



**Gutachterliche Stellungnahme
zum Schauspielhaus in Frankfurt am Main**

von Prof. Dr. habil. Peter Stephan

Fachhochschule Potsdam

September 2020

Das Schauspielhaus in Frankfurt.

Eine Spielstätte künstlerischer und bürgerlicher Freiheit

Prof. Dr. habil. Peter Stephan

Fachhochschule Potsdam

Kunstgeschichtliche Würdigung

Über Jahrhunderte hinweg stand die Messe- und Kaufmannsstadt Frankfurt in besonderer Weise für kulturelle Vielfalt, bürgerliche Emanzipation und Aufklärung. Einen Aufschwung erlebten das bürgerliche Geistesleben und Kulturschaffen um 1900, gerade auch dank des Engagements jüdischer Mitbürger, die durch großzügige Stiftungen wesentlich dazu beitragen, dass die Stadt neben dem Städel-Museum und dem Opernhaus ein drittes Zentrum des Kulturlebens erhielt: das Schauspielhaus. Der Entwurf stammte von dem international renommierten Architekten Heinrich Seeling, der neben Fellner & Helmer aus Wien der wohl prominenteste und meistbeschäftigte Theater- und Opernarchitekt innerhalb des deutschen Sprachraums war. Unter anderem hatte er die Oper in Nürnberg, die Theater in Bromberg und Freiburg i. Br. sowie das ehemalige Deutsche Opernhaus in Berlin-Charlottenburg geplant.

Während die Frankfurter Oper ebenso wie das Städel-Museum herausragende Zeugnisse eines Spätklassizismus mit italienischen Einflüssen sind, entschied Seeling sich beim Schauspielhaus für eine Verbindung von Klassizismus und Jugendstil. Dieser Übergangsstil war weder eine Modeerscheinung noch eine Verlegenheitslösung, sondern Ausdruck einer programmatischen Grundhaltung. Wie die Auseinandersetzung um das Kollegiengebäude der Freiburger Universität beispielhaft zeigt, stand der Jugendstil mit seiner rigorosen Abkehr vom Historismus in ganz Europa für einen geistigen Neuanfang und einen kulturellen Aufbruch. In diesem Sinne wurden auch die Kunsthalle in Mannheim, die Mathildenhöhe in Darmstadt oder die Stadttheater in Cottbus, Osnabrück und Bielefeld im Jugendstil erbaut.

Indes wollte Seeling in Frankfurt keinen Bruch vornehmen, sondern einen geistigen und gesellschaftlichen Transformationsprozess inszenieren. Bereits in der Gesamtform wich er – wie sechs Jahre zuvor schon am Stadttheater in Bromberg – von der Typologie des klassischen Theaters ab. Zwar gab es noch eine Schaufront mit übergiebeltem Risalit, der zudem eine Portikus als Unterfahrt vorgesetzt war, doch wurde diese von zwei Treppentürmen eingefasst, über die die oberen Logen erschlossen wurden – eine Lösung, die wenig später Adolf Gelius bei der Erweiterung des Mainzer Stadttheaters übernahm. Zu Seiten der Treppentürme schlossen sich die etwas niedrigeren und repräsentativeren Treppenhäuser für die ‚besseren‘ Ränge an. Zudem wurde die Höhe des Bühnenhauses zur Ausbildung einer repräsentativen, stadtbildprägenden Kuppel genutzt. Wie beim Freiburger Stadttheater und der Nürnberger Oper, aber auch wie bei Regierungs- und Verwaltungsbauten (etwa dem Berliner Reichstag, dem Leipziger Reichsgericht, dem Münchner Justizpalast oder dem Berner Bundeshaus) setzte der quaderförmigen Unterbau in Verbindung mit der Kuppel einen bewussten Gegenakzent zu den herkömmlichen Kuppeln mit rundem Tambour, wie er sich vor allem an Schlössern und Kirchen fand. Form und Konstruktion dieser neuartigen Kuppeln standen somit für eine moderne, sich von Adel, Monarchie und Kirche lösende Zivilgesellschaft.

