

POELZIGS GROSSES SCHAUSPIELHAUS – EIN DENKMAL GESCHEITERTER HOFFNUNG?

Zum drohenden Abriß eines der Hauptwerke expressionistischer
Architektur

„Das Gehäuse des Menschen fordert
in seiner Ausbildung Gemüts- und Ge-
fühlswerte, die eine noch so praktische
Schöpfung niemals aufweisen kann.“

(Hans Poelzig, 1919) 1

Bahnhof Friedrichstraße, dann rechts und schon ist man *Unter den Linden*. So verläuft der Weg nicht nur vieler Kunsthistoriker, sondern beinahe aller, die von West-Berlin aus die Hauptstadt der DDR besuchen. Es ist einer der „Kultur-Trampelpfade“, wie sie der engagierte Schweizer Denkmalpfleger Albert Knoepfli bissig-treffend apostrophiert hat, und wie sie ohne Zutun irgendeiner Behörde, allein durch die Gewohnheit unzähliger Architektur-Schau/Show-Konsumenten in jeder Stadt mehr oder weniger deutlich vorhanden sind. Und in der Tat, der bezeichnete Berliner Weg ist jeden Schritt wert: Restauriert und rekonstruiert liegen in einer Reihe oder mit kurzen Abstechern mühelos erreichbar nahezu alle spektakulären Architekturen der alten Metropole – *Opernhaus* und *Zeughaus*, *Schinkels Neue Wache*, *Kronprinzenpalais*, *Ribbeckhaus*, *Schauspielhaus* und *Hedwigskirche*, und gleich hinter dem gerade wiederhergestellten Wilhelminischen Dom, für die an neuester Architektur Interessierten der gigantische *Alexanderplatz*, gerahmt von zwei legendären Paten Neuen Bauens: *Berolinahaus* und *Alexanderhaus* von Peter Behrens.

„Es lohne, zuweilen vom Gewohnten abzuweichen“, ist ein inzwischen bald zur Platitüde gewordener, oft propagierter, aber wenig angewandter Spruch zumindest der fortschrittlich und aufgeschlossen sich gebenden Kunsthistorikerschaft. Am Ausgang Bahnhof Friedrichstraße wird die Probe aufs Exempel, wie wir feststellen konnten, geradezu zur Pflicht! Ein Blick auf die gegenüberliegende, grotesk asymmetrische Revue-Fassade des aus Jugendstil und römischem Barock gemischten alten *Admiralspalastes* lohnt schon das Innehalten, und nur wenige Schritte weiter links bietet sich eine für die meisten wohl unerwartete Sehenswürdigkeit: vorzüglich von der Schiffbauerdammbrücke aus zu betrachten, liegen das um 1890 erbaute Theater am Schiffbauerdamm – das „Brechtschiff“ des Berliner Ensembles – und das ehemalige *Große Schauspielhaus* – Max Reinhardts „Kunstzikkurat“ – nebeneinander. Ein in Deutschland und Berlin einzigartiges Architektur-Ensemble, ein vom Zufall geschenktes Denkmal für die Bedeutung deutschen Theaters im 20. Jahrhundert, und nicht nur das, sondern zugleich ein, wenn man so will, spannendes Lehrstück über den Wandel der Zeiten. Wer dächte bei Brecht nicht an streng

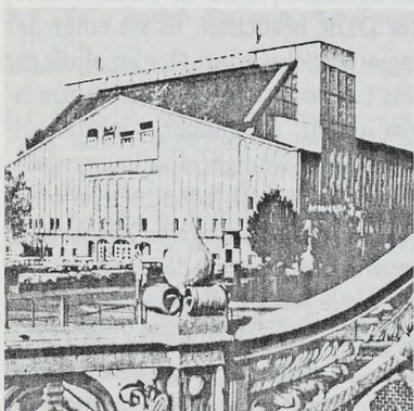
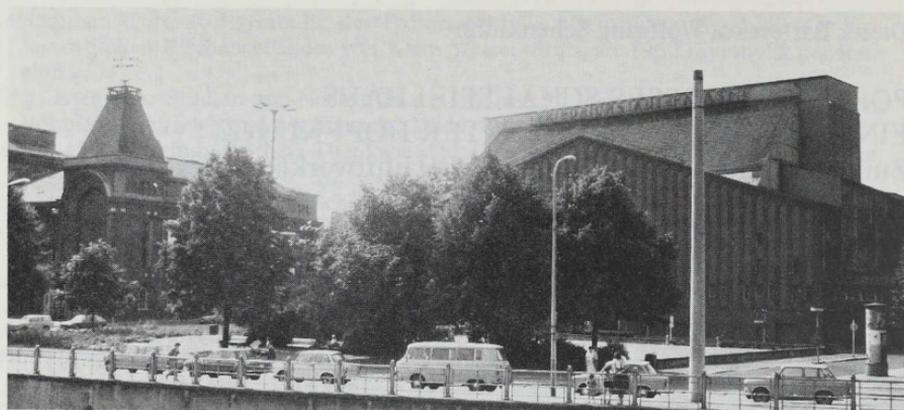


Abbildung 1 (oben): Ehemaliges Großes Schauspielhaus (rechts) und Berliner Ensemble (links) von der Schiffbauerdammbrücke gesehen – 1983 Foto: Diekmann
Nebenstehend: Friedrichstadt-Palast (ehem. Großes Schauspielhaus)

Sachliches? Und wer vermutete schon hinter jener historistischen Fassade das Brecht-Ensemble? Erst recht im mit Goldstuck-, Plüsch- und Kristallüsterüberladenen Inneren nötigt die Souveränität, mit der ein solches Gehäuse von neuem Geist erfüllt wird, Respekt ab. Man vergleiche darauf hin einmal das Gehabe in der, forsch-anbiedernd sich „jung“ titulierenden Frankfurter Alten Oper. Mutet dennoch das Brecht-Theater mit seiner Gründerzeit-Opulenz in der Berliner Stadtlandschaft vertraut an, frappierend ist der erste Blick auf Poelzigs ehemaliges *Großes Schauspielhaus* (Abb. 1). Selbst im heutigen, leicht verwitterten grauen Anstrich und mit seinen Umbauten wirkt das Gebäude herausfordernd bizarr. Es bereitet dem unbefangenen Betrachter ein Sehvergnügen, das sich vom gediegenden Einerlei der wiederhergestellten Architektur-Kunstwerke des Zentrums abhebt. Der Bau, der sich bei näherem Hinsehen als Mischung aus Preußen und Chaldäa, Breughels Turm zu Babel und Fritz Langs Metropolis-Architekturphantasien entpuppt, beherbergt(e) nicht, wie manch einer nach dessen tempelartigem Äußeren vermuten könnte, eine Behörde oder andere illustre Institutionen, sondern das größte Varieté Berlins;

Revue und Aufklärung, Rummel und Seriosität also in befriedigend enger Nachbarschaft. Ende des Lehrstücks erster Teil. Der zweite: Poelzigs *Großes Schauspielhaus* war nicht nur, sondern ist noch immer – und welcher bundesrepublikanische Kunsthistoriker hat davon eigentlich einen Begriff? – das Fanal expressionistischer Architektur, beschau- und erlebbar am Berliner Schiffbauerdamm. Dies und die Gefahr, daß Poelzigs Bau in Kürze abgerissen werden soll, gaben den Anlaß für unseren Artikel.

