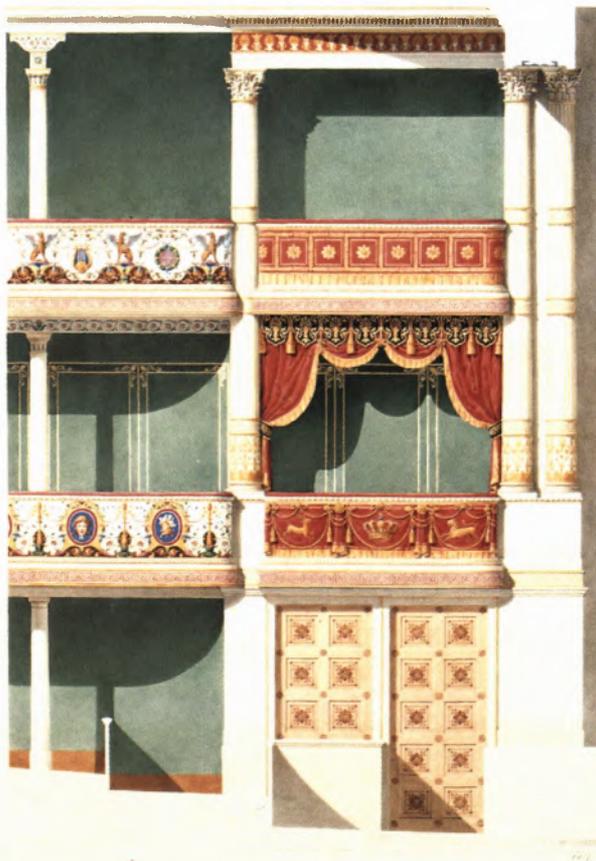
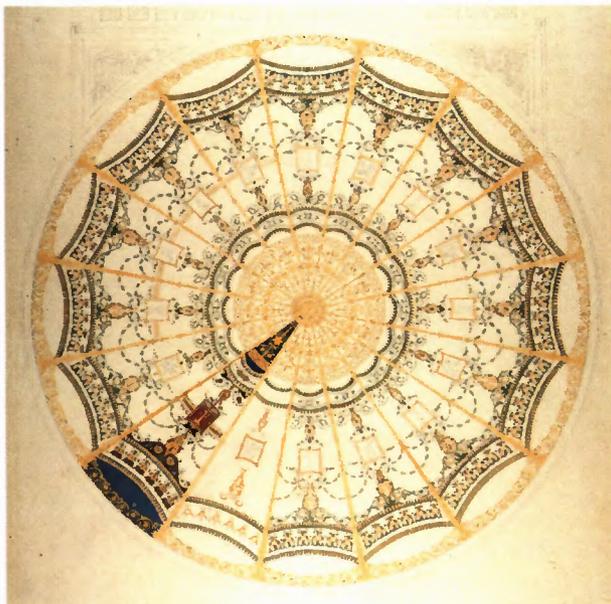




DENKMALPFLEGE IN BADEN - WÜRTTEMBERG

NACHRICHTENBLATT DES LANDESDENKMALAMTES

16. JAHRGANG
APRIL - JUNI 1987



DENKMALPFLEGE IN BADEN-WÜRTTEMBERG · Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes
Herausgeber: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg · Mörikestraße 12 · 7000 Stuttgart 1
Verantwortlich im Sinne des Presserechts: Präsident Prof. Dr. August Gebeßler
Schriftleitung: Dr. Doris Ast · Stellvertreter: Dr. Christoph Unz · Redaktionsausschuß: Dr. N. Bongartz,
Dr. E. Hannmann, Dr. D. Lutz, Prof. Dr. W. Stopfel
Druck: Druckhaus Robert Kohlhammer · Kohlhammerstraße 1-15 · 7022 Leinfelden-Echterdingen
Postverlagsort: 7000 Stuttgart · Erscheinungsweise: vierteljährlich · Auflage: 20 000 · Beim Nachdruck
sind Quellenangaben und die Überlassung von zwei Belegstücken an die Schriftleitung erforderlich.

Inhalt

Judith Breuer/Wolfgang Mayer/Helmut F. Reichwald Erweckung aus dem Zauberschlaf Zur Restaurierung des Wilhelmatheaters in Stuttgart-Bad Cannstatt	65
Gerhard Fingerlin Konservierung einer römischen Villa in Grenzach, Gde. Grenzach-Wyhlen, Kreis Lörrach	87
Eberhard Grunsky Zur Denkmalbedeutung der Stuttgarter Liederhalle	91
Wolfgang Woerner Die Schächerkapelle und das Maiengericht bei Überlingen-Golbach	112

Titelbild: Details zur Restaurierung des Wilhelmatheaters in Stuttgart-Bad Cannstatt.
Links oben: Entwurf zum Deckenbild des Zuschauerraums mit einem farbig komplett angelegten Sektor, vermutlich K. L. Zanth, 1839.
Links unten: Entwurf zum Proszenium, bezeichnet L. Zanth, 1839.
Rechts oben: Rekonstruiertes Deckenvelarium, Aufnahme April 1987.
Rechts unten: Ausschnitte aus Wand- und Deckendekoration des Foyers.
Zum Beitrag Judith Breuer/Wolfgang Mayer/Helmut Reichwald: Erweckung aus dem Zauberschlaf. Zur Restaurierung des Wilhelmatheaters in Stuttgart-Bad Cannstatt

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!“.

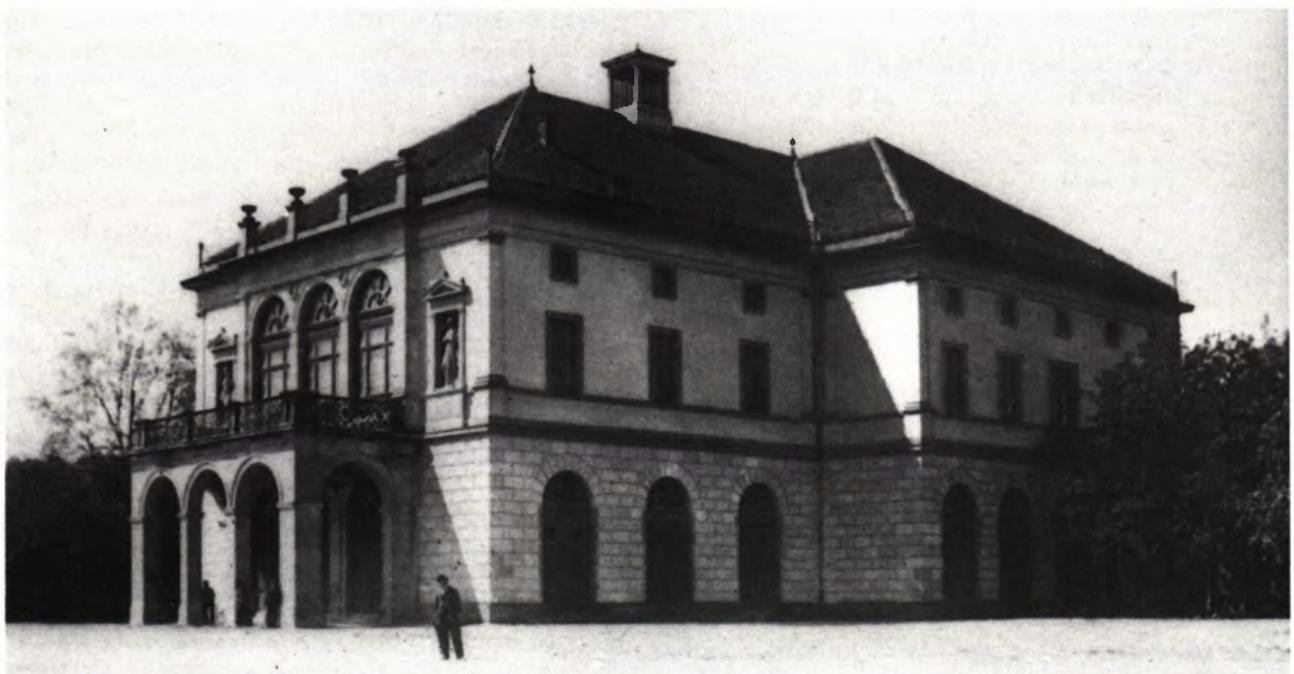
Zanth erhielt den Auftrag, nachdem seine Pläne zum Hoftheater am Schloßplatz den König begeistert hatten. Als Standort wählte der Architekt die Verbindung der beiden Landstraßen nach Stuttgart und Ludwigsburg, wozu einige Häuser aufgekauft und abgebrochen

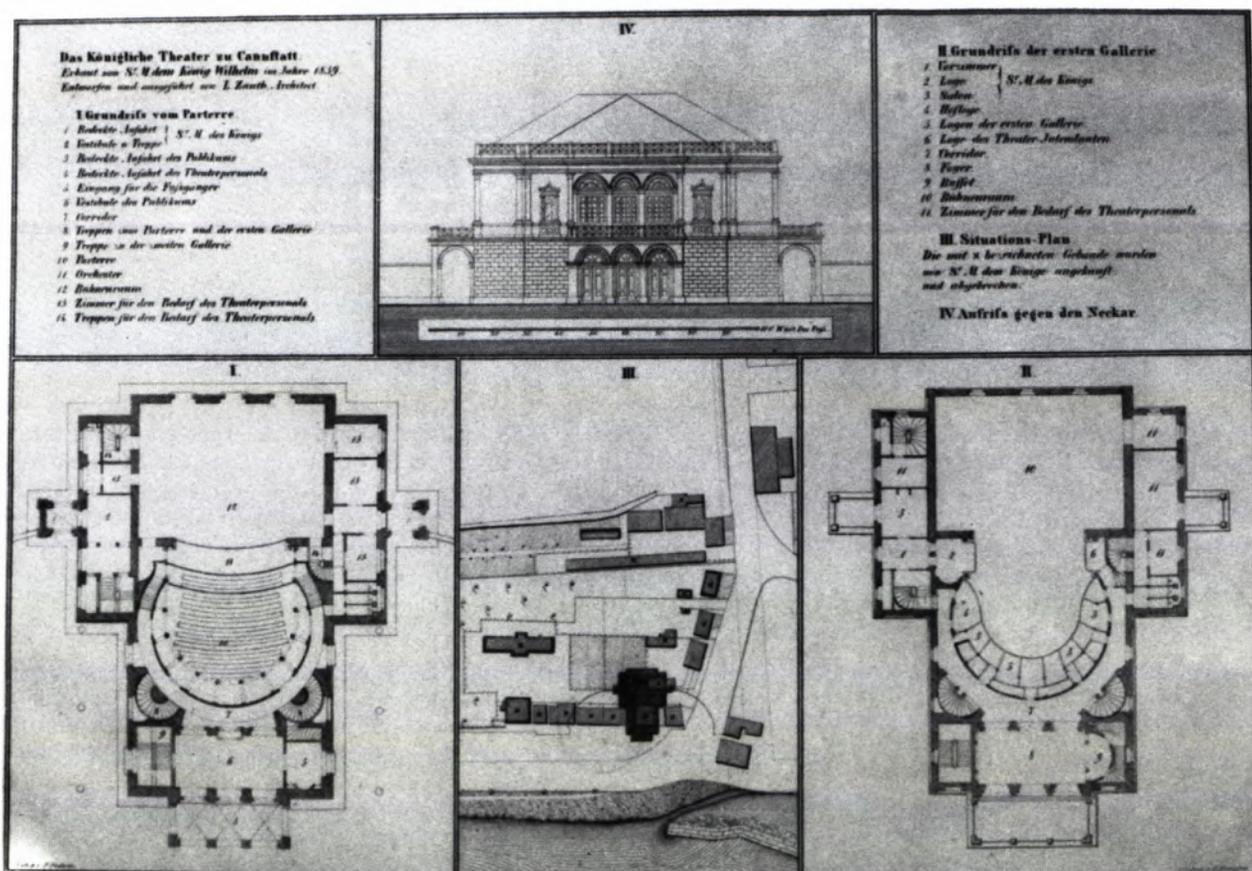
werden mußten. Die Genehmigung der von Zanth vorgelegten Pläne erfolgte am 24. Juni 1838, als Baukosten wurden 80463 Gulden angegeben. Nach einer Reise durch England und Frankreich und einem Treffen mit seinem Freund Hittorf in Paris überarbeitete er Ende 1838 nochmals die Fassaden.

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.

Königshaus 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 Polytechnique 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 Leconte 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.

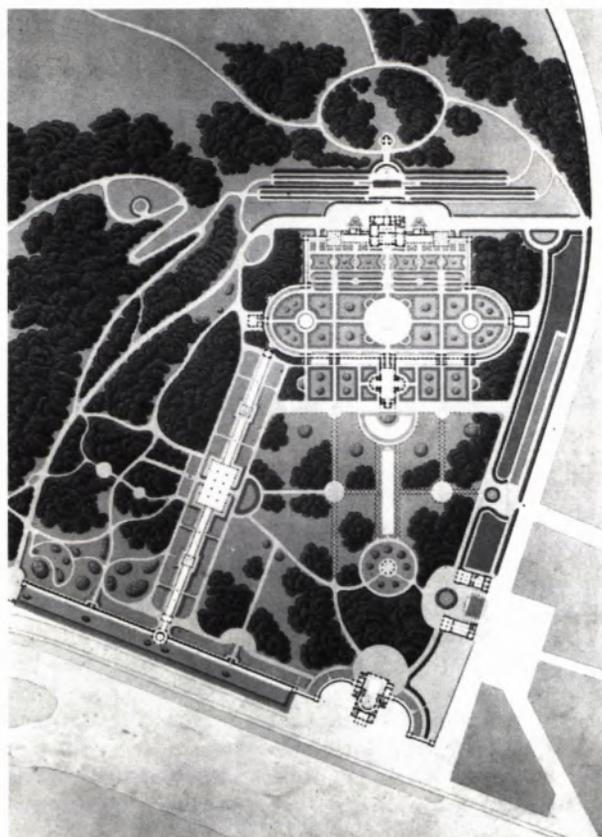
Als erster größerer Auftrag nach der Rückkehr aus Italien wurde Hittorf zusammen mit Leconte 1824/25 der Umbau des Théâtre-Italien in Paris übertragen, bei dessen Innenausstattung sich die an antiken Bauten gemachten Beobachtungen erstmals in Hittorfs Werk niederschlagen sollten. Als Inspektor erlebte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

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

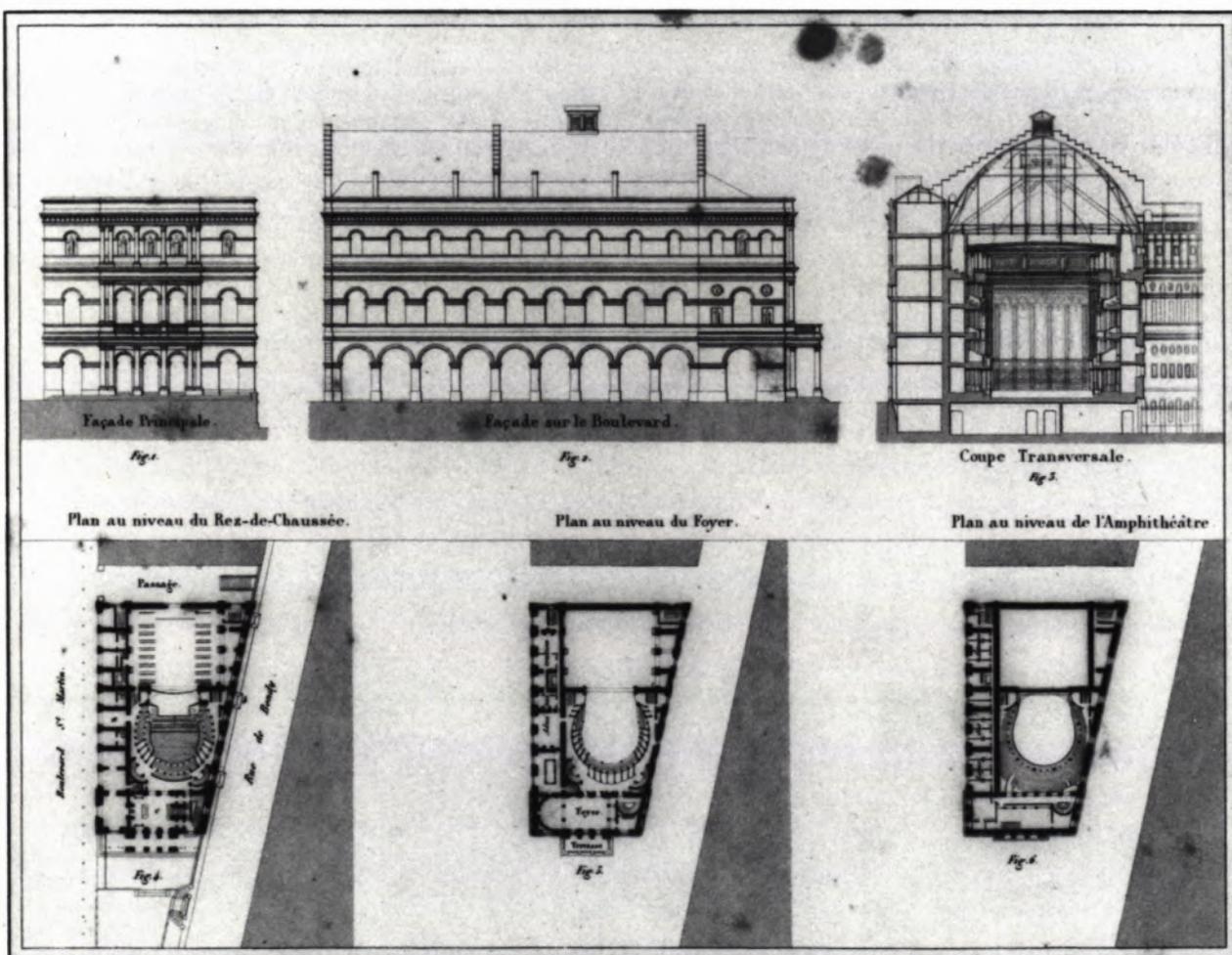
Theaterumbau aus nächster Nähe. Ob er auch beim Neubau des Pariser Théâtre Ambigu-Comique in den Jahren 1827/28 neben Hittorf und Lecointe mitwirkte, ist nicht nachzuweisen, auch wenn das „Morgenblatt für gebildete Leser“ anlässlich der Eröffnung des Wilhelmatheaters Zanth's Mitwirkung an diesem Pariser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

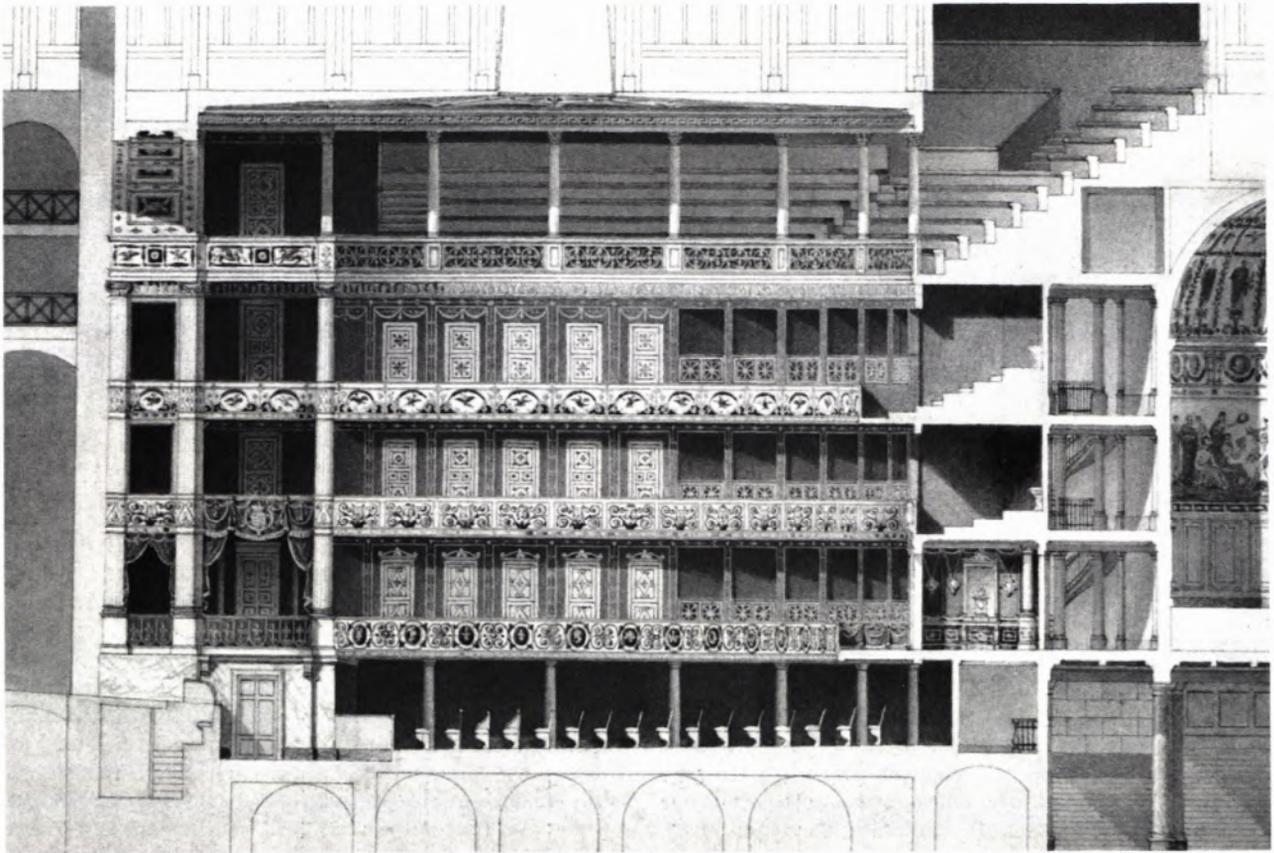
Nachdem die meisten alten Theaterbauten, wenn sie nicht schon vorher von einem hausgemachten Brand zerstört wurden, dem Neubauboom des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind, gibt es auf bundesdeutschem Boden auch nur noch wenige Theater, die stilistische 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 Hannover 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. Reiffenstuel erbaute Münchner Theater zeigt die heute wohl engste Verwandtschaft mit dem wesentlich älteren Bau in Cannstatt. Hier kehrt sogar das Gliederungsmotiv 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. französischer Theaterarchitektur auch am Grundriß des Zuschauerraums ablesen. Seine dem Kreis angenäherte Gestalt entspricht der zeitgenössischen Vorliebe für einfache geometrische bzw. klassische Formen. Auch hat die Raumform den Vorzug, mehr Zuschauern als im barocken 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 Zentralraumwirkung bzw. der Veranschaulichung des Gemeinschaftserlebnisses willen. Denn in der Zeit nach der Französischen Revolution erkannte man das gerundete Auditorium als ein Produkt der antiken Demokratie 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 Lecoine 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 Zuschauerraumform. Und auch Zanth sah in seinem unrealisierten Stuttgarter Hoftheaterprojekt die gerundete Auditoriumsform vor, die sich – da hier auch dem Anspruch eines Landes- bzw. Nationaltheaters genügt werden sollte – durchaus anbot.