Ergänzt wurde diese Gesamtform durch Jugendstilelemente, die in Bromberg größtenteils noch nicht vorkamen: die steinernen Turmhauben, den Figureschmuck, die kaligraphischen Schriftzüge und die übrige Ornamentik. Wie der Rokokodekor an barocken Gebäudetypen brachen die Jugendstilelemente das Pathos der traditionellen Architektursprache, etwa durch Verfremdungen wie die mit Flechtfriese verbundenen Rosetten, die an den Eckpilastern des Risalits ionische Kapitelle paraphrasierten, oder die Inschriften, die aus unterschiedlich großen, sich teilweise überschneidenden Buchstaben zusammengesetzt waren.

Bemerkenswert war auch die Ikonographie, die eine Brücke von der griechischen Antike über die deutsche Klassik zur Weltliteratur schlug. Im Zentrum stand die Sage des Weingottes Dionysos und seiner sterblichen Braut Ariadne. Da die attischen Dramen an den Dionysien aufgeführt wurden, galt der Gott des Weines und des Tanzes in der Antike als der Patron der Schauspielkunst. Außerdem hatte Dionysos Ariadne nach deren Tod in den Olymp erhoben – eine mögliche Metapher dafür, dass Kunst göttlich und die Liebe zu ihr unsterblich sei. Zunächst erschienen Dionysos und Ariadne an den Reliefs über den inneren Pilastern des

Risalits. Dionysos war an dem Trinkbecher, den er mit der rechten Hand emporhielt, erkennbar, sowie am Thyrsosstab, dessen aus einem Pinienzapfen gebildete Spitze im Dekor des Theaters mehrfach wiederkehrte, so an den Brüstungspfosten des Dachs über dem Zuschauerraum, an der Kuppel und an den Schlusssteinen über den Fenstern der Längsseiten. In der von Franz Krüger geschaffenen Figurengruppe über dem Giebel erschien Ariadne ein zweites Mal. Im Wikipedia-Artikel zum Schauspielhaus wird sie irrtümlich als Nike bezeichnet, doch fehlten der Lorbeerkranz und die für die Siegesgöttin gleichfalls typischen Flügel. Auch lenkte Ariadne nicht, wie etwa die Nike des Brandenburger Tores, ein Pferdegespann, sondern den von vier Panthern gezogenen Wagen des Dionysos, dessen Thyrsosstab sie in der Rechten hielt. Nichtsdestoweniger irritiert es, dass Ariadne allein auf dem Wagen stand. Gewöhnlich fährt sie mit ihrem göttlichen Gemahl einher, um dessen Triumph beizuwohnen – so auf den Bildern Tizians und Carraccis oder in Johannes Schillings prominenter Figurengruppe auf der Semperoper in Dresden. In Frankfurt dagegen ist Ariadne der Wagen ganz überlassen, was bedeuten könnte, dass der Mensch durch die Kunst wirklich frei wird: Ohne die Protektion durch eine Gottheit kann er seine eigenen Triumphe feiern. Wie sehr in Frankfurt der Akzent auf einer menschenbezogenen Interpretation des Dionysos-Ariadne-Mythos lag, zeigte das Proszenium im Zuschauerraum. Von einem aus Stuck gefertigten Baldachin blickten der Gott und seine Braut auf ein Kentaurenpaar, das in der außerordentlich qualitätsvollen Bemalung des Eisernen Vorhangs dargestellt war und unter den huldvollen Augen der Venus in inniger Liebe zueinander fand. Die Kunst, so eine weitere Aussage, veredelt selbst wilde Triebhaftigkeit zu beglückender Hingabe.