Ein „*drohendes, revolutionäres Gebilde*“² nannte Karl Scheffler das *Große Schauspielhaus* nach der Einweihung 1919. Lediglich das Attribut „drohend“, das eher auf die weitverbreitete Angst vor erwartetem Umsturz hinweist, scheint dem Charakter des Gebäudes unangemessen. Revolutionäres oder zumindest radikal Neues sollte nach dem Willen des Bauherren Max Reinhardt und des Architekten der Bau durchaus demonstrieren. Rot war das Gebäude tatsächlich und das gewiß nicht nur um der exzentrischen Farbwirkung willen. Mit dem *Großen Schauspielhaus* nämlich versuchten Reinhardt und Poelzig, den seit der Jahrhundertwende vor allem in Deutschland verbreiteten Plänen einer vom Theater ausgehenden Erneuerung von Kultur und Gesellschaft – deren Demokratisierung letztlich – den angemessenen baulichen Rahmen zu schaffen. Um sein „*Theater der Fünftausend*“ bzw. „*Riesenvolkstheater*“ hatte Max Reinhardt sich schon im Frühjahr 1914 bemüht. Er verhandelte mit Vertretern der Bildungsausschüsse von Gewerkschaften und mit der Sozialdemokratischen Partei.³

Die Hoffnung auf eine durchgreifende friedliche Erneuerung der Gesellschaft durch Kunst hatte 1900 Peter Behrens in seiner Schrift „Feste der Kunst und des Lebens – Eine Betrachtung des Theaters als höchstem Kultursymbol“ einprägsam in Worte gefaßt: „*Wir gehen einer – Unserer Kultur entgegen . . . anregend für uns zu höheren Zielen wollen wir nun ein Haus errichten, das der gesamten Kunst eine heilige Stätte sein soll. . . Wir sind geweiht und vorbereitet für die große Kunst der Weltanschauung.*“⁴

In seinem Essay über die „Schaubühne der Zukunft“ schrieb 1904 der Publizist Georg Fuchs: „. . . so wollen wir uns eine *moderne Kultur* schaffen durch . . . *Beherrschung unserer komplizierten Maschinenzivilisation . . . Wir haben nicht nur alle Künste befreit von den Fesseln und Larven der versunkenen Zeitalter, . . . Die Menschen, welche . . . in diese Bewegung eingetreten sind, bilden eine neue Gesellschaft, in welcher die Standesvorurteile der Feudalzeit vollkommen zurücktreten . . .*“⁵

Es wäre verfehlt, solche Aussagen wegen ihres heutigen Ohren unangenehm schwärmerischen Tones als dekadente Phraseologie der Jahrhundertwende abzutun. Sie stehen nicht nur in der aufklärerischen Tradition Lessings, Schillers oder Goethes, die gleiches von einem deutschen Nationaltheater erhofften, sie sind vor allem Produkt und Movens von Bemühungen, die Folgen zeitigten wie die gewerkschaftlich geförderte Volkstheaterbewegung. Die neue Hochachtung vor der gesellschaftlichen Bedeutung des Theaters ermutigte Dichter

und Theaterleiter vom jungen Hauptmann über Otto Brahm, Max Reinhardt, Leopold Jessner bis hin zu Brecht und Piscator.

Auf Seiten der Architekten entspricht diesem Engagement die bekannte Fülle an Festspielhaus-Entwürfen: Fidus' von Herrenrassen-Schmock erfüllte Tempelvisionen, aber auch Bruno Tauts einer klassenlosen Gesellschaft zuge dachte Stadtkronen. Behrens' und Poelzigs Pläne für ein Festspielhaus in Salzburg (Abb. 2) oder Gropius' Entwurf eines totalen Theaters.⁶ Die wenigen ausgeführten Projekte, wie Tessenows nüchtern-heimatschützerisch wirkendes Festspielhaus in Hellerau oder Steiners mythisierendes Goetheaneum, blieben nicht zuletzt wegen der esoterischen Bestrebungen ihrer Bauherren von geringem Interesse für das breite Publikum. Oscar Kauffmanns berühmte *Volksbühne*, Wirkungsort Piscators und von der DDR nach dem Kriege sorgfältig wiederhergestellt, bediente sich der konventionellen Theaterbauformen (Abb 3). Daß Max Bergs heute als frühes Meisterwerk modernen Bauens gerühmte Breslauer Jahrhunderthalle auch die Funktion eines Festspielhauses erfüllte, geriet in Vergessenheit.⁷

Im Aufwind der Ereignisse nach 1918 ging Max Reinhardt daran, die Träume von einem wirklichen Volkstheater in die Tat umzusetzen. Seine Nationaltheater-AG erwarb den Zirkus Schumann, in welchem Reinhardts Ensemble schon einige Male mit spektakulärem Erfolg Massenschauspiele gegeben hatte.⁸ Mehrere Architekten scheiterten bei dem Versuch, das amphitheatralische und überkuppelte Gebäude in eine den Vorstellungen Reinhardts gemäße Form zu bringen (Abb. 4). Statische Probleme – der Bau stand auf einem Pfahlrost mitten im Sumpfgebiet eines ehemaligen Spreearmes –, verschwundene Pläne der vorangegangenen Umbauten – der Zirkus Schumann ging aus einer fünfschiffigen, 1865/66 errichteten Markthalle hervor –, Materialmangel und Krisenstimmung ließen sie kapitulieren. Erst in Hans Poelzig fand Reinhardt einen kongenialen Partner. Schon die Aufzählung einiger technischer Daten imponiert und genügt, um im *Großen Schauspielhaus* ein exzeptionelles Bauwerk zu erkennen, das den Bauherrn und den Architekten gleichermaßen auszeichnet. Beim ersten Treffen bereits skizzierte Poelzig auf einer Papierserviette die Fassade des zukünftigen Baus; die Ausführung wich nur geringfügig von diesem Entwurf ab. Im Juli 1919 war die riesige Kuppel über dem Zuschauerraum konzipiert und zur Einweihung im November des gleichen Jahres, trotz Bauarbeiterstreiks und Knappheit an Baumaterialien, vollendet. Das große Bühnenhaus, dessen Vorgänger im Mai 1918 eingestürzt war, erhob sich über einer 30 Meter breiten Bühne. Mit Kuppelhorizont, 18 Meter breiter Drehbühne und zwei beweglichen, 4,10 Meter breiten Treppen, drei verschiebbaren Vorbühnen, auf dem neuesten technischen Stand befindlicher Scheinwerferanlage, Wolkenmaschinen etc.: eine der bestausgerüsteten Anlagen Europas (Abb. 5). Poelzig hatte es verstanden, alle unregelmäßig verteilten Eisenstützen der Vorgängerbauten, die aus statischen Gründen beibehalten werden mußten, nicht nur zwanglos der neuen Konzeption zu inkorporieren, sondern

