



Nationaltheater Mannheim

Anmerkungen zur bauzeitlichen Farbgestaltung der Innenräume

Das Nationaltheater Mannheim, erbaut 1955 bis 1957 nach Plänen von Gerhard Weber, erfährt derzeit eine Generalsanierung. Die 2017 erstellte bauhistorische Untersuchung zeigte, dass ein differenziertes Farbkonzept die ursprüngliche Gestaltung entscheidend prägte. 2018 wurden daher restauratorische Untersuchungen der überlieferten Oberflächen vorgenommen, und die Befunde mit Blick auf die Entwurfsidee des Malers und Farbgestalters Paul Meyer-Speer analysiert. Der folgende Beitrag fasst wichtige Ergebnisse für die zentralen Raumfolgen zusammen.

Julia Feldtkeller

Zu den Bauten der Nachkriegszeit stehen wir in einem engen zeitlichen Verhältnis. Zwischen ihnen und unserer Gegenwart gibt es keine spürbare Epochengrenze. So gehen wir im Allgemeinen auch davon aus, dass die Gebäude noch weitgehend in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert sind. Und doch sind auch bei den verhältnismäßig jungen Gebäuden bereits einige Jahrzehnte seit ihrer Entstehung vergangen, in denen sie baulich umgestaltet, technisch erneuert oder renoviert wurden. Die meisten Veränderungen erfolgten ohne bewusste Auseinandersetzung mit dem Ursprungsbau, eher als vermeintlich harmlose Anpassungen an aktuelle Bedürfnisse oder Anforderungen. Vieles lief konform zum Wandel unserer alltäglichen Umgebung und vollzog sich folglich weitgehend unbemerkt. Allerdings summierten sich die Eingriffe mit der Zeit und überlagerten die ursprünglichen Qualitäten der Architektur.

1 Nationaltheater Mannheim, historische Aufnahme 1960.



Bauhistorische und restauratorische Untersuchungen gehen den umgekehrten Weg, indem sie die nachträglichen Eingriffe erfassen und gedanklich subtrahieren, um zum ursprünglichen Bild des Gebäudes zurückzufinden. Dabei wird zugleich die ästhetische und nutzungsbezogene Distanz zwischen der Gegenwart und der Entstehungszeit des ehemaligen Neubaus wahrnehmbar. Beides führt schließlich zu einem fundierten Verständnis der einstigen Gestaltung und zu einer Wertschätzung der uns nahen und deshalb auch oft umstrittenen Denkmale.

Im Grunde unterscheidet die restauratorische Herangehensweise nicht zwischen Bauten der Moderne und denjenigen früherer Epochen. Doch ist bei modernen Bauten mehr als nur die Architekturoberfläche zu bewerten. Meist sind hier noch Ausstattungselemente erhalten, die in das gestalterische Gesamtkonzept miteinbezogen waren, also Möbel, Raumtextilien oder auch Leuchtmittel. Und selbst fehlende Teile des gesamtheitlichen Systems sind in der restauratorischen Befundauswertung und -interpretation zu berücksichtigen, als Leerstellen.

Kooperation von Architekt und Farbgestalter

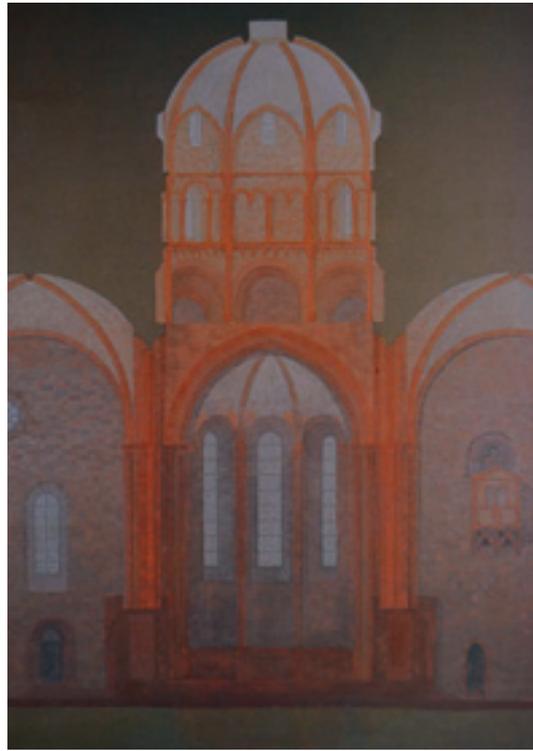
Das Nationaltheater Mannheim wurde in den Jahren 1955 bis 1957 nach Plänen von Gerhard Weber errichtet (siehe Melanie Mertens, Denkmalporträt, Denkmalpflege in Baden-Württemberg 2017, 46/4, S. 314–315) (Abb. 1). Aus der ersten Runde des Wettbewerbs gingen die favorisierten Entwürfe von Ludwig Mies van der Rohe und Rudolf Schwarz hervor – Vertreter zweier gegensätzlicher Strömungen der Nachkriegsarchitektur.

