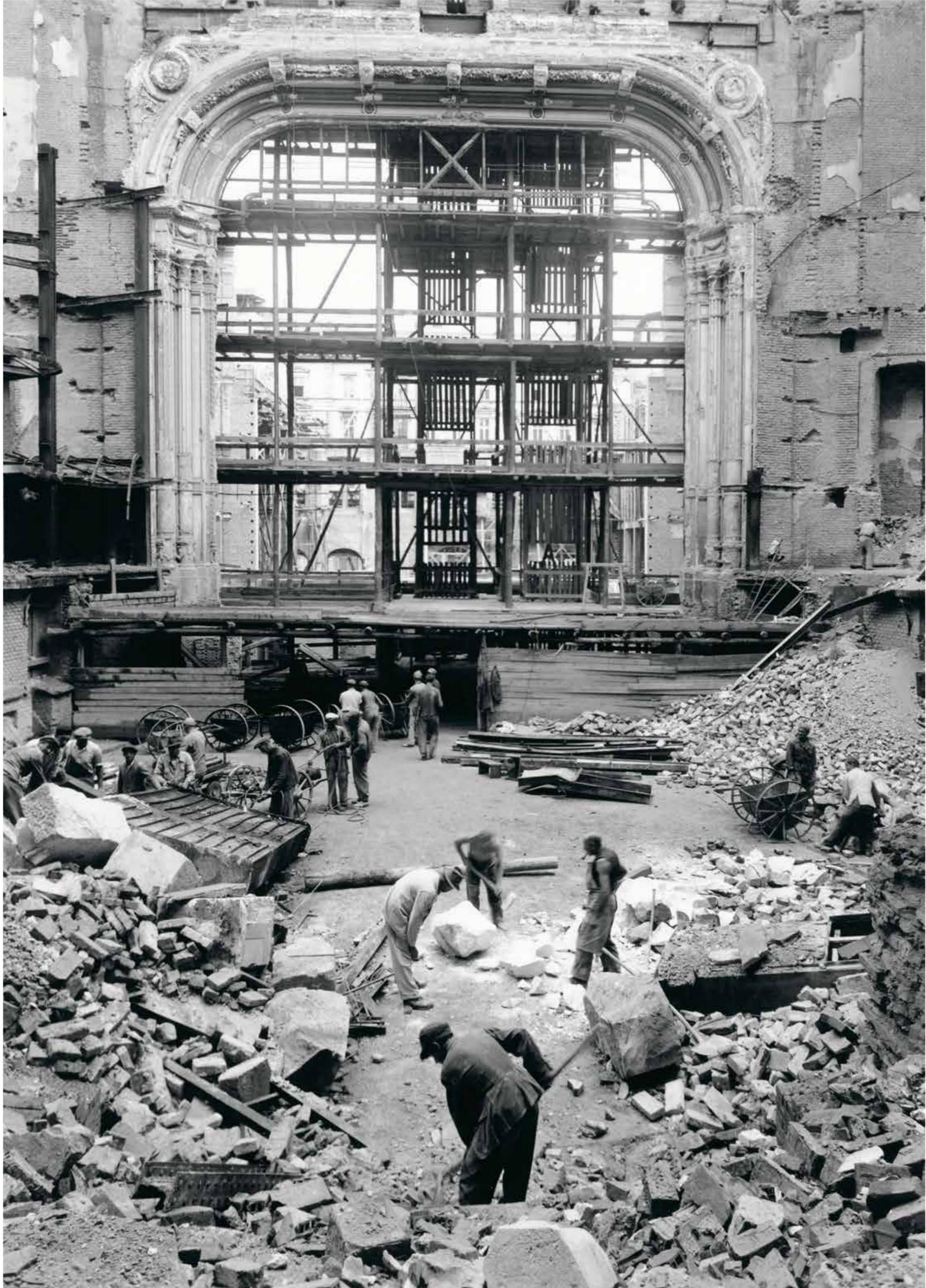
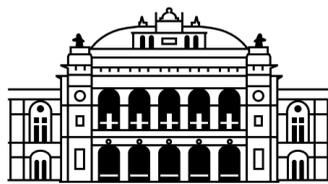




WIENER
STAATSOPER

DER WIEDERAUFBAU
1945-1955





WIENER
STAATSOPER

ANNA STUHLPFARRER

**DER WIEDERAUFBAU DER WIENER STAATSOPER
VON ERICH BOLTENSTERN, OTTO PROSSINGER /
FELIX CEVELA UND CENO KOSAK**

HERAUSGEGEBEN AUS ANLASS DES 150-JAHR-JUBILÄUMS
DES HAUSES AM RING VON DOMINIQUE MEYER,
OLIVER RATHKOLB, ANDREAS LÁNG UND OLIVER LÁNG

WIEN 2019

MOLDEN

VORWORT



VORWORT
6

EINLEITUNG



AUSSERHALB DES
ZEITGESCHEHENS
IN DER
MODERNEN
ARCHITEKTUR

8

KAPITEL 1



ZERSTÖRUNG
UND
ERSTE
AUFRÄUM-
ARBEITEN

12

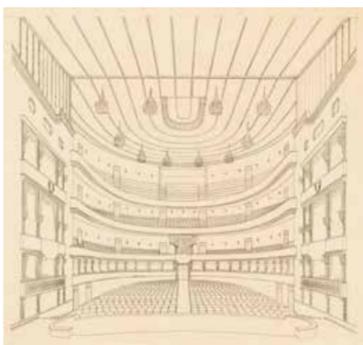
KAPITEL 2



DER
BAUKÜNST-
LERISCHE
WETTBEWERB
1947

18

KAPITEL 3



WEGE ZUM
NEUEN
OPERNHAUS

34

KAPITEL 4



JAHRE
DES
WIEDERAUFBAUS

42

KAPITEL 5



FOTOGRAFISCHE
INSZENIERUNG
DES NEUEN
OPERNHAUSES

66

KAPITEL 6



KÜNSTLERISCHE
AUSSTATTUNG
DER
PAUSENRÄUME

84

KAPITEL 7



NACH DER
RESTAURIERUNG
2017/18: DER BLICK
AUS DEM HEUTE

90

KAPITEL 8



DER WETT-
BEWERB FÜR DEN
EISERNEN
VORHANG 1954

108

KAPITEL 9



EINZUG DER
ZEITGENÖSSISCHEN
KUNST

120

ANHANG



ANMERKUNGEN
UND
BILDNACHWEIS

132

VORWORT

Im Jahr 1885 erschien ein Werk mit dem Titel *Das k. k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Siccardsburg. Gezeichnet von Prof. Paul Lange etc. Gestochen von H. Bültmeyer, Prof. Ed. Obermayer etc. Text von Architekt Hans Auer*. Es stellte die erste systematische, umfassende und im wahrsten Sinn des Wortes monumentale Präsentation der Wiener Oper im Buchformat dar. Es erschien als Band 1 einer umfangreich geplanten Serie, die die neuen Prunkbauten der Wiener Ringstraße in ästhetisch einheitlicher Form vorstellen wollte, indem alle Pläne und Ansichten nach gleichen formalen Richtlinien auf Grundlage des historischen Planmaterials neu angefertigt wurden. Den Vorstellungen der Zeit folgend, dass eine repräsentative Publikation auch ein entsprechendes Format haben müsse, erschienen die Bände in Großformat und als loses Mappenwerk, das man individuell zu einem repräsentativen Buch binden lassen konnte. Aus Anlass des 150-jährigen Jubiläums des Hauses am Ring erscheint 2019 ein Reprint dieses Prachtwerks.

Dass kein anderes Gebäude als das Opernhaus von August Sicard von Siccardsburg und Eduard van der Nüll zum Thema des ersten Bandes dieser Reihe gewählt wurde, macht deutlich, welchen Stellenwert dieser erste öffentliche Staatsbau der Wiener Ringstraße in den Augen der Zeitgenossen besaß. In Bezug auf die Funktion war der Neubau eines Operntheaters seit Jahrzehnten in Wiener Kulturkreisen ventiliert und diskutiert worden. In Bezug auf die Auftraggeber stellte die Oper den ersten staatlich finanzierten und durchgeführten öffentlichen Monumentalbau der neu geplanten Ringstraße dar. In künstlerischer Hinsicht war die Oper der erste Bau Wiens, an dem die zeitaktuellen Vorstellungen vom „Gesamtkunstwerk“, das im Zusammenspiel aller Gattungen der Kunst entstehen sollte, verwirklicht werden konnten. In ästhetischer Hinsicht stand die Oper, deren Erscheinung von Fachkollegen und Teilen der Wiener Gesellschaft heftig kritisiert wurde, an der Schwelle eines stilistischen Umbruchs. Und gerade die in Tageszeitungen heftig ausgetragenen Konflikte um dieses angeblich unzulängliche Erscheinungsbild der neuen Hofoper weisen deutlich darauf hin, dass sich das Bewusstsein der Bevölkerung in Veränderung befand: In einer Zeit

der Aufbruchsstimmung, als sich mit der Anlage der Ringstraße die ganze Stadt radikal zu verändern begann, traten neben den traditionellen Eliten des kaiserlichen Hofes und der höfischen Aristokratie neue, vor allem bürgerliche Gesellschaftsgruppen maßgebend auf den Plan und die innenpolitischen Umstände verschafften dem Medium der Presse ganz neue Möglichkeiten der Meinungsbildung. Dass die alte monarchische Hofoper in beinahe unveränderter Form auch anderen Staatsformen (sowohl republikanischen als auch faschistischen) als prestigeträchtiges Repräsentationsgebäude dienen konnte und es für die Zweite Republik noch immer tut, beweist ihre gut durchdachte räumliche und funktionale Organisation und ihre Fähigkeit, veränderten Bedingungen auch baulich angepasst zu werden – ohne ihren ursprünglichen Charakter zu verlieren.

Die Wiener Oper in ihrer heutigen Gestalt ist aber nicht mehr ein reines Produkt des 19. Jahrhunderts, sondern das Ergebnis des Wiederaufbaues nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs. Zwar sind die Außenhaut und wesentliche Teile der Innenräume noch im Vorkriegszustand erhalten, aber die Erschließungen, viele Pausenräume und vor allem die technischen Räume wurden im Zuge des Wiederaufbaues modernisiert und den Anforderungen der Zeit angepasst – sowohl den veränderten gesetzlichen Bestimmungen als auch funktional und ästhetisch. Weil die Staatsoper daher ein Produkt des 19. und 20. Jahrhunderts ist, entstand die Idee, dem Reprint des Lehmann-Bandes, der die Hofoper der Monarchie präsentiert, einen analog gestalteten Band zum Wiederaufbau der Oper gegenüberzustellen, der die Staatsoper der Zweiten Republik vorstellt.

Das vollkommen parallel zu tun ist freilich nicht möglich, weil es sich nach 1945 nicht um einen Neubau handelte wie in den 1860er-Jahren, sondern um einen Wiederaufbau und um die Restaurierung der erhalten gebliebenen Teile. Beide Bücher ganz analog zu gestalten funktioniert aber auch aus historischen Gründen nicht, weil der beim Wiederaufbau federführende Architekt Erich Boltenstern etwa für den Bühnenbereich gar nicht zuständig war und auch nicht für das gesamte übrige Haus – im Gegensatz zu Siccardsburg und van der

Nüll, in deren Bauatelier der gesamte Bau bis hin zu den technischen Einrichtungen und der künstlerischen und kunsthandwerklichen Ausstattung geplant worden war. Daher gibt es auch kein analoges Planmaterial, das sich dem Lehmann-Band exakt gegenüberstellen ließe: So existieren zwar Grundriss-Serien von Boltenstern, die systematisch alle Geschoße der wiederaufzubauenden Oper zeigen, aber den Bühnenbereich komplett ausparen. Und es gab nach 1945 keine einheitlich geplante und gestaltete Präsentation der wiederaufgebauten Oper im Buchformat, weshalb auch nie einheitlich gezeichnete Planserien hergestellt wurden.

Daher muss das inhaltliche Konzept des Bandes zum Wiederaufbau der Staatsoper über das des Lehmann-Bandes mit dem Ringstraßen-Bau hinausgehen. So thematisiert dieser Band auch den Wettbewerb um den Eisernen Vorhang einschließlich der Überblendungen der letzten 21 Jahre, in denen der Eisernen Vorhang zu einem temporären Bildträger für zeitgenössische Kunst transformiert wird. Die Fotografien zur Oper im Zustand des Jubeljahres 2019 anlässlich der jüngst abgeschlossenen Restaurierungen der historischen Malereien und Stuckaturen im Vestibül sowie der Loggia und des Schwind-Foyers sind Dokumentationen der rezentesten baulichen Maßnahmen im Haus am Ring.

Der Band zum Wiederaufbau, der auf eine Idee von Staatsoperndirektor Dominique Meyer zurückgeht, versammelt daher, der Zeit entsprechend, verschiedene Medien: Fotografien der zerstörten Oper und fotografische Dokumentationen des Wiederaufbaues, gezeichnete oder collagierte Wettbewerbsentwürfe sowie Skizzen zur künstlerischen Annäherung etwa des Zuschauer-raums an die letztlich realisierte heutige Form. Gemeinsam bieten beide Bände ein anschauliches Bild der Architektur der Wiener Staatsoper von ihren Anfängen als Hofoper bis in die heutige Zeit.

Richard Kurdiovsky



AUSSERHALB DES ZEITGESCHEHENS IN DER MODERNEN ARCHITEKTUR

Zum Wiederaufbau der Wiener Staatsoper in den Jahren 1945–1955

EINLEITUNG

Zehn Jahre nach dem Luftangriff auf die Wiener Innenstadt am 12. März 1945, bei dem neben dem Kunsthistorischen Museum, dem Messopalast, der Albertina oder dem Philipphof auch die Wiener Staatsoper durch fünf Sprengbomben getroffen wurde, fand am 5. November 1955 unter den Augen der Weltöffentlichkeit die Wiedereröffnung des ersten Hauses am Ring statt. Die Eröffnung mit *Fidelio* verwundert aus heutiger Sicht, hatte doch nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich gerade diese Oper Ludwig van Beethovens am 27. März 1938 die Jahre des Nationalsozialismus am Wiener Opernhaus eingeleitet. Andererseits entspricht genau dies jenem Verdrängen und Vergessen des Vergangenen, wie es ein Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Österreich noch gang und gäbe war.¹

Ursprünglich hatte man gehofft, den Wiederaufbau der von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll im Stil der Neorenaissance errichteten Oper bis zum 80-Jahr-Jubiläum des Hauses am 25. Mai 1949 fertigzustellen,² doch nahmen die Arbeiten an dem von Bomben und anschließendem Feuer zerstörten Zuschauer- und Bühnenhaus schließlich insgesamt zehn Jahre in Anspruch. Die von medialen Debatten begleitete Wiedererrichtung des neben dem Stephansdom wichtigsten identitätsstiftenden Symbols Österreichs wurde von Beginn an als politischer Auftrag angesehen, wobei sich die größte Kulturbaustelle des Landes auch zur „bevorzugte[n] Projektionsfläche für Parteipositionen“ entwickelte.³ Vor allem die Kommunistische Partei Österreich (KPÖ) propagierte den raschen Wiederaufbau des „Giganten der Kultur“, zumal die Möglichkeit zu ersten Sicherungs-, Aufräumungs- und Aufbauarbeiten alleine einer großen Hilfsaktion der Sowjetunion geschuldet war. Die Rote Armee unterstützte die aus SPÖ, ÖVP und KPÖ gebildete provisorische Regierung Österreichs bei der Instandsetzung der Oper mit insgesamt zwei Millionen Schilling, dringend benötigtem Baumaterial sowie Transportmitteln.⁴ Sämtliche Zeitungen, allen voran die *Österreichische Zeitung*, das Organ der Roten Armee, berichteten auf den Titelseiten von der Übergabe der sogenannten „Russenspende“ an den künstlerischen und den administrativen Direktor

der Wiener Staatsoper, Franz Salmhofer und Matthäus Flitsch.⁵ Gleichzeitig erfuhr die staatliche Bauleitung bei den Räumungs- und Ingenieurarbeiten die Unterstützung durch die englischen und amerikanischen Besatzungstruppen, wenn dies auch nicht mit großer medialer Berichterstattung verbunden war.⁶

Den Auftakt für die langjährigen öffentlichen Spendenaktionen zugunsten des Wiederaufbaus der Oper bildete ein Aufruf im *Neuen Österreich*, der ersten überregionalen, österreichischen Tageszeitung nach dem Zweiten Weltkrieg: „Der Aufbau beginnt. Wir wenden uns an alle. Die russische Hilfe mahnt uns und die ganze Kulturwelt, es den Russen gleichzutun. Wir sind ein armes Volk geworden, aber wir können und müssen dennoch das Unsere beitragen, daß unsere Musik wieder in ihre angestammte Heimstätte zurückkehre. Unsere Zeitung ‚Neues Österreich‘ tritt an die Spitze einer Aktion für den Wiederaufbau der Staatsoper. Wir stellen der Oper einen Baustein von 25.000 Mark zur Verfügung. Wir sind überzeugt, daß unser ganzes Volk bereit ist, nach besten Kräften mitzuwirken. Und wir hoffen auch, daß die freiheitsliebenden Kulturvölker, denen die Wiener Oper nicht gleichgültig sein kann, in den Wettstreit der kulturellen Hilfsbereitschaft und Solidarität eintreten.“⁷ Außer der Bausteinaktion, an der sich zahlreiche Firmen und Private beteiligten und für die neben Zeitungsinseraten und Aufrufen im Radio auch prominente Künstler in den Pausen der Opernvorstellungen in den Ausweichquartieren Theater an der Wien und Volksoper Werbung machten, brachte in den folgenden Jahren auch der Verkauf von Plaketten und künstlerisch gestalteten Opernmedaillen in verschiedenen Größen und Materialien beträchtliche Geldsummen ein.⁸ Die Hilfsbereitschaft und Spendenfreudigkeit in Österreich war groß und auch viele emigrierte Künstler wie die Sängerinnen Lotte Lehmann oder Maria Jeritza leiteten Hilfsaktionen in die Wege. In den USA kam es zur Gründung von Komitees und Propagandabüros zugunsten des Wiederaufbaus der Staatsoper, wobei diese eng mit Exilorganisationen zusammenarbeiteten (unter anderem das *Vienna Opera Reconstruction Comitée of the Austro American Tribune*).⁹ Aber nicht nur darstellende, sondern auch bildende Künstler wie den Maler Oskar Kokoschka, der im Oktober 1938 ins Londoner

Exil geflüchtet war und von dem das bekannte Gemälde der Wiener Staatsoper aus dem Jahr 1956 stammt, ließ die Zukunft der Wiener Staatsoper nicht kalt. Im Nachlass Kokoschkas befindet sich ein kurzer Text des Malers, der zum Wiederaufbau des Opernhauses am gleichen Ort und in gleicher Form wie vor der Zerstörung aufruft.¹⁰ Einen vor allem symbolisch wichtigen Schritt im Reigen der Unterstützungsveranstaltungen markierte das große Wiederaufbaukonzert am 6. Jänner 1947 anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor.¹¹ In Anwesenheit der höchsten Vertreter der Regierung und der Alliierten sowie der wichtigsten Repräsentanten aus Kunst und Kultur fand erstmals seit dem Bombardement 1945 im eben erst wiederhergestellten Vestibül des schwer beschädigten und ausgebrannten Operngebäudes ein Konzert statt. Wie durch ein Wunder war der Trakt gegen die Ringstraße mit den repräsentativen, reich ausgestatteten Vestibülen, Stiegen und Foyers im März 1945 vor der Zerstörung weitgehend verschont geblieben, sodass die Restaurierungsarbeiten in diesem Bereich der Oper schon 1946 beginnen konnten.

„Wir Jungen sagten damals: Die Oper ist ja ohnehin zerstört, warum nicht gleich ein neues Opernhaus? Rückblickend muss ich sagen, dass man zum Glück nicht immer auf junge Heißsporne hört.“¹² Und Architekt Wilhelm Holzbauer rückblickend noch an anderer Stelle: „Während die einen für eine Rekonstruktion auch des Zuschauerraumes und der seitlichen Pausensäle eintraten, waren wir jungen angehenden Architekten überzeugt, daß nur ein vollständiger Neubau nach den revolutionärsten Theaterkonzepten sinnvoll sei. Von Oskar Strnads Ringbühne bis zum Totaltheater von Walter Gropius erschien uns jede Art avantgardistischer Theaterarchitektur einem vermeintlich neu aufbrechenden Zeitalter angemessener als die Rekonstruktion des fast synonymhaft für den – damals noch verpönten – Ringstraßenstil geltenden Bau der Wiener Staatsoper.“¹³ Mit dieser Meinung war der damals noch junge Architekt Wilhelm Holzbauer, ein Schüler Clemens Holzmeisters, nach dem Zweiten Weltkrieg zwar nicht alleine, die Mehrheit sprach sich aber für den Erhalt und den möglichst zügigen Wiederaufbau der Wiener Staatsoper unter Bewahrung des äußeren Erscheinungsbildes – inklusive des charakteristischen, das Bühnen- und Zuschauerhaus vereinigenden Daches – sowie der erhalten gebliebenen, gegen den Ring gelegenen, historischen Räume aus. Vor allem das offizielle Österreich vertrat vom ersten Tag an diesen Standpunkt, die Öffentlichkeit erfuhr vom Entschluss zur Auslobung eines Architektenwettbewerbs für den Wiederaufbau des Zuschauerhauses erstmals in einer Erklärung des damaligen Staatssekretärs Julius Raab vom Mai 1945.¹⁴

Im September des Jahres wurde das grundlegende Raum- und Bauprogramm für den Wiederaufbau sowie die (zukünftige) Funktion des Baus als Festspielhaus, als Ort für Regierungsveranstaltungen sowie zur Abhaltung des Opernballs definiert, wobei neben der äußeren Form des Gebäudes auch die innere Struktur des Zuschauerraumes mit ihrer Hufeisenform und den Logenrängen erhalten werden sollte.¹⁵ Die Rufe nach einem demokratischen Opernhaus, nach einem zeitgemäßen Rangtheater, wie von Theodor Körner oder Viktor Matejka gefordert, bei dem „kein Privileg, kein Vorrecht des



Kammersänger Alfred Jerger betrachtet das Modell des Zuschauerraumes, im Hintergrund ein Foto des zerstörten Raumes, Foto: Horak-Pressphoto, ohne Datum.

Besitzes, des Einkommens, der Beziehung [...] künftig hin über die Zusammensetzung des Publikums entscheiden“, blieben ungehört.¹⁶

Das Bauprogramm, das als Basis für den ein Jahr später ausgeschriebenen zweistufigen Wettbewerb diente, umfasste bereits die meisten neuen Anforderungen, Baumaßnahmen und Modernisierungsschritte, die schließlich im Rahmen des Wiederaufbaus bis 1955 auch zur Umsetzung kamen.¹⁷ Die seit der Errichtung des seinerzeit richtungsweisenden Operngebäudes im Jahr 1869 wesentlich strenger gefassten Theatergesetze verlangten einige bauliche Änderungen, so entsprach unter anderem der bisherige gemeinsame Zugang zur 3. und 4. Galerie über je eine Stiege links und rechts des Vestibüls nicht mehr den aktuellen Sicherheitsstandards.¹⁸ Zukünftig sollten diese Stiegen nur mehr als Zugang zur 4. Galerie dienen, während man die zu Zeiten der Monarchie nur für die Majestäten und Erzherzöge zugängliche, bis auf Höhe des 1. Logenranges führende Kaiser- und Erzherzogstiege, die auch nach 1918 scheinbar nicht für jedermann zugänglich war, der allgemeinen Benützung freigab und bis zur 3. Galerie verlängerte.¹⁹ Gleichzeitig forderte die staatliche Bauleitung für das Publikum begehbare Terrassendächer und zusätzliche Aufenthaltsräume: Neben den beiden großen, lang gestreckten Festsälen auf Höhe des 1. Logenranges kam es auch zu einer Erweiterung der Garderoben- und Pausenräume der 3. und 4. Galerie. Im Parterre fanden neben zusätzlichen Garderoben und WC-Anlagen auf Vorschlag des Leiters der Bundestheaterverwaltung, Ernst Marboe, operngassenseitig die Tageskassen und gegenüberliegend die Abonnentenkassen – jeweils für sämtliche Bundestheater – Platz. Beim Wiederaufbau des Zuschauerhauses, das Sicardsburg und van der Nüll zwar nach Vorbild des italienischen Logentheaters, wenngleich mit zwei offenen Galerien anstatt durchgängig mit Logenrängen errichtet hatten, war das bauführende Ministerium für Handel und Wiederaufbau kaum zu Kompromissen in Richtung einer Modernisierung bereit (siehe Seite 34–35). Der im Vorfeld der beiden Wettbewerbe von der staatlichen Bauleitung ausgearbeitete Grundplan sah auch eine Neuordnung der Raumgruppen zwischen Zuschauer- und Bühnenhaus vor. Mit der Verlegung der Direktionsräume

und der Gebäudeverwaltung konnte ausreichend Platz für die angesprochenen Verbesserungen für das Publikum – die neuen Pausenräume – geschaffen werden und vor allem die großen Werkstätten übersiedelten in den gegenüberliegenden Hanuschhof.²⁰ Die neueste Technik sollte bei der Neugestaltung des vollkommen zerstörten Bühnenhauses zum Einsatz kommen, in dessen Planung internationale Fachkräfte einbezogen waren.²¹ Durch Überbauung eines Lichthofes konnte eine neue 11 Meter breite Seitenbühne geschaffen werden, wodurch sich gemeinsam mit der Hinterbühne und der Hauptbühne gesamt eine Fläche von mehr als 1.500 Quadratmetern ergab.²² „Die Hauptbühne ist als Versenk- und Schiebebühne eingerichtet und besteht aus sechs hintereinander liegenden Hubböden von je 18 m Breite und 3 m Tiefe, wobei jeder dieser Spielstreifen für sich gehoben und gesenkt werden kann. Hierdurch ist auch ein vertikaler Szenenwechsel möglich. Außerdem ist eine zusammenklappbare Drehbühne von 17,5 m Durchmesser vorhanden, die nach Gebrauch mit Hilfe einer Krananlage zusammengeklappt und zwischen Dachträger und Hinterbühne 24 m über dem Bühnenniveau platzsparend verstaut werden kann. [...] Die Dekorationswagen, welche die Kulissen aus dem (ebenfalls neu erbauten) Depot im Arsenal herbeischaffen, fahren in den rückwärtigen Teil des Operngebäudes ein und werden durch Lastaufzüge bis auf Bühnenhöhe gehoben.“²³

Doch wieder zurück an den Beginn der insgesamt zehnjährigen Wiederaufbauphase: Im Zuge der Opern-Enquete vom 4. April 1946 wurde vom Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau die Bildung eines Opernbaukomitees verfügt, das durch „sachliche Beratung und Aufbringung finanzieller Mittel die staatliche Bauleitung“ fördern sollte.²⁴ Das Komitee setzte sich aus je fünf Vertretern des Bundesministeriums für Handel und Wiederaufbau und des Unterrichtsministeriums (aus Bundestheaterverwaltung, Staatsoperndirektion und Bundesdenkmalamt), je zwei Vertretern des Finanzministeriums und der Gemeinde Wien sowie einem Vertreter des Bundesministeriums für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung und der Finanzprokuratur in Wien zusammen.²⁵ Wie im Falle der beiden Ideenwettbewerbe 1946 für die künstlerische Gestaltung des

Zuschauerhauses und der Dachkonstruktion sowie des geladenen Wettbewerbes für das Zuschauerhaus 1947 unterstützen je nach Bedarf weitere Fachleute das Komitee.²⁶ Fehlendes Planmaterial vom bestehenden Opernbau hatte die Ausschreibung des Ideenwettbewerbs für die Erlangung von Entwürfen für das Zuschauerhaus, im Besonderen des Auditoriums, bis zum September 1946 verzögert.²⁷ Die Konkurrenz richtete sich an alle in Österreich lebenden Architekten mit österreichischer Staatsbürgerschaft, die weder Mitglied der NSDAP oder Parteianwärter oder Mitglied einer der Wehrverbände (SS, SA, NSKK²⁸, NSFK²⁹) waren. Das Preisgericht unter dem Vorsitz von Sektionschef Rudolf Schober vom Handelsministerium setzte sich aus dem Direktor der Hochschule für angewandte Kunst Wien, Max Fellerer, dem Architekten Oswald Haerdtl, dem Wiener Stadtbaudirektor Hans Gundacker sowie dem Rektor der Technischen Hochschule Wien, Karl Holey, zusammen. Zehn ausgewählte Entwürfe sollten mit einem Preisgeld von je 2.000 Schilling bedacht und die drei besten Einreichungen allenfalls mit weiteren Vertretern der Baukünstlerschaft anschließend zu einem engeren Hauptwettbewerb geladen werden. Den ursprünglich mit 14. Dezember 1946 angesetzten Einreichtermin verlängerte man auf Bitte der Architektenschaft bis zum 2. Jänner 1947. Zur Überraschung der Jury war das Interesse am Wettbewerb gering: Nur 13 Architekten von insgesamt 35, die sich die Wettbewerbsunterlagen abgeholt hatten, reichten ihre Entwürfe auch fristgerecht ein, zwei waren ungültig.³⁰ Da laut Juryurteil vom 25. Jänner 1947 keiner der Entwürfe allen Anforderungen der Ausschreibung entsprach, sah man von einer Verteilung von Preisen ab. „Nur im Hinblick auf vorhandene technische Qualitäten – trotz der vorliegenden Mängel in künstlerischer Hinsicht“ wurde Ludwig Bakalowits, Eugen Schüssler und Josef Schilhab sowie Gustav Schüssler je ein Betrag von 2.000 Schilling als Entschädigung zuerkannt.³¹

Der geringen Beteiligung am Opernwettbewerb – vergleichsweise hatten bei der zeitgleich ausgeschriebenen Konkurrenz zur städtebaulichen und architektonischen Neugestaltung des Donaukanals mehr als 80 Interessenten die Wettbewerbsunterlagen erworben – liegen auf jeden Fall mehrere Ursachen zugrunde. Das Hauptproblem ist mit Sicherheit in dem sehr eng gesteckten Rahmen der Ausschreibung zu suchen, die mit dem zuvor bereits angesprochenen, fertig ausgearbeiteten Grundplan und dem genau festgelegten Raumprogramm bei gleichzeitigem Wunsch nach einer Beibehaltung der Formensprache Sicardsburgs und van der Nülls nur äußerst wenig künstlerischen Freiraum ließ. Mit 2.000 Schilling lag das Preisgeld zudem weit unter jenem anderer Wettbewerbe der Zeit (für die ersten drei Plätze beim Donaukanal-Wettbewerb 8.000/4.000/3.000 Schilling und fünf Ankäufe zu 2.000),³² es war sogar niedriger als jenes der ersten beiden großen Wettbewerbe zur Verbauung des Stephans- und Karlsplatzes gleich nach dem Krieg, nach deren Abschluss es auf Wunsch der Zivilvereinigung der Architekten zu einer Erhöhung der Preisgelder bei städtischen Ausschreibungen kam. Auch die relativ hohe Anzahl an großen Konkurrenzen seit Ende 1945 (im November 1945 war die Verbauung des Stephansplatzes und des Karlsplatzes ausgeschrieben, etwa zeitgleich mit der Oper die Verbauung des Donaukanals oder die Neugestaltung des städtischen Strandbads Gänsehüfel)

könnte sich auf die geringe Teilnahme beim Opernwettbewerb ausgewirkt haben, gleichzeitig waren die finanziellen Mittel und materiellen Arbeitsmöglichkeiten der Architekten nach dem Krieg sehr beschränkt. Es herrschte Mangel an Heizmaterial und die Einschränkung der Lieferung elektrischen Stroms behinderte die Arbeit der Architekten ebenso wie der Mangel an Papier.³³ Dies zeigt auch die Mitteilung in der Zeitschrift *Der Aufbau* im Nachhang an eine Ausschreibung, dass aufgrund der Papierknappheit „die Projekte auf den Wettbewerbsunterlagen oder auf Detailpapier gezeichnet werden können“.³⁴ Gleichzeitig zahlte man bei den beiden ersten großen Wettbewerben der Stadt jenen Käufern der Wettbewerbsunterlagen, die kein Projekt eingereicht hatten, den hierfür erlegten Betrag zurück.³⁵ Auch beim Staatsopernwettbewerb wurde angedacht, mittellosen Architekten, die sich am Wettbewerb beteiligen wollten, die die Kosten für die Einreichung in Höhe von 50 Schilling jedoch nicht aufbringen konnten, diese zu erlassen.³⁶

Im Sommer 1947 folgte schließlich die Ausschreibung des beschränkten baukünstlerischen Hauptwettbewerbs über die gesamte Innengestaltung des Zuschauerhauses (künstlerische Ausgestaltung des Auditoriums, Überarbeitung des Grundrisses, Schaffung neuer Festräume), die mehrmals verlängerte Einreichfrist endete am 1. Dezember 1947.³⁷ Wiederum ging man im Großen und Ganzen von einer Stillkopie des alten Hofopernhauses aus dem Jahr 1869 aus, eine Forderung, die Clemens Holzmeister bereits nach dem Ideenwettbewerb in der Zeitung *Die Presse* als mehr als problematisch kritisiert hatte. „Es mangelt [...] am Impuls zu höherer künstlerischer Leistung: der Baukünstler von heute ist kein Dekorateur, am allerwenigsten eignet er sich dazu aus Restbeständen verblichener – und mit Verlaub zu sagen – vielfach falscher Pracht ein harmonisches Ganzes zu schaffen. Die neue Gestaltung muß den Impuls vielmehr aus den Forderungen des modernen Theaters schöpfen.“³⁸ Doch sämtliche Kritik an der Vorgehensweise beim Wiederaufbau prallte ohne jegliche Konsequenz an den Verantwortlichen ab. Argumente wie nicht zeitgemäß, allein aus praktischen Gründen schwer umsetzbar (großer Aufwand, hohe Kosten, Materialknappheit sowie fehlende qualifizierte Bildhauer, Steinmetze und Maler) und zudem von kaum einem zeitgenössischen Architekten gewollt blieben ungehört.

Bei der Erstellung der Einladungsliste kamen einige Baukünstler aufgrund ihrer früheren Zugehörigkeit zur NSDAP oder einer ihrer Gliederungen nicht in die nähere Auswahl. Kostengründe und organisatorische Bedenken führten dazu, die angedachte Einladung an ausländische Architekten wie Gio Ponti, Sven Markelius oder Willem Marinus Dudok wieder zu verwerfen.³⁹ Gleichzeitig verabsäumte man im Zuge der Wettbewerbsvorbereitung die Einladung emigrierter Architekten zu einer Rückkehr nach Österreich, wie beispielsweise an Josef Frank, einen der wichtigsten österreichischen Künstler der Zwischenkriegszeit, dessen Name Oswald Haerdtl mehrmals ins Spiel gebracht hatte. Die Einladung zur Wettbewerbsteilnahme erging schlussendlich an die in Österreich lebenden Architekten Erich Boltenstern, Otto Niedermoser, Ceno Kosak, Otto Prossinger, Michel Engelhart, Friedrich Lehmann sowie an die drei erstgereihten Teilnehmer des Ideen-

wettbewerbs – Eugen Schüssler/Josef Schilhab, Gustav Schüssler und Ludwig Bakalowits. Als einziger im Ausland lebender österreichischer Architekt erhielt Clemens Holzmeister, der sich mit dem Artikel zum Ideenwettbewerb im Mai 1947 erfolgreich in Erinnerung gerufen hatte, eine Einladung zur Konkurrenz. Holzmeister, der in den Jahren des Austrofaschismus zu einem der einflussreichsten Künstler des Landes zählte, emigrierte 1938 in die Türkei, nachdem er unter den Nationalsozialisten zwangspensioniert und aus der Wiener Akademie entlassen wurde. Im Zuge der Jurysitzung im Dezember 1947 entschied man sich nicht zu einer Vergabe von Preisen, sondern nahm eine Reihung der Entwürfe nach Gruppen vor.⁴⁰ In Entsprechung des Wettbewerbsurteils wurde nach mehrmonatigen Beratungen anhand eigens angefertigter Modelle schließlich Erich Boltenstern mit dem Wiederaufbau des Zuschauerhauses und die nächstgereihten Architekten Otto Prossinger/Felix Cevla sowie Ceno Kosak mit den beiden Repräsentationsräumen im 1. Logenrang der Wiener Staatsoper beauftragt (siehe Seite 18–19 und 34–35).

Fazit

Nach dem Bombardement der Wiener Staatsoper am 12. März 1945 wurde noch während des Krieges mit der Beseitigung der Schuttmassen begonnen, es folgten Sicherungsarbeiten und statische Untersuchungen

sowie die langwierigen, aufgrund des Baumaterial- und Arbeitskräftemangels mehrere Jahre in Anspruch nehmenden Aufräumungs- sowie Restaurierungsarbeiten.

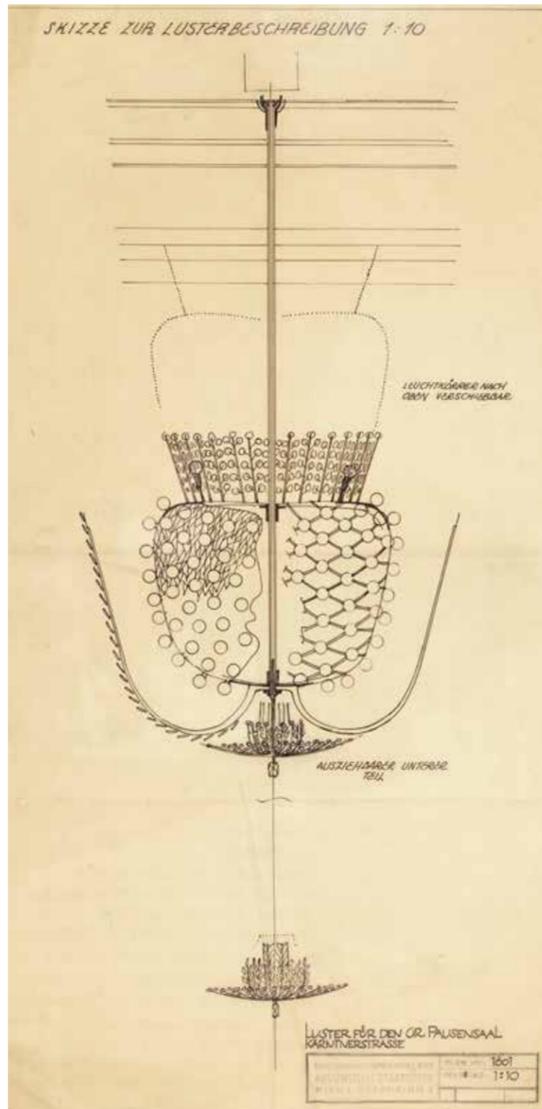
Die Staatsoper, eines der bedeutendsten identitätsstiftenden Denkmale Österreichs, sollte wie der Stephansdom als Erstes wiederaufgebaut werden. Im Jahr 1946 rief man dafür das beratende Opernbaukomitee ins Leben, 1947 den Wiederaufbaufonds.

Nach zwei Wettbewerben zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für den Wiederaufbau des Zuschauerhauses – einem offenen Ideenwettbewerb, der kaum Zuspruch fand, sowie einem geladenen Wettbewerb – wurde im Prinzip zugunsten jenes Bauprogramms entschieden, das die staatliche Bauleitung bereits in einem Grundentwurf 1946 vor den Wettbewerben ausgearbeitet hatte. Erich Boltenstern erhielt 1949 den Auftrag für die künstlerische Gesamtleitung des Wiederaufbaus sowie für die Gestaltung des Zuschauerraumes nach früherem Vorbild, die Architekten Ceno Kosak sowie Otto Prossinger/Fritz Cevla wurden mit der Neugestaltung des heutigen Gustav Mahler-Saals und des Marmorsaals betraut.

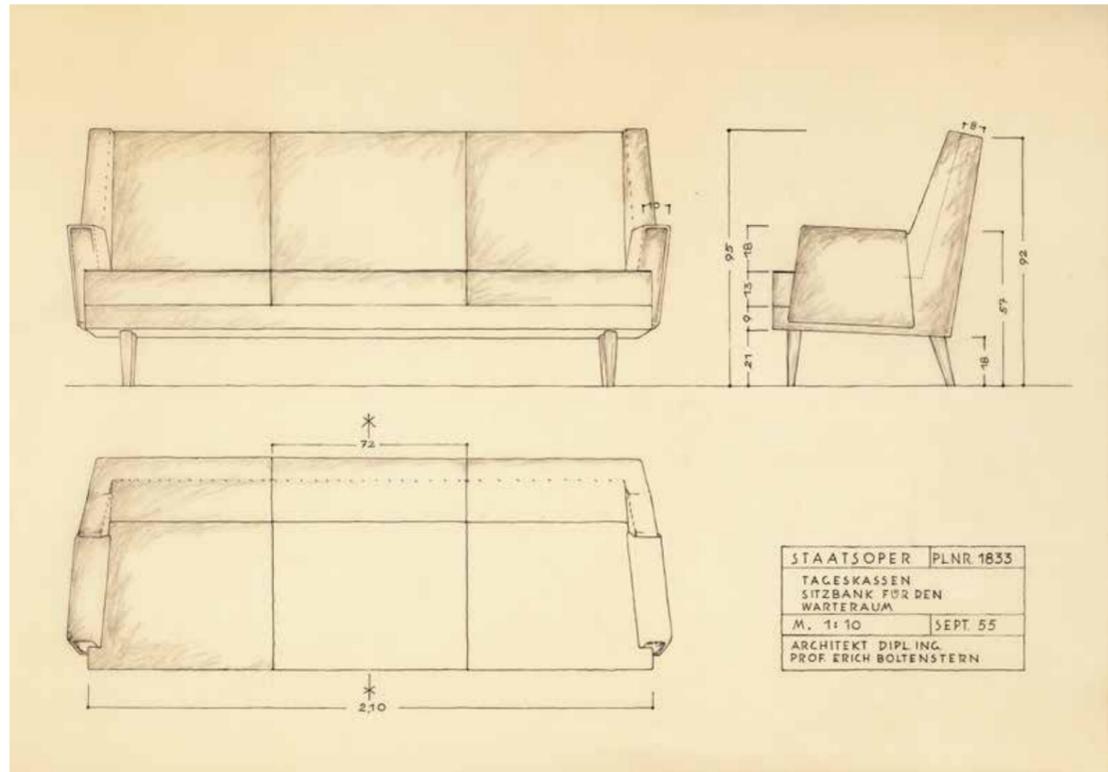
War man von einem beinahe originalgetreuen Wiederaufbau des von Eduard van der Nüll und August Sicard



Spendenauftrag für den Wiederaufbau der Wiener Staatsoper.



Ceno Kosak, Entwurf für die Luster des Gobelinsaals (heute Gustav Mahler-Saal), 1954.



Erich Boltenstern, Entwurf für die Sitzbänke im Warteraum der Tageskassen, 1955.

von Sicardsburg in den 1860er-Jahren entworfenen Zuschauerraumes ausgegangen – inklusive der sichtbehindernden, technisch nicht notwendigen Galeriesäulen –, konnte Erich Boltenstern im Laufe der Jahre mit viel Überzeugungskraft doch noch eine stützenfreie Gestaltung der beiden Ränge durchsetzen. Der Zuschauerraum rekurriert mit seiner rot-gold-elfenbeinernen Farbgebung stark auf die Gestaltung des 19. Jahrhunderts, gleichzeitig kommt es zu einer Vereinfachung der Logengestaltung, zur Reduzierung und Vereinfachung des Ornaments und plastischen Dekors sowie zum vollständigen Verzicht auf eine malerische Ausgestaltung. Boltenstern selbst spricht von einer „Lösung außerhalb des Zeitgeschehens in der modernen Architektur“ und beklagt, dass eine stärkere Abstrahierung des Ornamentalen von Seiten des Auftraggebers abgelehnt wurde.⁴¹ Robert Obsieger entwickelte mit dem Architekten die aus wenigen Grundelementen (profilierete Blätter und Stäbe) bestehenden Dekorelemente, während Hilda Schmid-Jesser, die einzige Künstlerin beim Wiederaufbau, für die endgültige Fassung verantwortlich zeichnete.⁴² Der Raum verliert durch diese reduzierte Formensprache von seiner ehemaligen historistischen Schwere, bewahrt aber seinen repräsentativen Charakter. Als Vorbild für die Entscheidung gegen eine Neugestaltung und für die Wiedererrichtung nach altem Vorbild diente der Wiederaufbau der Mailänder Scala im Jahr 1946.

Wie beim Hofopernbau des 19. Jahrhunderts kann auch bei der wiedererbauten Oper von einem Gesamtkunstwerk gesprochen werden, stammen doch neben der Architektur auch sämtliche Einrichtungsgegenstände wie Sessel, Bänke, Pulte, Buffets, Garderoben, Lampen, Spiegel bis hin zu den Türgriffen und Notenständern aus „einer“ Hand. Auch hier zeichneten die jeweiligen Architekten für „ihre“ Räume verantwortlich, das Gleiche gilt für die Wahl der Künstler für die malerische, plastische und kunsthandwerkliche Ausgestaltung. Erich Boltenstern hatte Wander Bertoni für zwei Reliefs in einem Foyer und Giselbert Hoke für die beiden monumentalen Wandbilder in den Rauchsalons eingeladen, den Festsaal von Otto Prossinger/Felix Cevela stattete Heinz Leinfellner mit großformatigen Marmorarbeiten aus, während Rudolf Hermann Eisenmenger für die Tapisseries des Gobelinsaals, heute Gustav Mahler-Saal, die Entwürfe lieferte. Bei dem eigens für den Eisernen Vorhang ausgeschriebenen Wettbewerb – insgesamt gab es vier Wettbewerbsrunden mit insgesamt 16 Künstlern – konnte sich ebenfalls Rudolf Hermann Eisenmenger durchsetzen und einen traditionellen, eher fantasielosen, antikisierenden Entwurf zur Ausführung bringen (der *Bild Telegraph* sprach von „Orpheus und Eurydike im KdF-Stil“⁴³) (siehe Seite 108–109). Die Nähe des Künstlers zum Nationalsozialismus und vor allem der Umgang der seinerzeit für den Wiederaufbau Verantwortlichen mit diesem Umstand führten über 40 Jahre später

schließlich zu einem Ausstellungsprojekt, bei dem der Eisernen Vorhang des Jahres 1955 als temporärer Bildträger für jährlich wechselnde Vorhangentwürfe zeitgenössischer Kunstschaffender dient (siehe Seite 120).

Während der von Ceno Kosak gestaltete und mit den Tapisseries von Eisenmenger ausgestattete Gobelinsaal mit seiner bemühten Repräsentationsarchitektur eher an die Architektur der vergangenen Jahre des Nationalsozialismus anzuschließen scheint („Beamtenbarock“), kann der Wiederaufbau des Zuschauerraumes durch Erich Boltenstern sowie der Marmorsaal von Otto Prossinger/Felix Cevela als qualitativ hochwertig, stilistisch jedoch eher konservativ, der gemäßigten Moderne zugehörig bezeichnet werden. Erich Boltenstern ist nicht zu den großen Modernen der Architektur des 20. Jahrhunderts zu zählen, doch zeigen Vergleiche mit seinen zeitnah entstandenen Werken, dass sich hier vor allem das Kunstwollen der Auftraggeber und nicht jenes des Architekten durchsetzen konnte. Trotzdem, und wahrscheinlich ist das die wirkliche Leistung Boltensterns, vermittelt die Wiener Staatsoper, wenn wir sie heute betreten, das Gefühl eines geschlossenen Ganzen, bei dem alte und neue Bereiche ohne viel Aufhebens harmonisch ineinander übergehen.

ZERSTÖRUNG UND ERSTE AUFRÄUMARBEITEN

In den Monaten Mai und Juni 1945 entstand eine umfangreiche Dokumentationsserie des Wiener Fotografen Bruno Reiffenstein, die das Ausmaß der Schäden am Gebäude der Wiener Staatsoper nach dem Luftangriff vom 12. März 1945 und dem anschließenden Großbrand zeigt. Während die Rückseite der Oper und der Bereich Philharmonikerstraße – Operngasse fast vollständig zerstört waren, blieb die Fassade des Opernhauses gegen die Ecke Kärntner Straße – Ringstraße beinahe unbeschädigt. Im Inneren zeigte sich ein verheerendes Bild: Nur die historistischen Räume entlang des Ringes waren weitgehend erhalten geblieben (Vestibül, Haupttreppenhaus, Teesalon, Foyer, Loggia), während das restliche Zuschauerhaus und das Bühnenhaus – insgesamt zwei Drittel des Gebäudes – in Trümmern lagen. Das nationalsozialistische Regime nutzte die Symbolkraft der brennenden Oper auch noch in den letzten Kriegstagen für seine Propagandazwecke und titelte in der *Kleinen Wiener Kriegszeitung*: „Gegen brutale Vernichtung eisiger Haß. Der gestrige Terrorangriff auf Wien/Die Oper in Flammen“. ⁴⁴

Noch vor Kriegsende, in den Märztagen 1945, setzen erste notdürftige Versuche zur Schadensbehebung ein, diese mussten aber während der Kampfhandlungen im April 1945 eingestellt werden. ⁴⁵ In den ersten beiden Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg fanden neben Sicherungs- und Aufräumungsarbeiten ausschließlich statische Untersuchungen über die Tragfähigkeit der erhalten gebliebenen Gebäudeteile statt. Der folgende, vom Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau für die Presse herausgegebene Bericht vom Oktober 1945 stellt eine Momentaufnahme dar, die einen anschaulichen Einblick in die heute kaum mehr vorstellbaren Schwierigkeiten auf der Großbaustelle und die frühen staatlichen Wiederaufbaupläne für die Wiener Staatsoper gibt. ⁴⁶ Die Darstellung schließt mit einem Verweis auf die sogenannte „Russenspende“: Die Sowjetunion hatte sich im Oktober 1945 bereit erklärt, Österreich beim Wiederaufbau der Staatsoper mit zwei Millionen Schilling zu unterstützen und auch für die zu Beginn notwendigen Baumaterialien und die zu ihrer Heranschaffung erforderlichen Transportmittel zu sorgen. ⁴⁷

Zum Wiederaufbau der Staatsoper

Aus dem Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau erfahren wir über den Stand der Arbeiten zum Wiederaufbau der Staatsoper, daß die provisorische österreichische Regierung über Antrag des Staatssekretärs Ing. RAAB gleich zu Beginn ihrer Tätigkeit einen für die Wegräumung der Schuttmassen sowie für die dringendsten Sicherungsmaßnahmen bestimmten, angemessenen Kredit bereitgestellt hat.

Die für diese Arbeiten bestellte, staatliche Bauleitung hat umgehend die dringlichsten Räumungsarbeiten in Angriff genommen und inzwischen auch die Untersuchungen über die Tragfähigkeit der verbliebenen Gebäudeteile abgeschlossen. Der Fortschritt der Arbeiten stößt allerdings immer wieder auf die altbekannten Hindernisse, die sich aus dem Mangel an geeigneten Facharbeitern, an Baustoffen und Transportmitteln ergeben. Nach der vorerst vorgenommenen Bergung der brauchbar verbliebenen Einrichtungen, Notenbeständen u. dgl., wurde mit der Abräumung der Schuttmassen begonnen. Daran sind sowohl beauftragte Baufirmen, als auch die „Septemberaktion“ am Werk. Die Schuttmassen werden vorerst in der Operngasse deponiert und sollen später auf den Gleisen der Strassenbahn mittelst 2 Lokomotiven bis zum Anschluß an die jetzt schon elektrisch betriebenen Strassenbahn-Linien, sowie von dort zu den endgültigen Abladeplätzen verführt werden. Der Räumung der Hinterbühne, der Hauptbühne sowie des Zuschauerraumes einschließlich der Galerie- und Logenkonstruktionen stellen sich die ausserordentlich sperrigen, beim Brand abgestürzten Eisenkonstruktionen in den Weg. Für die Wegschaffung dieser Eisenmassen ist deren vorherige Zerkleinerung notwendig, wofür jedoch dermalen noch das erforderliche Schneidgas fehlt. Bisher wurden 2 der 8 grossen eisernen Dachbinder von 35 m Spannweite oberhalb des Zuschauerraumes entfernt. Die übrigen 6 sollen aus arbeitstechnischen Gründen während des Winters verbleiben.

Zur Sicherung der bestehen gebliebenen Gebäudeteile sind Notdächer vorgesehen, von denen jene über der Loggia und über dem Foyer bereits fertiggestellt sind, während jene über der Kaiserstiege und über der Hauptstiege demnächst vollendet sein werden. Die Herstellung

der Notdächer über dem Direktions- und Verwaltungstrakt wird soeben begonnen.

Beim Bombeneinschlag oberhalb des sogenannten Kaisersaales mussten Pölzungen vorgenommen werden, die Ausmauerung ist im Zuge. In dem durch Notdächer bereits geschützten Hauptstiegenhaus und in den anschliessenden Gängen sind Arbeiten an den durch Rauch und Staub beschädigten Marmorverkleidungen im Gange. Durch diese Beschäftigung werden die besonderen, für derartige Arbeiten nötigen Fachkräfte für die künftigen Marmorarbeiten in der Oper gesichert.

Da das Gebäude nun schon über 75 Jahre besteht, bedarf es trotz seiner damals vorbildlichen Anordnung und Ausgestaltung einer den derzeitigen Anforderungen entsprechenden Anpassung, um die volle Sicherheit und Bequemlichkeit der Besucher und eine zeitgemäße Ausgestaltung des technischen Bühnenapparates sowie die beabsichtigte Vielseitigkeit der Verwendung des Hauses zu erreichen. Die neue Staatsoper soll der Staatsregierung künftighin auch für repräsentative Zwecke in grösserem Ausmass zur Verfügung stehen.

Die Hauptgrundlagen für die zeitgemäße Erneuerung des Opernhauses werden in Kürze so weit festliegen, daß die geplante Ausschreibung des Architekten-Wettbewerbes für die künstlerische Gestaltung des neu herzustellenden Zuschauerhauses und der sonstigen repräsentativen Innenräume sich anschliessen kann.

Die kürzlich bekanntgegebene hochherzige Unterstützung des grossen Aufbauwerkes durch die Sowjetunion wird den Anreiz geben, daß auch von den Wienern und Österreichern und von den übrigen Freunden der Staatsoper Beiträge für die Wiederherstellung dieser Kulturstätte zufließen. Mit Dankbarkeit darf vermerkt werden, daß zu den bedeutenden Kosten des Wiederaufbaues der Wiener Staatsoper, die allein schon für die baulichen Leistungen mit rund 30 Millionen Reichsmark veranschlagt sind, durch die grosszügige Spende der Sowjetunion ein wesentlicher Beitrag gewidmet ist.

Presseinformation des Staatsamts für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau, Oktober 1945



ZERSTÖRUNG UND ERSTE AUFRÄUMARBEITEN

Brand der Wiener Staatsoper nach den Bombeneinschlägen vom 12. März 1945



Oben: Gesamtansicht der Staatsoper Ecke Ring – Operngasse mit den Resten des zerstörten Daches, Beginn der Aufräumungs- und Sicherungsarbeiten. Foto: Bruno Reiffenstein, 23. Mai 1945.

Unten: Das schwer beschädigte Operngebäude von der Philharmonikerstraße aus gesehen. Foto: Bruno Reiffenstein, 23. Mai 1945.



Oben: Blick entlang der Operngasse mit dem zerstörten Philippshof und der Albertinarampe im Hintergrund. Foto: Bruno Reiffenstein, ohne Datum.
 Unten: Der ausgebrannte Seitenflügel der Oper mit der Kaiserstiege im Vordergrund (Operngasse). Foto: Bruno Reiffenstein, 8. Juni 1945.



Erste Aufräumarbeiten im Bühnenhaus. Foto: Lucca Chmel, ohne Datum.



Oben: Zerstörter Zuschauerraum, Blick von der Erzherzogstiege. Foto: Bruno Reiffenstein, 15. Mai 1945.
Unten: Zerstörter Zuschauerraum, Blick vom 1. Logenrang. Foto: Bruno Reiffenstein, 19. Mai 1945.