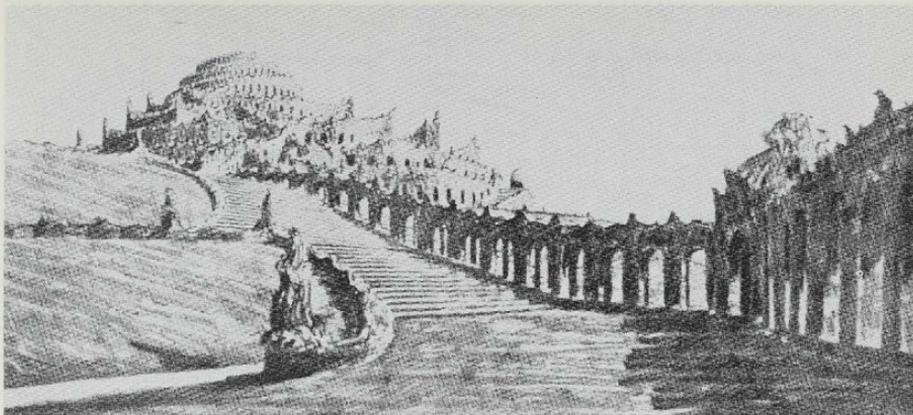
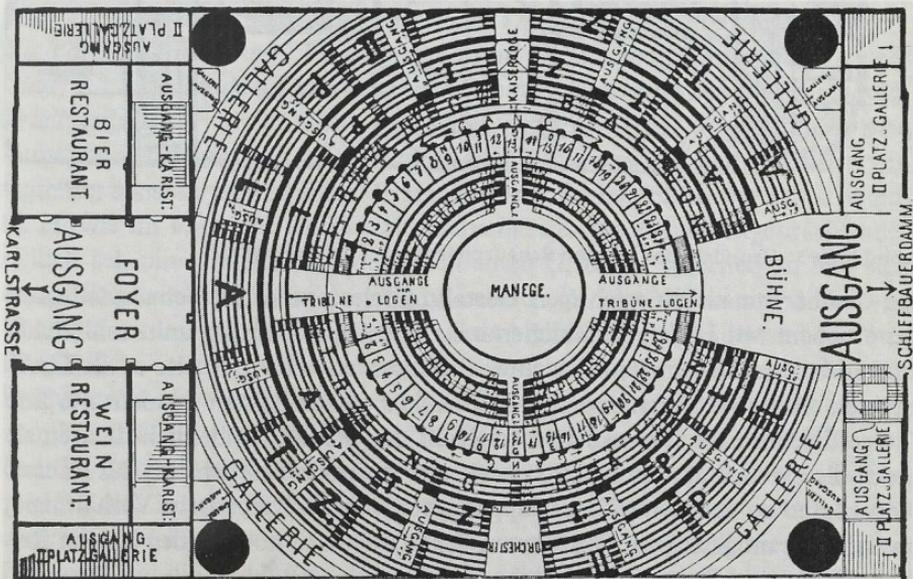


Abb. 2 (oben):
H. Poelzig, Entwurf
für ein Festspielhaus
in Salzburg (nach
Huse, Neues Bauen
1918 – 1933)

Abb 3 (rechts):
O. Kauffmann,
Volksbühne Berlin
(Foto Marburg)



Abb. 4 (unten):
Grundriß Zirkus
Schumann 1899 –
1918) (Foto Marburg)



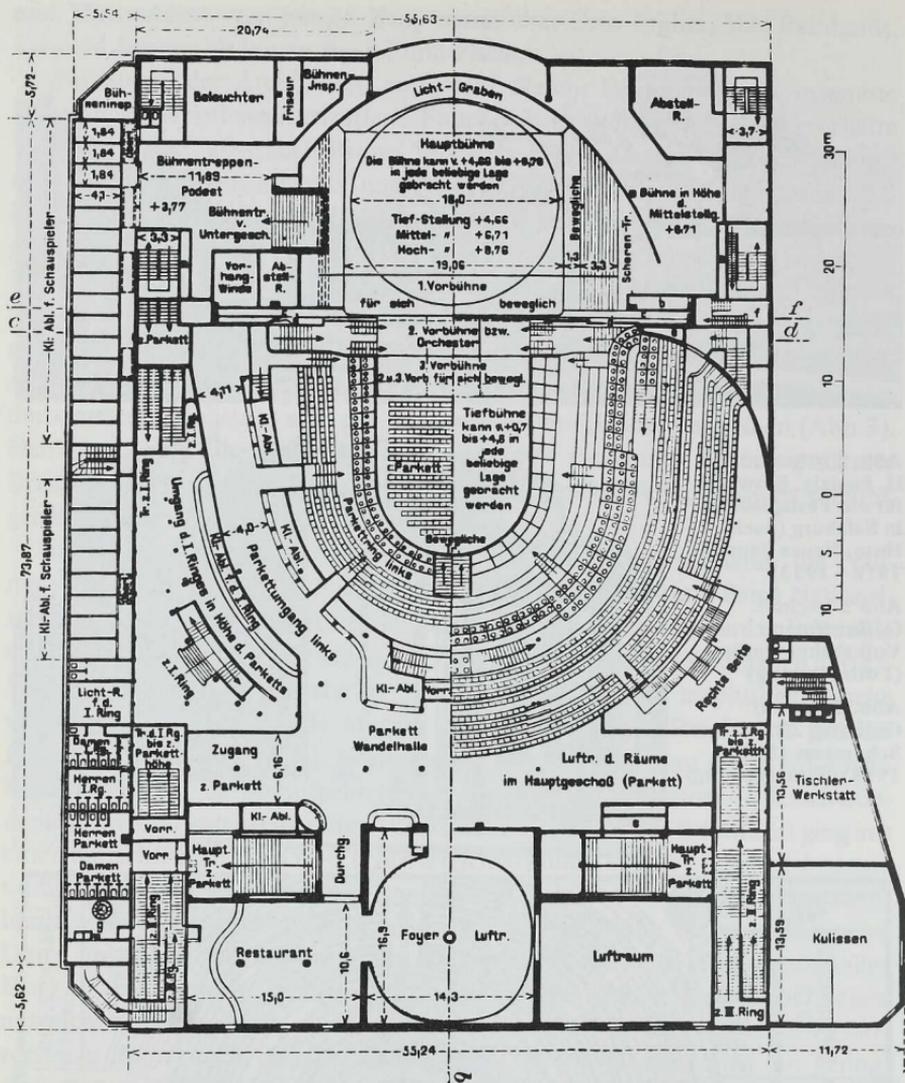


Abbildung 5: Grundriß des Großen Schauspielhauses (Foto Marburg)

sie darüber hinaus zu wichtigen Gestaltungselementen des Schauspielhauses zu erheben. Mit Hilfe von Maschendraht und Gips – Kritikpunkt zahlreicher auf erlesenere Materialien bedachter Rezensenten – ummantelte er die Eisenstützen (Abb. 6). Gleich expressiven Plastiken versinnlichten sie nicht nur ihre Tragefunktion, sie verwandelten zugleich den Raum. Schließlich dienten sie noch als Quellen für die magisch wirkende indirekte Beleuchtung des Hauses. Gipszapfen an der gestaffelten Kuppel gaben dem Saal akustische Verhältnisse, in denen es möglich war, Flüstern auf der Bühne auch noch in den letzten Reihen des riesigen Raumes zu verstehen.