Beide Architekten zogen sich zurück, nachdem sie zur Überarbeitung ihrer Entwürfe für die zweite Wettbewerbsrunde aufgefordert worden waren. Der schließlich zur Realisierung empfohlene Entwurf von Gerhard Weber weist deutliche Ähnlichkeiten mit demjenigen Mies van der Rohes auf und kann als eine stärker an der Funktion orientierte Variante bezeichnet werden. Daran hat auch die Gestaltung der Architekturoberflächen ihren Anteil, worauf zurückzukommen sein wird.

Der Architekt Weber wurde von dem Maler und Farbgestalter Paul Meyer-Speer beratend unterstützt. Meyer-Speer hatte in den frühen 1920er Jahren an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe Malerei studiert. Er befasste sich mit der Farbkugel Philipp Otto Runges und wurde dabei auf die räumliche Wirkung von Farbabstufungen aufmerksam. Das führte ihn zu dem Chemiker und Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald, der im Jahr 1917 eine Farbenfibel und einen Farbenatlas veröffentlicht hatte. Die Basis des Ostwaldschen Farbsystems war ein 24-teiliger Kreis aus Vollfarben mit Ausmischungen jeweils hin zu Weiß und Schwarz, die er auf einen Doppelkegel projizierte. Seine Forschungen zielten auf den Nachweis einer gesetzmäßigen Harmonie der Farben ab. Meyer-Speer wurde 1923 Mitarbeiter von Ostwald. Durch zusätzliche Zwischennuancen differenzierte er dessen Farbsystem weiter aus und übertrug es auch in künstlerische Entwürfe, unter anderem zur Gestaltung von historischen Gebäuden. Als eines seiner Hauptwerke gilt die Farbgebung des Mainzer Doms in den Jahren 1927/28 (Abb. 2). 1971 wurde Meyer-Speer Professor am Lehrstuhl für Farbordnung, -psychologie und Farbgestaltung der Akademie der Bildenden Künste in München. Wie es zur Zusammenarbeit von Weber und Meyer-Speer in Mannheim kam, ist bisher unklar.

Für Meyer-Speer hatte Farbe in der Architektur die Aufgabe des Ordners und der Betonung des Räumlichen. Er arbeitete überwiegend mit Eigenfarben oder Färbungen von Materialien, sodass Farbe und Werkstoff verschmolzen. Farbige Beschichtungen oder Anstriche waren eher die Ausnahme. Beim Nationaltheater entwickelte Meyer-Speer sein Grundthema einer gesamtheitlichen „Farbraumordnung“ aus den gegensätzlichen Materialfarben des Sichtbetons und des Travertins. Dem Beton ordnete er grün-graue bis blau-graue Farbstufen zu, dem Travertin Weiß-, Gelb- und Rottöne. Zwischen diesen beiden Polen kalter und warmer Farben spannte er die Farbverläufe auf, die sich vom Außenbau bis in die Zuschauerräume zu den Bühnenvorhängen hindurchzogen. Die Farbraumordnung bestimmte die Auswahl der Baustoffe, der Farben von Architekturoberflächen und Ausstattungen wie auch der Leuchtmittel.