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

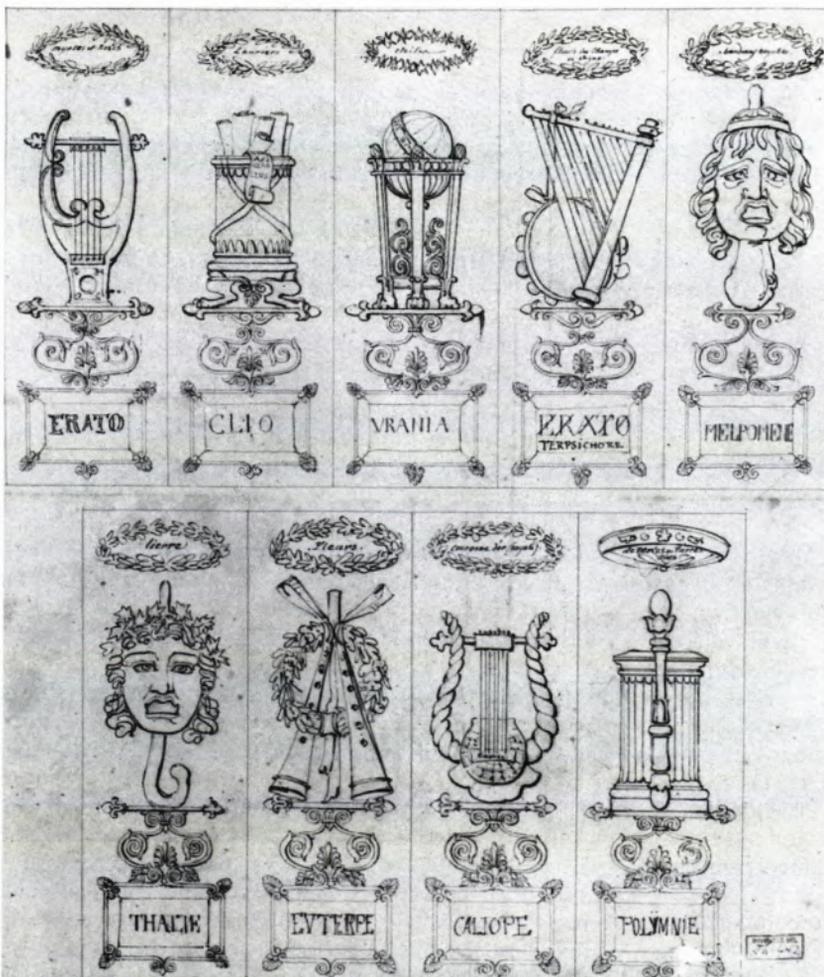
Von den Hoflogen dekorativ verschieden sind im Zanth'schen Entwurf die Publikumsränge, welche mit einer konvexen Ausschwingung am Proszeniumsbe- reich ansetzen. Ihre Brüstungen zieren zwar am oberen und unteren Rand ebenfalls rot-gelbe Eierstäbe nebst Mäanderfries, doch ist die weitere Brüstungsfläche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

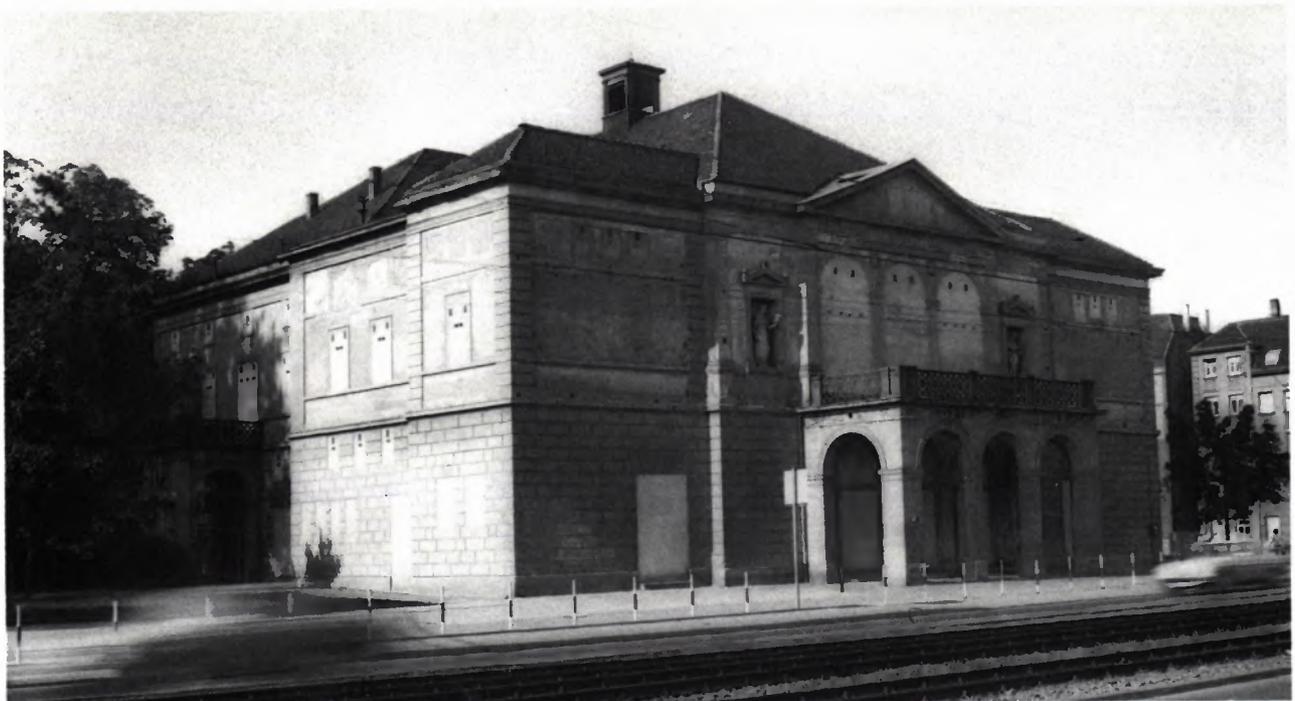
wieder entstehen, die als Bogengänge zum Park ausgebildet waren. Durch die teilweise Rekonstruktion der zwischenzeitlich abgetragenen östlichen Zirkelmauer konnte dies wieder so weit angedeutet werden, wie dies die Trasse der B 10 heute zuläßt. Alle Beteiligten hoffen, daß zu einem späteren Zeitpunkt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

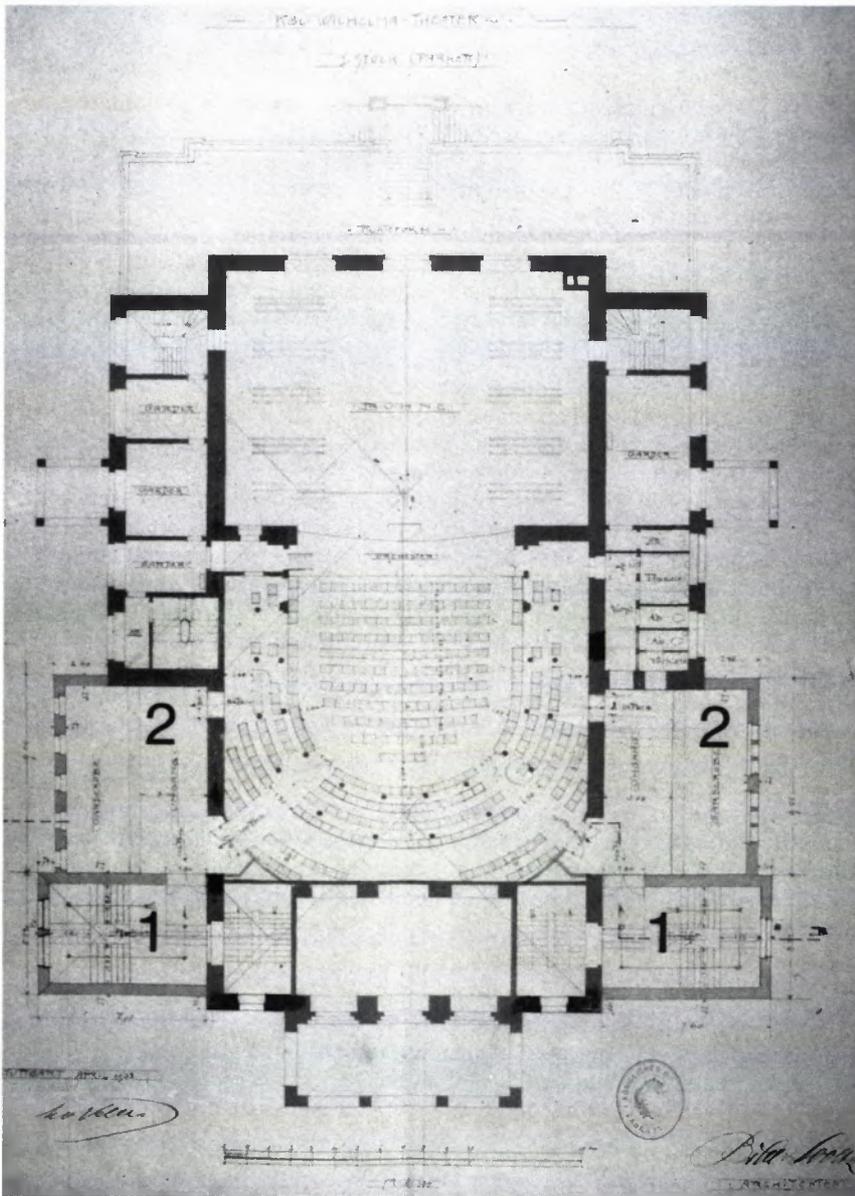
Die Entscheidung zur Wiederherstellung der monochromen Farbigkeit von 1840 am Theateräußeren wurde nur zögernd angenommen; sie ist aber in bezug zu den im Innern durchgeführten Maßnahmen nur folgerichtig und vertretbar.

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)

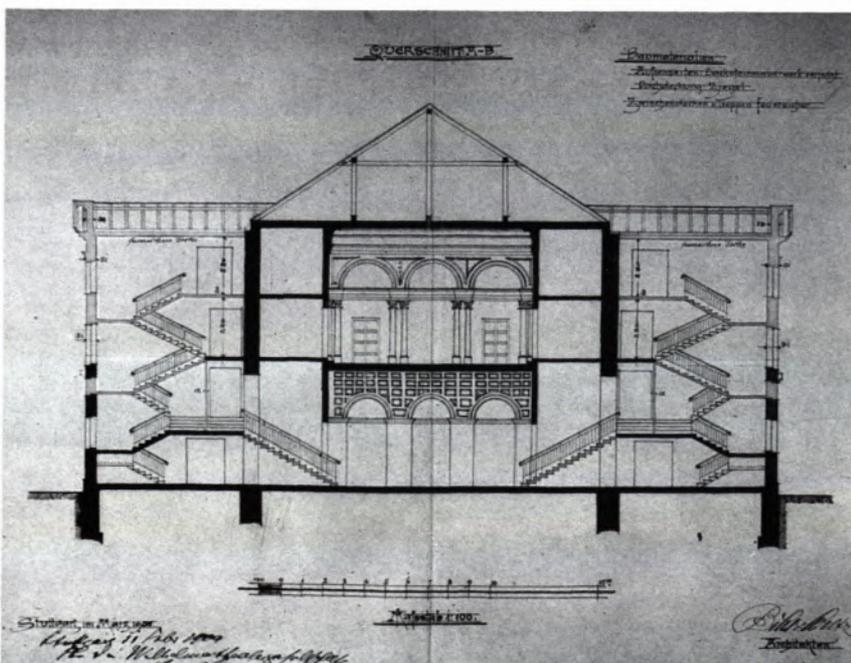
Ungereimtheiten dieser Farbgebung beim Anschluß an den Bogengang mit Pavillon und Wandelgang konnten durch Nachuntersuchungen ausgeräumt werden. Die mit Travertin gemauerten Wandflächen der Zirkelmauer waren steinsichtig und anhand zahlreicher noch vorhandener Holzdübel mit eingeschlagenen handgeschmiedeten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

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



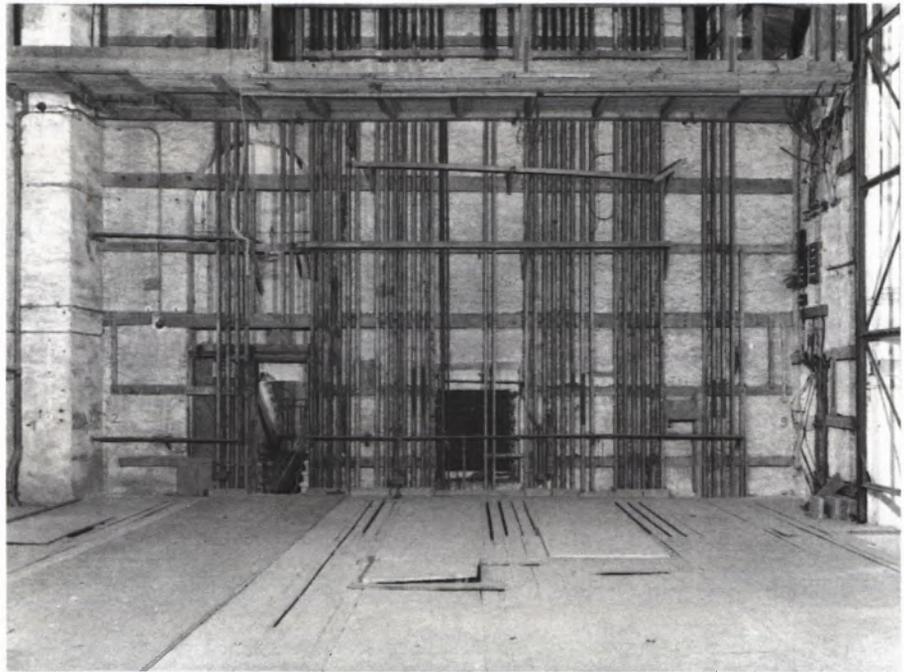


13 GRUNDRISS des Wilhelmstheaters mit den 1903 zugefügten eingeschossigen Treppenhaus- und Garderobenbauten (1 = Treppenhaus, 2 = Garderobe). (Baurechtsamt Stadt Stuttgart)



14 WILHELMSTHEATER, Querschnitt durch Vestibül, Foyer und die 1909 zugefügte zweigeschossige Treppenanlage. (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)

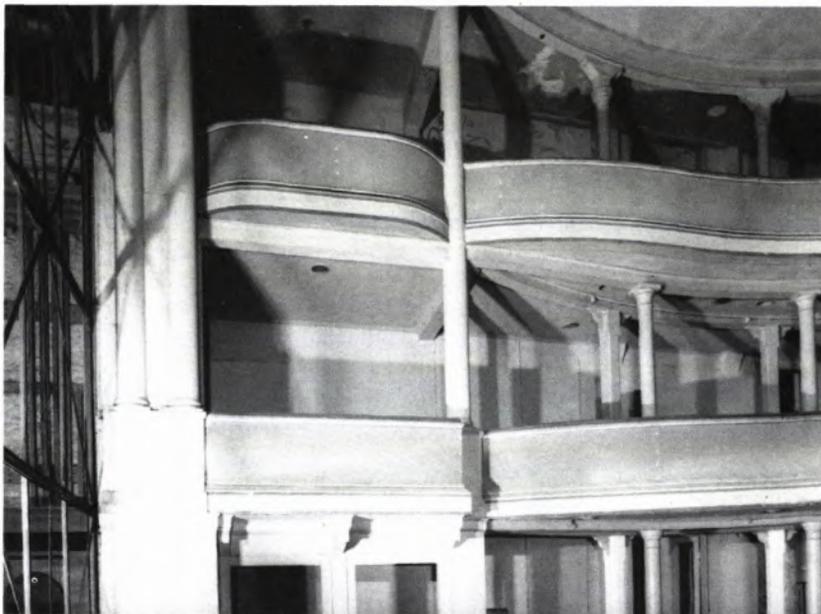
Zur Wiederherstellung der Raumdekoration Befund – Restaurierung – Rekonstruktion

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 Pausse 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.

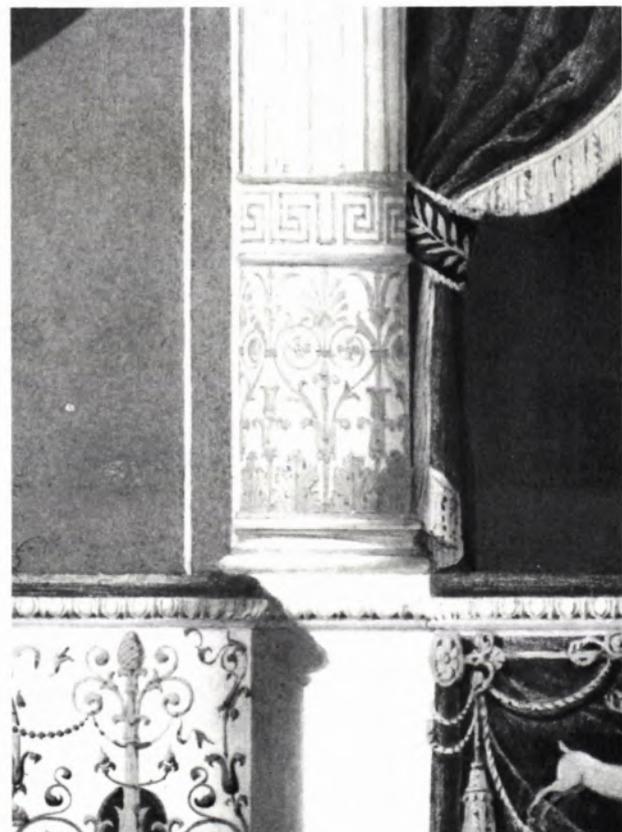
Mit den ersten Zwischenergebnissen der restauratorischen Voruntersuchung und den nun vorliegenden älteren Bau- und Umbauplänen sowie den zwei Entwürfen von Zanth von 1839, auf denen die architektonische Gliederung im Aufriß mit einer ins Detail gehenden kolorierten Dekoration dargestellt ist, und dem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

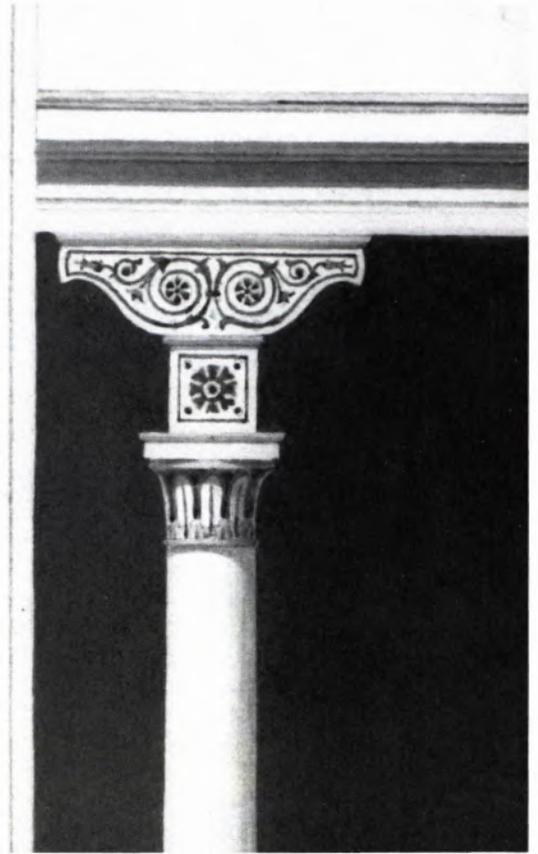




20 ENTWURF VON ZANTH mit der Gliederung der Rückwände im 1. Rang. Vom Mäander und den Ornamenten auf dem Unterzug ließ sich vor Ort die Ausführung nachweisen.

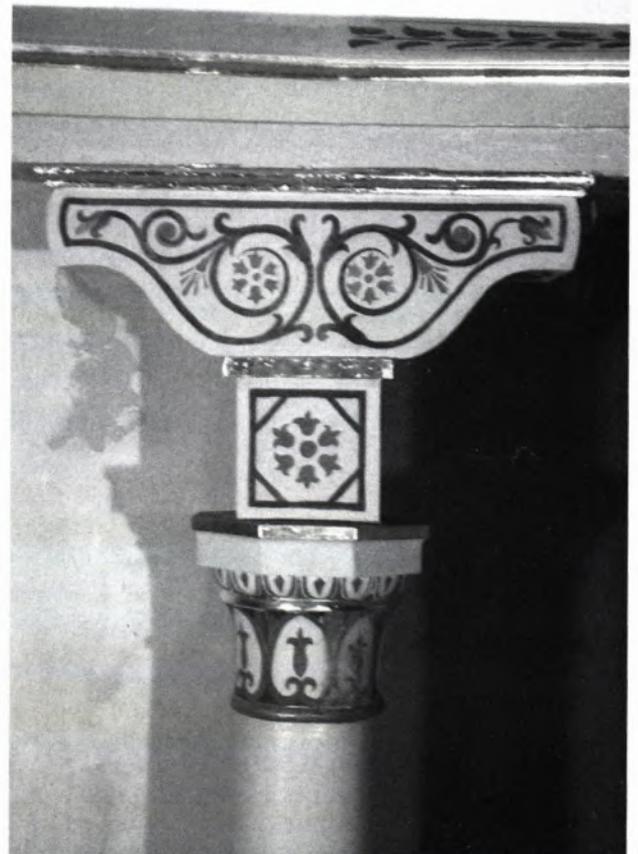
Säulen gab es eindeutige Hinweise von Wandanschlüssen, sowohl von ehemaligen konstruktiven Verbindungen wie auch in der Abfolge von Farbfassungen. So ergaben die Einzelbefunde zu den beiden ersten Phasen, daß die Fassungen jeweils an den Anschlußkanten der ehemaligen Wände abbrachen, alle nachfolgenden 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.

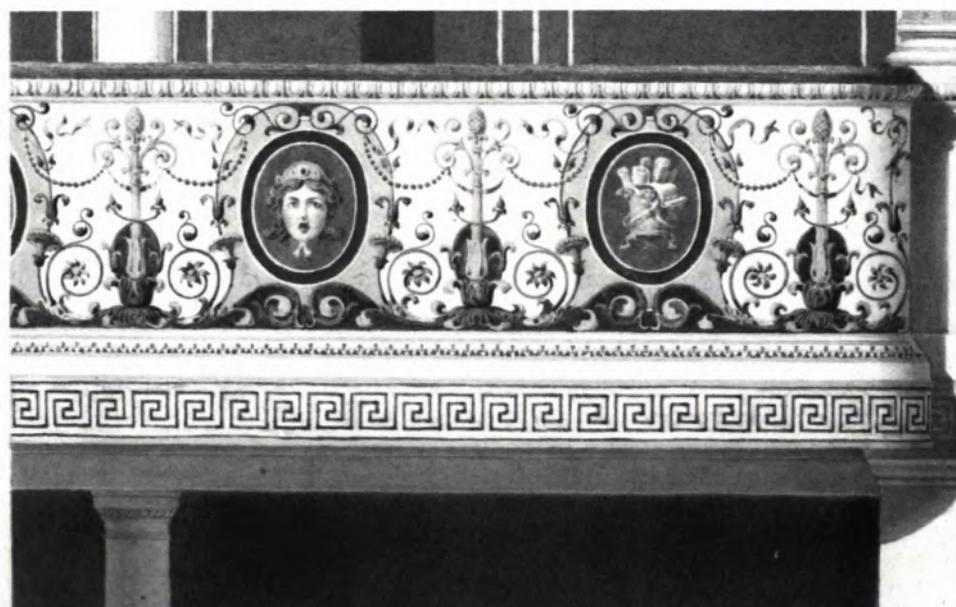
22 VERGLEICHBARE SITUATION mit Bemalung nach der Freilegung und Restaurierung (Primärdokument).



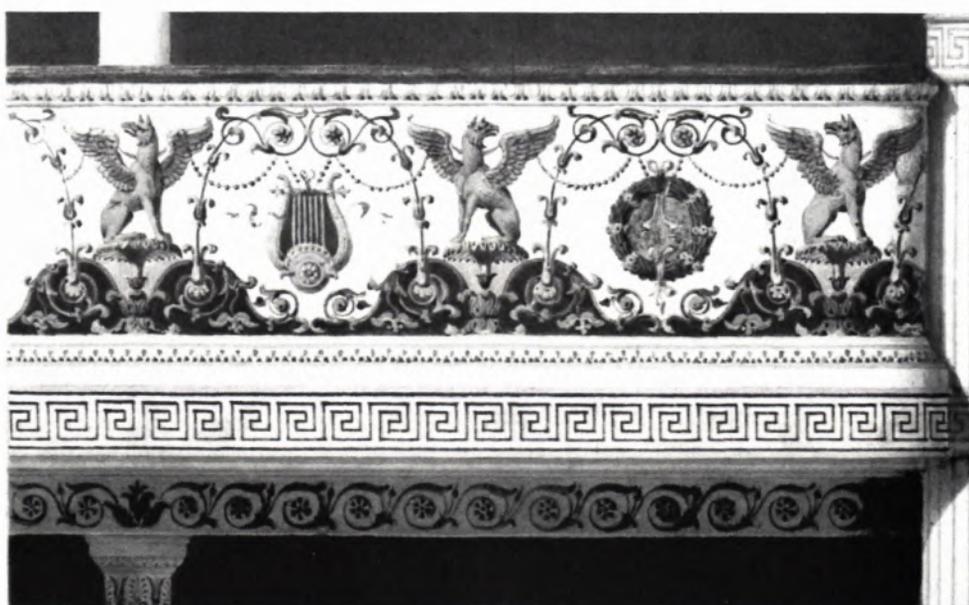
umgebenden Flächen sich nicht im Detail. Sehr aufwendig ist die Bemalung im ersten Rang gehalten. Hier ist die äußere Begrenzung in einem roten Perlstabmuster mit rund eingefassten Blumen an den Schnittpunkten gemalt, die Kassetten im Parkett und im zweiten Rang sind dagegen mit roten Strichen eingefasst. 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 Brüstungsbemalung im 1. Rang.



