Stuttgarter Hoftheater am Schloßplatz zeigt, daß er sich auch beim dortigen zweiten Rang mit wenigen, sogar nur zwei Motiven begnügte.

Auch die Decke des Wilhelmatheaters war farbig gefaßt, wie Befunde belegen. Das genauere, 1840 wohl auch ausgeführte Deckenbildprogramm geht aus dem zeitgenössischen „Plafond des K. Theaters in Cannstadt“ bezeichneten kolorierten Entwurfskarton hervor (s. Titelbild). Er stellt ein Velum bzw. Velarium dar, also eine aus den Sonnensegeln über antiken Theatern entwickelte, seit dem Klassizismus beliebte Deckengestaltung. Seinen Mittelpunkt bildet(e) die in situ erhaltene Blechrosette mit Öffnungen zu dem auf dem Dach des Theaters sichtbaren Entlüftungstürmchen. Das Velum ist in filigraner Arabeskmalerei auf chamoisfarbenem Grund – wie der im Entwurfskarton farbig ganz ausgeführte einzelne Sektor zeigt – in den kräftigen Farbtönen Gelb, Grün, Blau und Rot gestaltet. Blaue Hintergründe im Mittelpunkt und am Rande des Velums assoziieren den sich darüber öffnenden Himmel. Jeder der sechzehn Sektoren birgt einen Schild mit einer gegenständlichen oder figürlichen Darstellung, insgesamt zehn unterschiedliche Motive. Es handelt sich um antike Bildthemen, die nur zum Teil auf die Bauaufgabe Bezug nehmen, und zwar um einen Himmelsglobus, der viermal als Schildmotiv in regelmäßiger Ab-



8 APOLL, rekonstruiertes Zwickelbild zwischen Deckenspiegel und Proszenium, Aufnahme April 1987.



9 BACCHUS, rekonstruiertes Zwickelbild zwischen Deckenspiegel und Proszenium, Aufnahme April 1987.

folge auftaucht (vgl. Symbol für die Muse der Sternkunde bei Hittorf), um das Musenroß Pegasus, um einen viermal wiederkehrenden Kandelaber, um einen Schwan, um einen an seinen Bocksbeinen, -hörnern und -ohren zu erkennenden Pan mit Thyrsosstab (in Pinienzapfen auslaufender und mit Efeu umwundener Stab, Kennzeichen der Bacchanten), um eine Nereide bzw. Meerjungfrau, um einen Delphin, um einen Panther mit Hufen, wie er von antiken Dekorationen bekannt ist, um einen hirsch- oder drachenartigen Pegasus und um einen Greifen. Diese kein geschlossenes Programm ausmachenden Motive – wie auch die Ausmalung von Vestibül und Foyer – hat Zanth vermutlich sowohl aus seinen Reiseaufzeichnungen wie auch aus damaligen Vorlagebüchern entwickelt, z. B. dem seit 1827 in Berlin verlegten Foliobildwerk des ebenfalls durch Studien in Paris und Italien gebildeten Architekten Wilhelm Zahn, betitelt „Die schönsten Ornamente

und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae . . .“

Der Deckenentwurf sieht außer dem Velum noch zwei figürliche Darstellungen für die Zwickel am Proszenium vor. Die Zwickelbilder sind nur als Zeichnungen, nicht farbig angelegt. Das den nördlichen Zwickel betreffende Bild stellt eine geflügelte männliche Gestalt mit Thyrsosstab und Tambourin vor, welche in einer Muschel steht und zwei vorgespannte Schwäne lenkt. Dem Gespann vorweg schwimmt ein Delphin. Die Attribute Schwan bzw. Schwanenwagen und Tambourin kennzeichnen das Wesen als Apoll, den hellenistischen Gott der Künste, den Führer der Musen.

Die Zeichnung für den südlichen Zwickel zeigt eine geflügelte Zwittergestalt von Weinlaub umkränzt, ein Fell um die Schultern, die einen Thyrsosstab, an dem eine Maske hängt, in der Linken hält und mit der Rechten einen Streitwagen lenkt, den zwei Greifen ziehen und denen wiederum ein Panther vorausläuft. Weinlaub, Thyrsosstab, Maske, Fellumhang, Panther und Greife geben die Gestalt als üblicherweise und auch hier als weichlichen Jüngling vorgestellten Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, Dionysos bzw. Bacchus, zu erkennen, aus dessen Kult das Schauspiel entstand.

Die Gegenüberstellung der beiden gemeinsam in Delphi verehrten, rivalisierenden Gottheiten war ein durchaus geläufiges Thema in der Theaterdekoration. Im Pariser Ambigu-Comique-Theater befanden sich plastische Bildnisse von Apoll und Bacchus im Proszeniumsgebälk und standen Büsten der beiden Gottheiten im Treppenhaus.

Nach der Identifizierung der beiden Zwickeldarstellungen lassen sich einige der Schildmotive im Deckenbild in Zusammenhang mit den beiden Gottheiten deuten. Pegasus, Schwan und Globus sind dem Gott Apoll bzw. den Musen, Pan, Delphin, Panther und Greif dem Bacchus zuzuordnen.

Gemeinsam ergeben das Musenprogramm der Brüstung, die Darstellungen von Apoll und Bacchus nebst einiger ihrer Attribute im Deckenbild eine das Theater als Tempel der Musen bzw. Kunst charakterisierende Ikonographie. Auch die antikisierende Architektur des Theaterbaus einschließlich des gerundeten Auditoriumsgrundrisses und der Plastiken der Musen Thalia und Terpsichore an der Front läßt im Sinne einer „architecture parlante“ die Funktion des Baus erkennen und bildet zusammen mit der wiederhergestellten Innendekoration ein kleines Gesamtkunstwerk. (Br)

Baugeschichte II (1899–1987)

1899, es regierte inzwischen König Wilhelm II., wurde unter dem Vorsitz von Leo von Vetter und der Mitwirkung angesehener Bürger aus Cannstatt, wie Bankier Hortenstein, Buchdruckereibesitzer Kraut, Architekt Frhr. von Schilling u. a., die private „Wilhelma-Theater-Gesellschaft“ gegründet. Frhr. von Schilling leitete die Umbaumaßnahmen, so den Einbau von elektrischem Licht. Zur Parkseite wurde eine überdachte Terrasse für die provisorische Lagerung von Kulissen angebaut, unter dem Zuschauerraum ein Restaurant mit Küche. Durch Herausnahme der Rückwand in den Rängen wurde die Zahl der Sitzplätze auf 522 erweitert. Man einigte sich mit dem Stuttgarter Hofintendanten von Putlitz, daß die Hoftheaterintendanz den Spielbetrieb während der Wintermonate übernahm; die Wil-

helma-Theater-Gesellschaft führte den Spielbetrieb in den Sommermonaten (ab 1. Juni). So wurde am 25. Mai 1900 in Anwesenheit des Königspaars das Theater als „Königliches Wilhelma-Theater in Stuttgart Cannstatt“ wiedereröffnet. Gleichzeitig wurde der Straßenbahnanschluß an das Wilhelmatheater eingeweiht.

Das Theater hatte in den darauffolgenden Jahren seine Glanzzeit. Allein vom 1. September 1901 bis 1. Mai 1902 fanden 183 Vorführungen statt. Als Erstaufführungen wurden in dieser Zeit aufgeführt: „Kean“ von Alexandre Dumas, „Die rote Robe“ von E. Brieux und 20 weitere Stücke. Es gastierte die Comédie Française mit Molières „Tartuffe“ und „Les précieuses ridicules“. „Hoffmanns Erzählungen“ wurden ebenso aufgeführt wie das Ballett „Die Hand“ von Henry Bereny. „Während der Sommerzeit ließ Prof. Skraup durch ein eigenes Ensemble im Kgl. Wilhelmatheater Operetten, Vaudevilles und Possen zur Aufführung bringen. Die im Wilhelmatheatergarten befindliche Variété-Zeltbühne, welche in sonstigen Jahren Aufführungen zweifelhaften Kunstwertes geboten hatte, war in ein hübsches Gartentheater umgewandelt worden, in welchem hauptsächlich einaktige Lustspiele und Schwänke sowie Vorträge gesanglicher und deklamatorischer Art geboten wurden“ (Chronik von Stuttgart 1902).

Der Brand des Hoftheaters am Schloßplatz in der Nacht vom 19. auf den 20. Januar 1902 war der Anlaß, daß im Wilhelmatheater zur größeren Sicherheit der Besucher Umbaumaßnahmen ergriffen wurden, auch nachdem das Theater nun als Ausweichquartier für das Schauspiel diente. Das Baugesuch der Architekten Bihl und Woltz vom April 1903 zeigt den seitlichen, eingeschossigen Anbau von Treppenhäusern als feuersichere, großzügige Treppe ins Parkett mit zusätzlichen Garderoben. Die Sitzplatzzahl konnte durch Erweiterung des Parterres auf 633 erhöht werden. Im Frühjahr 1909 wurde die schon 1905 geplante Aufstockung der Treppenhäuser verwirklicht, so daß ein feuersicherer Aufgang auch für den ersten und zweiten Rang gewährleistet war. Umbauten im ersten und zweiten Rang erhöhten die Sitzplatzzahl um weitere 100.

Bei den Umbauten von 1903 und 1909 wurde der Bau von 1840 also wesentlich verändert. Die alten halbgewendelten Treppenhäuser entfielen vollständig, der Zuschauerraum wurde durch Wegnahme der runden Rückwand vollständig verändert, und an der Fassade wurde die Attika mit Vasen durch einen Dreiecksgiebel ersetzt. Die Holzkonstruktion des Theaters blieb jedoch weitgehend erhalten.