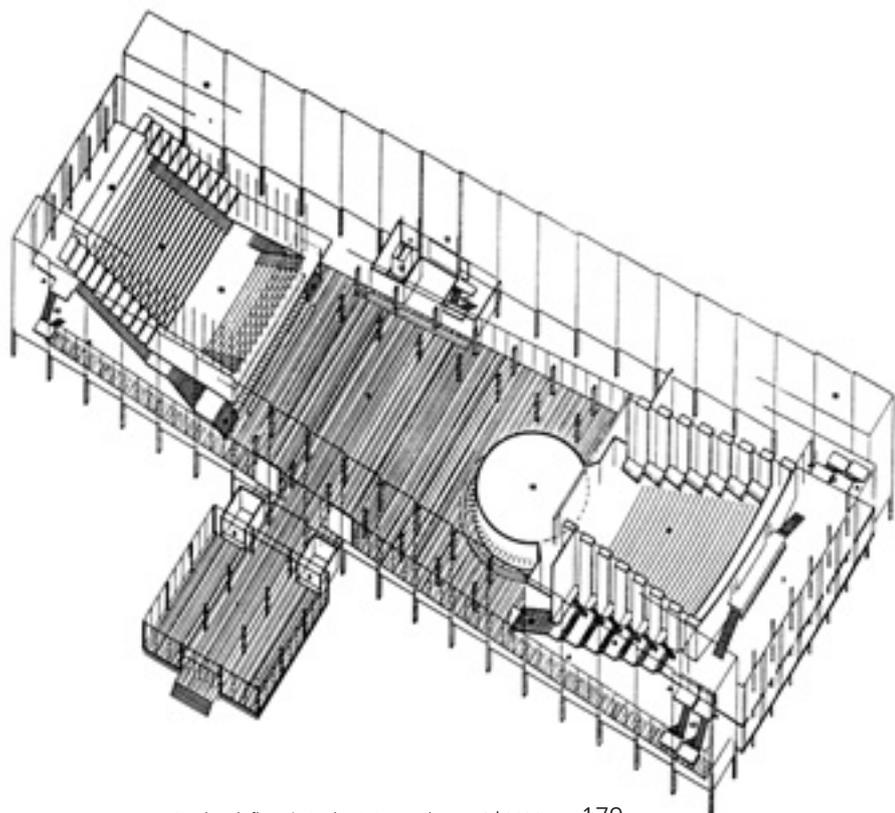
Das subtile Farbkonzept ist heute kaum noch wahr-



2 Farbentwurf zum Mainzer Dom von Paul Meyer-Speer aus der Zeitschrift *Lebendiges Rheinland-Pfalz* 28/29, 1991–1992.

nehmbar, konnte aber durch die restauratorische Untersuchung nahezu lückenlos nachgewiesen werden. Nicht mehr vorhandene Bühnenvorhänge, Sitzbezüge und Bodenbeläge bleiben die Leerstellen der Befundlage. Ersatzweise geben zeitgenössische Beschreibungen dazu Auskunft. Im Folgenden soll die ursprüngliche Farbgestaltung von drei Raumzonen beschrieben werden. Es handelt sich um die Wandelhalle im Erdgeschoss, die als Empfangshalle dient, um das Foyer des Großen Hauses (Opernhaus) im Obergeschoss mit den zugehörigen Treppenaufgängen und um das Große Haus selbst (Abb. 3).

3 Isometrie: Links oben das Kleine Haus (Schauspiel), mittig die Wandelhalle, rechts das Große Haus (Opernhaus) mit seitlichen Treppen und oberem Foyer.



4 Wandelhalle, Blick zum Eingang mit den Mosaiken von Müller-Oerlinghausen.

5 Bodenplatten der Wandelhalle.

6 Foyer, Farbbefund Rotfassung der Metalltür.



Wandelhalle

Für die Wandelhalle (Abb. 4) entwarf Meyer-Speer einen Farbraum, der sich von den grauen Bodenplatten über den Sichtbeton der Stützen bis in die Deckenfläche erstreckte. Die Deckentafeln sollten mit „hellen, weißhaltigen fünf Farbnuancierungen, eisblau bis laubgrün schimmernd“ eingetönt werden. Die Farbbezeichnungen sind dem Farbkreis Ostwalds entnommen. Diese Farbgebung scheint jedoch nicht umgesetzt worden zu sein. Sie ist weder auf frühen Fotografien zu erkennen, noch wird sie in den zeitgenössischen Beschreibungen erwähnt. Der materielle Nachweis ist nicht mehr zu führen, da die ursprünglichen Deckentafeln in den 1980er Jahren entfernt wurden.