DER BAUKÜNSTLERISCHE WETTBEWERB 1947

Beim „Wiederaufbau eines Kunstdenkmals vom Range der Wiener Staatsoper sind in Anbetracht der großen Bauschäden eine Reihe künstlerischer und technischer Probleme zu erwarten, zu deren Lösung es wohl kaum zugänglich erscheint, nur einen [...] Baukünstler heranzuziehen. Unter den vielen Problemen erfordert vor allem der Neuaufbau des Zuschauerraumes hinsichtlich seiner künstlerischen Ausgestaltung und seiner modernen Anpassung an die Formensprache van der Nülls hohes Können und Formensinn und wird auch die Frage der Umgestaltung oder Entfernung der die Sicht und Akustik empfindlich störenden Bogenöffnungen (Säulensitze) in der IV. Galerie zu lösen sein. Eine befriedigende Lösung solcher Aufgaben kann nur durch Auswahl unter mehreren Vorschlägen getroffen werden, weshalb [...] zur gegebenen Zeit an einen Wettbewerb zum Wiederaufbau der Wiener Staatsoper geschritten werden sollte. Entsprechend der hohen künstlerischen Aufgabe dürfte es jedoch von Vorteil sein, auf eine allgemeine Wettbewerbsausschreibung zu verzichten und sich auf einen engeren Wettbewerb unter bewährten Architekten zu beschränken, deren Auswahl im Einvernehmen mit der Ingenieurkammer, dem Oesterr. Architektenverein und der Zentralvereinigung der Architekten getroffen werden soll.“⁴⁸

Die ersten Überlegungen zur Ausschreibung eines Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für den inneren Ausbau des Zuschauerhauses fallen in das Frühjahr 1945. War ursprünglich – wie im Akt des Staatsamts für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau zu lesen – nur ein beschränkter Wettbewerb geplant, entschloss man sich im Sommer 1946 zur Durchführung einer zweistufigen Ausschreibung unter österreichischen Architekten: einem offenen Ideenwettbewerb und einem anschließenden geladenen Hauptwettbewerb.⁴⁹ Nachdem von der ersten Konkurrenz 1946, an der sich 35 Architekten beteiligt hatten, keine Planunterlagen überliefert sind, soll die Aufmerksamkeit auf die erstgereihten Entwürfe des geladenen Wettbewerbs aus dem Jahr 1947 fokussiert werden.⁵⁰

In der Jurysitzung vom 18. Dezember 1947 entschied sich das Preisgericht, dem neben dem Sektionschef des

Handelsministeriums, Rudolf Schober (Vorsitzender), dem Direktor der Hochschule für angewandte Kunst Wien Max Fellerer, dem Architekten Oswald Haerdtl, dem Wiener Stadtbaudirektor Hans Gundacker auch der Rektor der Technischen Hochschule in Wien, Karl Holey, angehörte, gegen die Vergabe eines ersten Preises.⁵¹ Die Jury nahm stattdessen eine Reihung der Entwürfe in vier Gruppen vor, wobei jeder der acht Teilnehmer ein Honorar in Höhe von 10.000 Schilling erhielt. Der ersten Gruppe gehörten Erich Boltenstern und Otto Prossinger/Felix Cevla, der zweiten Ceno Kosak und Clemens Holzmeister, der dritten Friedrich Lehmann, Gustav Schüssler und Josef Schilhab/Eugen Schüssler sowie der vierten Gruppe Ludwig Bakalowits an.

Ausschlaggebend für das Juryurteil war der Umgang der Architekten mit den drei Hauptaufgaben des Wettbewerbs: An erster Stelle stand die Gestaltung des Zuschauerraumes, dann folgte die Umgestaltung des Grundrisses im Sinne einer größeren Übersichtlichkeit und Auflockerung und schließlich in dritter Linie die Schaffung neuer Festräume. Die Herausforderung der ersten Aufgabe bestand darin, dass der Bestand des Zuschauerraumes vollkommen vernichtet war, die Neugestaltung jedoch auf „den erhaltenen baulichen Organismus in seinen Mauerzügen und Konstruktionen“, auf den Charakter des Baus in seiner äußeren Erscheinung sowie auf die großteils unversehrt gebliebenen, prunkvollen Räume gegen die Ringstraße Rücksicht nehmen musste.⁵² Erschwerend kam hinzu, dass der Raumeindruck des alten Zuschauerraumes der Hofoper von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll „trotz seiner materiellen Zerstörung in dem Erinnerungsbild noch immer weiter lebte“. Dieser nicht zu unterschätzende Aspekt scheint auch dafür ausschlaggebend, dass die Jury jene Projekte, die den Versuch zeigten, anstelle des alten Logentheaters ein den neueren Anschauungen entsprechendes Rangtheater zu schaffen, sämtlich ablehnte. Lobend hob sie in ihrer zusammenfassenden Beurteilung aber jene Entwürfe hervor, die Vorschläge zur Verbindung dieser beiden Grundtypen enthielten.

Manifestiert hat sich dies in den beiden Einreichungen von Erich Boltenstern, der – wenn auch nach zahlreichen,

jahrelangen Um- und Neuplanungen – letztendlich auch den Auftrag für den Wiederaufbau des Zuschauerhauses der Staatsoper (mit Ausnahme der beiden großen Festsäle im ersten Logenrang) erhielt. Boltenstern hatte sich schon vor dem Zweiten Weltkrieg in Berlin im Atelier Hans Poelzigs und später als Assistent von Oskar Strnad an der Wiener Kunstgewerbeschule und von Clemens Holzmeister an der Akademie der bildenden Künste mit den neuesten Entwicklungen im Theaterbau auseinandergesetzt. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde er vom Dienst an der Akademie suspendiert, aufgrund seiner privaten und beruflichen Verbindungen zu jüdischen Kreisen galt er als nicht systemkonform. Nach dem Zweiten Weltkrieg avancierte Boltenstern durch seine Rolle sowohl als planender Architekt als auch in beratender Funktion zu einem der wichtigsten Architekten des Wiederaufbaus.

Sein Alternativentwurf beim Opernwettbewerb mit der Ausgestaltung als Rangtheater wurde zwar als „beachtlicher Versuch“ eingestuft, doch kritisierte die Jury den fehlenden „festlichen Charakter“.⁵³ Durchsetzen konnte sich der Architekt beim Wettbewerb hingegen mit seinem eher traditionellen Entwurf, der zwar auf die sichtbehindernden und konstruktiv nicht notwendigen Säulen im obersten Rang der alten Hofoper verzichtete, jedoch in der Gestaltung mit vier Logenrängen (mit Ausnahme des Bereichs rund um die Festloge), der reduzierten Ornamentik sowie der von Günther Baszel sehr klassisch gehaltenen Deckenmalereien und dem Eisernen Vorhang vom alten Erscheinungsbild des Auditoriums nicht zu stark abwich. Trotz Vereinfachung der künstlerischen Ausstattung konnte Boltenstern somit den Charakter des alten Raumes in seinen Grundzügen erhalten. Dasselbe gilt bei den neu geschaffenen Festsälen: Den zerstörten Kaisersaal des 19. Jahrhunderts rekonstruierte Boltenstern durch das Aufgreifen der alten Wandgliederung mit den Fresken in den oberen Wandfeldern sowie der Kassettendecke beinahe 1:1 und stellte diesem auf Seite der Kärntner Straße den Neuen Saal gegenüber, der nicht nur durch die Verkleidung mit Marmorplatten einen traditionellen Gesamteindruck vermittelte. Die Jury resümierte, dass der Entwurf „eine im Grundriss und in der Raumgestaltung, sowie in der einzelnen Durchbildung einwandfreie Lösung darstellt, die den Wunsch nach freier Wiederbelebung des alten Erinnerungsbildes im Zusammenhang mit den erhaltenen Teilen des Hauses weitgehend entspricht“.

Ebenfalls in die erste Gruppe gereiht war das Projekt der Salzburger Architekten Otto Prossinger/Felix Cevla. Sie bildeten den Zuschauerraum in seiner Gesamtwirkung als Logentheater aus, ersetzten im Parterre jedoch die Logen durch Sitzreihen. Für den in den Schnitten und der Perspektive zum Ausdruck kommenden offenen Raumeindruck verantwortlich sind die hinter die Logenbrüstungen zurückgesetzten Stützen. Sie werden im Juryprotokoll als die Geschlossenheit beeinträchtigend kritisiert, da es hierdurch zu einer stärkeren Betonung der Horizontalen kam. Als störend empfand das Preisgericht zudem die Ausbildung der vorgezogenen Schallhaube und die Anordnung der seitlichen Säulen bei der Bühnenöffnung. Anerkennung erfuhren „das Ringen um eine eigenständige Lösung“ sowie die „edle[n] Verhältnisse und Formen“ der Festsäle.⁵⁴ Dies sowie der Versuch, „mit grosser Zurückhaltung die im



Anonyme Fotografie des Zuschauerraumes gegen Ende des 19. Jahrhunderts.
(aus: Das k. k. Hofopertheater in Wien. Erbaut von Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Wien 1894).

alten Gebäude enthaltene Grundstimmung im Raumbild wieder zu gewinnen“, dürften 1948 schließlich auch zur Beauftragung der Architekten zur Ausgestaltung des operngassenseitigen Festraumes anstelle des ehemaligen Kaisersaales und des Rauchsalons geführt haben. Otto Prossinger und Felix Cevela, die sich an Salzburger Wiederaufbauprojekten der 1950er-Jahre wie dem Wettbewerb für das Kaiviertel oder dem Neubau des Kongresshauses (gemeinsam mit Max Fellerer und Eugen Wörle) beteiligten, waren ähnlich Erich Boltens für ihre zurückgenommene Modernität bekannt.

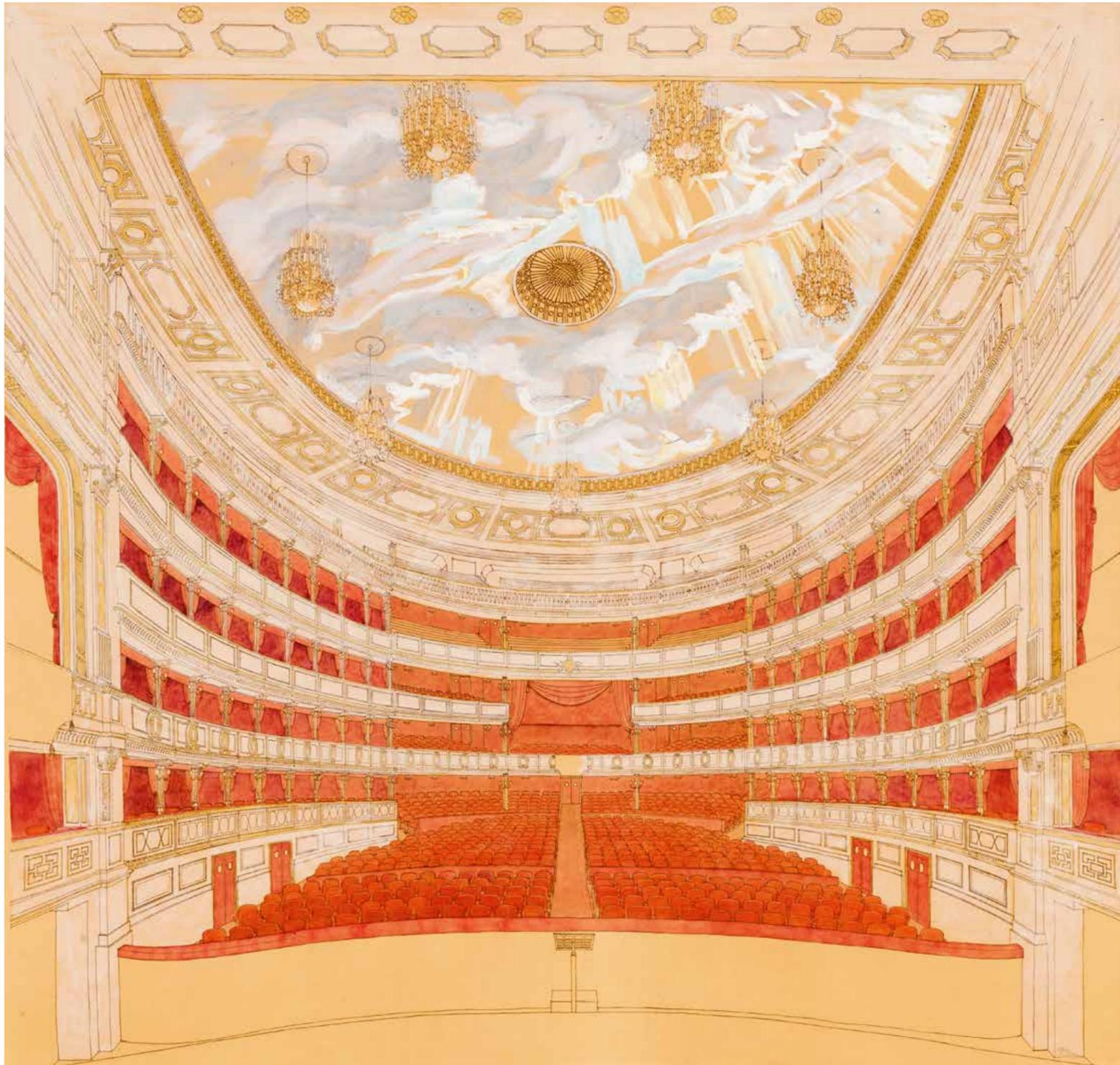
Der Auftrag zur Ausgestaltung des neuen Festsalles anstelle der ehemaligen Direktionswohnung auf Seite der Kärntner Straße ging an Ceno Kosak, dessen Wettbewerbsbeitrag sich wie jener von Clemens Holzmeister in der zweiten der vier vom Preisgericht bestimmten Gruppen befand. Kosak, der als Architekt, Maler und Bühnenbildner tätig war, hatte bei Holzmeister an der Akademie studiert und war bis 1934 auch dessen Mitarbeiter. Unter den Nationalsozialisten an der Akademie zwangspensioniert, arbeitete er als selbstständiger Architekt und zeichnete unter anderem für den Umbau des Stadttheaters in Budweis verantwortlich. Die Jury überschlug sich in ihrer Bewertung der Pläne zu den Festräumen geradezu und sprach von einer „hervorragenden, dekorativen Begabung des Verfassers“. Neben der „feine[n] Harmonie bei der Durchbildung der Wand des Kaisersaales“ dürfte der Entwurf für den Eisernen Vorhang „die grossen dekorativen Fähigkeiten des Verfassers“ gezeigt haben. Sowohl die Pläne für die Festsäle als auch die Vorhangentwürfe

haben sich nicht erhalten. Als Reproduktionen überliefert sind lediglich zwei Zeichnungen vom Zuschauerraum: Sie zeigen die ganz traditionelle Lösung Ceno Kosaks mit der Ausbildung als reines Logentheater sowie auch die Beibehaltung der sichtbehindernden Stützen im 4. Rang, wodurch die Raumwirkung des Zuschauersaales des 19. Jahrhunderts bewahrt wurde.

Mit viel Raumgefühl und einem Sinn für große theatrale Wirkung präsentieren sich die Pläne Clemens Holzmeisters für den neuen Zuschauersaal. Sein Entwurf weist entsprechend der geänderten sozialen Struktur über den drei Logenrängen zwei offene Amphitheatergänge unter Weglassung der sichtbehindernden Säulen auf. Bei der plastisch durchgebildeten Decke mit dem zentralen blütenförmigen Luster, der verschiedene Beleuchtungsanlagen enthielt,⁵⁵ kritisierte die Jury die zu wuchtige Ausformung der fahnenbänderartigen Gestaltung.⁵⁶ Die wichtigste Neuerung aber stellte die Bühne dar: Unter Verzicht auf die beiden Parterre-Proszeniumslogen schuf Holzmeister erstmals bei seinen Theaterentwürfen eine Vorbühne. Diese Idee zeigte sich in Ansätzen auch in den Entwürfen einiger anderer Wettbewerbsteilnehmer, Holzmeister geht aber noch einen Schritt weiter. Die vierte Galerie zieht sich um den gesamten Zuschauerraum und ist über der Bühne als Empore ausgebildet, die bei konzertanten Vorstellungen – wenn der Blick auf die Bühne nicht vorrangig ist – zusätzlichen Platz für Besucher bieten oder in anderen Fällen in das Bühnenspiel als weitere Ebene miteinbezogen werden kann. In Kombination mit den

zu Bühnenportalen umfunktionierten Proszeniumslogen und der Vorbühne stellte dies ein von den Theaterneuerern gefordertes Aufbrechen der starren Trennung zwischen Zuschauerraum und Guckkastenbühne dar und bot die Möglichkeit für völlig neue Inszenierungen.⁵⁷ Die Jury hielt die Anordnung der Empore für „fragwürdig“ und sah in dem Bauteil keine „sinnvolle Bedeutung für die architektonische Gestaltung des Saales“. Da von den Festräumen keine Pläne erhalten sind, kann lediglich das Juryprotokoll Aufschluss über die Gestaltungsideen Holzmeisters für diese neuen Opernbereiche bieten: „Bei den Festräumen ist die Verwendung der Makart’schen Gemälde ein guter Gedanke; dagegen ist die zu weitgehende Anbringung von Schaukästen an den Wänden nicht glücklich, da sie dem festlichen Charakter dieser Räume widersprechen.“⁵⁸

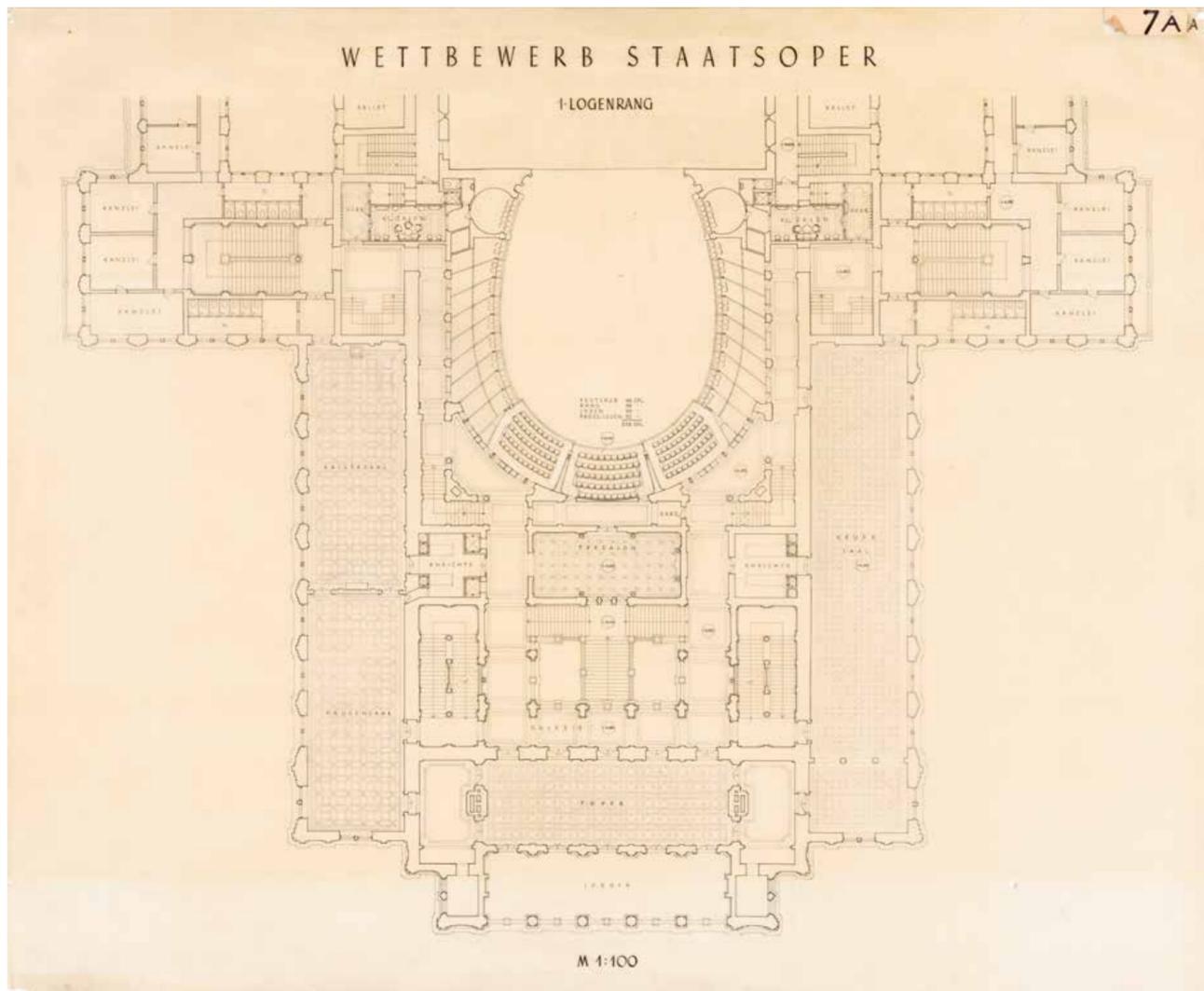
Den Abschluss bildet ein kurzer Blick auf das Projekt von Friedrich Lehmann, auch wenn die Jury diesen Wettbewerbsbeitrag in die dritte der vier Gruppen reihte.⁵⁹ Während die architektonische Durchbildung sowohl des Zuschauerraumes als auch seiner Festräume nicht überzeugen konnte, gingen seine Grundrisslösungen und die Bewältigung aller praktischen Fragen weit über den von der staatlichen Bauleitung ausgearbeiteten Grundplan hinaus und stellten alle anderen Projekte in den Schatten. Dies beinhaltete den großen Umgang als Umfassung des Zuschauerraumes, die gute Lösung der Zugangsmöglichkeiten zum Parterre und den einzelnen Rängen sowie die Ausweitung des Zuschauerraumes, wodurch der Fassungsraum auf 2.400 Personen erhöht werden konnte.



Erich Boltenstern, Zuschauerraum – Blick zu den Logen,
Wettbewerbsentwurf 1947.



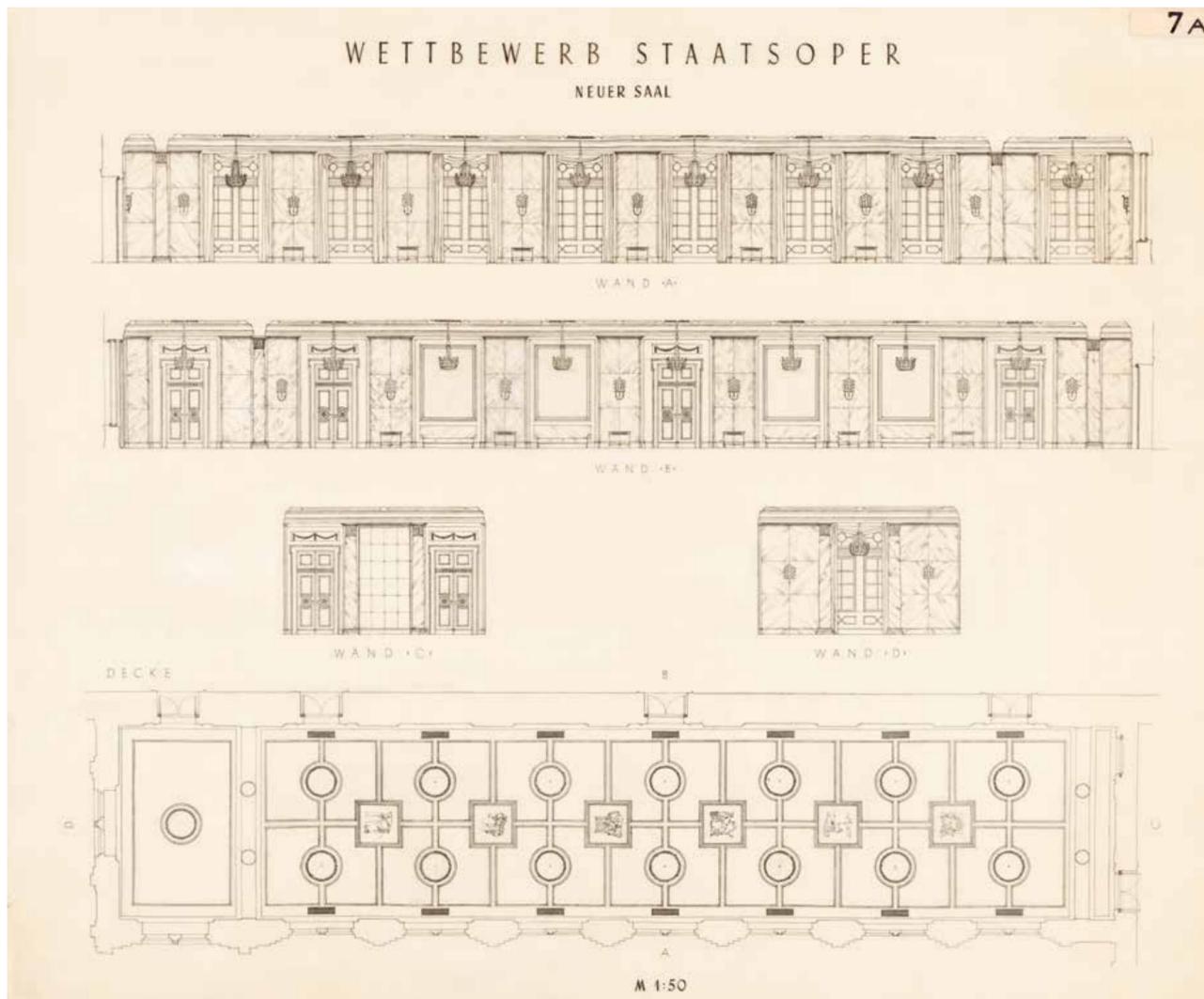
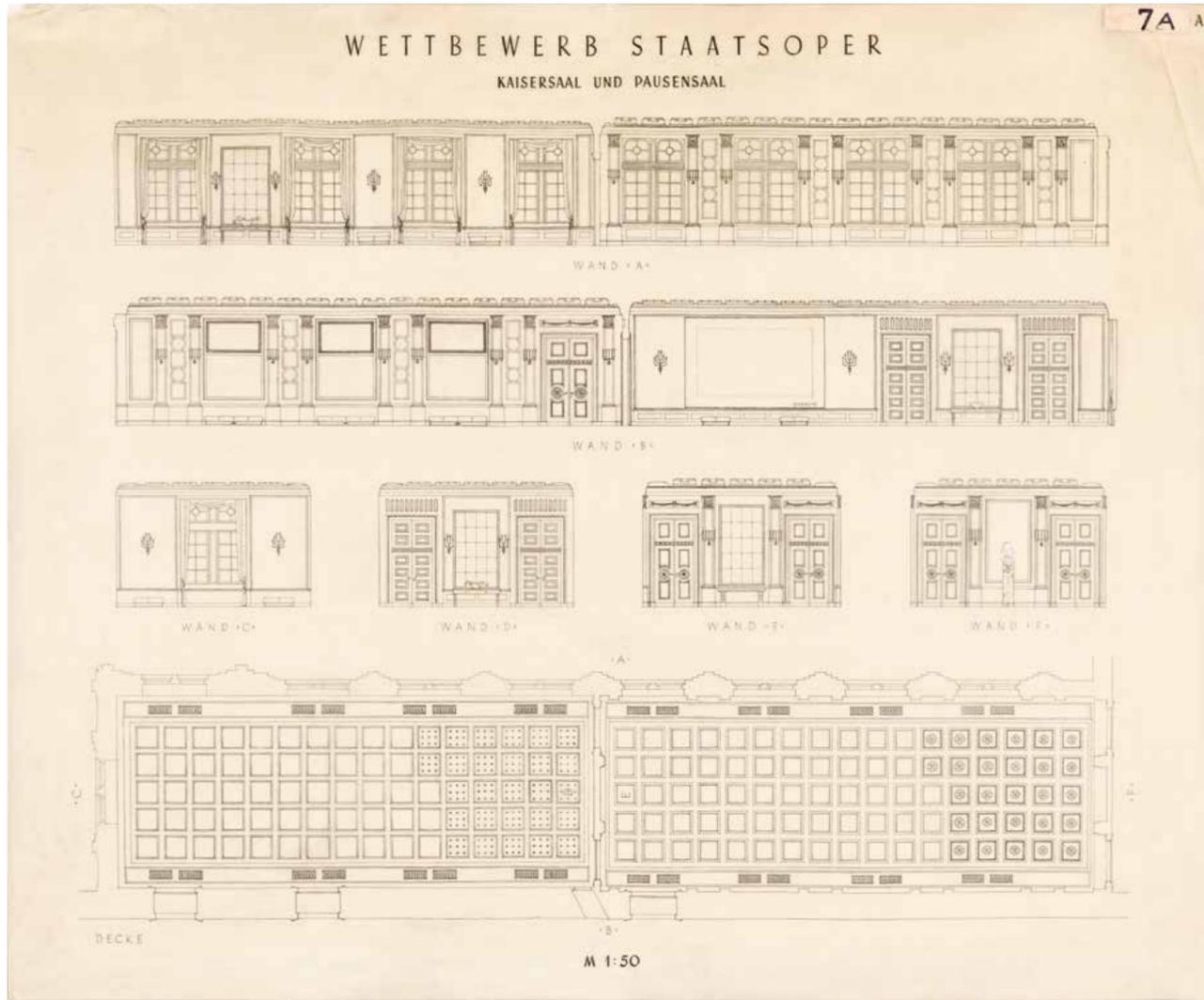
Erich Boltenstern, Zuschauerraum – Blick zur Bühne,
Wettbewerbsentwurf 1947.



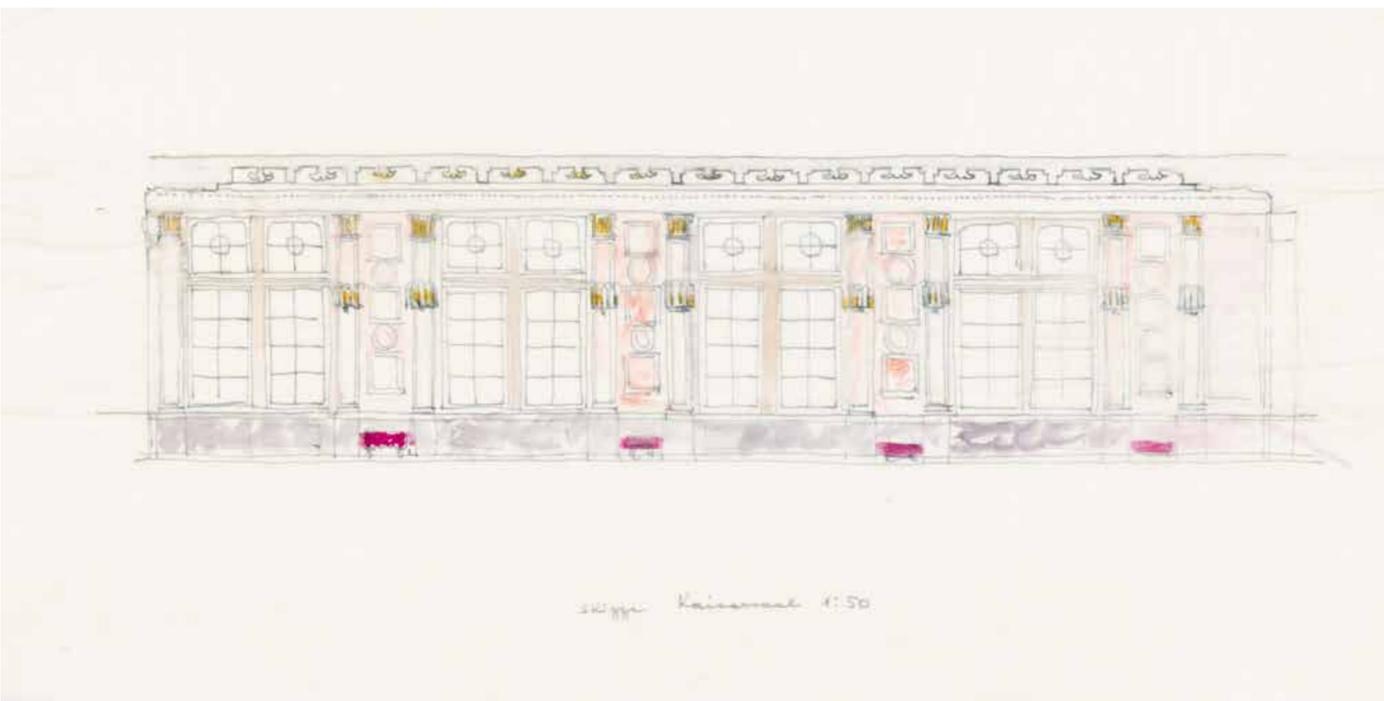
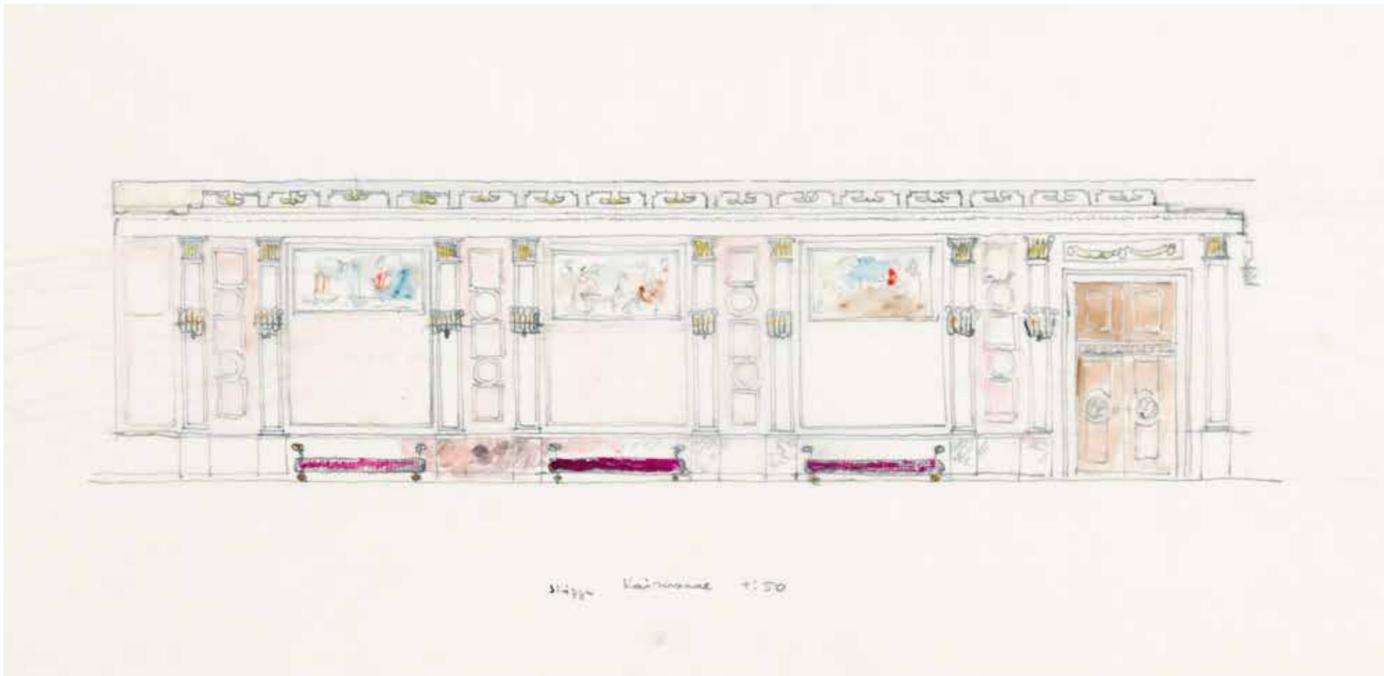
Erich Boltentstern, Grundriss vom Parterre und 1. Logenrang, Wettbewerbsentwurf 1947.



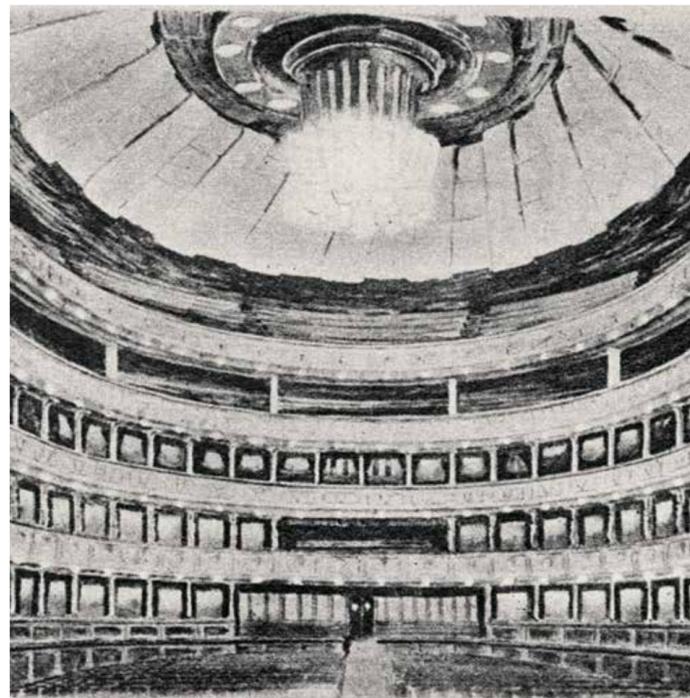
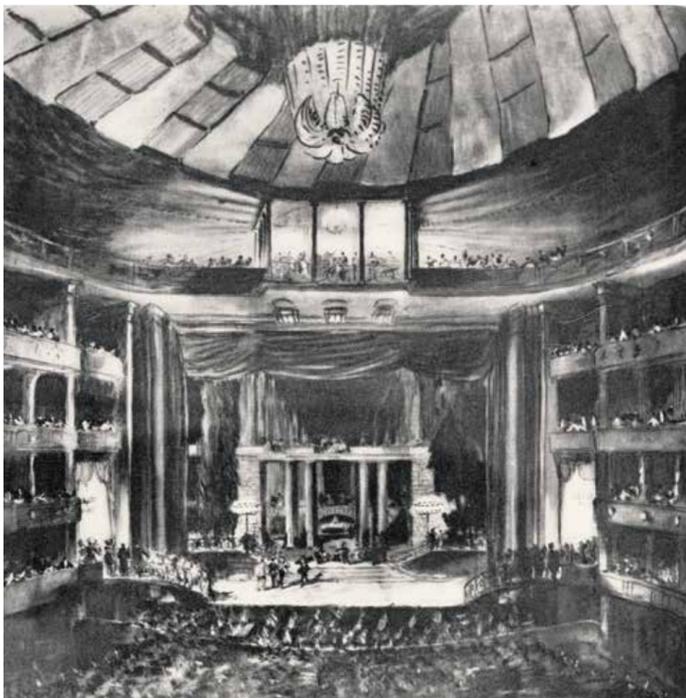
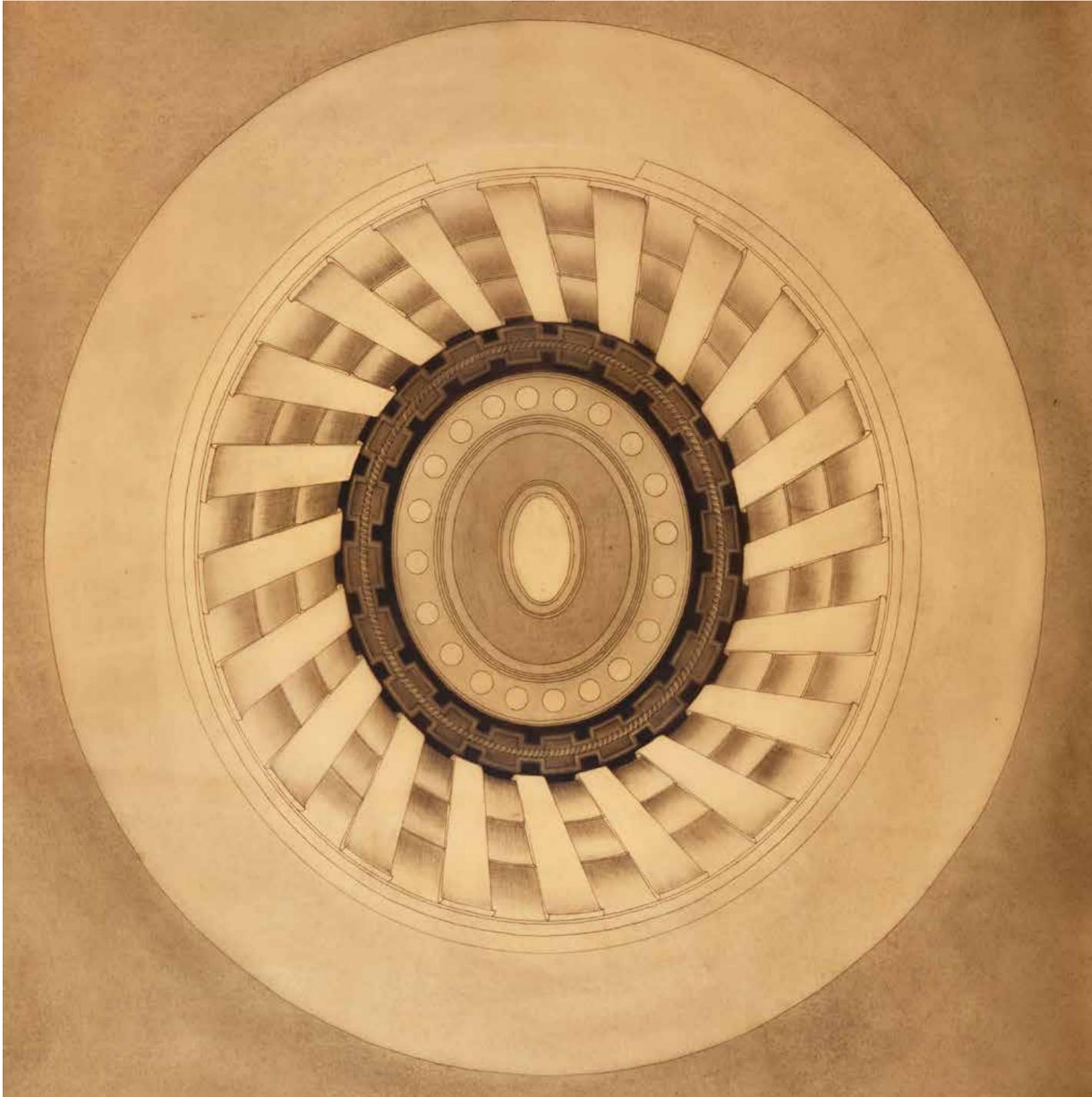
Oben: Erich Boltenstern, Längsschnitt durch das Zuschauerhaus, Wettbewerbsentwurf 1947.
Unten: Erich Boltenstern, Querschnitt durch das Zuschauerhaus, Wettbewerbsentwurf 1947.



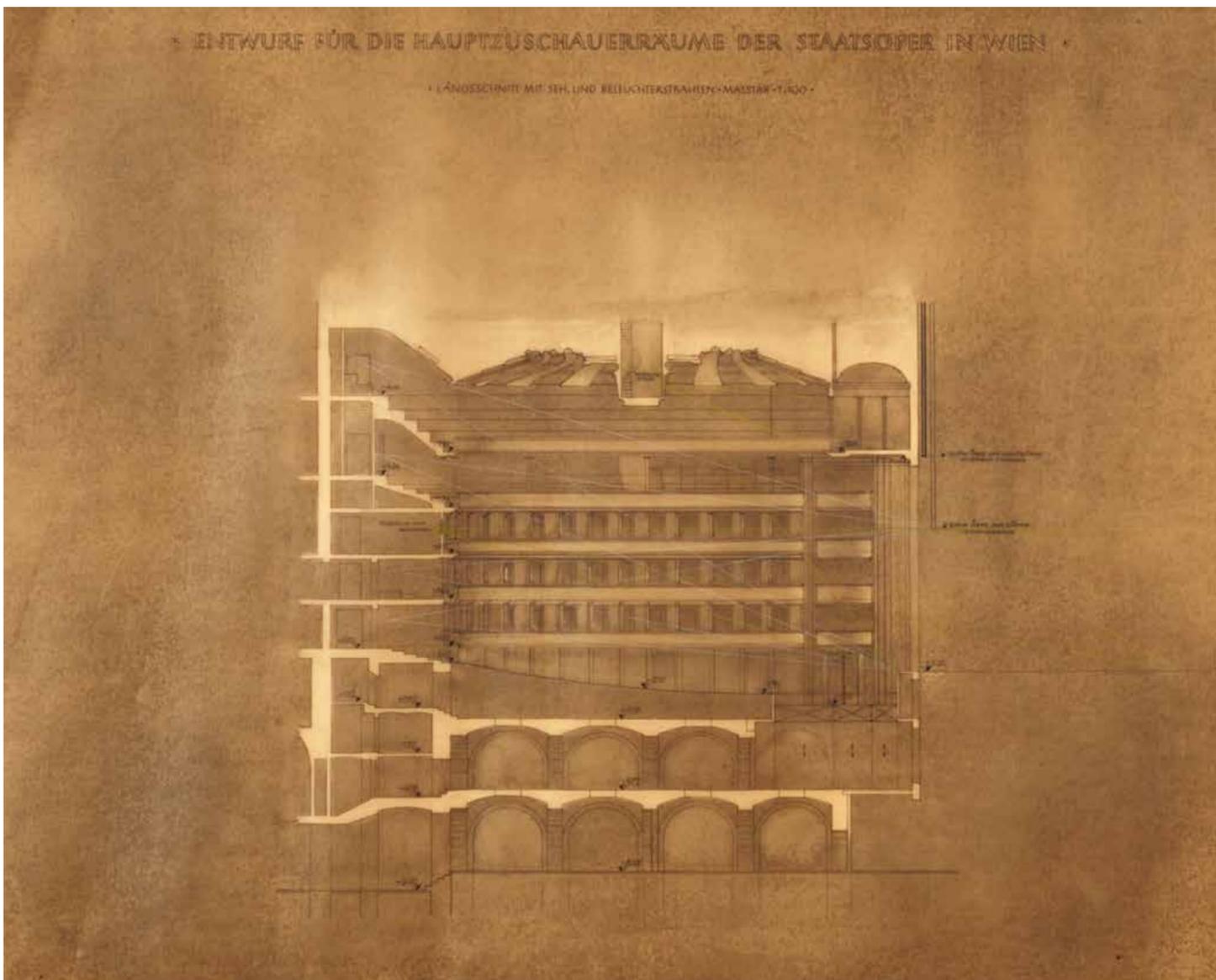
Erich Boltenstern, Wandansichten und Decke der neuen Pausensäle (Kaisersaal und Pausensaal, Neuer Saal), Wettbewerbsentwurf 1947.



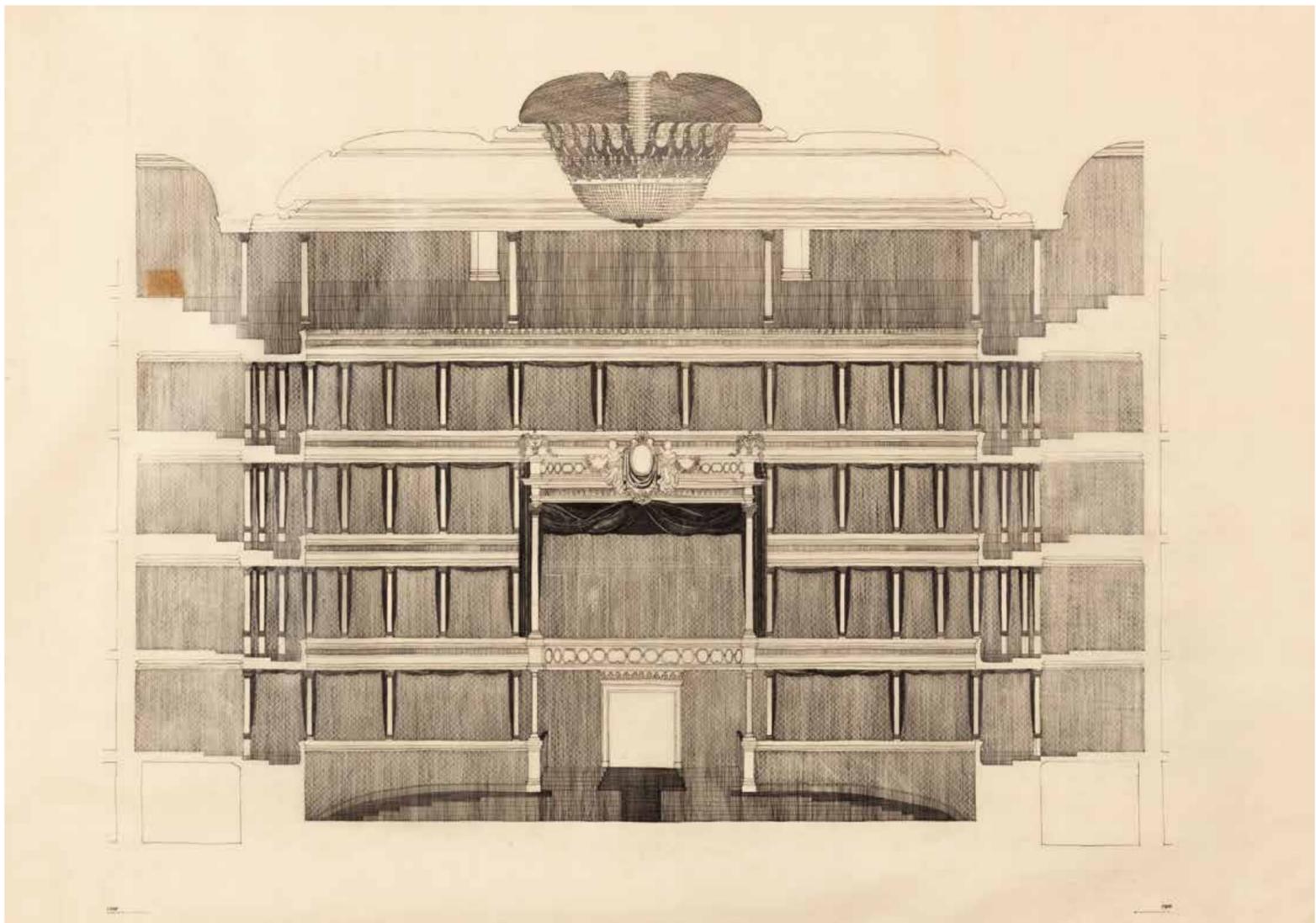
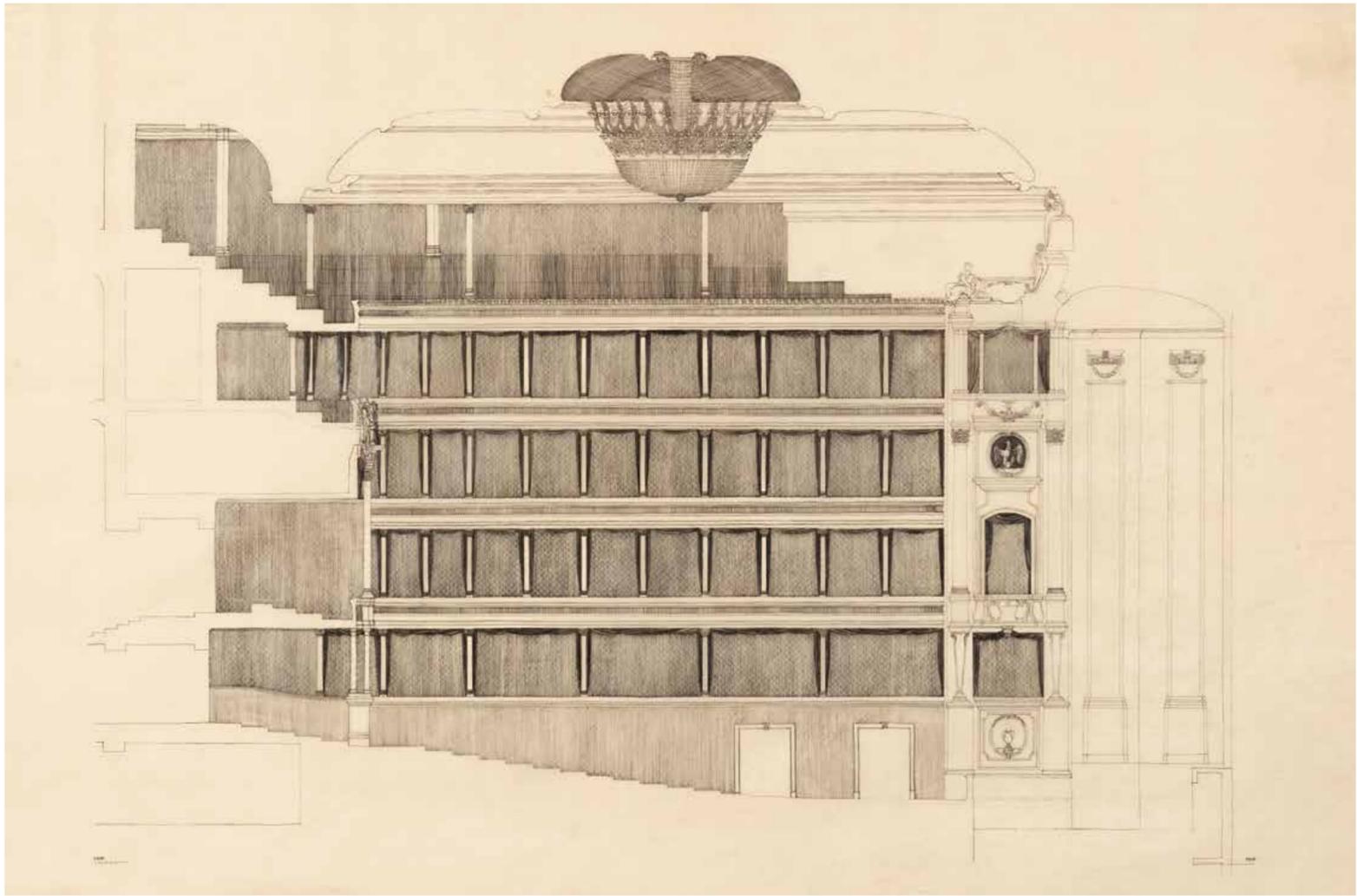
Erich Boltenstern, Skizzen zu den neuen Pausensälen, Wettbewerbsentwurf 1947.



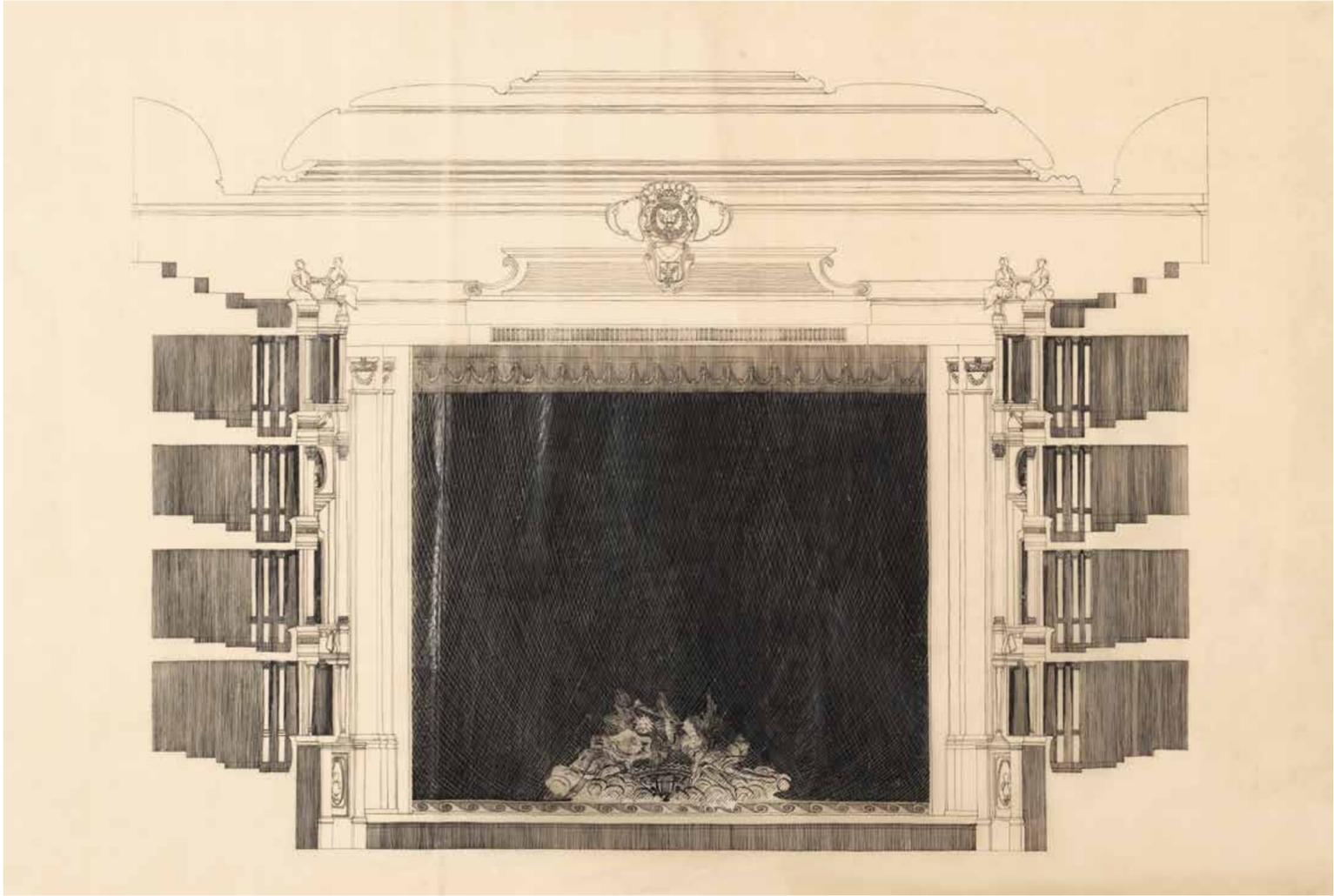
Oben: Clemens Holzmeister, Decke des Zuschauerraumes, Wettbewerbsentwurf 1947.
Unten: Clemens Holzmeister, Zuschauerraum – Blick zur Bühne und zu den Logen, Wettbewerbsentwurf 1947.