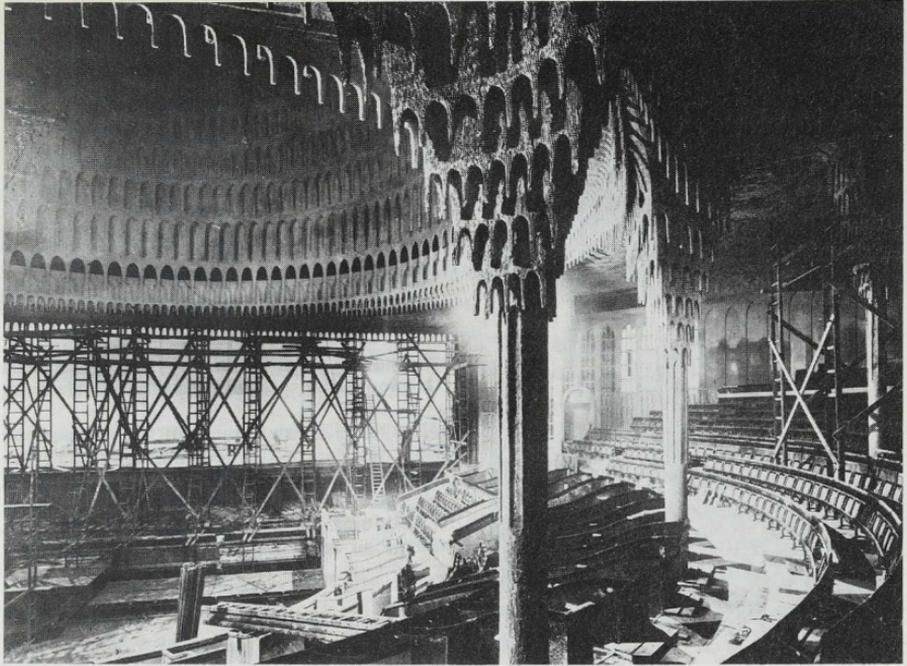


Abbildung 6: Der Zuschauerraum im Bau (1918) (Foto Marburg)

„Dieser kolossal erscheinende und monumental wirkende Bau ist eine glänzende Kulisse, ist eine einzige, komplizierte kunstvolle Baumasse aus Rabitzputz ... Auch die Architektur spielt hier Theater ... Wie die Riesenbühne ... die Vorbühne mit ihren Versenkungen und Maschinerien industriell gedacht (sind) ... ist auch das Architektonische ganz unhandwerklich und ganz industriell gedacht.“⁹, höhnte Karl Scheffler. Angesichts der ungewohnten Baukunst, wie überhaupt bei allen expressionistisch geprägten Kunstwerken, versagte der sonst so präzise Blick dieses Kritikers. So kann man darüber streiten, ob es, wie im Falle des *Großen Schauspielhauses* geschehen, angebracht oder redlich sei, mit industriellen Methoden einen Großbau zu errichten, der sich derart handwerklichen, im Inneren geradezu wie eine durch und durch von Hand geformte, beinahe „geknetete“ Plastik gibt. Es grenzt aber an bewußtes Blindstellen, wenn Scheffler und mit ihm andere Kritiker dem Bau und seinen Produzenten als Versagen ankreiden, was von vornherein beabsichtigt war: nämlich, daß der Bau Theater spielte. Es war die ausdrückliche Absicht, den Bau als Bestandteil eines Gesamtkunstwerkes aus Kunst und Leben, Schauspielen und Zuschauern, aus Kulisse und realer Architektur zu gestalten. Aus dieser Konzeption speist sich die Anziehungskraft des Bauwerkes, in ihrem Gelingen liegt die Bedeutung des expressionistischen Hauses!

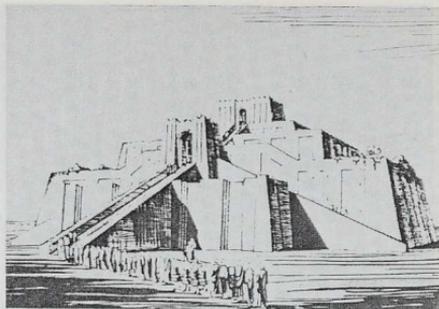


Abbildung 7 (oben links): Hauptfassade des
Großen Schauspielhauses (Foto Marburg)

Abbildung 8 (oben rechts): Ur, Rekonstruktion
des Tempelturms des Urnamu (2100 –
2000 v. Chr.) (Kat. Sumer, Assur Babylon)

Abbildung 9 (links): Pieter Brueghel d.Ä.,
Turmbau zu Babel (1563)

Drei einander ständig durchdringende Motive bestimmen die Architektursprache Hans Poelzigs, die er gemeinsam mit seiner Assistentin und späteren Ehefrau Marlies Moeseke entwickelte: das Motiv der Entwicklung von Natur zur Kultur, das einer Gesamtschau über alle wichtigen Stilformen der Architekturgeschichte aus expressionistischer Sicht und das eines zugleich antik und modern wirkenden Festspielhauses. Das „drohende rote Revolutionsgebilde“ setzte schon am Äußeren unmißverständliche Zeichen seiner Bestimmung (Abb. 7): Die flachen Bogenstellungen, welche die Wände überziehen, lassen sich als Zitate sumerischer und babylonischer Zikkuratbauten verstehen (Abb. 8). Sie fungieren damit sowohl als Hinweis auf den Ursprung der Kultur, deren Erneuerung hier angestrebt ist, als auch zugleich als Erinnerung an die Anfänge monumentaler Baukunst. Die naheliegende Assoziation an den biblischen Turmbau zu Babel ist doppelt gerechtfertigt (Abb. 9). Zum einen ist der Turm bekanntlich ein Grundgedanke expressionistischen Bauens¹⁰, und so nennt denn auch Poelzigs Kollege Erich Mendelsohn das *Große Schauspielhaus* „zur Größe eines Turmbaus emporgeschleudert“¹¹; zum anderen kann auch der Theaterbau als der Versuch angesehen werden, dem Scheitern des biblischen Abenteuers, sich und seiner Kultur „ein Denkmal zu setzen“, das Gelingen eines zweiten, besser durchdachten nachfolgen zu lassen.

Die, auch von der zeitgenössischen Kritik erkannte, Nähe zu romanischen Bauwerken fügt dem Haus eine weitere Anspielung auf historische Baustile zu ebenso wie die Verwandtschaft mit preußischen Bauten. Karl Scheffler wies hämisch auf Kasernen in der Nähe des Schauspielhauses hin.¹²

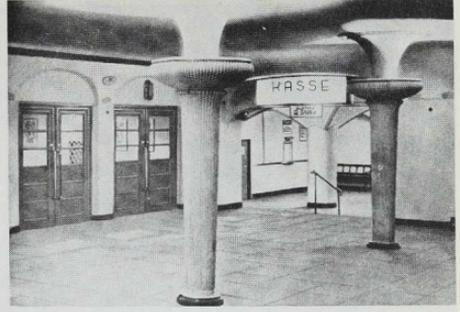
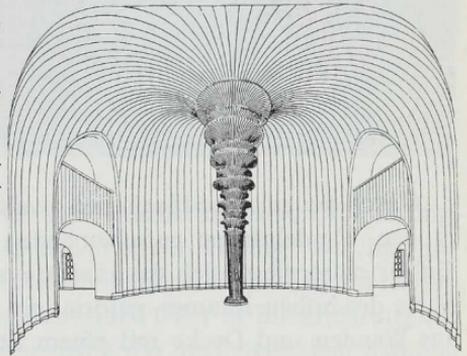


Abbildung 10 (oben links): Eingangsfoyer im Großen Schauspielhaus

Abbildung 11 (oben rechts): Eingangsfoyer im Großen Schauspielhaus

Abbildung 12 (rechts): Hauptfoyer im Großen Schauspielhaus (nach Pehnt, Architektur des Expressionismus)



In der Sprache des Neuen Bauens argumentiert Hans Poelzig, wenn er erklärt, der massige Außengiebel entspräche dem monumentalen Inneren und somit Innen- und Außenbau in einen logischen Zusammenhang setzt.¹³ Die vollkommen gleichgestalteten Vorder- und Rückfassaden schließlich, in denen Zuschauer- und Personaleinlaß beinahe verschwinden, wirken wie eine Vorwegnahme funktionalistischer Gestaltungsprinzipien. Zu solcher demokratischen Gleichbehandlung – von Fassaden und Eingängen, und damit auch der Besucher, Angestellten und Arbeiter des Hauses – hat sich seither, zumindest was Theaterbauten anbelangt, kaum ein Architekt mehr durchringen können.