Die Materialfarben der Wandelhalle bewegen sich im Spektrum von Grau, Braun, Rotbraun und warm abgetöntem Weiß. Dem Prinzip der feinen Farbabstufungen folgen einheitlich graue, durch einen geringen Anteil farbiger Zuschläge unterschiedlich getönte Bodenplatten (Abb. 5). Die rechteckigen Betonstützen waren ursprünglich materialsichtig. An den wenigen, die bis heute unüberstrichen im Originalzustand erhalten sind, zeigt sich eine farbliche Nuancierung der Betonoberflächen. Eine grüngraue Farblasur wurde in Wickeltechnik, also mit einer farbgetränkten Stoffrolle aufgetragen. Durch diesen, nur in der Nahaussicht erkennbaren, dezenten und unregelmäßigen Farbauftrag behielt der Beton sein materialtypisches Erscheinungsbild, präsentierte dieses aber in einer veredelten, dem übergeordneten Farbkanon angepassten Optik.

Die Mittelzone der Nordwand zeigt ein Naturstein-Mosaik in Gelbweiß-, Rotbraun- und Grautönen mit Andeutungen eines Mäanders (Abb. 7), dem auf der Südseite ein buntes Glasmosaik aus der Werkstatt Berthold Müller-Oerlinghausen gegenübersteht. Die zu den Bühnen weisenden Wände waren verputzt und hell gestrichen. Die Rückwände der seitlichen Gänge setzten als unverputztes Lochziegelmauerwerk einen kräftig roten Akzent. In die Tonigkeit der Wandelhalle fügten sich auch die mit hellbraunem Leder bezogenen Barcelona-Sessel ein, die von Ludwig Mies van der Rohe für den deutschen Pavillon der Weltausstellung 1929 in Barcelona entworfen worden waren. Von wesentlicher Bedeutung für den farblichen Gesamteindruck waren schließlich die in dichten Reihen gesetzten Deckenlampen. Es handelte sich um das warme Licht von Glühbirnen, das in den außenseitigen Wandelgängen zu einem grünlich-kühlen Quecksilberdampflicht wechselte.

Treppenaufgänge und Foyer des Großen Hauses

Von der Wandelhalle mit ihren kühlen Tönen stieg man über die das Große Haus flankierenden Treppen (Abb. 8) hinauf in die warmtonige Raumstimmung des Foyers (Abb. 9). Meyer-Speer gab hierfür das Farbthema „rot-gelb-grauoliv“ vor. Umgesetzt wurde es mit den Materialfarben des Ziegelmauerwerks an den äußeren Wänden, den hellen Sichtholzpaneelen und Türen an der zum Saal gerichteten Wand sowie mit einem grauoliv gefärbten Velours-Teppich und dem Beton der

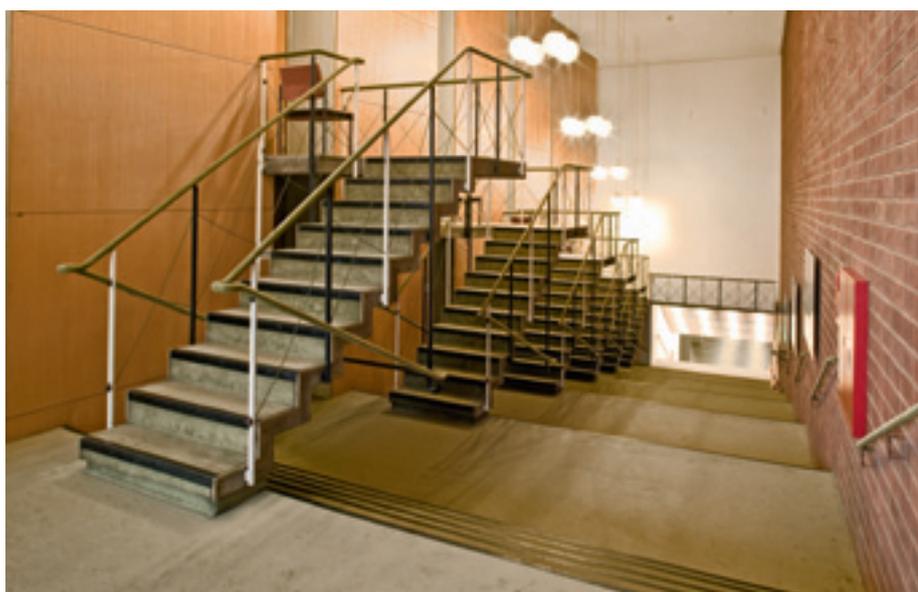
Treppen. Der Teppichboden wurde zur Bauzeit bezeichnenderweise nicht als „Belag“, sondern als „Bauteil“ wahrgenommen.