Oben: Clemens Holzmeister, Querschnitt durch den Zuschauerraum, Wettbewerbsentwurf 1947.
 Unten: Clemens Holzmeister, Längsschnitt durch den Zuschauerraum mit Seh- und Beleuchterstrahlen, Wettbewerbsentwurf 1947.

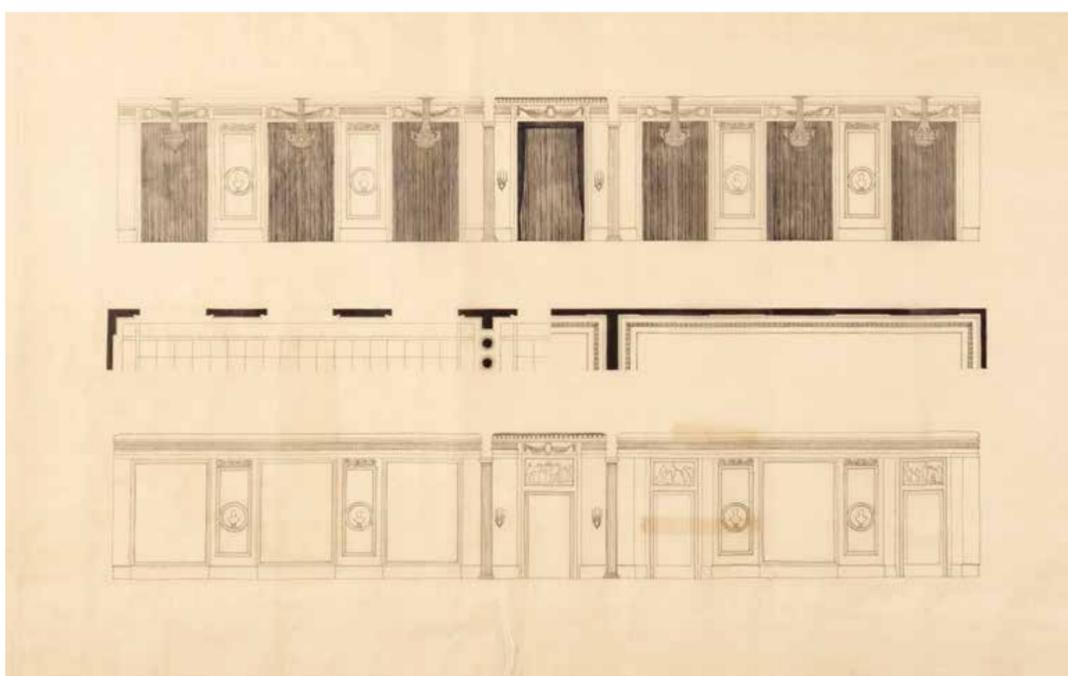
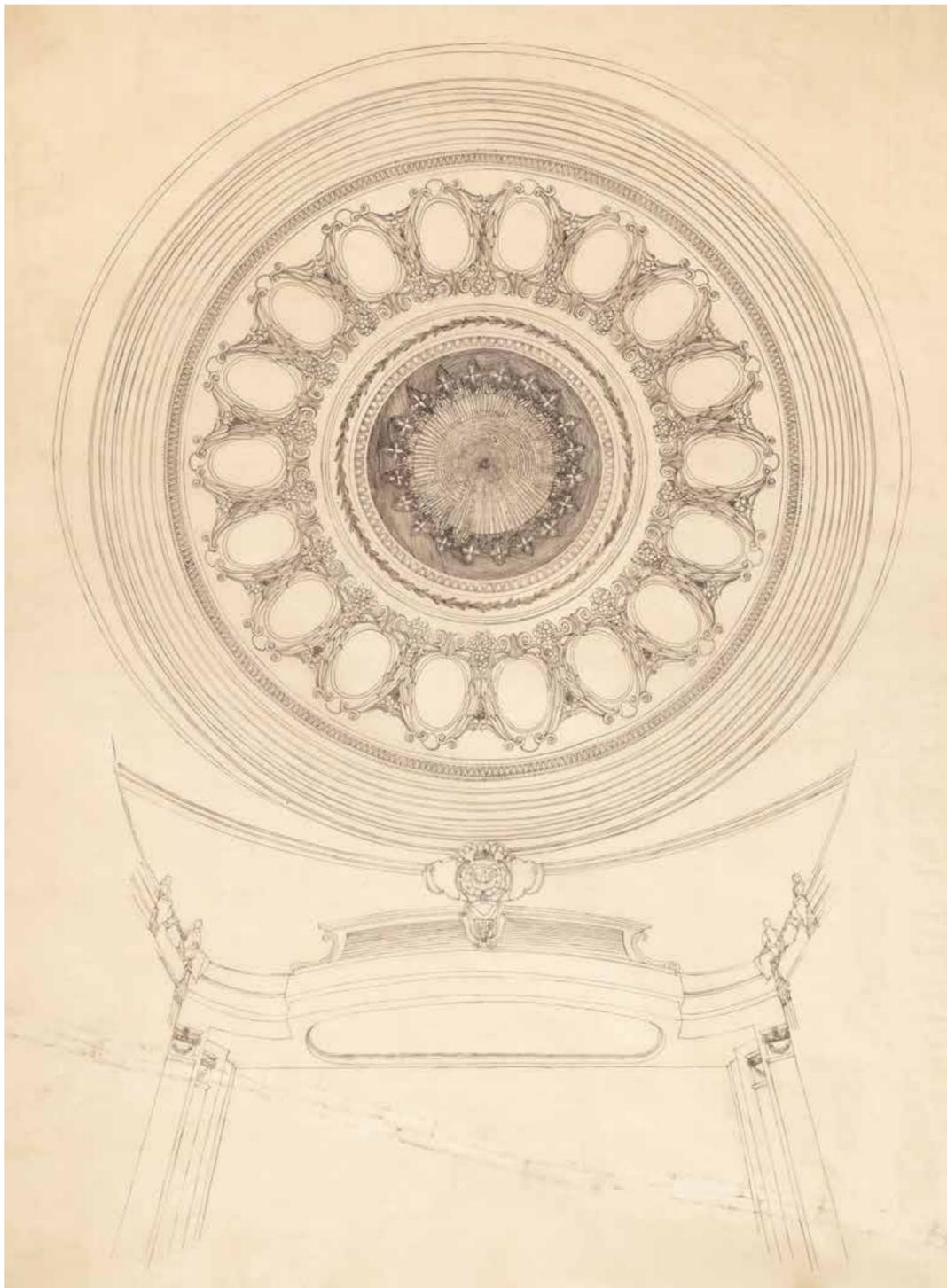


Otto Prossinger/Felix Cevla, Längs- und Querschnitt durch den Zuschauerraum, Wettbewerbsentwurf 1947.

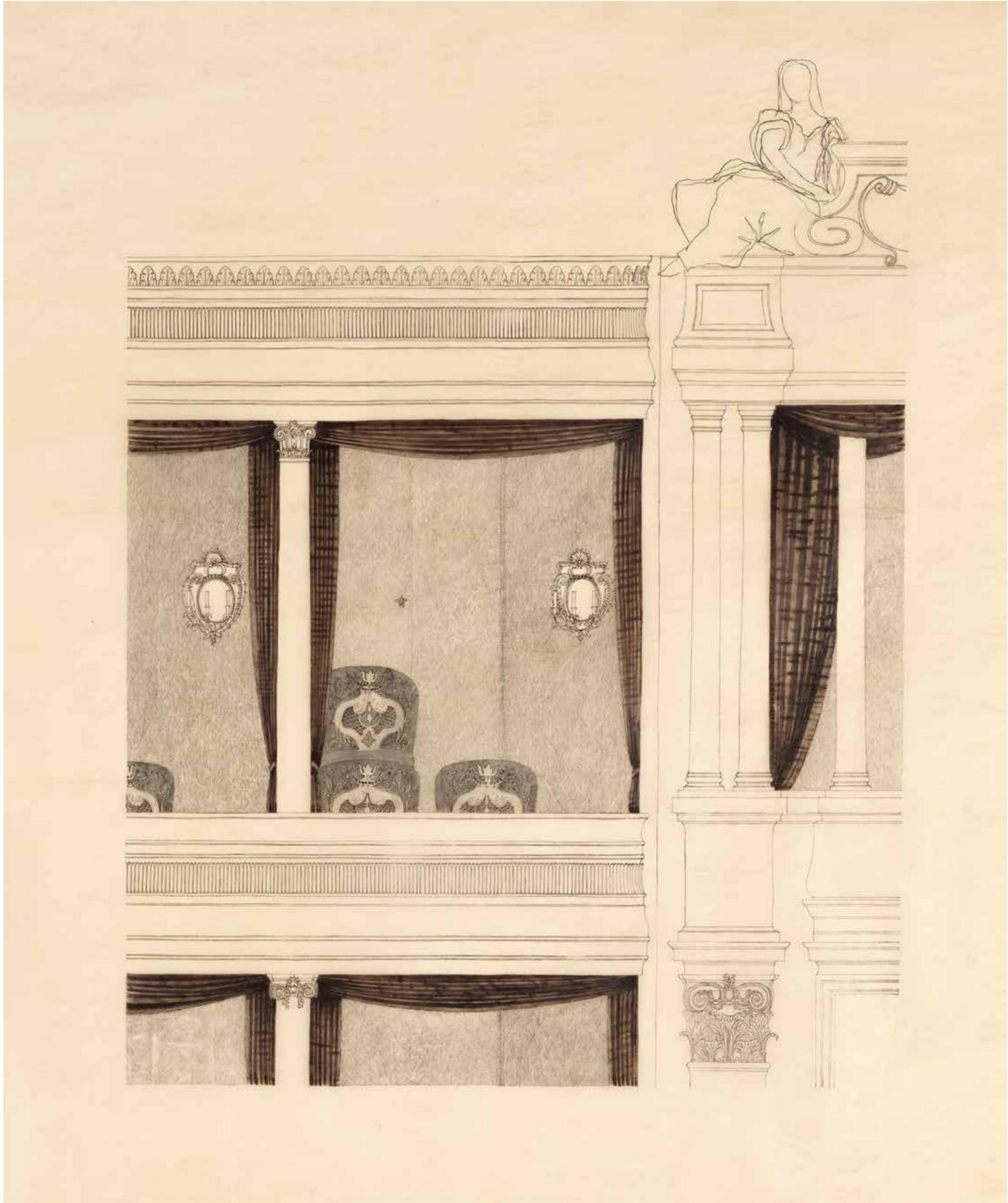


DER BAUKÜNSTLERISCHE WETTBEWERB 1947

Otto Prossinger/Felix Cevela, Eiserner Vorhang und Pausenvorhang, Wettbewerbsentwurf 1947.



Oben: Otto Prossinger/Felix Cevla, Decke des Zuschauerraumes, Wettbewerbsentwurf 1947.
Unten: Otto Prossinger/Felix Cevla, Festsaal Operngasse, Wettbewerbsentwurf 1947.

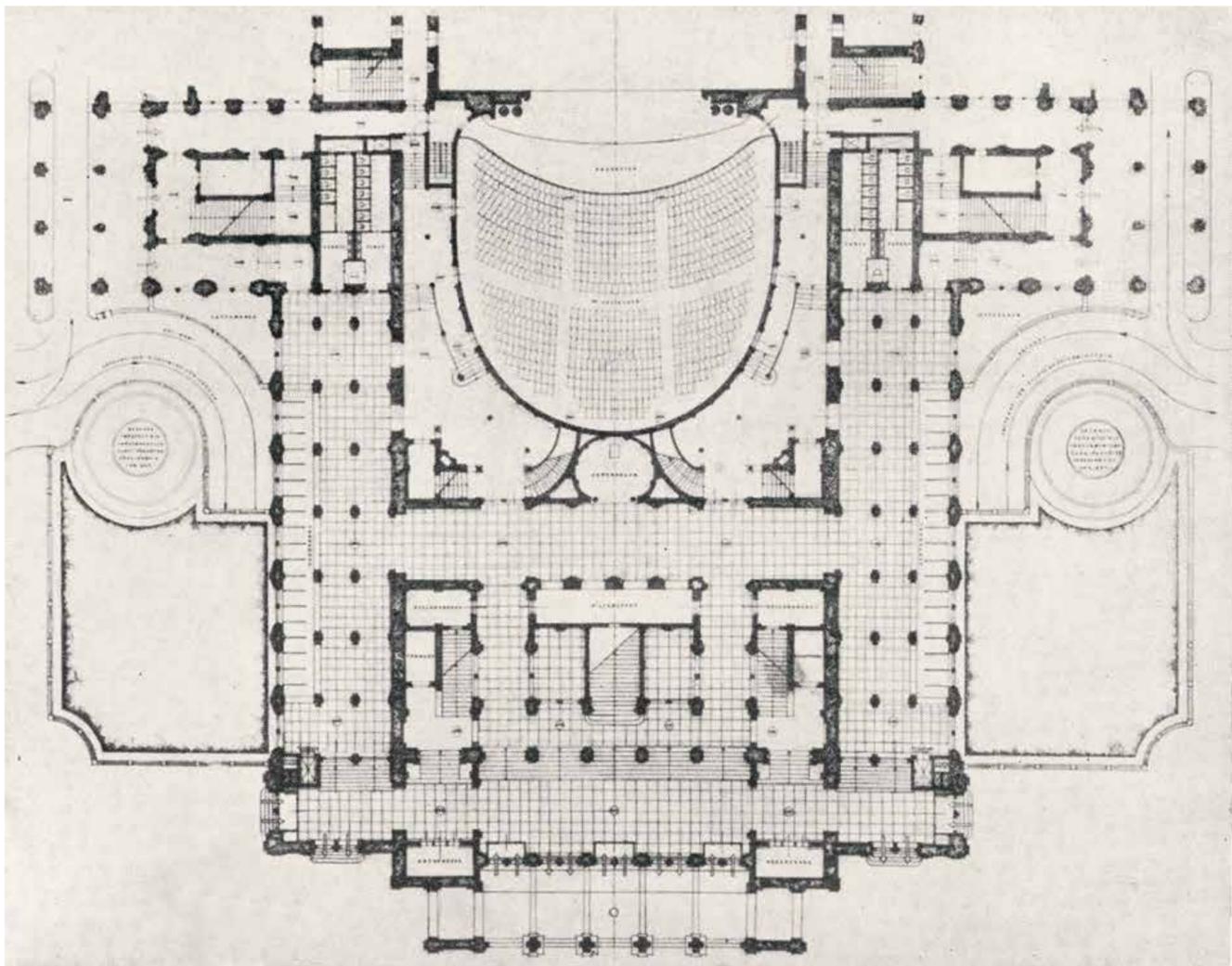
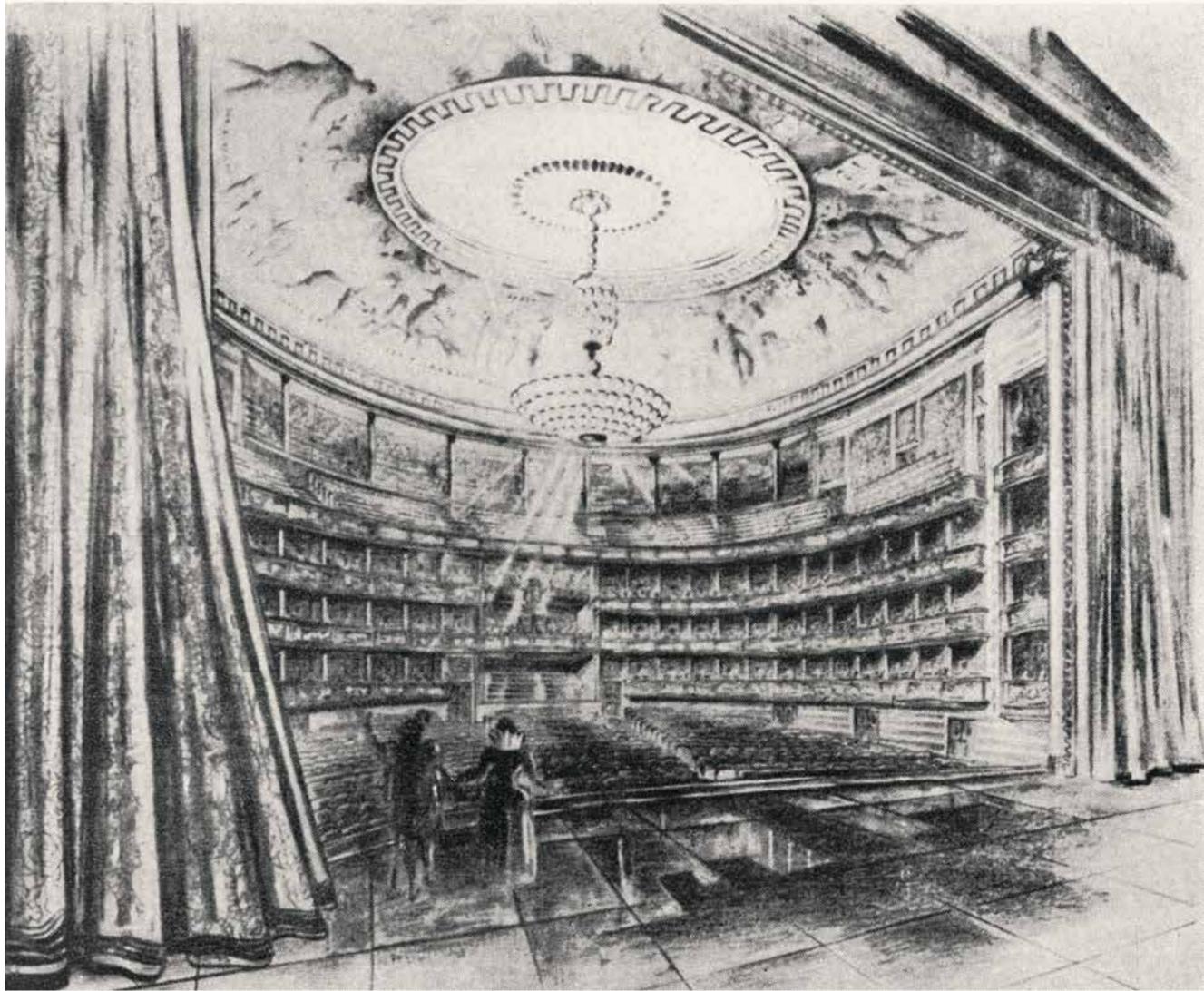


DER BAUKÜNSTLERISCHE WETTBEWERB 1947

Otto Prossinger/Felix Cevela, Zuschauerraum – Detailgestaltung, Wettbewerbsentwurf 1947.



Ceno Kosak, Zuschauerraum – Blick zu den Logen und zur Bühne, Wettbewerbsentwurf 1947.



Oben: Friedrich Lehmann, Zuschauerraum – Blick zu den Logen, Wettbewerbsentwurf 1947.
 Unten: Friedrich Lehmann, Grundriss des Zuschauerhauses, Wettbewerbsentwurf 1947.

WEGE ZUM NEUEN OPERNHAUS

Eine Auswahl an Zeichnungen und Skizzen Erich Boltensterns gibt Einblick in die langwierige Entstehungsgeschichte des neuen Zuschauerhauses der Wiener Staatsoper und versucht, den Diskussionsprozess über die Form der Rangausbildung (Loge oder Galerie), die Lösung des Proszeniumsboogens sowie die Entscheidung zur Deckengestaltung zu verbildlichen. Nachdem beim Wettbewerb keiner der Entwürfe die Jury ohne Wenn und Aber überzeugen konnte, wurde nach der Präsentation der Wettbewerbsprojekte, der Anfertigung von Modellen und langen Diskussionen letztendlich der Beschluss gefasst, die Oper wieder so herzustellen, wie sie einst war. Mit dem Wiederaufbau des Zuschauerhauses beauftragte man Erich Boltenstern, der zum Verzicht auf die Umsetzung seines eigenen künstlerischen Wettbewerbsbeitrags für den Zuschauersaal bereit war und am 29. Februar 1949 zunächst einen Vorvertrag unterschrieb, da man erst nach Fertigstellung des Vorentwurfes den tatsächlichen Umfang der Arbeiten und damit auch das entsprechende Honorar einzuschätzen vermochte. Annähernd neun Monate später wurde in der 26. Sitzung des Opernbaukomitees jedoch ein sich in vielen Bereichen deutlich von der reinen Rekonstruktion des 19. Jahrhunderts differenzierendes Projekt „einstimmig als ausgezeichnete Lösung gutgeheißen“.⁶⁰

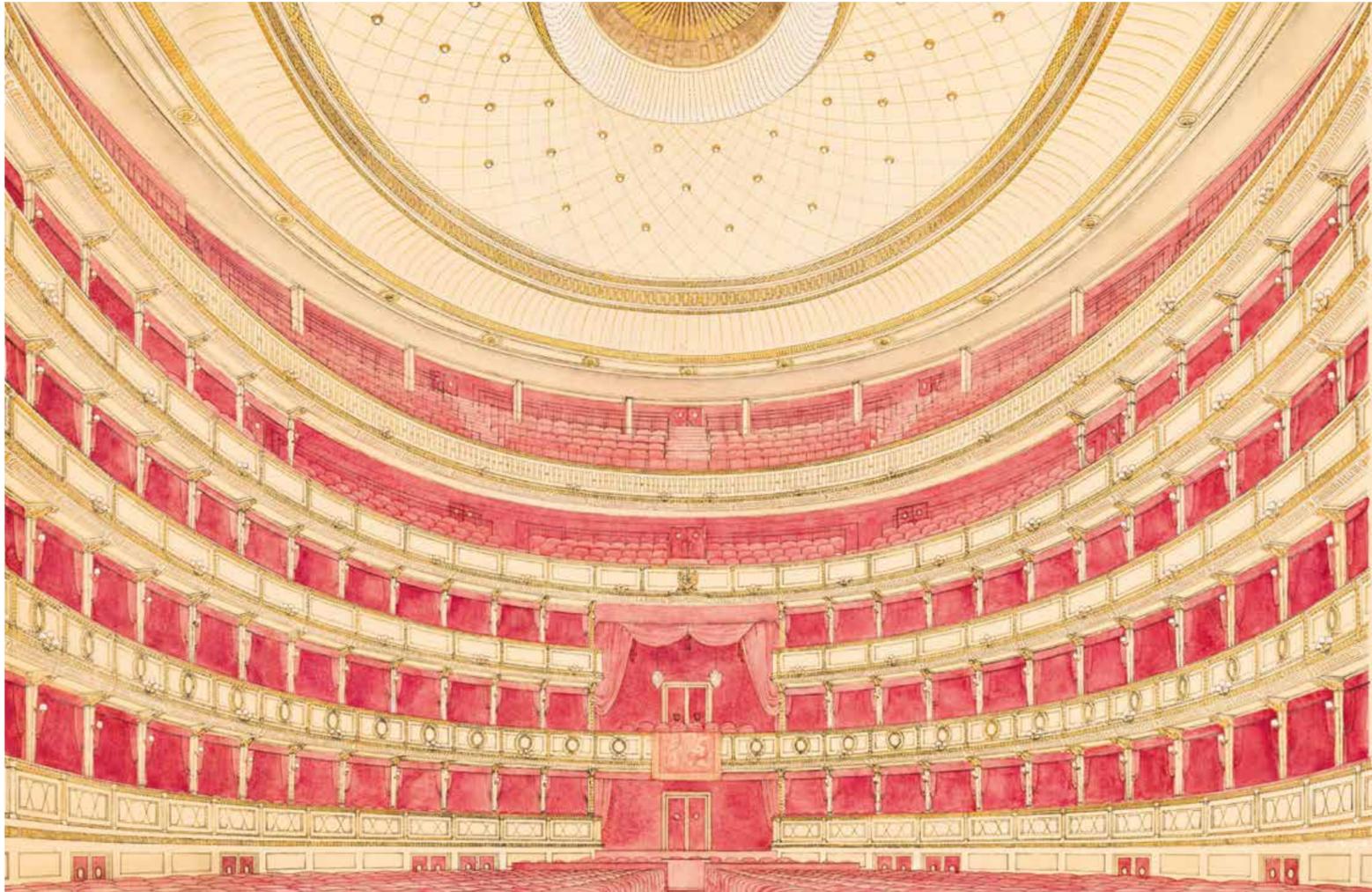
Wie war es dazu gekommen? Im Sommer 1949 hatte Erich Boltenstern dem Opernbaukomitee erstmals nach dem Beschluss, den Wiederaufbau des Zuschauerraumes „im wesentlichen nach den vorhandenen Entwürfen von Siccardsburg durchzuführen“,⁶¹ unterschiedliche Skizzen vorgelegt, die maßgeblich von der 1:1-Rekonstruktion des alten Auditoriums abwichen.⁶² Der Architekt versuchte einerseits frühere Mängel zu beheben, andererseits den Raum – wenn auch mit Zurückhaltung – in Ansätzen an die neue Zeit anzupassen.⁶³ Neue technische Möglichkeiten wie die Verwendung einer freitragenden Stahlbetonkonstruktion ermöglichten den Verzicht auf die sichtbehindernden Säulen in der 3. und 4. Galerie, die im alten Opernhaus stets für Kritik gesorgt hatten. Doch der dadurch bedingte neue Raumabschluss ohne die charakteristischen Arkaden und das Stichtappengewölbe, das im alten Hofopernbau zum flachen

Plafond des Auditoriums überleitete, widersprach dem gültigen Beschluss, den Raum in seiner ursprünglichen Form wiederaufzubauen. Die Mitglieder des Komitees befürchteten den Verlust der innenarchitektonischen Einheitlichkeit des Auditoriums und entschieden, das Thema unter Einbeziehung verschiedener Fachleute – des Präsidenten Otto Demus vom Bundesdenkmalamt und des Sektionschefs Eugen Chavanne vom Handelsministerium sowie der seinerzeitigen Jurymitglieder des Wettbewerbs Oswald Haerdtl, Karl Holej und Max Fellerer – auf den Herbst des Jahres zu verschieben.⁶⁴ Gleich zu Beginn der Septembersitzung berichtete der Vorsitzende des Opernbaukomitees und spätere Staatsoperndirektor, Egon Hilbert, über so gewichtige Stimmen aus der Musikwelt wie Bruno Walter, Hans Knappertsbusch oder Erich Kleiber, die sich entschieden zugunsten des exakten Wiederaufbaus nach altem Vorbild einsetzten.⁶⁵ Gleichzeitig verwies er auf einen Brief des Wiener Bürgermeisters an Handelsminister Ernst Kolb, in dem Theodor Körner vor einer Wiedererbauung in ursprünglicher Form warnte, wobei er auch auf die soziale Funktion des Opernhauses hinwies. Im Laufe der Sitzung betonte Otto Demus nochmals die Schwierigkeiten für den Architekten, die der Spagat zwischen den erhalten gebliebenen historischen Räumen und einem modernen Zuschauerraum bedeutete, und dass diese Problematik seinerzeit zur gültigen Entscheidung des Opernbaukomitees geführt hatte.

Im Protokoll dieser Sitzung ist aber ebenso der Versuch ablesbar, bereits zu diesem Zeitpunkt doch auch Argumente für eine mögliche spätere Abänderung des ursprünglich gefassten Beschlusses zu finden, ohne dabei das Gesicht zu verlieren: „Ergänzend wird festgestellt, dass der seinerzeitige Beschluss des Opernbaukomitees nicht an eine formalistische oder gar krampfhaftige Nachbildung jeder Einzelheit gedacht, sondern lediglich festgestellt hat, dass der Wiederaufbau der Oper im wesentlichen den so oft gerühmten alten Stil der Innenarchitektur besitzen soll. An diesem grundsätzlichen Beschluss werde selbstverständlich festgehalten.“⁶⁶ Wiederholt erläuterte Boltenstern dem Komitee seine Überlegungen für einen abgeänderten Wiederaufbau: Einerseits widersprach dem Archi-

tekten die Verwendung konstruktiv nicht notwendiger, jedoch die freie Sicht des Publikums auf die Bühne beeinträchtigender Säulen, andererseits sprach er sich für eine etwas freiere Gestaltung und eine der Zeit entsprechendere Raumform bei gleichzeitiger Anlehnung an das Erhaltengebliebene aus. Die Vorstellung einer schwebend erscheinenden Decke über der offenen Galerie missfiel einigen Komiteemitgliedern (Demus, Hilbert), die dadurch ein „Aufreißen“ der geschlossenen Raumform befürchteten. Der sich jedoch langsam andeutende, inhaltliche Umschwung in der Diskussion ging auf die Argumente von Ministerialrat Eugen Ceipek zurück, der vor der zu erwartenden Kritik warnte, die der kostenintensive, konstruktiv überflüssige und zudem sichtbehindernde Einbau der Säulen samt der daraus resultierenden Stützen- und Bogenkonstruktion hervorrufen könnte. Das Opernbaukomitee war schon mehrfach mit dem Vorwurf konfrontiert worden, eine „undemokratische“ Theaterform (Logentheater anstelle eines Rangtheaters wie etwa von Erich Boltenstern in seinem alternativen Wettbewerbsbeitrag vorgesehen) gewählt zu haben. Es bestand die Gefahr, dass die Benachteiligung der Galeriebesucher durch die ungünstigen Sichtverhältnisse gegenüber den anderen Theatergästen dies noch zusätzlich unterstützen könnte.

Wieder und wieder versuchte Boltenstern, das Komitee mittels Vorlage weiterer Skizzen von seinen neuen Vorschlägen zu überzeugen: Er verwies darauf, „dass eine Nachahmung unbedingt kraftloser und schwächer erscheinen müsse und betont nochmals, dass mit der Entwicklung der Formen des täglichen Lebens (Eisenbahn, Auto usw.) auch unser Raumgefühl sich verändert hat. Es sei ohnedies auf jede Freiheit in der Raumanordnung verzichtet worden, indem die alte Hufeisenform und die Logen übernommen wurden. Lediglich bei der Decke musste der Versuch gemacht werden, eine neue Form zu finden, weil durch den Wegfall der konstruktiv nicht erforderlichen Säulen umso mehr das Schwebende der Decke in Erscheinung treten soll, was somit den äusseren Ausdruck einer inneren Notwendigkeit darstellt [...]. Entscheidend sei [...], dass im Vergleich zur ursprünglichen Raumform, die geplante doch wieder zu einem festlichen Haus führt, wobei er betont, dass zur Erreichung dieses Zieles allerdings heute auch ganz andere und viel entscheidendere Mittel (wie Lichteffekte) zur Verfügung stünden.“⁶⁷ Auch in Hinblick auf die zu diesem Zeitpunkt noch offenen Fragen bezüglich der Auswirkungen einer möglichen Umgestaltung des Zuschauersaals auf die akustischen Verhältnisse wurde die Entscheidung abermals auf die nächste Sitzung vertagt. In der Zwischenzeit ließ Erich Boltenstern sein seinerzeit für den Wettbewerb angefertigtes Modell im Maßstab 1:25 entsprechend den neuen Planungsvorschlägen anpassen, es wurde fotografiert und zur besseren Verdeutlichung der geplanten Abänderungen ein kurzer Film vom Modell angefertigt. Sowohl die Angst vor der Kritik, dass man beim Wiederaufbau bewusst 124 effektive Säulensitze sowie zahlreiche weitere sichtbeeinträchtigte Plätze in Kauf nahm, sowie die überzeugende Präsentation Boltensterns mittels Modell, Skizzen, Perspektiven, Fotos und eines kurzen Films führten im November 1949 schließlich zur Entscheidung, beim Wiederaufbau trotz „möglichster Wahrung des Charakters des Hauses“ auf die Säulen in der 3. und 4. Galerie zu verzichten.⁶⁸



Erich Boltenstern, Skizze zum Zuschauerraum – Blick zu den Logen, Variante betreffend Ranggestaltung und Decke, ohne Datum.

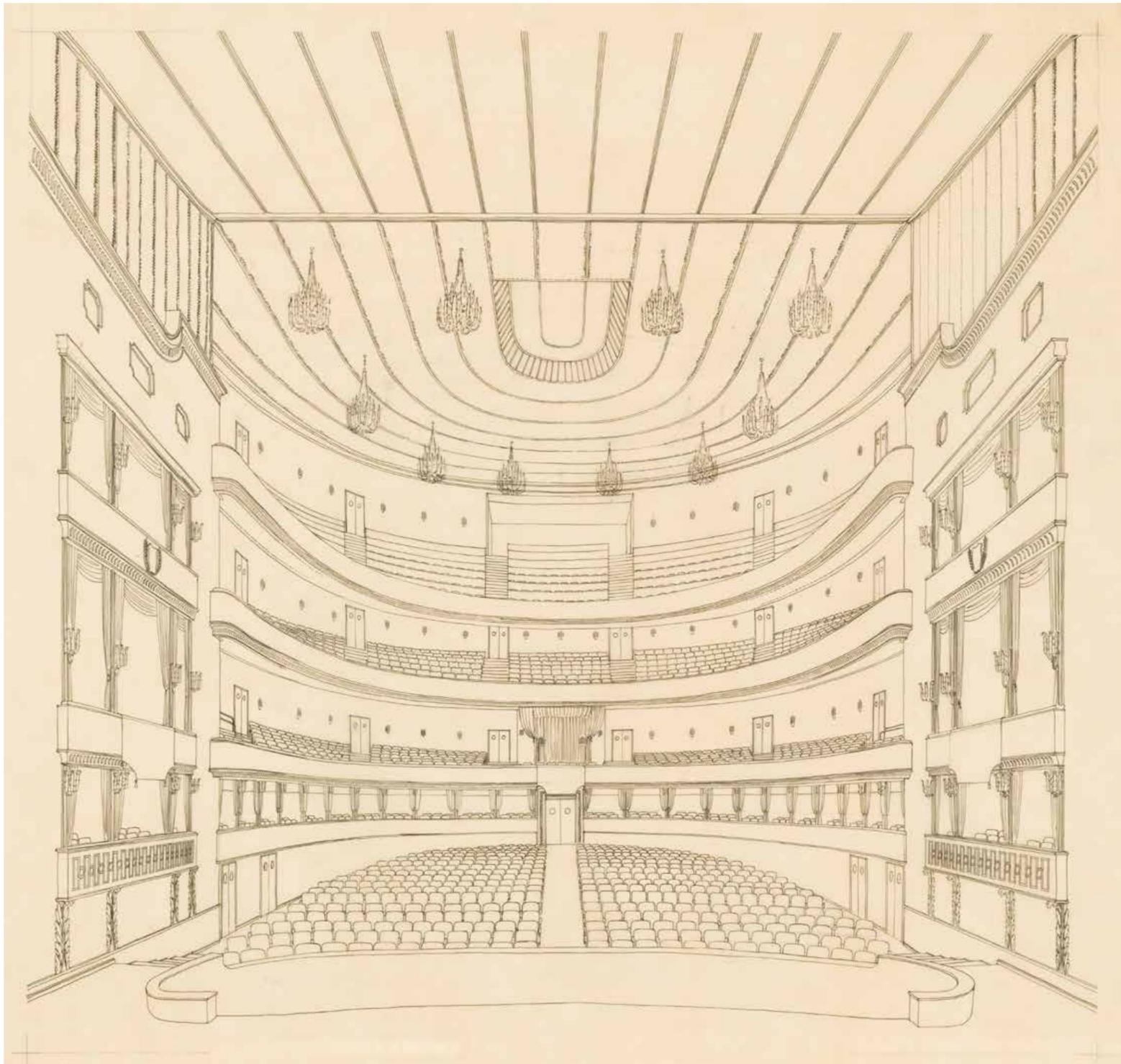
Auch in den folgenden Jahren legte Erich Boltenstern dem Opernbaukomitee verschiedenste neue Gestaltungsvorschläge für den Zuschauerraum vor, die teils – wie etwa der Verzicht auf die seitlichen Logen in der 3. Galerie und die Anbringung von Leselampen bei den Richtung Bühne gelegenen Sitzen – zur Umsetzung kamen,⁶⁹ teils aber vom Komitee – wie die erst 1952 angeregte Idee zur Zusammenziehung von jeweils zwei Logen zu einer Doppelloge – auch abgelehnt wurden. Die Anregung zu letzterer, die Struktur des Innenraumes massiv verändernder Umgestaltung hatte Boltenstern durch den Besuch verschiedener deutscher Theater sowie die Beteiligung an einem Wettbewerb für die Hamburger Oper bekommen.⁷⁰ Auch die Frage der Zuschauerraumdecke blieb bis zum letztmöglichen Zeitpunkt offen, wobei lange die Ausschreibung eines Wettbewerbs für eine malerische, an die Gestaltung des 19. Jahrhunderts angelehnte Ausführung der Decke anstatt der heute bestehenden strahlenförmigen Struktur im Raum stand.⁷¹

Im Jahr 1951 waren die Arbeiten am Zuschauerraum bereits weit fortgeschritten, während sich die Planungen zu den Festsälen gegen die Operngasse und die Kärntner Straße noch in einem früheren Stadium befanden. Die Vorbereitungen zur Innengestaltung hatten viel Zeit erfordert und erfolgten in einer Reihe von Entwürfen. Vor allem die Anforderungen an den gänzlich neuen Pausen- und Festraum anstelle der alten Direktionsräume waren hoch: „Dieser neue Festsaal, der eine Länge von 45 m aufweisen wird, soll in seiner inneren Ausgestaltung und seinem kulturellen Niveau den erhalten gebliebenen

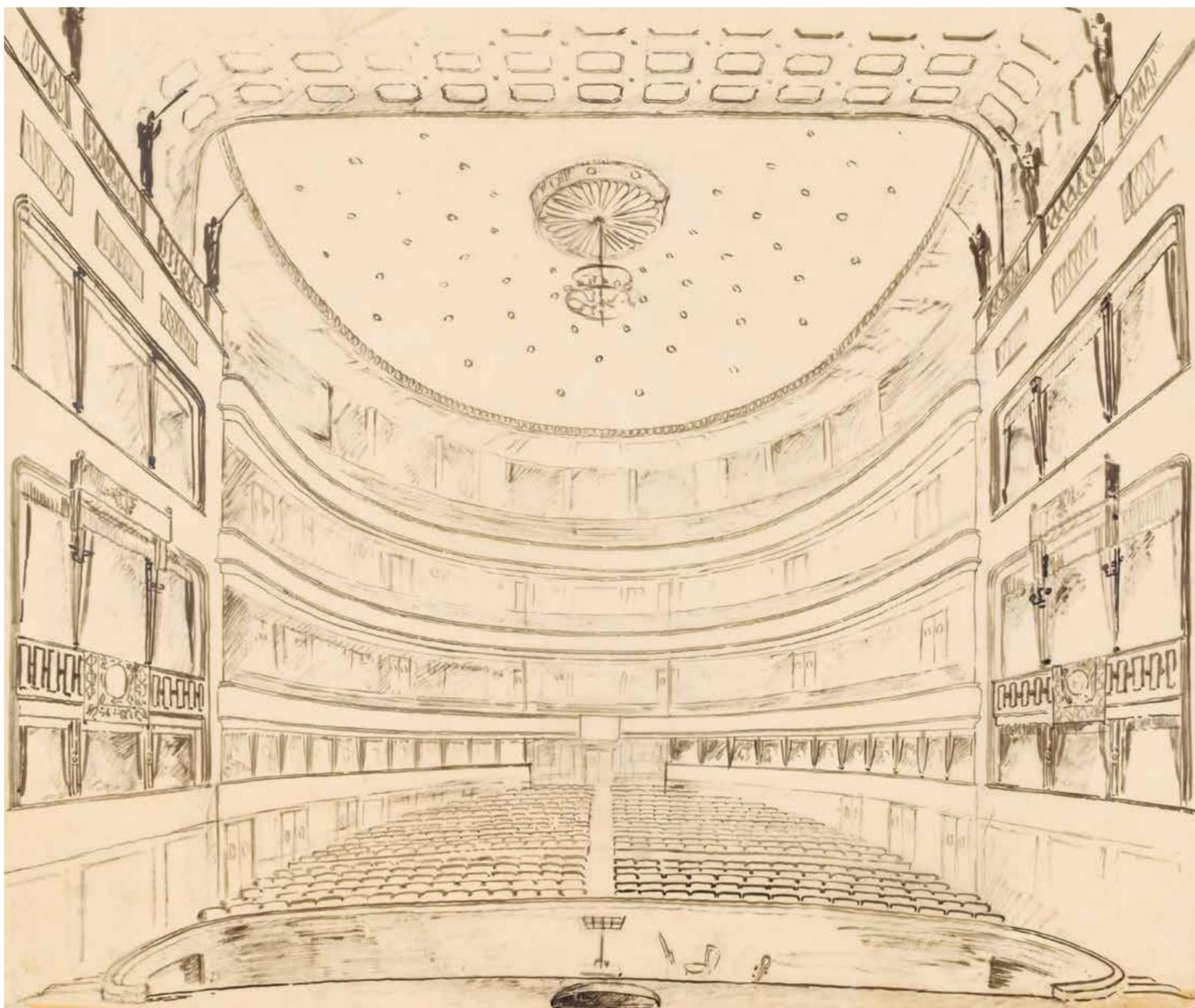
Räumen (vor allem dem berühmten alten Foyer) entsprechen und auch dem sonstigen Milieu dieses Kulturtempels. Was die Wiener Staatsoper von der Bühne aus bietet, ist bekannt und berühmt auf aller Welt: es ist erstklassig. Der äussere Rahmen muss ebenfalls erstklassig werden und kulturell auf höchster Ebene stehen. Sonst wäre die Einheit des Maßstabes am Gesamtkunstwerk nicht gegeben.“⁷² Eine Serie erhaltener Modellfotos des neuen kärntnerstraßenseitig gelegenen Festsaaes, mit dessen Gestaltung das bauführende Ministerium Architekt Ceno Kosak beauftragt hatte, zeigt eine frühe Planungsstufe der künstlerischen Ausstattung, die zunächst einen Wechsel von Tapisseries mit knapp überlebensgroßen Skulpturen auf hohen Sockeln vorsah. Unterschiedliche österreichische Bildhauer sollten mit den Plastiken beauftragt werden, als Material schlug Ceno Kosak weißen Marmor und später Terrakotta vor. Neben Otto Demus vom Bundesdenkmalamt, der in sämtlichen Fragen betreffend den Opernwiederaufbau konservativ eingestellt war, sprach sich auch der Vorsitzende des Opernbaukomitees, Egon Hilbert, gegen eine Aufstellung von Statuen aus, wobei seine Äußerungen nur so von Vorurteilen strotzten: „Er bezeichnet es als ‚Lautwerden eines Gedankens‘ wenn er sagt, dass wir in einer der ernstesten Krisenzeiten leben vielleicht seit es ein Abendland gibt und dass diese Zeit auf keinem Gebiet wirklich grosse schöpferische Menschen hervorgebracht hat. Wenn man heute moderne Künstler auf der Bühne zu Wort kommen lässt, so ist das vergänglich, während das hier Geschaffene bestehen bleiben wird.“⁷³ Aufgrund der Bedenken in künstlerischer wie auch finanzieller Hinsicht

fällte das Komitee den Beschluss, die Ausstattung des heutigen Gustav Mahler-Saales ohne die Skulpturen zu empfehlen. Im Sinne einer reduzierteren Ausführung verzichtete man zudem auf die ursprünglich angedachten Deckengemälde, für die bereits Entwürfe von Ferdinand Kitt und Hilda Jesser-Schmid vorlagen. Die Entscheidung fiel zugunsten einer ornamentalen Gestaltung, die letztendlich zu jener Deckenlösung führte, wie wir sie heute kennen.⁷⁴

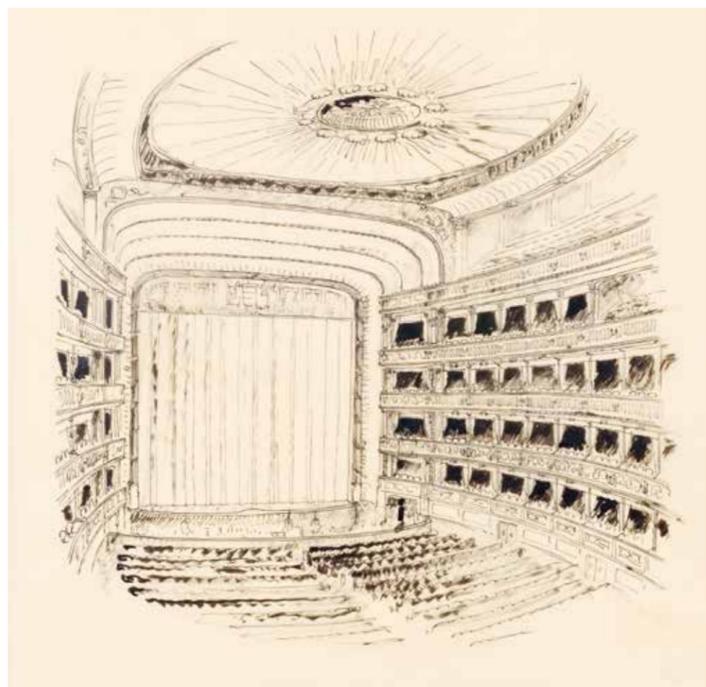
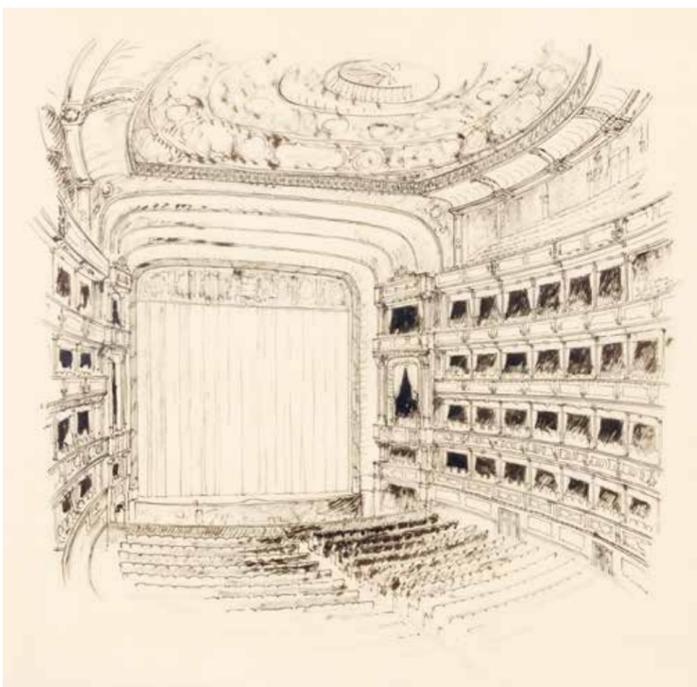
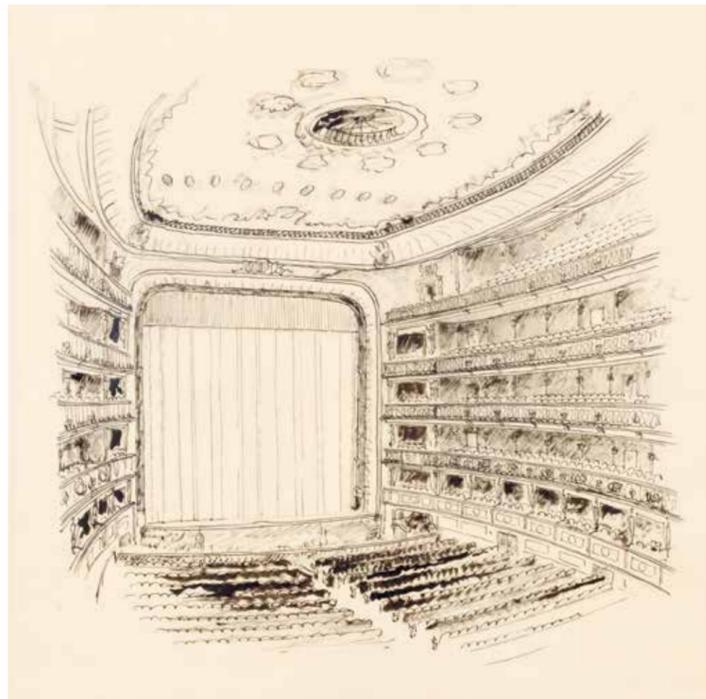
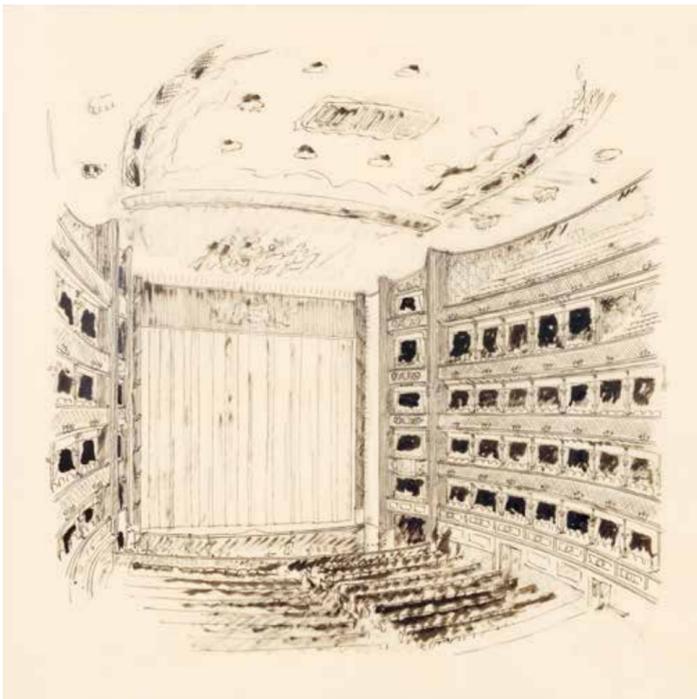
Auch die Entwürfe für den operngassenseitig gelegenen Festsaal anstelle des ehemaligen Kaisersaales und des 1936 errichteten anschließenden Rauchsalons, für die die Architekten Otto Prossinger und Felix Cevla verantwortlich zeichneten, sollten mehrmals Abänderungen erfahren. Nachdem weder Skizzen noch Pläne oder Modellfotos des Saales erhalten sind, können wir uns über die ursprünglich geplante Ausgestaltung nur durch die Protokolle des Opernbaukomitees ein Bild machen. Otto Demus beschreibt den Raum mit Säulen sowie stuckdekorierten Wandfeldern, die mit Gemälden der Sekundärgalerie des Kunsthistorischen Museums ausgeschmückt werden sollten. Wie Ceno Kosak sahen auch die beiden Salzburger Architekten Statuen vor, deren Aufstellung in den Nischen der Schmalwände angedacht war.⁷⁵ Beide Festsäle auf Höhe des 1. Logenrangs erfuhren nach zahlreichen Umplanungen eine andere Ausgestaltung als ursprünglich geplant, gliedern sich aber beide trotz ihrer starken unterschiedlichen Ausformung dennoch in das neue Bild der Wiener Staatsoper ein.



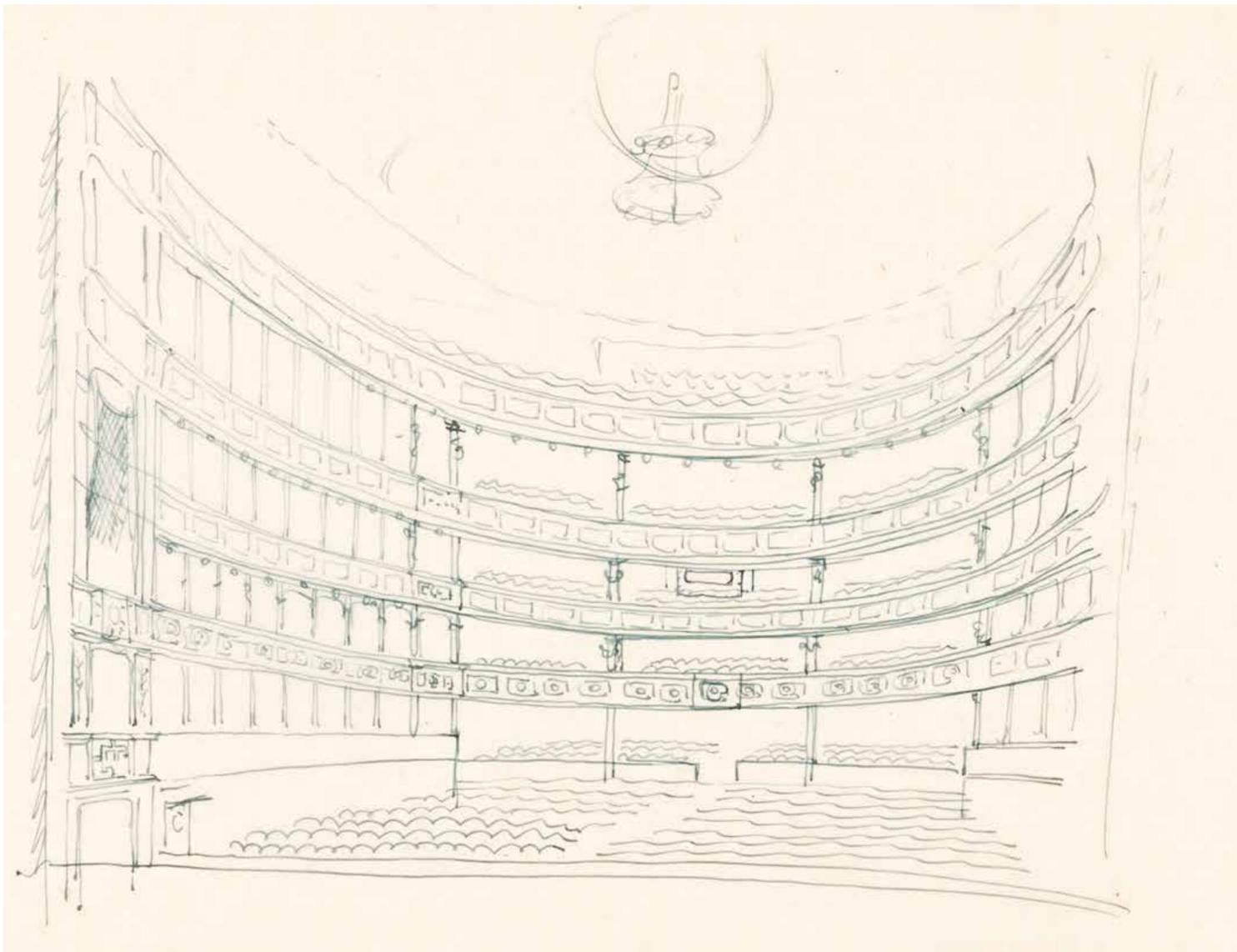
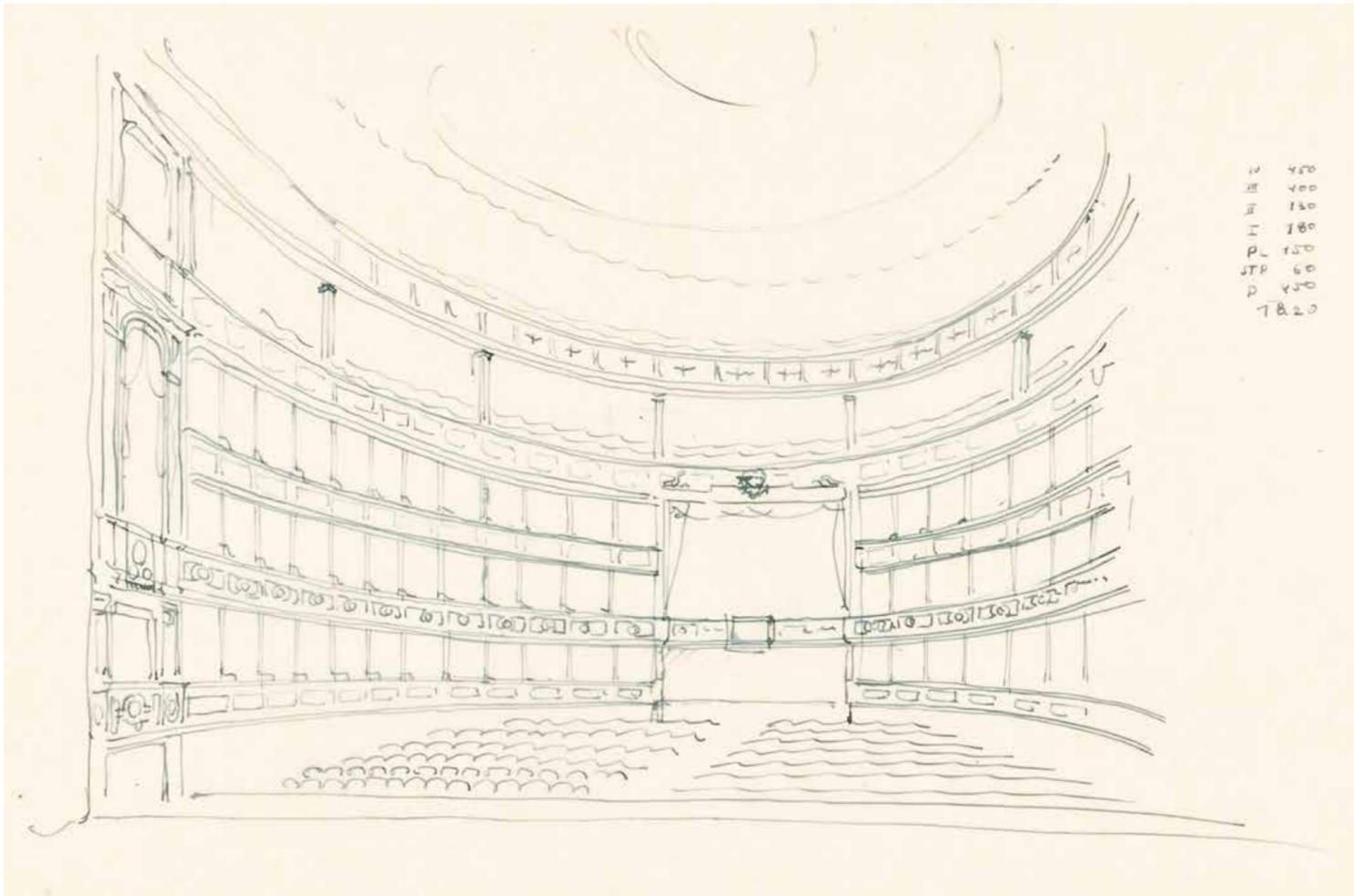
Erich Boltenstern, Zuschauerraum – Entwurf für ein Rangtheater, Wettbewerbsentwurf 1947 – Variante.