Weitere mythologische Elemente waren die beiden Medusenhäupter, die unterhalb des Risalitgiebels die zentrale Inschrifttafel mit dem Wort ‚Schauspielhaus‘ flankierten. Aus dem Blut des enthaupteten Ungeheuers, bei dessen Anblick jeder zu Stein erstarrte, war das Dichterross Pegasos entsprungen. Die Kunst, so das Fazit, kann selbst aus dem Hässlichen Schönes entstehen lassen. Im Giebel schließlich thronte mittig die lorbeerbekränzte Personifikation der Schauspielkunst, die Masken der Tragödie und der Komödie haltend. Zu ihrer Linken saß die weibliche Personifikation der Musik mit der Leier, zu ihrer Rechten eine männliche Gestalt, welche die Lyrik verkörpert haben könnte. Der Musik zugeordnet war ein auf einem Delphin reitender Knabe, sehr wahrscheinlich Arion der Erfinder des Dithyrambus (eines Lobgedichts auf Dionysos). Ein von seinem Gesang herbeigelockter Delphin hatte den Sänger vor dem Ertrinken gerettet – ein weiterer Hinweis auf die positive Wirkung der Kunst. Weit schwerer zu deuten ist die nackte Frau im linken Giebelzwickel, an die sich ein Schwan

schmiegt. Am ehesten möchte man an Leda denken, mit der Zeus in Gestalt dieses Vogels gerade die schöne Helena zeugte. Unklar ist allerdings, warum die Szene im Wasser spielt. Zwei weitere Schwäne krönten die Spitzen der Turmhauben: als Sinnbilder der Anmut, des Gesanges und der Schönheit. An den Stirnseiten der seitlichen Rangtreppenhäuser waren schließlich weitere große Sitzfiguren in Nischen eingelassen, die sich anhand des derzeit vorhandenen Materials freilich noch nicht eindeutig identifizieren lassen.

Ein weiterer Themenkreis neben dem Mythos war die Realgeschichte der Literatur. Über dem Bogen des mittleren Risalitfensters erschien Homer als der bedeutendste Ependichter der Antike. Sein lorbeerumwundenes Haupt wurde von einem zweiten Kranz aus Sonnenstrahlen überfangen. Eigentlich ist der Strahlenkranz ein Attribut Apollons, des Vaters der Musen, sowie des Gotts der schönen Künste und des Lichts. Da Homer blind war, könnte der Strahlenkranz in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass der Sänger durch die Kunst erleuchtet und damit im Geiste sehend geworden war. Des Weiteren erinnerten an den Treppentürmen zwei Porträtbüsten an Goethe, Frankfurts größten Sohn, und an Schiller, wobei die runden Wandöffnungen, welche die Büsten hinterfingen, wie Nimben wirkten. An den Längsseiten der seitlichen Rangtreppenhäuser erinnerten schließlich von Genien flankierte Schrifttafeln an die berühmtesten Dichter Europas. Die heute noch erhaltenen Partien enthalten die Namen von Euripides, Shakespeare, Calderon und Moliere. Soweit sich feststellen ließ, befinden sich die Reliefs Calderons und Molieres auf der Westseite, was insofern interessant ist, als im 19. Jahrhundert die Ausrichtung von Denkmälern gen Westen häufig Ausdruck einer Abwehrhaltung gegenüber Frankreich implizierte (am prominentesten das Hermannsdenkmal bei Detmold). An Seelings Schauspielhaus dagegen besaß diese Geste einen versöhnlichen Charakter: das Frankfurter Bildungsbürgertum betrachtete Kultur nicht als ein trennendes, sondern als ein die Völker verbindendes Element.

Bedenkt man, dass sich hinter den Büsten und Namenszügen der Dichter Treppenhäuser verbargen und dass die Treppe seit der Antike eine Metapher für den geistigen und seelischen Aufstieg des Menschen ist, so kann man in dieser Verbindung eine weitere Anspielung auf die den Menschen veredelnde Wirkung der Kunst erkennen. Ganz im Sinne des Humanismus und der Philosophie der Aufklärung setzte das gebildete Bürgertum den „Seelenadel“ (Schiller) sowohl gegen den Geburtsadel der Aristokratie als auch gegen den Geldadel der Bourgeoisie. Gestärkt wurde diese bürgerliche Ausrichtung des Bildprogramms zum einen durch die von Mauerkronen überfangenen Stadtwappen Frankfurts, die an den Sockeln der Turmhauben