Das Innere des *Großen Schauspielhauses* wird vom zweiten Leitbild expressionistischer Architektur bestimmt: der Höhle. Die Besucher betraten zunächst Wandelgänge, in denen es, wie in den meisten übrigen Räumen, keine Grenzen zwischen Decke und Wand gab. Den Adern eines natürlichen unterirdischen Stollensystems vergleichbar, waren sie gestützt von stalaktitenhaft gebildeten Pfeilern (Abb. 10 und 11). Indirekt beleuchtet von Lichtquellen, die hinter den kristallin-ziselierten Lamellen der Stalaktiten angebracht waren, erweckten sie, wie Wolfgang Pehnt zutreffend beschreibt, den Eindruck einer „submarinen, unerlösten Welt.“¹⁴ Ebenso konnten sie als Reminiszenz an die dämmrigen, schlauchartigen Zugänge antiker Spielstätten gelesen werden, wie sie in ihrer Funktionalität bewundert werden konnten als technische perfekte Lösung des Problems, Menschenmassen in kurzer Zeit an den gewünschten Ort zu leiten.

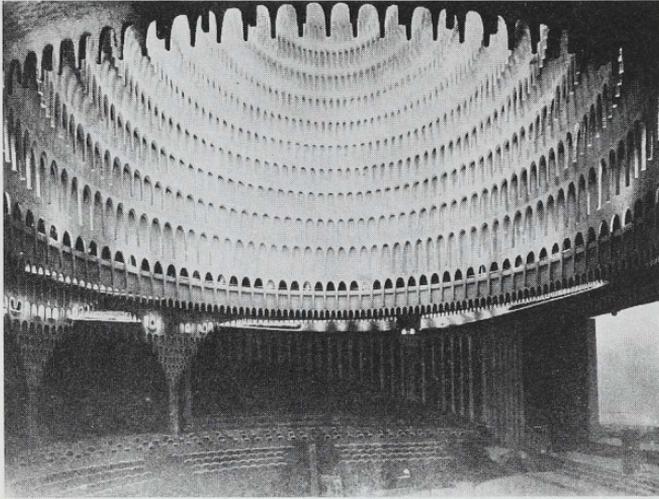
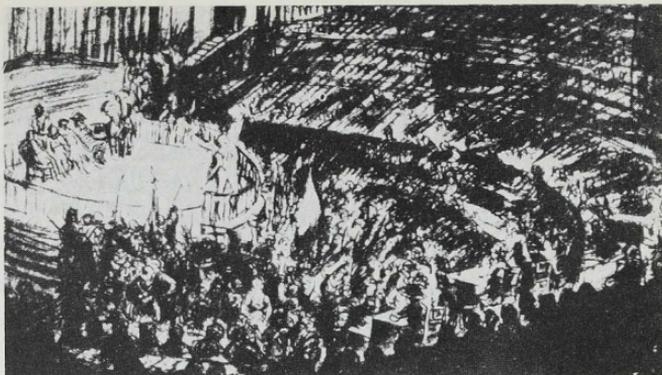


Abbildung 13:
Zuschauerraum und
Bühne im Großen
Schauspielhaus
(Foto Marburg)

Gleich der zwingend logischen zweiten Etappe einer Entwicklung von jener in den Wandelgängen aufscheinenden *unerlösten* Natur zur Vollendung in Kultur präsentierte sich das Hauptfoyer (Abb. 12). Die einzige Stütze in der Mitte des hohen Raumes, geformt als stilisierte Palme, überspannte das Rund aus Wänden und Decke mit einem Strahlenkranz von Kanneluren. Als vollkommenes Abbild von Formen organischer Natur führte sie gleichsam die *unerlöste* anorganische *Naturwelt* der Wandelgänge auf die nächsthöhere Entwicklungsstufe. Die Anklänge an den Formenschatz bekannter arabischer und spätgotischer Architekturen (englische Kapitelsäle) hielten das Foyer in der folgerichtigen Schwebelage zwischen dem Vorzeigen formvollenderter Natur – der Palme – und deren weitergedachtem kulturellem Pendant, dem palmfächerartig sich ausbreitenden Gewölbe.¹⁵ Die Wölbung wiederum fungierte, als Inneres eines riesigen Eies, deutbar als Symbol von Geburt und Auferstehung. Dunkles Grün und indirekte Beleuchtung steigerten die suggestiv-geheimnisvolle Atmosphäre.

Den Höhepunkt der Rauminszenierung erlebte der Besucher, wenn er die in buchstäblichem Sinne lichte Weite des gelb erleuchteten Zuschauerraumes betrat. Zwei einander eigentlich ausschließende Bedingungen des Bauherren hatte Hans Poelzig bei der Gestaltung zu berücksichtigen: Ausgehend von seinen Erfahrungen im Zirkus Schumann wollte Reinhardt das amphitheatralische Rund der Manege und die ringförmig ansteigenden, ranglosen Sitzreihen bewahrt sehen. Nur so schien ihm das Ideal der wiederbelebten und zum modernen Massentheater erhobenen antiken Kultspiele realisierbar. Beibehalten und Steigern des vorhandenen Zentralraumes war hierfür die gebotene Lösung. Poelzig überspannte den Saal mit einer riesigen Hängekuppel (Abb. 13). Ihre stalaktitenhaften gipsernen Zapfen setzten sich in der Ummantelung der aus konstruktiven Gründen beibehaltenen Pfeiler fort. Nach unten sich verjün-

Abbildung 14: E. Stern, Skizze zu Romain Rollands „Danton“ im Großen Schauspielhaus (1920). (nach Reinhardt, Der Liebhaber)



gend, von tiefen Kanneluren (Abb. 6) wie ausgehöhlt, beließen sie der Kuppel den Eindruck des Schwebenden und stützten sie dennoch grazil aber unmißverständlich ab. Zugleich kaschierten sie mit weiten Gipsmanschetten die flache Decke des Zuschauerraums.