Nach der Eröffnung des Hoftheater-Neubaus, heute Staatstheater, am 15. September 1912 standen der Hoftheaterintendanz in Stuttgart wieder zwei Bühnen zur Verfügung: Ihre Aufführungen im Wilhelmatheater fanden ein jähes Ende.

Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde das Theater geschlossen und diente als Waffenquartier. Am 11. Mai 1920 wurde es zum Operettenbetrieb wiedereröffnet. Mit der Liquidation der Wilhelma-Theater-Gesellschaft im Frühjahr 1928 ging die zweite Phase des Theaters zu Ende. Eine kostspielige Bühnenerneuerung (Erneuerung des eisernen Vorhanges, neue Bühnenbeleuchtung) wäre notwendig gewesen.

Am 2. Mai 1935 fragte das Finanzministerium, Bauabteilung, beim Landesamt für Denkmalpflege nach, „ob das Wilhelmatheater zur Erstellung eines Offiziershei-

mes abgebrochen werden kann“. Am 25. Mai 1935 antwortete das Landesamt für Denkmalpflege, daß einem Abbruch des Theaters nicht zugestimmt werde, das Amt darüber hinaus der Ansicht sei, daß eine wesentliche Beschränkung des Wilhelmaparks auf keinen Fall zugelassen werden dürfe.

Den Zweiten Weltkrieg überstand das Theater mit nur geringen Blessuren: Bei Bombenabwürfen über der Wilhelma wurden die Decke und das Foyer stark beschädigt. Nach notdürftigen Reparaturen und einer vollständig neuen Bestuhlung wurde das Theater 1948 von den Amerikanern als Kino benutzt. Eugen Mertz, ein Cannstatter Architekt, pachtete das Wilhelmatheater und eröffnete es am 16. Dezember 1949 als Lichtspielhaus. Nach 13 Jahren mußte es aus feuerpolizeilichen Gründen wieder schließen.

Immer wieder wurde über den Abbruch des Theaters diskutiert – sei es zur Schaffung eines großzügigen Eingangs in die Wilhelma oder aber zur besseren Verkehrsführung der an zwei Seiten des Theaters vorbeiführenden Bundesstraße 10. Nutzungsüberlegungen wurden sowohl von der Hochbauverwaltung als auch von freien Architekten (Fritz Revellio in der Zeit um 1960) angestellt, zumeist jedoch wieder verworfen. Revellio hatte 1964/65 vorgeschlagen, nur noch die Hülle des Theaters stehenzulassen und einen modernen Saalbau einzubauen. Die zustimmende Haltung der Denkmalpflege zur damals geplanten Herausnahme des historischen Innenraumes ist heute nur dann noch verständlich, wenn man weiß, daß man seinerzeit um die Existenz des ganzen Theaters bangte, langfristig keinen Verwendungszweck mehr sah. Auch war die Qualität des grau überpinselten Innenraums damals noch nicht erkannt. Als Günter Schäble in der Samstagausgabe der Stuttgarter Zeitung vom 13. April 1968 vorschlägt, Schauspielklassen der Musikakademie könnten in das Wilhelmatheater einziehen – „Ein Vorschlag zur Rettung des Gebäudes“ –, ist ihm die Geschichte des Wilhelmatheaters schon ein Beleg dafür, daß auch mit diesem Vorschlag die endgültige Lösung noch nicht gefunden ist. Am 12. 6. 1971 heißt es in derselben Zeitung: „Der Schandfleck muß weg“, und noch am 14. 1. 1972 liest man: „Stuttgart gibt das Wilhelmatheater auf!“

Entgegen der Planung Revellios, welche einen totalen Umbau nach Entkernung des Theaters vorsah, schrieb die Staatliche Hochbauverwaltung einen „hausinternen“ Wettbewerb 1982 „Umbau und Sanierung des Wilhelma-Theaters und Neubau einer Gaststätte in der Wilhelma“ aus, mit der Zielsetzung, den Innenraum zu erhalten. Der siegreiche Entwurf von Friedrich Rocker wurde der Ausführungsplanung zugrunde gelegt und entsprechend der Programmänderungen fortgeschrieben. Im Herbst 1983 erfolgte eine Anfrage von Ministerpräsident Späth an die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, ob seitens der Musikhochschule Interesse am Wilhelmatheater bestehe. Ihr lebhaftes Interesse, das Theater für ein praxisnahes Studium zu nutzen, verbunden mit der Zusage, ca. 80 bis 100 öffentliche Veranstaltungen durchzuführen, führte zu dem Beschluß, das Wilhelmatheater der Musikhochschule zu übergeben. Mit diesem Schachzug war das kleine Wilhelmatheater aus dem Rentabilitätsdruck, der auf jedem Beispiel-Theater lastet, entlassen, und darüber hinaus gab es hochwillkommene Bundesmittel für den Hochschulbau für die Finanzierung des Bauvorhabens.



10 WILHELMATHEATER mit den eingeschossigen Anbauten, Zustand 1903 bis 1909.

Am 20. 12. 1984 wurde das Baugesuch zum Umbau des Wilhelmatheaters eingereicht und im Frühjahr 1985 konnte mit den Arbeiten begonnen werden. Mit der Wiedereröffnung des Wilhelmatheaters im November 1987 wird ein weiteres Kapitel in der wechselvollen Geschichte des 147jährigen und davon weniger als 50 Jahre bespielten Theaters geschrieben sein, welches den Titel der Ballett-Pantomime tragen könnte, die am 29. Mai 1840 bei der Eröffnung in Anwesenheit des gesamten Königlichen Hofes anlässlich des Namenstages des

Königs Wilhelm von Württemberg gespielt wurde: „Der Zauberschlaf“.

Zum Restaurierungs- und Rekonstruktionskonzept

Restauratorische Untersuchungen des Innenraums ergaben, daß der Entwurf von Ludwig von Zanth entsprechend der beiden vorhandenen Originalentwürfe mit nur wenigen Änderungen ausgeführt wurde, so daß eine Rekonstruktion des Innenraumes von 1840 möglich erschien.

11 WILHELMATHEATER mit den zweigeschossigen Treppenhausanbauten von 1909 und neuem Dreieckgiebel.



Doch wie war das durch die Umbauten der Jahrhundertwende wesentlich veränderte Äußere zu bewerten, insbesondere die angebauten Treppenhäuser, die aus Brandschutzgründen angefügt worden waren und im Inneren zusätzlichen Platz für Garderoben geschaffen hatten? Verdienten diese anspruchsvoll gestalteten und kaum als Zutaten erkennbaren Erweiterungen nicht auch Respekt, zumal diese Zutaten das ursprüngliche innenräumliche Konzept des Theaters weitgehend intakt gelassen hatten? Konnte man den Sicherheitsaspekt des vorbeugenden Brandschutzes ohne weiteres zurückdrehen? Doch kollidierte das durch die seitlichen Treppenhäuser erheblich verbreiterte Theater andererseits nicht mit der Idee des schmalen Zanthschen Theaters mit den rahmenden Zirkelmauern? Für das Landesdenkmalamt war die Frage nach der erhaltungswürdigen Substanz zunächst eindeutig: Viele Gründe sprachen für, nur wenige gegen die Erhaltung der zugefügten Treppen und Veränderungen der Jahrhundertwende. Von den beiden gleichwohl konservatorisch grundsätzlich vertretbaren Wegen wählte die Staatliche Hochbauverwaltung schließlich den der Rückführung des Theaters in seine Konturen von 1840, ohne allerdings Brandschutzgesichtspunkte außer acht zu lassen. So wurden in den Zwickeln des Gebäudes neue, aber gegen den Zuschauerraum abgeschlossene Treppenhäuser geplant (mit der Konsequenz, daß eine – nicht mehr vorhandene – Konche am Nordende des Salon-Foyers im ersten Rang nicht mehr rekonstruierbar war). Durch die Kooperationsbereitschaft der Branddirektion und des Baurechtsamtes war die Rückführung des Baukörpers auf den Zustand von 1840 möglich; auch die Verringerung der Sitzplatzzahl von zuletzt 633 um etwa 300 Plätze (!) – nur denkbar bei einem nicht auf Rentabilität angewiesenen Bauherrn und Nutzer – trug wesentlich dazu bei.