24 ENTWURF von Zanth mit der Brüstungsbemalung 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

Gerhard Fingerlin: **Konservierung einer römischen Villa in
Grenzach, Gde. Grenzach-Wyhlen,
Kr. Lörrach**

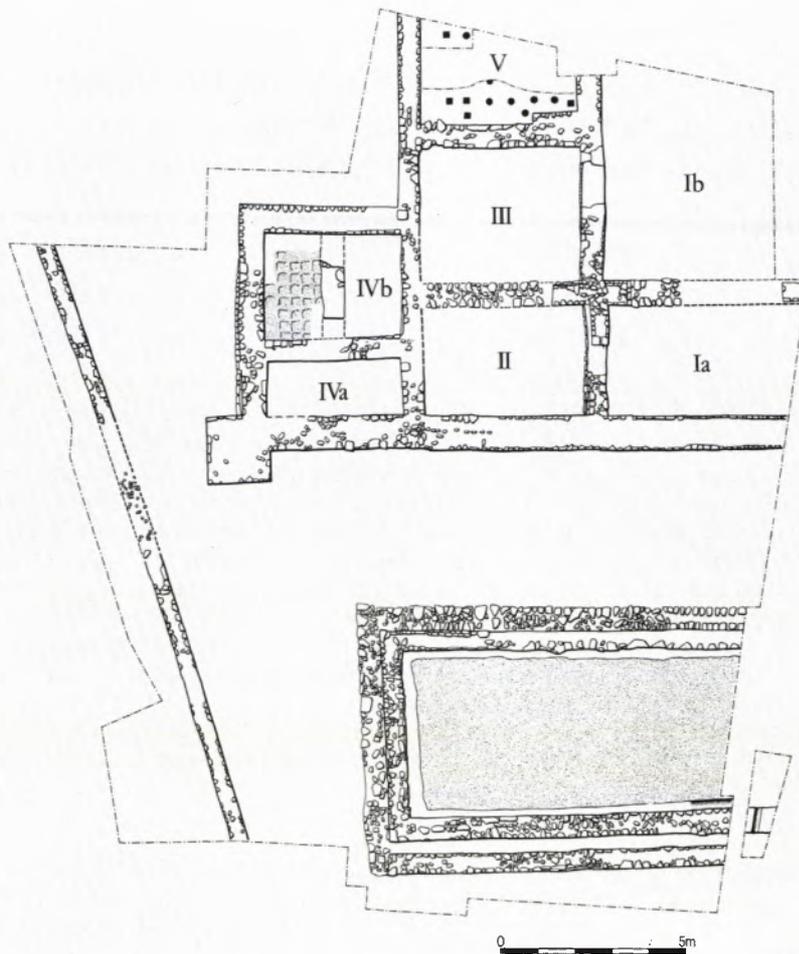
Im Nachrichtenblatt 1984, S. 6 ff., wurde eine römische Villa aus Grenzach (Gemeinde Grenzach-Wyhlen) vorgestellt, die 1983 mitten im Ortsbereich teilweise ausgegraben werden konnte. Freigelegt wurden damals der Eckbereich eines größeren Wohngebäudes und ein zweiter, hangabwärts gelegener Bau mit großem flachen Wasserbecken, Teil eines luxuriös eingerichteten Bades (Abb. 2). Auf eine interessante architektonische Gestaltung mit Säulenporticus (Vorhalle) und Peristyl (säulenumstandener Innenhof) weisen zahlreiche verschiedene Säulenfragmente und Marmorprofile von Türen und Fenstern. Für eine kostbare Innenausstattung sprechen Reste von Wandmalereien, plastisch verzierten Stuckleisten und Mosaiken. Vor allem die ungewöhnlich qualitätvolle figürliche Malerei (Abb. 6) unterstreicht den vornehmen Charakter dieses Bauwerks. Wegen dieser besonderen Qualität, aber auch wegen der ungewöhnlich guten Erhaltung des Mauerwerks wurde am Ort schon bald der Wunsch nach sichtbarer

Erhaltung und Konservierung laut, ein Vorhaben, das auch vom Landesdenkmalamt nachhaltig unterstützt wurde. Gerade im Vorfeld der linksrheinischen Römerstadt Augusta Raurica (Augst) erschien es richtig und sinnvoll, römische Spuren sichtbar zu machen, besonders an einem Platz wie Grenzach, wo sich ein geschichtlicher Zusammenhang mit diesem städtischen Zentrum des südlichen Rheinufer aufdrängt. Der umfangreichen und anspruchsvollen Konservierung römischer Bauten auf Schweizer Seite stand hier nichts gegenüber, sieht man einmal ab von einem ganz bescheidenen römischen Gebäude im Waldgebiet von Rheinfelden („Salzbrünnele“), dessen Fundamente schon in der Vorkriegszeit mehr schlecht als recht konserviert worden waren.

Unter diesen Vorzeichen bot sich in Grenzach die wohl einmalige Chance, einen eindrucksvollen Bau der Römerzeit vorzuzeigen, ein gutes Gegenstück zu den zahl-

1 GRENZACH-WYHLEN, Blick in den Innenraum des Schutzbaues über der römischen Villa.





2 PLAN der beiden römischen Gebäude. Oben: Eckbereich des Wohngebäudes mit Badetrakt (IVb: Kaltwasserwanne, V: Hypokaustraum); unten: Bau mit großem, flachem Wasserbecken.

reichen und beispielhaft restaurierten Anlagen auf dem südlichen Rheinufer.

Einer Realisierung dieses Wunsches im dicht bebauten Ortskern standen allerdings erhebliche Schwierigkeiten entgegen. Ohne die Zustimmung des Grundeigentümers und potentiellen Bauherrn hätte schon die grundsätzliche Voraussetzung für alle weiteren Schritte gefehlt. Erfreulicherweise kam es aber zu einer Einigung. Die Gemeinde Grenzach-Wyhlen kaufte das Grundstück und stellte es zur Verfügung, sah sich aber selbst außerstande, die Trägerschaft bei der Konservierungsmaßnahme zu übernehmen. Von Anfang an stand nämlich fest, daß dies ein umfangreiches und auch kostspieliges Verfahren bedeuten würde. Im Hinblick auf die gute Erhaltung, vor allem aber mit Rücksicht auf die hiesigen herrschenden klimatischen Verhältnisse kam nur eine geschlossene Überbauung in Form eines Schutzhauses in Betracht. Jede andere Lösung wäre unzureichend und letztlich auch in ihrer Gesamtwirkung unbefriedigend gewesen.

In dieser Lage zahlte es sich aus, daß das Landesdenkmalamt am Ort einen engagierten und einflußreichen Mitarbeiter hatte, der die Dinge in die Hand nahm. Schon Jahre früher hatte er im Rahmen des „Heimatvereins Grenzach-Wyhlen“ eine archäologische Arbeitsgruppe gebildet, die auch intensiv an den Grabungen des Landesdenkmalamtes beteiligt war. Er gewann den Verein als Träger für die Baumaßnahme, während die Gemeinde sich verpflichtete, nach Fertigstellung die Folgekosten zu übernehmen. Das Landesdenkmal-

amt seinerseits versprach einen Zuschuß und stellte in Aussicht, den Schutzbau museal zu gestalten und bei entsprechender Sicherung auch Originalfunde aus Grabungen in Grenzach auszustellen.

Die Planung des Schutzhauses übernahm eine Grenzacher Architektengruppe, die sich vor eine schwierige Aufgabe gestellt sah. Galt es doch, eine relativ große Fläche zu überdecken, gleichzeitig aber auch Licht in alle Teile des neu entstandenen Raumes zu lassen, um die römischen Mauern gut zur Geltung zu bringen. Auch durfte dieser Bau, der in seine Umgebung eingepaßt werden mußte, letztlich nur der Rahmen für die römischen Gebäudereste sein und sie bei aller Eigenwertigkeit nicht unterdrücken. Schließlich waren Höhenunterschiede des Geländes und verschiedene Wünsche der Anrainer zu berücksichtigen. Gelöst wurde diese Aufgabe durch eine Konstruktion, die überwiegend Holz als stützende und tragende Teile verwendet, große Glasflächen, aber auch ein seitlich mit Ziegeln bestücktes Dach aufweist (Abb. 3). Gerade diese Dachlösung trägt viel zur Einpassung in das hier etwas verwinkelte Ortsbild bei, aber auch die Vermeidung allzu großer Glasflächen durch Sprossenteilung und schließlich der originell gestaltete Eingang. Im Inneren führt eine Holzgalerie auf einfachen Stützen entlang der Wände und damit rund um die konservierte Anlage (Abb. 1 u. 5), die von oben betrachtet, aber auch teilweise zu ebener Erde begangen werden kann. Fast freitragend wirkt die Deckenkonstruktion, da die schlanken, metallisch hell gespritzten Tragrohre optisch kaum

3 EINGANG in das Schutzhaus.



4 DIE GROSSEN GLASFLÄCHEN des Schutzbaues erlauben einen Durchblick auf die konservierte Anlage.



5 INNENRAUM mit Holzgalerie entlang den Wänden.





7 IM GANG zwischen den beiden Bauten wurde eine bereits im 19. Jh. geborgene Säule aufgestellt.

ins Gewicht fallen. Unter der Galerie ist der Beton der Fundamente bewußt roh belassen, während die Wand zwischen Galerie und Dach durch Verputz hell erscheint. So entstehen optisch eine Zone des archäologischen Befundes und eine der Dokumentation und Information.

In diesem Bereich sind didaktische Tafeln und mehrere Hängevitruinen angebracht, vergrößerte Grabungsbilder und eine Pressewand. Vier Tischvitruinen hinter der gläsernen Vorderseite ergänzen das museale Angebot mit Fundstücken, die wie in den Wandvitruinen fast ausschließlich aus der Grabung an Ort und Stelle oder aus anderen Fundplätzen der Gemarkungen Grenzach und Wyhlen stammen. Erst als Farbfotos vertreten sind die Reste großfigurlicher Malereien hervorragender Qualität (Abb. 6), die bei einer kleinen Erweiterungsgrabung während des Schutzhausbaus zum Vorschein kamen. Sie gehören künstlerisch zum Besten, was aus dem römischen Südwestdeutschland bisher bekannt geworden

ist. Da das ganze Gebäude durch eine Alarmanlage gesichert ist, wird es wahrscheinlich möglich sein, auch diese wertvollen Originale in Grenzach zu zeigen – so wie dank der entgegenkommenden Haltung des Landesmuseums Karlsruhe auch eine schon im 19. Jahrhundert gefundene Säule wieder an ihren alten Platz zurückgekehrt ist (Abb. 7).

Mit dem Museum „Römervilla“ besitzt die Gemeinde Grenzach-Wyhlen ein hervorragendes Zeugnis ihrer Geschichte, eine sichtbare Ergänzung der Namensüberlieferung, die in beiden Ortsteilen ebenfalls bis in die römische Zeit zurückführt (Wyhlen = bei den „Villen“, Grenzach = „Carantiacum“). In gewissem Sinne haben sich die Einwohner selbst dieses Geschenk gemacht, denn ohne eine beispiellose Spendenfreudigkeit, die auch die benachbarten Schweizer Gemeinden erfaßte, wäre dieses gemeinsame Werk von Denkmalamt, Denkmalstiftung, Verein für Heimatgeschichte und Ortsverwaltung nicht realisierbar gewesen.

*Dr. Gerhard Fingerlin
LDA · Archäologische Denkmalpflege
Marienstraße 10a
7800 Freiburg/Br.*



6 WANDMALEREIRESTE mit mythologischer Darstellung.

Eberhard Grunsky: Zur Denkmalbedeutung der Stuttgarter Liederhalle

Der folgende Beitrag ist ein Stück konservatorischer Praxis: es handelt sich um das nur geringfügig geänderte Gutachten, mit dem das Landesdenkmalamt im Februar 1987 dem Regierungspräsidium Stuttgart vorgeschlagen hat, die Stuttgarter Liederhalle als Kulturdenkmal von besonderer Bedeutung ins Denkmalbuch einzutragen. Die Liederhalle ist bei weitem nicht der erste Bau in Baden-Württemberg aus der Nachkriegszeit, der als Kulturdenkmal eingestuft wird: die Wohnhäuser Guido und Werner Schmitz in Biberach an der Riß, 1950 von Hugo Häring errichtet, wurden bereits 1970 ins damalige Landesverzeichnis der Baudenkmale eingetragen; mit der Hochschule für Gestaltung in Ulm, dem Fernsehturm in Stuttgart und dem Chemischen und dem Radiologischen Institut der Universität Freiburg seien beispielhaft einige weitere Bauten genannt, die bisher als Kulturdenkmale von besonderer Bedeutung geschützt sind. Trotzdem ist die Beschäftigung mit Bauten aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg noch denkmalpflegerisches Neuland, weil es für eine historisch-kritische Beschäftigung mit der Architektur der Epoche bisher nur erste Ansätze gibt.

Eine weit verbreitete Interpretation des gesetzlich fixierten Denkmalbegriffes (§ 2 Denkmalschutzgesetz) geht von der Vorstellung aus, durch Kennerschaft und kongeniale Einfühlung lasse sich der wahre, zeitlos gültige künstlerische Wert von Kunstwerken erkennen; wenn die Entstehungszeit nur weit genug von der Gegenwart entfernt sei, müsse dem Konservator als „Kunstsachverständigem“ ein verbindliches Urteil jederzeit möglich sein. Das Gutachten über die Liederhalle setzt dagegen voraus, daß die primäre Kategorie der Denkmalerkenntnis die geschichtliche Bedeutung ist. Es kommt also nicht darauf an, das Objekt vom historischen Kontext seiner Entstehung zu isolieren, um seine ästhetischen Qualitäten aufzuzeigen, wie sie nach heutigen Sehgewohnheiten und Wertmaßstäben wahrgenommen und beurteilt werden. Entscheidend ist vielmehr, daß bewußt gemacht wird, welche Botschaft der Gegenwart in seiner authentischen Substanz auf welche Weise aus der Geschichte in die Gegenwart trägt (Tilman Breuer). Die Darstellung künstlerischer Gründe für das öffentliche Interesse an der Erhaltung entgeht nur als Darstellung kunstgeschichtlicher Gründe der Gefahr, als ästhetische Würdigung bald überholt zu sein und bei denkmalpflegerischen Maßnahmen das Kulturdenkmal bewußt oder unbewußt nach ihrem Bild zu verfälschen.

Dem Architekten der Liederhalle, Prof. Rolf Gutbrod, sei an dieser Stelle ganz besonders gedankt für die kritische Durchsicht des Gutachtens und wesentliche Hinweise vor allem auf die Entstehungsgeschichte des Bauwerks.

1. Zur Entstehungsgeschichte

Die von Christian Friedrich Leins (1814–1892) 1863 in Formen der italienischen Renaissance an der Büchsenstraße errichtete und 1874/75 um einen großen Saal erweiterte Liederhalle wurde 1943 durch Bombentreffer weitgehend zerstört. Bereits Ende 1945 bemühte sich der Stuttgarter Liederkranz in Gesprächen mit der Stadtverwaltung um den Wiederaufbau. Zu seinem 125jährigen Jubiläum veranstaltete der Liederkranz 1949 zur Errichtung eines Neubaus einen Ideenwettbewerb, zu dem sieben namhafte Architekten eingeladen wurden, darunter Adolf Abel, Rolf Gutbier und Hans Scharoun (zu dessen Entwurf siehe: Die Bauzeitung 1950, S. 174–175). Eine Entscheidung wurde in diesem Wettbewerb allerdings nicht gefällt, und an die Ausführung war damals aus finanziellen Gründen nicht zu denken. In der Folgezeit wurde aber in der städtebaulichen Planung das gesamte Gelände zwischen Schloßstraße, Seidenstraße, Breitscheidstraße und Büchsenstraße einem Neubau der Liederhalle vorbehalten.

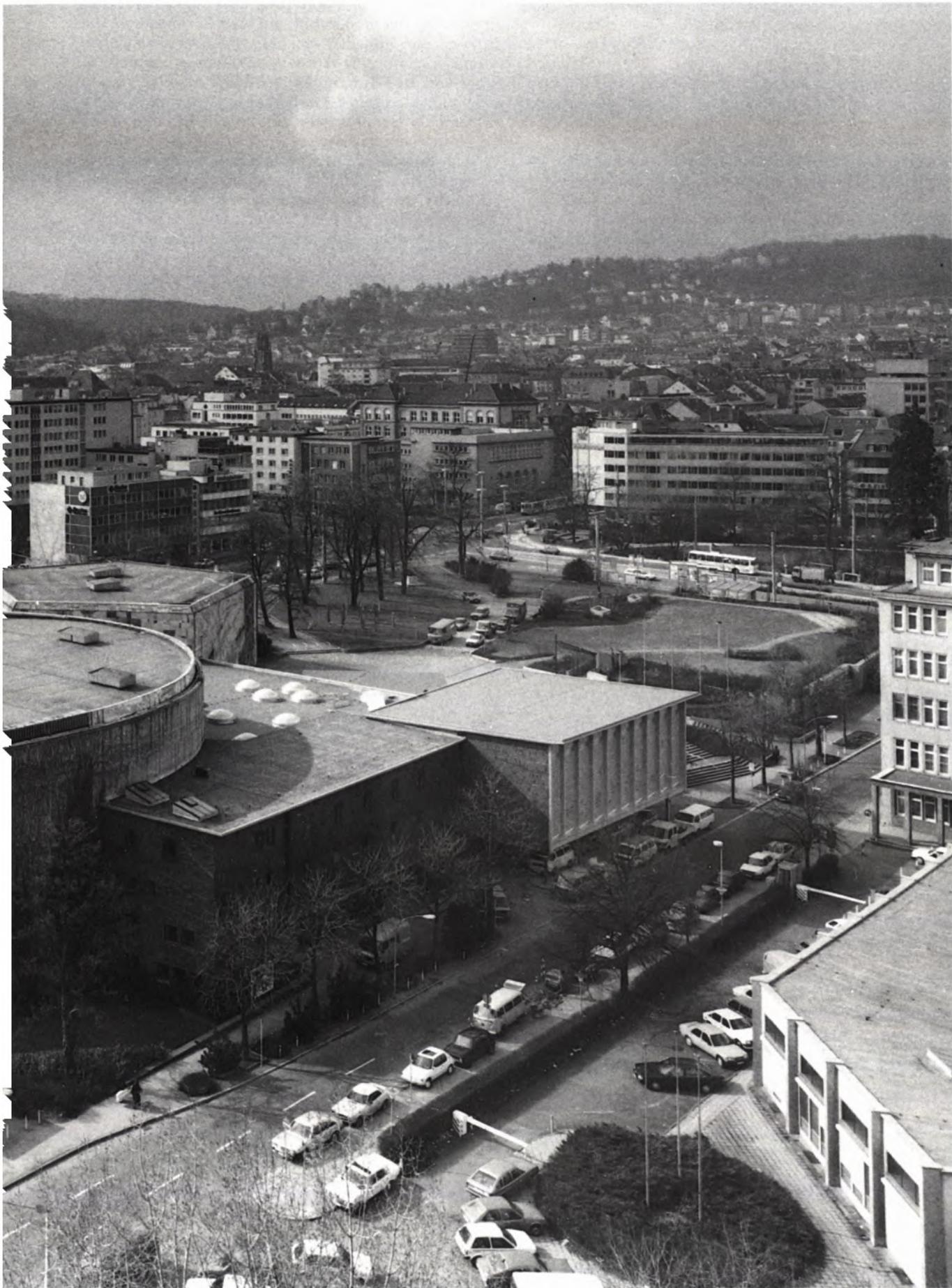
Die Realisierung des Vorhabens als städtisches Projekt wurde vom Gemeinderat am 11. 2. 1954 beschlossen. Für 6,5 Mio. DM sollte die Liederhalle, für 0,8 Mio. DM ein Garagenbauwerk errichtet werden. Wegen der Veranstaltung des deutschen Sängerbundfestes im Au-

gust 1956 in Stuttgart sollte der Neubau bis zu diesem Termin fertiggestellt sein. Der Gemeinderat beauftragte die Architektengemeinschaft Adolf Abel (1882–1968) aus München und Rolf Gutbrod (geb. 1910) aus Stuttgart, bis zum 30. 4. 1954 einen Vorentwurf auszuarbeiten. Die Grundlage dazu bildete ein von der Stadtverwaltung aufgestelltes Raumprogramm. Vorgesehen war, die Liederhalle zunächst mit einem großen Saal (2000 Plätze) und einem Übungssaal (500 Plätze) mit allen erforderlichen Nebenräumen, mit einem Restaurant und mit drei oder vier Ladenlokalen zu errichten. Ein weiterer Saal mit etwa 800 Plätzen sollte im Vorentwurf zunächst nur als künftige Erweiterungsmöglichkeit dargestellt werden. Dem Vorentwurf von Abel und Gutbrod stimmte der Gemeinderat am 1. 7. 1954 zu und erteilte den Auftrag, bis zum 31. 8. 1954 die Baugesuchspläne vorzulegen. Am 23. 12. 1954 beschloß der Gemeinderat, daß der Neubau nach den Plänen von Abel und Gutbrod mit einem Gesamtaufwand von 8,1 Mio. DM (ohne den gesondert veranschlagten Garagenbau) ausgeführt werden solle. Die Bauarbeiten begannen im Januar 1955, am 10. Oktober 1955 wurde das Richtfest gefeiert.

Für die künstlerische Ausgestaltung der Liederhalle wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, über den im März 1956 entschieden wurde. Über die danach verge-



1 GESAMTANSICHT DER LIEDERHALLE. Im Zentrum der Sichtbetonbau des Beethovensaals mit seinen geschwungenen Außenmauern eckige Baukörper des Silchersaales.



avor die frei stehende, an Stahlträgern aufgehängte Betonüberdachung; im Hintergrund der polygonale Mozartsaal; rechts der annähernd recht-

benen Aufträge hinaus haben die Architekten zur künstlerischen Beratung des gesamten Projektes den Maler und Bildhauer Blasius Spreng (1913–1987) aus München beteiligt, der sich während der Ausführung ständig in Stuttgart aufgehalten hat. Der mit der künstlerischen Ausgestaltung betrauten „Bauhütte“ gehörten Handwerker und Arbeiter an, die von Spreng herangezogen wurden. Der Neubau wurde schließlich am 29. 7. 1956 mit einem Festakt eingeweiht. Nach der Fertigstellung genehmigte der Gemeinderat die auf 12,834 Mio. DM angewachsenen Gesamtkosten für das Konzerthaus und den Betrag von 1,347 Mio. DM für den Bau der Tiefgarage. Die Benennung des großen Saals nach Beethoven, des mittleren nach Mozart und des kleinen nach Silcher beschloß der Gemeinderat am 28. 11. 1957.

2. Der bestehende Bau

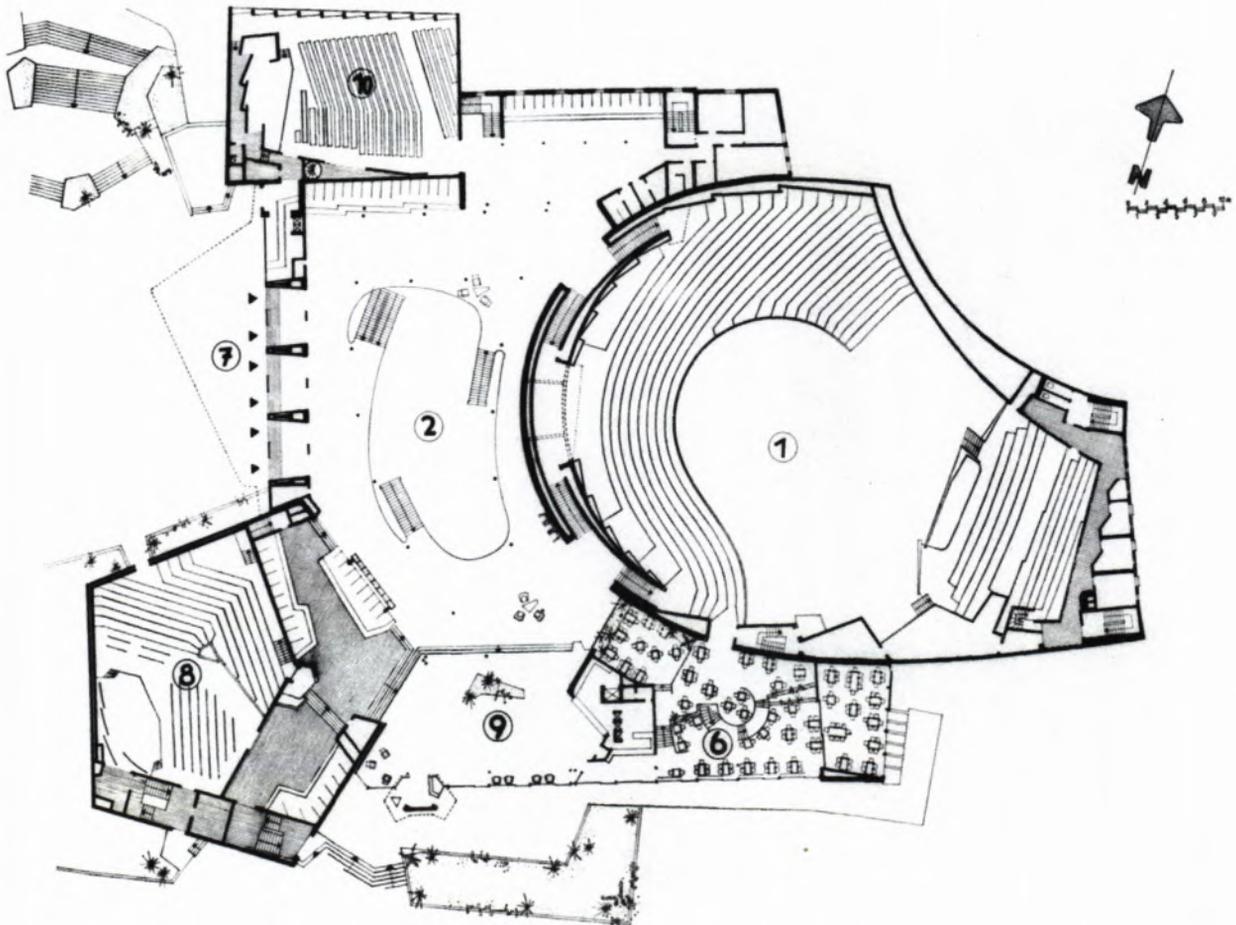
a) Das Äußere

Das umfangreiche Raumprogramm ist zu einem klar gegliederten, auf herkömmliche Ordnungsprinzipien wie Axialität und Symmetrie völlig verzichtenden, in seiner Grundstruktur gut überschaubaren Baukomplex zusammengefaßt: Die drei Säle sind als selbständige Baukörper um den niedrigeren Foyertrakt gruppiert, an den sich zur Schloßstraße hin das Restaurant und zur Breitscheidstraße Büroräume, Räume für den Liederkranz und Wohnungen anschließen (Abb. 1 und 2). Die

Anordnung der Baugruppe auf dem Grundstück, die differenzierte Höhenentwicklung, die unterschiedlichen Grundformen der Baukörper, die Orientierung der Zugänge und die Form, in der das Relief des Geländes in der architektonischen Gestaltung aufgenommen wird, ordnen dem Haupteingang einen für die Funktion des Gebäudes sinnvollerweise weitläufigen und ruhigen Vorplatz zu, stellen über die engere Umgebung hinausreichende städtebauliche Bezüge her (besonders deutlich in der Orientierung der konkaven Außenwand des Beethovensaales auf die Holzgartenstraße) und schaffen im Außenbereich reizvolle, in ihrer Zwanglosigkeit sorgfältig kalkulierte räumliche Situationen (z. B. „Tiefgarten“ vor dem Restaurant, „spanische Treppe“ als Aufgang von der Breitscheidstraße zum Haupteingang; frei stehende, an Stahlträgern aufgehängte Betonüberdachung, die den Bogen der konkaven Außenwand des Beethovensaales aufnimmt, ihm aber nicht in simpler Parallelität folgt).