Störend für das Raumkonzept erwies sich Reinhardts zweite Forderung, zusätzlich eine riesige Guckkastenbühne einzurichten. Poelzig war hier gezwungen, dem Zentralraum axiale Komponenten hinzuzufügen (Abb. 5) Dabei wurde vor allem der notgedrungene Verzicht auf Pfeiler in Blickrichtung zur Bühnenöffnung zum Problem. Poelzig versuchte der uneinheitlichen Wirkung zu begegnen, indem er die Bogenstellungen der Bühnenwände auf den Eisernen Vorhang malen ließ. War dieser geschlossen, wirkte der Theatersaal als vollkommener Zentralraum. Bei offener Bühne, so die bis heute andauernde Kritik, „kippte“ die Kuppel optisch ab. Reinhardts Aufführungen entkräfteten die Befürchtungen. Ein Blick auf die Skizzen des Bühnenbildners Ernst Stern bezeugt, daß bei geöffneter Bühne die Raumgestaltung keineswegs „das Gleichgewicht verlor“ (Abb. 14). Es muß eher der Eindruck einer riesigen Höhle bestanden haben, die sich an einer Stelle für fiktive Außenwelten öffnete und diese zugleich in sich barg.

Noch im treffenden Berliner Witz, der den Saal als „Tropfsteinhöhle“ bezeichnete, spiegelt sich das allegorische Programm, welches hier seine Vollen dung fand. Die Formenwelt der Wandelgänge und des Hauptfoyers war darin zugleich aufgehoben und auf die höchste Stufe geführt. Als archaische (Tropfstein-)Höhle, imaginärer Schauplatz antiker Riten anschaulich, war sie im gleichen Moment mit dem Filigran der Kuppel die Steigerung der als Beispiele hoher Kulturleistung gerühmten arabischen Hängekuppeln, Triumph moderner Technik und Fortsetzung historischer Leistung in einem.

Daß die Kuppel durch Glühbirnen in ein Abbild des realen Sternenhimmels zu verwandeln war, sollte nicht voreilig als peinliches Anbieten an die erfolgreichen Beleuchtungskünste des Berliner Wintergartens, der Scala und anderer Revuetheater abgetan werden. Das Himmelsgewölbe des *Großen Schauspielhauses* bezog seine Berechtigung aus dem Anliegen Reinhardts, den über der

antiken Tragödie sich wölbenden Himmel zu illusionieren. Zugleich versinnbildlichte die Kuppel den krönenden Abschluß des symbolischen Weges von der unerlösten Welt der Wandelgänge in die oberirdische freie Welt einer im Spiel für alle sich realisierenden neuen Kultur – eines erhobenen Lebens. Poelzigs Baukunst gab, wie ein zeitgenössischer Kritiker überschwenglich formulierte: „*ein Abbild des Kosmos . . . das direkter, unmittelbarer und allumfassender ist, als es frühere Zeiten gesehen haben.*“¹⁶

Es sei noch einmal darauf hingewiesen: Das *Große Schauspielhaus* war geradezu penetrant pathetisch. Die von Reinhardt und Poelzig angestrebte magische Wirkung dieser durch und durch inszenierten Architektur war und ist bis heute eine Provokation für jeden. Was schon Richard Hamann befürchtete, als er 1919 schrieb, das Gebäude „*mit seiner indisch-arabischen Stalaktitenarchitektur, mit expressionistischen, von bengalischen Beleuchtungen hervorgezauberten Farbeffekten*“ führe zwangsläufig dazu, das Publikum „*für das eigentliche Schauspiel unempfänglich zu machen*“¹⁷, dieser Verdacht stößt wohl heutzutage erst recht auf offene Ohren. In einer Zeit, deren oberstes Gebot im „understatement“ zu bestehen scheint, in der Theater sich gerade anschicken, zu „strenger Klassik“ zurückzukehren, wittert man in solchem Pathos leicht die vulgären Hexenkünste der Verdummung. Womit denn auch unser Plädoyer für den Erhalt des Poelzig-Hauses desavouiert scheint. Nicht das Neo-Pathos der sogenannten „postmodernen Architektur“ gibt uns den Mut, dennoch für den Erhalt dieser expressionistischen Architektur einzutreten. Die Geschichte des *Großen Schauspielhauses* selbst beweist, daß Magie und Aufklärung nicht zwangsläufig einander ausschließen, daß Pathos nur unter falschen Händen zum Betrugsmanöver gerät.

Die ersten Inszenierungen Reinhardts hatten den erwünschten Erfolg: „*Der Menge stockte der Atem, wenn sie sich selbst im Abbild gegen das Podium brausen sah*“¹⁸, so werden Aufführungen wie die Orestie, Ödipus, Penthesilea oder Danton kommentiert. Die katalysatorische Wirkung auf das von den Geburtswehen der Weimarer Republik hysterisierte Publikum machte sich später Fritz Lang in den Massenszenen seiner erfolgreichen Filme zunutze.¹⁹ Mit beißendem Spott brach das Ensemble des Kabarettts „Schall und Rauch“, das im Untergeschoß des Großen Schauspielhauses angesiedelt war, die allzuoft sich überschlagenden Gefühlswogen der Menge. Dort sangen sie Walter Mehrlings: „*Geh'n Se mal zu Reinhardt oben / Einfach Klasse, was se proben / Wie geölt die Orestie / Alles mit Maschinerie /.*“²⁰

Über dem vielberedeten Rückzug Reinhardts aus Berlin und dem *Großen Schauspielhaus* geriet in Vergessenheit; daß der Poelzig-Bau auch weiterhin Massentheater im besten Sinne des Wortes blieb: Hier fanden Solidaritätskundgebungen der Internationalen Arbeiterhilfe statt. Am 29. 1. 1924 wurde im *Großen Schauspielhaus* die Gedächtnisfeier zum Tode Lenins abgehalten. Hier wurde auch Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Im „*Unkunststall Am Zirkus 1*“ wie der Kritiker

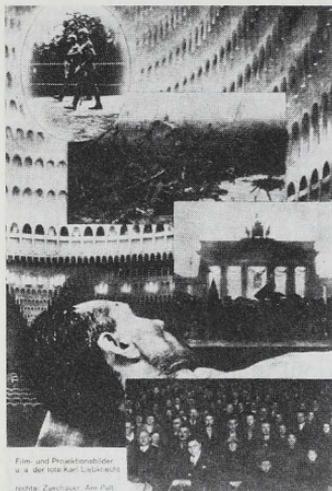
Siegfried Jacobsohn gehässig formulierte, fand Erwin Piscator den idealen Rahmen für die anlässlich des X. Parteitages der KPD mit Bühnenbildern John Heartfields in Szene gesetzte Agit-Prop-Revue „Trotz alledem“. (Abb. 15) Reinhardts und Poelzigs Vorgaben bewährten sich glänzend: *Die Masse begann mitzuspielen . . . Das Theater war für sie zur Wirklichkeit geworden . . . Und sehr bald war es nicht mehr: Bühne gegen Zuschauerraum, sondern ein einziger großer Zuschauerraum . . . eine einzige große Demonstration*“²¹ berichtete die „Rote Fahne“.