Konnten die später angefügten zwei Treppenhäuser wieder entfernt werden, dann mußten die das Theater einrahmenden zwei Zirkelmauern in ihrer Symmetrie

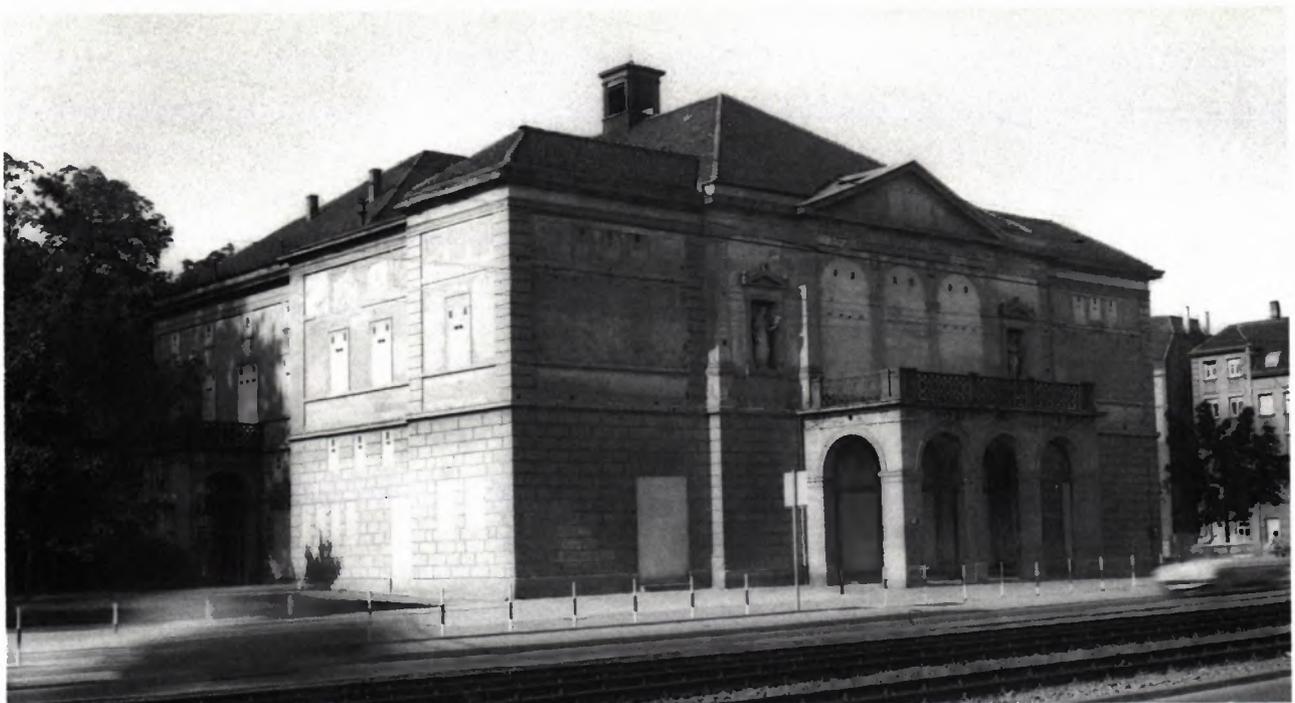
wieder entstehen, die als Bogengänge zum Park ausgebildet waren. Durch die teilweise Rekonstruktion der zwischenzeitlich abgetragenen östlichen Zirkelmauer konnte dies wieder so weit angedeutet werden, wie dies die Trasse der B 10 heute zuläßt. Alle Beteiligten hoffen, daß zu einem späteren Zeitpunkt die Symmetrie der Anlage komplettiert werden kann. (My)

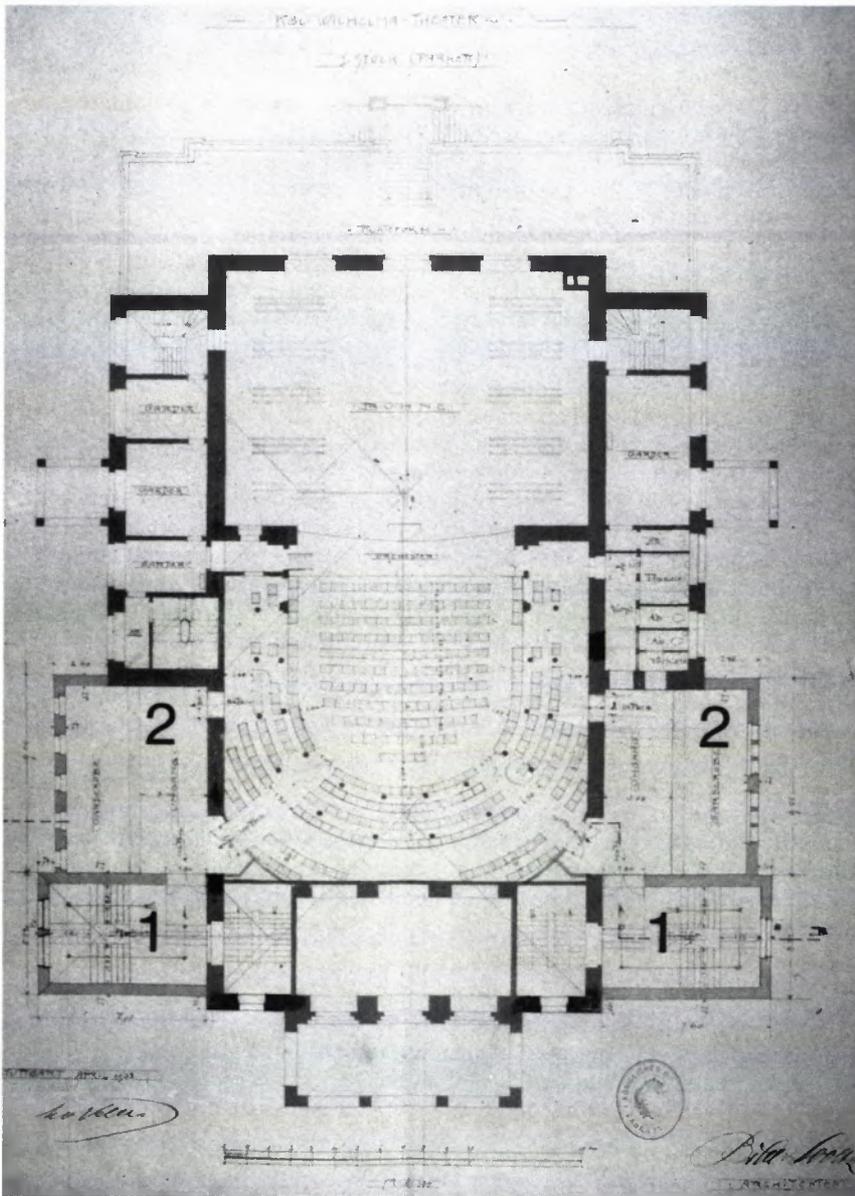
Die Entscheidung zur Wiederherstellung der monochromen Farbigkeit von 1840 am Theateräußeren wurde nur zögernd angenommen; sie ist aber in bezug zu den im Innern durchgeführten Maßnahmen nur folgerichtig und vertretbar.

Das Äußere des Wilhelmatheaters hat eine monochrome Farbigkeit erhalten, die alle Flächen und Gliederungen überzieht. Auch die an der Eingangsfront in den zwei Nischen stehenden Musen waren und werden mit dem gleichen Farbton gefaßt. Nur die gegossenen Metallgitter sind in einem türkisfarbenen Ton abgesetzt, an den Balkongittern kommt eine goldene Metallauflage dazu. Diese Farbigkeit entspricht den Befunden aus der 1. und 2. Phase. Der graugrüne Farbton hat annähernd die Farbigkeit des verwendeten Steinmaterials. In der 2. Phase wurde dieser Anstrich nochmals wiederholt, später hat man nur noch die verputzten Flächen in verschiedenen Abstufungen von Graugelb bis Graubraun gestrichen, die aus Stein gefertigte Architekturgliederung blieb steinsichtig stehen. Von den originalen Putzflächen waren noch ca. 60% vorhanden. Im Zuge der Umbauarbeiten sind diese vorschnell entfernt worden, so daß heute nur die zur Dokumentation entnommenen Stücke erhalten geblieben sind. (Rei)

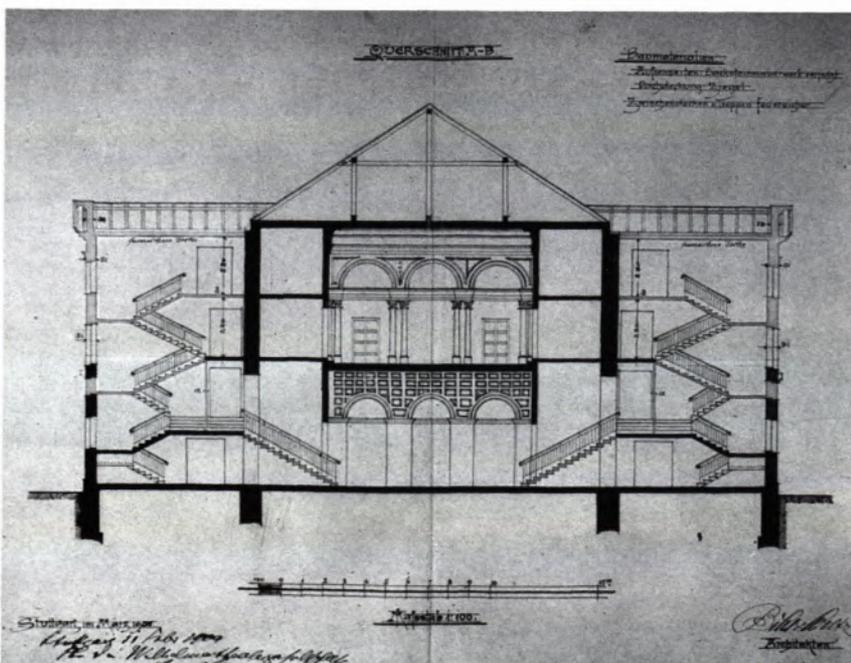
Ungereimtheiten dieser Farbgebung beim Anschluß an den Bogengang mit Pavillon und Wandelgang konnten durch Nachuntersuchungen ausgeräumt werden. Die mit Travertin gemauerten Wandflächen der Zirkelmauer waren steinsichtig und anhand zahlreicher noch vorhandener Holzdübel mit eingeschlagenen handgeschmiedeten Nägeln nachweislich ursprünglich für ei-

