

Im Palast der Selbst- erfindung

Wiederaufbau und
Wiedereröffnung der
Wiener Staatsoper
1945–1955

Herausgegeben von Bogdan Rošćić

MOLDEN

Inhalt

Bogdan Roščić	Vorwort	4		
Gerald Heidegger	Selbstfindung auf der Bühne Die Oper und die Größe Österreichs	9	Andreas Láng und Oliver Láng	Der große Aufbruch – das große Beharren Der Opernbetrieb zwischen 1945 und 1955 111
Oliver Rathkolb	Vom Operntheater zur Staatsoper Wien Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938–1945	17	Iris Frey	Die Ersten im neuen Haus Das Staatsopernballett 1945–1955 119
Anna Stuhlpfarrer	Wiederaufbau einer Nationalikone Die Wiener Staatsoper 1945–1955	53	Susana Zapke	Die Wiener Staatsoper und das »neue Österreich« Kulturelle Großmacht – politisch neutral 123
Sabine Plakolm-Forsthuber	Verhängnisvolle Kontinuitäten Zur künstlerischen Ausgestaltung von Gustav-Mahler- und Marmorsaal 1949–1955	91		Anhang Autorinnen und Autoren Bildnachweis 165

Vorwort

Dass Österreich sozusagen *per definitionem* eine Kulturnation sei und Wien die Musikstadt schlechthin – die Kunst, vielleicht sogar die Oper also in beträchtlichem Maße identitätsstiftend: Das ist der Stoff, aus dem Mythen sind. Um es nicht kleinzureden: Einzelne Aspekte sind einer solchen Legende zweifellos zuträglich, von lieber komponierenden als regierenden Habsburgern aufwärts bis zu Claus Peymanns gut erfundener Behauptung, Österreich sei das weltweit einzige Land mit einem höheren Kultur- als Verteidigungsbudget.

Aus solchen Momentaufnahmen bereits das Bild der Kulturnation schlechthin formen zu wollen, ist zwar immer ein fragwürdiges Unterfangen. Dennoch eignet es Mythen, dass sie sich gut erzählen lassen, und entsprechend häufig wird auch unser Mythos wiederholt. Immer wieder, an exponierten Momenten der Geschichte, ebenso zu Jubiläen, zur Selbstversicherung, zur Propaganda, zur Abgrenzung, zur Standortbestimmung.

Der 70. Jahrestag der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper, das wäre eine solche Gelegenheit. Und es wäre schön, nur über das Erfreuliche des 5. November 1955 reden zu dürfen, nur über eine mehr oder weniger gelungene *Fidelio*-Aufführung, nur über den Enthusiasmus, die Rührung, den Jubel des Publikums. Aber dieser Tag, längst fester Bestandteil der großen Erzählung des Hauses am Ring, war mehr als ein Festakt oder gar einfach eine Opernpremiere. Es war so etwas wie der überwältigende, kumulierte Eindruck eines Neubeginns, mit all den Hoffnungen, Wünschen und leider auch Verdrängungen, Leugnungen und Beharrungen.

Dass Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Staatsoper im März 1945 verzweifelt in das brennende Gebäude liefen, um Partituren und Instrumente zu retten, weiß man. Dass wiederum andere Personen

aus der Belegschaft bereits unmittelbar nach dem »Anschluss« entlassen, vertrieben und verfolgt wurden, oder dass das NS-Regime die zerstörte Oper noch in den letzten Kriegstagen zur Propaganda gut brauchen konnte, ist dagegen wohl deutlich weniger bekannt. Genau wie die Tatsache, dass dem Nazi-Regime völlig eindeutig verpflichtete Künstler wie Rudolf Eisenmenger, Karl Böhm und viele andere schnell und fast unwidersprochen wieder den Weg in die neue, alte Staatsoper fanden.

Über all das gilt es zu reden. Über die Zerstörung, den Willen zum Neubeginn, aber auch darüber, was der Zerstörung voranging. Denn wer die Vorgeschichte, also die Jahre 1938 bis 1945, nicht erzählt, macht sich des Verschweigens schuldig. Auch kann 1955 nicht gedacht werden, ohne die Opfer des Nationalsozialismus mitzudenken. Zeitgleich mit dem Erscheinen dieses Buchs wurde erstmals eine Gedenktafel an der Staatsoper selbst enthüllt, die zur Erinnerung an jene dieser Opfer mahnt, die am Haus tätig waren.

Über der Wiedereröffnung selbst liegt inzwischen eine solide Legendenkruste. So übersteigt etwa die Zahl derer, die glaubhaft versichern, 1955 beim Eröffnungs-*Fidelio* anwesend gewesen zu sein, das Fassungsvermögen des Saals um ein Mehrfaches. Man sollte solche Opern-Wunder mit kindlicher Bereitschaft akzeptieren. Denn sie sind nur unwesentlich wundersamer als der Umstand, dass die Staatsoper überhaupt gerettet werden konnte. Und dass sie ihren Platz im Kreis der führenden Bühnen der Welt trotz allem wieder einnehmen durfte und das auch konnte. Auch diesem Gedanken, dieser Freude ist das vorliegende Buch gewidmet.