Unter der Leitung des ehemaligen Tänzers der Reinhardt-Bühnen, Erik Charell, zog im *Großen Schauspielhaus* das ein, was Siegfried Kracauer gallig den „Kult der Zerstreuung“ nannte, die Revue. Klaus Mann beschreibt in seinem Roman „Treffpunkt im Unendlichen“ exakt, was nach wenigen Jahren von den anfänglich mit kritisch-spöttischen Untertönen gemischten Glitzerwelten übrigblieb: „*Was Zukunft hat sind die Erfolgsstücke des vergangenen Jahrhunderts – Offenbach, Strauss und die Possen – neu aufgemacht, glänzend hergerichtet. 1932 heißt Restauration mit amerikanischem Schmiß.*“

„*Mich interessieren die Massen*“²² läßt Mann seinen Protagonisten, ein Zerrbild aus Erik Charell und Gustaf Gründgens, fortfahren. In der Realität nach 1933 nutzten die Faschisten solche Verfallsformen der Revue zu ihren perfiden Zwecken. Es ist von bössartiger Folgerichtigkeit, daß sie das *Große Schauspielhaus* in ein „Theater des Volkes“ umbenannten: Nachdem der als „entartete Kunst“ diffamierte Theatersaal verstümmelt worden war, fand auf der Bühne, in entsetzlicher Umkehr dessen, was Reinhardt beabsichtigt hatte, „Massentheater“ statt. „Nationalsozialistische Dramen“ setzten im Theater fort, was in den Spektakeln der Parteitage, Umzüge und Aufmärsche sich draußen vollzog. Als das Publikum ausblieb, griff man auf Operetten und Schwänke zurück. 1943 wurde das Bühnenhaus des Poelzig-Baues durch Bomben total zerstört, die angrenzenden Bauteile beschädigt.

Mit diesem Satz, in seiner lapidaren Brutalität dem Geschehen angemessen, könnte unser Artikel enden. Ein Satz, mit dem man einen Nekrolog abschließt. Liest man jüngere Publikationen über das *Große Schauspielhaus*, so haben die meisten tatsächlich diesen Ton. Die Geschichte des Poelzig-Baues aber ging weiter:

Bereits am 17. August 1945 wurde das Haus als „Palast-Varieté“ wieder geöffnet. Das Gebäude, ab 1947 *Friedrichstadt-Palast* genannt, erhielt 1949 wieder ein Bühnenhaus, eine neue Drehbühne und einen 23 Meter hohen Schnürboden (Abb. 16). 31 Jahre lang fungierte das ehemalige *Große Schauspielhaus* als Varieté. Erst am 28. Februar 1980 verlautete durch die Nachrichtenagentur ADN: „*Im Friedrichstadtpalast können ab 1. März 1980 keine Vorstellungen mehr stattfinden . . . Die ständige Überwachung des Palastes durch die Staatliche Bauaufsicht, sowie spezielle Untersuchungen haben ergeben, daß sich die Gründungskonstruktion ständig verschlechtert.*“²³



linke: Film- und Projektionsbilder
 u. a. der tote Karl Liebknecht
 rechte: Zuschauer: Ann Pelt



Abbildung 15 (oben links): Agitprop-Revue „Trotz alledem“ im Großen Schauspielhaus (1925) (nach Carle/Martens, Das hat Berlin schon mal gesehen)
 Abbildung 16 (oben rechts): Der Zuschauerraum des Großen Schauspielhauses (Quelle wie Abb. 15)

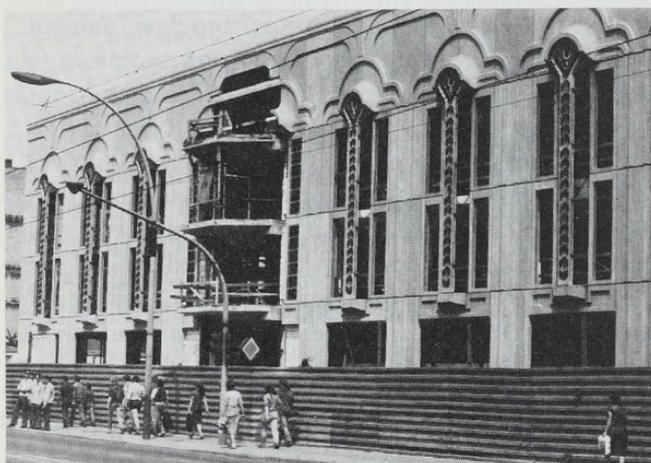
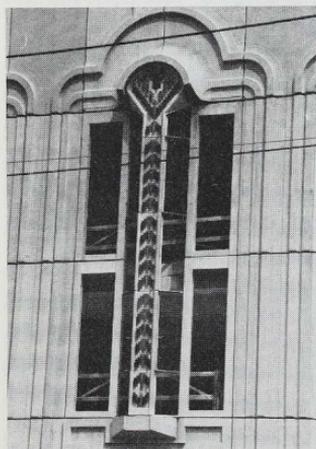


Abbildung 17 (links): Neuer Friedrichstadt-Palast im Bau

Abbildung 18 (unten): Detail aus der Fassade

Abbildung 19 (unten): Fassade Schauspielhaus (Fotos: Diekmann)



Bewußt haben wir bei der kurzen Schilderung des Wiederaufbaues vermiedene, Einzelheiten zu beschreiben. Der Leser sollte wenigstens einen Bruchteil des Erstaunens nachvollziehen können, das uns bei einer Besichtigung des als mehrfach gesicherte Probehühne noch existierenden Hauses zuteil wurde: Nicht nur die Fassade des *Großen Schauspielhauses* ist, wie eingangs erwähnt, noch vorhanden. Sämtliche Wandelgänge und Foyers haben die Barbarei der Faschisten und den Bombenkrieg unbeschädigt überdauert. Selbst der Zuschauerraum gibt in seinen Proportionen, den unveränderten Sitzreihen und den nach wie vor ragenden Stützen einen lebhaften Eindruck des ursprünglichen Zustandes. Und auch auf die Gefahr hin, dem lang beschriebenen Pathos nun selbst zu verfallen, der Anblick des ehemaligen Hauptfoyers ist noch heute überwältigend. Wenn auch weiß überfüncht, Poelzigs Architektur hat nichts von ihrer Faszinationskraft eingebüßt. Die gegenwärtige Situation aber ist grotesk: Vor Jahren schon wurden die Bremer Boettgerstraße und der Potsdamer Einsteinturm als expressionistische Kunstwerke wiederhergestellt. Seit einiger Zeit wird in der DDR das Dessauer Bauhaus mit der gleichen Sorgfalt rekonstruiert, mit der man sich in West- und Ost-Berlin um die Wiedergewinnung der expressionistischen Farben in Bruno Tauts Siedlungen bemüht. In Frankfurt zaubert man seit 1944 verschwundene Altstadt Häuser wieder herbei. Und in der Hauptstadt der DDR, so hört man, soll eventuell Schinkels Bauakademie rekonstruiert werden. Max Reinhardt zu Ehren wird gerade dem Deutschen Theater die ursprüngliche Gestalt zurückgegeben.

Nahe dem ehemaligen *Großen Schauspielhaus* aber ist eine Großbaustelle eingerichtet. Hier entsteht der neue *Friedrichstadt-Palast* (Abb. 17). Über die wie Neo-Jugendstil gestaltete Fassade könnte man geteilter Meinung sein, gewiß nicht jedoch über die imponierende Beharrlichkeit, mit der hier einer Kunst Raum gewährt wird, die bei uns längst unter die Räder des Mahlwerks von Angebot und Nachfrage geraten ist oder allenfalls ein kümmerliches Nachleben in sogenannten Fernsehunterhaltungs-Sendungen führt. Daß aber mit diesem Neubau der endgültige Urteilsspruch über ein expressionistisches Kunstwerk vom Range des ehemaligen *Großen Schauspielhauses* gefällt sein soll, ist schwer zu begreifen. Sollte es in einem Staat, der gerade unter unendlichen Mühen Schinkels Berliner Schauspielhaus wieder instandsetzt, in dem Sempers Dresdener Opernhaus bis ins Detail genau restauriert wird, sollte es hier nicht möglich sein, ein Hauptwerk expressionistischer Baukunst zu erhalten oder wenigstens Teile davon zu bewahren?