12 DAS THEATER mit vermauerten Fenstern und Türen, Aufnahme um 1970.



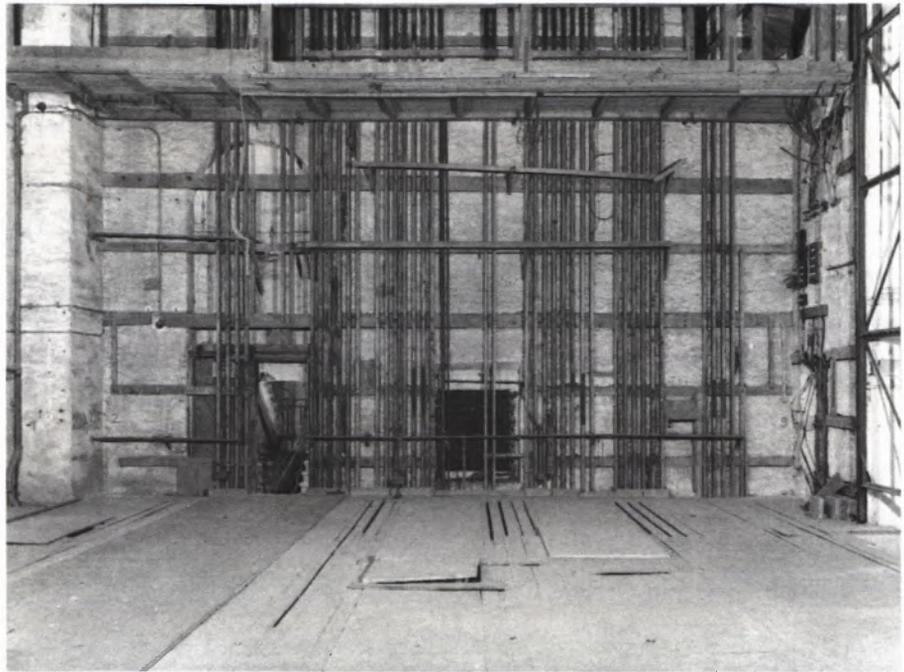


13 GRUNDRISS des Wilhelmatheaters mit den 1903 zugefügten eingeschossigen Treppenhaus- und Garderobenbauten (1 = Treppenhaus, 2 = Garderobe). (Baurechtsamt Stadt Stuttgart)



14 WILHELMATHEATER, Querschnitt durch Vestibül, Foyer und die 1909 zugefügte zweigeschossige Treppenhauanlage. (Baurechtsamt Stadt Stuttgart)

15 BÜHNE, *Seitenansicht, mit der technikgeschichtlich bedeutenden Ausstattung (Versenkungstische, Kulissenschlitze und -gassen), vor dem Ausbau 1985.*



nen Pflanzenbewuchs vorgesehen. Bei der Festsaleröffnung im Jahr 1851 war das Theater ein zweites Mal überfaßt, der Bogen- und Wandelgang mit den Pavillons zur Stadtseite hin (Neckarstraße) rotbräunlich gestrichen worden, während die Sandsteinfassadenteile zum Park hin, entsprechend den maurischen Gebäuden, steinsichtig blieben. Dieses farbige Konzept sollte nach restauratorischer Überprüfung auch bei allen noch anstehenden Arbeiten weiterverfolgt werden.

Innenraum

Die vom Mannheimer Theatermaschinen Mühldorfer eingebaute Bühnentechnik war für die Zeit um 1840 mit drei Hebebühnen und einem Personenaufzug von der Unterbühne auf den Bühnenboden modern ausgelegt. Durch den Einbau der Zentralheizung um 1900 waren zwar Veränderungen im Bereich der Bühnenebene notwendig, die originale Unterbühne und der Schnürboden blieben jedoch bis 1985 erhalten.

Auflagen des vorbeugenden Brandschutzes, auch Forderungen der Musikhochschule führten dazu, daß (nach Dokumentation und Rücksprache beim Technikmuseum Mannheim) die Bühnentechnik ausgebaut und durch eine moderne Bühne ersetzt wurde. Damit wurde die einmalige Chance, eine in ihrer Bedeutung und Seltenheit zu spät erkannte Bühnenmaschinerie zu reparieren und zu erhalten, aus Unwissenheit bzw. fehlender Aufklärung vertan. (Teile der alten Bühnentechnik sind beim Staatlichen Hochbauamt Ludwigsburg gelagert.) Gleichzeitig mit Umbau der Bühne wurde der Orchestergraben durch ein ausfahrbares Podium, das sich in das Parkett schiebt, erweitert.

Da vom Innenraum des Theaters keine alten Fotos zur Verfügung standen, wurde der Bühnenvorhang in Anlehnung an den Zanthischen Entwurf für die Königsloge und an vergleichbare Entwürfe von Zanth und Hittorf neu entworfen. Auch die Bestuhlung mußte mangels irgendwelcher Anhaltspunkte hinsichtlich der originalen Bestuhlung neu entworfen werden. (My)

Zur Wiederherstellung der Raumdekoration Befund – Restaurierung – Rekonstruktion

Als im Sommer 1984 das Landesdenkmalamt mit der restauratorischen Bestandsaufnahme am Wilhelma-theater begann, befand sich das lange Zeit ungenutzte, aber vom Statiker mit einem „Befriedigend“ bewertete Gebäude in einem sonst eher desolaten Zustand. Bauliche Mängel am Dach und an den Fassaden hatten auch im Inneren zu erheblichen Schäden geführt. Hiervon waren hauptsächlich die angrenzenden Räume um den Zuschauerraum in den oberen Geschossen betroffen. Ältere sichtbare, durch Kriegseinwirkung entstandene Schäden, die nur provisorisch repariert worden waren, kamen hinzu. Davon war auch die ehemals kassettierte Stuckdecke im Foyer betroffen, größere Fehlstellen hatte man damals mit einem rauen Mörtelbewurf geschlossen. Die verbliebenen Restflächen mit der alten Felderteilung hatten sich mit dem tragenden Lattenrost vom Untergrund gelöst und drohten herabzufallen. An den Wänden waren besonders die Flächen der Fensterfront durch ständige Feuchtigkeitszufuhr von außen stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Mit der Umnutzung des Theatergebäudes nach 1945 als Lichtspielhaus erfolgten auch im Foyer einige Umbauten zur Unterbringung der technischen Geräte, der Raum wurde zur Filmvorführung benutzt. Die Wände mit den noch ablesbaren Architekturgliederungen aus dem 19. Jahrhundert erhielten einen Anstrich.

Auch der Zuschauerraum war zu diesem Zweck verändert worden. Im Parkett befand sich noch das Kinogestühl, an der rückwärtigen Wand zum Foyer die Öffnungen zur Filmvorführung (Abb. 16 u. 17). Der gesamte Innenraum erhielt einen einheitlich grauen Anstrich. Die Brüstungsflächen im ersten und zweiten Rang sowie die Stützfeiler und das Bühnenportal waren in einer hellen Farbe gegliedert. Der angetroffene Zustand entsprach dennoch nicht mehr im ganzen der Kinophase. Nach der Aufgabe des Kinos war das Theater nur noch gelegentlich für experimentelle Zwecke benutzt worden. Verschiedene Reparaturen durch Neuanstri-



16 BLICK VON DER BÜHNE in den Zuschauerraum, angetroffener Zustand 1984.



17 AUSSCHNITT mit den Logen auf der linken Seite (Zustand 1984).

che, die wohl nur zu diesen Anlässen erfolgten, vermischten sich mit dem Anstrich aus der Kinozeit.

Der Erhaltungszustand der angetroffenen Farboberflächen war durchgängig kritisch. Teilweise hatten die Anstriche der Kinophase ihre Bindung verloren, darüberliegende Ausbesserungen mit den unterschiedlichsten Bindemitteln führten zu Oberflächenspannungen, durch die sich darunterliegende Schichten vom Untergrund lösten. Erhebliche Abnutzungen und Gebrauchsspuren an fast allen Oberflächen ergaben einen Gesamtzustand, der mit restauratorischen Mitteln in einem vertretbaren Rahmen hätte nicht gehalten werden können.

Ähnlich verhielt es sich mit dem Oberflächenzustand in den zahlreichen Nebenräumen. Teilweise hatten diese noch einfache Raumfassungen aus dem späten 19. Jahrhundert mit Reparaturen aus verschiedenen Nutzungsphasen; ihr Erhaltungszustand war wegen der ständigen Durchfeuchtung noch weitaus schlechter als im Zu-

schauerraum. Hinzu kamen noch erhebliche bauliche Mängel, wovon auch die Mörtelflächen betroffen waren.

Bestandsaufnahme mit einer restauratorischen Voruntersuchung

Neben einer groben baulichen Bestandsaufnahme, aus der verschiedene Veränderungen abzulesen waren, und einigen Eckdaten lag zu Beginn der restauratorischen Voruntersuchung kein Quellenmaterial vor. Erst mit der Untersuchung begannen intensive Forschungen durch das Staatliche Hochbauamt und das Landesdenkmalamt nach älteren Bauplänen, Beschreibungen und historischem Fotomaterial, das dann jeweils in die Untersuchung zur Zwischenauswertung mit einbezogen wurde.

In der ersten Phase der restauratorischen Objektanalyse kann es von Vorteil sein, wenn die Bestandsaufnahme nicht nach bestimmten Vorgaben erfolgt, sondern wert-

frei Vorhandenes an dem zu untersuchenden Gegenstand erfaßt. Die ersten Schritte einer Voruntersuchung dienen deshalb auch nicht dazu, sofort verwertbare Ergebnisse zu erhalten, sie sollen dem Suchenden einen Überblick verschaffen, wo mit älterem Bestand zu rechnen ist.