In den Flächen ordnete sich alles der jeweiligen Hauptfarbe unter. So waren in den Ziegelwänden die Türen ziegelrot matt lackiert (Abb. 6). Die in hellem Eschenholz furnierten Holztüren zum Großen Haus besitzen noch ihre ursprünglichen goldfarbenen eloxierten Beschläge und Metallprofile. Ebenfalls kontrastarm gewählt wurde dazu die gelbweiße Erstfassung auf den verputzten Laibungsflächen. Die Geländer der Treppen zeigen heute und auch auf den frühen Fotos einen Wechsel von Hell und Dunkel (Abb. 9). Beim hellen Ton handelte es sich ursprünglich um eine hellgelbe Lackierung. Der dunkle Ton bestand aus einem grünlichen Schwarz, womit eine tonale Anbindung an das Grauliv der Böden gegeben war. Eine hellgelbe Lackierung findet sich auch an den Rundstützen vor der großen Fensterfront des Foyers. Ihre Farbigkeit war nicht zuletzt für die Außenansicht konzipiert. Ursprünglich waren die Stützen von Foyer, Kantine und Umgang im gleichen hellgelben Farbton lackiert, sodass sie optisch über die gesamte Höhe und durch alle Geschosse hindurchliefen.

Großes Haus

Im Raumbild des Großen Hauses dominiert heute die warmtonig helle Naturholzfolie aus Esche an Decke und Wänden (Abb. 10). In der ursprünglichen Gestaltung spielten die Bodenbeläge, Sitzbezüge und Bühnenvorhänge eine ebenso wichtige Rolle. Diese Elemente sind jedoch nicht erhalten. Der Architekt beschrieb Farben von verhaltenem „Rotgelb“ über „Gelb-orange“ nach „Gelb-rot“, die in den Logen heller werden und zu den gelblich-hellen Holzoberflächen hinführen. Die Sitzbezüge zeigten folglich einen Farbverlauf, der ihre räumliche Anordnung optisch verstärkte. Den farblichen Höhepunkt bildeten die Bühnenvorhänge in Weiß und Gelb, die zu den Seiten hin in „Grüngrau“ und „Graublau“ ausklangen. Im Großen Haus wurde also der Meyer-Speersche Farbraum in Abstufungen von warmen Tönen bis zum kühlen Gegenpol voll ausgereizt.

Auch hier galt das Prinzip einer einheitlichen Gestaltung von Wandflächen und eingepassten Türen. So wurden die Putzzonen der gestaffelten Seitenwände kontrastarm in die mit Naturholzfolie beschichteten Flächen integriert. Dazu diente ein gelblich heller feinkörniger Edelputz. Seine Tönung wurde durch eine hellgelbe Lasur intensiviert (Abb. 11). Die feinkörnige Struktur verlieh den Putzflächen einen zurückhaltenden Materialcharakter. Deckende Anstriche gab es nur auf wenigen, eher kleinteiligen Elementen. Dazu gehörten die Metall-



geländer der Logen, die ursprünglich hellgelb lackiert waren, im Farbton also den Treppenhausegeländern und Stützen im Foyer entsprachen.

Merkmale der bauzeitlichen Farbgestaltung

Die Grundregeln und Merkmale der bauzeitlichen Oberflächengestaltung und Farbgebung in den Innenräumen des Nationaltheaters lassen sich wie folgt zusammenfassen: Eine prägende Rolle spielen die materialsichtigen Oberflächen von Holz, Beton, Putz, Ziegelsteinen, Steinplatten sowie Glas und Natursteinmosaik. Als gefärbte Materialien kommen Bodenbeläge, Textilien und Leder hinzu. Deckend lackiert sind die Metallelemente mit Ausnahme von Beschlagteilen und schmalen Aluminiumprofilen an Türen und Fenstern. Mit Farbe beschichtet sind außerdem manche Putzflächen, meist in einem warm abgetönten Weiß. Farbgebungen beziehen sich immer auf gesamte Elemente, also beispielsweise auf ganze Wände oder Böden. Farbwechsel erfolgen grundsätzlich an Bauteilkanten. In Wandflächen eingebaute Elemente wie Türen, aber auch kleine Bauteile wie

7 Nordwand mit später eingebautem Tresen.

8 Treppenaufgang zum oberen Foyer mit den Einzeltreppen zu den Logen.

Deckbleche von Notbeleuchtungen und Ähnliches werden im Farbton der umgebenden Flächen gestrichen. Das gilt unabhängig davon, ob die Wandflächen aus materialsichtigen Baustoffen bestehen oder verputzt und gestrichen sind. Harte Kontraste werden allgemein vermieden. Rein weiße Anstriche kommen nicht vor.