Erich Boltenstern, Zuschauerraum – Entwurf für ein Rangtheater, Wettbewerbsentwurf 1947 – Variante.



Erich Boltenstern, Skizzen zum Zuschauerraum – Blick zur Bühne, Varianten betreffend Ranggestaltung, Proseniumslogen, Bühnenportal und Decke, ohne Datum.



Erich Boltenstern, Skizzen zum Zuschauerraum – Blick zu den Logen, Varianten betreffend Runggestaltung, ohne Datum.



Erich Boltenstern, Modell des Zuschauerraumes, Modellfoto: Rudolf Pittner, ohne Datum.



DER BAUKÜNSTLERISCHE WETTBEWERB 1947

Ceno Kosak, Modell des Gobelinsaals. Modellfotos: Julius Scherb, ohne Datum.

JAHRE DES WIEDERAUFBAUS

Der Wiederaufbau der Staatsoper nach der Zerstörung in den Märztagen 1945 nahm insgesamt zehn Jahre in Anspruch und war von Vor- und Rückschritten, finanziellen Engpässen, aber auch einer großen Anteilnahme und Unterstützung von Seiten der Öffentlichkeit geprägt. Nur wenige Tage nach der Wiedereröffnung vom Langhaus des Stephansdomes am 19. Dezember 1948 waren auch beim Operngebäude die Vorbereitungen so weit fortgeschritten, dass mit dem Wiederaufbau des Daches begonnen werden konnte. Aus der Brandruine hatte man in den Vorjahren etwa 6.000 Tonnen Schutt und Eisen geschafft sowie rund 5.000 Quadratmeter an Notdächern errichtet. Nach dieser Periode der Vorbereitungs-, Aufräum- und Sicherungsarbeiten errichtete man Ende 1948 beim Opernhaus hoch aufragende Krananlagen und am 24. Dezember des Jahres wölbten sich die ersten zwei der insgesamt sieben Stahlbinder mit 35 Metern Spannweite und jeweils rund 20 Tonnen Gewicht über dem Zuschauerhaus. Aufgrund modernster Technik – die Binder konnten auf Schienen bewegt werden – dienten sie gleichzeitig als Gerüst, um die im Krieg verformten, ausgeglühten und inzwischen verrosteten alten Dachträger zu zerschneiden und abzumontieren.⁷⁶ Die Arbeit im Jahr zuvor, 1947, galt vor allem dem Einbau von Stahlbetondecken, zudem schritten die Planungsarbeiten für das neue Bühnenhaus und die Bühneneinrichtung voran. Parallel dazu stellte man die Rohbauarbeiten der beiden Garderobenhäuser fertig und arbeitete an den Arkadentrakten. Noch lange bevor der Wiederaufbau des Zuschauerhauses in Angriff genommen werden konnte, kam die Restaurierung des Foyers mit seinen Ornamenten, dem vergoldeten Stuck sowie den bekannten Lünettenbildern von Moriz von Schwind 1949 bereits zum Abschluss.⁷⁷ Ruß hatte sich beim Brand 1945 auf den Gemälden abgelegt, der Stuck bröckelte und das dünne Blattgold war teilweise geschmolzen. Zudem mussten die Schäden vom Löschwasser an den Gewölbemalereien Schwinds in der Loggia beseitigt werden. Neben den Maler-, Steinmetz- und Vergolderarbeiten in den historischen Räumen, die seit dem Herbst 1946 unter Beteiligung des Bundesdenkmalamtes stattfanden, hatten zahlreiche Steinmetze hinter den die Oper abschirmenden Bret-

terwänden alle Hände damit zu tun, die Fassaden des ersten Hauses am Ring wieder in ihrem alten Glanz erstrahlen zu lassen. Arbeiter aller Professionen kamen täglich auf die Baustelle, gleichzeitig fertigte man in den Tischlerwerkstätten im Keller die Ausstattungen für die Operaufführungen im Theater an der Wien und in der Volksoper.⁷⁸ Im Rahmen der im Oktober 1946 begonnenen Baustellenführungen konnte sich die interessierte Öffentlichkeit über das Ausmaß der Zerstörungen und die umfangreichen Aufbauarbeiten informieren.⁷⁹ Im Juli 1950 begannen die Arbeiten zur Aufstellung des Bühnendaches und am 5. Oktober 1950 – insgesamt 85 Jahre nach der ersten Dachgleiche am 7. Oktober 1865 – fand die große Gleichfeier auf der Opernbaustelle statt. Die ersten Arbeiten für den Einbau der Galerie- und Logenränge starteten zum Jahresende 1950, zehn Monate später waren die Schalungserüste entfernt und die Stahlbetonkonstruktion im Zuschauerraum fertiggestellt.⁸⁰

Unter Erhaltung des äußeren Erscheinungsbildes plante die staatliche Bauleitung, das Innere des Opernhauses so weit umzugestalten, dass der Bau die neuesten Bestimmungen des Theatergesetzes erfüllte und das Zuschauer- und Bühnenhaus den modernen Erfordernissen des Komforts der Jetztzeit entsprachen. Die Einbeziehung in- und ausländischer Fachleute auf dem Gebiet der Bühnentechnik für die Neuerrichtung und technische Einrichtung des Bühnenhauses sowie ein zweistufiger Wettbewerb unter österreichischen Architekten zur Gestaltung des neuen Zuschauerraumes sollten dies garantieren. Die immer wieder kritisierte lange Planungs- und der langsame Baufortschritt wurden mit dem großen organisatorischen Aufwand, den langen Vorlaufzeiten bei Bestellungen und auch den technischen Herausforderungen, die zahlreiche spezielle, konkret auf die Oper abgestimmte Problemlösungen erforderten, argumentiert. Die fehlenden Geldmittel ließen die in großen Zügen erst 1949 begonnenen Wiederaufbauarbeiten Anfang der 1950er-Jahre zudem immer wieder ins Stocken geraten. Aufgrund der finanziellen Situation hatte man 1952 auch die Einstellung des parallel stattfindenden Wiederaufbaus des Burgtheaters überlegt, um diese Mittel für den Opernbau zu sichern. Die für den

Wiederaufbau der Bundestheater benötigten Geldmittel erwiesen sich im Laufe der Zeit als unverhältnismäßig höher als seinerzeit angenommen – auch das war mitverantwortlich dafür, dass sich der ursprünglich für das Jahr 1953 geplante Bauabschluss nicht halten ließ. Bereits Anfang 1949 hatte sich der Vorsitzende des Opernbaukomitees, Egon Hilbert, in einer Resolution direkt an Bundeskanzler Leopold Figl gewandt, um vom Bund die dringend benötigten finanziellen Mittel zu bekommen. Auch der mehrjährige Versuch, Gelder aus den Mitteln des ERP (*European Recovery Program*) zu bekommen, scheiterte.⁸¹ Erst die Zeichnung der Opernanleihe im Jahr 1953 brachte hier Abhilfe und der Aufbau wurde relativ zügig und zeitgerecht bis zur Eröffnung im November 1955 abgeschlossen.⁸² Die finanzielle Situation des Opernbaus spiegelt sich auch in Zahlen wider: Während im Zeitraum 1946–1953 weniger als die Hälfte der Wiederaufbauarbeiten (nur der Rohbau) bewerkstelligt werden konnten, wurden in den letzten beiden Jahren vor der Wiedereröffnung (1954–1955) insgesamt 53 Prozent des Bauvolumens umgesetzt. Die Gesamtkosten des umfangreichen Wiederaufbaus mit einer Baufläche von 10.163 Quadratmetern und einem umbauten Raum von rund 300.000 Kubikmetern betragen insgesamt 260 Millionen Schilling.⁸³

Der nach rund einem Jahrzehnt abgeschlossene Wiederaufbau der Wiener Staatsoper wurde mit einer pompösen Eröffnung am 5. November 1955 unter Teilnahme höchster Prominenz aus dem In- und Ausland gefeiert. Keine Erwähnung fanden dabei jene fünf Arbeiter, die im Laufe des Wiederaufbaus auf der Großbaustelle ihr Leben ließen. Eine Erinnerungstafel für den Betonierer Franz Pfeifer, die beiden Gerüster Franz Nikolini und Anton Noll, den Arbeiter Leopold Reinold und den Elektriker Herbert Rambousek fehlt bis heute.

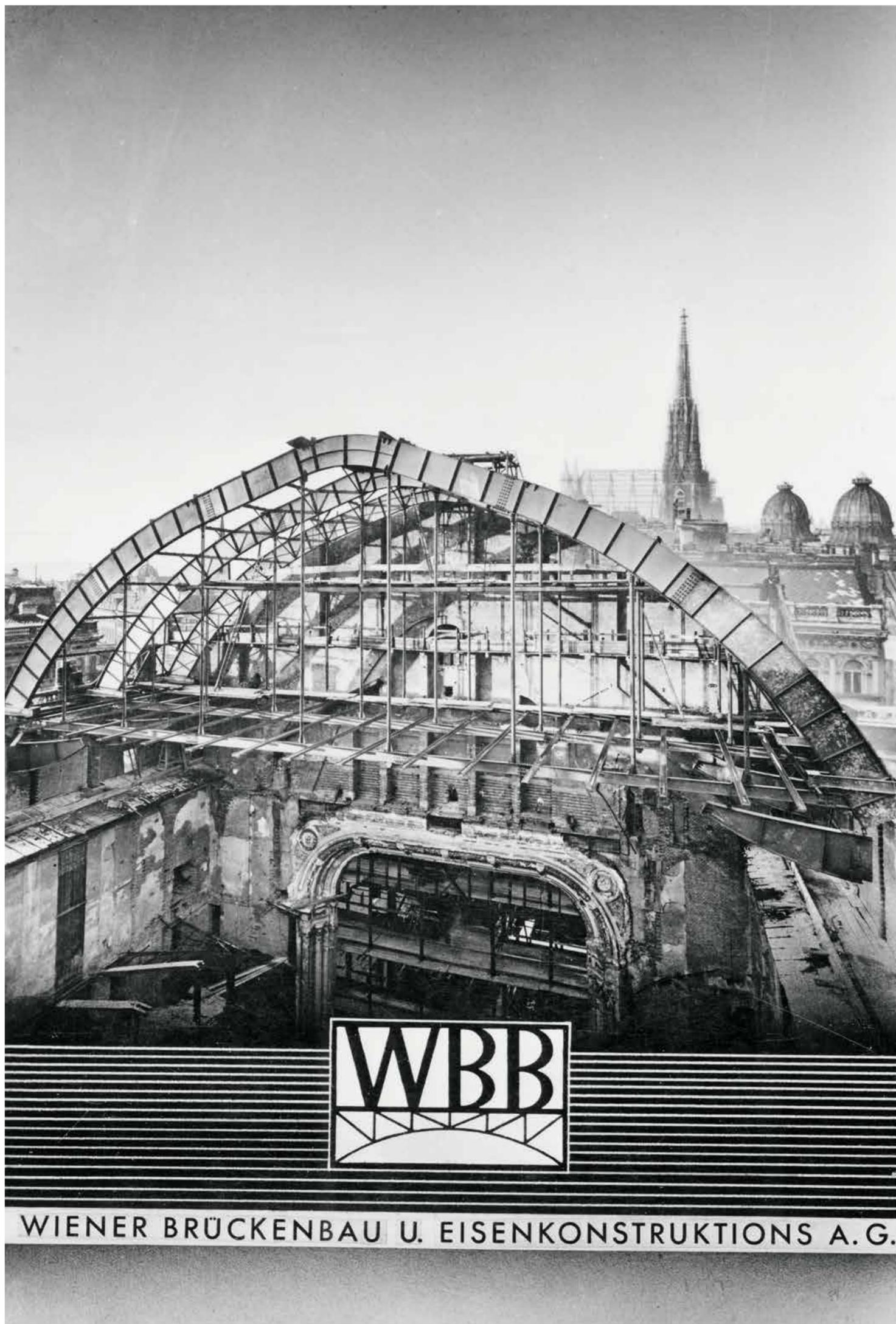


Kontrolle der Vergolderarbeiten an den Brüstungen. Foto: Lucca Chmel, ohne Datum.



Oben: Gesamtansicht der Wiener Staatsoper Ecke Ring – Kärntner Straße, Montage der neuen Dachbinder über dem Zuschauerraum.
Foto: Bruno Reiffenstein, 29. Jänner 1949.

Unten: Gesamtansicht der Wiener Staatsoper Ecke Ring – Operngasse nach dem Gerüstabbau an der Ringstraßenfassade.
Foto: Bruno Reiffenstein, 27. Juli 1950.



WIENER BRÜCKENBAU U. EISENKONSTRUKTIONS A.G.

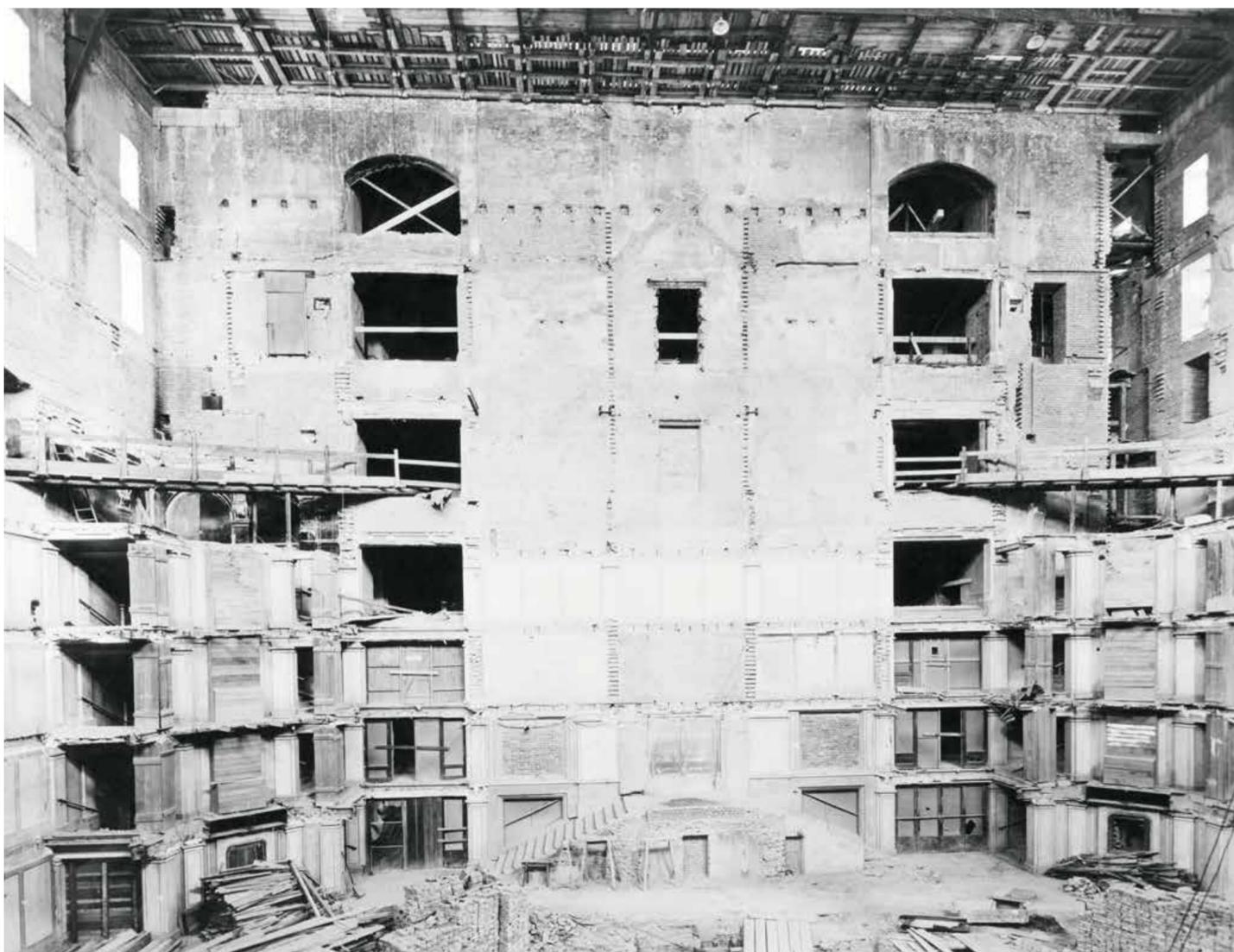
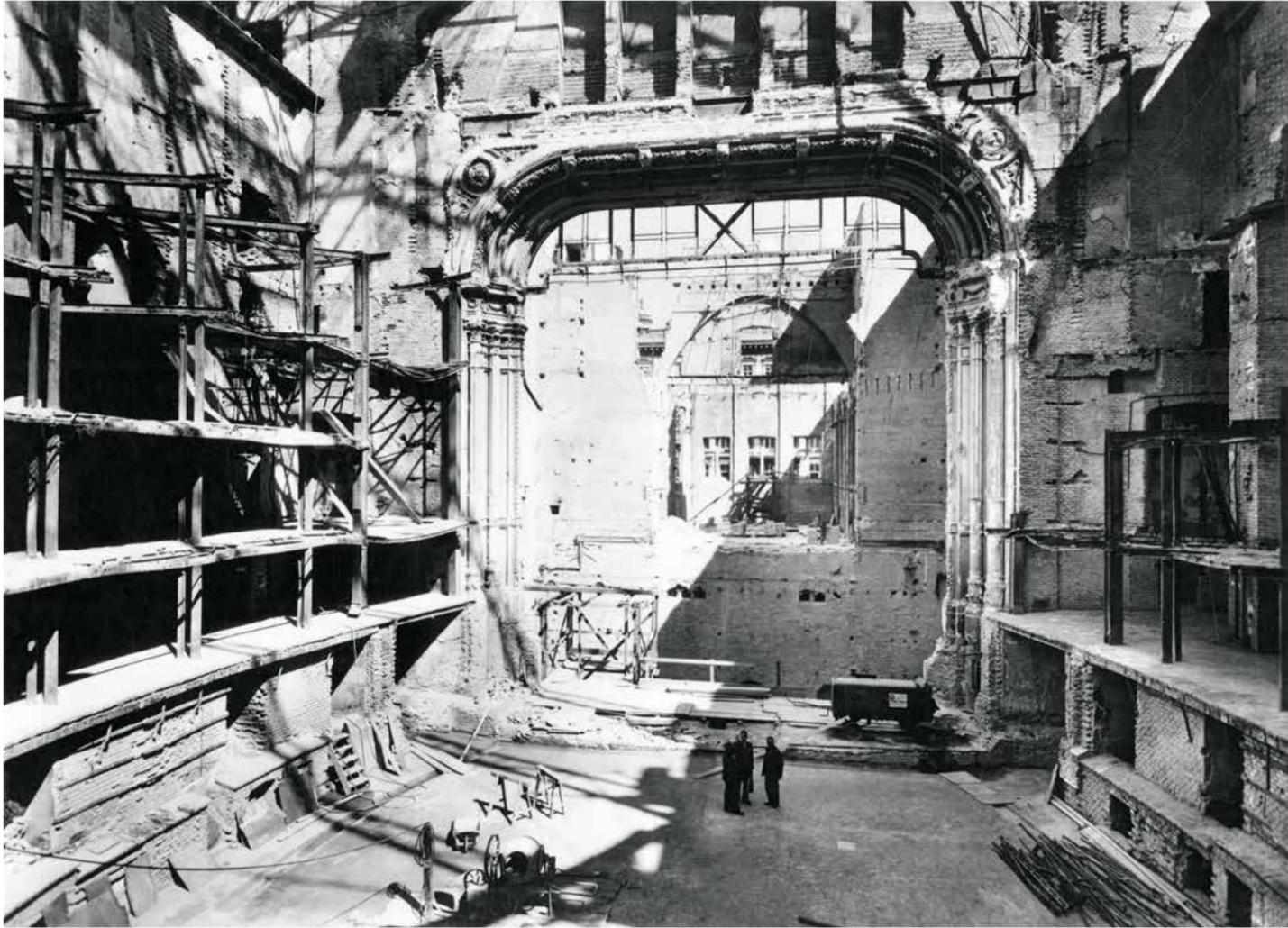
Montage der neuen Dachbinder. Werbefoto der WBB
(Wiener Brückenbau- und Eisenkonstruktions A. G.), 1949.



Oben: Arbeiten an der Balustrade. Foto: Bruno Reiffenstein, 8. Juni 1951.
Unten: Steinmetzarbeiten in der Philharmonikerstraße. Foto: Bruno Reiffenstein, 18. August 1947.



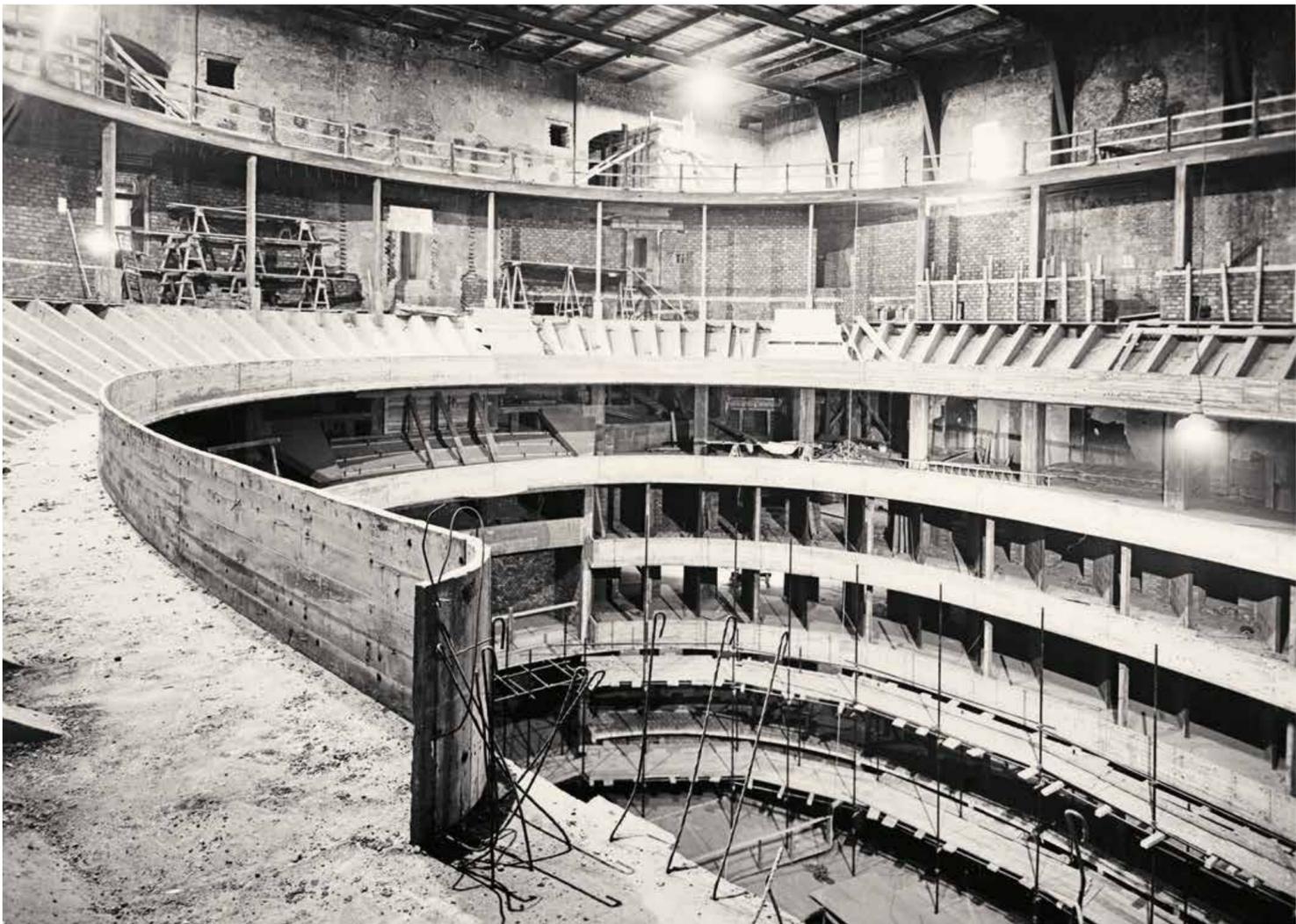
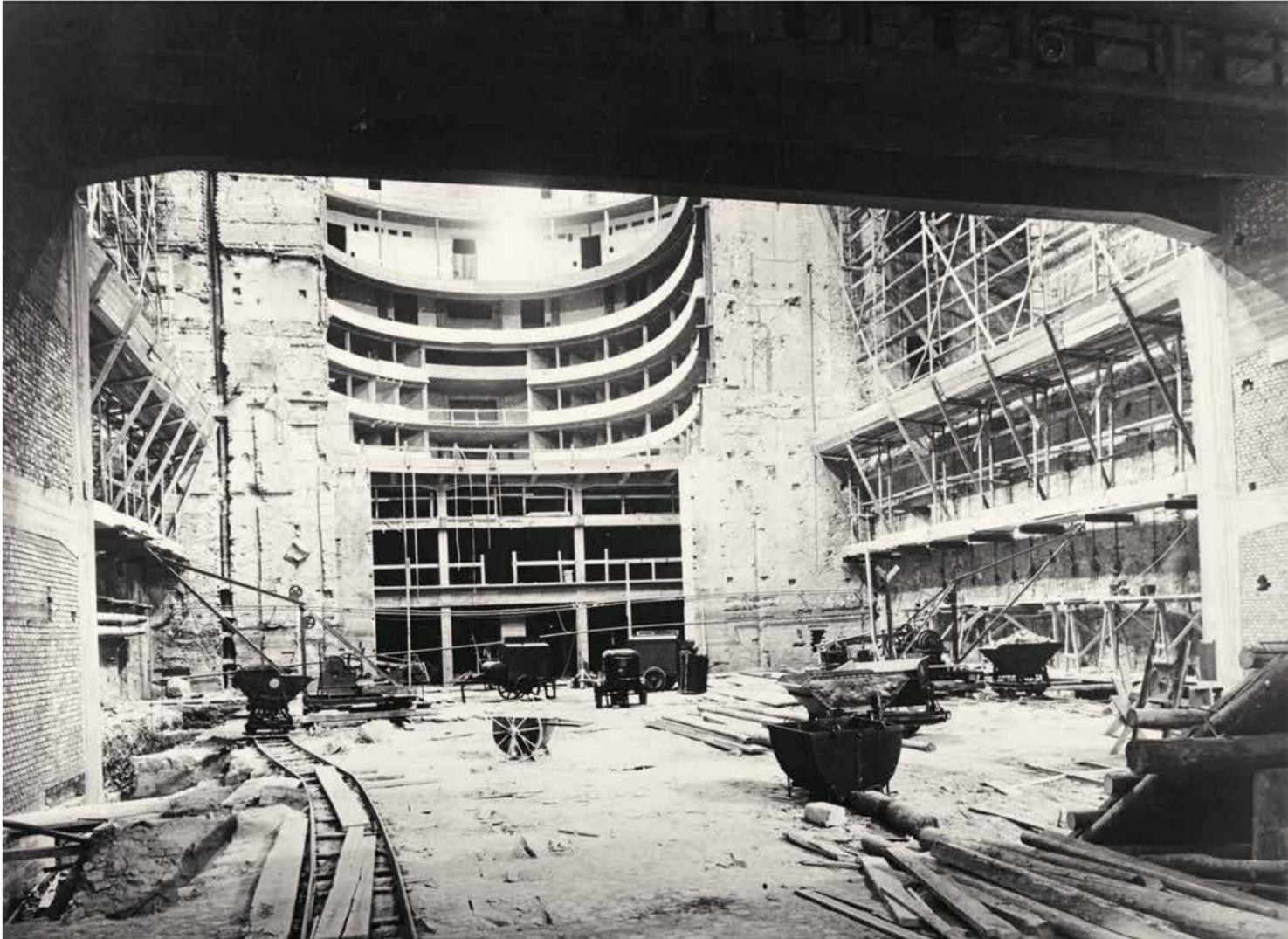
Betonierarbeiten im Zuschauerraum. Foto: Bruno Reiffenstein, 8. Juni 1951.



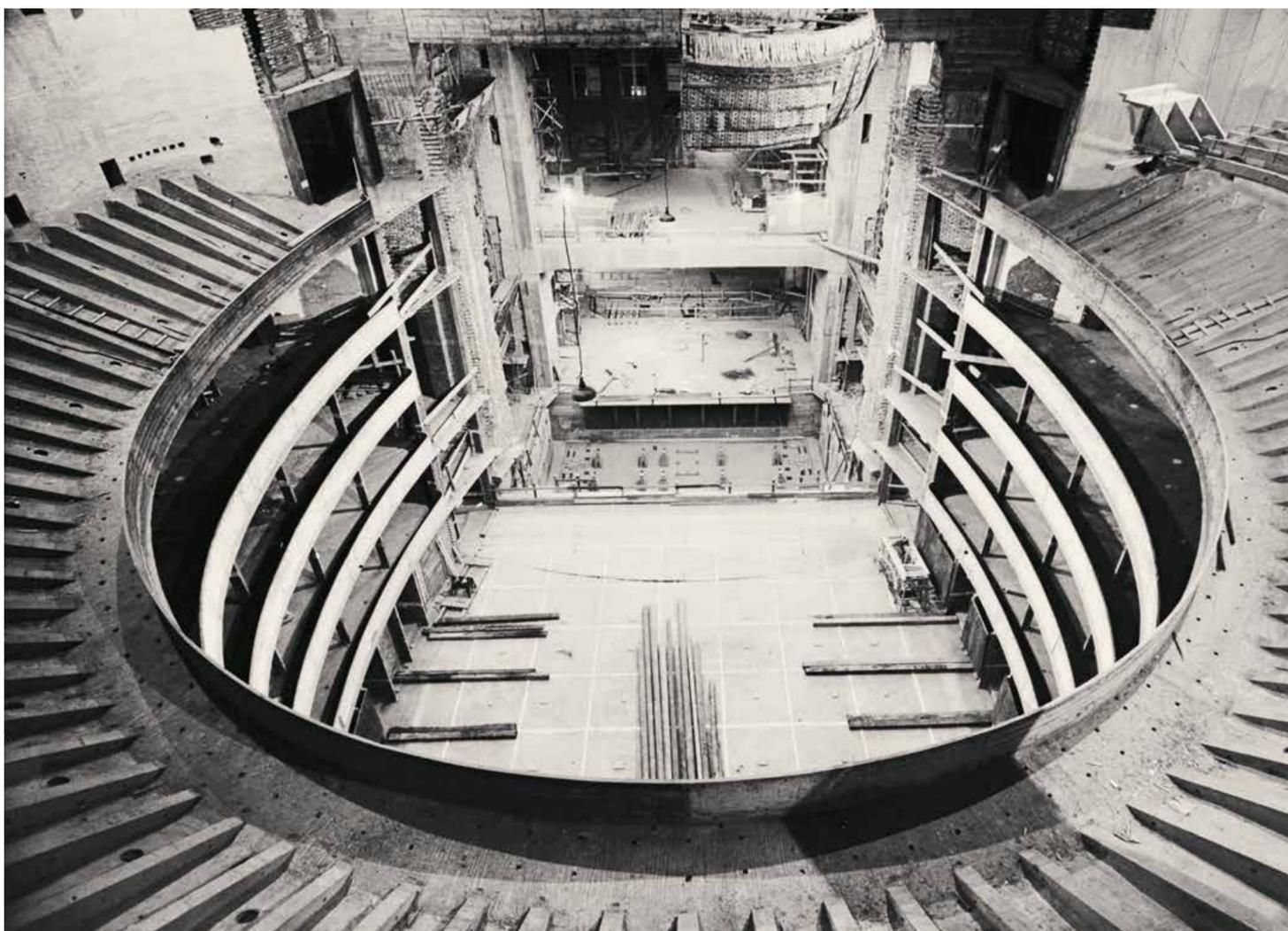
Oben: Zuschauerraum, Blick gegen das Bühnenhaus. Foto: Bruno Reiffenstein, 29. August 1946.
Unten: Zuschauerraum nach Abtragung der Logen. Foto: Bruno Reiffenstein, 29. März 1950.



Zuschauerraum, Blick auf die operngassenseitige Logenstiege.
Foto: Bruno Reiffenstein, 31. Mai 1950.



Oben: Wiederaufbau des Zuschauer- und Bühnenhauses, Blick gegen den Zuschauerraum. Fotograf unbekannt, ohne Datum.
Unten: Wiederaufbau der Ränge im Zuschauerraum. Foto: Bruno Reiffenstein, 8. Dezember 1951.



Oben: Blick in den fortgeschrittenen Wiederaufbau des Zuschauerraumes.
Foto: Felix Leutner, 8. Februar 1955.

Unten: Wiederaufbau des Zuschauerraumes mit Attrappe eines Lusterkranzes. Foto: Felix Leutner, 1952.



16.12.1954

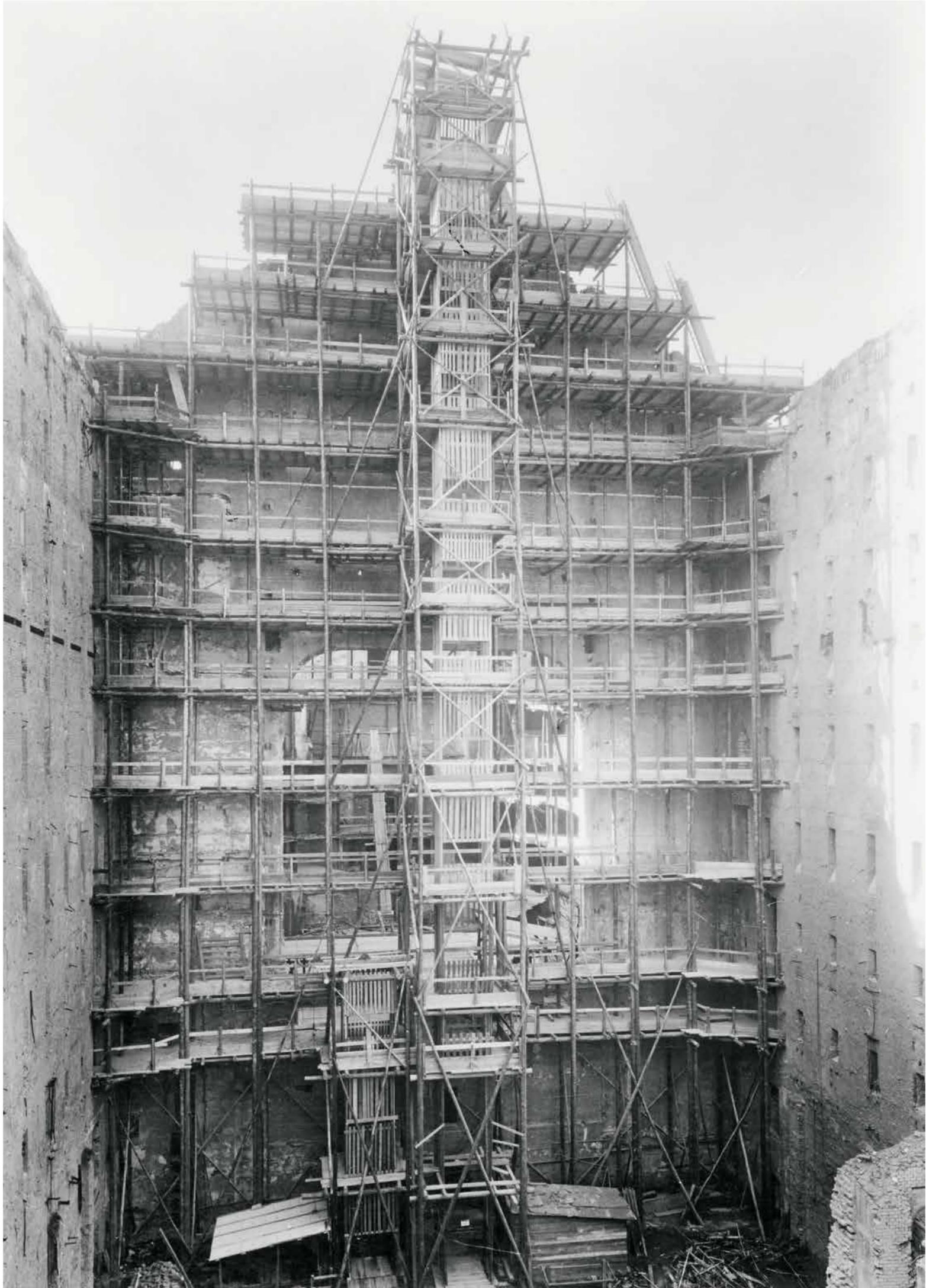
Verkleidungsarbeiten an den Rängen des Zuschauerraumes (im Vordergrund Holz für die Gerüste).
Foto: Felix Leutner, 16. Dezember 1954.



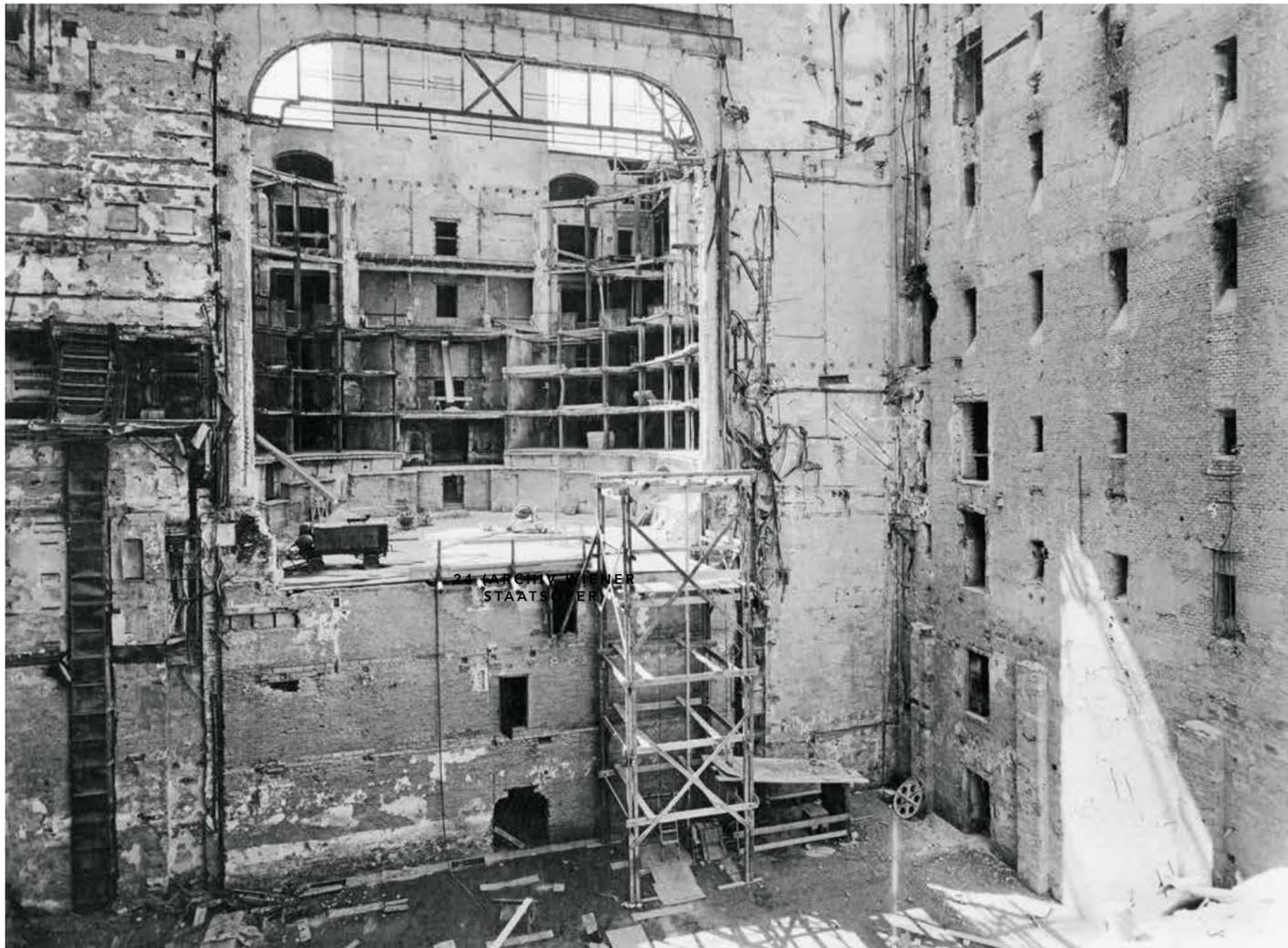
Oben: Vergolderarbeiten an der Decke des Zuschauerraumes, 3. November 1954. Foto: Felix Leutner.

Unten links: Arbeiten am Eisernen Vorhang von Rudolf Hermann Eisenmenger. Foto: Lucca Chmel.

Unten rechts: Besichtigung der „Baustelle Zuschauerraum“. Foto: Felix Leutner, 14. Juni 1955.



Wiederaufbau des Bühnenhauses, Gerüst und Materialaufzug an der Proszeniumwand.
Foto: Bruno Reiffenstein, 11. September 1948.



Oben: Blick in das zerstörte und ausgebrannte Bühnenhaus vom gegenüberliegenden Haus in der Philharmonikerstraße. Foto: Bruno Reiffenstein, 23. August 1947.

Unten: Blick in das Bühnenhaus und den dahinterliegenden Zuschauerraum.
Foto: Bruno Reiffenstein, 30. August 1946.



Oben: Montage eines Brüstungsfeldes im Zuschauerraum. Foto: Horak, 1954/55.

Unten links: Eduard Giuliani bei der Restaurierung in der Loggia. Foto: Herbert Kofler, späte 1940er-Jahre.

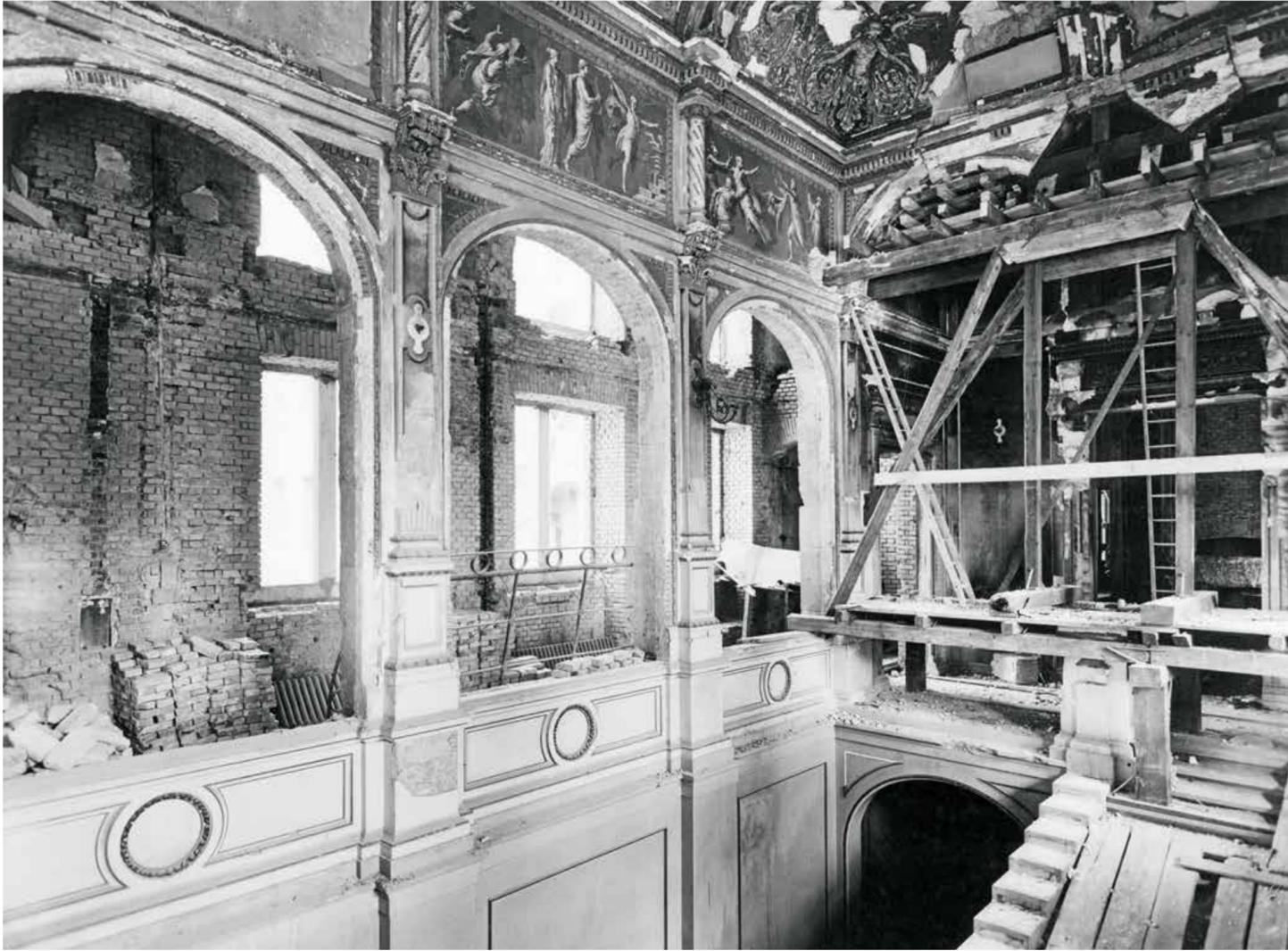
Unten rechts: Besprechung bei den Restaurierungsarbeiten. Foto: Herbert Kofler, späte 1940er-Jahre.



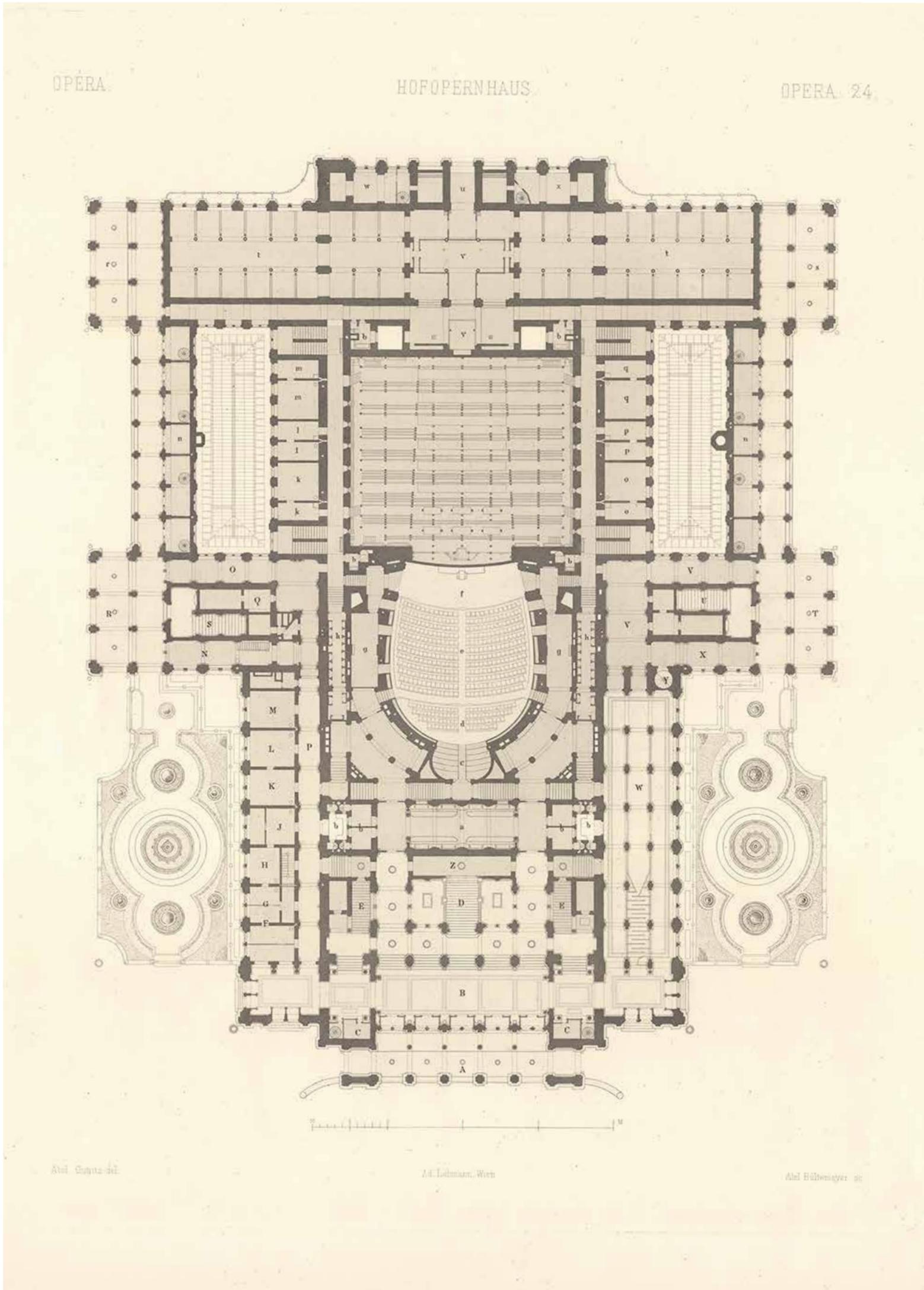
Aufstellung der Statuen in der restaurierten Loggia. Foto: Bruno Reiffenstein, 8. Oktober 1949.



Wiederaufbauarbeiten im ehemaligen Kaisersaal (heute Marmorsaal). Foto: Bruno Reiffenstein, 22. September 1951.

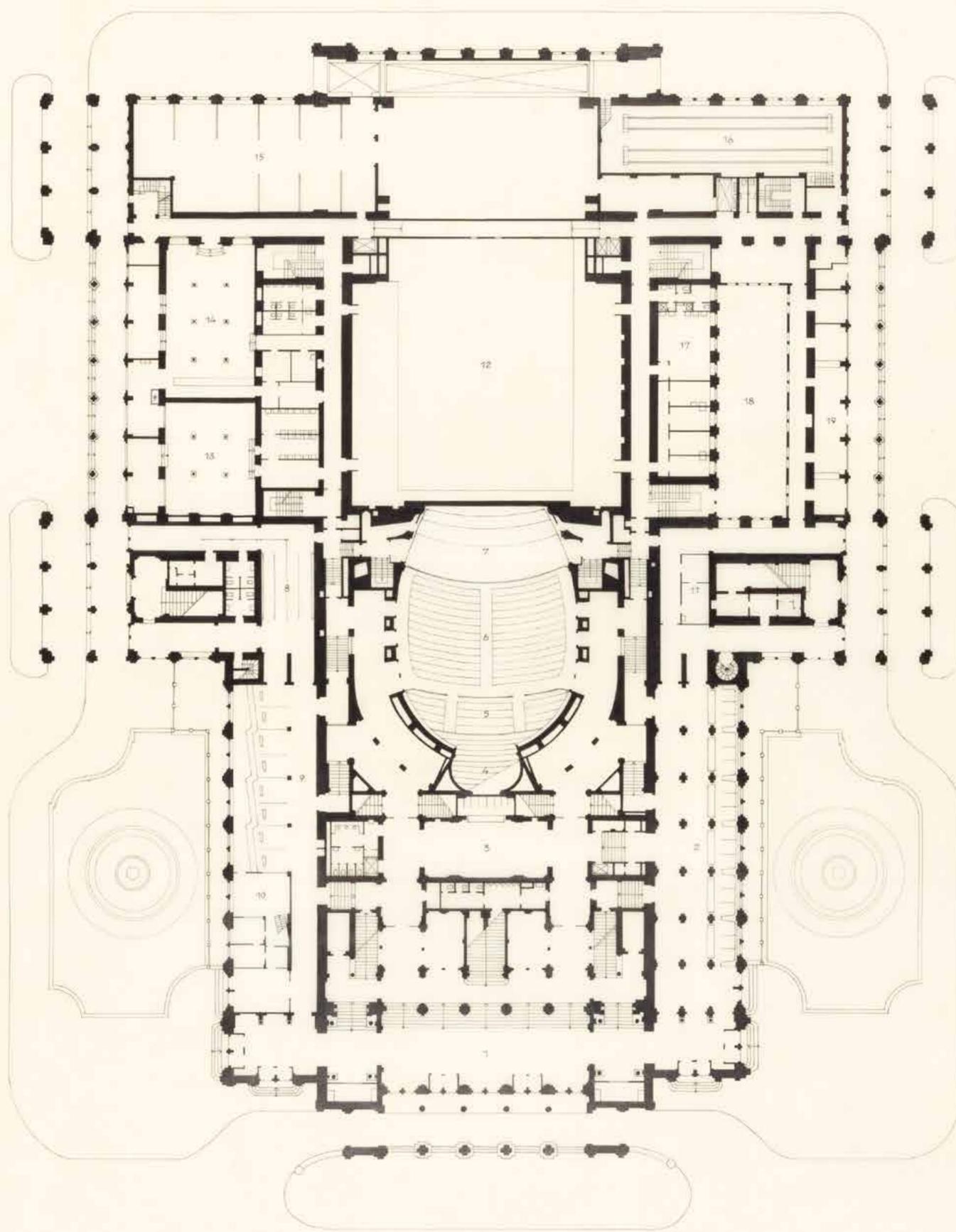


Oben: Arbeiten an der Kaiserstiege, Reste des „Orpheus-Zyklus“ von Eduard Engerth. Foto: Bruno Reiffenstein, 29. März 1950.
 Unten: Erzherzogstiege mit „Iphigenie-Zyklus“ von Karl Swoboda. Foto: Bruno Reiffenstein, ohne Datum.