Die drei Säle sind in der Form der Baukörper und in ihren Oberflächen aus unterschiedlichen Materialien völlig verschieden ausgebildet. Der Beethovensaal mit seinen in weiten Kurven geschwungenen Außenmauern ist in Sichtbeton ausgeführt. Der dominierende konvexe Mauerzug, durch den in der Ansicht von Westen der Beethovensaal den Haupteingang wie eine Rotunde überragt (Abb. 3), wird in fünf Schichten durch rechteckige Felder wechselnder Breite gegliedert (Abb. 4). In die gerade Außenwand des Bühnenhauses sind zahlrei-

2 GRUNDRISS AUF DEM NIVEAU DES HAUPTINGANGES. 1 – Beethovensaal, 2 – großes Foyer, 6 – Restaurant, 7 – Haupteingang, 8 – Mozartsaal, 9 – Mosaikfoyer, 10 – Silchersaal.





3 GESAMTANSICHT VON WESTEN; zwischen den Baukörpern des Silchersaales und des Mozartsaales der Haupteingang mit weit auskragendem, asymmetrischem Vordach, überragt von der „Rotunde“ des Beethovensaales.

che kleine Lichtöffnungen (z. T. Fenster, z. T. feststehende Verglasungen) eingelassen. Ihre Anordnung „auf Lücke“ in zwei bzw. drei Reihen pro Geschöß variiert das regelmäßige Grundraster. Drei große, kastenartig aus der Wand vortretende Fenster setzen einen plastischen Akzent. Die konkave Wand (Abb. 5) ist insgesamt bildhaft behandelt: Gestockte Flächen und Bänder, aufgesetzte Streifen und Knöpfe aus farbiger glasierter Keramik strukturieren die Fläche und akzentuieren durch den Kontrast die im Material und seiner werkgerechten Verarbeitung gesehenen ästhetischen Qualitäten des schalungsrauen Betons. Zentrum der abstrakten Bildwand ist die vor die Fläche montierte Mosaikplatte über dem Notausgang. Bekrönt wird der Beethovensaal durch ein umlaufendes Mosaik-„Diamant“.

Der prismatische Baukörper des Mozartsaales (Abb. 6) mit dem Grundriß eines unregelmäßigen Fünfecks hat eine Natursteinverkleidung. Im Unterschied zur herkömmlichen Verwendung von Natursteinverkleidungen als Imitation von Mauerwerk sind hier verschiedenfarbige Quarzitplatten aus Norwegen, Schweden, der Schweiz und Italien zu großflächigen, frei gestalteten, abstrakten Kompositionen zusammengefügt, in die Linien aus Marmor und farbigen Keramikplatten und Mosaikfelder (darunter auch einige Tierdarstellungen) einbezogen sind. Das Spiel mit den Zufälligkeiten des bruchrauen, auch an den Kanten nicht geglätteten Materials, mit den teils rechteckigen, teils unregelmäßigen, in ihrer Größe sehr unterschiedlichen Formaten und mit dem Kontrast zwischen der Natürlichkeit des Quarzits und glasierten, teils kräftig farbigen, teils vergoldeten Mosaiksteinen macht deutlich, daß die Verkleidung nicht nach einem detailliert vorgegebenen Entwurf verlegt worden sein kann, sondern daß die Ausführung als Werkprozeß eine entscheidende Rolle gespielt haben muß.

Der annähernd rechteckige, zur Breitscheidstraße vorgeschobene Silchersaal wird von schlanken Rundstützen getragen. Eine Abbiegerspur von der Breitscheidstraße führt als Autovorfahrt durch das offene Erdgeschoß, so daß Besucher, die sich mit dem Wagen fahren lassen, sozusagen schon im Gebäude am zweiten Haupteingang aussteigen. Der Baukörper des Silcher-

saales ist auf drei Seiten mit Keramikplatten verkleidet. Abweichungen der Schichten von der Horizontalen und der unvermittelte Abschluß an Gebäudekanten (an der Breitscheidstraße), der noch einen schmalen Streifen der Betonwände sichtbar läßt, machen mit zurückhaltenden formalen Mitteln auch hier deutlich, daß selbst unscheinbare Details im Rahmen des künstlerischen Gesamtkonzepts sorgsam kalkuliert wurden und daß die Architekten auf „Wahrhaftigkeit in bezug auf die Konstruktion“ größten Wert gelegt haben: Jeder Anschein, die Verkleidung mit keramischen Platten könne ein Klinkermauerwerk imitieren, sollte vermieden werden. Da der Silchersaal nicht nur für musikalische Veranstaltungen, sondern auch für Betriebsfeiern, private Feste, Vorträge und ähnliches bestimmt war, hat er als einziger der drei Säle eine Belichtung mit Tageslicht erhalten. Um das zu ermöglichen, den Raum aber gleichzeitig auch gegen den Straßenlärm und gegen Einblick von außen abzuschirmen, wurde die Wand zur Breitscheidstraße als zweischalige Mauer aus Glasbausteinen ausgeführt. Die zehn raumhohen Felder sind sägeförmig zwischen schlanken Betonstützen versetzt. In die großen Flächen mit engmaschigem Fugennetz sind in spielerisch freier Anordnung Felder aus größeren Glasbausteinen eingefügt.

Der Haupteingang (Abb. 3) zwischen Mozartsaal und Silchersaal ist durch ein weit auskragendes Vordach markiert, dessen asymmetrische Form sich aus der Orientierung auf die wichtigsten Zugangswege vom Berliner Platz und von der Breitscheidstraße ergibt.

Restaurant und Foyer des Mozartsaales sind zu einem langgestreckten, flachen Baukörper zusammengefaßt, der sich mit großen Glaswänden zwischen den schlanken Stahlstützen zu den vorgelagerten Terrassen und zur Schloßstraße öffnet (Abb. 7). Die Verkleidungen mit keramischen Platten am Restauranttrakt, an der Eingangsfront und an der Schmalseite des Verwaltungstraktes sind in ähnlicher Weise wie die Natursteinverkleidung am Mozartsaal mosaikartig verlegt.

Die Außengestaltung der Liederhalle wird durch ein umfangreiches Programm von „Kunst am Bau“ ergänzt: Die vier Bronzeplatten an den Pfeilern des Haupteinganges mit der Darstellung musizierender Figuren sind Arbeiten von Fritz Nuss (geb. 1907). Die ab-



4 BEETHOVENSAAL von Südosten; Gliederung der geschlossenen Sichtbetonwand durch rechteckige Felder in fünf Schichten; Fassade des Bühnenhauses mit zahlreichen kleinen, versetzt angeordneten Lichtöffnungen.

strakte Plastik aus Aluminiumguß an der Stirnseite des Silchersaales stammt von Hans-Dieter Bohnet (geb. 1926). Alfred Lörcher (1875–1962) gestaltete die Marmorplatten mit figürlichen Darstellungen am Eingang der Schloßstraße. Von Otto Herbert Hajek (geb. 1927) stammen die abstrakten Eisengußplastiken neben dem

Notausgang des Beethovensaals zur Schloßstraße und auf der Rasenfläche an der Ostseite des Baukomplexes. An der östlichen Schmalseite des Restauranttraktes ist ein fast zwei Geschosse hohes, gegenstandsloses, von Blasius Spreng ausgeführtes Keramikmosaik auf weißem Putzgrund angebracht.



5 BEETHOVENSAAL; Ausschnitt der konkaven Sichtbetonwand mit der Mosaikplatte und Knöpfen aus Keramik. Die aufgesetzten Keramikstreifen sind auf dem Bildausschnitt nicht erfaßt, gestreckte Flächen und Bänder aus der Entfernung kaum zu erkennen.

6 MOZART-SAAL; von Blasius Spreng entwickelte, großflächige abstrakte Kompositionen aus verschiedenfarbigen Quarzplatten und Mosaikfeldern.



b) Die wichtigsten Innenräume

Die am Außenbau deutlichen Kontraste in der Gestaltung der drei Säle bestimmen auch die Innenräume. Für den Beethovensaal (Abb. 8) haben die Architekten mit der aus einer Ellipse abgeleiteten Grundform des Zuhörerraums, mit der konvexen Wand, die den Saal zur Bühne hin verengt, mit der weiten Kurve der Empore, die vor der konvexen Wand als Rampe aus dem Parkett aufsteigt, und mit der Decke, deren tiefes Relief Schwung und Gegenschwung der Wände aufnimmt, aus den spezifischen funktionalen Anforderungen an einen Konzertsaal eine ungewöhnlich freie und großzügige Raumgestaltung entwickelt. Ein nach damals modernsten wissenschaftlichen Kenntnissen ermitteltes, sehr differenziertes System von schallrichtenden Reflektoren, von Schallwellen brechenden Flächen und von schalldämpfenden Materialien sowie zahlreiche technische Hilfsmittel machen den Beethovensaal zu einer perfekten und variablen „Maschinerie“, deren akustische Qualitäten von führenden Musikern immer wieder als optimal gelobt wurden (technische Beratung für die Akustik: Prof. Lothar Cremer, Berlin). Die gesamte Fläche der konvexen Sichtbetonwand (Abb. 9 und 10) ist als abstrakte Komposition von kolossalem Ausmaß gestaltet: Einige vertiefte, bereits in der Verschalung angelegte Flächen und aufgesetzte, in Schwarz und Gold gefaßte Holztafeln sind in Linien aus farbiger glasierter Keramik und in kräftige Ritzungen (z. T. mit Mosaik ausgelegt) eingebunden, deren schwungvoller Duktus sozusagen Handschriftcharakter hat; die nachträgliche Überarbeitung der Betonfläche bis in sehr feine Details ist – obwohl viele Nuancen aus der Distanz kaum wahrnehmbar sind – für die Gesamtwirkung von entscheidender Bedeutung. In ähnlicher Weise ist die Betonbrüstung der Emporenrampe behandelt. Die Sichtbetonflächen stehen im Kontrast zur noblen Teakholzverkleidung der übrigen Wände. In Schwarz und

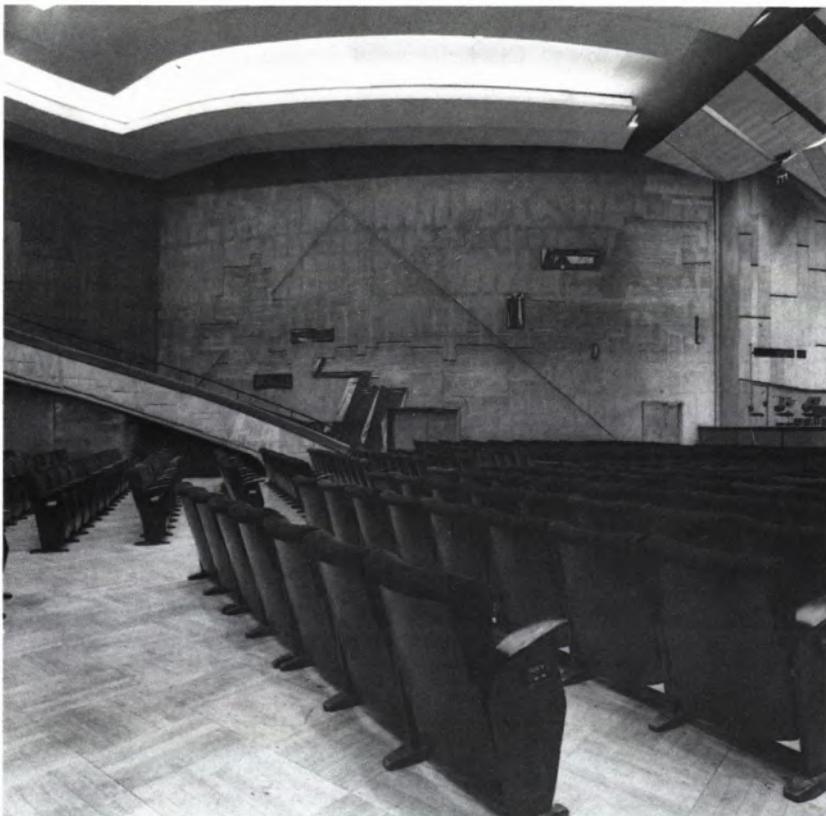
Silber gefaßte Logenbrüstungen korrespondieren mit den schwarz-goldenen Holztafeln an der konvexen Wand. Zur Belebung der Saaldecoration bei Banketten und Bällen ist in den Fußboden des Parketts ein mit Mosaiken ausgelegtes Wasserbecken eingelassen.

7 TERRASSEN des Restaurants und „Tiefgarten“.





8 BEETHOVENSAAL mit der weiten Kurve der Empore, die vor der konvexen Wand als Rampe aus dem Parkett aufsteigt.



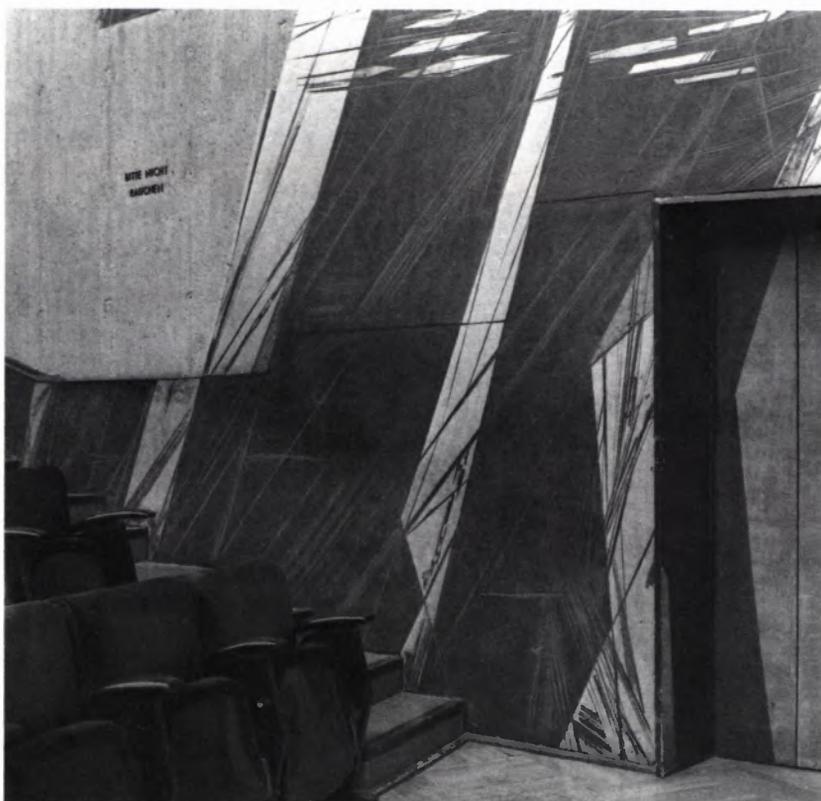
9 BEETHOVENSAAL, konvexe Sichtbetonwand mit der abstrakten Komposition von Blasius Spreng.

Der völlig mit Eichenholz vertäfelte Mozartsaal (Abb. 11) hat mit seinen terrassenförmig zu Gruppen zusammengefaßten Zuhörerreihen und mit der in einzelne Schrägflächen aufgelösten Decke aus Eschenholz eine auf die Grundrißform des unregelmäßigen Fünfecks abgestimmte, gleichsam kristalline Raumstruktur. Für

eine gute Akustik notwendige Schallreflektoren auf dem Podium sind als kulissenartig aufgestellte, in der Höhe gestaffelte und farbig gefaßte Holztafeln ein wesentlicher Teil der Raumgestaltung.

Beim Silchersaal entspricht die strenge, im Vergleich zu den anderen Sälen fast nüchterne Raumgestaltung der

10 BEETHOVENSAAL, *Detail der konvexen Wand.*



11 MOZARTSAAL *mit seinen terrassenförmig zu Gruppen zusammengefaßten Zuhörerreihen.*



schlichten Form des Baukörpers. Dem Materialkontrast im Beethovensaal vergleichbar ist hier zur Sicherung einer guten Akustik an der der Glasbausteinwand gegenüberliegenden Längsseite vor die Umfassungsmauer eine Holzwand frei eingestellt, die den Raum zum Podium hin etwas verengt. Wie im Mozartsaal sind Schall-

reflektoren auf dem Podium als scheinbar frei komponierte Gruppe von farbig gefaßten Holztafeln aufgestellt.

Die drei Säle sind um ein zweigeschossiges Foyer gruppiert. Eine großzügige räumliche Verbindung beider Ebenen mit drei frei im Raum aufsteigenden Treppen



12 GROSSES FOYER mit den frei im Raum aufsteigenden Treppen.



13 GROSSES FOYER; Blick auf die geschwungene Wand des Beethovensaales.

bildet das Zentrum (Abb. 12 u. 13). Das Untergeschoß hat seinen Zugang von der Autovorfahrt an der Breitscheidstraße. Es ist mit großen Garderoben und mit einem nischenartigen Begleitraum für die Bar dem Parkett des Beethovensaales zugeordnet. Das Obergeschoß auf der Ebene des Haupteingangs war ursprünglich ei-

ne räumliche Einheit, die durch versenkbare bzw. verschiebbare Gitter und durch Vorhänge so geteilt werden konnte, daß bei gleichzeitigen Veranstaltungen in den verschiedenen Sälen jeweils eigene Foyers zur Verfügung standen. Die Farbigkeit der Foyerwände nimmt Bezug auf die äußere Oberflächengestaltung der Bau-

14 GARDEROBENRAUM *des Mozartsaales.*



körper (Betongrau für den Beethovensaal, Quarzitplatten mit Mosaikeinschlüssen für den Mozartsaal und braunrote Klinkerfarbe für den Silchersaal) und dient damit gleichsam als optischer Wegweiser zu den verschiedenen Sälen. Der von der Schloßstraße durch einen eigenen Zugang erschlossene, durch eine große Glaswand belichtete Foyerbereich ist durch die Mosaiken der Wände und des Fußbodens dem Mozartsaal zugeordnet und war außerdem bei Bedarf als Erweiterung des anschließenden Restaurants gedacht. Zur Offenheit und Helligkeit des Mosaikfoyers kontrastiert der anschließende, dem Mozartsaal vorgelagerte fensterlose

Garderobenraum (Abb. 14), der mit seiner zum Saal hin absinkenden, in weichen Rundungen modellierten Decke fast höhlenartigen Charakter hat; der mosaizierte, mit reliefartig geschliffenen Glasplatten von Hanns Model (1908–1983) abgedeckte, von innen beleuchtete „Lichtbrunnen“ (Abb. 16) trägt zur besonderen Stimmung des Raumes bei.

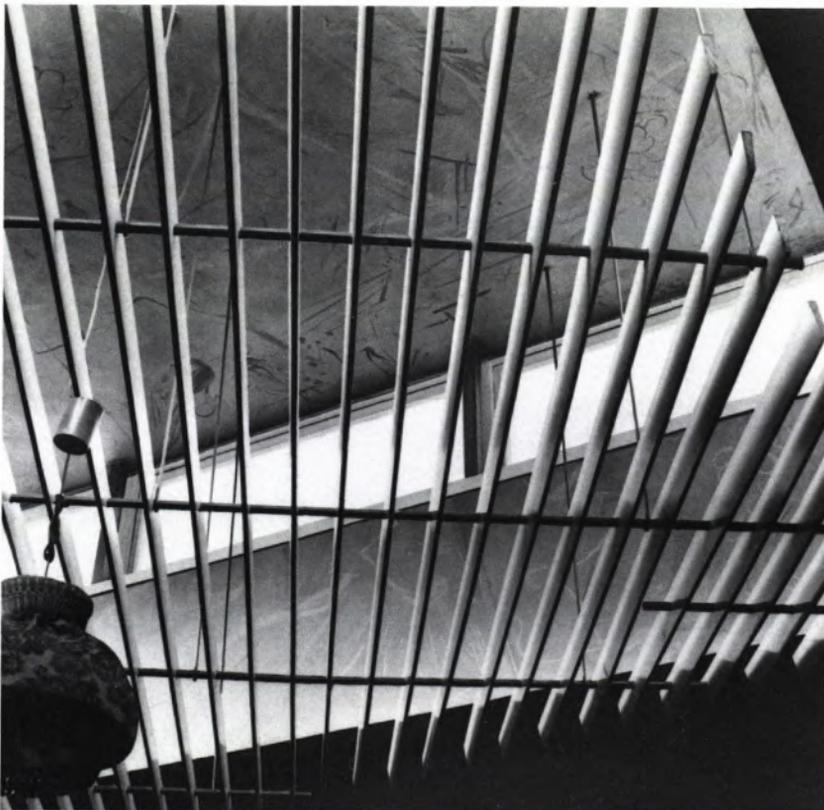
Die Intention, die Liederhalle als etwas Außergewöhnliches, völlig Individuelles, als künstlerisches Unikat zu gestalten, läßt sich auch an zahllosen Details ablesen, von denen hier nur wenige exemplarisch genannt werden können. Die Türen der Konzertsäle, deren Oberflä-



15 BERLIN, GROSSES SCHAU-SPIELHAUS (1918/19) von Hans Poelzig, Garderoben.



16 „LICHTBRUNNEN“ im Garderobenraum des Mozartsaales.



17 RESTAURANT; das Deckengemälde von Blasius Spreng scheint durch die abgehängten Holzlamellen, die den Eindruck von der Höhe des Raumes bestimmen.

chenbehandlung in der gleichen Technik wie die Holztafeln an der konvexen Sichtbetonwand im Beethovensaal ausgeführt ist, haben den Charakter von eigenständigen Kunstwerken. Die Wandflächen im Silchersaal haben ebenso wie Wände und Stützen im Foyer keinen homogenen, gleichmäßig deckenden Anstrich, sondern

eine mehrschichtig lasierend aufgebaute und polierte Farbigkeit, deren nuancenreiche, bewusst „fleckige“ Struktur aus der angewendeten Maltechnik resultiert. Die Galeriebrüstungen und Treppengeländer mit den kräftigen Handläufen aus Holz, mit den räumlich entwickelten Stützen aus drei dünnen Stahlstäben und mit

Zwischenfeldern aus Glas (Akrylglas? Inzwischen durch Gitter aus Nirostahl ersetzt) sind als individueller Entwurf beispielhaft für die erfindungsreiche Detailplanung der Architekten. Für die der besseren Lichtstreuung dienenden Scheiben unter den Oberlichtern des Foyers wurden von Hanns Model ausgeführte Glaschliffe verwendet.

Das dreigeschossige, durch Zwischenebenen räumlich differenzierte Restaurant, das in der Vertikalen durch eine zentrale Rundtreppe erschlossen wird, ist in das Kunstprogramm einbezogen. Neben einer farbigen Kachelwand des Keramikers Franz Eska ist der oberste Raum des Restaurants, aus dem sich ein Überblick über das Foyer bietet, besonders hervorzuheben. Ein abgehängtes Lattengitter reduziert die tatsächlich stattliche Höhe des Raumes auf den Eindruck eines Maßes, das gemütliche Geborgenheit vermittelt; daß durch dieses Gitter hindurch das Deckengemälde von Blasius Spreng (Abb. 17) im Raum zwar wirksam ist, aber nicht von allen Standorten aus vollständig eingesehen werden kann, ist bezeichnend für die künstlerische Ausstattung der Liederhalle; nicht die nachträgliche, oberflächliche, auf den ersten Blick sich erschließende Verschönerung bloß zweckmäßiger Räume und Baukörper war intendiert, sondern eine Synthese und gegenseitige Steigerung von Raum- und Flächenkunst.

Die Liederhalle wäre als Bauleistung nur unzulänglich charakterisiert, wenn nicht wenigstens allgemein und pauschal auf das hohe Niveau der technischen Ausstat-

tung hingewiesen würde. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, daß der Bau nicht nur seine primäre Funktion als eines der großen europäischen Konzerthäuser erfüllt, sondern auch für Festveranstaltungen und Tagungen variabel genutzt werden kann.