prangten, sowie der Personifikation der Francofurtia mit der Seeling die Kuppellaterne bekrönt hatte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die figürliche Ausstattung im Zusammenspiel mit der Architektur die Verbindung von Tradition und Fortschritt propagierte, und zwar in dem Sinne, dass Tradition kein rückwärtsgewandtes Festhalten an überalterten Konventionen bedeutete, sondern die zukunftsorientierte Weitergabe eines kulturellen und geistigen Erfahrungsschatzes, wohingegen Fortschritt keinen revolutionären, sondern einen evolutionären Prozess meinte. Als Promotor dieser Entwicklung galt die emanzipierte und kulturell gebildete, auf Freigebigkeit und Mäzenatentum ausgerichtete Zivilgesellschaft, die das Kulturleben als einen gesellschaftlichen Freiraum entdeckt hatte und diesen auch zu nutzen wusste, um die alten Eliten, also Adel, Militär und Kirche, abzulösen. Dass das Bürgertum sich dabei nicht als eine neue exklusive Elite verstand, sondern vielmehr integrierend wirken wollte, zeigte die Einbindung des Schauspielhauses in die Stadtarchitektur. Seelings Theater stand nicht wie die meisten Theaterbauten isoliert in der Mitte eines Platzes, sondern war über einen Kolonnadengang mit der Häuserzeile an der Neuen Mainzer Straße verbunden. Außerdem waren vor und hinter den Kolonnaden eine Gastronomie mit Biergarten untergebracht, die nicht nur den Theaterbesuchern, sondern auch und vor allem dem allgemeinen Publikumsverkehr diente, nicht zuletzt den Flaneuren der gegenüber gelegenen Gallusanlage. Seeling hatte sein Theater sogar als den südlichen Abschluss der Parkanlage gestaltet. Von dort aus bildeten Risalit, Türme und Kuppel einen würdigen städtebaulichen Dreiklang.

Zwischenergebnis

Sowohl hinsichtlich seiner anspruchsvollen und komplexen Ikonographie als auch seiner bemerkenswerten architektonischen Gestaltung zählte das Frankfurter Schauspielhaus zu den gelungensten Beispielen der Theaterarchitektur dieser Zeit. Seine Zerstörung während des Krieges und in den 1960er Jahren bedeuten daher einen immensen Verlust – für die Stadtbaukunst Frankfurts, aber auch für die europäische Kunstgeschichte. Pläne für die Sicherung der erhaltenen Substanz oder gar zur Rekonstruktion des gesamten Erscheinungsbildes sollten daher eine angemessene Würdigung erfahren.

Stellungnahme zum Gutachten Dr. habil. Dorn

Angesichts dieses Befundes verwundert es, dass das Gutachten von Dr. habil. Ralf Dorn, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, auf die kunst-, kultur- und stadtgeschichtliche Bedeutung des Seeling-Baus nicht eingeht, obwohl Dr. Dorn selbst betont, dass noch große Teile desselben bestehen. Zunächst referiert sein Gutachten die Notwendigkeit, die sich nach dem Krieg ergab, dem Schauspielhaus eine Bühne für Opernaufführungen hinzuzufügen, also einen Bau mit Doppelnutzung zu schaffen. Sodann referiert es sehr ausführlich die Sichtweise der damals verantwortlich zeichnenden Architekten um Otto Apel, die zu dem Schluss gelangten, dass „an einem so gedrängten Platz“ ein „Nebeneinander“ von Altbau und Neubau nicht möglich sei und der Altbau daher teilweise abgerissen, teilweise durch eine moderne Umbauung kaschiert werden müsse. Die eigentlich selbstverständliche Herausforderung, einen Neubau zu schaffen, der den historischen Altbestand würdigt und mit diesem in einen – wie auch immer gearteten – Dialog tritt, nahmen die damaligen Architekten nicht an. Stattdessen forderten sie, dass – unter Preisgabe der historischen Bausubstanz – ein völlig neues Erscheinungsbild geschaffen werden müsse.