In den Tagen, in denen dieser Artikel entstand, hat sich das Verhältnis zwischen der Bundesrepublik und der Deutschen Demokratischen Republik zusehends verschlechtert. Gerade deshalb – und nun erst recht – sollte an gemeinsame Interessen appelliert werden, – das Interesse am gemeinsamen kulturellen Erbe ist nicht das geringste. Es ist wirklich viel getan worden in der DDR, um überkommene Baudenkmäler zu sichern oder wiederherzustellen. Poelzigs

ehemaliges *Großes Schauspielhaus* ist eines, das jede denkmalpflegerische Anstrengung verdient. „*Es war der erste repräsentative Bau der Republik, eine exotische Blüte im grauen Panorama der Nachkriegszeit.*“ schreibt Wolfgang Pehnt in seinem Buch über expressionistische Architektur in Deutschland zum *Großen Schauspielhaus*. Es bleibt zu hoffen, daß es nicht durch seine Zerstörung zu einem imaginären Denkmal gescheiterter Hoffnung wird. „*Vielleicht fällt Regen doch von unten nach oben*“ heißt es in Bertolt Brechts „*Vielleicht*“-Lied.

Anmerkungen

- 1 Hans Poelzig; Werkbundrede – Stuttgart 1919; zit. nach: Julius Posener (Hrsg.); Hans Poelzig – Gesammelte Schriften und Werke; Berlin 1970; S. 114
- 2 Karl Scheffler; Das Große Schauspielhaus – 1920; zit. nach: J. Posener, a.a.O.; S. 139
- 3 vgl.: Leonhard M. Fiedler; Max Reinhardt; Reinbek 1975; S. 91 ff. Wolfgang Carle / Heinrich Martens; Das hat Berlin schon mal gesehen; Berlin (DDR) 1982; S. 63 ff. Wolfgang Pehnt; Die Architektur des Expressionismus; Stuttgart 1981; S. 13 ff.
- 4 Peter Behrens; Feste der Kunst und des Lebens – Eine Betrachtung des Theaters als höchstem Kultursymbol – 1900; zit. Nach: Manfred Brauneck (Hrsg); Thetaer im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle; Reinbek 1982; S. 46/47
- 5 Georg Fuchs; Die Schaubühne der Zukunft – 1904; zit. nach: H. Brauneck; a.a.O.; S. 50
- 6 vgl. W. Pehnt; a.a.O. Walter Gropius, dessen ‚Entwurf eines Totaltheaters‘ in den Grundriß-Dispositionen große Ähnlichkeiten mit Poelzigs Großem Schauspielhaus zeigt, schrieb 1934: „Denn die Bühne ist ein Widerspiel des Lebens. Sie kann nur dann . . . ein Sprachrohr für alle sein, wenn sie die Zauberformel findet, die in der Seele aller Volksschichten zündet . . . Die Kraft ihrer Wirkung . . . ist demnach abhängig vom Gelingen einer Umsetzung der Idee in sinnfällig Wahrnehmbares, in Wort, Ton und Raum.“ Poelzigs Großes Schauspielhaus ist das gelungene Beispiel einer solch sinnfälligen Umsetzung.
Walter Gropius; Theaterbau – 1934; zit. nach: M. Brauneck; a.a.O.; S. 162
- 7 1913 war dort unter der Regie Max Reinhardts das ‚Festspiel in deutschen Reimen‘ als Massenschauspiel aufgeführt worden. Vgl.: L. Georgi; Der Bühnenbildner Ernst Stern; Diss. phil.; Berlin 1971; S. 76 ff.
- 8 Reinhardt gastierte im Zirkus Schumann und anderen Großbauten mit der Absicht: „Daß dem kunstempfindlichen und aufwärtsstrebenden Arbeiter, Handwerker und Angestellten nicht Worte vorenthalten bleiben, die, als höchste Errungenschaft des Volksganzen, auch dem Volksganzen wieder zugute kommen sollen und nicht bloß einem kleinen Luxuspublikum.“
Denkschrift Max Reinhardts zum Theater der Fünftausend; zit. nach: L.M. Fiedler; a.a.O.; S. 94/95
- 9 K. Scheffler; a.a.O.; S. 138
- 10 vgl.: W. Pehnt; a.a.O.; S. 17 ff.
- 11 zit. nach: W. Pehnt; a.a.O.; S. 19
- 12 wörtlich: So laut die Form auch ist . . . sie ist sogar voller Tradition . . . Poelzigs Theater ist noch immer preußischer Stil.“ K. Scheffler; a.a.O.; S. 139
- 13 „Ich entschloß mich deshalb zur Anlage eines einzigen, mächtigen Giebels, der am besten den gewaltigen Innenraum nach außen symbolisiert.“ erläuterte Poelzig selbst. Eine Vorstellung, in der sowohl die Verwandtschaft seiner Architektur mit der der sogenannten Revolutions-Architekten als auch den Ideen der sogenannten Funktionalisten deutlich wird. Hans Poelzig; Bau des Großen Schauspielhauses – 1920; zit. nach: Posener; a.a.O.; S. 123
- 14 W. Pehnt; a.a.O.; S. 17

- 15 „Besonders schön ist der ganz eigenartige, hochgewölbte Hauptraum, der erste, der neue Möglichkeiten der Baukunst glaubhaft macht. Die mächtige Säule ... ist ... nach der Idee einer Palme gebildet ... Das gibt die vollkommenste Einheit ...“ beschreibt Fritz Stahl. Fritz Stahl, Das Große Schauspielhaus in Berlin – 1920; zit. nach: Posener; a.a.O.; S. 134
- „Steht nicht die Säule mit ihrem aufgepfropften Akanthus oder Lototrieb vergleichs-einladend neben ihrem Palmenmodell, wölbt sich nicht der gotische Wedeldom über jeder oasenberasteten Karawane ...?“ fragt ekstatisch einer der Wortführer des Expressionismus, Hermann Finsterlin. H. Finsterlin, Der achte Tag; in: Frühlicht / 11; 1920
- 16 Wassili Luckhardt; zit. nach: W. Pehnt; a.a.O.; S. 19
- 17 Richard Hamann; zit. nach: W. Carle / H. Martens; a.a.O.; S. 66 (ohne Angabe der Herkunft)
- 18 W. Carle / H. Martens; a.a.O.; S. 68
- 19 vgl.: Lotte H. Eisner; Die dämonische Leinwand; Ffm 1980
- 20 zit. nach: W. Carle / H. Martens; a.a.O.; S. 76
- 21 zit. nach W. Carle / H. Martens; a.a.O.; S. 86
- 22 Klaus Mann; Treffpunkt im Unendlichen; Hamburg 1981 (erstmal 1931); S. 99
- 23 zit. nach: W. Carle / H. Martens; a.a.O.; S. 212