3. Die Begründung der Architekten für die spezielle Gestalt der Liederhalle

Adolf Abel hat für die Architektengemeinschaft beim Festakt zur Einweihung der Liederhalle erläutert, daß der Baukomplex nach dem „musikalischen Gesetz des Kontrapunktes“ konzipiert worden sei. Das „Gesetz der gegensätzlichen harmonischen Bewegung“ sei ein „allgemeingültiges Lebensgesetz“. Davon ausgehend, seien „alle Räume der Liederhalle in sich und unter sich auf diesen Gegensatz eingestellt, so sehr, daß man keinen entbehren kann“. Auf der Harmonie aus Kontrasten beruhe die Konzeption der Bauanlage insgesamt und ihrer Details. „So wie man keinen Satz einer Symphonie weglassen könnte, ohne den Eindruck zu schwächen, so ist es auch bei den Räumen der Liederhalle. Man kann aber auch bei ihr nichts mehr hinzufügen, ohne ihren Klang empfindlich zu stören.“

Hauptziel der Architekten müsse es sein, „den Menschen Instrumente an die Hand zu geben und nicht nur Gehäuse, schöne Instrumente sogar, wie wir hoffen, als Dienerinnen guten Gebrauchs“. Erst in der „richtigen Benutzung“ erweise sich die Qualität des Instruments: „So wie das Theater aus Bühne und Publikum besteht,

18 BERLIN, PHILHARMONIE (1960–1963) von Hans Scharoun.



ist auch bei der Liederhalle die Darbietung und der Widerhall beim Publikum das Entscheidende.“ Was Abel unter „richtiger Benutzung“ verstanden hat, wird noch deutlicher durch seine Charakterisierung des gängigen Kulturbetriebs: „Das Wesen der Kunst wird mit Unterhaltung verwechselt oder mit Werbung irgendwelcher Art. An Dienst in höherem Sinn wird aber dabei selten gedacht. J. S. Bachs Passionen werden im Konzertsaal aufgeführt, offenbar damit die Kunst von Dirigenten und Solisten bestätigt wird“ (A. Abel, *Regeneration der Städte*, Zürich 1950). Das bauliche Grundkonzept und die künstlerische Gestaltung der Liederhalle sollten als wesentliche Faktoren des Instruments zu einer bestimmten Art des Gebrauches anleiten: Auf Axialität und Symmetrie wurde verzichtet, so daß sich die Räume „frei im einzelnen wie unter sich zu ungewohnten Eindrücken ordnen, die unserem heutigen Bedürfnis nach Entspannung auch bei Festen sehr entsprechen, dienen diese Räume doch nicht mehr so sehr der Repräsentation als der gelösten Freude“.

Die Liederhalle ist der gebaute Beleg für die Auffassung, daß „die Baukunst unendlich gewinnen“ würde, „wenn sie wieder ruhig betrachtet werden könnte“ (Abel 1950): Erst bei „ruhiger und stiller Betrachtung“ erschließt sich der Bau mit seinen z. T. versteckten Details und deren Anteil an den spezifischen Qualitäten des Ganzen. „Diese seelische Vertiefung“ aber sei „die allererste Voraussetzung zu einer höheren Kultur“, die notwendig sei, um „die Krisis der Zeit“ mit ihrer „oberflächlichen Auffassung des Daseins“ (Abel 1950) zu überwinden.

4. Architektur- und kunstgeschichtliche Zusammenhänge

a) Die Liederhalle und das „organhafte Bauen“

In der Liederhalle wird eine Architektur-Auffassung anschaulich, die als spezielle Variante des Neuen Bauens in den zwanziger Jahren ausgeprägt, aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg in größerem Umfang wirksam wurde. 1925 formulierte der aus Biberach an der Riß stammende Hugo Häring (1882–1958) erstmals seine Grundsätze des „organhaften Bauens“, die er bis in die fünfziger Jahre in zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen weiterentwickelte. Danach muß der Architekt bei jedem Projekt den Grundriß als ersten Entwurfsschritt so konzipieren, daß alle Funktionen und Funktionsabläufe dem „Wesenhaften der Aufgabe“ entsprechend berücksichtigt sind. Was die Vertreter des „organhaften Bauens“ unter dem „Wesenhaften“ einer Aufgabe verstanden, hat Hans Scharoun (1893–1972) 1957 in seinem grundsätzlichen Einführungsbeitrag im „Handbuch moderner Architektur“ erläutert: „Wenn wir z. B. Wohnung sagen, meinen wir das Wohnen, den Wohnvorgang also, der einem bestimmten und bestimmbar Individuum zugeordnet ist. Das Prinzip der Individuation, das Wirken des Individuums in ein Ganzes, kommt damit zu seinem Recht.“ Die Interpretation des „Wesenhaften“, die vom Architekten im Entwurfsprozeß zu leisten ist, führt über die rational erfaßbare Zweckhaftigkeit hinaus. Statt von vorgeprägten Formvorstellungen auszugehen, muß die durch konsequentes Bauen von innen nach außen gewonnene „Leistungsform“ wie ein Organ in natürlicher Selbstverständlichkeit ihre Funktion erfüllen. Nach Härings Auffassung muß der Architekt „die dinge aufsuchen und sie ihre eigene gestalt entfalten lassen. Es widerspricht uns . . . sie

von außen her zu bestimmen, irgendwelche abgeleiteten gesetzhaftigkeiten auf sie zu übertragen, ihnen gewalt anzutun.“ Den Prozeß der „Formfindung“ sah er als Analogie zur Natur: „In der natur ist die gestalt das ergebnis einer ordnung vieler einzelner dinge im raum in hinsicht auf lebensentfaltung und leistungserfüllung sowohl des einzelnen wie des ganzen . . . Wollen wir also formfindung, nicht zwangsform, befinden wir uns im einklang mit der natur.“ Aus der Auseinandersetzung mit dem „Wesenhaften“ der Aufgabe ergibt sich, daß jeder Bau als individuelle, einmalige Lösung konzipiert werden muß, die auf den konkreten Standort bezogen ist. Außerdem bedingt das „organhafte Bauen“, daß nicht nur das Ganze, sondern auch jeder Teil eines Gebäudes seine bestimmte individuelle Identität hat, die freilich immer auf das Ganze bezogen bleibt. Eine weitere Maxime von Härings Architekturtheorie war es schließlich, die verschiedenen Materialien ihrer Natur gemäß zu verwenden. Was er darunter verstand, hat er an einem Beispielpaar anschaulich gemacht: „Der baustoff corbusiers ist der beton, doch nimmt corbusier nicht die organhaften kräfte im beton wahr: er nützt ihn nur, um die reinen formen der geometrie auszuführen. Wenn maillart brücken baut, erscheint in deren gestalt die wesenheit der brücke.“ (Erläuternd muß angemerkt werden, daß sich Häring bei diesem Vergleich auf Le Corbusiers Bauten aus den zwanziger Jahren bezieht.) Das Verhältnis seiner Auffassung vom Bauen zur Architektur des Internationalen Stils der zwanziger und frühen dreißiger Jahre (Bauhaus, Weißenhofsiedlung usw.) definierte Häring mit dem Gegensatz zwischen Organik und Geometrie, in dem sich der alte Antagonismus zwischen intuitiver, schöpferischer „Gotik“ und regelgebundener „Klassik“ äußere.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das „organhafte Bauen“ Härings zu einem wichtigen Ausgangspunkt, um das zur Zeit des Dritten Reiches radikal unterdrückte, in seiner Entwicklung abgeschnittene Neue Bauen in Deutschland wiederaufzunehmen. Viele Architekten der älteren Generation, die der Moderne der zwanziger Jahre verpflichtet waren, vor allem aber die Jüngeren, die bis 1945 kaum eine Möglichkeit hatten, sich mit den Tendenzen und Leistungen der internationalen Avantgarde vertraut zu machen, sahen in der „Organik“ die einzig schöpferische Alternative zur konservativen Architektur in der Formensprache heimatlicher Bodenständigkeit und zum Rationalismus des Internationalen Stils. Hans Bernhard Reichows Bücher über „Organische Stadtbaukunst“ (1948) und über „Organische Baukunst“ (1949) sind dafür ebenso bezeichnend wie etwa die Bauten von Hans Scharoun. Die in Stuttgart verlegte Fachzeitschrift „Die Bauzeitung“ propagierte die „Organik“ mit besonderem Nachdruck.

In der Liederhalle sind die vier wichtigsten Grundsätze des „organhaften Bauens“ beispielhaft verwirklicht: Die Anordnung der Säle um das zentrale Foyer, die eine variable Nutzung ermöglicht, und die Gestalt der Säle, die insgesamt und in vielen Details aus den akustischen Anforderungen entwickelt ist, sind nicht nur im Sinne des Funktionalismus auf ihren Zweck abgestimmt, sondern erweisen sich als „Leistungsform“, entwickelt aus der „Wesenhaftigkeit“ des Konzerthauses, die von den Architekten als Ort der Entspannung, der Festlichkeit und gelöster Freude definiert wurde. Die Liederhalle ist weiterhin in höchst ausgeprägtem Maße eine individuelle, einmalige Lösung, die auf die Bedin-

gungen des konkreten Standortes bezogen ist. Ganz offensichtlich ist, daß nicht nur der Baukomplex insgesamt, sondern auch jeder Teil seine bestimmte individuelle Identität hat, die gleichzeitig sinnvoll auf das Ganze bezogen ist. Ebenfalls den Maximen des „organhaften Bauens“ entsprechend sind die verschiedenen Materialien nach ihrer jeweiligen Natur verwendet; die „organhaften Kräfte im Beton“ werden z. B. in der Empore des Beethovensaals besonders deutlich.

b) Konzert- und Theatersäle der fünfziger Jahre und die Liederhalle

In der Konsequenz, mit der die Liederhalle bis in die Details als Architektur-Kunstwerk ausgeführt wurde, nimmt sie unter den zahlreichen Kulturbauten, die in der Zeit von den frühen fünfziger bis zu den frühen sechziger Jahren errichtet wurden, eine Sonderstellung ein. Die großen Konzerthäuser dieses Jahrzehnts sind entweder der rationalistischen Tradition moderner Architektur verpflichtet, wie der Konzertsaal der Hochschule für Musik in Berlin (1953/54) von Paul Baumgarten, oder sie sind nach dem Stuttgarter Bau entstanden, wie die Beethovenhalle in Bonn (1956–59) von S. Wolske und die Philharmonie in Berlin von Hans Scharoun (Wettbewerb 1956, Ausführung 1960–63), beide als „organhafte“, unregelmäßige Baukörper aus ähnlichen Grundsätzen wie die Liederhalle entwickelt.

Die Berliner Philharmonie (Abb. 18) gilt nicht zuletzt durch die räumliche Lösung des Konzertsaaes als eine überragende Leistung der modernen Architektur. Das Orchesterpodium liegt im Zentrum des Saales, allseitig umgeben von Zuschauerrängen, die zu überschaubaren Platzgruppen auf einzelnen Terrassen unterschiedlicher Größe zusammengefaßt sind. Es scheint nicht unwahrscheinlich zu sein, daß Scharoun die terrassenförmige Anordnung, mit der die alte „Rangordnung“ abgelöst ist, aus dem Konzept des Mozartsaales abgeleitet hat. Scharoun hat den Grundgedanken seines Konzertsaaes folgendermaßen beschrieben: „Der Saal ist wie ein Tal gedacht, auf dessen Sohle sich das Orchester befindet, umringt von den ansteigenden Weinbergen.“ In gleicher Weise wurde bereits 1957 in den ersten Publikationen über die Liederhalle die Anordnung der Zuhörerreihen im Mozartsaal mit Weinbergterrassen verglichen.

Das ebenfalls sehr individuell gestaltete Dr.-Ernst-Hohner-Konzerthaus in Trossingen, von Heinz Hofmann geplant und 1959–61 ausgeführt, ist offensichtlich unter dem Eindruck der Stuttgarter Liederhalle entstanden. Im großen Konzertsaal mit dem Grundriß eines gestreckten Sechsecks sind die Besucherplätze in einzelne, in verschiedenen Höhen angeordnete, überschaubare Sitzgruppen aufgeteilt, „zur Erhöhung der Intimität und zur weiteren Steigerung des Kontakts zwischen Darbietenden und Empfangenden“ (H. Hofmann in einem Erläuterungsbericht zur Konzeption seines Baues). Wie im Beethovensaal steigt der Rang asymmetrisch als Rampe aus dem Parkett auf (Abb. 20) und „findet seinen Kontrapunkt in einer das Deckensphäroid nur an der linken Seite umschließenden Lichtvoute, die in der gleichen Kurve, aber umgekehrt wie die Rangbrüstung verläuft“ (H. Hofmann).

Mit der Asymmetrie der Konzertsäle wurde in der Liederhalle erstmals ein aus den Grundsätzen der „Organik“ entwickeltes Konzept realisiert, für das es im

Theaterbau einige verwandte, aber nicht ausgeführte Projekte aus den frühen fünfziger Jahren gibt. Beispielhaft dafür sind der 1952 in der „Bauzeitung“ publizierte Plan für ein großes Opernhaus von dem Stuttgarter Architekten Paul Stohrer, der sich als Verfechter einer Reform des Theaterbaues profiliert hat, und Hans Scharouns Wettbewerbsentwurf von 1953 für den Neubau des Nationaltheaters in Mannheim. Scharoun erläuterte seinen Entwurf als Modell eines neuen, „aperspektivischen, irrationalen Theaters“, das er dem herkömmlichen, höfisch-feudalen Tradition zugeordneten „perspektivischen, rationalen Theater“ entgegenstellte. Neben der Absicht, durch den neuen Bezug zwischen Bühne und Zuschauerraum die Wirkung des Spiels auf der Bühne zu intensivieren, formulierte Scharoun als weiteres Ziel: „Die axiale Raumgestalt des rationalen Theaters macht aus dem Publikum eine additive, punktförmige Masse von Einzelsubjekten. Das irrationale Theater hat nicht die summative Masse zum Partner, es bewirkt Gemeinschaft.“ Bei der Liederhalle lösen die wabenförmige Anordnung der Sitze im Parkett des Beethovensaals und vor allem die Gruppierung der Zuhörerterrassen im Mozartsaal in ähnlicher Weise die Masse des Publikums in überschaubare „Nachbarschaften“ auf, befreien den Besucher vom Zwang streng ausgerichteter Stuhlreihen.

Verschiedene Projekte für Theater und Konzertsäle und einige ausgeführte Bauten, die der finnische Architekt Alvar Aalto (1898–1976) in den fünfziger und sechziger Jahren in gleichsam gemäßigter Asymmetrie entworfen hat, machen deutlich, daß vergleichbare Lösungen in der Nachkriegsarchitektur durchaus ein verbreitetes Thema waren, das in den Sälen der Liederhalle bemerkenswert eigenständige Formulierungen gefunden hat.

c) Expressionistische Architektur und die Liederhalle

Nach dem Zweiten Weltkrieg läßt sich in der Entwicklung der modernen Architektur eine breite Strömung beobachten, die sich darum bemühte, den Internationalen Stil mit seinen kubischen Gebäuden aus dünnen, glattflächigen Wandscheiben durch Plastizität und auf Monumentalität abzielende Linienverläufe zu überwinden (Beispiele: Wallfahrtskapelle Ronchamp von Le Corbusier, 1950–55; TWA-Empfangsgebäude des Kennedy-Flughafens in New York von Eero Saarinen, 1956–62). Dabei wurden Tendenzen aufgenommen, die schon den Jugendstil und den Expressionismus der zwanziger Jahre prägten. Die Architekten des Expressionismus „schieden säuberlich zwischen den nüchternen Aufgaben, die ein größeres Maß an Einfallskraft nicht zuließen, und den erhofften großen Chancen, bei denen sie Formenlust und Formenrausch würdigen ausleben können“ (Wolfgang Pehnt). Sieht man die Liederhalle im Kontext der gleichzeitigen Wohn-, Geschäfts- und Bürohausarchitektur, zeigt sie als ausgesprochen exzeptionelle Lösung, daß die Architekten den Auftrag als die große Chance wahrgenommen haben, bei der sie Formenlust und Formenrausch ausleben konnten. Ein wesentliches Charakteristikum expressionistischer Architektur ist es, daß statt moderner Bautechnologie das künstlerische Handwerk in den Vordergrund trat. „Wurden relativ moderne Konstruktionsmethoden verwendet, so hatten sie sich dem einmalig-individuellen Erscheinungsbild unterzuordnen. Jeder Gedanke an Repetition und damit an industrialisierte Herstellungsprozesse und Rationalisierung verbot sich“ (W. Pehnt).



19 BEETHOVENSAAL der Liederhalle.

20 TROSSINGEN, Dr.-Ernst-Hohner-Konzerthaus (1959–1961) von Heinz Hofmann; einseitig ansteigende, gekurvte Emporenrampe nach dem Vorbild der Liederhalle.

21 Breslau, Deli-Kino (1926) von Hans Poelzig; geschwungene Treppenaufgänge verbinden Rang und Parkett an beiden Seiten des Zuschauerraumes.

22 SAN FRANCISCO, V. C. Morris Gift Shop (1947) von Frank Lloyd Wright.

19
20



Offensichtlich war dieser Grundsatz auch beim Bau der Liederhalle ausschlaggebend.

An drei Beispielen soll anschaulich gemacht werden, daß nicht nur allgemeine Gestaltungsprinzipien, sondern auch konkrete formale Lösungen der Liederhalle

von expressionistischen Vorstufen abgeleitet sind. Die Empore des BeethovensaaIs, die in weitem Schwung als Rampe aus dem Parkett aufsteigt, ist eine Weiterentwicklung aus Oskar Kaufmanns (1873–1956) Cines-Theater in Berlin von 1912/13 und aus Hans Poelzig's



21
22



(1869–1936) Deli-Kino von 1926 in Breslau (Abb. 21). Dort waren die Treppenaufgänge, die an beiden Seiten des Zuschauerraums Rang und Parkett miteinander verbanden, mit der Emporenbrüstung zu einer weiten räumlichen Kurve zusammengefaßt. Verbreitert und

mit Sitzreihen versehen, wurde der ins Parkett heruntergezogene Rang nach dem Zweiten Weltkrieg im Kino-, Theater- und Konzertsaalbau zur öfters benutzten Formel (z. B.: Kino Atlantik-Palast in Nürnberg, vor 1957; Konzertsaal in Tel Aviv, 1956/57; mit dem ersten Preis

ausgezeichneter Wettbewerbsentwurf für das Stadttheater in Basel, 1964). Im Vergleich mit den gleichzeitigen oder wenig jüngeren, durchweg symmetrischen Lösungen erweist sich die einseitig ansteigende Emporenrampe des Beethovensaals als besonders eigenständige Weiterentwicklung. Deren Eleganz ist charakteristisch für die Vorliebe der Nachkriegszeit für großzügig geschwungene räumliche Kurven. Für diese Vorliebe, die sich etwa auch in vielen repräsentativen Treppen der fünfziger Jahre zeigt, ist die raumbestimmende Rampe, die in Frank Lloyd Wrights (1869–1959) V. C. Morris Gift Shop (1947) in San Francisco das Erdgeschoß mit der Empore verbindet, einer der eindrucksvollsten Belege (Abb. 22).

Die Deckenausbildung im Garderobenraum des Mozartsaals zitiert Hans Poelzig's Berliner Großes Schauspielhaus (1918/19) mit seinen schrägen, in weichen Rundungen modellierten Decken in den Garderobengängen (Abb. 15).

Die nuancenreiche, „fleckige“ Farbfassung an den Wänden im Silchersaal, im Foyer und an den Rundstützen des Foyers haben ihre Voraussetzung in der farbigen Wandgestaltung expressionistischer Räume. Einige Kirchen der zwanziger Jahre in Baden-Württemberg, bei denen die Wandflächen statt eines einheitlich dekenden Anstrichs eine lebhaft strukturierte Bemalung erhielten, sind dafür beispielhaft. In der von Otto Linder (1891–1976) geplanten und von Alois Schenk (1888–1949) ausgemalten kath. Marienkirche in Baienfurt ist diese individuelle malerische Flächenbehandlung noch vollständig erhalten (siehe: Hubert Krins, Die Marienkirche in Baienfurt, Kreis Ravensburg – ein Bauwerk des Expressionismus, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 6, 1977, S. 97–102).

d) Zur Bedeutung der Materialien und der Oberflächengestaltung

Materialien, Materialkombinationen und Behandlung der Oberflächen bei der Liederhalle sind charakteristisch für das neue Neue Bauen der fünfziger Jahre, das sich sehr markant vom alten Neuen Bauen der zwanziger unterscheidet. Die Verwendung von schalungsrauhem Sichtbeton z. B. blieb in den zwanziger Jahren auf wenige Beispiele beschränkt (das wohl prominenteste: zweites Goetheaneum in Dornach, 1924–28), begründet in erster Linie durch die Maxime der Materialehrlichkeit. Erst die Entdeckung spezifischer ästhetischer Qualitäten des unbehandelten Sichtbetons hat ihn zum bevorzugten Material der Moderne werden lassen (und durch seine massenhafte einfallslose Verwendung gilt er inzwischen weithin als Inbegriff für die Trostlosigkeit der Bauproduktion in der jüngsten Vergangenheit). Le Corbusier, der seit den späten vierziger Jahren der einflußreichste Protagonist des „béton brut“ war, hat in Anmerkungen zu seiner Unité d'Habitation in Marseille (1947–52) anschaulich geschildert, welche optischen Reize der Oberfläche zu der hohen Wertschätzung des Materials geführt haben: „Auf dem rohen Beton sieht man die kleinsten Zufälligkeiten der Schalung: die Fugen der Bretter, die Holzfasern, die Astansätze usw. . . . Nun gut, diese Dinge sind herrlich anzuschauen. Sie sind interessant zu beobachten und bereichern ein wenig die Phantasie.“ Durch die Überarbeitung der Oberfläche in einzelnen Partien und durch die kräftige Farbigkeit von Teilflächen versuchte Le Corbusier nach

seiner eigenen Aussage, „ein Zwiegespräch zwischen Roheit und Feinheit, zwischen Mattem und Leuchtendem, zwischen Präzision und Zufälligkeit herbeizuführen und die Menschen auf diese Weise zum Nachdenken zu bringen“. Die Kontraste sollten deutlich machen, „daß das Leben ein Spiel ist und daß die Befriedigung nicht aus einer passiven Betrachtung der Dinge, sondern aus einer gewonnenen Schlacht . . . hervorgeht“ (zitiert nach N. Huse). An den Außen- und Innenflächen der geschwungenen Betonmauer, die den Beethovensaal zur Bühne hin verengt, ist die von Le Corbusier geschilderte Kontrastwirkung und deren Bedeutung ein wesentlicher Gegenstand der bildhaft abstrakten Wandgestaltung.

Die abstrakten Kompositionen der Betonwände und der Außenflächen des Mozartsaals sind nicht bloße Dekoration des Baues, sondern in die Architektur integrierte, eigenständige Kunstwerke. Ihre auf den ersten Blick verwirrend vielfältige, in vielen Einzelheiten scheinbar aus Zufall und Willkür entstandene Formenwelt wird verständlicher, wenn sie im Zusammenhang mit der 1943 verfaßten, 1947 publizierten kunsttheoretischen Arbeit „Das Unbekannte in der Kunst“ von Willi Baumeister (1889–1955) gesehen wird, deren Grundsätze in vielem mit Härings „Organik“ übereinstimmen. Der Stuttgarter Maler, der für die Verfechter einer grundlegenden Erneuerung der Kunst in der Nachkriegszeit eine hochrangige Autorität war, unterschied zwischen formbildender und nachbildender Kunst. „Die Methode des formschaffenden Künstlers liegt im Vorgang der Zeugung. Das künstlerische Ingenium schlägt sich auf die Ausdrucksmittel nieder. Die Entfaltungskräfte dieser Mittel . . . werden nicht im Hinblick auf etwas vergewaltigt (Vortäuschung). Es entsteht vielmehr eine Einheit der bildenden Kräfte des Künstlers mit den bildenden Kräften des Materials.“ Die ungegenständliche Kunst gewinnt erst im Werkprozeß Gestalt: „Das Motiv wird erzeugt, nicht vorangestellt.“ Der moderne Künstler lasse entstehen, „was unter seinen Händen aus dem Material entstehen will“.

Die Entdeckung der bildenden Kräfte des Materials hat nach Baumeister dazu geführt, daß sich die Maler wieder dem Handwerklichen näherten und es auch in der Form neuer Materialverarbeitungen aufgriffen: „Metall, Holz, Glas und neuzeitliche Stoffe. Diese Stoffe werden zu farbigen, skulpturellen, stofflichen und gewichtsmäßigen Bildteilen. Aber auch die spezifischen Werte solcher Stoffe gewinnen als Oberfläche oder als Tastwerte Bedeutung, als Werte der Struktur, der Dispersion, der Modulation . . . Sie werden im Sinne der Montage in das Bildgefüge übernommen. Die Werte dieser Stoffe sollen aufgeschlossen werden, und die Formen ergeben sich. Damit ist aber nicht die Form primär angestrebt, sondern ein Unbekanntes, das sich erst im Ergebnis als Bekanntgewordenes zeigt. Diese künstlerische Methode kann mit dem Prädikat ‚elementare Gestaltung‘ bezeichnet werden. Der Bildungstrieb des Stoffes ist hier vom Künstler aufgerufen.“

Da Blasius Spreng in seinen abstrakten „Materialmalereien“ an der Liederhalle, offensichtlich den Prinzipien Baumeisters folgend, die „formbildenden Kräfte des Materials“ aufgerufen hat, sind die Arbeiten von Anfang an bestehendem (und in der Zwischenzeit eher verstärktem als abgebautem) Unverständnis ausgesetzt: „Der an naturalistische Betrachtungsweise gewohnte Kunstfreund sieht auf einem neuzeitlichen Bild eine

Vieldeutigkeit, die ihm chaotisch zu sein scheint verglichen mit der Präzision und Eindeutigkeit der Naturalisten. Andererseits meint er, in dem Chaos stecke, gleich wie in einem Vexierbild, ein naturalistisch faßbares Motiv verborgen. Dem entgegen steht die Tatsache, daß nur das allein Sichtbare gilt, daß optisch nichts verborgen ist und daß das Sichtbare den Ausgangspunkt für die Empfindungen des Betrachters bildet“ (W. Baumeister).