Längst ist Kunsthistorikern und Stadtbauhistorikern zu Bewusstsein gekommen, dass dieser Rigorismus, dem in der Nachkriegszeit mehr historische Bausubstanz zum Opfer fiel als während des Zweiten Weltkrieges selbst und der maßgeblich für die nachträgliche Zerstörung unzähliger historischer Stadttexturen verantwortlich ist, eine verheerende Fehlentwicklung dargestellt hat. Diese Fehlentwicklung wird in dem Gutachten von Dr. Dorn nicht thematisiert, ebenso wenig wie die damals unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten völlig verantwortungslose Umbauung der stadtbildprägenden Fassade des Alten Schauspielhauses samt Treppentürmen und der Abriss der Kolonnaden. Im Gegenteil: Das Gutachten übernimmt die Position der damaligen Architekten völlig unkritisch und macht sie sich somit indirekt zu eigen.

Zugleich betont das Gutachten den städtebaulichen und künstlerischen Wert des Neubaus, insbesondere des 120 Meter breiten Foyers, und würdigt ihn unter Berufung auf den Politiker und Publizisten Adolf Arndt als Ausdruck einer demokratischen Grundhaltung. Fraglos ist die Vorstellung, dass es zwischen dem „Öffentlichkeitsprinzip der Demokratie“ und der „äußeren wie inneren Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit öffentlicher Bauwerke“ einen engen Zusammenhang gebe, ein Axiom der deutschen Nachkriegsarchitektur gewesen. Sie lag der Konzeption des Brüsseler Weltausstellungspavillons von Egon Eiermann und Sepp Ruf sowie

des Bonner Kanzlerbungalows (gleichfalls von Sepp Ruf) ebenso zugrunde wie den Entwürfen Mies van der Rohes für die Neue Nationalgalerie in Berlin und Günter Behnischs für den Bonner Plenarsaal.

Nichtsdestoweniger wäre es aus historischer Sicht angebracht gewesen, diesen Standpunkt kritisch zu hinterfragen, und dies nicht nur, weil Apel in der Zeit des Nationalsozialismus als Assistent Heinrich Tessenows dem Architektenstab Albert Speers angehörte, in dieser Eigenschaft auch am Erweiterungsbau der Reichskanzlei mitwirkte und daher – zumindest nach den heutigen Maßstäben – nicht eben zu den glaubhaftesten Gewährsmännern für demokratische Gesinnung gezählt werden kann. Davon abgesehen ist nicht jede Stahl-Glas-Architektur Ausdruck demokratischer Gesinnung, wie der Ostberliner Palast der Republik hinlänglich belegt. Umgekehrt war es gerade im 19. Jahrhundert die klassische Monumentalarchitektur, mit der das Bürgertum seine gesellschaftliche und geistige Emanzipation sowie seinen Anspruch auf Teilhabe an der politischen Verantwortung zum Ausdruck brachte: mit der klassizistischen Säulenhalle des Alten Museums in Berlin, die Karl Friedrich Schinkel der Athener Agora nachempfunden hatte, mit dem romanische Kathedraltürme paraphrasierenden Berliner Rathaus und der neobarocken Kuppel des Reichstags, die in städtebauliche Konkurrenz zur Schlosskuppel traten, oder eben mit repräsentativen Theaterbauten wie dem Frankfurter Schauspielhaus. Vor diesem Hintergrund ist es völlig ahistorisch, den einen Architekturstil politisch gegen den anderen ausspielen zu wollen.

Des Weiteren darf die städtebauliche Qualität des neuen Foyers bezweifelt werden – besonders im Vergleich mit Seelings Schauspielhaus. Wie oben dargelegt, war dieses in vielfacher Hinsicht als Point de Vue einer die Gallusanlage durchziehenden Sichtachse konzipiert worden. Zugleich stellte die angefügte Kolonnade eine Beziehung zwischen Fassade und öffentlichem Raum mit der Parkanlage her. Letzteren verband sie wiederum mit dem dahinterliegenden, gastronomisch genutzten Hof. Ein Teil der Grünfläche, die für den Bau des Schauspielhauses zur Verfügung gestellt worden war, wurde auf diese Weise wieder mit dem Park assoziiert.