Parterre-Grundriss der Wiener Hofoper, 19. Jahrhundert.

STAATSOPER IN WIEN
PARTERRE

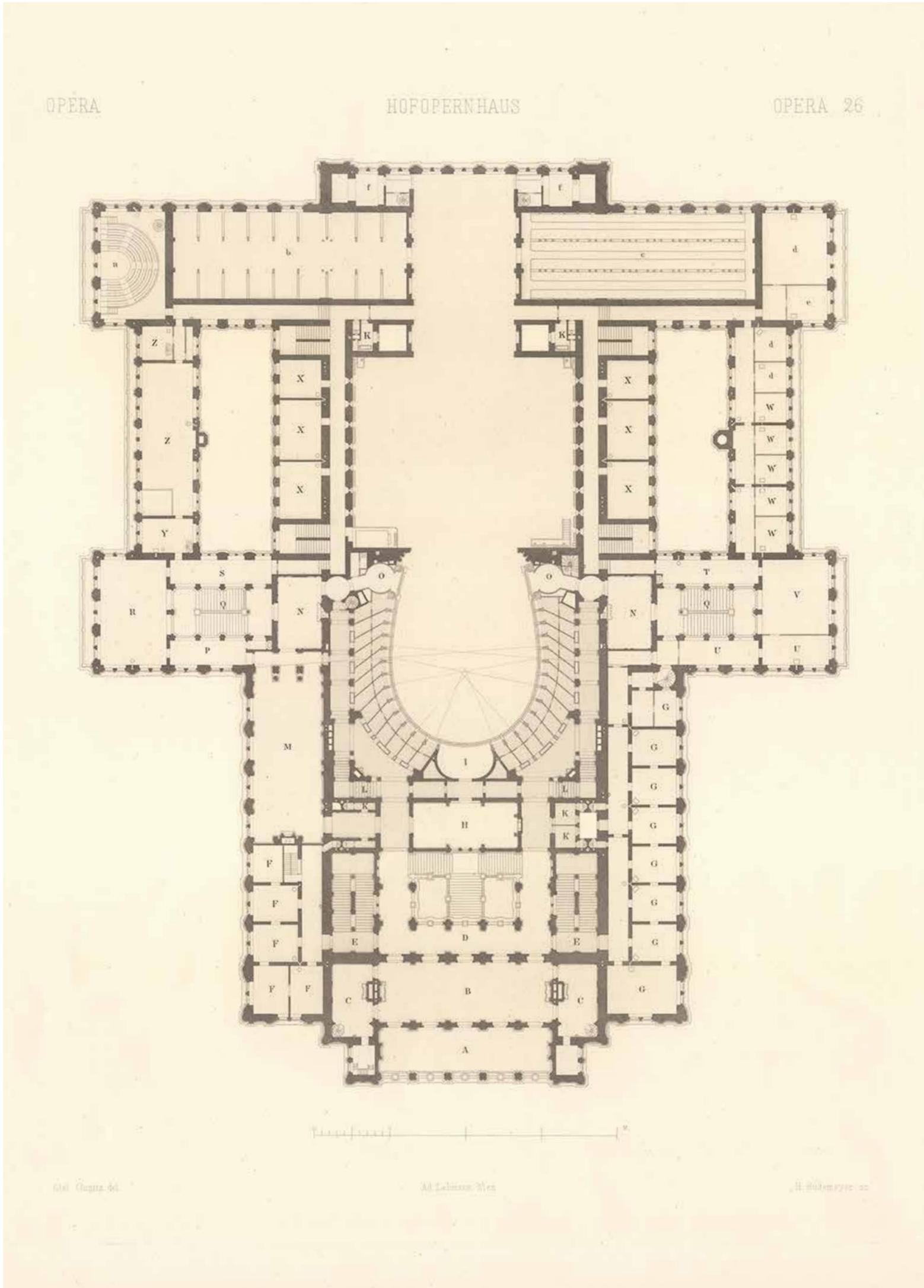


0 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20M

- | | | | | |
|-----------------------|----------------|----------------|---------------------------|------------------------|
| 1 KENTRIHL | 8 STENPARTERRE | 14 ANSTELLRAUM | 12 LITTRAUH MIT BÜHNEN | 16 PROSPEKTAUFZÜGE |
| 2 PARTERRE UND BALKON | 9 PARTERRE | 15 FAHRSKASSE | 13 BÜHNENBALLETTBÜHNE | 17 HERREN SOLO BALLETT |
| 3 CABINETT | 10 PARKETT | 16 KORBENBÜRO | 14 KANTINE | 18 LICHTHOF |
| 5 STEHRSTUHLKABINETT | 11 ORCHESTER | 17 ARZTRAUH | 15 LITTRAUH KULISSENPLATZ | 19 ABONNEMENTSKASSEN |

JAHRE DES WIEDERAUFBAUS

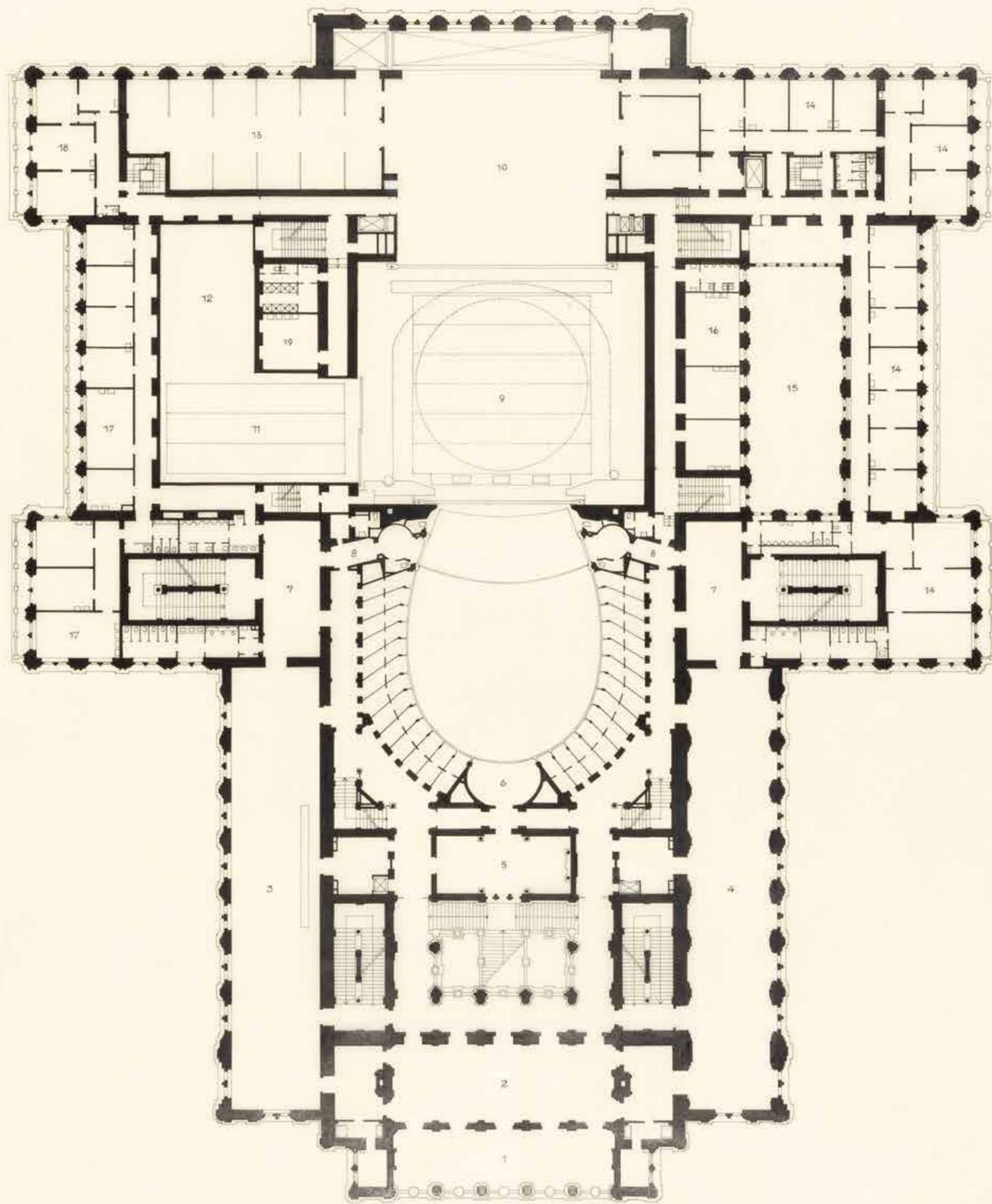
Parterre-Grundriss der wiederaufgebauten Wiener Staatsoper, 1955.



Grundriss des 1. Logenranges der Wiener Hofoper, 19. Jahrhundert.

STAATSOPER IN WIEN

1. LOGENRANG

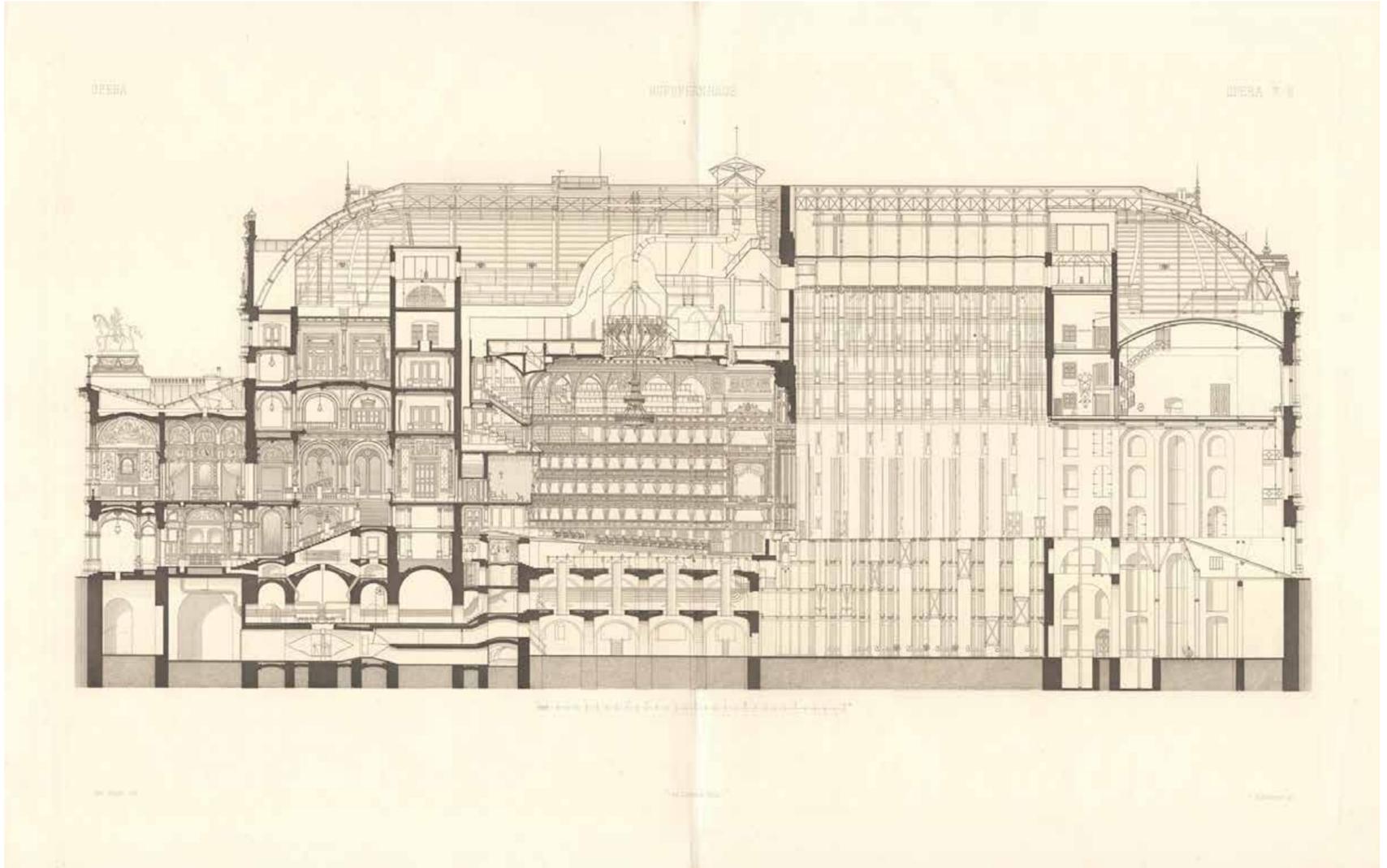


0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20m

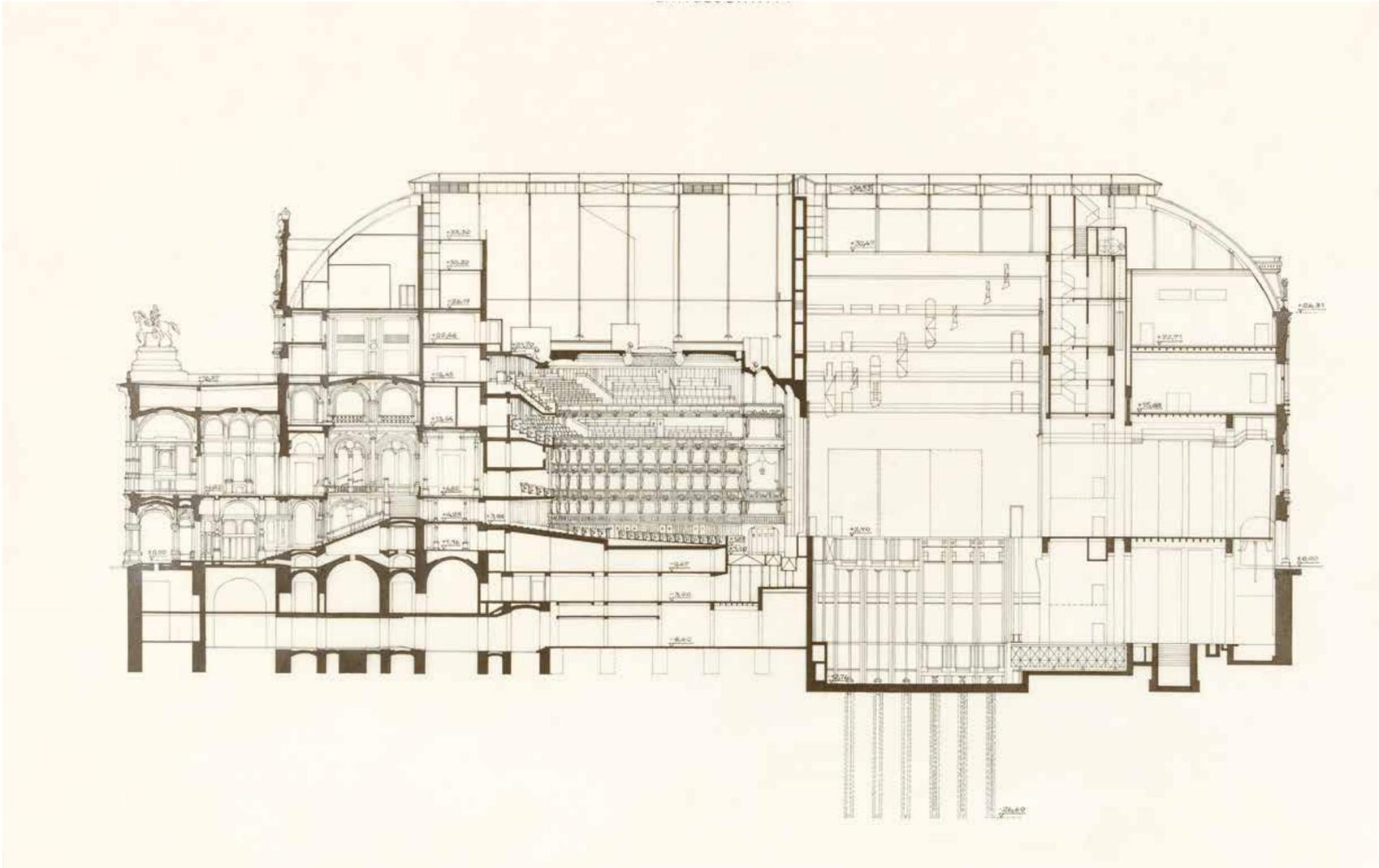
- | | | | | |
|-----------------------------|--------------|-------------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| 1 LOGGIA | 5 SALON | 9 LUFTRAUM, BÜHNE | 13 LUFTRAUM KULISSEN-
MAGAZIN | 16 HERRENGARDEROBEN FÜR CHOR |
| 2 FOYER | 6 MITTELLOGE | 10 LUFTRAUM HINTERBÜHNE | 17 DAMENGARDEROBEN FÜR BALLET | 17 DAMENGARDEROBEN FÜR BALLET |
| 3 PAUSENSAAL (MARMORSAAL) | 7 VORSAAL | 11 LUFTRAUM SEITENBÜHNE | 18 DIREKTIONSÄRZTUM | 18 GEWÄLDEVERWALTUNG |
| 4 PAUSENSAAL (GORELINSAAAL) | 8 SALON | 12 ARBEITSRaum | 19 LICHTHOZ | 19 KINDERBALLETGARDEROBE |

JAHRE DES WIEDERAUFBAUS

Grundriss des 1. Logenranges der wiederaufgebauten Wiener Staatsoper, 1955.



Längsschnitt durch die Wiener Hofoper, 19. Jahrhundert.



Längsschnitt durch die wiederaufgebaute Wiener Staatsoper, 1955.

FOTOGRAFISCHE INSZENIERUNG DES NEUEN OPERNHAUSES

Wenn die Tageszeitung *Die Presse* im März 1955 einen Bericht mit „Die Oper – Symphonie aus Glas, Beton, Stahl und Gold“ betitelt, drängt sich einem als erste Assoziation nicht das Opernhaus an der Wiener Ringstraße auf.⁸⁴ Beim Lesen der Abbildungsunterschriften relativiert sich das Bild, das sich in unserem Kopf von einem modernen Theaterhaus in Stahl-Glas-Konstruktion mit offenen Rängen gebildet hat. Wir werden zurück ins Wien des Jahres 1955 geholt, an den Ring zur Staatsoper, deren äußeres Erscheinungsbild sich heute im Großen und Ganzen wieder so präsentiert wie zur Zeit ihrer Errichtung 1869. Aus Beton sind laut Zeitungsartikel die neuen Ränge im Zuschauerraum, aus Stahl der Druckzylinder für den Eisernen Vorhang, gläsern der riesige Lampenkranz im Auditorium und 55.000 Plättchen Gold bedecken die Grundfläche des Eisernen Vorhangs.

Ähnlich Worten vermögen auch Bilder – in unserem Fall Fotografien – beim Betrachter einen anderen Eindruck vom Dargestellten zu hinterlassen, als die Realität zeigt. „So hat man sich beispielsweise darauf geeinigt, die Photographie als ein Modell der Wahrhaftigkeit und Objektivität zu beschreiben. Es lässt sich nun unschwer zeigen, daß diese gesellschaftliche Vorstellung einer falschen Selbstverständlichkeit aufsitzt. In Wirklichkeit hält die Photographie einen Aspekt der Realität fest, d. h. das Ergebnis einer willkürlichen Wahl und somit einer Bearbeitung. Von den Eigenschaften des Gegenstandes werden nur jene erfaßt, die in einem besonderen Augenblick und unter einem besonderen Blickwinkel hervortreten. Diese Eigenschaften werden in schwarzweiß übertragen, auf ein kleineres Format gebracht und auf eine Ebene projiziert. Anders gesagt, die Photographie ist ein konventionelles System, das den Raum nach den Gesetzen der (genauer: einer) Perspektive und räumliche Körper sowie Farben durch Nuancierungen zwischen schwarz und weiß abbildet. Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als realistisch und objektiv gelten.“⁸⁵ Wie Pierre Bourdieu beschreibt, handelt es sich bei der Fotografie um das

Ergebnis eines Selektionsprozesses: Es stellen sich die Fragen nach Motiv, Standort, Perspektive, Auswahl, Ausschnitt, Inszenierung oder Belichtung. Speziell bei den Architektur Fotografien der bekannten Wiener Fotografin Lucca Chmel handelt es sich nie um die reine Dokumentation von Bauten, vielmehr können ihre Aufnahmen als Inszenierungen der Architektur begriffen werden. Ihre Arbeiten unterscheiden sich damit wesentlich von den Fotografien Bruno Reiffensteins, der über Jahre die Aufräumungs- und Wiederaufbauarbeiten der Oper in hunderten Fotografien festhielt. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Inhabers eines Kunst- und Architekturverlags, der schon in der Zwischenkriegszeit zu einem der gefragtesten Architektur Fotografen Wiens zählte, versuchen ein möglichst objektives Bild des Dargestellten zu vermitteln.

Lucca Chmel hat die Wiener Staatsoper 1955 in einer rund 80 Aufnahmen umfassenden Serie festgehalten.⁸⁶ Kleine Details bei einzelnen Fotografien lassen erkennen, dass die Bilder noch vor der endgültigen Fertigstellung des Baus entstanden (so unter anderem die fehlenden Lampen bei den Logenbrüstungen). Der Auftrag für die Serie kam nicht von der Leitung der Staatsoper, sondern vom Architekten selbst. Die Zusammenarbeit zwischen Erich Boltenstern und Lucca Chmel erstreckte sich über einen Zeitraum von 23 Jahren, wobei im Auftragsbuch der Fotografin zwischen 1950 und 1972 insgesamt 86 Aufträge des Architekten verzeichnet sind. So dokumentierte sie über mehrere Jahre den Baufortschritt des markanten, ebenfalls 1955 fertiggestellten Wiener Ringturms, eines Hauptwerkes Erich Boltensterns. Zu Lucca Chmels Auftraggebern nach dem Zweiten Weltkrieg zählten die wichtigsten Architekten der Wiener Nachkriegsmoderne wie Oswald Haerdtl, Max Fellerer & Eugen Wörle, Karl Schwanzer, Roland Rainer sowie das Architekturbüro Theiss & Jaksch. Die Fotografie bekam im Laufe des 20. Jahrhunderts im Architekturdiskurs einen immer höheren Stellenwert, um die Arbeit der Architekten zu veröffentlichen, zu verbreiten, zu propagieren; die Aufnahmen bekannter Architektur Fotografen in den Fachzeitschriften – wie in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg *Der Aufbau* oder *Der Bau* – belegen dies anschaulich.

Lucca Chmel, die ab 1940 Mitglied der NSDAP war, kam über die Porträt- zur Bühnenfotografie, die gemeinsam mit Aufnahmen von Plastiken und Kunstgegenständen bis nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Arbeitsschwerpunkt bildete. Einen Namen machte sie sich durch ihre Arbeit für verschiedene Theater wie die Komödie, das Deutsche Volkstheater sowie das Theater in der Josefstadt; ihre Aufnahmen wurden in den Jahren des Austrofaschismus und Nationalsozialismus regelmäßig in der *Bühne* (später *Die Wiener Bühne*) und der Zeitschrift *Die Pause* publiziert. Nach dem Krieg leistete Lucca Chmel bei der Schuttbeseitigung von St. Stephan ihren Arbeitseinsatz ab (in dieser Zeit entstand auch ihre berühmte Serie vom in Trümmern liegenden Wiener Dom), ihr Ansuchen auf Nachsicht von der Registrierung gemäß § 27 des Verbotsgesetzes der NSDAP wurde im Juni 1945 abgelehnt.⁸⁷ Dennoch konnte sie ihre Karriere ungebrochen fortsetzen: Wie bereits unter den diktatorischen Regimen in den Jahren 1933–1945 fand sie auch in der Zweiten Republik gleich wieder beruflichen Anschluss. Vor allem ihre in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre herausgegebenen Publikationen über den Wiener Stephansdom, der noch vor der Staatsoper die „Supermetapher der neuen Österreich-Ideologie“⁸⁸ darstellte, sowie das *Bilderbuch Österreich*, das mit Unterstützung Viktor Matejkas erschien und als Hilfsmittel zur Propagierung „eines neuen Österreich-(Selbst-)Bewusstseins“⁸⁹ dienen sollte, förderten ihre weitere Karriere als *die* Wiener Architekturfotografin maßgeblich.

Lucca Chmels Innenaufnahmen der Wiener Staatsoper reihen sich nahtlos in ihre Architektur Fotografien der Zeit ein. Bei ihrer reduktionistischen Sichtweise werden grafische Werte betont, wie etwa der Blick von unten auf die Logenbrüstungen zeigt. Der gewählte Blickwinkel, eine starke Untersicht, bringt Schwung in das Zuschauerrund und erzeugt damit eine starke Bild-dynamik. Lucca Chmels Aufnahmen sind geprägt von ungewöhnlichen Perspektiven gepaart mit einer geometrischen Strenge, einer raffinierten Aufteilung der Bildflächen sowie starken Lichtreflexionen und Spiegelungen auf den glatten Marmorflächen. Der spezielle Blick auf die zahllosen unterschiedlichen Lampen und Luster in den Gängen, Foyers und Festsälen der Oper mag auch von Chmels Tätigkeit für die Firma Kalmar herrühren, für die sie ab 1950 die jährlich herausgegebenen Lampen- und Leuchtenkollektionen fotografierte.⁹⁰ Charakteristisch für ihre Innenaufnahmen ist zudem die Lichtregie: Mittels starker Scheinwerfer sowie des Einsatzes der vorhandenen Beleuchtungskörper komponiert sie ein Spiel aus Licht und Schatten, das die jeweiligen Besonderheiten und Spezifika der Architektur unterstreicht und in den Vordergrund rückt. Die starken Licht-Schatten-Wirkungen ziehen sich durch sämtliche Bilder der Fotoserie, die neben allgemeinen Raumblickern auch die von Erich Boltenstern mitentworfenen Einrichtungsgegenstände wie Garderoben und Buffets, Möbel und Lampen effektiv in Szene setzt. Lucca Chmels Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Erich Boltensterns Wiederaufbau der Wiener Staatsoper verleihen der Architektur einen höheren Grad an Modernität, als diese in natura aufzuweisen vermag.

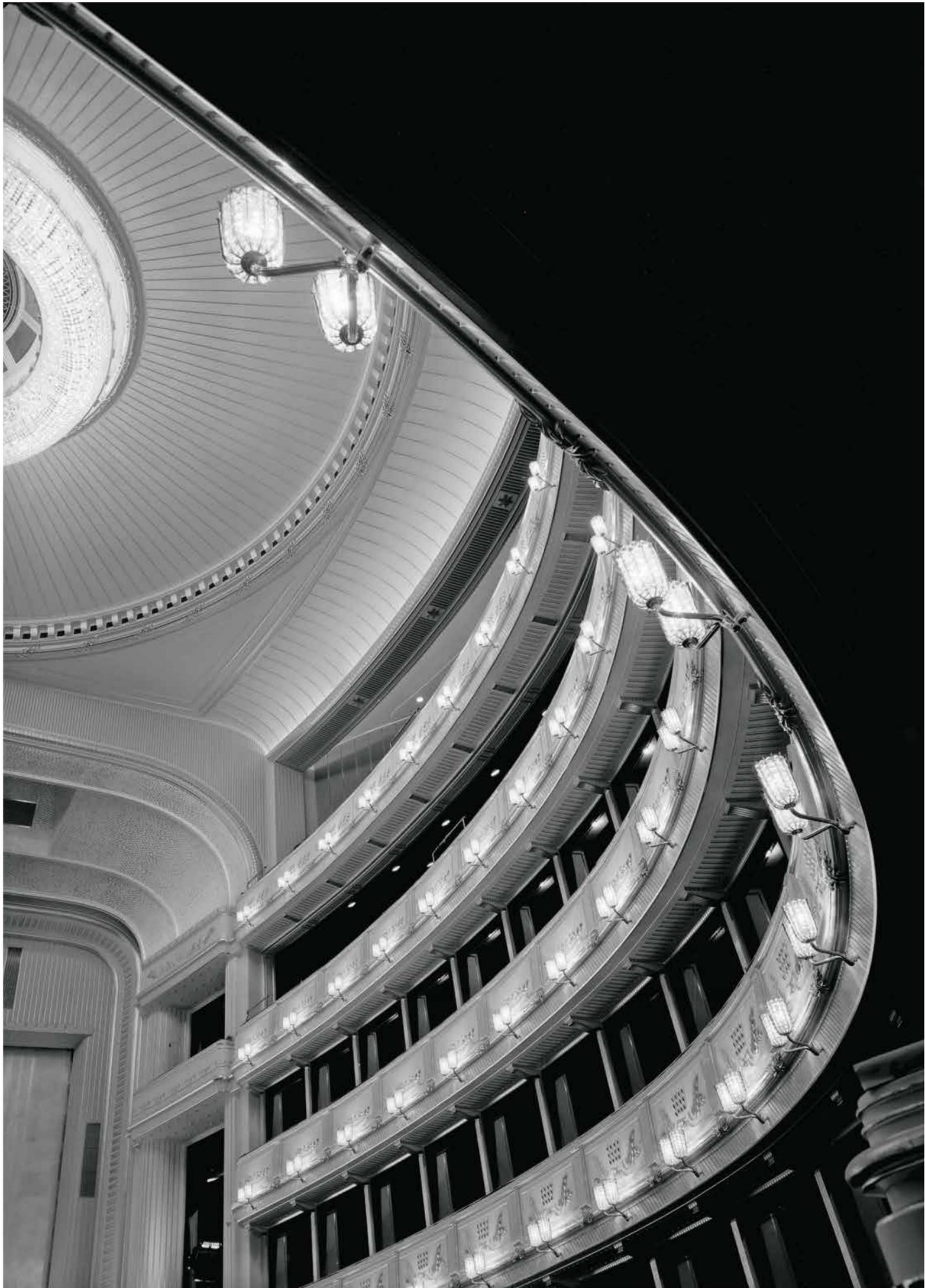


FOTOGRAFISCHE INSZENIERUNG DES NEUEN OPERNHAUSES

Festbeleuchtung der Wiener Staatsoper zur Eröffnung
am 5. November 1955. Foto: Franz Hausmann.



Oben: Zuschauerraum, Blick zur Bühne. Foto: Felix Leutner.
Unten: Zuschauerraum, Blick zu den Logen. Foto: Lucca Chmel.



Zuschauerraum. Foto: Lucca Chmel.



Oben: Detail des Proszeniumsbogens, Ausschnitt. Foto: Lucca Chmel.
Unten: Brüstungsfeld der Ränge im Zuschauerraum. Foto: Lucca Chmel.



Decke des Zuschauerraumes mit Lusterkranz. Foto: Lucca Chmel.



Oben: Gobelinsaal (heute Gustav Mahler-Saal) mit den Gobelins von Rudolf Hermann Eisenmenger. Foto: Lucca Chmel.
Unten: Marmorsaal mit den Supraporten von Heinz Leinfellner. Foto: Lucca Chmel.



FOTOGRAFISCHE INSZENIERUNG DES NEUEN OPERNHAUSES

Marmorsaal mit den Wandmosaiken von Heinz Leinfellner. Foto: Lucca Chmel.



Gangbereiche des Zuschauerhauses. Fotos: Lucca Chmel.



FOTOGRAFISCHE INSZENIERUNG DES NEUEN OPERNHAUSES

Rechte Balkonstiege. Foto: Lucca Chmel.



Pausenräume und Garderobe. Fotos: Lucca Chmel.



Pausensaal und Garderobe. Foto: Lucca Chmel.



Wandleuchte im 1. Logenrang, Ausschnitt. Foto: Lucca Chmel.



Oben: Kristallluster im Bundeskanzlersalon und Journalistenzimmer. Foto: Lucca Chmel.

Unten links: Kristallluster in den Proszeniumslogen. Foto: Lucca Chmel.

Unten rechts: Kristallluster im Foyer des Gobelinsaals, Ausschnitt. Foto: Lucca Chmel.



Spiegel im Rauchsalon, Balkon. Foto: Lucca Chmel.



Oben: Bank im Umgang, Galerie. Foto: Lucca Chmel.
Unten: Bank im Foyer an der rechten Balkonstiege. Foto: Lucca Chmel.



Oben: Kassenhalle (Tageskassen), Parterre, Ausschnitt. Foto: Fritz Getlinger.
Unten: Garderobe, Parterre. Foto: Lucca Chmel.



Oben: Direktionszimmer. Foto: Felix Leutner.
Unten: Musikzimmer in den Direktionsräumen. Foto: Felix Leutner.

KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG DER PAUSENRÄUME

Die 1869 eröffnete Wiener Hofoper bildete einen „Meilenstein“ der Ringstraßenarchitektur, bei dem alle Gattungen der Kunst, allen voran Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, Berücksichtigung und zu einem großen Ganzen zusammenfanden.⁹¹ Zuvor war kein vom Staat finanziertes öffentliches Gebäude derart reich ausgeschmückt worden, wobei die Innenausstattung beinahe die Hälfte der Bauzeit in Anspruch nahm. Die Architekten August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll hatten mit Malern, Bildhauern, Bronze-gießern, Stuckateuren und Vergoldern Hand in Hand gearbeitet und so ein Gesamtkunstwerk besonderer Art entstehen lassen. Nicht minder, wenn auch der Zeit entsprechend angepasst, war der Anspruch beim Wiederaufbau nach 1945, um einen Einklang zwischen den erhalten gebliebenen Bauteilen des 19. Jahrhunderts und den neuen Bereichen der Staatsoper zu erzielen. Neben dem Zuschauerraum kam dabei vor allem der künstlerischen Ausstattung der Pausenräume besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die Auswahl der Künstler oblag den jeweiligen Architekten, die für die Fest- und Pausensäle verantwortlich zeichneten: Ceno Kosak für den gegen die Kärntner Straße gelegenen Gobelinsaal (heute Gustav Mahler-Saal), Otto Prossinger/Felix Cevla für den gegenüberliegenden Marmorsaal und Erich Boltentstern für die Foyers sowie die im Balkonstockwerk angesiedelten Rauchsalons.

Die gezielte Einbindung zahlreicher Künstler für die Ausstattung des Hauses am Ring hatte auch noch einen anderen Hintergrund: Ähnlich wie nach dem Ersten Weltkrieg versuchte der Staat auch beim Wiederaufbau nach 1945 Maler und Bildhauer durch Auftragsvergaben bei öffentlichen Bauten zu unterstützen.⁹² „Es ist ferner ausdrücklich zu betonen, dass bei allen Beratungen der Gedanke in den Vordergrund getreten ist, aus Anlass des Wiederaufbaus bedeutender Baukunstdenkmäler die österreichische Künstlerschaft in möglichst weitgehendem Masse zu beschäftigen, weil unter den gegenwärtig herrschenden Verhältnissen eine anderweitige Betätigung ausser bei staatlichen Aufträgen kaum möglich ist. Die Geldmittel, welche hiezu erforderlich sind, können auf eine Reihe von Jahren verteilt werden, so dass die jährliche Belastung des Baukredits innerhalb tragbarer Grenzen verbleibt.“⁹³

Die Neuordnung der Räume im ersten Logenrang ermöglichte es, mit dem Marmor- und dem Gobelinsaal sowie dem bei den Bombenangriffen im März 1945 beinahe unbeschädigt gebliebenen Schwind-Foyer und der Loggia rund um den Zuschauerraum und die Haupttreppe einen Kranz an Sälen zu schaffen, die auch abseits von Operaufführungen als Festräume dienen konnten. Der Kontrast in der Ausgestaltung der beiden neuen Pausenräume könnte stärker nicht sein: Während der helle, lichtdurchflutete Marmorsaal von Prossinger/Cevla einen sehr klaren und modernen Charakter ausweist, vermittelt der von Ceno Kosak anstelle der ehemaligen Wohnräume des Direktors errichtete Gobelinsaal den Eindruck von Schwere und konservativer Tradition. Zu der an das Erscheinungsbild von Repräsentationsräumen der NS-Zeit erinnernden Ausformung tragen neben der klassifizierenden Wand- und Deckengestaltung die 13 raumhohen Tapisserien von Rudolf Hermann Eisenmenger bei. Bereits fünf Jahre vor seiner Beauftragung für den Eisernen Vorhang hatte ihn Ceno Kosak für die künstlerische Ausgestaltung seines Festsalles hinzugezogen.⁹⁴ Die Gesamfläche der an der Längswand und den beiden Stirnseiten angebrachten Bildteppiche in gedämpfter Farbigkeit, die von der im Reichskanzleitrakt der Wiener Hofburg angesiedelten Wiener Gobelin-Manufaktur in fünfjähriger Arbeit gefertigt wurden, ist dabei mit rund 171 Quadratmetern annähernd gleich groß wie jene des Eisernen Vorhangs.⁹⁵ Anstatt der ursprünglich, wahrscheinlich auf Vorschlag von Kosak geplanten Verduren – also floralen Motiven ohne Figurendarstellungen –, entschied sich Eisenmenger im Laufe der Entwurfsarbeit für Darstellungen zur *Zauberflöte*.⁹⁶ Thematisch schließt er damit an Moritz von Schwind's malerische Ausstattung der Loggia an, der von der *Zauberflöte* als einer „Verherrlichung der Macht der Musik“ sprach.⁹⁷ Tapisserien hatten in Österreich Ende der 1940er-Jahre eine Renaissance erlebt: Dass sich dies nicht nur auf Repräsentationsbauten wie die Oper, das Burgtheater, das Innenministerium oder das Kanzleramt beschränkte, zeigt der monumentale Bildteppich nach einem Entwurf von Herbert Boeckl für die von Roland Rainer errichtete Wiener Stadthalle.⁹⁸

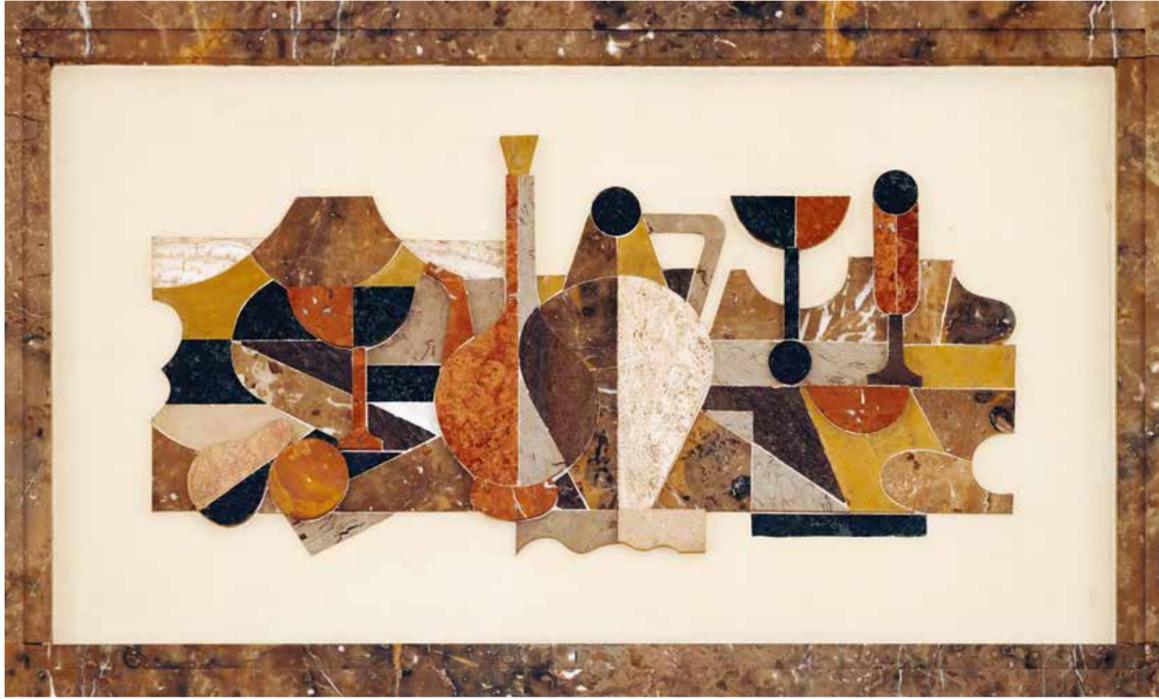
Eine künstlerische Ausstattung ganz anderer Ausprägung präsentierte sich im gegenüberliegenden neuen Marmorsaal von Otto Prossinger und Felix Cevla, der sich im Bereich des im Krieg zerstörten Kaisersaales sowie der ehemals anschließenden „Wohnung des Hausinspectors“ befindet. Die Supraporten und die beiden großen Marmorreliefs stammen von Heinz Leinfellner und korrespondieren mit der auf eine festliche Schlichtheit ausgerichteten Raumgestaltung der Salzburger Architekten. Im Gegensatz zu dem der Tradition verpflichteten Rudolf Hermann Eisenmenger war der Bildhauer gründendes Mitglied des Wiener Art Clubs, jener Künstlervereinigung, die Österreichs Kunstszene nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich prägte. Heinz Leinfellners Atelier bildete eines jener Zentren, in denen sich in den 1940er- und 1950er-Jahren die intellektuelle Wien und die neue Kunstszene trafen.⁹⁹ Bei der künstlerischen Ausstattung des Marmorsalles, die in „spröde-kristalliner“ Formensprache Szenen aus dem Opernalltag zeigt, handelte es sich um den ersten öffentlichen Großauftrag für den Assistenten und späteren Mitarbeiter Fritz Wotruba.¹⁰⁰ Die in Kombination aus Marmor und Kunstmarmor gefertigten Wanddekorationen, die in enger Absprache mit der Bauleitung und den Architekten entstanden, weisen unterschiedlichste Farben (Schwarz, Weiß, Beige-, Braun- und Grautöne) und Strukturen auf.¹⁰¹ Das Prestigeprojekt „war mit zahlreichen Auflagen verbunden: Feuerfestigkeit, außerdem musste auf die schwache Finanzlage Rücksicht genommen werden. In Italien, der Heimat des ‚opus florentinum‘, reifte in Leinfellner die Idee, eine Art Marmorintarsientechnik zu verwenden. Die Ausführung scheint heute etwas trocken, dem damaligen Zeitgeschmack verhaftet, riß allerdings die Kritiker im Jahr 1955 zu Begeisterungstürmen hin.“¹⁰²

Auch Wander Bertoni, der ebenfalls zum Kreis um Fritz Wotruba zählte, war an der Ausstattung der neuen Pausenräume beteiligt. Der Bildhauer, der ein enges Verhältnis zur Musik hatte und sich häufig künstlerisch mit diesem Thema auseinandersetzte, schuf im Auftrag von Erich Boltentstern zwei Arbeiten für das Foyer der Proszeniumslogen (im Anschluss an den Marmorsaal). Mit den Reliefs zweier Musizierender, die ähnlich

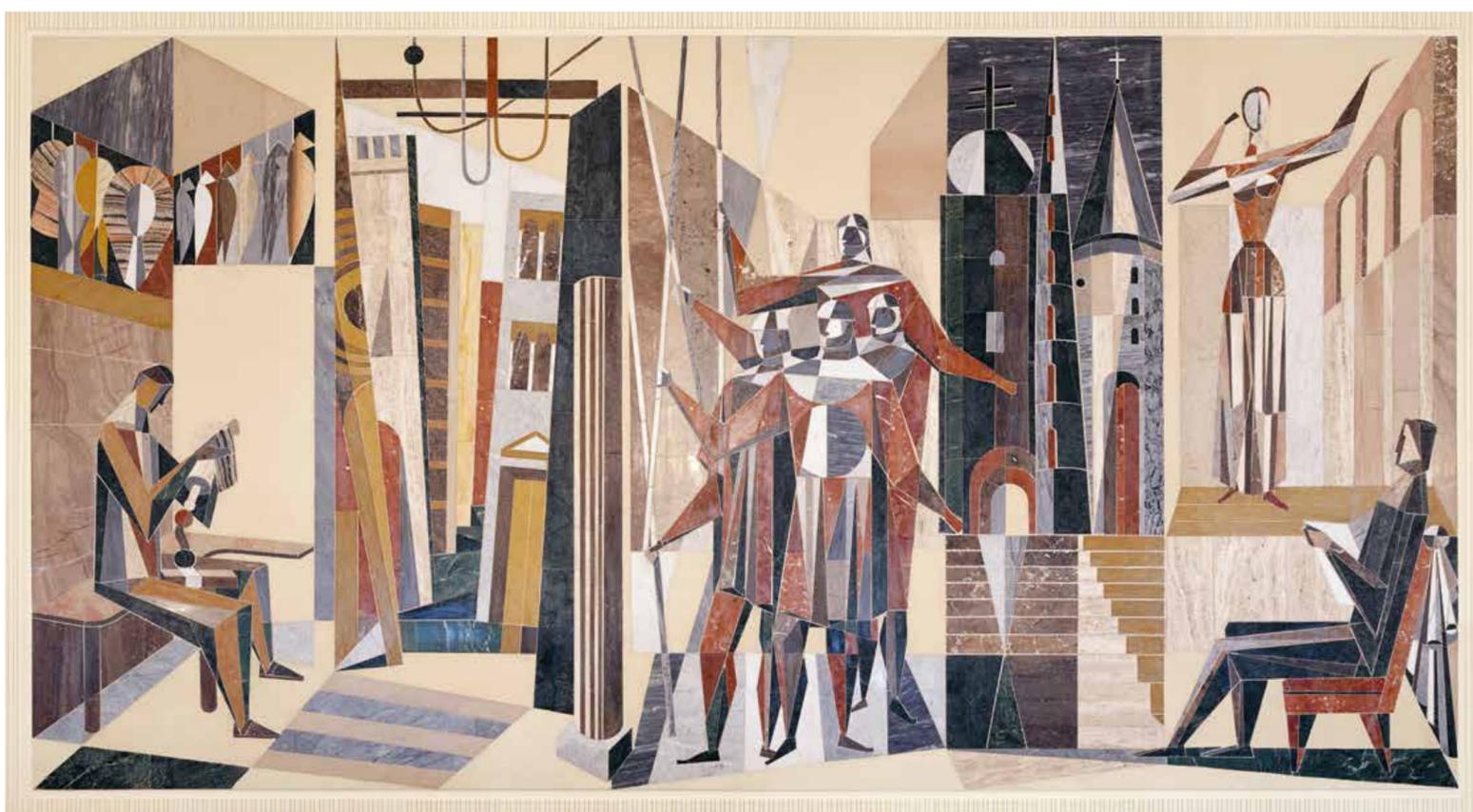
Supraporten über den Türen angeordnet sind und mit der Wand zu verschmelzen scheinen, schließt Wander Bertoni nahtlos an seine einige Jahre zuvor entstandenen Skulpturen des „Lautenspielers“ an.¹⁰³ Während die Resonanz auf diese Arbeiten weitgehend ausblieb, erzürnten die beiden Wandmalereien von Giselbert Hoke in den Rauchsalons umso mehr die Gemüter. Wie bereits zwei Jahre zuvor beim Krematorium in Villach hatte Erich Boltenstern den erst 27-jährigen Kärntner Maler auch in Wien für die Gestaltung von Wandbildern vorgeschlagen. Im April 1955 erhielt Hoke den Auftrag: Um die Arbeiten fristgerecht innerhalb eines Monats fertigzustellen, ersuchte der Maler die Bauleitung um Erlaubnis, auch in der Nacht zu arbeiten.¹⁰⁴ Dem Opernpublikum blieb eine Auseinandersetzung mit dem Werk jedoch vorerst verwehrt: Auf direkte Weisung von Handelsminister Udo Illig wurden die beiden Bilder noch vor Eröffnung der Oper durch Paravents verdeckt. Damit wiederholte sich die Geschichte – auch in Villach hatte man Hokes Wandbilder noch am Tag der Eröffnung verhängt.¹⁰⁵ „Wenn die Tore der Staatsoper [...] sich öffnen, wird die gebaute Geschichte eines dramatischen Kampfes zwischen fortschrittlicher Gesinnung und konservativem Beharren an Abgestorbenem, die Tragödie einer Übergangszeit mit heroischen Anstrengungen, Fallstricken und Schwächeanfällen allen sichtbar sein.“¹⁰⁶ Wie bereits beim Eisernen Vorhang entschied sich das „offizielle Österreich“ auch hier wieder gegen das Neue, das Moderne. Im ersten Haus am Ring war 1955 die Zeit für die farbstarken Fresken, die Giselbert Hokes direkte Auseinandersetzung mit Pablo Picasso und dem Kubismus bei seiner Paris-Reise 1954 erkennen lassen, noch nicht reif. Erst 16 Jahre später, im Jahr 1971, sollten die weiß-goldenen Holzverschalungen vor den die Themen Musik und Tanz darstellenden beiden Fresken fallen.¹⁰⁷



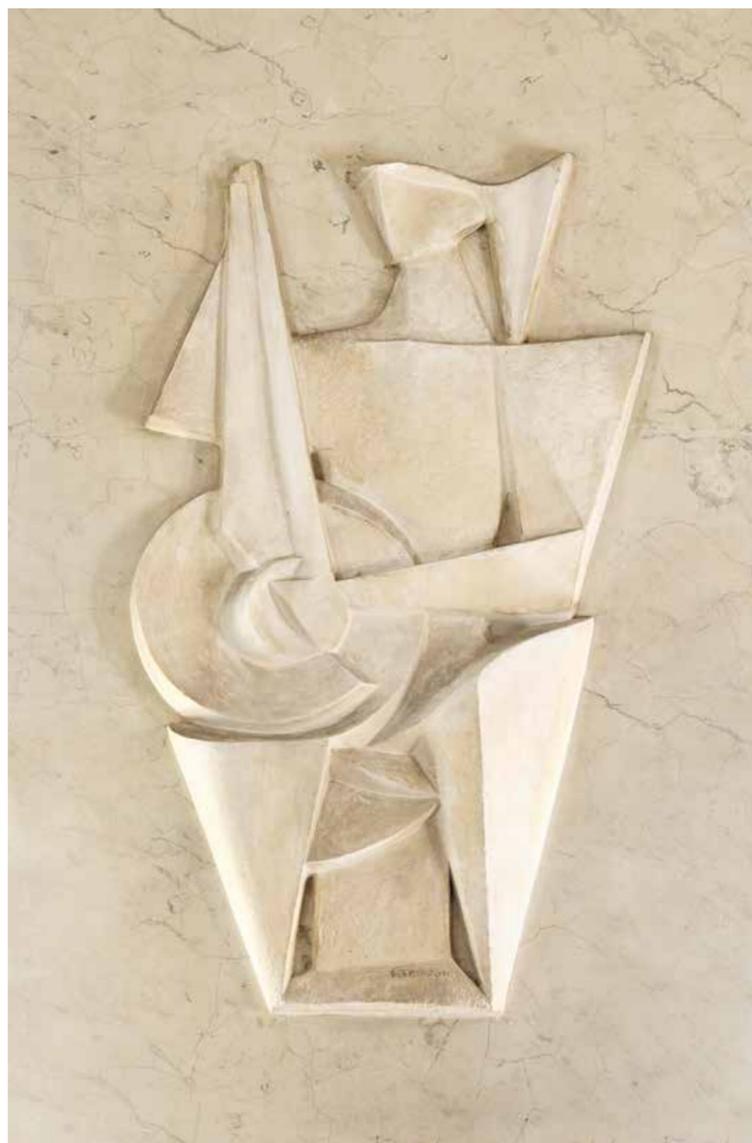
Rudolf Hermann Eisenmenger, Tapiserie
im Gustav Mahler-Saal (früher Gobelinsaal).
Foto: Michael Pöhn.



Heinz Leinfellner, Supraporten, Marmorsaal. Fotos: Michael Pöhn.



Oben: Heinz Leinfellner, Marmorintarsien (Kostümprobe, Musikinstrumente, Tanzprobe, Requisitenkammer und Garderobe), Marmorsaal. Foto: Michael Pöhn.
Unten: Heinz Leinfellner, Marmorintarsien (Perückenmacher, Kulissendepot, Chorprobe, Bühnenarchitektur, Regieprobe), Marmorsaal. Foto: Michael Pöhn.



Wander Bertoni, Reliefs zweier Musizierender, Foyer 1. Logenrang. Fotos: Michael Pöhn.



Giselbert Hoke, Wandbilder in den Pausensälen (ehem. Rauchsalons), Balkon.
Fotos: Michael Pöhn.

NACH DER RESTAURIERUNG 2017/18: DER BLICK AUS DEM HEUTE

Der Brand der Staatsoper am Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörte den größten Teil der Innenräume der ehemaligen Hofoper – egal, ob es sich um prächtig ausgestattete Publikumsbereiche und ehemalige Hofsalons handelte oder um die Garderoben der Künstlerinnen, die Bühnenräume oder die technischen Hausanlagen. Der Teil der historischen Innenräume, die die Kriegszerstörungen überlebten, ist zwar im Verhältnis zur Gesamtkubatur klein. Aber dazu gehören jene Räume der Staatsoper, die schon zu Zeiten ihrer Funktion als Hofoper am aufwendigsten gestaltet waren: die Vestibüle, Stiegen und Foyers des Haupteingangs.

Die doppelgeschoßigen Arkaden der Opernfassade zum Ring sollten dem Gebäude nicht nur als Schmuck dienen, sondern zeigten spezifische Funktionalitäten an, nämlich die (letztlich auch soziale) Trennung des Opernpublikums in Fußgänger und Wagenbesitzer. Die fünf Erdgeschoßarkaden zur Ringstraße dienten als Unterfahrt für jene (vermögenden) Teile des Opernpublikums, die im Wagen zum Opernbesuch fuhren – während die Besucherinnen und Besucher, die zu Fuß kamen, die seitlichen Eingänge benutzen sollten. Die korrespondierende Loggia über der Unterfahrt markierte an der Fassade jenen Raumbereich im Inneren der Oper, der für dieses reichste Segment der Gesellschaft gedacht war. Denn dahinter befanden sich die Erschließungen und Pausenräume für das Logen- und Parterrepublikum, und dementsprechend aufwendig war die schmückende Ausgestaltung durch möglichst namhafte Künstler, allen voran durch den Maler Moritz von Schwind.

Aus Wien gebürtig verbrachte Schwind¹⁰⁸ zwar den größten Teil seines Lebens in Bayern, Karlsruhe und Frankfurt am Main, pflegte aber seine persönlichen Beziehungen zu Wien, etwa zu den Künstlerkreisen der Akademie der bildenden Künste, an der er studiert hatte, zeit seines Lebens – so auch zu den beiden Architekten der Hofoper, zu August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll. Aus Schwinds Feder hat sich ein sehr bemerkenswerter Satz erhalten, der uns unmissverständlich verdeutlicht, welche Funktionen Kunstwerke in den Augen ihrer Produzenten abseits ihrer künstlerischen Qualitäten erfüllen konnten und offenbar auch

sollten. Um die Vergabe der Aufträge für die Ausschmückung der Hofoper und um die damit verbundenen Vorstellungen, welche Stilrichtung welcher Künstlergruppen den ersten offiziellen Staatsbau der 1860er-Jahre prägen sollte, waren nämlich heftige Kontroversen geführt worden – handelte es sich doch um den ersten monumentalen Großbau an der neu angelegten Ringstraße, der vom Staat in Auftrag gegeben und finanziert wurde und der unausgesprochen ein Ort der Leistungsschau des Wiener Kunstbetriebs sein sollte.¹⁰⁹ Einen prestigeträchtigeren Anbringungsort für die eigenen Kunstwerke konnte es also gar nicht geben. Trotz dieser Auseinandersetzungen trugen jedoch alle Beteiligten ihren Teil bei, sodass das Gebäude der Hofoper das erste umfassende Wiener Beispiel eines „Gesamtkunstwerks“ werden konnte, in dem nicht nur alle Gattungen jeglicher Kunstsparte herangezogen und vereinnahmt wurden, sondern sich vor allem alle diese einzelnen Teile zu einem einzigen Ganzen vereinigten.