Der im Großen konzipierte und bis ins kleinste Detail durchdeklinierte Farbraum zeigt eine hohe gestalterische Dichte. Dabei handelt es sich nicht etwa nur um ein schmückendes Kleid. Vielmehr stellt er Bezüge zwischen Einzelementen oder auch zur Umgebung her. Die Oberflächengestaltung bringt die architektonische Form gesteigert zur Wirkung und bietet nicht zuletzt auch ästhetische Anreize. So gesehen kann man sie mit der Fassung mittelalterlicher Skulpturen vergleichen. Auch das Schnitzwerk wurde erst durch die Fassung vollendet.

Renovierungen

Im Zuge von mehrfachen, oft nur Teilbereiche betreffenden Renovierungen wurden sämtliche Anstrichoberflächen überfasst. Auch materialsichtige Elemente wie die Betonstützen der Wandelhalle überstrich man deckend. In der Regel wiederholten die ersten Renovierungsanstriche die Farben der bauzeitlichen Fassung. Später wich man von diesen immer weiter ab und ging am Ende zu Weiß und Schwarz über. Es stellten sich harte Kontraste zwischen Farb- und Materialflächen ein. Das widersprach der ursprünglichen Gestaltungsidee ebenso

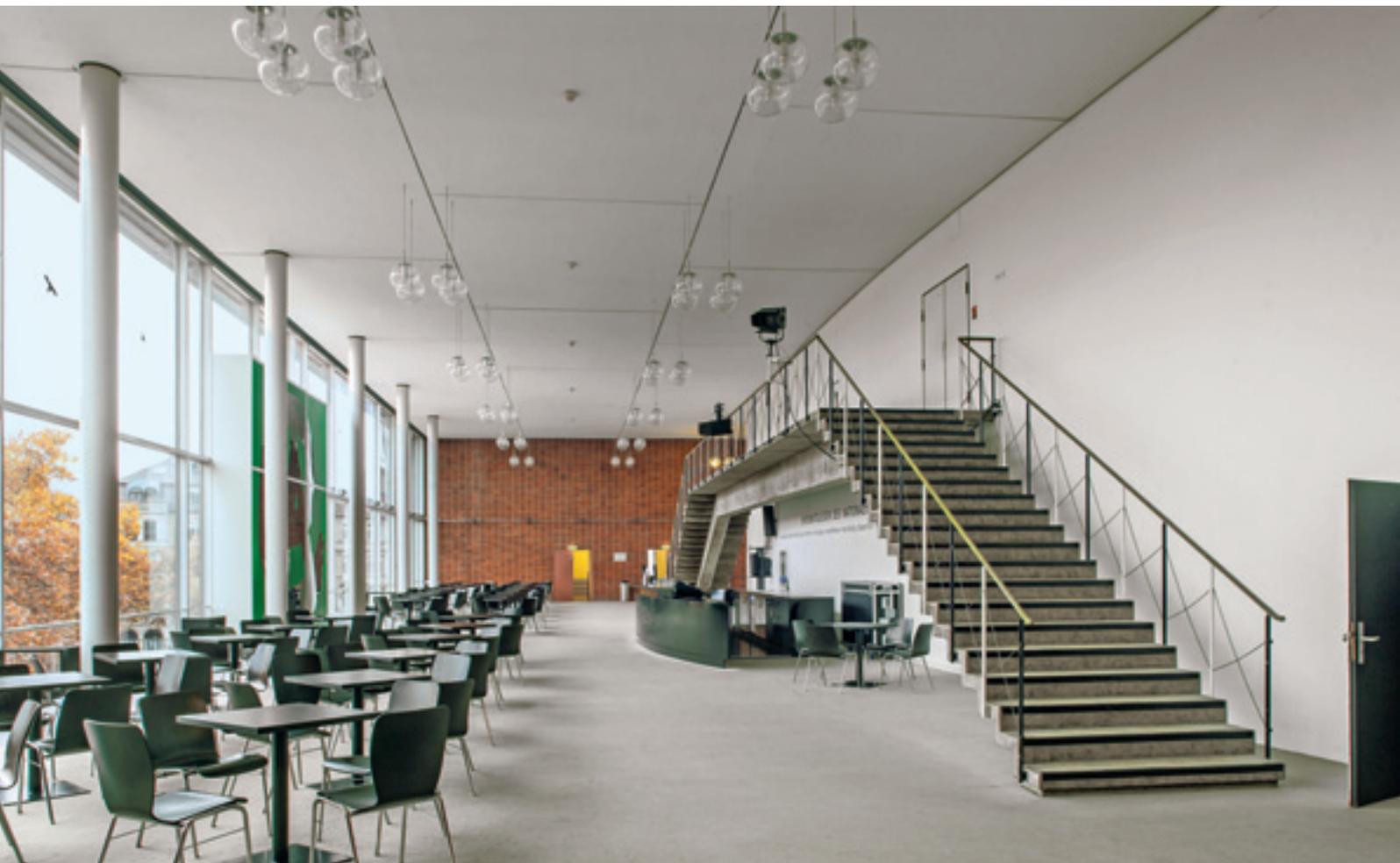
wie die farbliche Hervorhebung von Türen oder Türrahmen. Das ehemals fein austarierte System von Materialoberflächen und tonal abgestuften Farbsetzungen geriet aus dem Gleichgewicht. Die räumlichen Bezüge wurden unterbrochen oder sind ganz verloren gegangen. Im Sinne der erwähnten Skulpturenfassung hat das Objekt also ein Kleid bekommen, das ihm weder passt noch steht.