Nicht zuletzt bereicherte die Kuppel die Silhouette der Stadt. All das leistet das Foyer nicht ansatzweise. Seine Architektur nimmt weder gestalterisch noch ikonographisch auf den Genius loci Bezug, es könnte in der Beliebigkeit seiner Architektursprache ebenso gut an

einem anderen Ort stehen. Ja, anderswo wäre es sogar viel besser platziert. Denn sein 120 Meter breiter Querriegel schottet die dahinterliegende Architektur mit den beiden aufragenden Bühnenhäusern vom Stadtraum ab, anstatt zwischen beiden zu vermitteln. Dies ist allenfalls insofern von Vorteil, als die dadurch verdeckte Architektur der Bühnenhäuser rein funktionalistisch und, gelinde gesagt, ohne jeden ästhetischen Wert ist –im Gegensatz zum Bühnenhaus und den Seitenfronten des alten Schauspielhauses.

Außerdem trägt das Foyer schwerlich dazu bei, den Willy-Brandt-Platz gestalterisch aufzuwerten. Die im Gutachten vorgetragene Behauptung, es bilde einen „Haltepunkt“ und einen „räumlichen Abschluss der Wallanlagen“ ist nicht nachvollziehbar. Ebenso wenig kann das Foyer aufgrund seiner Aufständigung, die, wie das Gutachten zu Recht bemerkt, wegen der „beengten städtebaulichen Situation“ erfolgte, als ein „repräsentatives Schaufenster der Kultur“ dienen. Ein Schaufenster muss einen vollständigen Einblick in den gesamten Ausstellungsraum bieten können, was bei erhöhter Lage nur aus größerer Distanz möglich ist.

Ein gutes Gegenbeispiel für eine gelungene ‚Schaufensterarchitektur‘ ist das Metropolitan Opera House in New York. Hier entwickelt das Foyer samt Treppenanlage eine auf den Platz ausgerichtete und den Stadtraum nach innen weiterführenden Tiefenräumlichkeit und Szenographie, deren performative Kraft Stadtbewohner und Theaterbesucher stimmig zueinander in Beziehung setzt. Ferner korrespondiert diese Raumdramaturgie auf eindrucksvolle Weise mit den beiden Theaterbauten, die den Platz seitlich begrenzen und wie Flügelbauten der Oper wirken.¹ All das leistet Apels Foyer, das völlig bezugslos und isoliert steht, in keiner Weise. Eine räumliche Verschränkung erfolgt lediglich im Bereich unterhalb der Aufständigung. Dieser erweist sich jedoch gestalterisch und raumdramaturgisch als eine tote Zone. Grundsätzlich gehören aufgeständerte Stahl-Glas-Bauten als Solitäre in eine freie Landschaft, die im Idealfall als Parkanlage gegliedert ist, so dass der freie Raum unter und durch sie beziehungsweise unter ihr hindurchfließen kann (Villa Savoye von Le Corbusier, Farnsworth House und Lake Shore Drive von Mies van der Rohe). Aufständigungen funktionieren hingegen innerhalb einer innerstädtischen Blockrandbebauung nicht – und schon gar nicht vor einem anderen massiven Baukörper. Überhaupt sind Aufständigungen passend für Pavillon- und Wohnhausarchitekturen, nicht aber für die Stadtarchitektur. Die Wirkung, die Le Corbusier und Mies ihren Bauten durch eine entsprechende Platzierung

¹ Vgl. Peter Stephan, Wechselbeziehung. Fassade als Fokus urbaner Raumdramaturgie, in: Der Architekt. Grenze der Architektur – Architektur der Grenze, 4/2016, S. 26-29

ermöglicht haben, kommt in Apels Architektur aufgrund der völlig verfehlten Situierung und falschen Typologie nicht zur Geltung.