Um die Malerei-Aufträge stritten zwei Gruppen: eine nach strengen Grundsätzen klassisch orientierte, die im Architekten Theophil Hansen und im Maler Carl Rahl ihre einflussreichsten Proponenten hatte, und eine, die weniger dogmatisch ausgerichtet den Ideen der Romantik verbunden war, dazu zählten Schwind und die entwerfenden Architekten der Hofoper.¹¹⁰ Zwar fand man im Streit den Kompromiss, dass Rahl alle Malereien des Zuschauerraums herstellen sollte, Franz Dobyaschofsky jene des Hauptstiegenhauses und Schwind jene des Foyers und der Loggia. Das Problem aber war, dass diese Räume nicht als gleichwertig betrachtet wurden – und zwar offenbar sowohl von Seiten des zuschauenden Publikums als auch von Seiten der schaffenden Künstler: Die Dekorationen des Zuschauerraums konnten schließlich nur bei künstlichem Licht gesehen werden, und während einer Vorstellung auf der Bühne verschwanden sie wohl ganz der Aufmerksamkeit des Publikums. Ganz im Gegensatz zur Loggia, von der Schwind schrieb: „Summa, da die Bilder auch von der Straße gesehen werden, werden täglich einige 50.000 Wiener verurteilt sein, einen Blick auf Kunstwerke zu werfen, in denen keine Spur von der herrschenden Schweinerei zu finden ist, und das freut mich.“¹¹¹ Das

betraf also nicht nur die Besucherinnen und Besucher einer Aufführung in der Oper, sondern einfach alle Menschen, die in Wien lebten und die Vorderfront der Oper zu welcher Tageszeit auch immer passierten. Schwinds Deckenfresken der Opernloggia stellen daher nicht nur Szenen aus Mozarts *Zauberflöte* vor und bestätigen die Bedeutung Wolfgang Amadé Mozarts (und der Kaiserin Maria Theresia) für das Kunstschaffen und die kulturelle Identität Österreichs, sondern sie demonstrieren ebenso die künstlerischen Positionen ihres Schöpfers sowohl in Hinblick auf Stil als auch auf den Inhalt eines Kunstwerks, und das in einer symbolisch triumphierenden Geste im öffentlichen Raum – gegenüber den konträren Vorstellungen etwa Rahls, der keinen so prominenten Anbringungsort seiner Kunstwerke hatte erlangen können, weil den Zuschauerraum nur eine begrenzte Öffentlichkeit wahrnehmen konnte.

Schwinds Malereien an den Gewölben sind zwar zugebenermaßen so klein dimensioniert, dass sie von der Straße aus in ihrer Gesamtheit nicht ganz erfasst und nur schwer im Detail gelesen werden können. Aber die Figuren, durchgehend auf tiefschwarzem Grund platziert, leuchten in ihrer Buntheit und Farbenpracht weit heraus, unterstützt von der Farbigekeit der Architektur, die sehr helle steinsichtige Oberflächen enthält, die wiederum mit bunter Blumenmalerei und Vergoldungen kontrastiert sind. Die letzte Restaurierung 2017/18 hat dazu beigetragen, dass diese Farbkontraste zwischen Hell und Dunkel, zwischen der Monochromie der Steine und der verschiedenartigen Buntheit der Malereien sich noch klarer erleben lässt. Die historischen Malereien und Stuckaturen im Schwindfoyer und auf der Schwind-Loggia der Wiener Staatsoper wurden, ebenso wie jene im Vestibül, erstmals seit der Eröffnung 1955 umfassend restauriert. Pünktlich zum 150-Jahr-Jubiläum der Wiener Staatsoper 2019 erstrahlen diese Räume nun im „alten“ Glanz des Jahres 1869. Die Renovierung der Repräsentationsräume erfolgt in Kooperation der Bundestheater-Holding mit dem Bundesdenkmalamt.

Die Loggia ist ein Bestandteil des Außenraums der Oper, da sie Wind und Wetter ausgesetzt ist, weswegen bei der Materialwahl etwa auf robusten Stein Rücksicht genommen und bei der Wahl der Maltechnik vor allem auf das Fresko zurückgegriffen wurde, das in der Farbwirkung sehr haltbar ist, weil es ja eigentlich einen gefärbten Verputz darstellt. Im benachbarten Foyer dagegen fanden alle präziösen Materialien, auch weniger haltbare Verwendung, die die Pracht eines Raumes steigern können. Schwinds Malereien in den halbkreisförmigen Lünetten der Gewölbstickkappen sind nun in Öl auf Leinwand ausgeführt. Vergoldungen sind überreich angebracht, wo Stein in Erscheinung tritt, ist es nicht mehr der Kalkstein der Außenfassaden, sondern, der Bedeutung der Innenräume entsprechend, Marmor, der mit verschieden gefärbtem Stuckmarmor abwechselt. Und ganz folgerichtig überwiegt nicht wie in der Loggia die architektonische Gliederung der Wand, sondern sie wird in eine überreiche Agglomeration von Dekorationen umgeformt. Nicht zuletzt gehören dazu die Porträtbüsten jener Komponisten, deren musikalisches Werk die jeweils darüber befindliche Schwind-Malerei illustriert. Nach einem Programm, das auf den Musikwissenschaftler und -kritiker Eduard Hanslick zurückgeht,¹¹² entstand eine Reihe von Komponistenporträts,



Loggia, Details der Decke, Szenen aus Mozarts Zauberflöte. Foto: Michael Pöhn.

die idealisiert gedacht, nämlich als Büsten mit nacktem Oberkörper die Heroen der Musik darstellen sollten, während in den Lunetten darüber ihre musikalischen Werke verbildlicht wurden: Carl Maria von Weber (von Jacob Gliber): *Der Freischütz*; Gioacchino Rossini (von Johannes Benk): *Othello*, *Der Barbier von Sevilla* und *Cenerentola*; Luigi Cherubini (von Karl Lahner): *Der Wasserträger*; François-Adrien Boieldieu (von Johann Silbernagl): *Die weiße Frau und Rotkäppchen*; Heinrich Marschner (von Franz Koch): *Hans Heiling*; Gasparo Spontini (von Johann Pertscher): *Die Vestalin*; Louis Spohr (von Johann Fessler): *Jessonda*; Franz Schubert (von Anton Dietrich): *Der Erlkönig*, *Der häusliche Krieg* und *Der Fischer*; Christoph Willibald Gluck (von Carl Costenoble): *Armida*; Wolfgang Amadé Mozart (ebenfalls von Costenoble): *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte* und *Le nozze di Figaro*; Joseph Haydn (von Anton Paul Wagner): *Die Schöpfung*; Ludwig van Beethoven (von Anton Dietrich): *Fidelio* und *Egmont*; Karl Dittersdorf (erneut von Wagner): *Doktor und Apotheker* und Giacomo Meyerbeer (erneut von Silbernagl): *Die Hugenotten*.¹¹³ Die habsburgische Kunstpatronanz, besonders für die Musik, sollten die Profilporträts von Leopold I. und von Maria Theresia über den Kaminspiegeln der Schmalseiten in Erinnerung rufen.

In einem allgemeineren Sinn der Kunst gewidmet war das ikonografische Programm des Hauptstiegenhauses, dessen mittlerer hoher Raumschacht mit der Stiege nach Art einer Freitreppe von umlaufenden Arkadengängen flankiert wird. Unter dem Gemälde der *Anerkennung* an der Decke versammeln sich Josef Gassers Statuen der klassischen Kunstgattungen *Malerei*, *Plastik* und *Archi-*

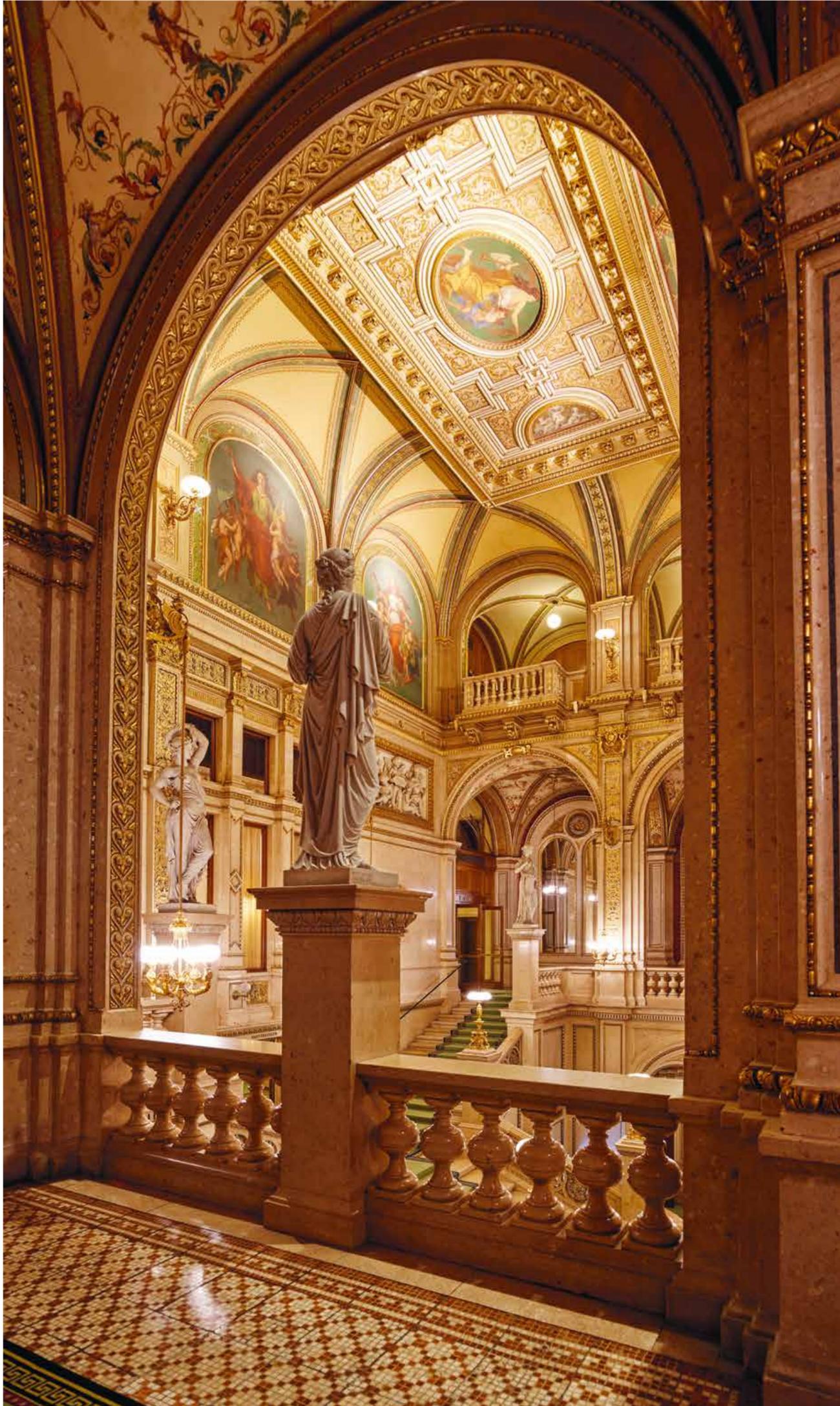
tektur sowie *Musik*, *Dichtkunst*, *Tanz* und *Schauspielkunst* an den Balustraden des 1. Rangs. Konkreter auf das Musiktheater nahmen hingegen die Reliefs und Gemälde der Abschlusswand gegen das Auditorium Bezug, wo zwei Reliefs von Johann Preleuthner mit den Aufschriften „Ballet“ und „Opera“ und darüber Dobyaschofskys Gemälde *Mimik und Tanz*, *Tragische Oper* und *Komische Oper* zu finden sind.

Das riesige dreiteilige Fenster darunter verweist auf den dort befindlichen Salon der Hoffestloge. Dieser Raum ist der einzige erhaltene des ganzen einstigen Festapartements des allerhöchsten Hofes, das vom separaten Eingang für den Kaiser in der heutigen Operngasse über eigene Stiegenhäuser, Vorräume und Säle einerseits zur linken Proszeniumsloge führte, die für den „Normalbetrieb“ gedacht war (während die rechte Proszeniumsloge mit ihrem ebenfalls eigenen Stiegenhaus als „Erzherzogsloge“ für die kaiserlichen Familienangehörigen reserviert war), und zur großen Hoffestloge, die im Scheitel der Logenwand des Zuschauerraums und damit in der Mitte des gesamten Publikumsbereichs lag. Nur mehr im heutigen Teesalon lässt sich der enorme materielle Aufwand fassen, mit dem diese Repräsentationsräume des habsburgischen Hofes ausgestattet waren: nicht zuletzt in der hohen Qualität der textilen Ausstattung oder an Details wie den Türgriffen aus Elfenbein – man konnte sich wohl für das Oberhaupt der Monarchie kein anderes Material vorstellen.

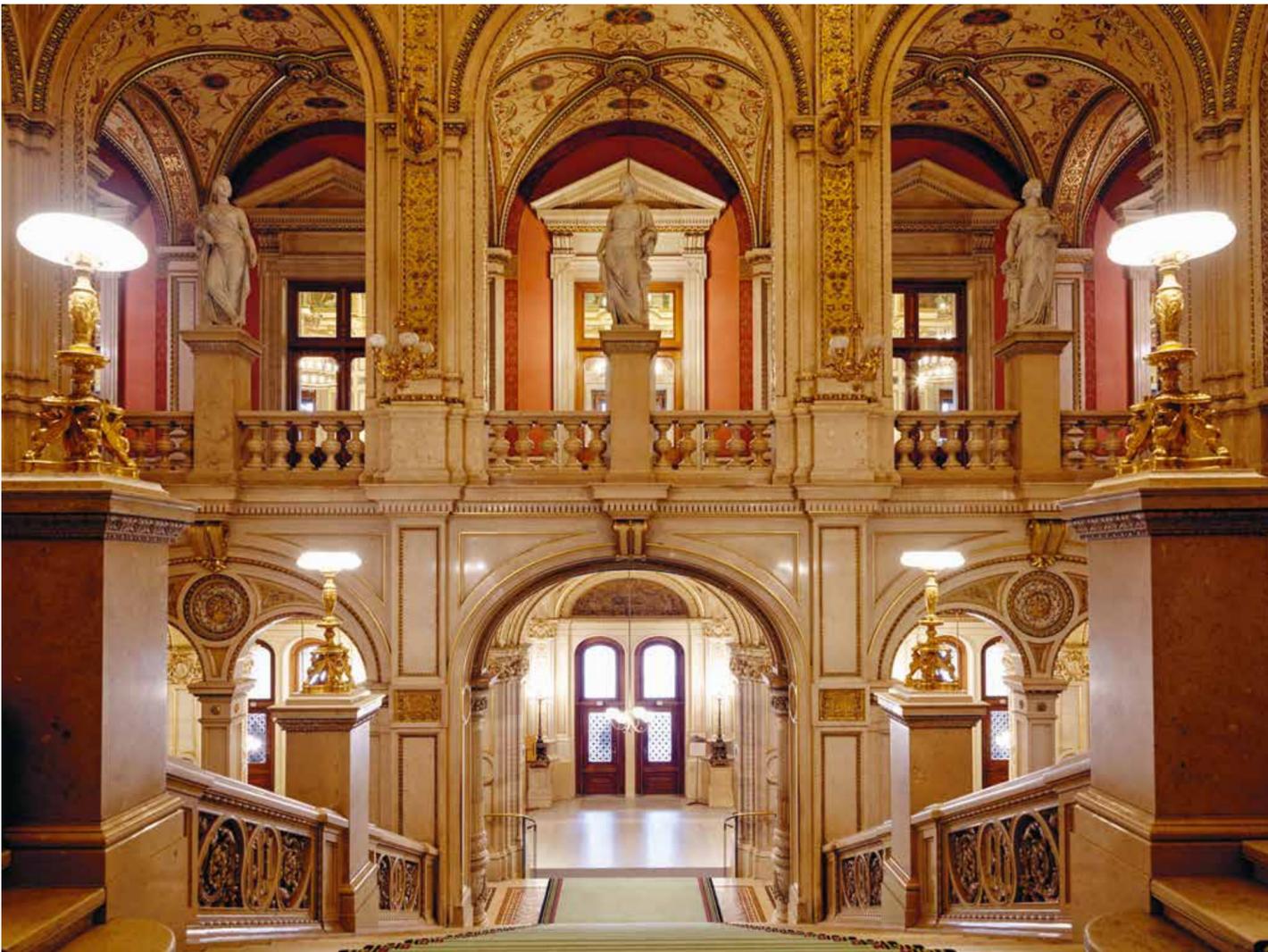
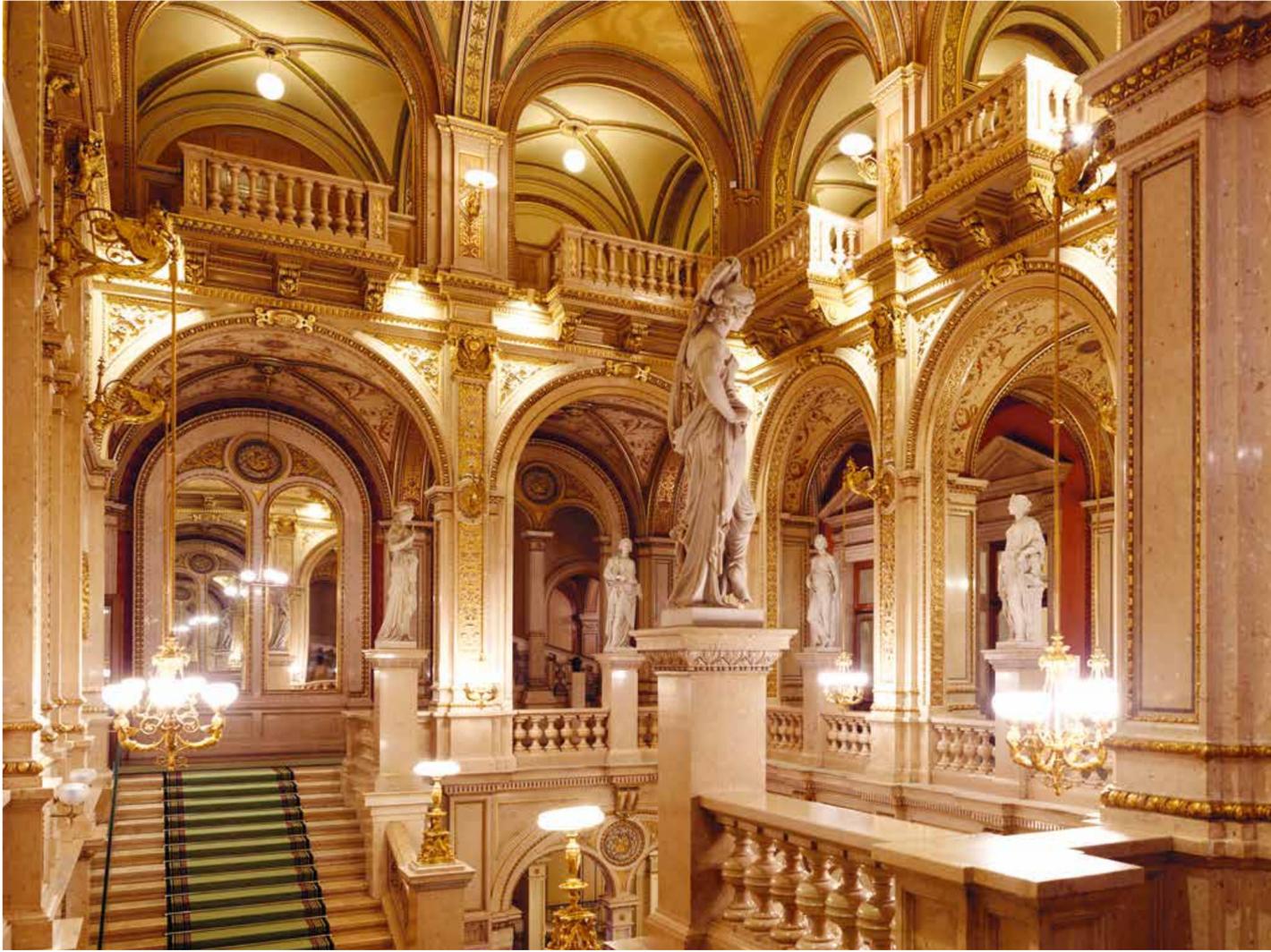
Richard Kurdiovsky

Auch mehr als achtzig Jahrzehnte nach Errichtung der Hofoper führte man im Zuge des Wiederaufbaus, wenn auch unter anderen Vorzeichen, die Idee des Gesamtkunstwerks fort und achtete auf die höchste Qualität der Ausstattung. Die Wiener Staatsoper präsentiert sich uns heute als ein geschlossenes Ganzes, bei dem die Grenzen zwischen Alt und Neu zu verschwimmen scheinen. Die eher niedrigen, breit gelagerten Gänge im reduzierten Repräsentationsstil der 1950er-Jahre leiten von dem reich ausgestatteten Treppenhaus des 19. Jahrhunderts zu den sich in sehr unterschiedlichem Charakter präsentierenden neuen Fest- und Pausensälen bis zu dem von Erich Boltenstern erbauten Zuschauerraum, der nur auf den zweiten Blick seine modernen Elemente erkennen lässt. Die einheitliche Serie von Farbfotografien, die den Betrachter durch die in verschiedenen Zeiten entstandenen Bereiche des Hauses führt, schafft das geschlossene Bild zu vermitteln, in dem sich uns heute die Wiener Staatsoper präsentiert. Zeigen die Schwarz-Weiß-Fotografien der 1950er-Jahre von Lucca Chmel den Blick auf das Neue und Moderne der Architektur, wird anhand der für dieses Buch entstandenen Aufnahmen deutlich, in welchem Ausmaß die Architekten des Wiederaufbaus die Vorgabe der Verschmelzung der Stile zu erfüllen wussten und damit jenes Bild schufen, das wir heute als *die Wiener Staatsoper* kennen.

Anna Stublpfarrer



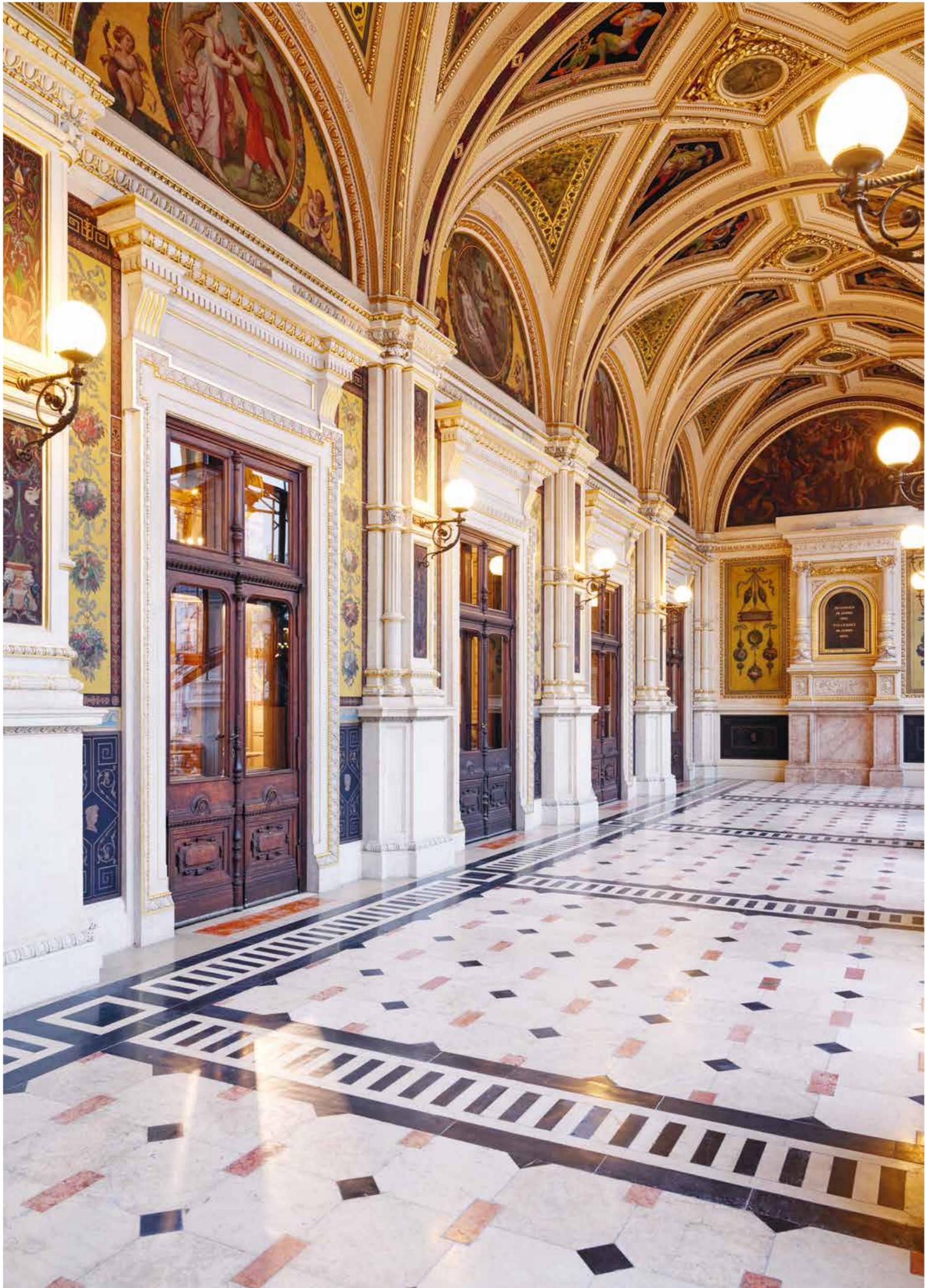
Blick auf das Hauptstiegenhaus. Foto: Michael Pöhn.



Blick auf das Hauptstiegenhaus und Richtung Vestibül. Fotos: Michael Pöhn.



Teesalon (ehemaliger Salon der Hoffestloge). Fotos: Michael Pöhn.



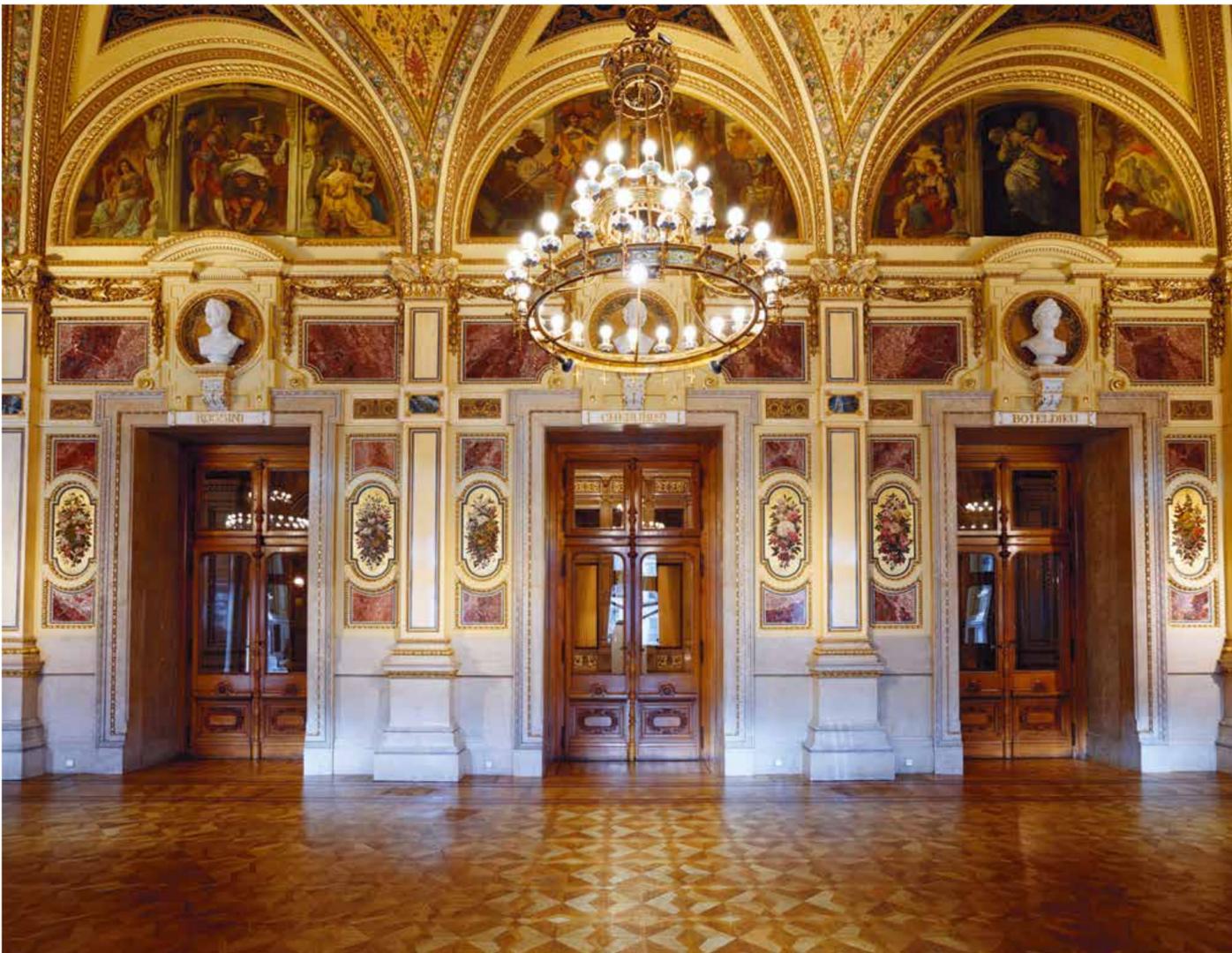
Loggia mit den Malereien von Moritz von Schwind. Foto: Michael Pöhn.



Mittelmedaillon des dritten Loggiajoches, Maria Theresia mit dem kleinen Mozart auf dem Schoß. Foto: Michael Pöhn.



Loggia, Blick in eines der Joche mit den Darstellungen aus der Zauberflöte. Foto: Michael Pöhn.



Blick in das Schwind-Foyer. Fotos: Michael Pöhn.



Schmalseite des Schwind-Foyers mit dem Porträtrelief von Leopold I. Foto: Michael Pöhn.



Blick vom Hauptstiegenhaus Richtung Zuschauersaal. Foto: Michael Pöhn.



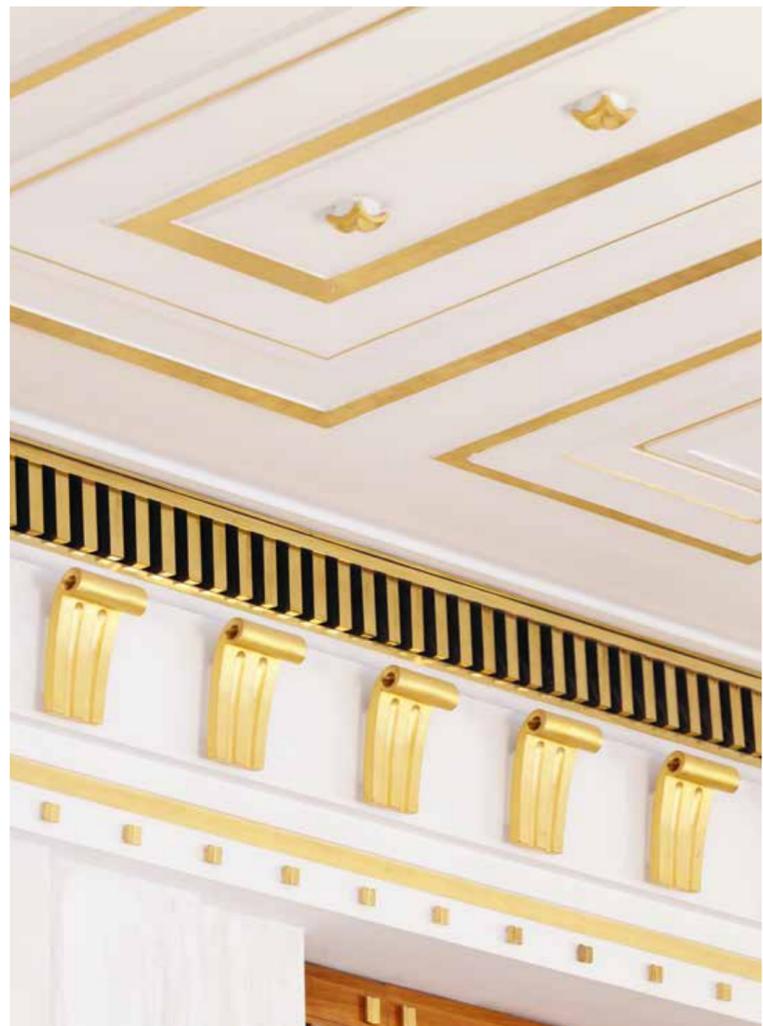
Gangbereiche des Zuschauerhauses. Fotos: Michael Pöhn.



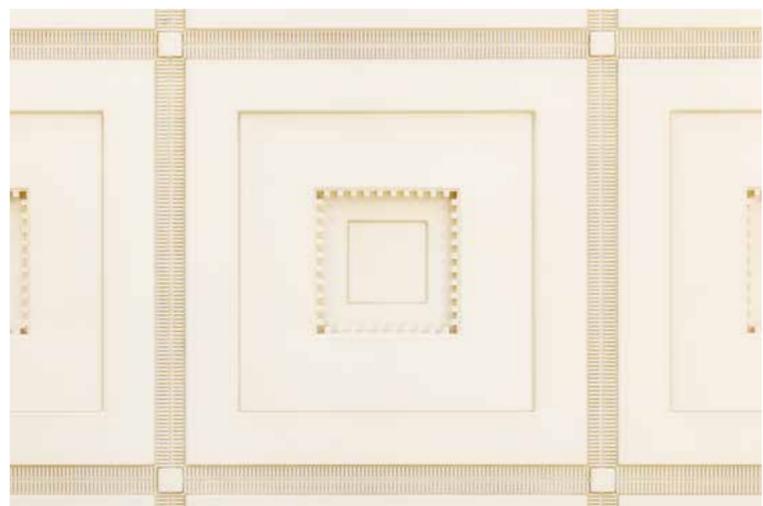
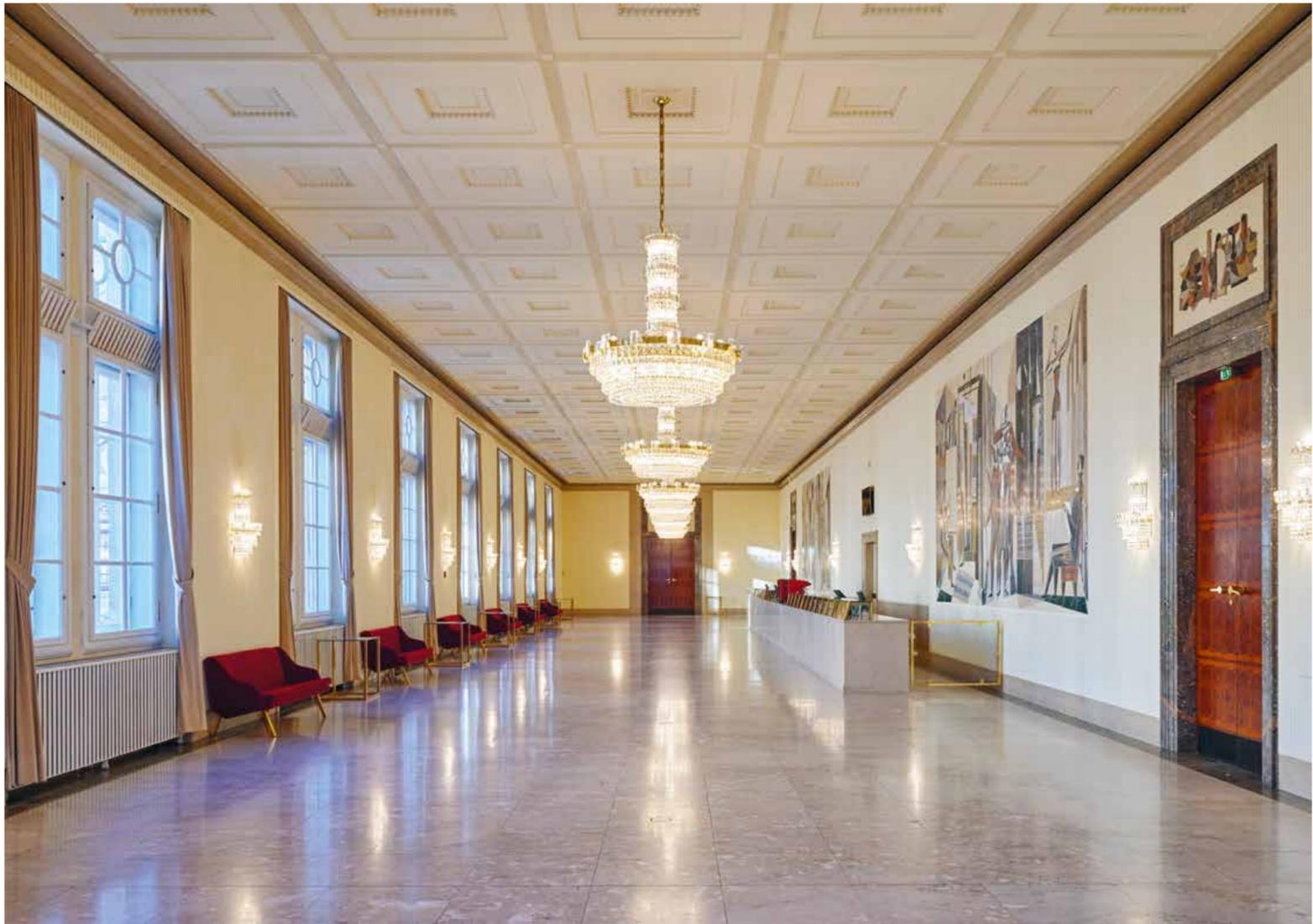
Zuschauerraum, Blick zur Bühne und zu den Logen. Fotos: Michael Pöhn.



Zuschauerraum, Logen. Foto: Michael Pöhn.



Gustav Mahler-Saal (früher Gobelinsaal). Fotos: Michael Pöhn.

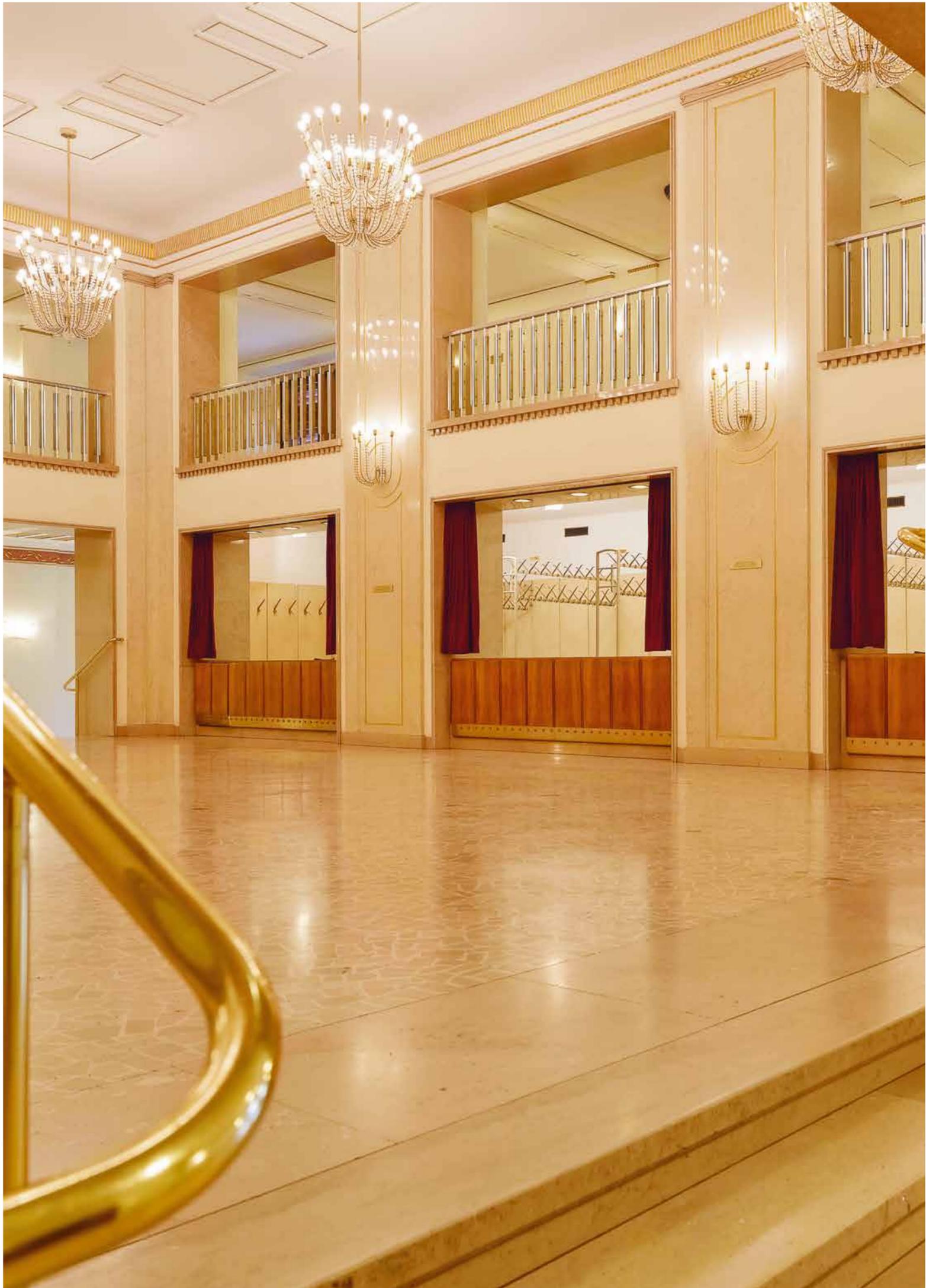


KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG DER PAUSENRÄUME

Marmorsaal. Fotos: Michael Pöhn.



Pausenräume und Garderobe. Fotos: Michael Pöhn.



Pausensaal und Garderobe. Foto: Michael Pöhn.

DER WETTBEWERB FÜR DEN EISERNEN VORHANG 1954

Während der neue Zuschauerraum von Erich Boltenstern ab dem Tag der Eröffnung am 5. November 1955 vom Opernpublikum aus dem In- und Ausland als auch der Fachwelt im Großen und Ganzen positiv angenommen wurde und auch die vereinzelt aufgetretene Kritik innerhalb kurzer Zeit verhallte, ist der Eisernen Vorhang von Rudolf Hermann Eisenmenger bis heute umstritten und Anlass teils impulsiver Auseinandersetzungen.¹¹⁴ Es liegt dies an der damaligen Entscheidung zugunsten des restaurativen, traditionell-figuralen Entwurfs Eisenmengers gepaart mit der Person des Malers. Wie so oft im Nachkriegsösterreich schien auch seine nationalsozialistische Vergangenheit nur wenige Jahre nach dem Krieg – nach Aufhebung seines zweijährigen Berufsverbots 1947 – bereits vergessen: die Mitgliedschaft in der NSDAP ab 1933, das Engagement im „Bund deutscher Maler“ und im „Kampfbund für deutsche Kultur“ in den 1930er-Jahren, seine Funktion als Präsident des Wiener Künstlerhauses 1939–1945 sowie die Propagandabilder für das Wiener Rathaus und das Gebäude des Reichsarbeiterdienstes in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft. Sein über Jahre aufgebautes Netzwerk, wie unter anderem die Gesellschaft bildender Künstler – Künstlerhaus, verhalf ihm in den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren zu wichtigen Aufträgen wie den Wandgemälden für das Künstlerhauskino und „auch bei der Auftragsvergabe des Eisernen Vorhangs hatte Eisenmenger eine starke Lobby, allen voran die Vertreter des Ministeriums für Handel und Wiederaufbau, hinter sich“.¹¹⁵ Bereits 1951 war er der Berufung an das Institut für zeichnerische und malerische Darstellung an der Technischen Hochschule Wien gefolgt, ein Jahr nach dem Eisernen Vorhang erhielt er das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse. Die Karriere Rudolf Hermann Eisenmengers bildete dabei keine Ausnahme, sie zeigt viel eher beispielhaft den Umgang Österreichs mit seiner Vergangenheit und die halbherzigen Versuche der Entnazifizierung nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Jahr 1945 brachte keinen radikalen Neubeginn, vielmehr war die Zeit durch ein kulturkonservatives Kontinuitätsstreben bestimmt. „Es gab nach 1945 keinen Bruch, sondern Kontinuum. Unmittelbar nach Kriegsende verbesserte sich zwar das geistige

Klima, aber ab 1948 konnten ‚alte Seilschaften‘ und deren nationalsozialistische und konservative Tendenzen wieder an Macht und Einfluß gewinnen. Erneut war die Moderne in eine Außenseiterposition geraten.“¹¹⁶

Schon die Genese der Entwurfsfindung mit insgesamt vier Wettbewerbsdurchgängen, einem nicht friktionsfreien Auswahlverfahren hinter verschlossenen Türen und der kritischen Berichterstattung in den Medien gestaltete sich schwierig.¹¹⁷ Der Vorschlag für die Teilnehmer am ersten geladenen Wettbewerb für die Gestaltung der Zuschauerseite des Eisernen Vorhangs stammte von Erich Boltenstern, dem die architektonische Gesamtausstattung des Zuschauerraumes oblag. Die offizielle Einladung von der Bundesgebäudeverwaltung Wien I im Auftrag des bauführenden Bundesministeriums für Handel und Wiederaufbau erging an die Künstler Günther Baszel, Herbert Boeckl, Rudolf Hermann Eisenmenger sowie Robin Christian Andersen, und auch der Architekt selbst sollte eine „dekorative Lösung“ ausarbeiten.¹¹⁸ Auf direkte Weisung von Staatssekretär Fritz Bock wurde auch jener Maler zur Vorlage eines Entwurfs eingeladen, der später den Auftrag für das Staatsvertragsbild bekommen sollte: Robert Fuchs.¹¹⁹ Dass es sich bei seinem Entwurf schließlich auch um den reaktionärsten Vorschlag handelte, verwundert nicht. Die Honorare für die Wettbewerbsteilnehmer in Höhe von 5.000 Schilling bestritt man aus den Mitteln des Opernbaufonds. Um der Jury die Beurteilung der Entwürfe für den über 170 Quadratmeter großen Vorhang zu erleichtern, bestand ursprünglich der Wunsch zur Abgabe der Entwürfe in einer Mindestgröße von 1,5 mal 1,5 Metern.¹²⁰

Das Opernbaukomitee, das die Entwürfe der ersten Wettbewerbsrunde beurteilte, lud Erich Boltenstern zu seiner Sitzung vom 22. Juni 1954 als Fachexperten ein, um sowohl zu seinen eigenen ornamentalen Entwürfen als auch den eingereichten Arbeiten der anderen Wettbewerbsteilnehmer „Erklärungen und Ausdeutungen bezüglich der Darstellung“ zu geben.¹²¹ Anwesend waren Mitglieder des Opern- und Burgbaukomitees sowie Vertreter der Bauleitung. Zu Beginn beschäftigte man sich mit der Kostenfrage: Während die Umsetzung eines

ornamentalen Entwurfs mit ungefähr 50.000 Schilling beziffert wurde, musste bei der Ausführung einer figuralen Komposition mit Kosten von 170.000 Schilling, also mehr als dem Dreifachen, gerechnet werden. Boltenstern gab zu bedenken, dass ein „dessinmäßiger“ Entwurf – wie etwa seine Wettbewerbsbeiträge – die Gefahr berge, den Eindruck einer Tapete hervorzurufen. Im Gegenzug wies man auf die Schwierigkeit im Umgang mit den Proportionen hin, die eine figurale Arbeit bei einem Vorhang von 12 Meter Höhe mit sich brachte. Aus diesen Überlegungen rührte die Idee von Staatsoperndirektor Franz Salmhofer zur Einbeziehung von Bühnenbildnern und Theatermalern, die mit Arbeiten in diesen Größendimensionen umzugehen wussten und dadurch die Wirkung des Dargestellten besser einzuschätzen vermochten. Die Einladung an Stefan Hlawka, Robert Kautzky und Walter Hoesslin zur zweiten Wettbewerbsrunde scheint auf diese Überlegungen zurückzugehen. Das Gedächtnisprotokoll der Sitzung gibt den Inhalt der längeren Diskussionen nur sehr überblickshaft wieder, wodurch uns Boltensterns detaillierte Expertise zu den Wettbewerbsarbeiten nicht überliefert ist. Laut dieser Quelle beanstandete er an Eisenmengers Arbeiten, die Ministerialrat Josef Krzisch als am ehesten geeignet bezeichnete, die zu großen und zu gering durchgearbeiteten Flächen. Aus künstlerischer Hinsicht schienen dem Architekten die Vorhangentwürfe von Herbert Boeckl und Robin Christian Andersen am bedeutendsten, wobei die fehlende Durcharbeitung der Details bei diesen beiden Arbeiten nur der zu kurzen Einreichfrist von drei Monaten geschuldet schien. Grundlegende Kritik äußerte Boltenstern in dieser Sitzung vor allem an der Zusammensetzung der Jury: Für die Beurteilung des künstlerischen Wertes der Arbeiten sollte man seiner Ansicht nach nicht einen Kreis von Laien, sondern Künstler und Bildhauer heranziehen.¹²² Eine direkte Reaktion des Komitees auf diese Äußerung blieb sicher nicht aus, ist im Gedächtnisprotokoll jedoch nicht überliefert. Wirklich zu Herzen hatte man sich den berechtigten Einwand Boltensterns nicht genommen, da mit Ausnahme der zweiten Juryrunde, zu der vom Ministerium neben Boltenstern auch der Architekt Max Fellerer, der Rektor der Akademie der bildenden Künste Robert Eigenberger und Präsident Otto Demus vom Bundesdenkmalamt eine Einladung erhalten hatten, wieder nur Mitglieder der Ministerien und der Bauleitung in den Preisgerichten vertreten waren.

Da das Komitee auch nach längerer Beratung im Juni 1954 keinen der eingereichten Entwürfe als befriedigend ansah, entschied man sich zur Einladung weiterer Künstler. Neben den drei genannten Bühnenbildnern waren das Henrik Foitik, Othmar Hartmann und Johann Wolfsberger von der Gesellschaft bildender Künstler – Künstlerhaus sowie Max Weiler.¹²³ Auf direkten Wunsch von Erich Boltenstern erging auch an Fritz Wotruba eine Einladung. Da die Zeit drängte – für die Umsetzung plante man etwa acht Monate ein –, war die Einreichfrist mit September 1954 festgelegt. Auch nach der zweiten, erweiterten Wettbewerbsrunde kam man zu keiner Lösung, zudem es sich das Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau unter Minister Udo Illig in der Jurysitzung vom 1. Oktober 1954 vorbehielt, „nach Anhören der Meinungen der Anwesenden später seine Wahl zu treffen“.¹²⁴ In einer Art Vor-Jury hatte die Bauleitung drei Projekte in die engere Wahl gezogen:

Neben einem Entwurf Eisenmengers handelte es sich um Arbeiten von Wolfsberger und Foitik. Den noch stark an die Vorhangdarstellungen des 19. Jahrhunderts angelehnten Entwurf Wolfsbergers – eine allegorisch-figurliche Szenerie mit der Verherrlichung des Operngesangs vor der Stadtansicht Wiens¹²⁵ – empfand man zwar als „etwas zu wenig modern“, aber dem „alten Bild der Staatsoper am nächsten“ kommend, während die Bauleitung beim Vorhang von Foitik mit der Darstellung eines Paradies- und Lustgartens die reiche Verwendung von Rot und Gold sowie die Belebung der Fläche durch die Verteilung der zahlreichen Figuren lobend herausstrich. Der figurenreiche Entwurf mit in drei Bildebenen angeordneten szenischen Darstellungen von Günther Baszel sowie der Komponistenreigen von Robert Fuchs wurden als zu unruhig und überladen empfunden, daher wurde eine weitere Teilnahme der beiden Künstler abgelehnt. Den Vorschlag Erich Boltensterns, eine rein dekorative Lösung zu wählen „und damit allen Diskussionen aus dem Weg zu gehen“, wies das Ministerium mit dem Argument zurück, dadurch mit dem Vorwurf der Ideenarmut konfrontiert werden zu können. Sektionschef Föhner vom Handelsministerium betonte, „dass man wohl der Moderne entgegenkommen wolle, andererseits jedoch mit Rücksicht auf das Wiener Publikum, das ja noch stark mit dem Bild der früheren Oper verknüpft ist, eine Lösung anstreben müsse, die dem traditionellen Charakter des Hauses, der auch beim baulichen Wiederaufbau eingehalten wurde, entspricht“.¹²⁶ Diese Aussage bringt die grundlegende Ideologie des verantwortlichen Ministeriums gezielt auf den Punkt und erklärt sowohl die Entscheidung zugunsten Erich Boltensterns als Architekten für den Wiederaufbau als auch jene zugunsten des Vorhangentwurfs von Rudolf Hermann Eisenmenger. Die Diskussion um den Moderne-Begriff sowie die Frage, was man dem Wiener Publikum „zumuten“ könne, flammte in der Jurysitzung auch bei der Besprechung der Skizzen Herbert Boeckls auf. Robert Eigenberger verwies anhand eines französischen Beispiels darauf, dass man im Ausland den Zusammenklang verschiedener Stile durchaus als tragbar empfand und man nicht nur an den Geschmack des Wiener Publikums, sondern auch an die Reaktionen der übrigen Welt denken solle.¹²⁷ Sein Plädoyer für einen modernen, abstrakteren Entwurf anstelle einer figurativen Darstellung wie bei Eisenmenger verhallte jedoch und auch Boeckls Wettbewerbsbeitrag schied aus.¹²⁸ Auch Erich Boltenstern tendierte in Eigenbergers Richtung und schlug die Beibehaltung sowohl Robin Christian Andersens als auch Fritz Wotrubas, dessen Beitrag er favorisierte, für eine engere Auswahl vor. Unterstützung fand er dabei durch Max Fellerer, der dem Votum Boltensterns als dem für den Gesamteindruck des Raumes verantwortlichen Architekten Priorität beimaß. Wotrubas monumentale Figurengruppen polarisierten stark, wobei sich Bundesminister Udo Illig als entschiedenster Gegner entpuppte. Die Arbeiten des Künstlers würden seiner Meinung nach „die Einheitlichkeit des Gesamteindrucks sprengen“, ja schlimmer noch, „Wotrubas Intensität würde in diesem Haus sogar destruktiv wirken“¹²⁹. Trotzdem bat man ihn schließlich, einen neuen Entwurf auszuarbeiten, und auch der Beitrag des Bühnenbildners Stefan Hlawa kam in die engere Auswahl. In Einzelgesprächen erhielten die sechs Künstler (Eisenmenger, Foitik, Wolfsberger, Andersen, Wotruba, Hlawa) schließlich den Auftrag, innerhalb von nur zehn

Tagen neue beziehungsweise überarbeitete Entwürfe vorzulegen. Für die dritte Begutachtungsrunde am 28. Oktober 1954 stand nun ein Modell des Zuschauerraumes im Maßstab 1:25 bereit, in dem sämtliche Vorhangentwürfe von der Jury begutachtet und geprüft werden konnten. Die Jury setzte sich aus Unterrichtsminister Heinrich Drimmel und Handelsminister Udo Illig, dem Leiter der Bundestheaterverwaltung Ernst Marboe, Josef Krzisch und Erich Föhner von der Bundesgebäudeverwaltung, Erich Boltenstern sowie diesmal auch Architekt Clemens Holzmeister zusammen, der 1947 am künstlerischen Hauptwettbewerb für den Wiederaufbau der Staatsoper teilgenommen und zahlreiche Bühnenbilder für die Staatsoper als auch die Salzburger Festspiele entworfen hatte. Er vertrat die Stimme des erst im September neu gegründeten österreichischen Kunstseminars, als dessen erster Vorsitzender er fungierte. Nach Beratungen schieden die Einreichungen von Foitik, Hlawa, Wolfsberger und Andersen aus, „wobei hinsichtlich Andersen als wesentlicher Faktor sein kränklicher Gesundheitszustand ins Treffen geführt wurde, der eine Fertigstellung des Vorhangs zu dem zwingenden Termin nicht gewährleistete“.¹³⁰ Der Zeitdruck verstärkte sich zunehmend, da spätestens im Mai 1955 die Gerüste für den Vorhang abgebaut werden mussten, um die einsetzende Probenaktivität für die Neueröffnung der Oper im November zu gewährleisten. Mit nur einer Gegenstimme – jener von Boltenstern – wurden, wie vorherzusehen, schließlich auch die Entwürfe Fritz Wotrubas abgelehnt. Doch auch in der dritten Begutachtungsrunde konnten die neuen farbigen Vorhangsskizzen Eisenmengers die Jury nicht restlos überzeugen. Erst der Vorschlag Clemens Holzmeisters, die figurative Szene aus *Orpheus und Eurydike* vor einen Goldgrund zu setzen – wie schließlich im ausgeführten Eisernen Vorhang zu sehen –, dürfte letztendlich nach nochmaliger Überarbeitung zur Entscheidung für eine Auftragsvergabe an Rudolf Hermann Eisenmenger geführt haben. Zuvor konnte sich Holzmeister aber noch trotz anfänglicher Einwände mit dem Wunsch durchsetzen, in dieser bereits weit fortgeschrittenen Phase der Entscheidungsfindung einen weiteren Künstler einzuladen. Es handelte sich dabei um den noch jungen Wolfgang Hutter, Mitglied der Wiener Schule des Phantastischen Realismus und wie Herbert Boeckl Künstler des Art Club. Der Antrag, Eisenmenger bereits in dieser Phase mit dem Auftrag zu betrauen, hatte nur zwei Unterstützer (Krzisch und Föhner) gefunden. In einem letzten Durchgang mussten nun Eisenmenger und Hutter in einer Art Stichwahl in nur zwei Wochen bis zum 15. November 1954 ihre Entwürfe vorlegen. Doch auch Boltenstern verstand es, in dieser letzten Runde noch einen neuen Künstler beizuziehen: den Salzburger Georg Jung, der eine rein abstrakte Farbkomposition vorlegte. Die Jury der vierten und letzten Begutachtung am 25. November 1954 setzte sich aus denselben Mitgliedern wie beim dritten Durchgang zusammen, nur Boltenstern war aufgrund einer Reise verhindert. Das Preisgericht hatte ihm daher im Vorfeld die Möglichkeit zu einer vorzeitigen Begutachtung der Entwürfe eingeräumt. Weiterhin bestand er auf der Erstplatzierung der figural-abstrahierenden Entwürfe Fritz Wotrubas, obwohl dieser bereits mit Mehrheitsbeschluss in der dritten Runde ausgeschieden war. In weiterer Reihenfolge kamen für ihn die Vorhangentwürfe von Eisenmenger, Jung und Hlawa (ebenfalls bereits ausgeschieden) in

Betracht. Gegen Wolfgang Hutters Entwurf sprach er sich aufgrund des Motivs aus, da es exakt jenem Eisenmengers entsprach. Dieser Meinung schloss sich in der Sitzung auch die Jury an, zudem empfand sie den Entwurf im Stil des Phantastischen Realismus als „etwas modisch und in seiner gesamten Harmonie zu wenig gereift“.¹³¹ Dass Hutter die Jury dennoch überzeugt hat, zeigt der hier gefällte Beschluss, ihn mit zwei Gobelins für das ebenfalls im Wiederaufbau begriffene Burgtheater zu beauftragen. Nachdem auch Georg Jungs Farbskizzen „als bloß abstrakte, jedoch sehr interessante Farbkompositionen“ ausschieden, wurde Rudolf Hermann Eisenmenger endgültig mit der künstlerischen Ausführung des Eisernen Vorhangs zu einem Gesamtbetrag von 120.000 Schilling und mit Fertigstellungstermin 30. April 1955 beauftragt.¹³² Die Bundesgebäudeverwaltung übernahm die Herstellung der von der Jury geforderten vergoldeten Grundfläche, die als Hintergrund der *Orpheus und Eurydike*-Darstellung dient.