Im Zuschauerraum des Wilhelmatheaters war an der architektonischen Gliederung ablesbar, daß diese zu einem älteren Bestand gehören mußte. Ein erster Hinweis auf eine ehemals reiche dekorative Oberflächengestaltung ergab sich an dem zum Bühnenportal anbindenden Säulenpaar der Proszeniumsloge. Das untere Drittel an den Säulenschäften zeigte einen in verschiedenen Gelbabstufungen angelegten gemalten Ornamentkranz (Abb. 18 u. 19) mit mehrfachen Ansätzen einer gemalten Kannelur. Die Oberfläche war noch weitgehend intakt, der filigrane Duktus der Malerei noch gut ablesbar. Wie sich später herausstellte, war dieser Befund der einzige im gesamten Zuschauerraum, der sich aufgrund einer vermutlich nach 1900 erfolgten Papierkaschierung fast unberührt erhalten hat. Um bei diesem Befund zu bleiben, soll hier auf den technologischen Aufbau hingewiesen werden: Die halb und dreiviertel ausgebildeten Säulenschäfte bestehen aus stabverleimten Hölzern unterschiedlicher Breite. Darüber erfolgt eine mittelfein strukturierte Textilbekleidung mit einem mehrfach aufgetragenen Kreidegrund und einer geglätteten Oberfläche. Auf einer hellen, leicht grau getönten durchgängigen Grundschicht liegt die Malerei. Als Malvorlage dürfte eine Pause gedient haben, Hinweise auf die Verwendung von Schablonen lassen sich nicht feststellen. Der Malereiauftrag ist mehrschichtig; ausgehend von einem kräftigen Gelbton mit weiteren stumpfen Gelbabstufungen bis hin zu weißgelblichen Lichtern. Der erste Farbauftrag erfolgte flächig, weitere Abstufungen in der entsprechenden Formgebung bis hin zu fein gemalten Linien. Aufgrund dieses Befundes und den daran anschließenden Schichten späterer Veränderungen läßt sich eine Zuordnung in die Entstehungszeit als gesichert annehmen, was sich bei der späteren Auswertung auch bestätigte. Dieser leicht zugängliche Befund ließ hoffen, auch in anderen Bereichen entsprechende Malereien und polychrome Fassungen zu finden. Systematisch wurden alle Flächen und Gliederungsteile untersucht. Soweit es sich um den baulichen Bestand aus der Entstehungszeit handelte, konnte ein mehrschichtiger Mal- und Fassungsaufbau nachgewiesen werden. Andere Bereiche, z. B. seitliche Wandflächen und die rückwärtige Wand mit einem glatten Verputz, hatten nur einfarbige Anstriche mit einem abgesetzten breiten Sockelstreifen.

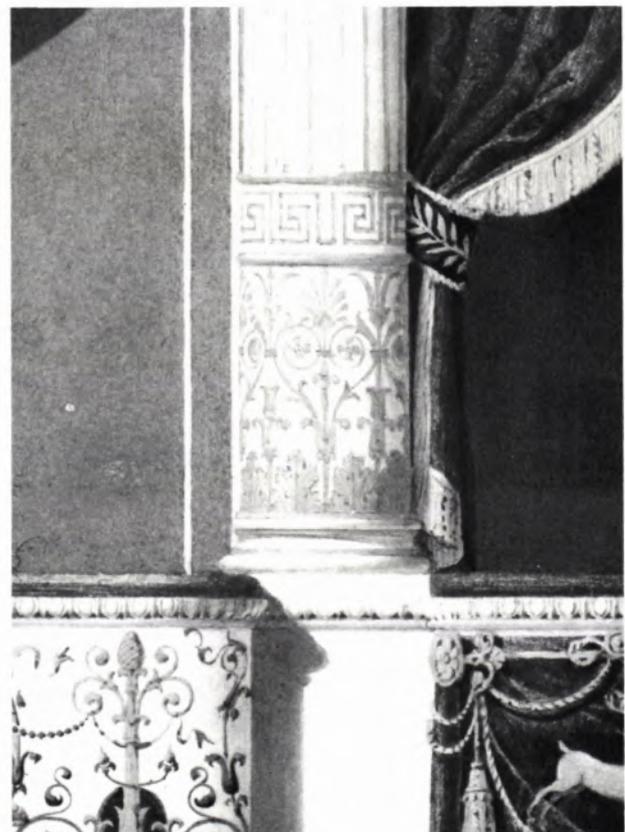
Mit den ersten Zwischenergebnissen der restauratorischen Voruntersuchung und den nun vorliegenden älteren Bau- und Umbauplänen sowie den zwei Entwürfen von Zanth von 1839, auf denen die architektonische Gliederung im Aufriß mit einer ins Detail gehenden kolorierten Dekoration dargestellt ist, und dem ebenfalls teilkolorierten Deckenentwurf konnten die vorhergehenden Befunde überprüft werden.

Die bis dahin vorgenommenen Untersuchungen hatten zum Ziel, in einer Grobanalyse den Bestand an älteren Fassungen nachzuweisen sowie eine Klärung baulicher Veränderungen, insbesondere an den hinteren Stützen, die ehemals die Rückwände im Parkett und in den Rängen aufnahmen. Beides ließ sich durch mehrere gezielte Sondagen nachweisen. An den seitlichen Kanten der



18 SÄULENPAAR DES PROSZENIUMS mit Malereien aus der Entstehungszeit um 1840.

19 LINKE SÄULE DER KÖNIGSLOGE auf dem Entwurf von Zanth 1839.

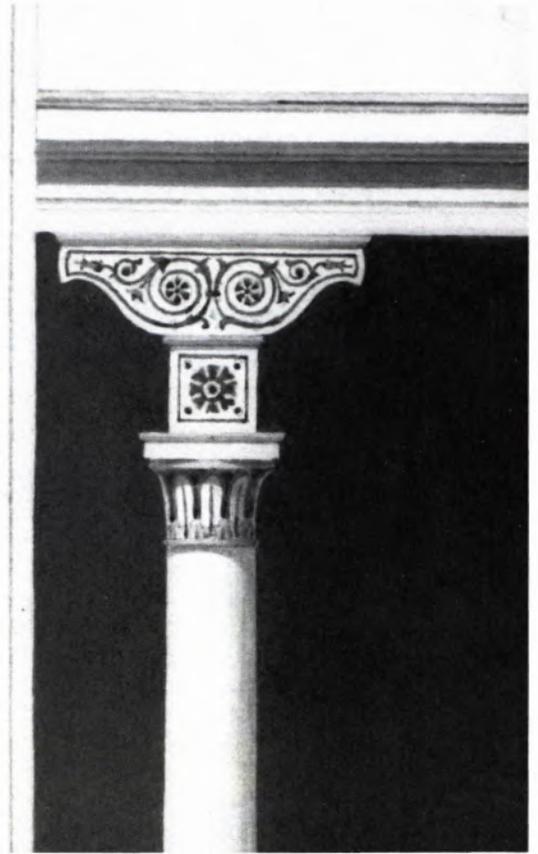




20 ENTWURF VON ZANTH mit der Gliederung der Rückwände im 1. Rang. Vom Mäander und den Ornamenten auf dem Unterzug ließ sich vor Ort die Ausführung nachweisen.

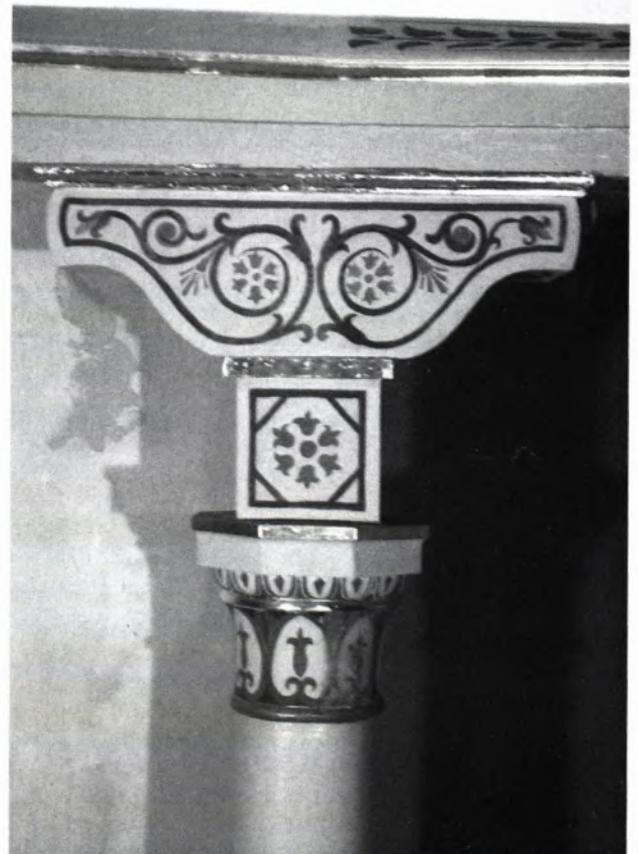
Säulen gab es eindeutige Hinweise von Wandanschlüssen, sowohl von ehemaligen konstruktiven Verbindungen wie auch in der Abfolge von Farbfassungen. So ergaben die Einzelbefunde zu den beiden ersten Phasen, daß die Fassungen jeweils an den Anschlußkanten der ehemaligen Wände abbrachen, alle nachfolgenden aber auf allen Seiten zu finden waren. Auf dem Entwurf von Zanth haben die Rückwände einen grünen Farbton. Auf den hinteren Stützen konnte ein Grün an mehreren Stellen flächig nachgewiesen werden. Jeweils an den ehemaligen Wandanschlüssen waren noch Reste von Papierstreifen mit dem gleichen Grün zu finden. Auf dem Dachboden und im Zwischenraum der Gestühlsböden auf den Rängen gab es mehrere Fundstücke, die vermutlich bei früheren Umbaumaßnahmen hierhin gelangt sind. Darunter waren auch mehrere Papierreste mit einem grünen Grundton, auf einigen ein gelber, ca. 1 cm breiter Strich. Diese Fundstücke stimmen in der Farbigkeit und in der Verarbeitung mit den Fundresten an den Säulen überein. Damit ließ sich belegen, daß die Farbigkeit und die Wandgliederung mit gelben Streifen, wie sie auf dem Entwurf von Zanth dargestellt ist, auch zur Ausführung kam (Abb. 20). Weitere Befunde an den einzelnen architektonischen Gliederungen ließen sich für alle Phasen nachweisen. So waren auch die gemalten Ornamente auf den Kapitellen und den Unterzügen entsprechend dem Entwurf in situ unter mehreren Überarbeitungen vorhanden (Abb. 21 u. 22).