Nicht zuletzt war die Aufständigung ein Zugeständnis an die autogerechte Stadt. Vor dem Bau des Theatertunnels war der heutige Willy-Brandt-Platz eine dichtbefahrene Straße, die Fußgänger wurden unter den aufgestellten Bereich verbannt. Von einem „repräsentativen Schaufenster der Kultur“ konnte also keine Rede sein: Autofahrer nahmen das Innere des Foyers nicht wahr, und die, die Einblick hätten nehmen könnten, befanden sich unterhalb des Foyers – auch dies übrigens im Widerspruch zum „Öffentlichkeitsprinzip der Demokratie“.

Doch nicht nur die städtebauliche Wirkung des Foyers ist negativ zu beurteilen; es fällt auch schwer, von einer wirklich bedeutenden, denkmalwürdigen Architektur zu sprechen. Der Ansatz, zwei horizontale Ebenen (Bodenplatte des Obergeschosses und Dach) an außenstehende Träger zu hängen und sie untereinander mittels kleinerer Träger zu versteifen, ist gefällig, aber nicht unbedingt revolutionär. Mies van der Rohe, den das Gutachten richtig als geistigen Vater von Apels Konstruktionsästhetik anführt, hat dies bereits in den 1940er Jahren am schon erwähnten Farnsworth House und in den 1950er Jahren (in veränderter Form) in der Crown Hall von Illinois vorexerziert – in einer deutlich differenzierteren und ansprechenderen Formensprache – sowie bei Bauten, die sich nicht von ungefähr als pavillonartige Solitäre in Parklandschaften befinden!

Als letztes Qualitätskriterium führt das Gutachten von Dr. Dorn die künstlerische Ausgestaltung des Foyers mit dem „Wolken-Kunstwerk“ von Zoltán Kemény und dem Tafelgemälde ‚Commedia dell’arte‘ von Marc Chagall an. Tatsächlich machen diese beiden Werke das Foyer zu einem künstlerisch bedeutsamen Ort. Jedoch ist es bezeichnend, dass es weniger die Architektur selbst ist, die dazu beiträgt, als vielmehr ihre Ausstattung. Im Übrigen ist diese Ausstattung mobil und kann daher auch an anderem Ort zur Wirkung kommen – im Unterschied zu den noch vorhandenen, jetzt hinter der Verschalung verborgenen Reliefs des Seeling-Baus, die im Gutachten von Herrn Dorn leider auch keine angemessene Erwähnung fanden.

Fazit

- Das von Heinrich Seeling entworfene alte Schauspielhaus stellte in architektonischer, ikonographischer, kulturgeschichtlicher und städtebaulicher Hinsicht ein höchst anspruchsvolles und qualitätsvolles Denkmal dar. Es war keine wilhelminisch-kaiserliche Herrschaftsarchitektur, sondern Ausdruck eines selbstbewussten, politisch und geistig emanzipierten, toleranten und weltoffenen Bildungsbürgertums.
- Wesentliche Teile dieses Bauwerks, etwa die beiden Treppentürme sowie Abschnitte der Längsseiten und der Vorhalle sind heute noch erhalten und verdienen es, freigelegt und ergänzt zu werden.
- Das Foyer Otto Apels Foyers aus den 1960er Jahren erfüllt hingegen keineswegs „die gesetzlichen Voraussetzungen eines Kulturdenkmals aus geschichtlichen und künstlerischen Gründen. Seine Ständer-Architektur passt weder unter städtebaulichen noch typologischen Gesichtspunkten an diesen Ort. Ebenso wenig kann sie im Kontext der beiden Theaterbauten und des engen Vorplatzes die ihr zugedachte Funktion erfüllen. Was sie verspricht, hält sie nicht.
- Die Behauptung, Apels Architektur stehe für eine offene und demokratische Gesellschaft ist bautypologisch gleichfalls nicht aufrechtzuerhalten. Apels wesentliche Beiträge zur Herrschaftsarchitektur der NS-Diktatur lässt sein Oeuvre noch belasteter erscheinen als beispielsweise die Gemälde Emil Noldes, die vormals im Bundeskanzleramt hingen.
- Im Vergleich zu Otto Apels Foyer erweist sich die Architektur Heinrich Seelings in der Komplexität ihrer Formensprache und bildlichen Ausstattung sowie in ihrer städtebaulichen Bedeutung als die denkmalpflegerisch bevorzugt zu behandelnde Substanz. Da der Erhalt des Foyers die Wiedersichtbarmachung, Restaurierung und Teilrekonstruktion dieses bedeutenderen Denkmals ausschließt, ist die Entfernung des Foyers gerade auch unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten geboten.