Was Willi Baumeister für die unter den frühen Kunstepochen bis zur Gotik, die er nach seinem dualistischen Geschichtsbild (formbildend-nachbildend) als formbildend charakterisierte, zum Verhältnis zwischen Architektur und Malerei festgestellt hat, diente bei der künstlerischen Ausgestaltung der Liederhalle als Leitbild: „Für sie gilt: Je irrationaler ein Werk ist, desto werkgerechter ist der Einsatz der malerischen Mittel und desto mehr ist das Werk zugleich lebendiger Bestandteil einer ebenso rein gewachsenen Architektur und Raumkunst. Für die folgende Zeit gilt jedoch: Je naturnäher ein Werk ist, desto weniger hat es Verband mit der Mauerfläche und Architektur.“ Bei den Sichtbetonwänden des Beethovensaals sind Konstruktion und Material der Architektur wesentlicher Bestandteil der Flächenkunstwerke von Blasius Spreng. Die Naturstein-Mosaik-Kompositionen am Mozartsaal spielen für die architektonische Wirkung des Baukörpers auf die angrenzenden Außenräume eine entscheidende Rolle. Ähnlich wie der Fußbodenbelag im Mosaikfoyer vom Eingang an der Schloßstraße zum Zentrum des großen Foyers führt, leiten die dominierenden Schräglinien am Äußeren des Mozartsaals den vom Berliner Platz oder von der Breitscheidstraße kommenden Besucher auf den Haupteingang. Die Liederhalle ist einer der wenigen konsequent durchgeführten Versuche der jüngsten Vergangenheit, die seit dem späten 18. Jahrhundert zu völliger Autonomie auseinanderdrifteten Künste mit neuen Ausdrucksmitteln wieder zu einer lebendigen Synthese zu vereinen.

Adolf Abels Erläuterung, die Konzeption der Liederhalle basiere auf musikalischen Gesetzen, macht nach zeitgenössischem Verständnis die Verwendung abstrakter Kompositionen bei dieser Bauaufgabe besonders sinnvoll: Unter den Begründungen für die Entwicklung gegenstandsloser Kunst ist die Theorie von der Analogie zur Musik die älteste und verbreitetste. Bereits um 1800 ist etwa bei Philipp Otto Runge (1777–1810) „die Vorstellung von der ‚Farbenmusik‘ in ein akutes Stadium getreten“ (Klaus Lankheit). 1868 berichtete der englische Kunstkritiker Ph. G. Hamilton in einer Publikation über die zeitgenössische Malerei in Frankreich, daß eine Gruppe Pariser Maler begonnen hätte, „ihrer Verachtung für alle Kunst Ausdruck zu geben, die irgendwie vom Interesse ihres Gegenstandes abhängt“. Nach ihrer Meinung sollte die Malerei „nichts bieten als die eigene Ware. Und die eigentliche ‚Ware‘ der Malerei besteht nach ihrer Ansicht in ihren sichtbaren Melodien und Harmonien – also einer Art geschauter Musik, die ebensoviel bedeutet und ebensoviel aussagt wie die Musik, die wir mit Ohren hören, und um kein Haar mehr.“ Alle ihre bildlichen Darstellungen bedeuteten für sie „nichts anderes als eine schöne und beglückende Anordnung von Formen, die . . . Harmonie und Melodie, Melodie in Harmonie, die man sieht, statt sie zu hören“ (zitiert nach E. H. Gombrich). Die Überzeugung von der Verwandtschaft zwischen Musik und Malerei

war zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleichsam Allgemeingut der Maler und Musiker. In Wassily Kandinskys (1866–1944) für die gegenstandslose Malerei grundlegender, 1912 publizierter Arbeit „Über das Geistige in der Kunst“ und in dem ebenfalls 1912 erschienenen Almanach „Der Blaue Reiter“ spielt die Analogie zwischen Musik und Malerei eine entscheidende Rolle. Adolf Abel hat sich in seiner Ansprache zur Eröffnung der Liederhalle auf den einflußreichen Stuttgarter Akademielehrer Adolf Hölzel (1853–1934) berufen, der das Gesetz des Kontrapunktes für die Malerei fruchtbar gemacht habe und der zu den Wegbereitern der abstrakten Malerei gehörte.

5. Die Liederhalle als Zeugnis der fünfziger Jahre

Als Synthese der „Organform“ mit „formschaffender“ abstrakter Kunst, zu „individualistischer Künstlerkunst“ (W. Pehnt) in der Tradition des Expressionismus gesteigert, ist die Liederhalle ein besonders aussagekräftiges Zeugnis für die „Umbruchsituation“ (wie es damals hieß) der fünfziger Jahre. Rolf Gutbrod hat das Klima, in dem für die moderne Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg ein neuer Anfang gesucht wurde, in einem Vortrag von 1982 knapp und prägnant geschildert: „Darf ich Sie daran erinnern, wie die Situation war . . . beim Wiederaufbau – der eigentlich ein Neuaufbau werden sollte, aber meist nur Wiederaufbau wurde. Wie wir damals hungrig waren auf neue Ideen, auf ein Besinnen. Nicht nur die Kriegsumstände, sondern eben auch die Abschließung nach draußen – abgeschnitten von jeder Information – standen hinter uns, und vor uns die Aufgabe, mit der großen Zerstörung fertig zu werden.“ Der Hunger auf neue Ideen und auf ein Besinnen hat in der Liederhalle sehr deutlich seinen künstlerischen Ausdruck gefunden.

Ihre individuelle, freie Gestaltung ist in erster Linie eine radikale Absage an alle Spielarten konservativer Architektur, die in der Variante beschaubarer Bodenständigkeit besonders in Süddeutschland in ungebrochener Kontinuität bis gegen Ende der fünfziger Jahre weiterhin eine wichtige Rolle spielte. Gleichzeitig wird in der Liederhalle durch den Gegensatz zur „Geometrie“ der rationalen, um technische Perfektion bemühten Formensprache des Internationalen Stils der zwanziger und frühen dreißiger Jahre deutlich, daß man in der Nachkriegszeit nicht ohne weiteres in der mit Architektennamen wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut, Ernst May usw. verbundenen Baukunst der zwanziger Jahre für den Neubeginn ein geeignetes Vorbild sah. Der Internationale Stil, dessen „abstrakt mathematische Kuben mit ihren einförmigen Flächen“ von den „Organikern“ der fünfziger Jahre als ein „Abbild nivellierender Haltung“ verstanden wurde, sollte durch das „zukunftsfrohe befreiende Lösen aus den erdrückenden Fesseln der Konstruktion sowohl wie des formalen Schemas“ überwunden werden (Wolfgang Gessner 1959).

Das Stuttgarter Konzerthaus ist dadurch ein Gegenmodell zur damals dominierenden Architektur der Rasterfassaden, die von den Verfechtern der „Organik“ als „Beispiel unfruchtbarer Verwendung technischer Erkenntnisse und des Gestaltzwanges der Geometrie“ (H. Scharoun 1957) bewertet wurden. Daß dieses Urteil keineswegs nur als ein ästhetisches verstanden wurde, hat Wolfgang Gessner 1959 sehr klar formuliert: „Der Ra-

sterbau ist der exakte Ausdruck einer neuen kollektiven Gleichmacherei. Hier geht es um den Daseinskampf des Abendlandes.“

Ebenso wie zahlreiche Bücher, Aufsätze in Kulturzeitschriften und Tagungen zu Themen wie „Mensch und Technik“, „die Seele im technischen Zeitalter“, „technisches Denken und menschliche Bildung“, „Wissenschaft und Besinnung“, „der Mensch in der mechanisierten Produktion“ usw., macht auch die spezifische Form der Liederhalle anschaulich, daß in den fünfziger Jahren eine zentrale Aufgabe darin gesehen wurde, die „Übermacht der Wissenschaft im modernen Europa“ und die „alle Kräfte beanspruchende Entwicklung auf den Gebieten der Technik und der industriellen Produktion“ in eine „Ordnung geistiger Herkunft“ einzubinden, „mit geistigen und künstlerischen Mitteln Zusammenhänge zu bewirken“ (H. Scharoun 1957).

Abel und Gutbrod haben sich an den von der damaligen funktionalistischen Norm abweichenden Grundsatz gehalten, daß „der Architekt von heute nicht Dekorateur des technisch-wissenschaftlich Entwickelten sein“ dürfe, daß er sich nicht damit begnügen könne, „die durch Norm bestimmten Objekte zu frisieren“, sondern „sich übergeordneten geistigen Aufgaben zuwenden“ müsse, „die es ihm gestatten, das Technische in den Dienst seines Gestaltanliegens zu nehmen... Das Gestaltanliegen zielt auf die wesenhaftlich-geistige Lösung der jeweiligen Aufgabe“ und beschränkt sich damit nicht allein auf die Lösung architektonisch-formaler Probleme: „Es bedarf der Beachtung der Zusammenhänge und bezieht sich daher z. B. ebenso auf die Gestalt der politischen Gesellschaft wie auf die einer Stadt oder eines Bauwerks“ (H. Scharoun 1957). Bei der Liederhalle hat die Beachtung der Zusammenhänge Einfluß auf die Form des Baues genommen, der als „ein Kernstück unserer Stadt in städtebaulicher und architektonischer Beziehung“ konzipiert wurde (Oberbürgermeister Dr. Klett in seiner Ansprache bei der Einweihung). Scharouns Erläuterungen zu seinem Konzept des „aperspektivischen, irrationalen Theaters“ machen deutlich, daß in den asymmetrischen, im Gegensatz zur höfisch-feudalen Theatertradition gesehenen Sälen und in dem durch zwanglose Gruppierung zu überschaubaren Nachbarschaften geordneten Gestühl bewußt auf das Gesellschaftsbild der neuen Demokratie angespielt wird, das sich mit der Orientierung am Ideal einer Gemeinschaft freier Individuen gegen die „Vermassung“ wendet. Auch dadurch unterscheidet sich die Liederhalle grundlegend von der rationalistischen Architektur der zwanziger Jahre, in der – besonders deutlich im Siedlungsbau – durch gleichförmige Reihung gleicher Elemente Kollektivität ein auch politisch motivierter, bestimmender Ausdruckswert ist. Individualität als bestimmendes Moment bei Bauten der fünfziger Jahre ist offensichtlich als eine konsequente Reaktion auf damals sehr lebendig gegenwärtige Erfahrungen aus der Zeit des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges zu verstehen.

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges und seiner Folgen hat Hans Poelzig 1926 in einem Vortrag über Festbauten (Theater, Festspielhäuser, Konzertsäle) festgestellt: „Ein gequältes Volk muß Kapriolen schlagen, um eine Festesfreude zu erzielen, und die Schöpfungen werden ähnliche Sprünge machen müssen.“ In diesem Sinne wurden beim Bau der Liederhalle alle künstlerischen Register gezogen, um nach der Katastrophe des

Zweiten Weltkrieges mit den Mitteln individueller, intuitiver Schöpferkraft einen Ort der Festesfreude zu schaffen und der damals im Materialismus, in der Technisierung und in einem seelenlosen Rationalismus gesehenen Bedrohung einer lebendigen Kultur entgegenzuwirken.

Folgende Passage aus einem Artikel, in dem am 6. 8. 1956 in der Süddeutschen Zeitung über die neue Liederhalle und das deutsche Sängerbundfest berichtet wurde, vergegenwärtigt sehr eindrucksvoll die geschichtliche Bedeutung des Neubaus: „Ihr seid ein seltsames Volk – der Mann im Konzertsaal neben mir wischte sich den Schweiß von der Stirn – da baut ihr euch den schönsten Konzertsaal der Welt, und da singt ihr die schönste Dichtung, die es gibt – und man vergißt alles Unglück, das ihr über euch und die Völker gebracht habt.‘ Wir hatten gerade die Hölderlin-Hymne gehört: ‚O heilig Herz der Völker, o Vaterland‘, von Hermann Reuter meisterlich komponiert und von fünf Stuttgarter Chören mit Hingabe gesungen. ‚Oft zürnt‘ ich weinend, daß du immer blöde die eigene Seele leugnetest.‘ Der Mann neben mir wiederholte die Verse... ‚Ich bin 1935 nach Amerika ausgewandert... aber ich glaube, ich komme wieder zurück.‘“

6. Zusammenfassung

Die 1955–56 ausgeführte, von den Architekten Adolf Abel und Rolf Gutbrod geplante Liederhalle ist neben einigen anderen Bauten wie etwa dem Stuttgarter Fernsehturm von Fritz Leonhardt, der Karlsruher Schwarzwaldhalle von Erich Schelling, der Hochschule für Gestaltung von Max Bill in Ulm, der Taschentuchweberei von Egon Eiermann in Blumberg oder der Freiburger Ludwigskirche von Horst Linde einer der herausragenden Beiträge Baden-Württembergs zur Entwicklung der modernen Architektur in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Liederhalle mit den hier erstmals realisierten asymmetrischen Sälen gehört zu den akustisch besten Konzerthäusern. Basierend auf den Grundsätzen des „organhaften Bauens“ (Hugo Häring, Hans Scharoun), wurde das architektonische Konzept nach Aussage der Architekten aus dem „musikalischen Gesetz des Kontrapunktes“ entwickelt. Die drei um den niedrigeren Foyertrakt gruppierten Säle sind deshalb nicht nur nach ihrer Größe differenziert, sondern auch in der Form der Baukörper und in ihrer Oberflächengestaltung mit unterschiedlichen Materialien völlig verschieden ausgebildet. Die am Außenbau deutliche Harmonie aus Kontrasten bestimmt auch die Gestaltung der Innenräume.

Als ausgesprochen exzeptionelle architektonische Lösung nimmt die Liederhalle Gestaltungsprinzipien des Expressionismus auf. Auch einzelne formale Motive sind aus expressionistischen Vorstufen der zwanziger Jahre abgeleitet.

Die gegenstandslosen Kompositionen von Blasius Spreng an den Wänden aus schalungsrauhem Sichtbeton an den Außenflächen des Mozartsaals, im Mosaikfoyer usw. sind in die Architektur integrierte, eigenständige Kunstwerke, in deren differenzierter und subtiler Gestaltung wesentliche Grundsätze der „formschaffenden“ abstrakten Kunst anschaulich werden. Die Liederhalle ist einer der wenigen, mit besonderer Konsequenz

durchgeführten Versuche, Architektur und Flächenkunst wieder zu einer lebendigen Synthese zu vereinen.

Als exemplarischer Beleg des „organhaften Bauens“, als „individualistische Künstlerkunst“ (Pehnt) „befremdete die Liederhalle nicht nur Traditionalisten, sondern auch die Anhänger der klassischen Moderne“ (Christoph Hackelsberger 1985). Der Bau ist eines der markantesten Zeugnisse dafür, daß in den fünfziger Jahren nach neuen, auf individueller und intuitiver Schöpferkraft basierenden Ausdrucksmitteln für den Neuaufbau nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs gesucht wurde, um dem als „kollektive Gleichmacherei“ verstandenen Funktionalismus kreative Lösungen entgegenzusetzen, die in eine „Ordnung geistiger Herkunft“ eingebunden sind.

An der Erhaltung der Liederhalle insgesamt und ihrer für das architektonische Konzept und ihre künstlerische Aussage wesentlichen Details besteht deshalb aus künstlerischen und wissenschaftlichen Gründen ein besonderes öffentliches Interesse. Eine angemessene Erhaltung des aussagereichen Baudokuments der fünfziger Jahre kann nur durch den zusätzlichen Schutz, den Kulturdenkmale von besonderer Bedeutung genießen, abgesichert werden.

Literatur:

- Amtsblatt der Stadt Stuttgart, Nr. 7 vom 18. 2. 1954.
Amtsblatt der Stadt Stuttgart, Nr. 31 vom 2. 8. 1956.
Konzerthaus Stuttgarter Liederhalle, Stuttgart 1956.
Bauherr Stadt Stuttgart Bd. II, Stuttgart 1956, S. 20–27.
Die neue „Liederhalle“ in Stuttgart; in: Die Bauzeitung 62, 1957, S. 232–237.
Bau-Akustik und Raumgefühl am Beispiel der neuen „Liederhalle“, Stuttgart; in: Die Bauzeitung 62, 1957, S. 260–265.
Konzerthaus „Liederhalle“ in Stuttgart; in: Die Bauwirtschaft 11, 1957, S. 408–409.
Concertgebouw te Stuttgart; in: Bouw 12, 1957, S. 1158–1161.
Salle de Concerts „Liederhalle“, Stuttgart; in: Architecture d'aujourd'hui 28, 1957, S. 82–87.
W. Junius: Raumakustische Untersuchungen mit neueren Meßverfahren in der Liederhalle Stuttgart; in: Acustica 9, 1959, S. 289–303.
- Gerhard Raff: Chronik der Stadt Stuttgart 1954–1960, Stuttgart 1978.
Heinrich Lauterbach und Jürgen Joedicke: Hugo Häring – Schriften, Entwürfe, Bauten, Stuttgart 1965.
Claus W. Hoffmann (Hrsg.): Hugo Häring in seiner Zeit, Bauten in unserer Zeit, Symposium und Ausstellung Biberach a. d. Riß, Mai 1982, Stuttgart 1983.
Sabine Kremer: Hugo Häring (1882–1958). Wohnungsbau: Theorie und Praxis, 2. Aufl. Stuttgart 1985.
Neue Ideen auch im Theaterbau! in: Die Bauzeitung 58, 1953, S. 207–212.
Hans Scharoun, Struktur in Raum und Zeit; in: Handbuch moderner Architektur, Berlin 1957, S. 13–21.
Peter Blundell Jones: Hans Scharoun. Eine Monographie, Stuttgart 1980.
Christoph Bürkle: Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbau, Frankfurt a. M. 1986.
Wolfgang Gessner: Baukunst in der Wende unserer Zeit, Stuttgart 1959.
Wolfgang Pehnt: Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, 2. Aufl. 1981.
Norbert Huse: Le Corbusier in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1976.
Berlin und seine Bauten Teil V, Band A, Bauten für die Kunst, Berlin/München 1983, S. 129–156 (Konzerthäuser und Konzertsäle).
Christoph Hackelsberger: Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der fünfziger Jahre. München/Berlin 1985.
Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, 2. Aufl. Köln 1960.
Ernst H. Gombrich: Die abstrakte Malerei als Modebewegung; in: E. H. Gombrich, Meditationen über ein Steckenpferd, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 237, 1978, S. 249–262 (Wiederabdruck eines Aufsatzes von 1958).
Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen Malerei“; in: Neue Heidelberger Jahrbücher 1951, S. 55–90.

*Dr. Eberhard Grunsky
Westfälisches Amt für Denkmalpflege
Salzstraße 38
4400 Münster*

Wolfgang Woerner: Die Schächerkapelle und das Maiengericht bei Überlingen-Goldbach

Ohne Verständnis der Bürger und ihre Bereitschaft zur Mitwirkung würde der Denkmalschutz oft auf der Strecke bleiben, würden selbst Gesetz und Behörden nichts Dauerhaftes bewirken können. Hier wird von einer Bürgerinitiative berichtet, der die Rettung eines an sich unscheinbaren Kapellchens zu danken ist. Durch seine Skulpturen-Ausstattung und die Verbindung mit einer uralten Gerichtsstätte stellt dieses Bauwerk jedoch ein geschichtlich und künstlerisch bedeutendes Kulturdenkmal dar. Die Bürgerinitiative, eine sogenannte Nachbarschaft, ist selbst bereits eine historische Institution, die, wie das Beispiel zeigt, sehr vital ist. Sie hat unter fachlicher Anleitung die Kapelle wiederhergestellt. Gleichzeitig wurde eine individuelle Lösung gefunden, um den Verfall der Skulpturengruppe aufzuhalten und sie vor neuem zu schützen: Die Skulpturen wurden restauriert und bleiben im Museum, Abgüsse ersetzen sie in der Kapelle. Auf handwerkliche Kopien wurde in diesem Fall verzichtet, weil sich wegen der Oberflächenschäden an den Figuren zu viele verfälschende Detaillergänzungen ergeben hätten.

Ein Besuch der so geschichtsträchtigen alten Reichsstadt Überlingen am Bodensee lohnt sich für den Kenner und Liebhaber auch dann, wenn es gilt, unscheinbare, meist etwas abseits liegende Kostbarkeiten aufzuspüren. Die Schächerkapelle im Ortsteil Goldbach

zählt mit Sicherheit dazu. Kommt man von Westen aus dem Raum Ludwigshafen-Siplingen, läßt der schnelle Verkehr kaum die Wahrnehmung der ebenso alten wie berühmten St.-Sylvester-Kapelle bei Goldbach zu, und doch birgt dieses kleine Dorf vor den Toren der Stadt

1 DIE SCHÄCHERKAPELLE am Maiengericht mit der in Abgüssen wieder aufgestellten Kreuzigungsgruppe aus dem Zürn-Umkreis.



2 ORIGINAL der Schächerfigur aus der Zürn-Werkstatt (Höhe 120 cm). Aufnahme aus der Restaurierungswerkstatt. Heute im Museum der Stadt Überlingen.



noch mehr an wertvollem Kulturgut. Eingebettet in ein recht enges Gletschertal, war dieser Ort bis Mitte des 19. Jahrhunderts nicht unmittelbar am See entlang über eine Straße erreichbar. Die früher beidseitig des Tales weit in den See ragenden steilen Molassefelsen bildeten natürliche Barrieren, welche erst beim Bau von Straße und Eisenbahn um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts weggesprengt wurden. Diesem Bau der Uferstraße und der Eisenbahn, von den Städten am See heiß erkämpft, fielen auch die historischen Heidenhöhlen weitgehend zum Opfer. Der ursprüngliche Weg führte auf halber Höhe der heutigen Goldbacher Straße von der Stadt nach Westen und war als alte Poststraße die einzige direkte Verbindung über Hödingen in den Raum Sipplingen und Ludwigshafen, dem damaligen Sernatingen.

Wandert man zu Fuß von Überlingen kommend durch die Goldbacher Straße nach Westen, so betritt man kurz vor Goldbach einen dort in den anstehenden Molassefelsen eingehauenen schluchtartigen Hohlweg von romantisch-imposanter Wirkung. Mitten in diesem

Hohlweg geht ein kleiner Pfad rechts ab zu einer interessanten Gedenkstätte, dem sogenannten Maiengericht. Hier soll in vorchristlicher Zeit bereits eine Kultstätte gewesen sein; auf jeden Fall ist seit Mitte des 16. Jahrhunderts belegt, daß hier das Unterstadtgericht der Stadt Überlingen hauptsächlich Flur- und Weidestreitigkeiten schlichtete. Dieses „alte gewöhnliche Mayengericht“ wurde alljährlich nach Pfingsten abgehalten, dem sich ein Mahl im Spitalamtshaus des Heiliggeist-Spitals Konstanz, welches in Goldbach Hauptgrundbesitzer gewesen war, anschloß. Auch dieses mächtige Gebäude, im 30jährigen Krieg und im sogenannten Franzosenkrieg teilweise zerstört und laut steinerne Urkundentafel am Gebäude 1658 wieder aufgebaut, zählt zu den besonderen Kulturdenkmalen im Dorf.

Eingebunden in diese uralte Gedenkstätte steht eine kleine, unscheinbare Kapelle, welche eine wertvolle Schächergruppe aus der Werkstatt der Familie Zürn (1606–1666), den Meistern des Überlinger Hochaltars, barg. Wegen der Bauqualität dieser Kapelle mußte die Kreuzigungsgruppe schon vor Jahren in das Museum



3 CHRISTUSFIGUR, das Original aus der Zürn-Werkstatt befindet sich aus Sicherheitsgründen heute im Museum (Höhe der Figur 140 cm).

4 DIE SCHÄCHERKAPELLE, aus dem Hohlweg der alten Poststraße gesehen.

in sichere Verwahrung gegeben werden. Der bauliche Zustand verschlechterte sich indes so sehr, daß eine ernsthafte Gefährdung des Bestandes gegeben war.

Trotz jahrelanger Bemühungen der Verantwortlichen konnten sich die Stadtväter nicht dazu entschließen, die erforderlichen Mittel bereitzustellen. Hier ist es als besonderer Glücksfall zu bezeichnen, daß im Ortsteil Goldbach noch eine sogenannte Nachbarschaft als eine intakte Gassenpflegschaft besteht. Ursprünglich, vor etwa 1000 Jahren, als „Weidegenossenschaft“ gebildet, entwickelte sie sich zu einer Gesellschaft zur Pflege guter Freund- und Nachbarschaft, zur Eintracht und gegenseitigen Hilfe zur Überwachung der Sicherheit, Zucht und Sitten. Solche Nachbarschaften gab es in Überlingen mehrere, doch blieb neben der Nachbarschaft Goldbach nur noch die Nachbarschaft im sogenannten Dorf der Stadt Überlingen am Leben. Diese Gemeinschaft übernahm in einer spontanen Entschliebung die Aufgabe, die Jahrzehnte vernachlässigte Obhut zu übernehmen und die Kapelle zu sanieren bzw. in Teilen zu erneuern. Unter fachlicher Leitung des Verfassers gingen die ortsansässigen Handwerker ans Werk und hatten nach zwei Monaten Gemeinschaftsarbeit nach Feierabend das Werk vollendet. Sämtliche Ausführungseinzelheiten und Techniken wurden nach vorheriger Bauaufnahme unter Verwendung des brauchba-



5 DER SCHÄCHER, *Original (Höhe 120 cm), rechte Seite der Figurengruppe, heute im Museum.*



ren Baumaterials und Ergänzung der zerstörten Teile ebenfalls durch alte Materialien in der überlieferten Handwerkstradition ausgeführt, was der wiedererstandenen Kapelle die besondere Ausstrahlung einer langen geschichtlichen Existenz erhalten bzw. wiedergegeben hat.