Die Deckenflächen in den Rängen hatten gemalte Kassetten unterschiedlicher Größe, entsprechend dem geschwungenen Verlauf der Architektur. Obwohl die Grundform an allen Decken vergleichbar ist, entspricht die Ausschmückung der einzelnen Kassetten und der



21 ENTWURF VON ZANTH mit gemaltem Kapitell im 2. Rang.

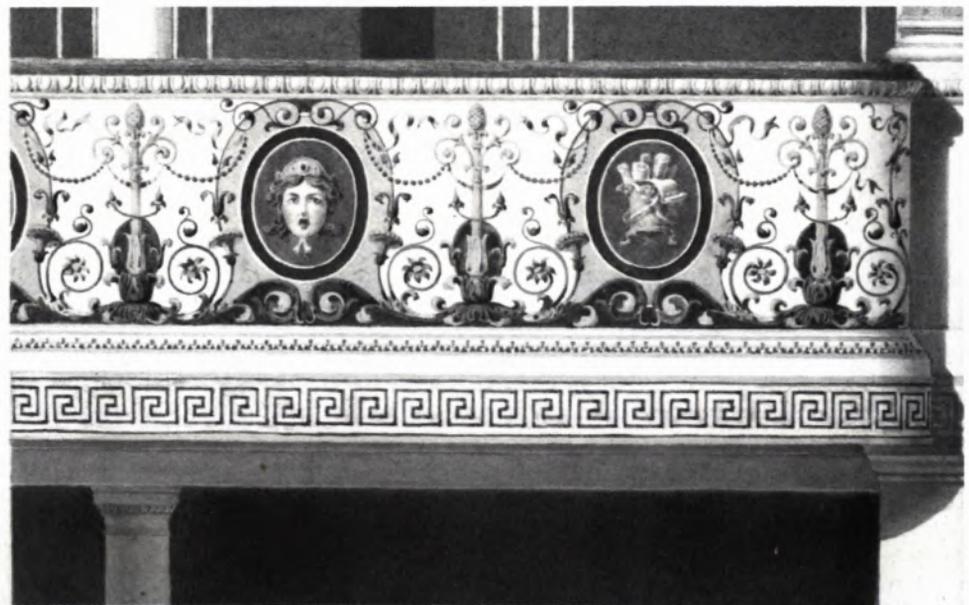
22 VERGLEICHBARE SITUATION mit Bemalung nach der Freilegung und Restaurierung (Primärdokument).



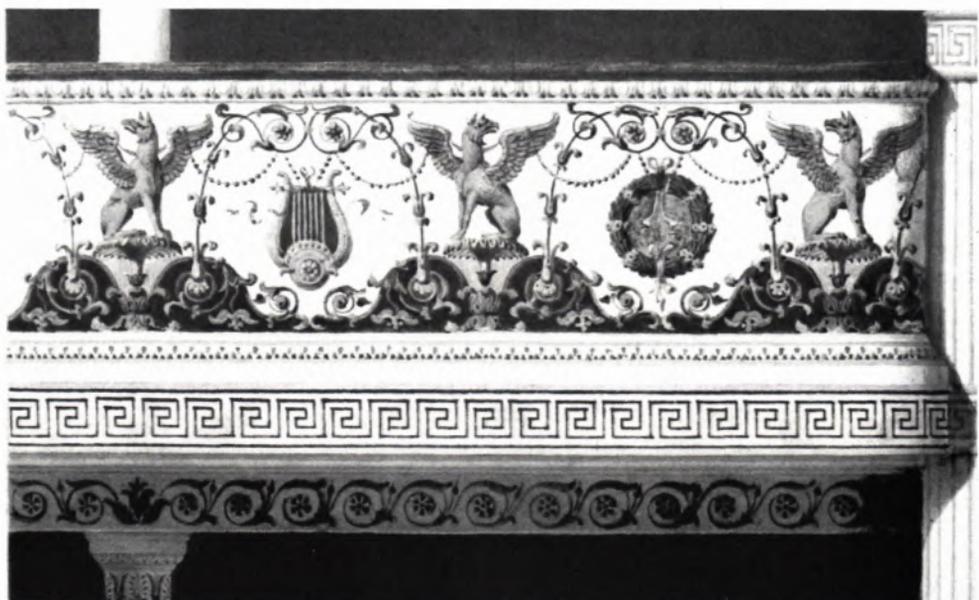
umgebenden Flächen sich nicht im Detail. Sehr aufwendig ist die Bemalung im ersten Rang gehalten. Hier ist die äußere Begrenzung in einem roten Perlstabmuster mit rund eingefassten Blumen an den Schnittpunkten gemalt, die Kassetten im Parkett und im zweiten Rang sind dagegen mit roten Strichen eingefasst. Das mittlere Sternenmuster in unterschiedlichen Größen war überall zu finden. Weitere Vergleiche mit dem Entwurf und den Befunden vor Ort ergaben bis auf geringe Abweichungen im Kleinteiligen eine hinreichende Übereinstimmung.

Es gab aber einen wesentlichen, den Raumeindruck bestimmenden Bereich, für den sich am Objekt keine Befunde, sondern nur Spuren einer ehemaligen Ausführung fanden. Die Brüstungen der zwei Ränge und der beidseitigen Logen entsprechen in ihrem heutigen Bestand noch in allen baulichen Details der Entstehungszeit. Sie sind in einer Holzkonstruktion gefertigt und flächig mit stehenden Brettern verschalt, die auf der Rückseite grün gefasst sind. Auf der Vorderseite hatten die Flächen zuletzt eine Textilbespannung, die aufgena-

gelt und gestrichen war, aber keine älteren Fassungen besaß. Auch unter dieser Bespannung ließen sich auf den rohen Brettern keinerlei Fassungen oder Malereien ermitteln, die evtl. bei einer Umbaumaßnahme entfernt worden sind. Nach dem Zustand der Brettoberfläche zu urteilen, war diese zu keiner Zeit mit irgendwelchen Farbaufträgen versehen. Es muß deshalb davon ausgegangen werden, daß die Brüstungsflächen auch ursprünglich mit einer Bespannung kaschiert waren. Hinweise gibt es anhand älterer Nagellöcher. Nachdem alle Befunde im Zuschauerraum dem Entwurf von Zanth entsprechen, ist anzunehmen, daß auch hier eine reiche ornamentale und florale Bemalung mit den symbolisierten Darstellungen der Musen damals zur Ausführung kam (Abb. 23 u. 24). Dies gilt auch für die im Entwurf auf rotem Grund und in Gelbtönen gehaltene ornamentale Gliederung mit den württembergischen Wappentieren und dazwischenliegender Krone auf der Brüstung der Königsloge. Hinweise auf die im Entwurf dargestellten roten Stoffdrapierungen und Brüstungsbespannungen an den Proszeniumslogen konnten vor Ort



23 ENTWURF von Zanth mit der Brüstungs-
bemalung im 1. Rang.



24 ENTWURF von Zanth mit der Brüstungs-
bemalung im 2. Rang.

nicht festgestellt werden, da diese Bereiche durch Veränderungen stark gestört waren. Dagegen war die Deckenbemalung der Königsloge noch weitgehend erhalten.

Eine weitere, für den Gesamttraum wichtige Frage stellte sich für den Bereich des großen Deckenspiegels. In der Mitte befindet sich eine große, aus Metallblech geschnittene, reich ornamentierte Rosette. Vom Mittelpunkt ausgehend, ist diese in 16 strahlenförmig angeordnete Sektoren geteilt. Verlängert man die jeweiligen Unterteilungen, so treffen diese in Richtung des oberen Ranges jeweils auf die Säulenordnung. Nachdem an den Verankerungen der Metallrosette keinerlei Störung festgestellt werden konnte, ist davon auszugehen, daß sich diese noch in ihrer ursprünglichen Lage befand. Zuletzt hatte die Rosette einen hellen Ölfarbanstrich, der dem Farbton der übrigen in Leimfarbe gestrichenen Deckenfläche entsprach. Darunter fanden sich zwei weitere Schichten, die in gelbbraunen Abstufungen das in der Metallform vorgegebene Ornament mit einer in Licht und Schatten angelegten Malerei plastisch unterstützten. Damit war der erste Hinweis gegeben, daß auch der Deckenspiegel eine Bemalung hatte. Weitere, in mehreren Kampagnen durchgeführte Untersuchungen bestätigten diese Vermutung. Enttäuschend war das Ergebnis dennoch, da bis auf einen ca. 4 m² großen Bereich die übrigen Putzflächen mehrfach ausgebessert oder erneuert waren. Nach Abnahme des letzten Anstrichs zeigten sich mehrere, formal nur noch schwach ablesbare Reste in verschiedenen Farbtönen. Vereinzelt konnten Blatt- und Blütenformen in kräftigen Farben sowie eine jeweils seitlich begrenzte, in Gelbtönen gemalte Architekturmalerei festgestellt werden.