Berlin, 5. September 2020

Prof. Dr. phil. habil. Peter Stephan

Anlage Vita Prof. Dr. Stephan



Foto: Universität Freiburg

Prof. Dr. Peter Stephan

Herr Prof Dr. Peter Stephan gilt als einer der profiliertesten Kunsthistoriker des Landes und verfügt über eine einzigartige Expertise. Prof. Stephan wurde 1963 in Offenburg geboren.

Von 1982 bis 1986 studierte er zunächst Alte Geschichte, Klassische Archäologie und christliche Archäologie in Freiburg im Breisgau und in Heidelberg. Erste Ausgrabungen (1986–1987) machte er beim Landesamt für Denkmalpflege Hessen in Wiesbaden im Rahmen seines Zivildienstes. Das Studium (1987–1989) der Alten Geschichte sowie der alten Kirchengeschichte und Patrologie in Freiburg schloss er 1990 mit dem Magisterexamen mit der Arbeit „Die Bedeutung von Geschichte in der Apologetik des Eusebius von Cäsarea“ ab.

Ein Zweitstudium (1990–1996) der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie absolvierte er in Würzburg und in Freiburg. Nach der Promotion 1996 in Kunstgeschichte, Klassischer Archäologie und Alter Geschichte in Freiburg, wirkte er von 1996 bis 1997 als freier Mitarbeiter bei der Badischen Zeitung in Freiburg. Beim Belser Verlag absolvierte er von 1997 bis 1998 eine Ausbildung zum Lektor. Von 1998 bis 1999 lehrte er als Dozent am Institut für Internationales Kulturmanagement in Freiburg für Kunstgeschichte, Kulturgeschichte und Deutsch.

Als Gerda-Henkel-Stipendiat forschte er von 1999 bis 2000 zu dem Projekt „Die geistigen Grundlagen der barocken Ikonologie“. Von 2000 bis 2003 konzeptionierte und bearbeitete wissenschaftlich das Teilprojekt B 11 „Das Papsttum und die katholische Kontroverstheologie im Spiegel der hochbarocken Bildkunst“ im Freiburger SFB 541 Identitäten und Alteritäten.

Von 2003 bis 2005 war Prof. Stephan Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt Garten-Räume, politische Räume an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Am 2. Februar 2006 wurde durch die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg habilitiert. Die Habilitationsschrift wurde mit dem Wetzstein-Preis für Kunstgeschichte der Universität Freiburg ausgezeichnet. Am Forschungsprojekt der Gerda Henkel Stiftung „Stadtraum als heilige Landschaft“. „Rom unter Sixtus V.“ wirkte er von 2007 bis 2010 mit. 2011 wurde er in Freiburg zum außerordentlichen Professor ernannt. Seit 2013 lehrt er an der Fachhochschule Potsdam Architekturtheorie und Kunstgeschichte. Seine Forschungsschwerpunkte sind Architekturgeschichte vom Mittelalter bis 1900, Gartenkunst, politische und religiöse Ikonographie und Strategien der herrschaftlichen (Selbst-)Inszenierung, der konfessionellen Disziplinierung durch die Bildkünste, der symbolischen Kodierung und Besetzung von Räumen sowie die Geschichte der Stadtbaukunst mit den Schwerpunkten Rom und Berlin.