Dieses dem Menschenschlag am Bodensee eigene, zähe Beharren und Einstehen für das überkommene Kulturgut und das entsprechende Handeln der Nachbarschaft Goldbach nötigte der Stadt Überlingen so viel Respekt ab, daß auch sie ihre Verpflichtungen ernst nahm und für die Restaurierung der Schächergruppe und die Herstellung von Kopien die erforderlichen Mittel endlich bereitstellte.

Die Kopien, sorgfältig in einer Abgußtechnik in mehrschichtiger Harzmörtelmasse mit dazu geeigneten Füllstoffen hergestellt und nach Befundlage der Originale von einem Restaurator gefaßt, sind inzwischen in die

Kapelle eingebracht worden. Die ebenfalls auf ihre ursprünglichen Fassungsreste restaurierten Originale bleiben aus Sicherheitsgründen im Museum und sollen dort an geeigneter Stelle aufgestellt werden.

Nachdem nun in den letzten Wochen auch der umgebende Bereich einschließlich des Maiengerichtes fertiggestellt wurde, ist es unser Wunsch, daß diese Gedenkstätte als Zeugnis christlichen Glaubens den einen oder anderen Vorübergehenden zum Innehalten einlädt. Alle, die an der Rettung dieses Kulturdenkmales tatkräftig mitgewirkt haben, dürfen sich am rundum gelungenen Werk erfreuen und haben es verdient, daß ihnen an dieser Stelle dafür gedankt wird.

*Wolfgang Woerner
Goldbach 15
7770 Überlingen*

Personalia



Günter Eckstein

Leiter des Referates Technische Dienste
– Photogrammetrie und Photographie

Günter Eckstein wurde 1945 in Uttenhofen, Kr. Schwäbisch Hall, geboren. Nach dem Abschluß der mittleren Reife im Gymnasium folgte eine Lehre zum Vermessungstechniker beim Flurbereinigungsamt in Schwäbisch Hall. Anschließend studierte er an der Staatlichen Ingenieurschule für Bauwesen, Staatsbauschule Stuttgart, in der Fachrichtung Vermessung und schloß 1968 als graduiertem Ingenieur ab.

Danach ließ sich Eckstein bei einer Luftbildfirma in Berlin zwei Jahre lang in der photogrammetrischen Meßtechnik ausbilden. Es folgte eine sechsjährige Beschäftigung bei einer Luftbildfirma im süddeutschen Raum, wo er vermessungstechnische, photogrammetrische und kartographische Aufgaben übernahm und in die Bildflugnavigation eingearbeitet wurde. Zuletzt oblag ihm die innerbetriebliche Auftragsabwicklung und die Leitung der Abteilung Meßflug.

1976 wechselte Eckstein zum Landesdenkmalamt Baden-Württemberg nach Stuttgart in das zwei Jahre zuvor neu gegründete Referat Photogrammetrie über. Hier galt es seine Erfahrungen aus der Luftbildphotogrammetrie auf die terrestrische Photogrammetrie für die Belange der Denkmalpflege zu übertragen. Da bisher photogrammetrische

Meßabläufe in erster Linie auf Fassadenzeichnungen beschränkt waren, entwickelte er Meßmethoden für archäologische Ausgrabungen und Funde, Bestandsdokumentationen bei Ruinen, Dokumentationen vor Translozierungen und für Gewölbeuntersuchungen und veröffentlichte die Ergebnisse. 1986 erarbeitete er zusammen mit dem freiberuflichen Bauforscher J. Gromer die Broschüre des Landesdenkmalamtes „Empfehlungen für Bauaufnahmen, Genauigkeitsstufen, Planinhalte, Kalkulationsrahmen“.

Seit Januar 1987 leitet Günter Eckstein das Referat Technische Dienste – Photogrammetrie und Photographie beim Landesdenkmalamt. Da denkmalrechtliche Entscheidungen auf einer soliden wissenschaftlich-technischen Basis aufgebaut werden müssen, sieht er seinen Hauptaufgabenbereich in der Unterstützung der Konservatoren bei aktuellen und denkmalpflegerisch schwierigen Objekten. Mit dem Einsatz von meßtechnischen Methoden in der Bauforschung und Archäologie werden den Konservatoren wesentliche Hilfen in die Hand gegeben. Eine gleichfalls wichtige Aufgabe ist für Eckstein die Fachberatung gegenüber ausführenden Firmen und anderen Behörden. Dies kann bei konkreten Fällen direkt erfolgen oder indirekt, indem Entwicklungen und Konzepte an ausgewählten praktischen Beispielen ausgearbeitet und publiziert werden. Photogrammetrische und photographische Aufnahmen, Meßwerte und Bestandspläne besitzen bei Denkmalobjekten einen hohen dokumentarischen Wert. Dies gilt sowohl für vorhandene Archivbestände als auch für Neuaufnahmen. Es ist deshalb ein besonderes Anliegen von Eckstein, daß diese Werte für spätere Generationen optimal gesichert und bewahrt werden und gleichzeitig für die tägliche Praxis und für wissenschaftliche Zwecke so aufbereitet werden, daß ein rascher Zugriff nach verschiedenen Auswahlkriterien möglich ist.

Mitteilungen

Deutscher Preis für Denkmalschutz 1986 verliehen

Im Goldenen Saal des Augsburger Rathauses hat am 10. 11. 1986 der Präsident des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, der ehemalige bayerische Kultusminister Professor Hans Maier, den Deutschen Preis für Denkmalschutz 1986 verliehen. Mit diesem Preis sollen, wie Staatssekretär Spranger in der Laudatio ausführte, Frauen und Männer gewürdigt werden, die im Denkmalschutz Beispielhaftes geleistet und in herausragender Weise Denkmäler gerettet haben.

Unter den Preisträgern befindet sich Dieter Kapff, Redakteur der „Stuttgarter Zeitung“. Herr Kapff wurde ausgezeichnet, weil er „wie kaum ein anderer Fachjournalist zahlreiche Initiativen von Bürgern, von kommunalen und staatlichen Stellen bei der archäologischen Denkmalpflege in Baden-Württemberg beeinflusst habe“. Durch seine regelmäßigen, kritischen und engagierten Berichte und Stellungnahmen zur Archäologischen Denkmalpflege werde das Interesse an den Problemen der Landesarchäologie in Baden-Württemberg beispielgebend gefördert. Durch neue Denkanstöße und ausführliche Berichte zur Lage der Archäologie in der Bundesrepublik Deutschland habe er insgesamt viele weiterführende Impulse gegeben.

*

Württembergischer Archäologiepreis 1986

Zum 5. Mal wurde der von den württembergischen Volksbanken und Raiffeisenbanken gestiftete Württembergische Archäologiepreis am 2. 12. 1986 in Stuttgart verliehen. Die beiden Preise gingen an Herrn Hans Pflöschinger, Riesbürg-Goldburghausen (Ostalbkreis), und an Herrn Günter Stachel aus Langenburg-Unterregenbach (Kr. Schwäbisch Hall).

Bei der Übergabe der Preise wurden Einsatz und Initiativen der beiden Preisträger gewürdigt. Herr Pflöschinger ist Leiter des Goldberg-Museums in Goldburghausen. Unter großem persönlichem, bedingungslosem Einsatz und Hingabe an seine Aufgabe hat er das Goldberg-Museum eingerichtet, in dem

viele von ihm selbst entworfene Modelle einen instruktiven und gerade auch für Schulen höchst lehrreichen Überblick zur Geschichte einer der wichtigsten vorgeschichtlichen Siedlung in Mitteleuropa geben. Herr Stachel, seit 1950 ehrenamtlicher Mitarbeiter der Denkmalpflege, hat sich seit über drei Jahrzehnten der archäologischen Erforschung des ehemaligen kirchlichen Zentrums in Unterregenbach, darüber hinaus der Frühgeschichte in Hohenlohe verschrieben. So zählen heute die archäologischen Untersuchungen in Unterregenbach zu den wichtigsten Grabungen der Mittelalterarchäologie in Baden-Württemberg.

*

Preis der „Stiftung zur Förderung der geistigen und künstlerischen Arbeit“ für das Jahr 1986

Der vor 18 Jahren von der Württembergischen Hypothekbank Stuttgart gestiftete Preis wurde am 4. November 1986 in Stuttgart an Frau Renate Leibfried, Eberdingen-Hochdorf, verliehen. Frau Leibfried ist die erste Mitarbeiterin der Landesarchäologie, die mit dieser hohen Ehrung ausgezeichnet wurde.

Mit dieser Verleihung werden die besonderen Verdienste von Frau Leibfried um die Entdeckung des frühkeltischen Fürstengrabes von Hochdorf gewürdigt, zugleich aber auch ihr langjähriger, ständiger Einsatz für die Belange der Archäologie in ihrer Heimatgemeinde. Dem Engagement von Frau Leibfried werden viele Beobachtungen und neue Fundstellen im Bereich von Hochdorf verdankt. So wurde sie zur Entdeckerin des Fürstengrabes und sorgte damit für eine „Sternstunde der Archäologie“.

Mit dieser Preisverleihung war aber auch der Dank an die große Zahl der ehrenamtlichen Beauftragten des Landesdenkmalamtes verbunden, ohne deren Hinweise und persönlichen Einsatz die Arbeit der Landesarchäologie in Baden-Württemberg nicht durchgeführt werden kann. Aus diesem Grund wurde zusätzlich ein Preis von der Württembergischen Hypothekbank für die Arbeit der ehrenamtlichen Beauftragten gestiftet.

*

Gesamttagung der ehrenamtlichen Beauftragten der Archäologischen Denkmalpflege des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg

Im Landratsamt in Konstanz trafen sich am 21./22. 3. 1987 zum erstenmal die ehrenamtlichen Beauftragten zu einer Gesamttagung. Die Tagung galt dem fachlichen Informations- und Fragensaustausch der Mitarbeiter und ihrer Fortbildung. Anwesend waren beinahe 150 ehrenamtliche Beauftragte und weitere an der Landesarchäologie Interessierte. Ermöglicht wurde dieses Treffen durch die großzügige Spende der Württembergischen Hypothekbank Stuttgart anlässlich der Verleihung ihres Preises im November 1986.

Der Präsident des Landesdenkmalamtes, Prof. Dr. A. Gebeßler, kennzeichnete in seinem Einführungsvortrag die Tätigkeit der ehrenamtlichen Mitarbeiter als ganz unverzichtbare Einrichtung und würdigte ausführlich ihr Engagement und ihre Forschungsarbeit, die „unbezahlt und unbezahlbar“ betrieben werde. Heute sind es 162 Mitarbeiter, die jeweils ein umgrenztes Gebiet betreuen. Noch bestünden „weiße Gebiete“, doch ist es das Bestreben des Landesdenkmalamtes, die Zahl der Beauftragten weiter zu erhöhen.

In den beiden folgenden Vorträgen wurden zwei Schwerpunkte des Landesdenkmalamtes vorgestellt: Frau Oexle, Konstanz, informierte über die schwerwiegenden Aufgaben der Mittelalterarchäologie bei den derzeitigen Stadtkernsanierungen am Beispiel der Ausgrabungen in Biberach und Konstanz. H. Schlichtherle, Hemmenhofen, berichtete über Probleme und Ergebnisse der archäologischen Rettungsgrabungen in den vorgeschichtlichen Feuchtbodensiedlungen am Bodensee und in Oberschwaben.

Die Vorträge am Nachmittag standen unter dem Thema „Archäologie und Naturwissenschaften“. M. Rösch, Hemmenhofen, M. Kokabi, Tübingen, G. Falkner, München, und J. Wahl, Tübingen, sprachen über vier Aspekte und Schwerpunkte naturwissenschaftlicher Untersuchungen bei archäologischen Ausgrabungen: über Vorgeschichtsbotanik, Osteologie, Molluskenkunde und Anthropologie. Dabei standen nicht fachspezifische Probleme im Vordergrund, sondern jeder der Referenten gab Hinweise und Ratschläge für die praxisbezogene Arbeit und zeigte die Bedeutung dieser naturwissenschaftlichen Untersuchungen für die Archäologie anhand des jeweiligen eigenen Faches auf. O. Braasch, Landshut, berichtete anschließend über neue Ergebnisse und Probleme der Luftbildarchäologie in Südwestdeutschland. Zum Abschluß sprach I. Stork, Stuttgart, ausführlich über Aufgaben und Rechtsstellung der ehrenamtlichen Beauftragten. Für diesen Problembereich hatten die Mitarbeiter vor der Tagung in Konstanz selbst Fragen gestellt.

Am Sonntag morgen wurde die neubezogene Arbeitsstelle Konstanz des Landesdenkmalamtes besichtigt, und auf einem Rundgang durch die Altstadt von Konstanz wurden die spezifischen Probleme der Mittelalterarchäologie vor Ort dargestellt. Am Nachmittag wurde die Arbeitsstelle in Hemmenhofen besucht: hier wurden vor allem naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden anhand der Vorgeschichtsbotanik und der Dendrochronologie demonstriert. Der Besuch der Rettungsgrabung in der jungsteinzeitlichen Siedlung „Hörnle“ bei Hornstaad führte noch einmal drastisch das Ausmaß der Zerstörungen in den Feuchtbodensiedlungen vor Augen, zugleich wurden auch die ganz anderen

Grabungsmethoden in diesen Siedlungen vorgestellt.

Die beinahe vollständige Anwesenheit der ehrenamtlichen Beauftragten aus dem ganzen Land, ihr starkes persönliches Interesse an diesem Fortbildungskurs – deutlich spürbar auch bei den Diskussionen und Einzelgesprächen – bilden die Bestätigung, wie nützlich und fruchtbar für alle Teilnehmer diese erste Gesamttagung verlaufen ist.

*

Ausschreibung für den Württembergischen Archäologiepreis zur Würdigung von Verdiensten um die heimische Vor- und Frühgeschichte

Zum 6. Mal haben die württembergischen Volksbanken und Raiffeisenbanken den von ihnen gestifteten Württembergischen Archäologiepreis ausgeschrieben. Mit ihm werden besondere, auf freier Initiative beruhende, also nicht beruflich bedingte Verdienste um die Landesarchäologie in Württemberg gewürdigt.

Der Preis ist mit 5000 DM dotiert und wird jährlich vergeben. Zu ihm werden eine Urkunde und eine Nachbildung der Goldschale aus dem keltischen Fürstengrab von Hochdorf ausgehändigt.

Vorschläge zur Verleihung des Preises können bis zum **30. Juni 1987** an den Württembergischen Genossenschaftsverband, 7000 Stuttgart 1, Postfach 94, gerichtet werden. Über die Preisverleihung entscheidet eine Jury, der Repräsentanten des Innenministeriums, des Landesdenkmalamtes, des Württembergischen Landesmuseums, der kommunalen Spitzenverbände, der Gesellschaft für Vor- und Frühgeschichte in Württemberg und Hohenzollern sowie der genossenschaftlichen Banken angehören.

Buchbesprechungen

Bayer. Staatsministerium des Innern, Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus (Hrsg.):

Alte Städte – alte Dörfer. Gestalten und Erhalten durch örtliche Bauvorschriften, o. O., o. J. (1986)

Diese Publikation gehört als Arbeitsgrundlage auf den Tisch eines jeden, der sich mit dem schwierigen und konfliktreichen Problem der Gestaltung und Erhaltung von Altstädten, Dorfkernen und ihren historischen Erweiterungsgebieten auseinandersetzt.

Die einleitenden Kapitel führen in die Aufgaben der Ortsbildpflege ein, erläutern die Inhalte einer Ortsbildanalyse und den Sinn von Gestaltungsvorschriften, die aus ihren Ergebnissen abgeleitet werden können. Im Mittelpunkt stehen die einzelnen Elemente eines Ortsbildes. Sie werden, dem üblichen Aufbau von Gestaltungssatzungen entsprechend, vorgestellt. Die Verbindungen

zwischen den einzelnen Regelungsbe-
reichen (etwa die Abhängigkeit des Er-
scheinungsbildes einer Dachlandschaft
von der Parzellenstruktur, der Gebäu-
destellung und der Höhenentwicklung)
werden ebenso aufgezeigt wie die Mög-
lichkeiten und Grenzen bauordnungs-
rechtlicher Festsetzungen. Es folgen
Ausführungen über das Gebot der Er-
forderlichkeit und Verhältnismäßigkeit
solcher Satzungen und ihr Verhältnis zu
anderen Bestimmungen (Planungs-,
Denkmalschutz-, Naturschutz- und
Flurbereinigungsrecht).

Ähnliches, man wird sich erinnern, hat
es schon öfter gegeben. Worin liegt nun
der überaus große Nutzen dieser reich
und fast durchweg farbig bebilderten
Veröffentlichung, die in erster Auflage,
kaum erschienen, schon vergriffen war?
Alte Städte und Dörfer, die Erweiterun-
gen des 19. und 20. Jahrhunderts wer-
den in ihrer charakteristischen, unver-
wechselbaren Eigenart präsentiert: als
historische Orte nämlich, in deren heu-
tiger Gestalt sich die Spuren geschicht-
licher Vorgänge niedergeschlagen ha-
ben. Das gilt für die Lage eines Ortes,
den Ortsgrundriß und sein Wachstum
ebenso wie für die Gestaltung der ein-
zelnen Quartiere, der Ortsränder, der
Straßen und Plätze, der einzelnen Ge-
bäude. Diese historische Dimension
wird durch eine Vielzahl einprägsamer
Beispiele, die Gegenüberstellung von
Ansichten, Luftbildern, historischen
und aktuellen Plänen, ergänzt durch
knappe, die Bild- und Planaussage her-
vorhebende Erläuterungen, unmittelbar
anschaulich und in Satzungsinhalte um-
setzbar.

Wer die Schrift aufmerksam liest, des-
sen Auge wird geschult für die ge-
schichtlichen Qualitäten des überlie-
ferten Bestandes, zu denen im weiteren
Sinne auch die künstlerischen und städ-
tebaulichen Leistungen aus vergangener
Zeit gehören. Wessen es bedarf, um die-
se Eigenschaften zu analysieren, wird
im Kapitel Ortsbildanalyse angedeutet.
Danach reicht es nicht aus, historische
Bereiche allein unter der gängigen Vor-
gabe zeitloser Gestaltungsphänomene
zu erfassen, zu bewerten und in Plänen
und den so beliebten Statistiken (Dach-
neigungen, Hausbreiten, Fenstergrößen
usw.) darzustellen, weil die Ergebnisse
der Analyse stichhaltig begründet wer-
den müssen. Als Voraussetzung dafür
ist es erforderlich, ein geschichtlich ge-
prägtes Ortsbild als Ergebnis histori-
scher Einflüsse zu untersuchen und zu
verstehen. Aus der historischen (künst-
lerischen oder städtebaulichen) Bedeu-
tung ergibt sich der jeweilige Grad der
Schutzwürdigkeit ebenso wie der Frei-
raum, der für Erneuerungen vorhanden
ist. Die Landesbauordnungen sagen es
im Grunde ganz klar: Neben Vorschrif-
ten über die äußere Gestaltung bauli-
cher Anlagen zur Durchführung bauge-
stalterischer Absichten dürfen besonde-
re Anforderungen an bauliche Anlagen
usw. nur gestellt werden, „soweit dies

zum Schutz bestimmter Bauten, Stra-
ßen, Plätze oder Ortsteile von geschicht-
licher, künstlerischer oder städtebauli-
cher Bedeutung oder zum Schutz von
Kultur- und Naturdenkmälern erforder-
lich ist“ (§ 91 Abs. 1 Nr. 2 BayBo, § 73
Abs. 1 Nr. 2 LBO BW). Dazu bedarf es
spezieller historischer Arbeitsmetho-
den, mit denen die Bearbeiter von Orts-
bildanalysen in der Regel nicht hinrei-
chend vertraut sind. (Folgerichtig wird
die Bildung einer beratenden Arbeits-
gruppe aus Fachleuten empfohlen.) Eine
Einführung in diese Methoden gibt
die Schrift nicht, kann sie, unter Be-
rücksichtigung der Realität und auf
unmittelbaren praktischen Nutzen gerich-
tet, auch nicht geben. Ihr großer Wert
liegt darin, daß sie neben den Arbeits-
hilfen, die sie liefert, und dem Verständ-
nis, das sie fördert, das Bedürfnis
weckt, sich eingehender mit den ge-
schichtlichen Qualitäten eines Orts zu
befassen, mehr darüber wissen zu wol-
len und entsprechend nachzufragen
und nachzuforschen.

Nur derjenige, der einmal mit ähnli-
chen Unternehmungen befaßt war, wird
ermessen können, wie unendlich viel
Arbeit, Mühe und Sorgfalt in dieser
Veröffentlichung steckt. Um so bedau-
erlicher ist es, daß man nach den Na-
men der Autoren vergeblich sucht.

Felicitas Buch

*

Bestandskatalog der Stadt Esslingen am Neckar: Kunst am Bau seit 1945

*Esslingen 1986. (Zu beziehen über die
Galerie der Stadt Esslingen.)*

Die Baukunst der 50er Jahre kommt in
die Jahre – in die Jahre, in denen ihre
Sanierung allmählich unausweichlich
wird, und somit rücken zumindest ihre
wichtigen, qualitativollen Vertreter auch
ins Blickfeld der Denkmalpflege: Die
Stuttgarter Liederhalle ist ein promi-
nentes, der Sindelfinger Wasserturm im
Eichholzwald (siehe Stuttgarter Zei-
tung, 16. 12. 1986, S. 16) ein weniger be-
kanntes Beispiel. Den besonderen Reiz
und Wert der Bauten der 50er Jahre
macht ihre Authentizität, ihr unver-
fälschter Originalzustand aus. Ein be-
dauerliches Phänomen der Kunstwis-
senschaft ist allerdings, daß zwar die
Malerei der Nachkriegszeit ausführlich,
die Plastik hinreichend, die Architektur,
insbesondere der Profanbau, jedoch äu-
ßerst stiefmütterlich erforscht sind. Eine
vorurteilsfreie Betrachtungsweise
kann Abhilfe schaffen und zugleich
auch der Praxis wertvolle Zubringer-
dienste leisten.

Ein Musterbeispiel solcher wertvoller
Basisarbeit ist der vor kurzem im Auf-
trag der Stadt Esslingen am Neckar
durch die Galerie der Stadt erarbeitete
Katalog der Kunst am Bau seit 1945.
Die frühere Leiterin der Galerie, Hilde
Ziegler, und die Assistentin des jetzigen
Galeriedirektors, Ingrid Eberspächer,

übernahmen die verdienstvolle Aufgabe
der Katalogisierung, Dr. Ernst Schrem-
mer zog einleitend eine Bilanz. Auf 43
Seiten werden 62 Objekte präsentiert,
datiert, mit Technik- und Maßangaben
versehen, von der Glasmalerei über Mo-
saik, Wandmalerei bis zur Freiplastik,
alphabetisch nach Künstlern geordnet –
Objekte, die im Stadtgebiet im Auftrag
der Stadt Esslingen geschaffen wurden,
sich vorwiegend an und in Profanbau-
ten befinden. Alle Kunstwerke sind ab-
gebildet, acht davon in Farbe. Auf Be-
schreibungen, dieses oft unnötig strapa-
zierte Steckenpferd der Kunsthistoriker,
wurde bewußt verzichtet. In wohltuen-
der Objektivität sprechen die Kunstwer-
ke für sich, den Betrachter herausfor-
dernd, anregend. Demgegenüber wird
eine zumindest stichwortartige Vorstel-
lung der Künstler schmerzlich vermißt,
auch Literaturhinweise als knappen Er-
satz sucht der Leser vergeblich. Dafür
ist die Katalogisierung fast lückenlos
und somit als repräsentativer Überblick
kommunaler Profanbaukunst der Nach-
kriegszeit zu betrachten (nachzutragen
wären wohl nur O. Luicks Wandmalerei
in der Stadtbücherei und die Freiplastik
vor dem Schelztorgymnasium).