Mit dem Auffinden gemalter Architekturformen ergaben sich wichtige Hinweise auf die ehemalige Gliederung, die entsprechend der Sektorteilung der Rosette in der Verlängerung jeweils die äußere Begrenzung dieser belegt. Neben diesen Befunden war der Entwurf von Zanth mit einer komplett gezeichneten Deckendekoration und einem kolorierten Segment ein wichtiger Beleg für eine ehemalige Bemalung des Deckenspiegels. Detailvergleiche von Restbefunden an der Decke und den auf dem Entwurf angelegten Ornamenten, mit den entsprechenden Farbigkeiten, ergaben bis auf geringe Abweichungen, z. B. einzelner Blüten – im Entwurf ein Violett, ausgeführt in einem kräftigen Rotton –, weitgehende Übereinstimmung. Eine Besonderheit bildeten die zwei Zwickelbilder, die ehemals rechts und links zum Bühnenportal angeordnet waren. Auf dem Entwurf sind diese nur in schwach skizzierten Bleistiftzeichnungen angelegt, über die Farbigkeit lassen sich daraus keine Schlüsse ziehen. Vor Ort ist in diesen Bereichen noch die alte Mörtelschicht vorhanden, auch die auf dem Entwurf vorgegebenen Blattornamente konnten gefunden werden, von den figürlichen Darstellungen gibt es auf dem Mörtel keinerlei Spuren. Diese Bilder waren nicht direkt auf den Mörtel gemalt, sondern auf einen wohl textilen Träger, den man an seinem Rand mit Leisten befestigte. Goldfarbene Metallreste entlang der Bildkanten entsprechen den vielen Parallelbefunden auch an anderen Teilen. Es handelt sich hier nicht um eine Blattgoldauflage, sondern um ein unechtes Metall, welches auch schon im 18. Jahrhundert bewußt für dekorative Zwecke verwendet wurde.

Mit den Untersuchungen vor Ort und dem vorliegen-

den Quellenmaterial läßt sich für den Zuschauerraum eine in fast allen Bereichen bis ins Detail konzipierte Ausmalung nachweisen bzw. belegen. Ein sicherer Hinweis für eine ehemalige Ausmalung ergibt sich auch daraus, daß an den verschiedenen Details eine zweite Aufmalung entweder komplett wiederholt oder in vereinfachter Form aufgebracht wurde. Davon war die reiche Bemalung der Decke und wohl auch die an den Emporenbrüstungen ausgenommen.

Der maltechnische Aufbau richtete sich nach den vorhandenen Untergründen. Auf den Mörtelschichten wurde durchgängig für alle Bereiche eine helle, leicht nach gelbgrau getönte Grundfläche mit einer Leimbindung aufgebracht. Die Malerei hat einen mehrschichtigen Aufbau, der in der formgebenden Anlage, z. B. der Blüten und der Blattornamente, zuerst aufschabloniert, dann aber malerisch in mehreren Arbeitsgängen, bis zu feinsten Linierungen, zu Ende geführt wurde. Dies erfolgte in Temperatechnik. Auf den Holzteilen kamen Leimtechniken, z. B. für die Mäander an den Brüstungsfriesen, oder ölgebundene Farben an den Säulen und Kapitellen und den Unterzügen zur Anwendung. Entsprechend wurden auch die nachfolgenden Überarbeitungen, soweit sie die Vorgaben aufnahmen, ausgeführt.

Im Foyer war die Befundsituation eine andere. Hier war schon zu Beginn der Untersuchung zu erkennen, daß sich unter den Anstrichen an den Wänden eine reiche Ausmalung befindet. Eine farbenprächtige Malerei trat hervor, die in den intakten Bereichen nicht nur die formale Anlage, sondern bis ins Detail gehende Aufschlüsse der künstlerischen Ausführung erkennen ließ. Auch hier stellte sich bald heraus, daß im Zuge baulicher Veränderungen in einigen Bereichen die Malerei nochmals überarbeitet oder verändert worden war, ohne die erste Konzeption aufzugeben. Bei den überarbeiteten Bereichen handelt es sich hauptsächlich um ein Herausfassen der Hintergründe und eine Überfassung an den stuckierten Teilen. Durch die räumliche Erweiterung nach beiden Seiten wurden einzelne Dekorationsformen, z. B. der Blattfries, übertragen. Die ornamentalen und floralen Motive auf den Wandflächen blieben von der Überarbeitung bis auf wenige Reparaturen ausgespart. Auf dem umlaufenden Fries mit den Blumengirlanden wurden die Schleifenbänder von einem hellen Violett nach Weiß verändert (Abb. 25, 26).

Von der ehemaligen Kassettendecke mit den breiten, reich profilierten Stuckrahmen und den glatt verputzten, tiefer liegenden Innenflächen waren nur noch wenige Teile erhalten. Die Stuckrahmen mit den Profilen waren mehrfach farbig abgesetzt. Alle Innenflächen hatten eine Bemalung. Als Grundmuster in den unterschiedlich großen Kassetten war eine sternförmig gemalte Rosette in Gelb-Braun-Tönen aufgebracht, die in den drei mittleren Feldern noch zusätzlich mit Blumen, Blättern und Schmetterlingen verziert sind. Eine Überarbeitung der ursprünglichen Malerei konnte nur partiell festgestellt werden, an den Stuckrahmen waren dagegen mehrere Fassungen vorhanden. Insgesamt handelt es sich bei der Bemalung und Fassung der Decke und an den Wänden um den Bestand aus der Entstehungszeit. In der zweiten Phase wurde der Malereibestand weitgehend übernommen und nur partiell verändert, wobei die Architekturglieder und die Hintergründe eine neue Fassung mit einigen farblichen Abweichungen erhielten. Im unteren Bereich erfolgten wei-



25 FOYER, freigelegte Malereien mit wenigen Retuschen (1987).

tere Ausbesserungen, die aber nicht nach einem Gesamtkonzept ausgeführt waren, sondern als Reparatur einzuordnen sind. Nach den Untersuchungen zu urteilen, muß der Malereibestand noch lange Zeit sichtbar gewesen sein. Eine Überarbeitung mit einer leimgebundenen Farbe könnte, mit Einschränkung, erst im Zusammenhang mit der Umnutzung zum Vorführraum erfolgt sein.

Vergleicht man die Befunde der beiden untersuchten Räume, läßt sich zumindest über die Malereien der Decke im Zuschauerraum und die Bemalungen im Foyer sagen, daß diese sowohl in ihrem technologischen Aufbau wie auch in der künstlerischen Ausführung nach *einem* Konzept entstanden sein müssen. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Temperamalerei, die in weiten Teilen nach einer zeichnerischen Vorlage im Maßstab 1:1 mehrschichtig aufgebaut ist und in ihrer abschließenden Behandlung eine bis ins Detail gehende Feinzeichnung hat. Dabei wurden einzelne wiederkehrende Grundformen im ersten Arbeitsgang mit einer Schablone vorgelegt. Alle nachfolgenden Arbeitsschritte sind mit künstlerischen Mitteln ausgeführt, dies läßt sich am Malereiduktus mit den vielen Zufälligkeiten ablesen.

Über die Ausführenden gibt es bisher keinerlei Hinweise. Es könnte sich aber um eine Werkstatt handeln, die zu dieser Zeit handwerkliche Dekorationsmalereien ausführte und zusätzlich für bestimmte, künstlerisch wertvollere Ausführungen eigene Leute hatte oder in Zusammenhang mit anderen Kunstmalern die Arbeiten ausführte. Daß es sich um zwei unterschiedliche Handschriften handelt, läßt sich an den Bemalungen der Deckenuntersichten, an den Publikumsrängen und den übrigen Dekorationen im Vergleich mit den gemalten Flächen der Decke ablesen. Hierzu gehörten wohl auch die Brüstungsbemalungen und die Bemalung bestimmter Motive im Foyer.

Nach Auswertung aller restauratorischen Befunde und einer Wertung der baulichen Untersuchungen war es möglich, über eine Rückführung auf den Zustand der Entstehungszeit zu diskutieren.

Die Untersuchung an der Raumschale im Zuschauerraum und im Foyer hatte ergeben, daß eine spätere Veränderung nach 1900 das Dekorationssystem zumindest im Zuschauerraum aufgegeben hatte. Diese Fassungen zu erhalten oder wiederherzustellen, wäre mit restauratorischen Mitteln nicht durchführbar gewesen. Es waren Anstriche, die in einigen Bereichen mehrfach über-



26 FOYER, Ausschnitt aus dem Ornamentfries mit der sehr differenzierten Malereiausführung.

arbeitet waren und ihre Bindekraft zum Untergrund verloren hatten. Für ein Restaurierungskonzept kamen deshalb nur die Phasen 1 bis 3 in Frage. Diese stellten sich summarisch wie folgt dar:

1. Phase: komplettes Dekorationssystem im Decken- und Wandbereich mit Brüstungsbemalung,
2. Phase: Reparatur und Teilüberfassung des vorhergehenden Bestandes im Decken- und Wandbereich. Ob die Brüstungsmalerei weiter bestanden hat, konnte nicht festgestellt werden,
3. Phase: Reduzierung des Dekorationssystems bis auf die Bemalung der Unterzüge und Kapitelle,

Herausnahme der Rückwände,

großflächige Putzausbesserungen im Deckenbereich mit Aufgabe des Malereibestandes,

Neukonzeption auch im Zusammenhang mit den Umbaumaßnahmen im Parkett.