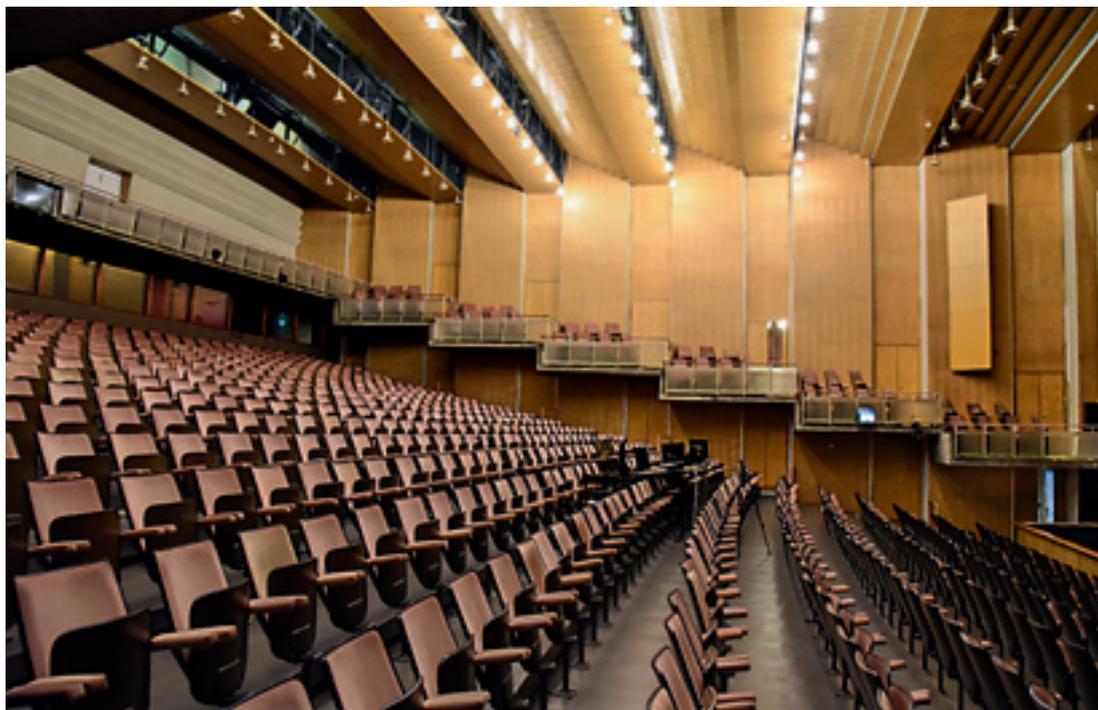
Die „Farbraumordnung“ im Kontext moderner Architekturfarbigkeit

Als „Farbraumgestaltung“ bezeichnete Meyer-Speer „das Auffinden der Farbstufen und Farbkombinationen, die dem Bauwerk am besten dienen“. Die angestrebte Farbwirkung sei erreicht, „wenn sie als solche nicht mehr sichtbar ist, sondern Baustoff, Raum und Licht eine geordnete Einheit bilden.“ Damit stellte er sich in eine Gestaltungstradition, die der Farbe eine dienende Funktion für Architektur, Ausstattung und Nutzung zuwies. Darüber hinaus verweisen die „geordnete Einheit“ und ihre Realisierung in Farbverläufen auf Ostwald und dessen Herleitung der Harmonie aus den Farbabstufungen des Doppelkegels.