Dabei braucht sich die Stadt Esslingen
mit ihrer Kunst am Bau keineswegs zu
verstecken, im Gegenteil: eine erstaunli-
che Fülle namhafter, ja sogar erstrangier-
ter Künstler der Nachkriegsjahrzehnte
erhielt Aufträge, ihre Werke schlum-
merten bis dato im Verborgenen, nur
für Insider bekannt. Da ist gleich der im
Katalog zufällig an erster Stelle genann-
te, aber auch in der Rangordnung mit
zu den Ersten zu zählende Otto Baum
(1900–1977), der für den Pliensaufried-
hof 1953 eine Pietà aus rotem Sandstein
lieferte: Baum, ein Esslinger, wird
durch Günther Wirth in seinem Stan-
dardwerk über die „Kunst im deutschen
Südwesten von 1945 bis zur Gegen-
wart“ (Stuttgart, 1982) als einflußrei-
cher Professor der Stuttgarter Akade-
mie gewürdigt, und neben Lörcher als
die Hauptantriebskraft der Stuttgarter
Bildhauerei in den 50er Jahren darge-
stellt. Da ist auch Otto Herbert Hajek
(1927 geb.), der sich ebenfalls an der
Ausstattung des Pliensaufriedhofes in
Esslingen beteiligte (mit einem Kruzifix
in der Aussegnungshalle) und dazu bei-
trug, daß diese Anlage zu einem über-
örtlich bedeutenden Gesamtkunstwerk
der frühen Nachkriegszeit avancierte.
Mit der Esslinger Arbeit Hajeks wird
auf die inzwischen sicherlich wenig be-
kannte frühe, noch gegenständliche Pe-
riode seines Schaffens hingewiesen, in
der er zu den prominentesten Bildhau-
ern der Sakralbauten der 50er Jahre
zählte (z. B. in der katholischen Micha-
elskirche in Stuttgart-Sillenbuch). Zu
erwähnen ist auch Erich Hauser (1930
geb.), der mit Hajek, Lenk und Pfahler
in den frühen 60er Jahren Stuttgart zu
einem Zentrum konstruktivistischer
Tendenzen machte, genauso Heinrich
Klumbies (1905 geb.), seit 1959 Lehrer

der Karlsruher Akademie, den Wirth „Magier der künstlerischen Mittel“ titulierte, Caspar Thomas Lenk (1933 geb.), bei E. Hauser gewürdigt, Karl-Hennig Seemann (1923 geb.), der heute zu den populärsten Bildhauern zählt, Hermann Sohn (1895–1971), eines der führenden Mitglieder der Stuttgarter Sezession, 1937 mit Berufsverbot belegt, und nicht zuletzt der vor allem als Glasmaler führende Hans Gottfried von Stockhausen (1920 geb.).

Für den Denkmalpfleger ist auch der Hinweis auf die bedeutendsten Bauwerke der Nachkriegszeit das hilfreiche Er-

gebnis des Esslinger Katalogs. Wolfgang Kleins Reliefbilder von 1957 weisen auf die Schelztorsporthalle hin, für mich persönlich das schönste Baudenkmal der 50er Jahre in der Stadt, ästhetisch beeindruckend vor allem abends mit den von innen aus strahlenden, segmentbogigen Sheddächern. Dieses Bauwerk, der bereits genannte Pliensaufriedhof und die im Katalog erwähnten Schulbauten (insbesondere die Hohenkreuzschule, 1951 entworfen von E. Holstein aus Stuttgart) reihen sich würdig neben die herausragendsten Profanbauten der 50er Jahre in Esslingen ein:

die Siedlung am Hohenbühlweg (1950 von E. Kiemle, Stuttgart), die Wohnhochhäuser in der Pliensauvorstadt (1953 von keinem geringeren als Hans Herkommer entworfen) und der Aussichtsturm an der Katharinenlinde.

Unternehmungen wie der Esslinger Katalog sind – weil mühsam – sehr selten, zuletzt hat Gustav Wais mit „Stuttgarter Kunst- und Kulturdenkmale“ 1954 Vergleichbares vorgelegt. Auch deswegen darf man sich auf die versprochene Fortsetzung bzw. Ausweitung des Esslinger Bestandskatalogs auf die Kunst am Bau vor 1945 sehr freuen.

Julius Fekete

Einladung zur Subskription

Hartwig Zürn, Hallstattzeitliche Grabfunde in Württemberg und Hohenzollern

Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg, Band 25, Stuttgart 1987

Kommissionsverlag Konrad Theiss Verlag, Stuttgart

Teil I: Textband, ca. 330 Seiten mit 100 Abbildungen

Teil II: Tafelband, ca. 520 Seiten mit ca. 4500 Abbildungen auf 505 Tafeln

Die spektakuläre Entdeckung und Bergung des keltischen Fürstengrabes von Hochdorf hat in weiten Kreisen das Interesse für die Kulturgeschichte und die Zivilisation der Hallstattzeit, der Älteren Eisenzeit (7.–5. Jh. v. Chr.), geweckt, aber auch eine breite Hinwendung zu den Problemen der Landesarchäologie hervorgerufen.

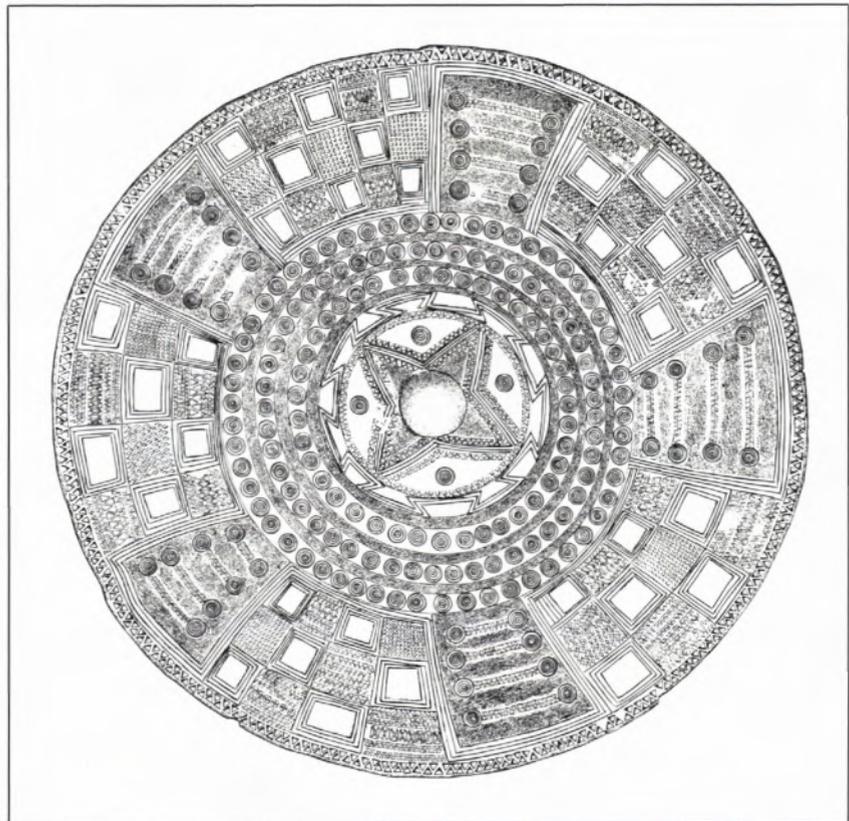
Diesem Interesse kommt das hier zur Subskription ausgeschriebene Werk entgegen: zum erstenmal werden in einem ausführlichen Katalog die hallstattzeitlichen Grabfunde aus Württemberg und Hohenzollern unter modernen Gesichtspunkten publiziert; Grabfunde, die teilweise vor über 150 Jahren geborgen worden sind, deren Bedeutung und Reichtum selbst den Fachleuten nicht umfassend bekannt geworden waren.

Der Autor, Dr. Hartwig Zürn, langjähriger Leiter der Bodendenkmalpflege in Baden-Württemberg, hat die wissenschaftliche Erforschung dieser Epoche

in Südwestdeutschland zu seiner Lebensaufgabe gemacht und bereits in vielen Veröffentlichungen über ältere Sondierungen und neuere Rettungsgrabungen berichtet. Krönung und Abschluß dieser Untersuchungen stellt dieses Buch dar. Die Grundlage dieses Kataloges bildet die in den Vorkriegsjahren verfaßte Dissertation des Autors, die für viele Fundgruppen bereits doku-

mentarischen Wert erlangt hat. In annähernd vierzigjähriger Arbeit hat Dr. H. Zürn alle älteren und neuen Unterlagen und Grabungsberichte gesammelt, die Funde in vielen Museen und Sammlungen des In- und Auslandes aufgespürt und zeichnerisch dokumentieren lassen. Dieses große und aufwendige Projekt erfolgte mit Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

REICHVERZIERTE TONSCHALE von Gomadingen-Sternberg (M. ca. 1:5).



Das Werk enthält den Katalog fast aller seit dem letzten Jahrhundert bis in die Gegenwart erfolgten archäologischen Untersuchungen hallstattzeitlicher Friedhöfe und ist reich bebildert.

Es wird in Zukunft die unentbehrliche Grundlage für jede wissenschaftliche Beschäftigung mit der Hallstattzeit in Südwestdeutschland sein, es gibt aber auch dem Heimatfreund und dem an der Archäologie Interessierten einen umfassenden Einblick in die religiösen und sozialen Vorstellungen, aber auch in die materielle Kultur der Menschen der Hallstattzeit – einer Epoche, mit deren Spuren die Landesarchäologie ständig konfrontiert wird.

Der *Katalogband* ist alphabetisch nach Kreisen und Fundorten gegliedert und erläutert mit kurzen, prägnanten Angaben alles Wesentliche zur Grabungsgeschichte, zu den Funden und ihrer Aufbewahrung. Zahlreiche Illustrationen verdeutlichen diese Angaben. Die im Katalogteil beschriebenen Gegenstände sind im *Tafelband* fast vollständig in Abbildungen zeichnerisch erfaßt und dokumentiert.

Die Subskription für beide, einzeln nicht lieferbaren Bände ist gültig bis zum Erscheinen des Werkes im September 1987.

Der Subskriptionspreis gilt bis zum Erscheinen im September 1987. Späterer Preis um ca. 40% höher.

Subskriptionsprospekte in jeder Buchhandlung oder direkt beim Verlag erhältlich!

Neuerscheinung

Günter Eckstein, Johannes Gromer: Empfehlungen für Bauaufnahmen

Bauaufnahmen zur Dokumentation von Kulturdenkmalen werden heute nicht nur von den zuständigen Behörden erstellt, sondern zum weitaus größeren Teil von freien Architekten oder von Firmen, die sich auf die Vermessung von Bauwerken spezialisiert haben. Bauaufnahmen werden einerseits für die wissenschaftliche Dokumentation benötigt, andererseits sind sie bei Sanierungs- und Umbaumaßnahmen vielfach eine entscheidende Voraussetzung für die notwendige Rücksichtnahme auf den erhaltenswerten historischen Bestand. Deshalb kann als Auflage zur denkmalschutzrechtlichen Genehmigung eine Bauaufnahme verlangt werden. Diese Forderung stößt in der Regel auf viel Verständnis, da der exakte Bauaufnahmeplan nicht nur für die Dokumentation, sondern auch für Planung, Ausschreibung, Kalkulation, Bauausführung und Abrechnung in hohem Maß hilfreich ist.

Bei vielen Bauaufnahmen hat sich aber gezeigt, daß die Qualität bei verschiedenen Bearbeitern sehr unterschiedlich ist und zum Teil den gestellten Anforderungen nicht entspricht. Außerdem ist es oft auch so, daß bei Ausschreibungen manche Bewerber mangels Erfahrung ein zu niedriges Kostenangebot abgeben und dann in der Durchführung aus Kostengründen die geforderte Ge-

naugigkeit nicht erbringen können. Aus Unkenntnis wird andererseits oft genug auch nicht beachtet, daß der Aufwand größtmöglicher Präzision und vollständiger Detailerfassung nicht bei allen Gebäuden gleichermaßen erforderlich ist.

Im Referat Photogrammetrie des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg wurde aus diesen Gründen die vorliegende Broschüre mit „Empfehlungen für Bauaufnahmen – Genauigkeitsstufen – Planinhalte – Kalkulationsrahmen“ erarbeitet. Dabei wirkte Dipl.-Ing. Johannes Gromer, Büro für Bauvermessung, mit, dem für die Zusammenarbeit noch einmal gedankt sei.

Kernstück dieser Empfehlungen sind die vier Genauigkeitsstufen, mit denen eine Systematik bei Bauaufnahmen erreicht werden soll. Anhand von Inhaltsbeschreibungen, Darstellungshinweisen und Planbeispielen sollen von den verschiedenen Auftragnehmern möglichst gleichwertige Aufnahmeergebnisse erzielt werden. Darüber hinaus werden Kalkulationsgrundlagen und fachliche Empfehlungen zum Leistungsverzeichnis für Bauaufnahmen vorgeschlagen.

Damit ist für die Praxis ein hilfreicher Vergleichsmaßstab gegeben, der Konservatoren, Architekten, Bauvermessern und Bauherrn bei der Bearbeitung von Bauaufnahmen als Grundlage dienen soll.

Die Publikation wird vom Landesdenkmalamt BW im Selbstverlag und zum Selbstkostenpreis vertrieben.

Quellennachweis für die Abbildungen

(Die Zahlenangaben verweisen auf die Seiten)

Fotoaufnahmen stellen zur Verfügung:
Bürgermeisteramt Trossingen 106 Abb. 20;
J. Feist, Pliezhausen 112, 114 Abb. 4;
Hauptstaatsarchiv, Stuttgart (Film B 86/45, Bestand E 14 Bü 336) 74 Abb. 10;
H. D. Ingenhoff, Tübingen 113, 114 Abb. 3, 115;
Stadtarchiv Stuttgart 65;
Städtisches Museum Ludwigsburg
Titelbild (links oben und unten), 66, 79 Abb. 19, 80 Abb. 20, 21, 81;
Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Köln (Inv. Nr. Th. 442),
Rheinisches Bildarchiv Köln (Pl.-Nr. 201421), 70;
Württembergische Landesbildstelle,
Stuttgart (Nr. 29298) 67 Abb. 3,
(KB 47999) 95, (KB 48950) 96 Abb. 4,
(KB 48948 u. KB 48006) 97;
Württembergisches Landesmuseum 68, 69;
LDA-Freiburg 87–90;
LDA-Stuttgart Titelbild (Fotos: I. Gei-

ger, W. Glaser), 72, 74 Abb. 11, 77–79 Abb. 18, 80 Abb. 22, 83–86, 92, 93, 96 Abb. 5, 98–101 Abb. 14, 102, 106 Abb. 19.
Aus: Ebner, Album von Cannstatt und Umgebung, Stuttgart (1868) 86.
Aus: Jacques August Kaufmann, Architectonographie des Théâtres, Paris 1940 (vgl. Lit.) 67 Abb. 4.
Aus: W. Müller-Wulkow, Architektur der zwanziger Jahre, Königstein 1975. Mit frdl. Genehmigung des Verlags Langewiesche 107 Abb. 21.
Aus: Wasmuths Monatsheft für Baukunst 1920/21 (vgl. Lit.) 101 Abb. 15.
Aus: Frank Lloyd Wright, Schriften und Bauten, München/Wien 1963. Mit frdl. Genehmigung der Buchverlage Ullstein/Langen Müller 107 Abb. 22.
Die Zeichnungen lieferten:
Baurechtsamt der Stadt Stuttgart 76;
LDA-Freiburg 88;
LDA-Stuttgart 119.
Aus: Bauherr Stadt Stuttgart II, 1956, 94.

Veröffentlichungen des Landesdenkmalamtes

Sämtliche Veröffentlichungen können nur durch den Buchhandel bezogen werden.

- Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg**
Deutscher Kunstverlag
- Band 1 (vergr.)
Peter Breiting
Hans Detlev Kammeier
Gerhard Loch
Tübingen
Erhaltende Erneuerung eines Stadtkerns
München/Berlin 1971
- Band 2
Reinhard Lieske
Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg
München/Berlin 1973
- Band 3 (vergr.)
Stadtkern Rottweil
Bewahrende Erneuerung von Struktur, Funktion und Gestalt
München/Berlin 1973
- Band 4 (vergr.)
Heinz Althöfer
Rolf E. Straub
Ernst Willemsen
Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke
München/Berlin 1974
- Band 5
Der Altar des 18. Jahrhunderts
Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe
München/Berlin 1978
- Band 6
Historische Gärten und Anlagen als Aufgabengebiet der Denkmalpflege
Verlag Ernst Wasmuth
Tübingen 1978
- Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg**
Deutscher Kunstverlag
- Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Ulm – ohne die Gemarkung Ulm*
Bearbeitet von
Hans Andreas Kläiber und
Reinhard Wortmann
München/Berlin 1978
- Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim*
Bearbeitet von
Hans Huth,
mit Beiträgen von
E. Gropengießer,
B. Kommer,
E. Reinhard,
M. Schaab
München/Berlin 1982
- Adolf Schahl,
Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises
München/Berlin 1983
- Arbeitshefte des Landesdenkmalamtes BW**
Konrad Theiss Verlag
- Heft 1
Richard Strobel und
Felicitas Buch
Ortsanalyse
Stuttgart 1986
- Ortskernatlas Baden-Württemberg**
Landesdenkmalamt BW
Landesvermessungsamt
LW
- Heft 2.1. Ladenburg
Stuttgart 1984
Heft 1.1. Esslingen a. N.
Stuttgart 1985
Heft 1.2. Schwäbisch Gmünd
Stuttgart 1985
Heft 1.3. Schwäbisch Hall
Stuttgart 1986
Heft 1.4. Leonberg
Stuttgart 1986
Heft 1.5. Herrenberg
Stuttgart 1986
Heft 1.6. Waiblingen
Stuttgart 1987
- Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg**
Vertrieb:
Verlag Ernst Wasmuth
Tübingen
- Band 1
Günter P. Fehring
Unterregenbach Kirchen, Herrensitz, Siedlungsbereiche
Stuttgart 1972
- Band 2
Antonin Hejna
Das „Schlöble“ zu Hummertsried
Ein Burgstall des 13. bis 17. Jahrhunderts
Stuttgart 1974
- Band 3
Barbara Scholkmann
Sindelfingen/Obere Vorstadt
Eine Siedlung des hohen und späten Mittelalters
Stuttgart 1978
- Band 4
Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters
Stuttgart 1977
- Band 5
Hans-Wilhelm Heine
Studien zu Wehranlagen zwischen junger Donau und westlichem Bodensee
Stuttgart 1979
- Band 6
Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters
Stuttgart 1979
- Band 7
Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters
Stuttgart 1981
- Band 8
Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters
Stuttgart 1983
- Band 9
Volker Roeser und
Horst-Gottfried Rathke
St. Remigius in Nagold
Tübingen 1986
- Fundberichte aus Baden-Württemberg**
E. Schweizerbart'sche
Verlagsbuchhandlung
(Nägele u. Obermüller)
- Band 1 Stuttgart 1974
Band 2 Stuttgart 1975
Band 3 Stuttgart 1977
Band 4 Stuttgart 1979
Band 5 Stuttgart 1980
Band 6 Stuttgart 1981
Band 7 Stuttgart 1982
Band 8 Stuttgart 1983
Band 9 Stuttgart 1984
Band 10 Stuttgart 1986
- Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg**
Kommissionsverlag
Konrad Theiss Verlag
- Band 1
Rolf Dehn
Die Urnenfelderkultur in Nordwürttemberg
Stuttgart 1972
- Band 2
Eduard M. Neuffer
Der Reihengräberfriedhof von Donzdorf (Kreis Göppingen)
Stuttgart 1972
- Band 3
Teil 1: Robert Koch
Das Erdwerk der Michelsberger Kultur auf dem Hetzenberg bei Heilbronn-Neckargartach
Teil 2: Alix Irene Beyer
Die Tierknochenfunde
Stuttgart 1972
- Band 4
Teil 1: Gustav Riek
Das Paläolithikum der Brillenhöhle bei Blaubeuren (Schwäbische Alb)
Stuttgart 1973
- Teil 2:
Joachim Boessneck
Angela von den Driesch
Die jungpleistozänen Tierknochenfunde aus der Brillenhöhle
Stuttgart 1973
- Band 5
Hans Klumbach
Der römische Skulpturenfund von Hausen an der Zaber (Kreis Heilbronn)
Stuttgart 1973
- Band 6
Dieter Planck
Arae Flaviae I
Neue Untersuchungen zur Geschichte des römischen Rottweil
Stuttgart 1975
- Band 7
Hermann Friedrich Müller
Das alamannische Gräberfeld von Hemmingen (Kreis Ludwigsburg)
Stuttgart 1976
- Band 8
Jens Lüning
Hartwig Zürn
Die Schussenrieder Siedlung im „Schlöblesfeld“
Markung Ludwigsburg
Stuttgart 1977
- Band 9
Klemens Scheck
Die Tierknochen aus dem jungsteinzeitlichen Dorf Ehrenstein (Gemeinde Blaustein, Alb-Donau-Kreis)
Ausgrabung 1960
Stuttgart 1977
- Band 10
Peter Paulsen
Helga Schach-Dörges
Das alamannische Gräberfeld von Giengen an der Brenz (Kreis Heidenheim)
Stuttgart 1978
- Band 12
Ursula Koch
Die fränkischen Gräberfelder von Barga und Berghausen in Nordbaden
Stuttgart 1982
- Band 13
Mostefa Kokabi
Arae Flaviae II
Viehhaltung und Jagd im römischen Rottweil
Stuttgart 1982
- Band 14
U. Körber-Grohne,
M. Kokabi, U. Piening,
D. Planck
Flora und Fauna im Ostkastell von Welzheim
Stuttgart 1983
- Band 15
Christiane Neuffer-Müller
Der alamannische Adelsbestattungsplatz und die Reihengräberfriedhöfe von Kirchheim am Ries (Ostalbkreis)
Stuttgart 1983
- Band 16
Eberhard Wagner
Das Mittelpaläolithikum der Großen Grotte bei Blaubeuren (Alb-Donau-Kreis)
Stuttgart 1983
- Band 17
Joachim Hahn
Die steinzeitliche Besiedlung des Eselsburger Tales bei Heidenheim
Stuttgart 1984
- Band 18
Margot Klee
Arae Flaviae III
Der Nordvicus von Arae Flaviae
Stuttgart 1986
- Band 19
Udelgard Körber-Grohne
Hansjörg Küster
Hochdorf I
Stuttgart 1985
- Band 20
Studien zu den Militärgrenzen Roms III
Vorträge des 13. Internationalen Limeskongresses, Aalen 1983
Stuttgart 1986
- Band 22
Gerhard Fingerlin
Dangstetten I
Stuttgart 1986
- Materialhefte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg**
Kommissionsverlag
Konrad Theiss Verlag
- Heft 1, 1982 Heft 6, 1985
Heft 3, 1985 Heft 7, 1985
Heft 4, 1984 Heft 8, 1986
Heft 5, 1985 Heft 9, 1987

Die Dienststellen des Landesdenkmalamtes

Das Landesdenkmalamt ist Landesoberbehörde für Denkmalschutz und Denkmalpflege mit Sitz in Stuttgart; die örtlich zuständigen Referate der Fachabteilungen Bau- und Kunstdenkmalpflege (I) und Archäologische Denkmalpflege (II) sind nach dem Zuständigkeitsbereich der Regierungspräsidien jeweils in Außenstellen zusammengefaßt.

Hauptaufgaben des Landesdenkmalamtes als Fachbehörde sind: Überwachung des Zustandes der Kulturdenkmale; fachkonservatorische Beratung der Denkmalschutzbehörden (Landratsämter; Untere Baurechtsbehörden; Regierungspräsidien; Innenministerium), Beteiligung als Träger öffentlicher Belange und Planungsberatung zur Wahrung denkmalpflegerischer Belange insbesondere bei Ortsplanung und Sanierung; Beratung der Eigentümer von Kulturdenkmälern und Betreuung von Instandsetzungsmaßnahmen; Gewährung von Zuschüssen für Erhaltungsmaßnahmen; Bergung von Bodenfunden aus vor- und frühgeschichtlicher Zeit und dem Mittelalter; planmäßige Durchführung und Auswertung von archäologischen Ausgrabungen; Pflege nichtstaatlicher Archive; wissenschaftliche Erarbeitung der Grundlagen der Denkmalpflege und Erforschung der vorhandenen Kulturdenkmale (Inventarisierung).

Alle Fragen in Sachen der Denkmalpflege und des Zuschußwesens sind entsprechend bei der für den jeweiligen Regierungsbezirk zuständigen Dienststelle des LDA vorzutragen.

Landesdenkmalamt Baden-Württemberg

Amtsleitung, Abteilungsleitung, Verwaltung, Inventarisierung, Öffentlichkeitsarbeit, Technische Dienste
Mörrikestraße 12, 7000 Stuttgart 1, Telefon (07 11) 6 47-1

Dienststelle Stuttgart
(zuständig für den
Regierungsbezirk Stuttgart)

Bau- und Kunstdenkmalpflege
Zentrale Planungsberatung
Zentrale Restaurierungsberatung
Mörrikestraße 12
7000 Stuttgart 1
Telefon (07 11) 6 47-1

Archäologische Denkmalpflege
Abteilungsleitung
Archäologische Zentralbibliothek
Silberburgstraße 193
7000 Stuttgart 1
Telefon (07 11) 6 47-1

Archäologie des Mittelalters
Silberburgstraße 193
7000 Stuttgart 1
Telefon (07 11) 6 47-1

Außenstelle Karlsruhe
(zuständig für den
Regierungsbezirk Karlsruhe)

Karlstraße 47
7500 Karlsruhe
Telefon (07 21) 1 35 53 11

Amalienstraße 36
7500 Karlsruhe 1
Telefon (07 21) 1 35 53 00

Archäologie des Mittelalters
Karlstraße 47
7500 Karlsruhe
Telefon (07 21) 1 35 53 11

Außenstelle Freiburg
(zuständig für den
Regierungsbezirk Freiburg)

Sternwaldstraße 14
7800 Freiburg/Br.
Telefon (07 61) 2 05 27 68

Marienstraße 10a
7800 Freiburg/Br.
Telefon (07 61) 2 05 27 81

Archäologie des Mittelalters
Marienstraße 10a
7800 Freiburg/Br.
Telefon (07 61) 2 05 27 81

Außenstelle Tübingen
(zuständig für den
Regierungsbezirk Tübingen)

Schönbuchstraße 14
7400 Tübingen-Bebenhausen
Telefon (0 70 71) 60 20

Schloß, Fünfeckturm
7400 Tübingen
Telefon (0 70 71) 28 21 07

Archäologie des Mittelalters
Hagellocher Weg 71
7400 Tübingen
Telefon (0 70 71) 4 11 21