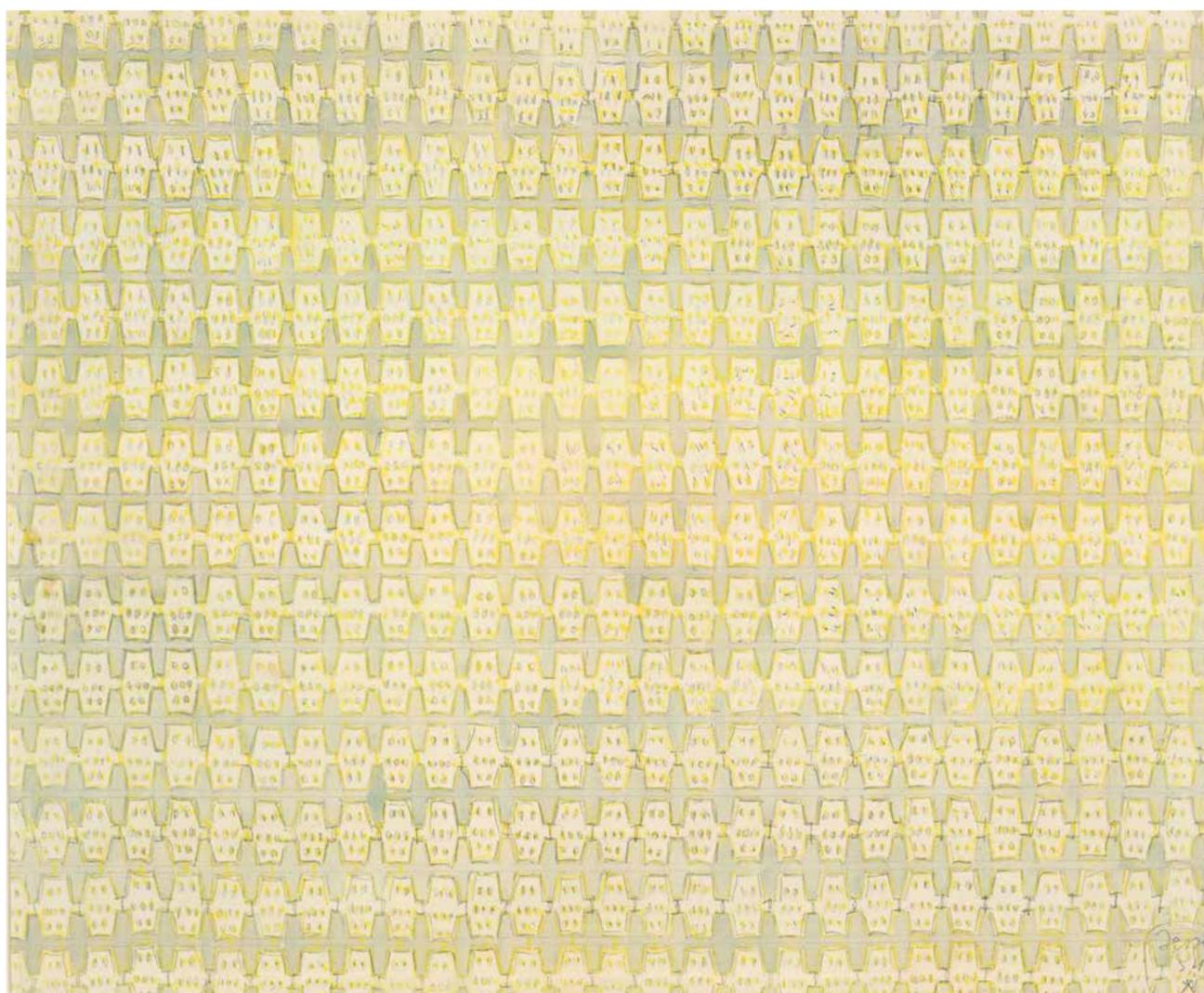
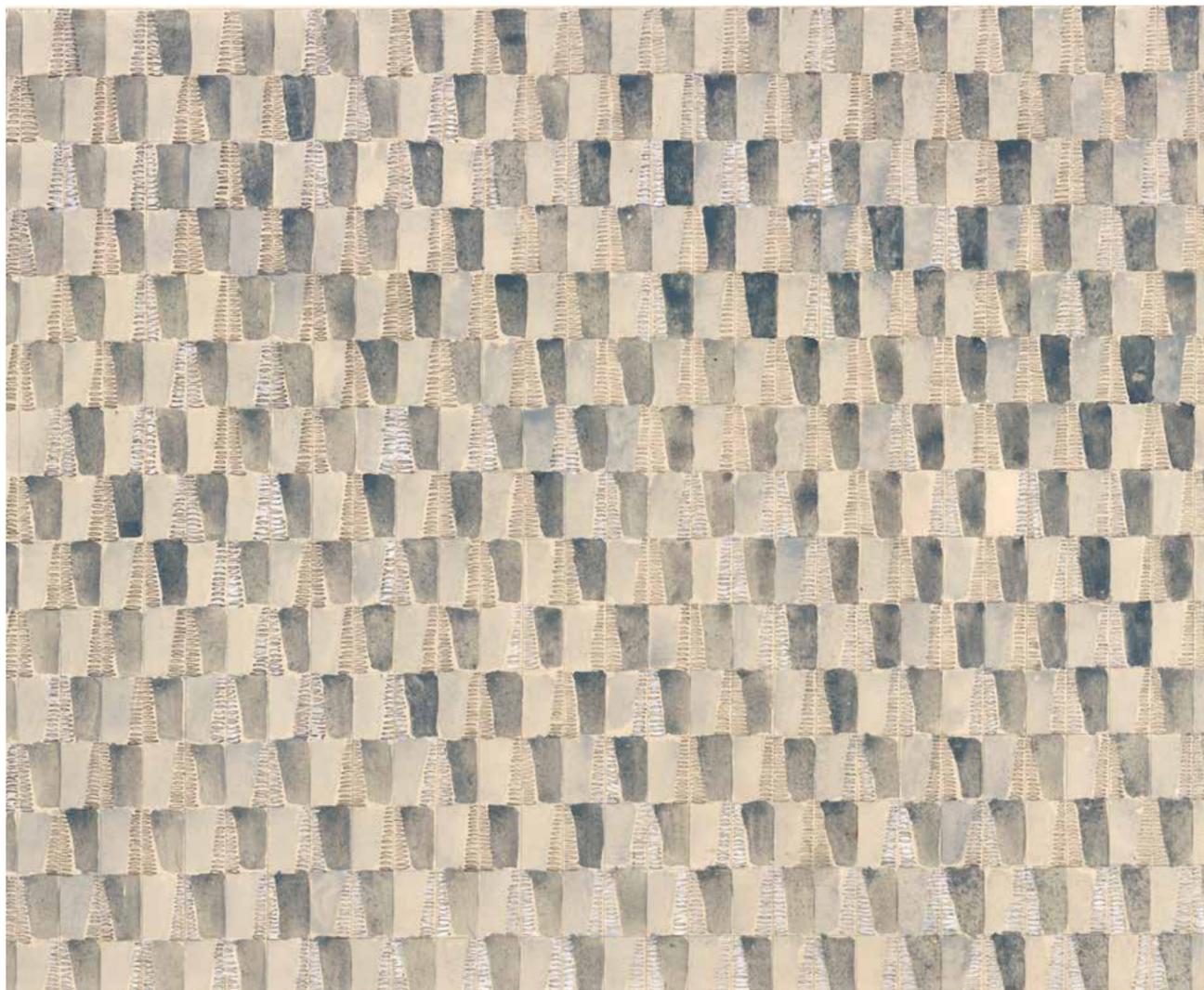
Der Wettbewerbsablauf mit vier Durchgängen und insgesamt 78 Entwürfen von 16 Künstlern, das Ringen um ein Ergebnis und die Art der Entscheidungsfindung verliefen alles andere als einwandfrei.¹³³ Dass dies sowie die wechselnde Jury eine entsprechend scharfe und anhaltende Kritik in den Medien auslöste, unabhängig welcher Ausrichtung, verwundert somit nicht. Die Arbeiten bedeutender Vertreter der österreichischen Moderne wie Fritz Wotruba, Wolfgang Hutter und Herbert Boeckl, aber auch die abstrakten Kompositionen Georg Jungs widersprachen von Beginn an der konservativen Kunstauffassung der zuständigen Ministerialbeamten. Im Endeffekt hatte sich die Jury für das Traditionelle und Bewährte und nicht für das Neue in der Kunst entschieden.



Anton Brioschi, Eisener Vorhang, Wiener Hofoper, 1882.



Rudolf Hermann Eisenmenger, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, Varianten, 1954.



Oben: Erich Boltensern, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.

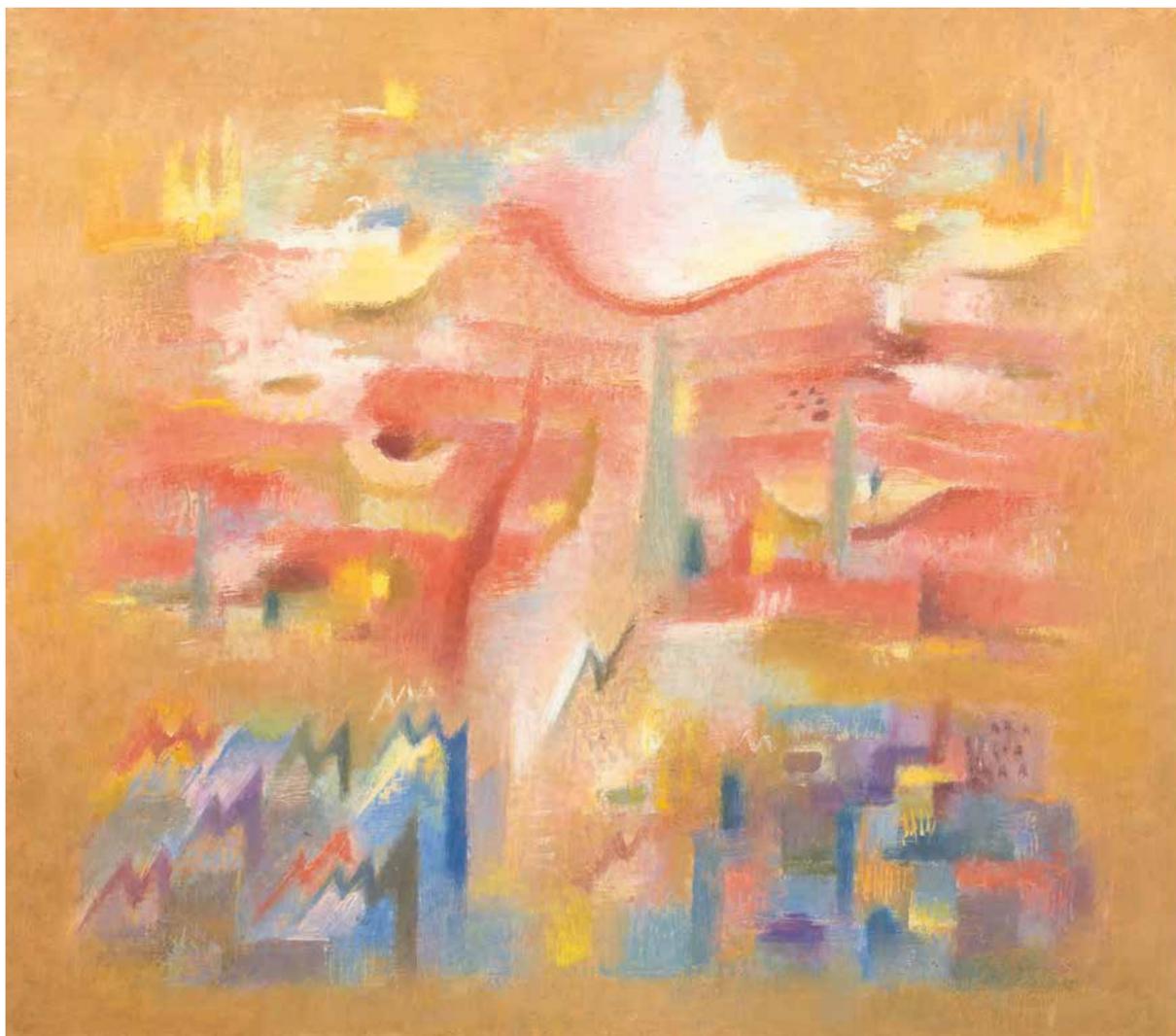
Unten: Erich Boltensern/Hilda Schmid-Jesser, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



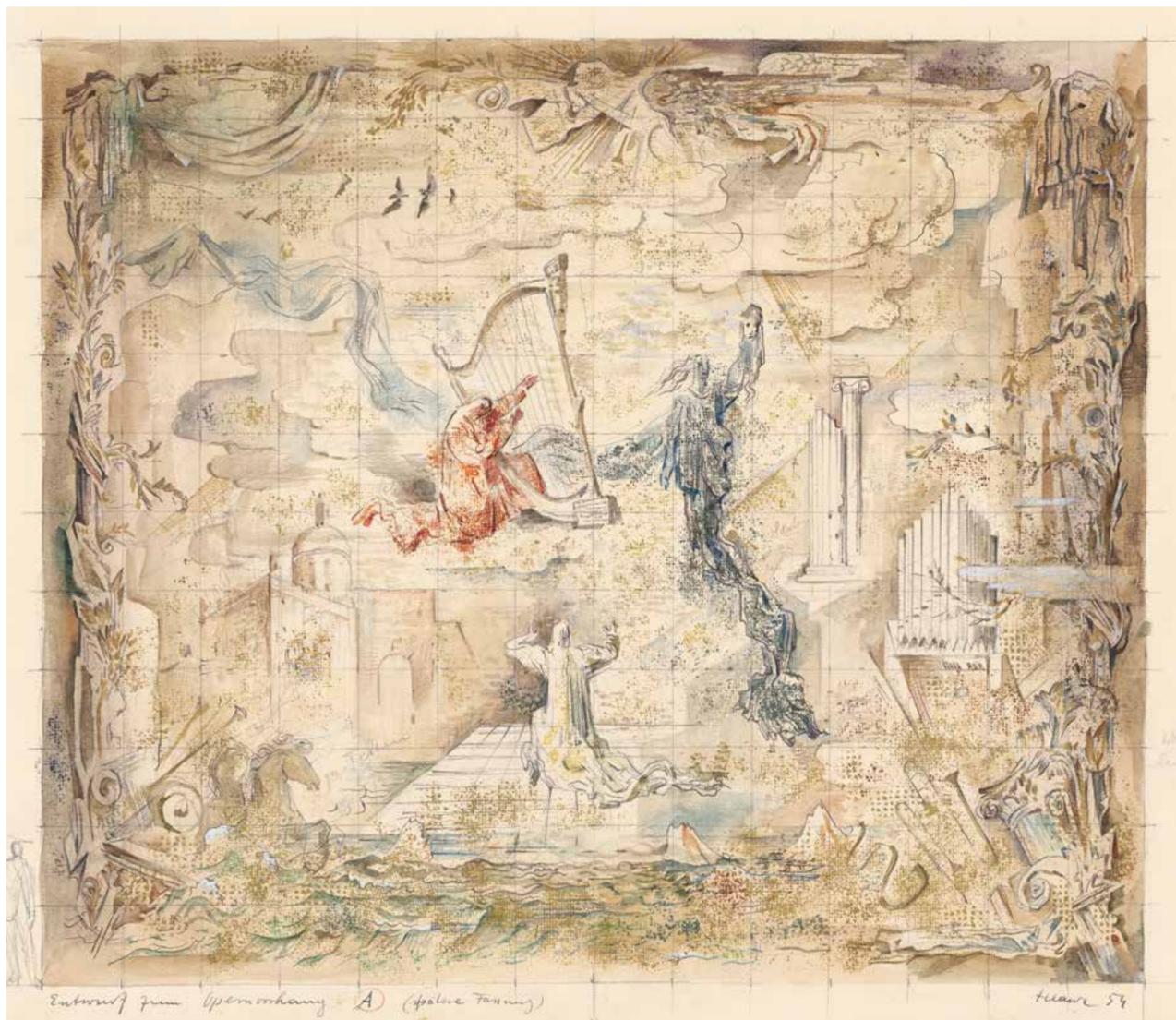
Oben: Fritz Wotruba, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
Unten: Wolfgang Hutter, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



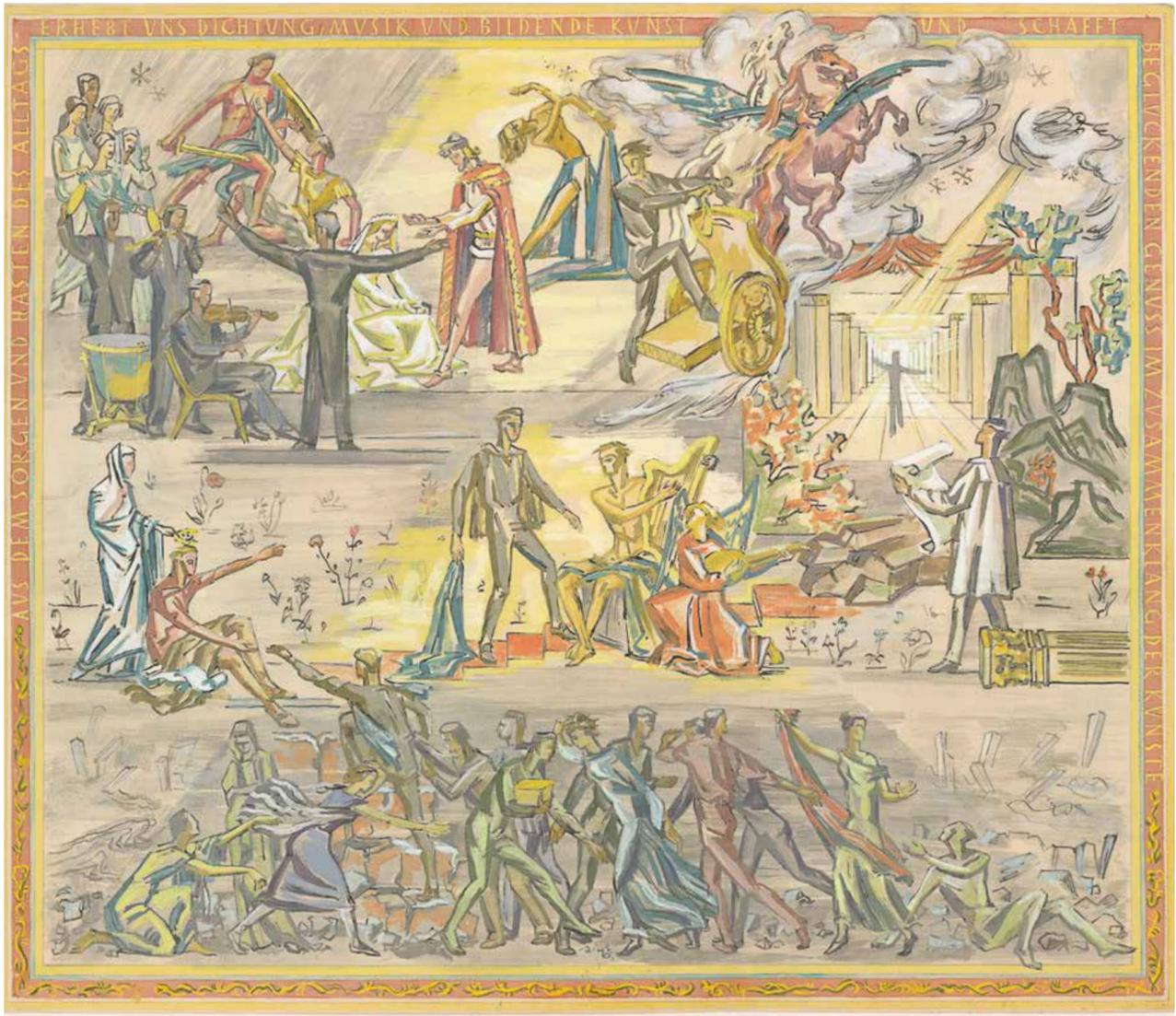
Oben: Herbert Boeckl, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
Unten: Max Weiler, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



Oben: Robin Christian Andersen, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
Unten: Johann Wolfsberger, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



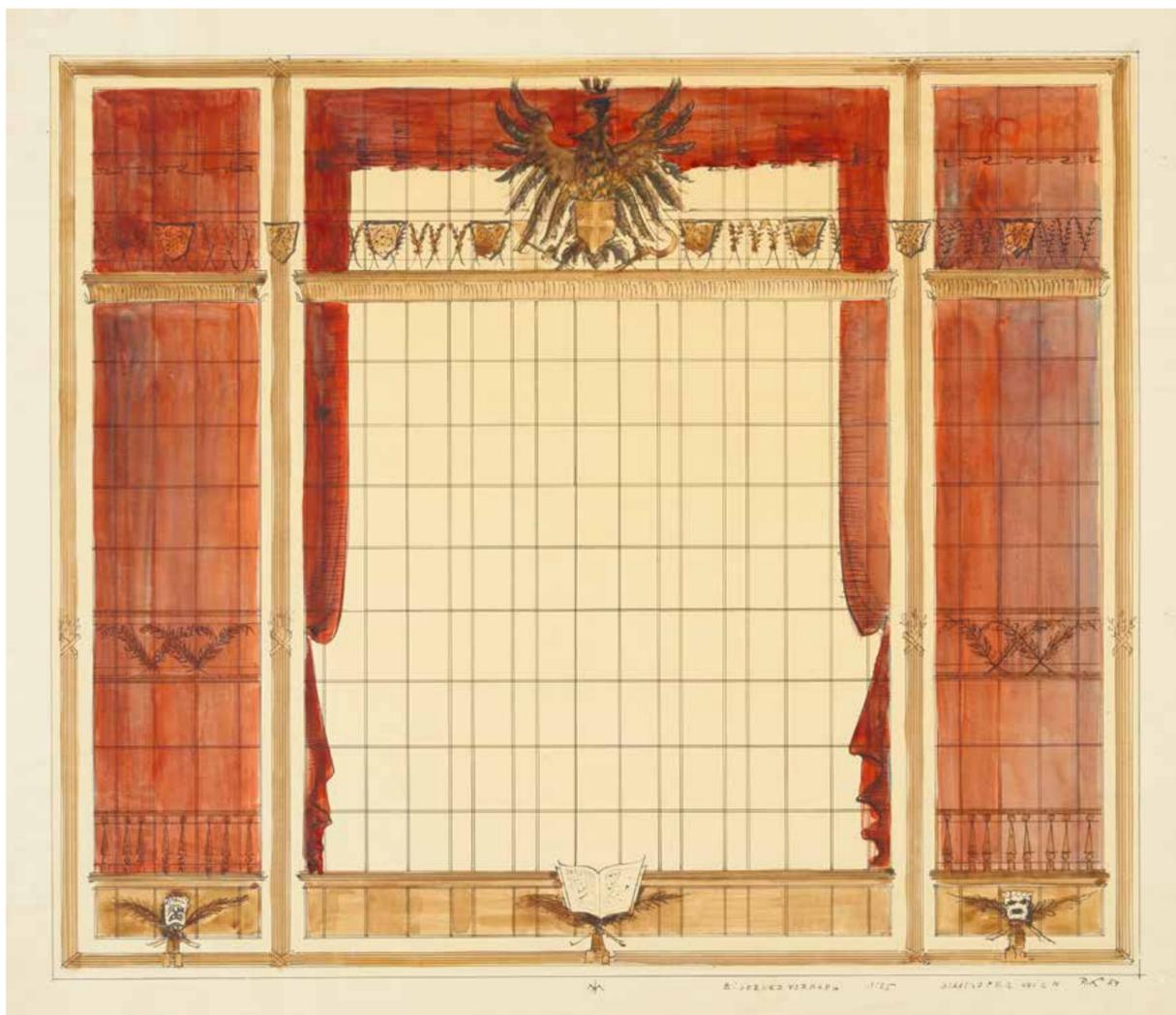
Oben: Othmar Peter Hartmann, Wettbewerbentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
Unten: Stefan Hlawa, Wettbewerbentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



Oben: Johann Wolfsberger, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
 Unten: Günther Baszel, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



Oben: Robert Fuchs, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
Unten: Henrik Foitik, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.



Unten: Robert Kautsky, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.
Unten: Walter Hoesslin, Wettbewerbsentwurf Eiserner Vorhang, 1954.

EINZUG DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST – DIE AUSSTELLUNGSREIHE „EISERNER VORHANG“

Beurteilte selbst der Architekt Erich Boltenstern seinen Wiederaufbau der Wiener Staatsoper als eine „Lösung außerhalb des Zeitgeschehens in der modernen Architektur“ und zeugt der Großteil der künstlerischen Ausstattung wie auch der Eiserne Vorhang von einem konservativen Traditionalismus, vollzog die Wiener Staatsoper den eigentlichen Schritt in die Moderne erst am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert (wir sprechen hier nicht von den Opernaufführungen).¹³⁴ Dafür verantwortlich zeichnet die seit inzwischen mehr als 20 Jahren bestehende Ausstellungsserie „Eiserner Vorhang“, eine Kooperation zwischen der 1990 gegründeten, gemeinnützigen Kunstinitiative *museum in progress* und der Wiener Staatsoper.¹³⁵

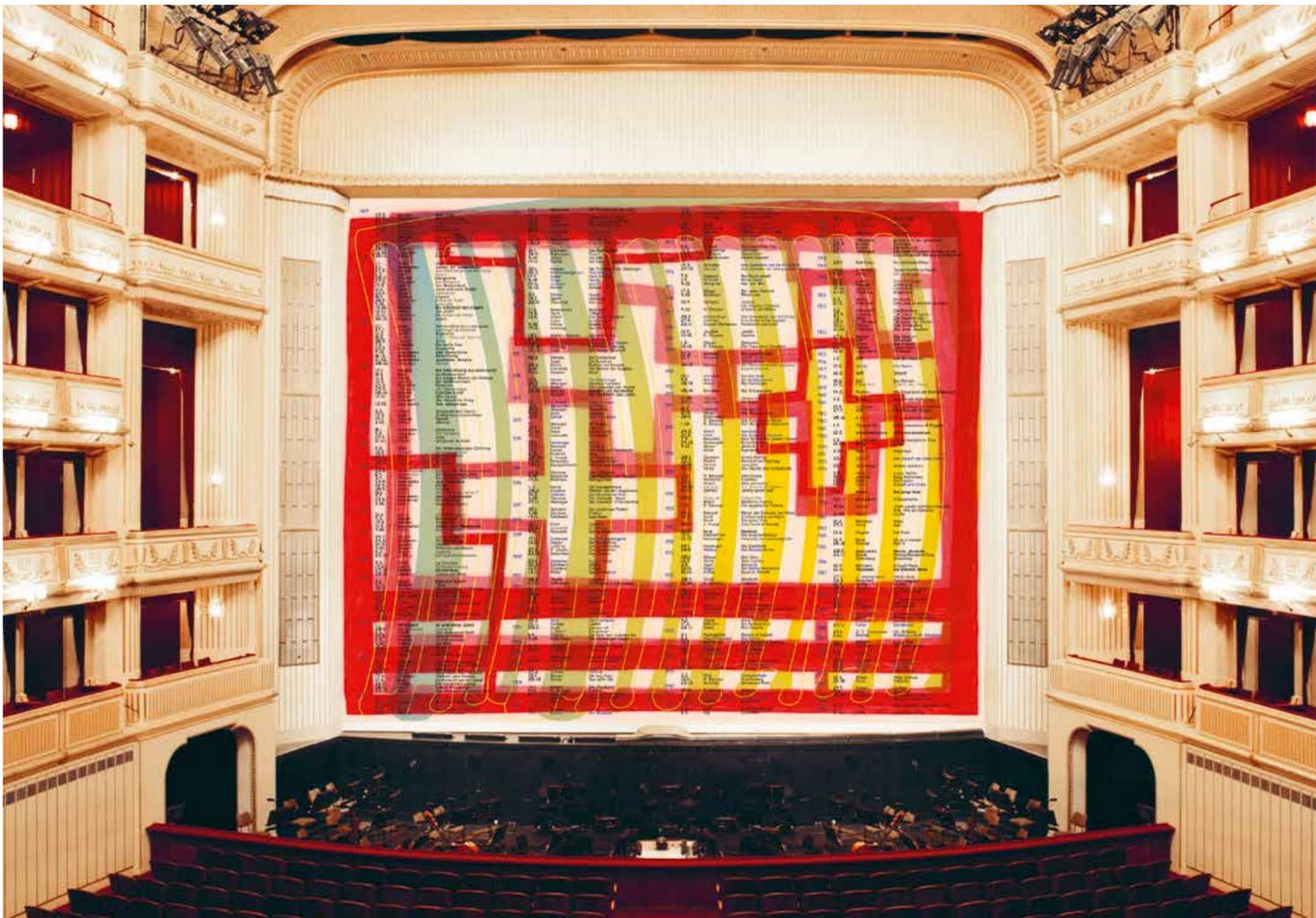
Das auf einem Konzept von Kathrin Messner und Joseph Ortner basierende Projekt sieht die jährliche „Überblendung“ des Eisernen Vorhangs mit Großbildern international anerkannter Kunstschaffender vor. Zum insgesamt 21. Mal wurde der 1955 von Rudolf Hermann Eisenmenger gestaltete Eiserne Vorhang heuer bereits zum Bildträger für zeitgenössische Kunst und erreicht damit ein Publikum, das den Weg in einen modernen Ausstellungsraum sonst möglicherweise nicht findet. Mit dem Projekt macht die Kunst den Schritt aus ihrem gewohnten Ort der Kunstbetrachtung – dem Museum, der Ausstellungshalle, der Galerie – in den öffentlichen Raum, sie präsentiert sich im Zuschauerraum der Wiener Staatsoper „außerhalb der üblichen Rahmen der Kunstbetrachtung“¹³⁶.

Seit dem Brand des Ringstraßentheaters 1881 ist in Österreich ein Eiserner Vorhang, der das Zuschauer- vom Bühnenhaus trennt, als baulicher Brandschutz gesetzlich vorgeschrieben. Die künstlerische Gestaltung der dem Auditorium zugewandten Seite, ein Bildträger außerordentlicher Größe (176 m²), stellte sich für Künstler von Beginn an als große Herausforderung dar. Wie anhand der Wettbewerbsentwürfe aus dem Jahr 1954 zu erkennen ist, bereitete die Aufgabe auch den zur Konkurrenz in der Oper eingeladenen Malern und Bühnenbildnern sowohl formal als auch inhaltlich einige Probleme. Der schließlich ausgeführte, restaurative

Entwurf Rudolf Hermann Eisenmengers konnte bereits 1955 nur wenige künstlerisch überzeugen, abgesehen davon führte die Beauftragung eines in der NS-Zeit überaus aktiven, vom diktatorischen Regime hochgeschätzten und mit zahlreichen Aufträgen bedachten Künstlers und damit die Frage des Verdrängens der jüngsten Vergangenheit – wie bereits im Kommentar zum Wettbewerb erläutert – zu einigen Diskussionen. Vierzig Jahre nach der Wiedereröffnung der Staatsoper entbrannte der Streit um den Vorhang abermals, als sich der damalige Staatsoperndirektor Ioan Holender in der Folge eines Gedenkens an das Kriegsende für die temporären Überblendungen des Vorhangs entschied.¹³⁷ Das Projekt wird seit 2010 unter der Direktion von Dominique Meyer erfolgreich weitergeführt, anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens wurden alle bislang entstandenen Vorhänge im Rahmen einer Sonderausstellung in der Wiener Staatsoper präsentiert.

In seiner neuen Funktion als moderne Ausstellungsfläche bildet der Eiserne Vorhang der Staatsoper „eine symbolhafte Schnittstelle zwischen performativer und bildender Kunst. Zugleich dient (das Kunstprojekt) als Bindeglied zwischen historisch bedingten Defiziten und ihrer zeitgemäßen Aufarbeitung.“¹³⁸ Vor und nach den Aufführungen sowie in den Pausen verwandelt sich das Auditorium in einen temporären Ausstellungsraum und schon 1998, im ersten Jahr der Ausstellungsserie, betonte Robert Fleck die „Auffassung des Eisernen Vorhangs als eigenständiges Medium“¹³⁹ als die wichtigste Innovation des Projekts. Durch die Verwendung einer speziellen Technik – die jährlich wechselnden Großbilder auf einem PVC-Netz werden mittels Magneten auf dem Vorhang fixiert – bleibt der unter Denkmalschutz stehende Vorhang von Rudolf Hermann Eisenmenger vollkommen unbeschadet.¹⁴⁰ Während die Arbeiten der von einer internationalen Jury (Daniel Birnbaum und Hans-Ulrich Obrist, zuvor Robert Fleck, Kasper König, Akiko Miyake und Nancy Spector) ausgewählten Künstlerinnen und Künstler jeweils während einer Saison in den Dialog mit dem Publikum treten, ist der Vorhang Eisenmengers mit der „Orpheus und Eurydike“-Darstellung „aufgrund von Bestimmungen des Bundesdenkmalamtes“¹⁴¹ jeweils in den Sommermonaten zu sehen.

Ging bei dem im Zuge des Wiederaufbaus ausgeschriebenen Wettbewerb 1954 die Einladung zur Teilnahme nur an einen Kreis österreichischer Künstler, werden nun im Zuschauerraum Vorhänge international renommierter Kunstschaffender aus dem In- und Ausland präsentiert. Und auch auf einer anderen Ebene betritt die Ausstellungsserie hier Opern-Neuland: Im Gegensatz zum Wiederaufbau, der fest in Männerhand verankert war, haben nun mit den Vorhängen von Rosemarie Trockel, Maria Lassnig, Kara Walker oder Christine und Irene Hohenbüchler erstmals auch Frauen Einzug in die künstlerische „Ausstattung“ der Staatsoper gehalten.

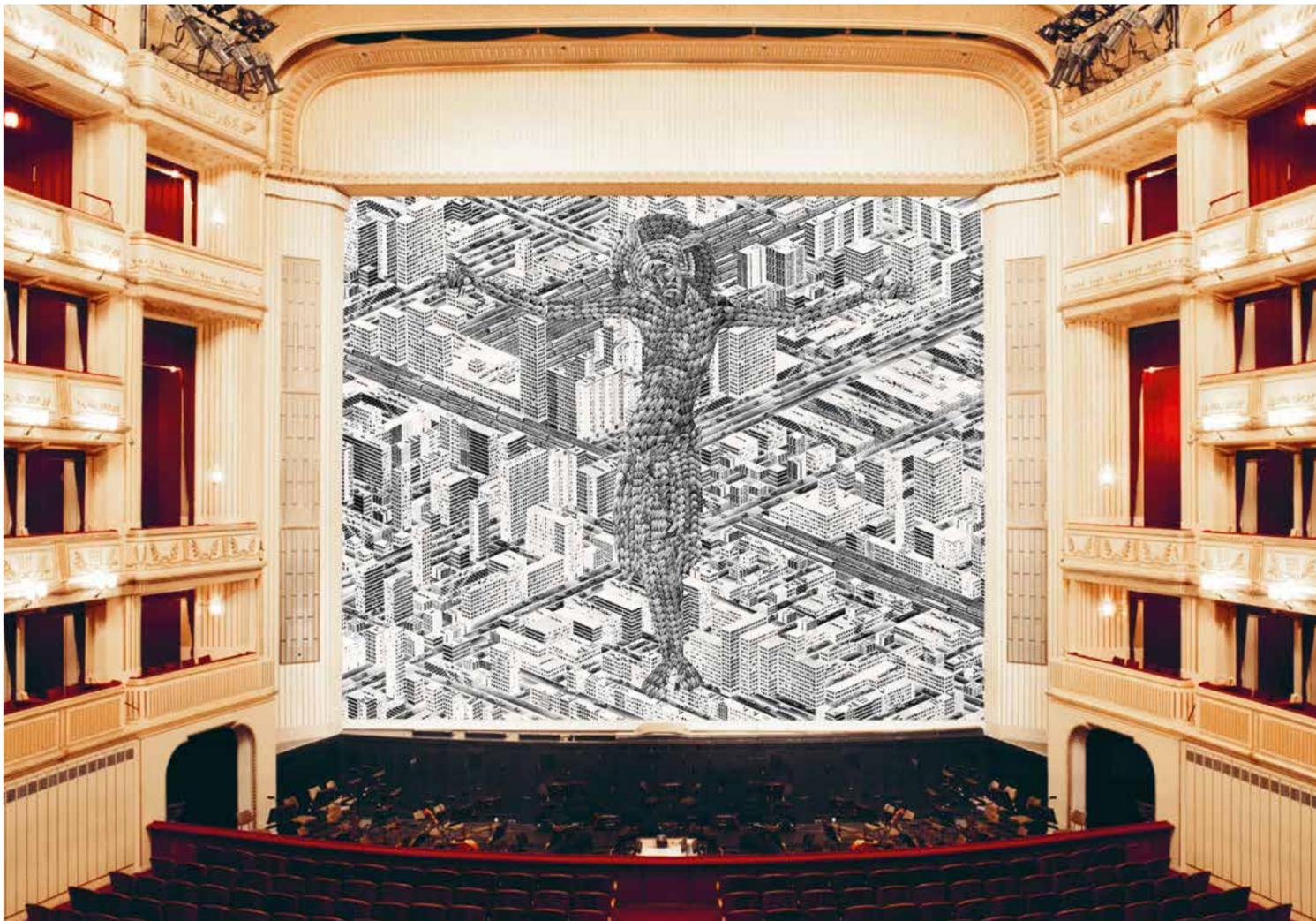


Oben: Kara Walker, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 1998/1999.
Unten: Christine und Irene Hohenbüchler, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 1999/2000.



Oben: Matthew Barney, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2000/2001.

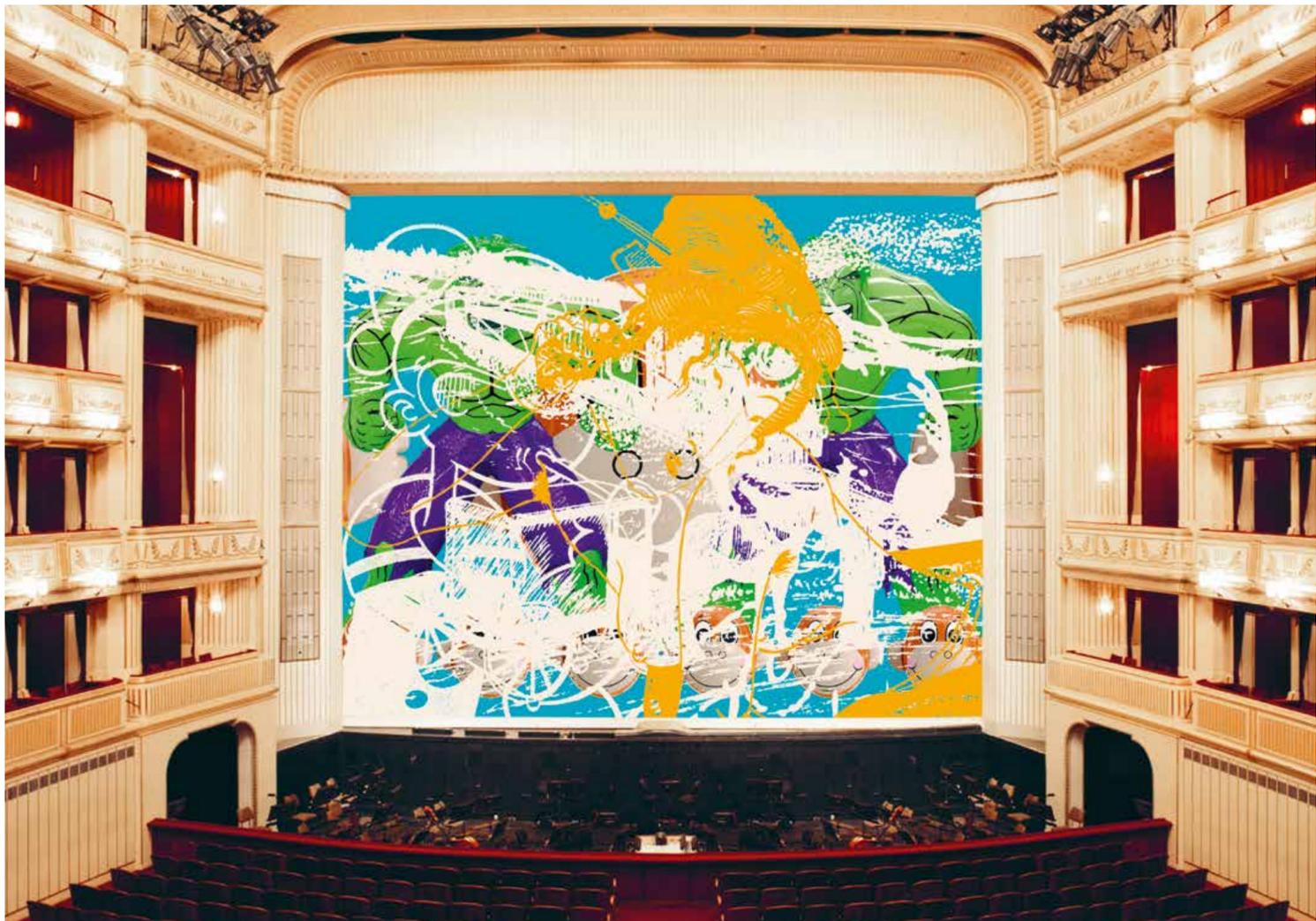
Unten: Richard Hamilton, Retard en Fer – Delay in Iron, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2001/2002.



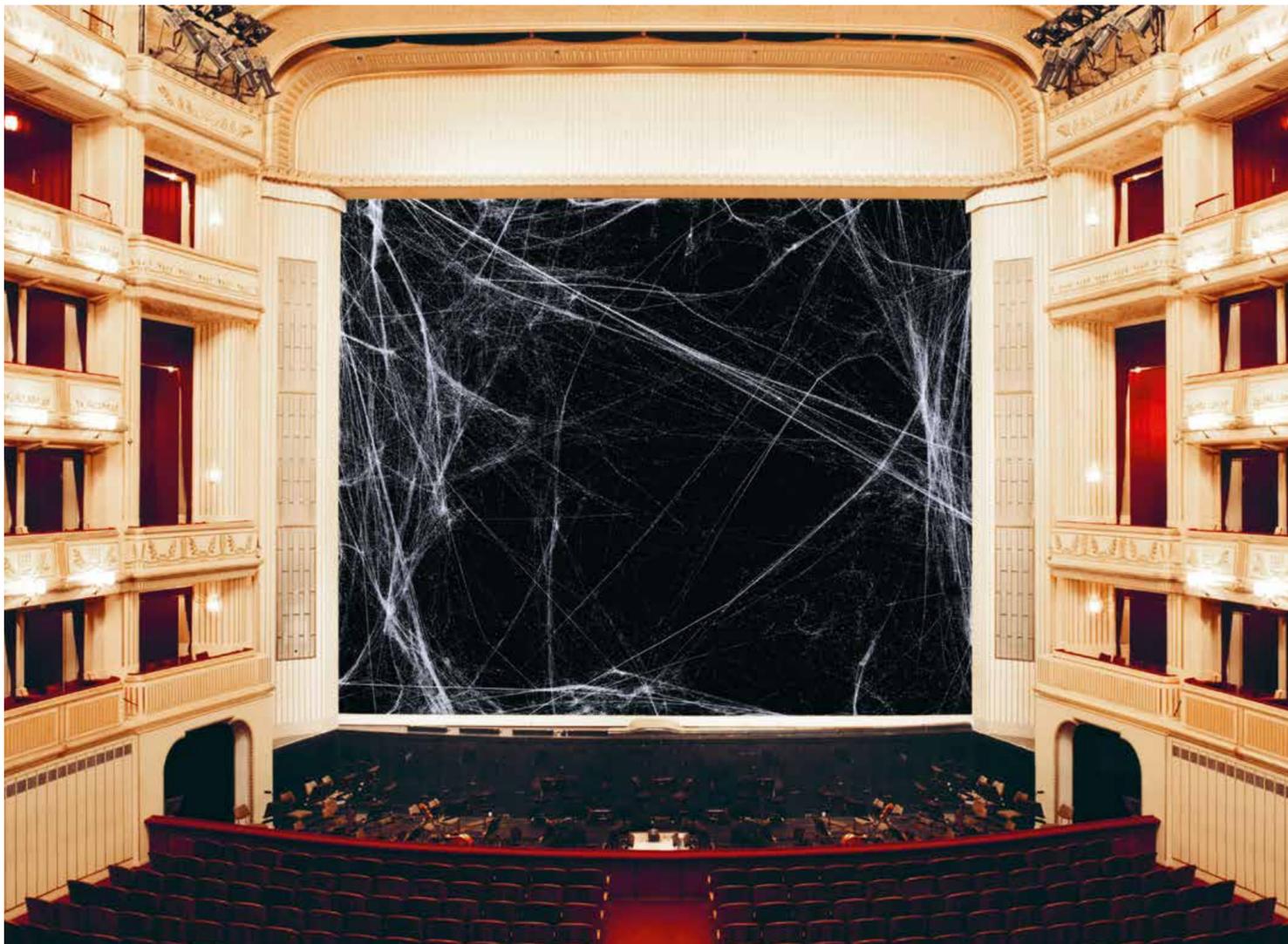
Oben: Giulio Paolini, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2002/2003.
Unten: Thomas Bayrle, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2003/2004.



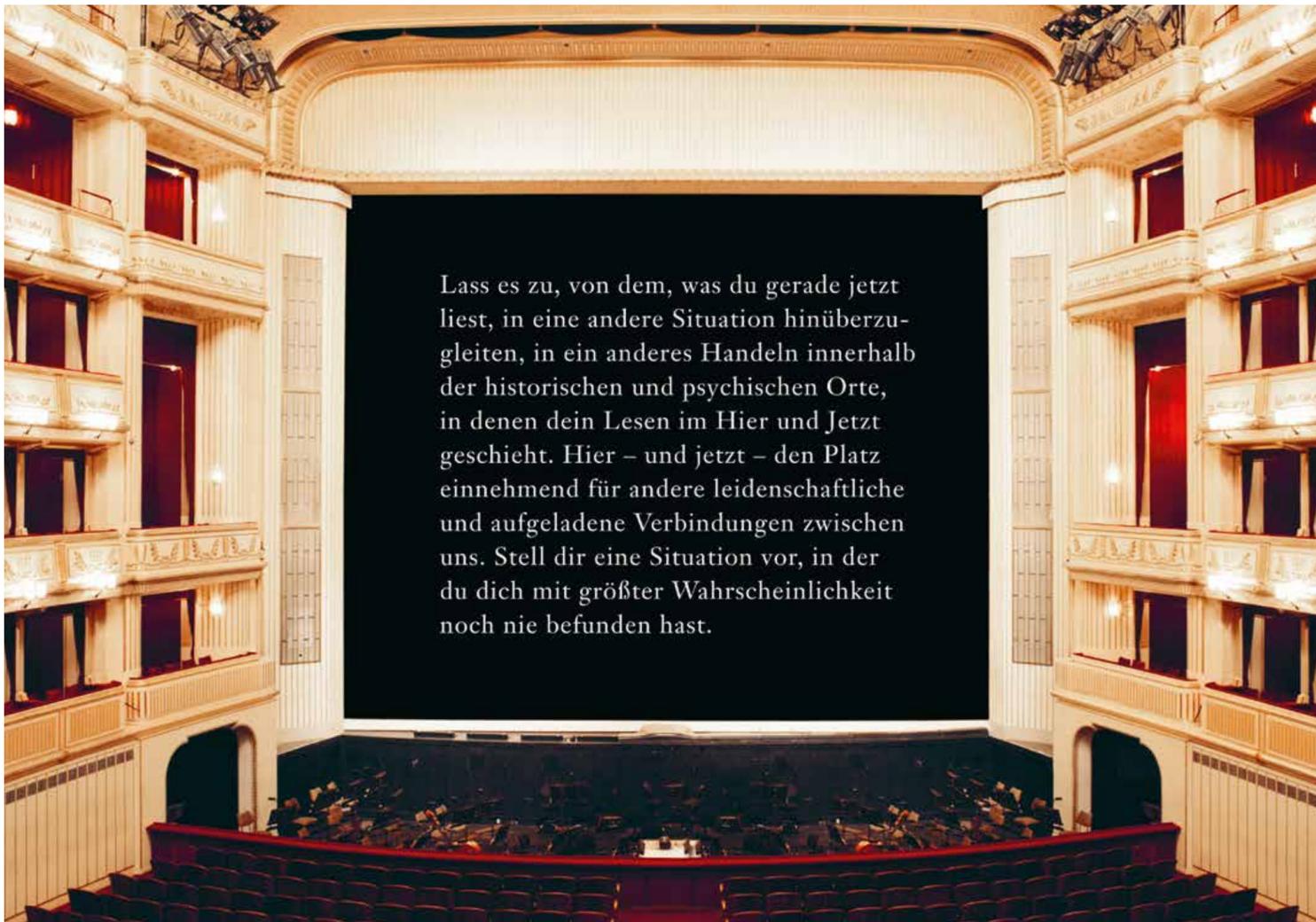
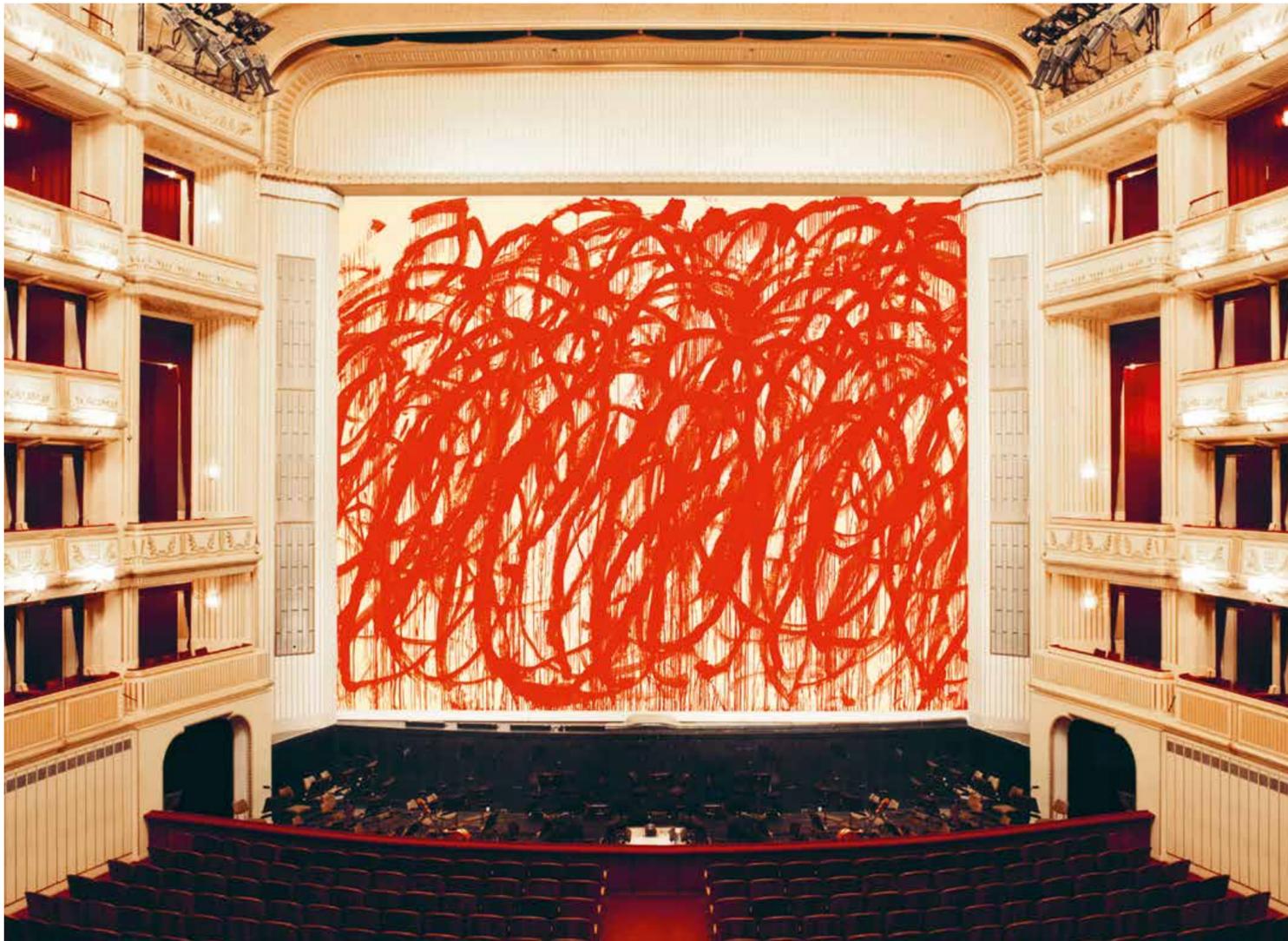
Oben: Tacita Dean, *Play as Cast*, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2004/2005.
Unten: Maria Lassnig, *Frühstück mit Ohr*, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2005/2006.