Zum Restaurierungskonzept und zur Rekonstruktion

Nachdem der bauliche Bestand im Zuschauerraum bis auf die Rückwände noch weitgehend der Zanth'schen Konzeption entsprach und die ehemaligen Dekorationen in vielen Bereichen unter den Anstrichen erhalten waren, entwickelte sich das Restaurierungskonzept aufgrund der Befundlage zur Reaktivierung der 1. und 2. Phase. Mit den vorhandenen Befunden war es möglich, wenigstens einen Teil des ehemaligen Erscheinungsbildes wiederzugewinnen. Wesentliche Teile aber, wie die Decken- und Brüstungsbemalung, konnten mit restauratorischen Mitteln nicht wiederhergestellt werden. Ohne die zwei Entwürfe von Zanth wäre eine Rückführung des Theaterbaus auf die Zeit von 1840 nicht durchführbar gewesen. Überall dort, wo es noch älteren Bestand und Farbbefunde gab, waren diese mit den sehr detaillierten Angaben auf den Entwürfen vergleichbar. So durfte man annehmen, daß auch die am Objekt nicht mehr nachweisbaren Malereien zur Entstehungszeit gemäß der Entwürfe zur Ausführung kamen. Es wurde der Versuch unternommen, die fehlenden Malereien nach den Entwürfen zu rekonstruieren. Die dortigen Angaben ließen sich maßstäblich umsetzen. Für den Deckenbereich war es möglich, die einzelnen Sektoren mit den Vorgaben vor Ort in Deckung zu bringen. Dadurch ließen sich auch die Ornamente und die kreisförmig vom Mittelpunkt der Rosetten angeordneten Teilungen bestimmen. Anhand der Restbefunde an der Decke war eine zusätzliche Überprüfung gegeben. Auch für die Brüstungen ergab sich nach der



27 ZUSTAND 1986 mit den ersten Arbeitsproben an der Decke und den Brüstungen im Zuschauerraum.



28 ZUSTAND 1986 mit den ersten Arbeitsproben an der Decke und der Deckenuntersicht im 2. Rang (Ausschnitt).

Vergrößerung des Entwurfs ein Rapport, der mit den vorhandenen Maßen vor Ort übereinstimmte.

Weitaus schwieriger erwies sich dann nachfolgend die zeichnerische und malerische Umsetzung von den Entwürfen auf den Kartons im Maßstab 1:1 bis hin zu den Arbeitsproben vor Ort. Es bedurfte mehrerer Versuche und Korrekturen, die sich über einige Monate hinzogen, bis mit der Ausführung begonnen werden konnte. Erst die Arbeitsproben im richtigen Maßstab ließen die Schwierigkeiten erkennen, mit denen wir heute zu kämpfen haben, wenn es gilt, mit künstlerischen Mitteln das zu erreichen, was den damals Ausführenden leicht von der Hand ging. Dies begann schon mit der zeichnerischen Umsetzung einzelner wiederkehrender Formen, die im Rapport eine Rhythmus verlangten, der keinen Mißklang vertrug. Manchmal waren es nur wenige Zentimeter, die aus einem ehemals kreisförmig angelegten Ornament ein unförmiges Gebilde machten (Abb. 27, 28, 29).

Nicht anders waren zu Anfang die malerischen Versuche. Obwohl im Foyer größere Flächen mit guterhaltenen Malereien schon zugänglich waren, an denen der mehrschichtige Malereiaufbau und der malerische Duktus nachvollzogen werden konnten, ergaben die ersten Proben eher ein schematisches Abbild. Erst mit dem Erkennen der Machart, den vielen Zufälligkeiten, die sich bei einer freien Umsetzung ergaben, entstand ein Ganzes, das zumindest erahnen läßt, mit welcher Sicherheit unsere Vorgänger ihr Metier beherrschten.

Das Konzept für den gesamten Zuschauerraum baut auf Vorhandenem auf, das aber nicht sichtbar gemacht wurde. Dort, wo es noch Befunde gibt, blieben diese unter einer Zwischenschicht erhalten. Die großflächigen Rekonstruktionen, die zur Wiederherstellung eines Gesamtbildes notwendig waren, ließen sich nicht mit den gealterten und teilweise reduzierten Beständen in Einklang bringen. Dieser Weg wurde bewußt von allen Beteiligten mitgetragen, da es vorrangig erschien, insgesamt einen Raumeindruck zu vermitteln, der dem Ursprünglichen am nächsten kommt.

Als einziger Raum innerhalb des Theaters wurde das Foyer mit restauratorischen Mitteln instand gesetzt. Der noch vorhandene Bestand ließ sich durch konservierende Maßnahmen sichern, vorhandene Fehlstellen werden durch exakte Retuschen geschlossen. Über den Fenstern wurde eine Teilrekonstruktion der zerstörten Malerei notwendig. Damit entsteht auch im Foyer wieder ein geschlossener Raumeindruck, dem man, im Vergleich zum Zuschauerraum, sein Alter ansieht, was nicht unbedingt ein Nachteil sein muß.

Die Gesamtkosten für den Umbau und die Sanierung des Wilhelmatheaters belaufen sich auf ca. 22,2 Mio. DM. (Davon entfallen 1,5 Mio. DM auf die Sanierung des Theatervorfeldes mit Bogengängen und 1,5 Mio. DM auf die Restauratorenarbeiten im Theaterinneren.) Der Entwurf und die Planung lagen beim Staatlichen Hochbauamt Ludwigsburg, die Bauleitung hatte das Staatliche Hochbauamt Stuttgart. Die Restaurierungsarbeiten und die Rekonstruktion von Malerei und Raumfassung im Zuschauerraum wurden von freien Restauratoren ausgeführt. (Rei)

29 DECKENBEMALUNG im Zuschauerraum kurz vor der Fertigstellung 1987.

30 AUSSCHNITT mit mehreren rekonstruierten Sektoren (1987).

31 DETAIL aus der rekonstruierten Deckenbemalung (1987).





32 DAS WILHELMATHEATER (links) und seine Umgebung ca. 1868 (Ausschnitt).

Würdigung

Eine innerhalb der zeitgenössischen bundesdeutschen *Kulturbauten* vergleichbare stilistische Geschlossenheit kennzeichnet allein noch das Ballhaus auf der Wilhelmshöhe in Kassel, ein Festsaalbau, der 1828/30 durch den radikalen Umbau des Klenzeschen Hoftheaters entstand und noch die originalen, von Architekt Johann Conrad Bromeis entworfenen antikischen Dekorationen aufweist. Wie im Wilhelmstheater sind diese polychrom auf Chamoisgrund angelegt und zeigen Musendarstellungen. Dazu kommen Blumen-, Tier-, insbesondere Vogelmotive, die den Festsaal – wie auch eine Inschrift aussagt – zu einem Abbild Arkadiens machen. Vorlagen für die inhaltlich nur bedingt mit der Ausmalung des Wilhelmstheaters vergleichbare Saaldekoration dürfte u. a. auch das bereits erwähnte, ab 1827 erschienene Bildwerk Wilhelm Zahns geliefert haben.

Stilistisch vergleichbare, ebenso durchgestaltete *Theaterbauten* haben sich im bundesdeutschen Raum nicht erhalten. Im bereits erwähnten gleichzeitigen Coburger Landestheater ist der Foyersaal zwar mit motivisch ähnlichen Dekorationen ausgemalt, ihnen fehlt jedoch die polychrome Farbigkeit; wie im Zuschauerraum sind die dezenten Farbtöne des Empire gewählt.

Rekonstruiert stellt das Wilhelmstheater wohl das einzige Beispiel eines einheitlich in antikischem Stil erbauten und ausgestatteten bundesdeutschen Theaters und damit eine kunst- und architekturhistorische Besonderheit dar.

(Br)

Literatur:

Wolfgang Brönner: *Farbige Architektur und Architekturdokumentation des Historismus*, in: *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege* 36 (1978), S. 57 ff.

Jakob Ignaz Hittorf: *Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Köln 1987, S. 58 ff., 64 ff., 74 ff.

Jacques-August Kaufmann: *Architectonographie des Théâtres*, 2. Serie: *Théâtres construits depuis 1820*, Paris 1840, S. 128–149; *Abbildungsband* Pl. XXI u. XXII.

Hans Lange: *Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration*, Marburg 1985, S. 37 ff. u. 55 ff.

Elke von Schulz: *Die Wilhelma in Stuttgart. Ein Beispiel orientalisierender Architektur im 19. Jahrhundert und ihr Architekt Karl Ludwig Zanth*, Tübingen (Diss.) 1976, S. 41 ff., 90 ff.

Dr. Judith Breuer

Referat Inventarisierung

Dipl.-Ing. Wolfgang Mayer

Bau- und Kunstdenkmalpflege

Helmut F. Reichwald

Restaurierung

Landesdenkmalamt BW

Mörikestraße 12

7000 Stuttgart 1