Die zeitgenössische Rezeption der Farbenlehre Ostwalds ist gut dokumentiert und kann aufgrund der engen Verwandtschaft auch zur kunsthistorischen Einordnung des Meyer-Speerschen Farbkonzepts herangezogen werden. Vertreter der de Stijl-Bewegung und des Bauhauses warfen Ostwald vor, eine veraltete, nicht mehr zeitgemäße Auffassung

9 Foyer mit Aufgang zum Balkon des Großen Hauses.





10 Zuschauerraum im Großen Haus.

von Harmonie zu vertreten. Anstelle von angenehm wirkenden Harmonien gehe es nun um Farbspannungen, um Kontraste und Dissonanzen, die ihr Gleichgewicht auf einer übergeordneten Ebene erreichten. Die moderne Farbgebung stellte sich nicht mehr in den Dienst der Architektur, sondern betonte ihre Autonomie. Ein prominentes Beispiel dafür sind die Meisterhäuser in Dessau, die nach Plänen von Walter Gropius für die am Bauhaus tätigen Künstlerprofessoren errichtet wurden. Mit der modernen Architekturfarbigkeit befasste sich intensiv auch der von Le Corbusier beeinflusste Architekt Alfred Roth. Er definierte Farbe als ein architektonisches Gestaltungselement. In einem 1949 erschienenen Aufsatz formulierte er dafür geltende Prinzipien und propagierte eine neue Form der Architekturfarbigkeit als „Raummalerei“. Seine Gestaltungsprinzipien wurden offenbar tatsächlich wie eine Anleitung genutzt. So lässt sich beispielsweise die bauzeitliche Farbgebung des Stuttgarter Bürgerhospitals direkt aus ihnen ableiten. Das Bürgerhospital, nach Plänen der Architekten Hans und Jörg Herkommer errichtet, entstand zeitgleich mit dem Nationaltheater Mannheim. Im Gegensatz zu diesen modernen Farbkonzepten führte Meyer-Speer eine traditionelle Linie fort. Mit der Architektur Webers verbindet sich seine Farbraumordnung zu einer gestalterischen Einheit. Die Farbverläufe leiten den Besucher durch die Raumfolgen, Hauptorte des Geschehens werden in besonders reizvolle Farbakkorde gekleidet. In seiner ursprünglichen Material- und Farbgestaltung führt das Mannheimer Nationaltheater beispielhaft die gestalterischen Potenziale einer Zusammenarbeit von Architekt und Künstler vor. Solche Kooperationen prägten die Ar-

chitektur der frühen Nachkriegsmoderne, wurden aber zur Ausnahme, als sich die Oberflächengestaltung ab den 1970er Jahren immer mehr den neuen industriell gefertigten Elementen und Materialien zuwandte.

Literatur und Quellen

Julia Feldtkeller: Nationaltheater Mannheim, Innenräume. Dokumentation zur restauratorischen Untersuchung der Architekturoberflächen, Februar-März 2018.

streberwerk. Architekten GmbH, Elke Nagel in Zusammenarbeit mit Julia Feldtkeller: Nationaltheater Mannheim, Untersuchung des Ursprungszustands, September-Oktober 2017.

Albrecht Pohlmann: Von der Kunst zur Wissenschaft und zurück. Farbenlehre und Ästhetik bei Wilhelm Ostwald (1853–1932), Diss. Halle 2012.

Gerhard Meerwein: Die Farbsystematik von Paul Meyer-Speer, in: Der verschwundene Dom. Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte, Ausst.-Kat. Mainz 2011, S. 402–410.

Paul Meyer-Speer: Die Farbgebung des neuen Nationaltheaters, in: Das Neue Nationaltheater, Festschrift zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters am 175. Jahrestag der Uraufführung der „Räuber“, Heidelberg 1957, S. 175–176.

Alfred Roth: Von der Wandmalerei zur Raummalerei, in: Das Werk 36/2, 1949, S. 52–58.

Dr. Julia Feldtkeller
Provenceweg 14
72072 Tübingen



11 Befund, hellgelber Edelputz mit Lasur.