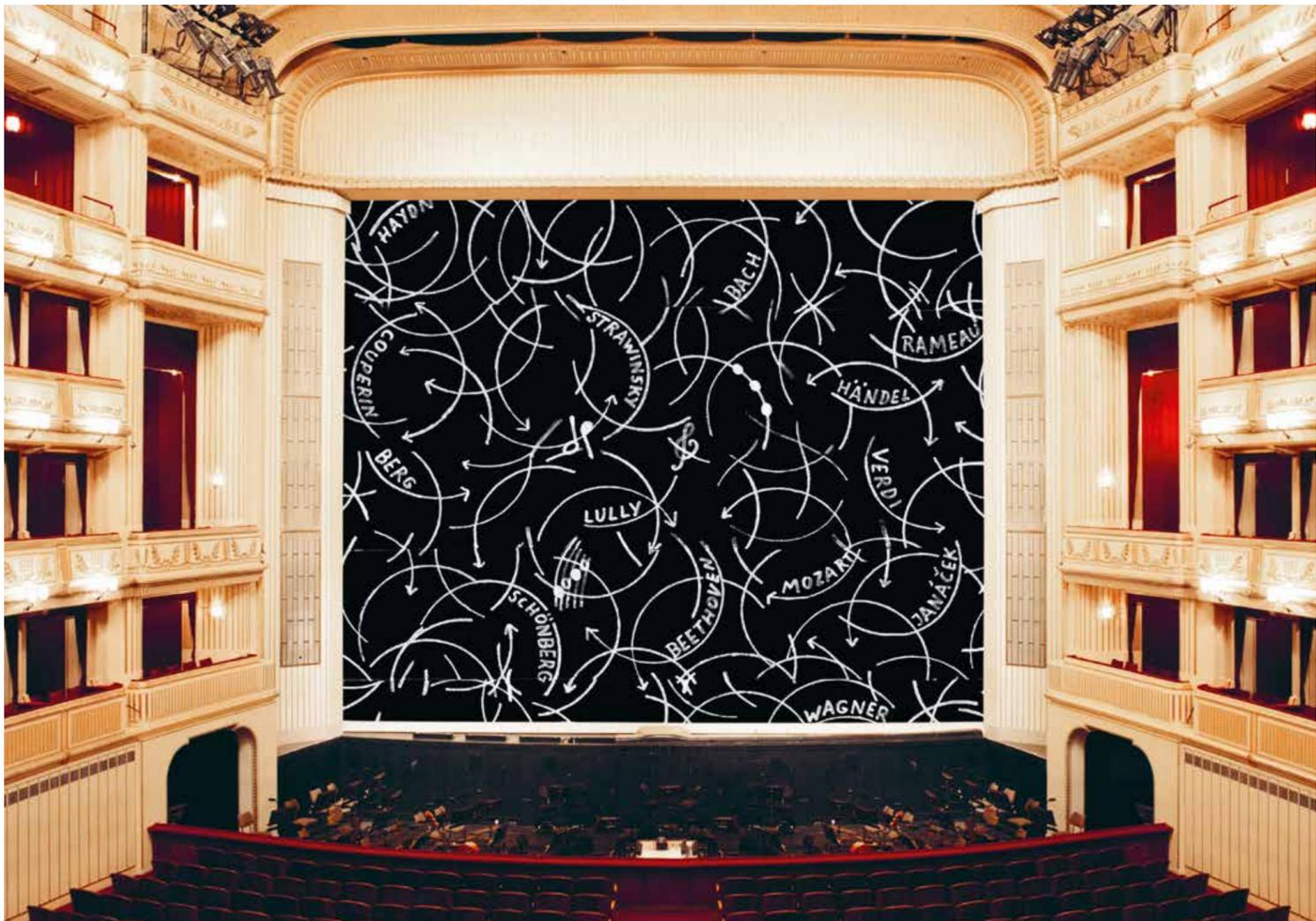
Oben: Rirkrit Tiravanija, Angst essen Seele auf, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2006/2007.
Unten: Jeff Koons, Geisha, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2007/2008.



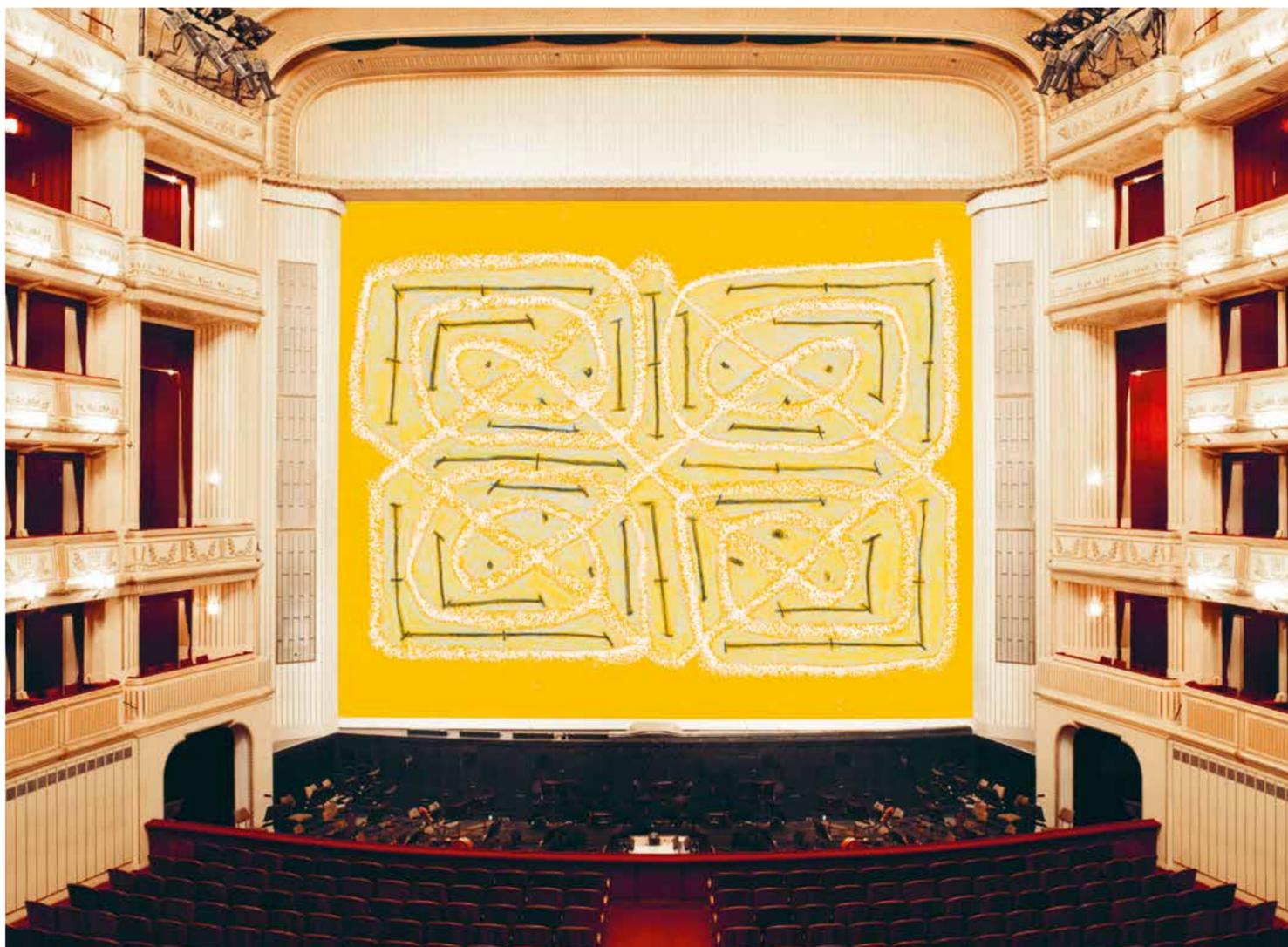
Oben: Rosemarie Trockel, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2008/2009.
Unten: Franz West, Drei – Vom Vorgang ins Temperament, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2009/2010.



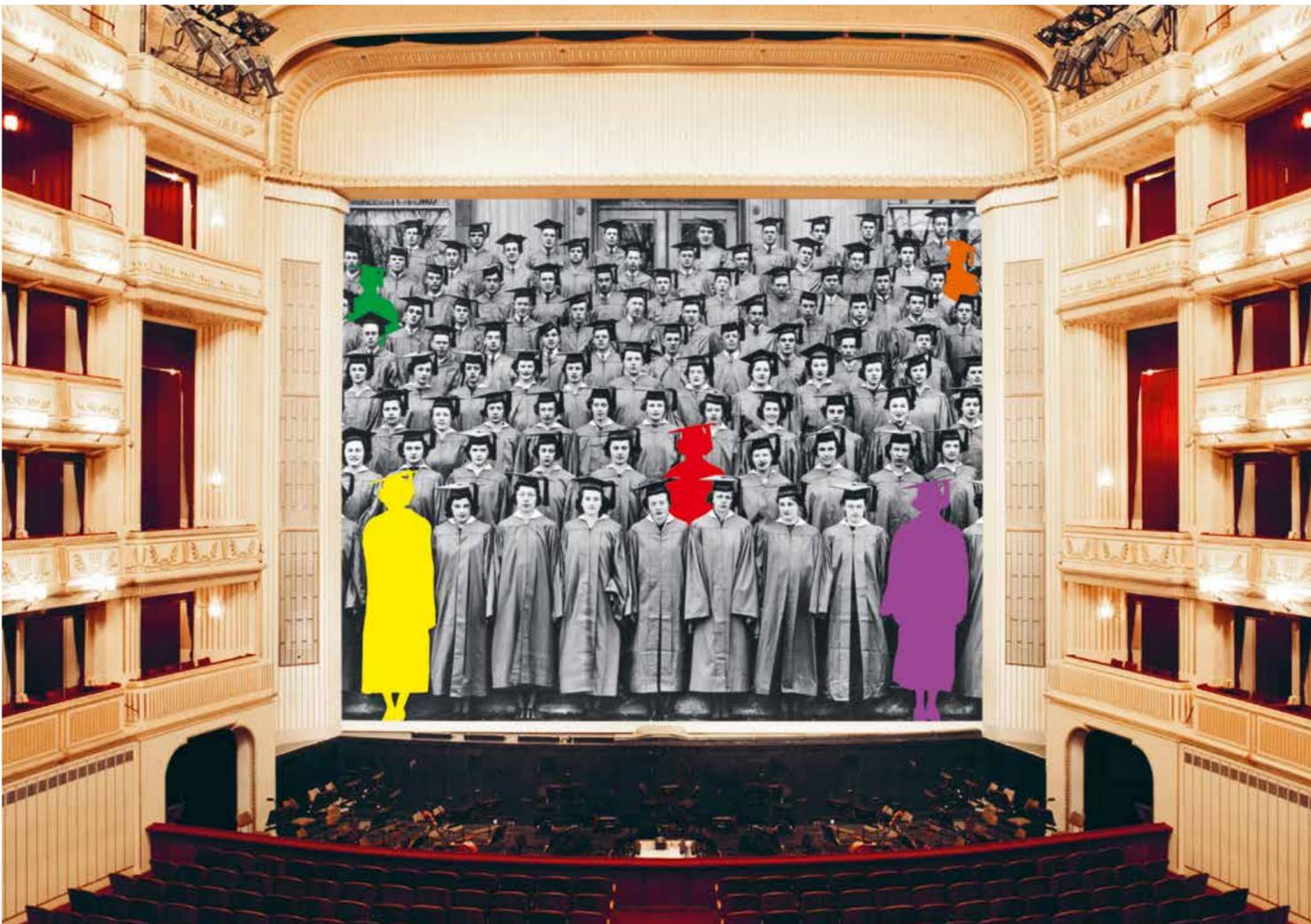
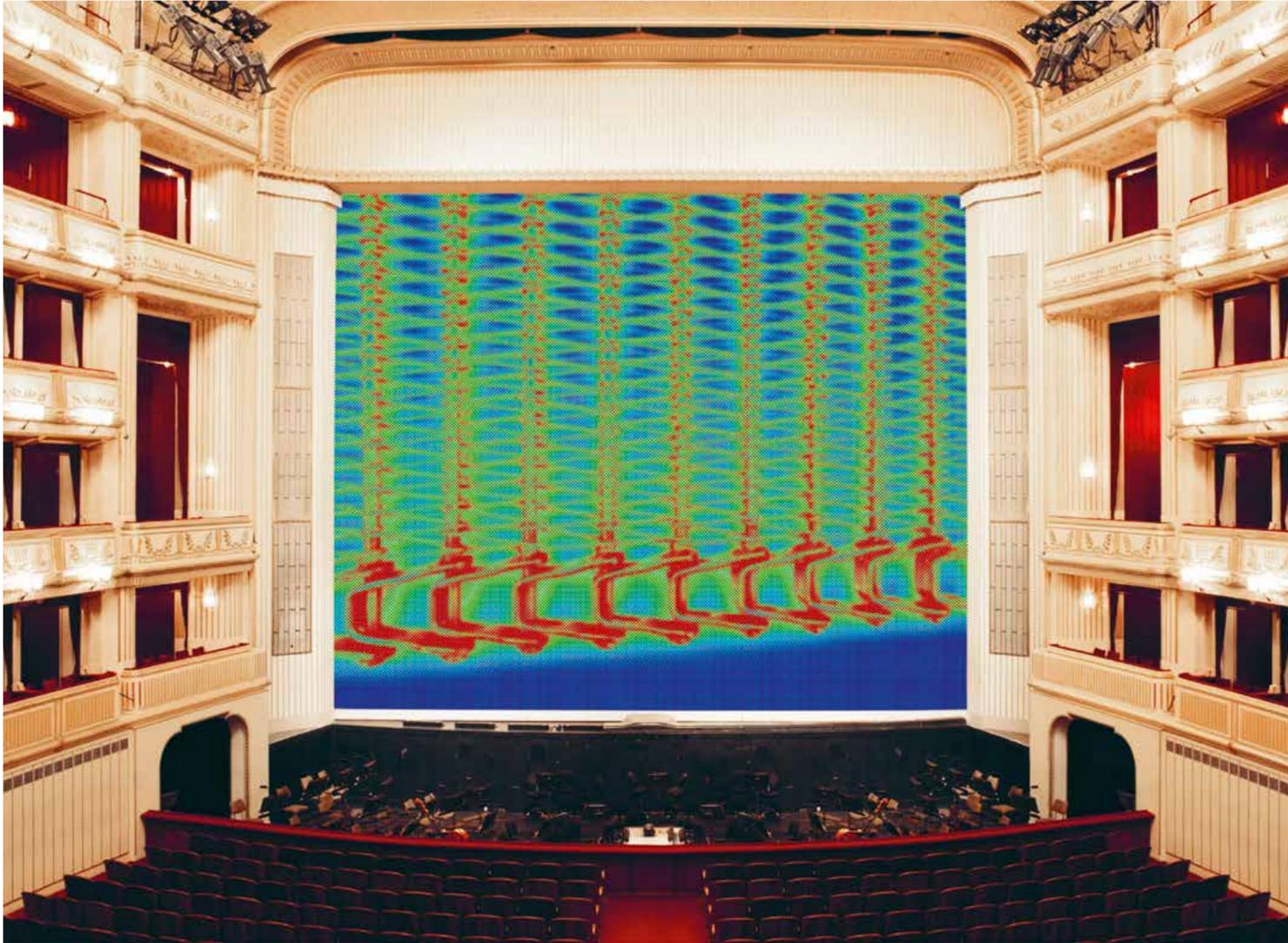
Oben: Cy Twombly, Bacchus, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2010/2011.
Unten: Cerith Wyn Evans, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2011/2012.



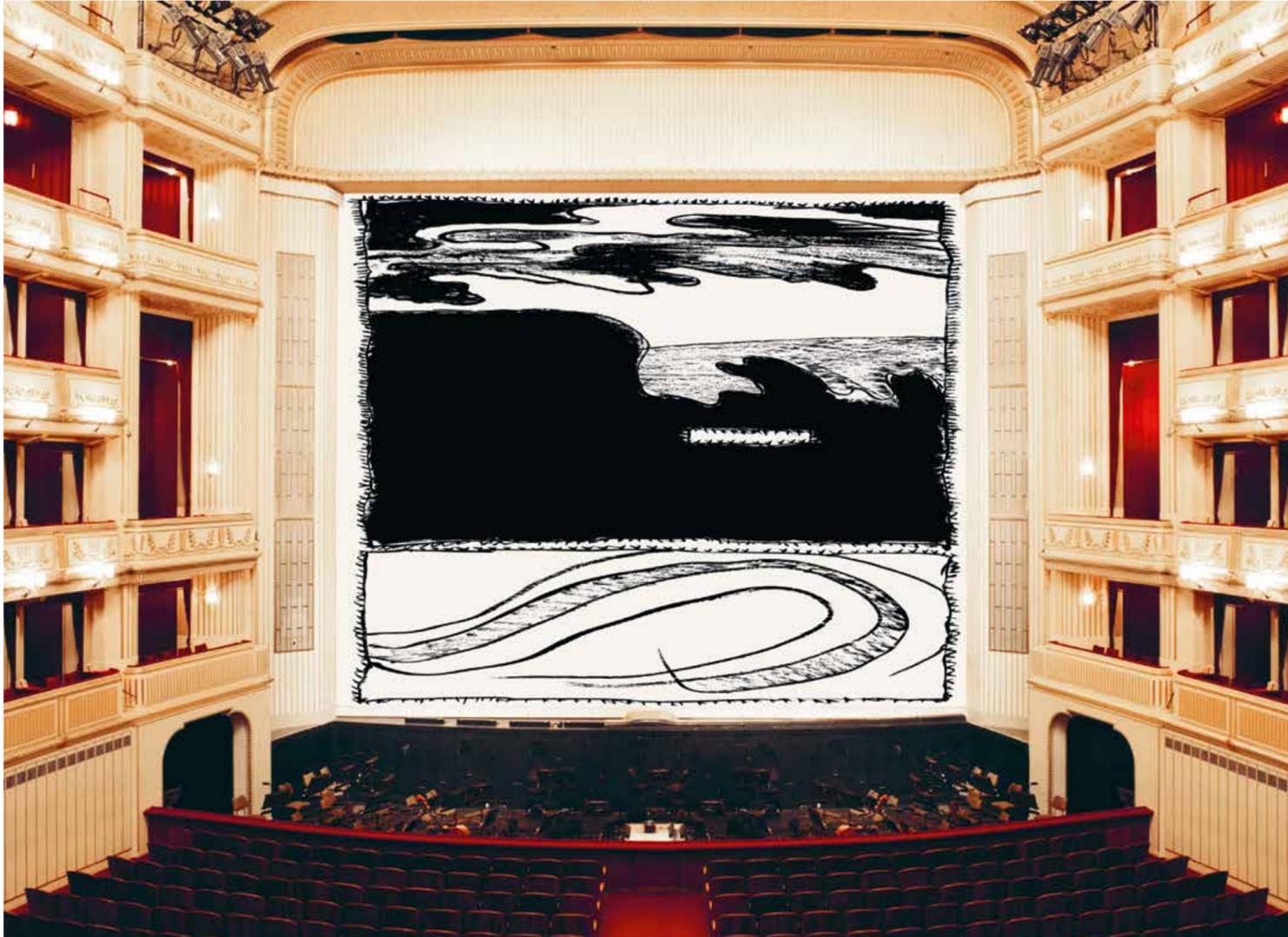
Oben: David Hockney, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2012/2013.
Unten: Oswald Oberhuber, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2013/2014.



Oben: Joan Jonas, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2014/2015.
Unten: Dominique Gonzalez-Foerster, Helen & Gordon, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2015/2016.



Oben: Tauba Auerbach, A Flexible Fabric of Inflexible Parts III, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2016/2017.
Unten: John Baldessari, Graduation, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2017/2018.



Pierre Alechinsky, Loin d'ici, Eiserner Vorhang, Wiener Staatsoper, 2018/2019.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Herbert Lachmayer, Österreich in der Welt. Ein Staatsakt 1955, in: Judith Eiblmay/Iris Meder, Moderat modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Ausstellungskatalog (Wien Museum), Salzburg 2005, 103 und 108.
- 2 ÖStA, AdR, BMfHuW, GZ. 30.091/I/5/1946, Zl. 30.091/1946. Kurze Zeit später ging man bereits von einer Dauer von fünf Jahren und Kosten in Höhe von 30 Millionen Schilling aus. Vgl.: 30 Millionen kostet die neue Staatsoper, in: *Wiener Kurier*, 4. 10. 1946, 4.
- 3 Zur politischen Geschichte des Wiederaufbaus vgl. Fritz Trümpi, Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945–1955, in: Karl-Heinz Reuband (Hg.), *Oper, Publikum und Gesellschaft*, Wiesbaden 2018, 53–90, zitiert hier 55.
- 4 Bis 25. 10. 1945 wurden durch die Rote Armee folgende Baumaterialien der Bauleitung für den Wiederaufbau der Staatsoper geliefert: 20t Zement, 2 Betonmischmaschinen, 20t Karbid, 13t Nägel, 6t Eisenblech, 1 PKW und 2 LKW, 1.000 m² Dachpappe, 5.500 kg Farben und 2t Öl. Dabei variieren die Zahlen teilweise stark, und zwar nicht nur in den Zeitungsmeldungen, sondern auch in den entsprechenden Akten des Unterrichtsministeriums. ÖStA, AdR, BMfU/Bundestheater, Wiederaufbau, K. 5, „Russen-Spende, Bausteine, Spenden, Veranstaltungen, Werbung, Medaillen, Varia“.
- 5 Große Hilfsaktion der Sowjetunion für den Wiederaufbau der Wiener Staatsoper, in: *Österreichische Zeitung*, 13. 10. 1945, 1. Eine Spende des Sowjetvolkes, in: *Österreichische Zeitung*, 13. 10. 1945, 1. Die Russenspende für die Staatsoper, in: *Neues Österreich*, 17. 10. 1945, 1.
- 6 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, GZ. 30.09/I/51946, Zl. 30.398/1946.
- 7 Die Russenspende für die Staatsoper, in: *Neues Österreich*, 17. 10. 1945, 1.
- 8 ÖStA, AdR, BMfU/Bundestheater, Wiederaufbau, K. 5, „Russen-Spende, Bausteine, Spenden, Veranstaltungen, Werbung, Medaillen, Varia“.
- 9 Zu den amerikanischen Unterstützungsaktionen vgl. Trümpi 2018, 64–73.
- 10 Vgl. Bernadette Reinhold, Oskar Kokoschka und Österreich. Österreichische Kulturpolitik und Identitätskonstruktion im Spiegel einer wechselvollen Biografie, Diss., Wien 2017, 391–392.
- 11 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Staatsoper, Wiederaufbau, Veranstaltungen, Mappe „Wiederaufbaukonzert am 6. Jänner 1947“.
- 12 Wilhelm Holzbauer über Theaterbau, 50 Jahre Staatsoper – Teil 3, 31. 10. 2005: <https://oe1.orf.at/artikel/205511> (Zugriff am 17. 2. 2019).
- 13 Wilhelm Holzbauer, Die Architektur der Wiener Oper, in: Andrea Seeborn (Hg.), *Die Wiener Oper. 350 Jahre Glanz und Tradition*. Wien 1986, 31–56, hier v. a. 43.
- 14 Julius Raab, Wiederaufbau der Wiener Oper. Erklärungen des Staatssekretärs Ing. Raab, in: *Neues Österreich*, 24. 5. 1945, 3.
- 15 ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.140/I/5/1945, Zl. 30.140/1945, Aufnahmeschrift der Besprechung vom 17. 9. 1945 über das Raum- und Bauprogramm für den Wiederaufbau der Staatsoper.
- 16 Viktor Matejka, Die neue Oper wird demokratisch, in: *Österreichische Zeitung*, 16. 10. 1945, 3.
- 17 Grundlegend zum Bauprogramm vgl. Anna Stuhlpfarrer, „Die Oper wird wieder entstehen, auf dem gleichen Platz, im alten Rahmen“. Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb, in: Festschrift „Geschichte der Oper in Wien“. Herausgegeben von Dominique Meyer/Oliver Rathkolb/Andreas Láng/Oliver Láng, Wien 2019, Band 2.
- 18 Im Jänner 1955 fiel der Beschluss, von den bisherigen Bezeichnungen der 3. und 4. Galerie abzugehen und stattdessen die Bezeichnungen Balkon und Galerie einzuführen. ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30232/I/2/1955, Zl. 36.473/1955.
- 19 Allgemein zum Wiederaufbau der Oper vgl. unter anderem: Erich Boltenstern, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Der Aufbau* 190 (1955)m11, 425–433; Eduard Wachner, Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper, in: *Österreichische Bau-Zeitung* 54 (1955); Maria Kramer, Die Wiener Staatsoper. Zerstörung und Wiederaufbau, Wien 2005.
- 20 Das Theaterbetriebsgebäude in der Hanuschgasse, in dem zuvor das Bundesministerium für soziale Verwaltung angesiedelt war, ist durch einen unterirdischen Gang mit der Oper verbunden. Ein zweiter, parallel geführter Tunnel in den Burggarten sorgt für die Belüftung der Oper, in dem Tunnel verlaufen zudem die vom neu erbauten Fernheizwerk in der Hofburg kommenden, den Wärmetransport besorgenden Rohrtrassen. Vgl. Karl Waska, Technisches zur Wiener Staatsoper, in: *Technische Rundschau*, Sondernummer Österreich, Bern 1959 (Architekturzentrum Wien, Sammlung – Nachlass Boltenstern).
- 21 Rudolf Schober, Schicksal um einen Bau, in: *Renaissance-Verlagsgesellschaft* (Hg.), *80 Jahre Wiener Oper 1869–1949*, Wien 1949, 14.
- 22 Emil Pirchan/Alexander Witeschnik/Otto Fritz, 300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und werden, Wien 1953, 85.
- 23 Architekturzentrum Wien, Sammlung. Nachlass Boltenstern, Die wichtigsten Daten zur Geschichte des Wiederaufbaus der Staatsoper.
- 24 ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 31.553/I/3/1946, Zl. 31.554/1946. Mit der konstituierenden Sitzung am 11. 6. 1946 löste man die Tätigkeit des bisher agierenden Komitees unter dem Verwaltungsdirektor der Oper, Matthäus Flietsch, auf. ÖStA, BMfU, ÖBThV, Opernbaukomitee, Zl. 24/1946.
- 25 Handelsministerium: Rudolf Schober, Eugen Chavanne, Rudolf Kloss, Leo Sequard-Basche, Eugen Ceipek; Unterrichtsministerium: Egon Hilbert, Alfons Quiqueran-Beaujeu, Franz Salmhofer, Edwin Zellwerker, Josef Musil.
- 26 ÖStA, BMfU, ÖBThV, Opernbaukomitee, Zl. 109/1947.
- 27 Grundlegend zum Ideenwettbewerb vgl. Anna Stuhlpfarrer, „Die Oper wird wieder entstehen, auf dem gleichen Platz, im alten Rahmen“. Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb, in: Festschrift „Geschichte der Oper in Wien“. Herausgegeben von Dominique Meyer/Oliver Rathkolb/Andreas Láng/Oliver Láng, Wien 2019, Band 2.
- 28 NSKK = Nationalsozialistischer Kraftfahrkorps.
- 29 NSFK = Nationalsozialistischer Fliegerkorps.
- 30 Wettbewerbsteilnehmer: Leo von Bolldorf, Karl Dorfmeister, Ludwig Bakalowitz, Alois Maria Chyka, Karl Wieninger, Eugen Schüssler und Josef Schilhab, Armin Dolesch, Gustav Schüssler, Gottfried Neumann-Spallart, Friedrich Lang und Joseph Zimmel, Karl Tobisch-Labotyn, Julius Ferenczy sowie Alfred L. Rinesch.
- 31 ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 30.913/1947, Verhandlungsschrift und Juryurteil des Ideenwettbewerbs vom Jänner 1947.
- 32 Wettbewerb Donaukanal, in: *Der Aufbau* 1 (Juli 1946), 42.
- 33 ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 30.913/1947, Verhandlungsschrift und Juryurteil des Ideenwettbewerbs vom Jänner 1947.
- 34 Wettbewerb Donaukanal, in: *Der Aufbau* 1 (August 1946), 87.
- 35 Wettbewerb Stephansplatz und Karlsplatz, in: *Der Aufbau* 1 (August 1946), 87.
- 36 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Burgbaukomitees, 1946, Protokoll der 1. Vollsitzung vom 16. 10. 1946.
- 37 Grundlegend zum künstlerischen Hauptwettbewerb vgl. Anna Stuhlpfarrer, „Die Oper wird wieder entstehen, auf dem gleichen Platz, im alten Rahmen“. Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb, in: Festschrift „Geschichte der Oper in Wien“. Herausgegeben von Dominique Meyer/Oliver Rathkolb/Andreas Láng/Oliver Láng, Wien 2019, Band 2.
- 38 Clemens Holzmeister, Gedanken zum Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Die Presse*, 31. 5. 1947, o. S.
- 39 ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 30.915/1947, Zl. A. E. 34.127/1947 und Zl. 62.161/1947.
- 40 ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947, Hauptwettbewerb - Ergebnis des Preisgerichts. Michel Engelhart, der Gewinner des Burgtheaterwettbewerbs 1948, sowie Otto Niedermoser haben keine Entwürfe abgegeben. ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 178.713/1947.
- 41 Erich Boltenstern, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Der Aufbau* 10 (1955) 11, 430.
- 42 Der Bildhauer Ludwig Franta stellte gemeinsam mit seinen Mitarbeitern alle Architekturdetails in 1:1-Modellen her, um die Wirkung der Arbeiten an Ort und Stelle auszuprobieren. Vgl. Boltenstern 1955, 430.
- 43 Vgl. *Bild Telegraph*, 2. 4. 1955, zit. nach Veronika Floch, Rudolf Hermann Eisenmenger (1902–1994). Mechanismen einer Künstlerkarriere, Dipl.-Arb., Wien 2007, 64.
- 44 Gegen brutale Vernichtung eisiger Haß, in: *Kleine Wiener Kriegszeitung*, 13. 3. 1945, 3.
- 45 Vgl. ÖStA, AdR, BMfHuWAB, GZ. 30.091/I/5/1946, Zl. A. E. 30.877/1946, Bericht über den Stand der Arbeiten vom Stichtag 1. 3. 1946.
- 46 ÖStA, AdR, Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau, GZ. 30.140/I/5/1945, Zl. 30.749/1945.
- 47 Berichte dazu befanden sich in sämtlichen österreichischen Zeitungen. Siehe unter anderem: 2.000.000 Schilling für die Staatsoper, in: *Wiener Kurier*, 13. 10. 1945, 4; Große Hilfsaktion der Sowjetunion für den Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Österreichische Zeitung*, 13. 10. 1945, 1; Wiederaufbau der Staatsoper gesichert, in: *Österreichische Volksstimme*, 13. 10. 1945, 1.
- 48 ÖStA, AdR, Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau, GZ. 30.020/I/5/1945, Zl. 30.020/1945, Akt vom 8. Juni 1945.
- 49 Detailliert zu den beiden Wettbewerben vgl. Anna Stuhlpfarrer, „Die Wiener Oper wird wieder entstehen, auf dem gleichen Platz, im alten Rahmen“. Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb, in: Festschrift „Geschichte der Oper in Wien“. Herausgegeben von Dominique Meyer/Oliver Rathkolb/Andreas Láng/Oliver Láng, Wien 2019, Band 2.
- 50 Auch die Einreichungen des Hauptwettbewerbs sind nur teilweise erhalten: Die beiden Projekte von Erich Boltenstern befinden sich relativ geschlossen im Architekturzentrum Wien, während einzelne Pläne von Otto Prossinger/Felix Cevla, Clemens Holzmeister und Fritz Lehmann im Zuge der Recherchen für die Publikation im Archiv der Bundestheater-Holding aufgefunden werden konnten.
- 51 Zur Zusammensetzung der Jury und dem Ergebnis des Hauptwettbewerbs vgl.: ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947.
- 52 Die beiden folgende Zitate vgl. ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947, Ergebnis des Preisgerichtes des Hauptwettbewerbs – zusammenfassende Beurteilung.
- 53 Dieses und die folgenden Zitate vgl. ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947, Ergebnis des Preisgerichtes des Hauptwettbewerbs – Juryurteil Projekt Nr. 7.
- 54 Die beiden folgenden Zitate vgl. ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947, Ergebnis des Preisgerichtes des Hauptwettbewerbs – Juryurteil Projekt Nr. 8.
- 55 Joseph Gregor/Clemens Holzmeister, Das architektonische Werk. Bd. I - Werke für das Theater, Wien 1953, 39.
- 56 Dieses und die folgenden Zitate vgl. ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947, Ergebnis des Preisgerichtes des Hauptwettbewerbs – Juryurteil Projekt Nr. 1.
- 57 Vgl. Clemens Holzmeister, Gedanken zum Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Die Presse*, 31. Mai 1947, o. S.
- 58 Ebd.
- 59 Vgl. ÖStA, BMfHuWAB, GZ. 30.034/I/5/1947, Zl. 179.100/1947, Ergebnis des Preisgerichtes des Hauptwettbewerbs – Juryurteil Projekt Nr. 6.
- 60 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. A. E. 37.433/1954, Akt.
- 61 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, GZ. 30.478/I/5/1949, Zl. 32.370/1949, Vorvertrag mit Erich Boltenstern vom 24. 2. 1949.
- 62 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1949, Protokoll der 24. Vollsitzung vom 14. 7. 1949.
- 63 Ebd.
- 64 Die ehemaligen Jurymitglieder wurden letztendlich doch nicht in die Entscheidung einbezogen.
- 65 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1949, Protokoll der 25. Vollsitzung vom 16. 9. 1949.
- 66 Ebd. Die Unterstreichungen entsprechen dem Original.
- 67 Ebd.
- 68 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1949, Protokoll der 26. Vollsitzung vom 18. 11. 1949.
- 69 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1951, Protokoll der 34. Vollsitzung vom 25. 5. 1951.
- 70 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1952, Protokoll der 42. Vollsitzung vom 11. 12. 1952.
- 71 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1951, Protokoll der 34. Vollsitzung vom 25. 5. 1951.
- 72 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1951, Protokoll der 35. Sitzung vom 27. 6. 1951.
- 73 Ebd.

- 74 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1951, Protokoll der 36. Vollversammlung vom 23. 10. 1951.
- 75 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1951, Protokoll der 35. Sitzung vom 27. 6. 1951.
- 76 Die Oper bekommt ihr neues Dach, in: *Neues Österreich*, 7. 1. 1949, o. S.
- 77 Künstler auf dem Baugerüst, in: *Weltpresse*, 6. 4. 1949, o. S.
- 78 Rundgang durch die Oper, in: *Volksstimme*, 15. 6. 1947, 3.
- 79 Rudolf Schober, Aufbauprobleme der Wiener Staatsoper, in: *Die Presse*, 15. 2. 1947, o. S.
- 80 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1950 und 1951, Protokolle der 32. Vollversammlung vom 15. 11. 1950 und 36. Vollversammlung vom 23. 10. 1951.
- 81 ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Protokolle des Opernbaukomitees, 1949, Protokoll der 24. Vollversammlung vom 14. 7. 1949.
- 82 Karl Waska, Blick auf die bautechnische Entwicklung des Wiederaufbaus, in: Heinrich Kralik (Hg.), *Wiener Staatsoper 1955. Festschrift zur Eröffnung des wiederaufgebauten Opernhouses*, Wien, November 1955, Wien 1955, 33.
- 83 Eduard Wachner, Der Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Österreichische Bau-Zeitung* 46 (1955).
- 84 Franz Hausmann, Die Oper – Symphonie in Glas, Beton, Stahl und Gold, in: *Die Presse*, 5. 3. 1955, 16.
- 85 Pierre Bourdieu, Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Photographie, Frankfurt am Main 1983, 85–86.
- 86 Der Nachlass von Lucca Chmel, der auch die Glasnegative der Staatsoperfotografien beinhaltet, befindet sich im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.
- 87 Gabriele Hofer/Lucca Chmel, Architekturfotografie 1945–1972. Zur Repräsentation österreichischer Nachkriegsmoderne im fotografischen Bild, Wien 2006, 92.
- 88 Wolfgang Kos, Die Schau mit dem Hammer. Zur Planung, Ideologie und Gestaltung der antifaschistischen Ausstellung „Niemand vergessen!“, in: Wolfgang Kos, *Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945*, Wien 1994, 23.
- 89 Hofer 2006, 96.
- 90 Hofer 2006, 102.
- 91 Vgl. Richard Kurdiovsky, Die k. k. Hofoper in Wien. Ein Kommentar zum Nachdruck, in: Dominique Meyer/Oliver Rathkolb/Andreas Láng/Oliver Láng (Hg.), *Das k. k. Hof-Operntheater in Wien von van der Nüll und Siccardsburg* im Verlag Lehmann. Reprint aus Anlass des 150-Jahr-Jubiläums des Hauses am Ring, Wien 2019, 128–134.
- 92 Unter anderem beim Hofburgbau 1918 – vgl.: Anna Stuhlfarner, *Die unvollendete Residenz: Die Neue Burg in der Ersten Republik – auf der Suche nach einer neuen Zweckbestimmung*, in: Maria Welzig (Hg.), *Die Wiener Hofburg seit 1918. Von der Residenz zum Museumsquartier*, Wien 2018, 40.
- 93 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 5, GZ. 30.002/I/5/1950, Zl. 31.284/1950.
- 94 Der Vertrag mit Rudolf Hermann Eisenmenger für die Herstellung der Entwürfe der Tapisserien datiert vom 30. 1. 1950. Das Honorar in Höhe von 53.000 Schilling betrug 10 Prozent der Herstellungskosten (die Kosten haben sich später aufgrund der aufwendigeren künstlerischen Entwurfsvorlagen erhöht). ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 5, GZ. 30.002/I/5/1950, Zl. A. E. 32.664/1950, Zl. A. E. 32.522/1950 und Zl. 40.937/1950.
- 95 Laut Kramer handelt es sich bei den Tapisserien um „die größte zusammenhängende Folge von Bildteppichen, die jemals in Österreich realisiert wurde“. Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper. Zerstörung und Wiederaufbau*, Wien 2005, 75.
- 96 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 5, Wiener Staatsoper, GZ. 30.002/I/5/1950, Zl. A. E. 40.937/1950.
- 97 Moritz von Schwind, Grundzüge eines Programms für die der Malerei bestimmten Räume im neuen Opernhaus zu Wien, zit. nach: Jutta Assel/Georg Jäger, *Wolfgang Amadeus Mozart. Bilder zur Zauberflöte. Moritz von Schwinds Kartons zu den Bildern im Opernhaus zu Wien*, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/musik/mozarts-zauberflöte-illustriert-von-moritz-von-schwind.html> (Zugriff am 12. 2. 2019).
- 98 Christina Radner, Louise Autzinger und ihr Beitrag zur Textilkunst in Österreich nach 1945, *Dipl.-Arb.*, Wien 2009, 56–57.
- 99 Vgl. Otto Breicha, Was auf seine Art und Weise besteht, in: Oswald Oberhuber (Hg.), *Heinz Leinfellner 1911–1974. Gedächtnisausstellung (Hochschule für angewandte Kunst Wien)*, Wien 1983, o. S.
- 100 Gabriele Gubitzer, Der Bildhauer Heinz Leinfellner (1911–1974), in: Oberhuber 1983, o. S.
- 101 Alfred Schmeller, Marmorbilder in der Wiener Staatsoper, in: *Der Bau* 10 (1955) 9/10, 216–218.
- 102 Ebd.
- 103 Kristian Sottriffer, *Wander Bertoni, Das plastische Werk 1945 bis 1980*, Wien 1981, 34–35.
- 104 Archiv Giselbert Hoke, Werkhaus Saager, Brief der Bundesgebäudeverwaltung Wien I an Giselbert Hoke vom 19. 4. 1955 sowie Schreiben Hokes an die Bauleitung vom 23. 4. 1955.
- 105 Giselbert Hoke: Wandgemälde in der Oper, in: *Die Wochen-Presse*, 19. 11. 1955, 16, ÖStA, AdR, BMfU, BThV, Wiederaufbau, Staatsoper, Bundesgebäudeverwaltung, Protokoll Nr. 35 der Bauleitersitzung vom 15. 10. 1955.
- 106 S. S., Zwei Bilder in der Staatsoper, in: *Der Bau* 10 (1955) 7/8, 172–173.
- 107 Giselbert Hoke: Wandgemälde in der Oper, in: *Die Wochen-Presse*, 19. 11. 1955, 16.
- 108 Sigmar Holsten (Hg.), *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, Ostfildern-Ruit* 1996.
- 109 Gerbert Frodl, Die profane Monumentalmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte, in: Gerbert Frodl (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 5: 19. Jahrhundert*, München – Berlin – London – New York 2002, 296–301 (mit weiterführender Literatur).
- 110 Hans-Christoph Hoffmann, Die Architekten Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg, in: Hans-Christoph Hoffmann/Walter Krause/Werner Kitlitschka, *Das Wiener Opernhaus (Renate Wagner-Rieger [Hg.], Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph 8/1)*, Wiesbaden 1972, 112–121.
- 111 Moritz Schwind an Bernhard Schädel vom 2. 4. 1865, zitiert nach: Otto Stoessel (Hg.), *Moritz von Schwind. Briefe*, Leipzig o. J. (1924), 420.
- 112 Werner Kitlitschka, Die Bildausstattung, in: Hoffmann/Krause/Kitlitschka 1972, 311–422, hier v. a. 348–358.
- 113 Walter Krause, Die plastische Ausstattung, in: Hoffmann/Krause/Kitlitschka 1972, 207–310, hier v. a. 297–302.
- 114 Die Diskussion ebte nach Eröffnung der Oper langsam ab und wurde erst 1995 durch eine Rede des damaligen Staatsoperndirektors Ioan Holender anlässlich des 50-Jahr-Jubiläums der Wiedereröffnung der Oper wieder entfacht. Vgl. Christine Oertel, Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang, in: Kaspar Mühlemann Hartl (museum in progress)/Dominique Meyer (Wiener Staatsoper) (Hg.), *CURTAIN – VORHANG. Ein lebendiger Museumsraum – Der Eiserner Vorhang der Wiener Staatsoper*, Wien 2017, 200.
- 115 Allgemein zum Eisernen Vorhang von Rudolf Hermann Eisenmenger sowie dieses Zitat vgl.: Veronica Floch, *Rudolf Hermann Eisenmenger (1902–1994). Mechanismen einer Künstlerkarriere*, Wien 2007, 58–77, hier v. a. 77.
- 116 Peter Weibel, Editorial, in: Peter Weibel/Günther Eisenhut (Hg.), *Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933–1945*, Ausstellungskatalog (Neue Galerie Graz), Graz 2001, zit. nach Floch 2007, 49.
- 117 Allgemein zum Wettbewerbsablauf siehe die Akten des Bundesministeriums für Handel und Wiederaufbau: ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, 1954; Susanne Fischer, *Der Wettbewerb um die Gestaltung des Eisernen Vorhangs der Wiener Staatsoper 1954/55*, Masterarbeit, Bd. 1, Passau 2007.
- 118 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. 33.011/1954.
- 119 Ebd.
- 120 Ebd.
- 121 Dieses und folgende Zitate vgl.: ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 31.840/I/7/1954, Zl. 42.476/1954, Sitzungsprotokoll des Opernbaukomitees vom 22. 6. 1954.
- 122 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 31.840/I/7/1954, Zl. 42.476/1954, Protokoll des Opernbaukomitees vom 22. 6. 1954.
- 123 Der Entwurf Max Weilers schied bereits in dieser Wettbewerbsrunde aus. 45 Jahre später plante der damalige Staatsoperndirektor Ioan Holender – nach Jahren der Diskussionen um Eisenmengers Vorhang – Weilers Wettbewerbsentwurf von 1955 als neuen Eisernen Vorhang realisieren zu lassen. Der schlechte Gesundheitszustand des Malers, der das Werk ausschließlich selbst ausführen wollte, verhinderte dies. Vgl. Fischer 2007, 82 und Anm. 320.
- 124 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. A. E. 52.245/1954, Protokoll der Jurysitzung vom 1. 10. 1954.
- 125 Vgl. Fischer 2007, 65.
- 126 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. A. E. 52.245/1954, Protokoll der Jurysitzung vom 1. 10. 1954.
- 127 Ebd.
- 128 Laut Boeckl sollte die Darstellung „den Zusammenhang von Opernwerken mit den Geschehnissen der Welt in symbolhafter bildlicher Weise darstellen. In großen Linien und Formen soll mit Einschluß von abstrakten Elementen eine Darstellung erreicht werden, die den Beschauer in jene, für ein Operntheater so notwendige erwartungsvolle Stimmung versetzt.“ Zit. nach Gerbert Frodl, Herbert Boeckl, *Ausstellungskatalog (Graphische Sammlung Albertina)*, Salzburg 1976, Anm. 116.
- 129 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. A. E. 52.245/1954, Protokoll der Jurysitzung vom 1. 10. 1954.
- 130 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. A. E. 52.245/1954, Akt.
- 131 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. A. E. 54.419/1954.
- 132 ÖStA, AdR, BMfHuWAB, Sig. 122, GZ. 30.649/I/2/1954, Zl. 56.082/1954, Vertragsentwurf für die künstlerische Gestaltung des Eisernen Vorhangs durch Rudolf Hermann Eisenmenger vom 14. 12. 1954.
- 133 Mit Ausnahme von Rudolf Hermann Eisenmenger und Erich Boltenstern wird von jedem Künstler hier beispielhaft nur ein Vorhangentwurf abgebildet (die Arbeiten befinden sich im Theatermuseum und der Albertina Wien).
- 134 Erich Boltenstern, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, in: *Der Aufbau* 10 (1955) 11, 425–433.
- 135 2017 erschien eine Publikation über die ersten 20 Jahre des Projektes: Kaspar Mühlemann Hartl/Wiener Staatsoper GmbH, Dominique Meyer (Hg.), *CURTAIN – VORHANG. Ein lebendiger Museumsraum – Der Eiserner Vorhang der Wiener Staatsoper*, Wien 2017.
- 136 Bice Curiger, *Monumental Frontal*, in: Mühlemann Hartl 2017, 10.
- 137 Vgl. Oliver Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, Wien 2015, 340.
- 138 Kaspar Mühlemann Hartl, Editorial, in: Mühlemann Hartl 2017, 6.
- 139 Robert Fleck, *Veränderungen in der Oper – Neugestaltung des „Eisernen Vorhangs“ (1998)*, in: Mühlemann Hartl 2007, 192–195, hier v. a. 192.
- 140 <https://www.mip.at/projects/eiserner-vorhang> (Zugriff am 15. 2. 2019)
- 141 Christine Oertel, Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang, in: Mühlemann Hartl 2007, 198–201, hier v. a. 200.

Abkürzungen

ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
AdR	Archiv der Republik
BMfHuWAB	Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau
BMfU	Bundesministerium für Unterricht
ÖBThV	Österreichische Bundestheaterverwaltung
K.	Karton
GZ.	Grundzahl
Zl.	Zahl

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Seite 2: Abtragung der Logenränge im Zuschauerhaus. Foto: Bruno Reiffenstein, 16. August 1949. ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, K. 2/2, Nr. 195
- Seite 7: Eduard Giuliani bei der Restaurierung des Schwind-Foyers, Privatarchiv Günter Zillner
- Seite 9: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Fotosammlung, Varia, Nr. 502 Bundestheaterverwaltung: 7
- Seite 10: Abbildung aus: 80 Jahre Wiener Oper, 1869–1949, Seite 65
- Seite 11: Archiv der ART for ART Theaterservice GmbH
- Seite 13–17 oben: Archiv der Wiener Staatsoper
- Seite 17 unten: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, K. 2/1, Nr. 009
- Seite 19: Abbildung aus: Das k. k. Hofopertheater in Wien. Erbaut von Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg, Wien 1894
- Seite 20–25: © Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 26 oben, 27–31: Archiv der ART for ART Theaterservice GmbH
- Seite 26 unten links: Abbildung aus: Emil Pirchan / Alexander Witeschnik / Otto Fritz, 300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und Werden. Wien 1953, Abb. 135
- Seite 26 unten rechts: Abbildung aus: Max Fellerer, Alt oder Neu? Zum Aufbau der Wiener Oper, in: Die Wiener Bühne: österreichische Revue, 1948, 3. Heft, 4
- Seite 32–33: Abbildungen aus: Emil Pirchan / Alexander Witeschnik / Otto Fritz, 300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und Werden. Wien 1953, Abb. 136, 137, 139, 140
- Seite 35–39: © Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 40: ÖStA, AdR, Wiener Staatsoper, Fotos, Umschlag „Pittner“, Nr. 915/97
- Seite 41: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Nr. 500
- Seite 43: Foto: Lucca Chmel, Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 44 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Außenaufnahmen, K. 1, Nr. 118
- Seite 44 unten: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Außenaufnahmen, K. 1, Nr. 377
- Seite 45: ÖStA, AdR, BMfU, Sig. 212, Zl. 81.621/1955, Foto Nr. 25
- Seite 46 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, K. 13/2, Nr. 583
- Seite 46 unten: Archiv der Wiener Staatsoper
- Seite 47: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Zuschauerraum, K. 2/3, Nr. 587
- Seite 48 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Zuschauerraum, K. 2/1, Nr. 51
- Seite 48 unten: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Zuschauerraum, K. 2/1, Nr. 280
- Seite 49: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Zuschauerraum, K. 2/1, Nr. 323
- Seite 50–51: Archiv der Wiener Staatsoper
- Seite 52: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Fotosammlung, Varia, Nr. 285
- Seite 53 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Wiederaufbau, Fotosammlung, Varia, Nr. 247
- Seite 53 unten links: ÖNB Wien, CHM 7459
- Seite 53 unten rechts: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Nr. 346
- Seite 54: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, zerstörte Bühne, K. 3, Nr. 100
- Seite 55 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, zerstörte Bühne, K. 3, Nr. 97
- Seite 55 unten: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, zerstörte Bühne, K. 3, Nr. 55
- Seite 56 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Umschlag „Arbeiter (Horak)“, Nr. 17
- Seite 56 unten links: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Umschlag „Herbert Kofler“, Nr. 18
- Seite 56 unten rechts: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Umschlag „Herbert Kofler“, Nr. 19
- Seite 57: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Vestibül – Foyer – Loggia, K. 8, Nr. 212
- Seite 58: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, K. 13/2, Nr. 651
- Seite 59 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Kaiserstiege und Erzherzogstiege, K. 11, Nr. 285
- Seite 59 unten: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Kaiserstiege und Erzherzogstiege, K. 11, Nr. 297
- Seite 60: Abbildung aus: Das k. k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Siccardsburg (Wiener Monumental-Bauten 1), Wien 1885, ohne Seite
- Seite 61: © Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 62: Abbildung aus: Das k. k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Siccardsburg (Wiener Monumental-Bauten 1), Wien 1885, ohne Seite
- Seite 63: © Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 64: Abbildung aus: Das k. k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Siccardsburg (Wiener Monumental-Bauten 1), Wien 1885, ohne Seite
- Seite 65: © Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 67: Foto: Franz Hausmann, Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 68 oben: Archiv der Wiener Staatsoper
- Seite 68 unten: ÖNB Wien, CHM 817 – 7581/53
- Seite 69: ÖNB Wien, CHM 816 – 7581/1
- Seite 70 oben: ÖNB Wien, CHM 827 – 7581/29
- Seite 70 unten: Foto Lucca Chmel, Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 71: ÖNB Wien, CHM 822 – 7581/3
- Seite 72 oben: ÖNB Wien, CHM 872 – 7581
- Seite 72 unten: ÖNB Wien, CHM 868 – 7581/67
- Seite 73: ÖNB Wien, CHM 862 – 7581/28
- Seite 74 oben: ÖNB Wien, CHM 837 – 7581/17
- Seite 74 unten: ÖNB Wien, CHM 838 – 7581/37
- Seite 75: ÖNB Wien, CHM 856 – 7581/46
- Seite 76 oben: CHM 859 – 7581/58
- Seite 76 unten: CHM 834 – 7581/40
- Seite 77: CHM 840 – 7581/11
- Seite 78: CHM 877 – 7581/2
- Seite 79 oben: CHM 880 – 7581/44
- Seite 79 unten links: CHM 883 – 7581/13
- Seite 79 unten rechts: CHM 879 – 7581/24
- Seite 80: CHM 848 – 7581
- Seite 81 oben: CHM 874 – 7581
- Seite 81 unten: CHM 876 – 7581/59
- Seite 82 oben: Foto: Fritz Getlinger, Architekturzentrum Wien, Sammlung
- Seite 82 unten: ÖNB Wien, CHM 833 – 7581/64
- Seite 83 oben: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Nr. 312
- Seite 83 unten: ÖStA, AdR, BMfU, ÖBThV, Fotosammlung Wiener Staatsoper, Varia, Nr. 315
- Seite 85–89: Foto: Michael Pöhn
- Seite 91–107: Foto: Michael Pöhn
- Seite 110: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 111: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 112 oben: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 112 unten: Albertina, Wien. Dauerleihgabe des Bundes (ehem. Bundesgebäudeverwaltung). Foto: Albertina, Wien (Inv. 32456)
- Seite 113 oben: © Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien
- Seite 113 unten: Albertina, Wien. Dauerleihgabe des Bundes (ehem. Bundesgebäudeverwaltung). Foto: Albertina, Wien (Inv. 32460)
- Seite 114 oben: Albertina, Wien (Inv. 32469)
- Seite 114 unten: Albertina, Wien. Dauerleihgabe des Bundes (ehem. Bundesgebäudeverwaltung). Foto: Albertina, Wien (Inv. 32463)
- Seite 115 oben: Albertina, Wien. Dauerleihgabe des Bundes (ehem. Bundesgebäudeverwaltung). Foto: Albertina, Wien (Inv. 32465)
- Seite 115 unten: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 116 oben: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 116 unten: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 117 oben: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 117 unten: Albertina, Wien. Dauerleihgabe des Bundes (ehem. Bundesgebäudeverwaltung). Foto: Albertina, Wien (Inv. 32467)
- Seite 118 oben: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 118 unten: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 119 oben: KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien
- Seite 119 unten: Albertina, Wien. Dauerleihgabe des Bundes (ehem. Bundesgebäudeverwaltung). Foto: Albertina, Wien (Inv. 32452)
- Seite 121–130 oben: © museum in progress (www.mip.at)
- Seite 130 unten: museum in progress, Copyright © John Baldessari. Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery
- Seite 131: © museum in progress (www.mip.at)

DIE WIENER STAATSOPER DANKT
FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG VON
„DER WIEDERAUFBAU 1945–1955“

AGRANA Beteiligungs GmbH

Dr. Hava Bugajer

BUWOG Group GmbH

Helga Dujsik

Emmy Denk

Ingrid Flick

Gerstner Catering GmbH

Dr. Doris und Dr. Viktor Grablowitz

Christel Haas

Prof. Dr. Erhard Hartung

Walter Hauner

André und Rosalie Hoffmann

Herbert Jaros

Erwin Javor und Anita Ammersfeld-Javor

Sektkellerei Johann Kattus

König Holding AG

Ingeborg Korzil

Novomatic AG

OMV Aktiengesellschaft

PORR AG

Raiffeisen Bank International AG

SCHAEFFLER HOLDING, Herzogenaurach

Schaller Holding GmbH

Jean und Regina Schröder

Dennis Schulz, MSc, und Jeffrey Aaron Avila, BSc

Inge Unzeitig

Voestalpine AG

Wirtschaftskammer Wien

Zum weißen Rauchfangkehrer Gastronomie GmbH

150 JAHRE OPERNHAUS AM RING

MAIN SPONSOR

berger

SPONSOR

ANA
Inspiration of JAPAN



mastercard.

**Kronen
Zeitung**

SUPPORTED BY

FALCONERI
SUPERIOR CASHMERE

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPER

LEXUS

OMV

STYRIA
BUCHVERLAGE

ISBN

© 2019 by Molden Verlag
in der Verlagsgruppe Styria GmbH & Co KG
Wien – Graz

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung und Produktion: Emanuel Mauthe
Papier: Salzer Touch White 150 g
Druck: Holzhausen