Bogdan Rošćić
Direktor der Wiener Staatsoper

In diesem 1945 von Lee Miller geschaffenen Foto singt die legendäre Irmgard Seefried eine Arie aus Puccinis *Madama Butterfly*. Der Blick geht durch das Portal, den zerstörten Bühnenraum und die Hinterbühne Richtung Hotel Sacher.





Gesamtansicht der Wiener Staatsoper Ecke Ring – Operngasse mit den Resten des zerstörten Daches. Beginn der Aufräums- und Sicherungsarbeiten, 23. Mai 1945.



Gerald Heidegger

Selbst- findung auf der Bühne

Die Oper und die
Größe Österreichs

Eines der seltenen Farbfotos
der Wiener Staatsoper aus dem
Jahr 1945.

Die Jahre 1866, 1918, 1938, 1945 und 1955 sind wesentliche Zäsuren in der Geschichte Österreichs. Die Daten sind eng verbunden mit einer Institution, die für sich Anspruch und Geltung der Idee von Österreich behauptet. Über die Wiener Staatsoper etabliert sich die Erzählung zur Identität eines Landes, auf die selbst in der Phase zwischen 1938 und 1945 zurückgegriffen wird, als Österreich als selbstständiger Staat zu existieren aufhörte. Die Staatsoper rückt ins Bild, wenn alles andere untergeht. Und sie erinnert an das Weitermachen-Wollen. Und entschuldigt scheinbar das Mitmachen-Müssen, das Darüber-hinweg-Spielen und Verdrängen. So paradox es heute scheinen mag: Ausgerechnet im Endspiel klammert sich der Nationalsozialismus in Österreich mit Pathos und Verzweiflung an eine Institution, die das Überzeitliche und Bedeutsame behauptet. Wien steht da plötzlich wieder als Synonym für ein ganzes Land (im Gegensatz zur Vor- und Nachkriegsgeschichte). Die Treffer der Alliierten im März 1945 werden als »Barbarei« gegen die als überzeitlich stilisierte Sendung dieser »kulturellen Weltstadt« gebrandmarkt. Selbst Dokumentarfilme der Gegenwart knüpfen immer noch an diesen Topos an und holen ihn aus dem lauernden Latenzspeicher der Erinnerung. Die Bomben der Alliierten auf die Staatsoper erscheinen in Wien wie der Nachvollzug der kryptischen Behauptung des Dichters Josef Weinheber, der wie manch andere zugleich völkisch-deutsch und österreichisch zu sein wusste. Zum 75-Jahr-Jubiläum des Hauses am Ring am 23. Mai 1944 hält Weinheber in seinem »Prolog« fest: »Wir erleben den Tod als die Verklärung des Seins.« War das, wie die Autorin Marlene Streeruwitz meint, »die Kernthese der politisch theologischen Repräsentation des Nationalsozialismus«? Oder war es nicht viel mehr das heurigenschwangere Nachraunen deutscher Philosophie und dabei auch die unfreiwillige Selbstbeschreibung des Vollzugs, in dem sich ein politisches System gerade befand? Im Tod verklärt sich noch einmal alles. Im Moment der Bomben auf Wien gibt es keine Shoah, kein Mittun, keine Differenz zwischen »denen« und »uns«. Es gibt die diffuse Ahnung einer Sendung und Bedeutsamkeit. Und diese Sendung hängt dieses Land just an der Institution einer Singbühne auf. Das ist von Konsequenz bis in die Gegenwart, egal, wo die politische Verortung einer oder eines jeden sein mag.

»Tu, was nötig ist, komme, was wolle«, stand einst als Motto auf der Einreichung zum Plan einer neuen Hofoper der Architekten Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg. Sie formulierten es, hof- und ausschreibungsgemäß, auf Französisch: »Fais ce que dois, advienne que pourra.« Für beide sollte das Motto bekanntlich eine bessere Form des Fatalismus bedeuten. Für das Land wurde es zum Auftrag und Kern einer Selbstdefinition, die sich weder in große Philosophien noch erklärende Fußnoten zwingen lässt. Die Oper ist Österreich und Österreich ist die Oper. Das, was zu tun nötig sei, das definieren die Österreicherinnen und Österreicher doch am liebsten selbst. Und das erleben sie als die entscheidende Abgrenzung zu den gleichsprachigen Deutschen. Es fällt den Österreichern auf der Bühne und über das Handeln auf der Bühne beinahe wie von selbst in den Schoß. Die Tragik der Welt findet ihren Kontrast in der Wiener Volkskomödie. Und liefert im Vollzug die Selbstbestimmung. Insofern bewahrheitet sich auch eine These des Opernliebhabers Marcel Prawy (der wie der ebenfalls in den 1920er-Jahren opernsozialisierte, jüdische Kritiker Joseph Wechsberg seine Liebe zu Wien und seiner Oper durch die Erfahrung des Exils tragen musste): »In jenen Jahren, da die neue Wiener Hofoper entstand, lebte man in einer Atmosphäre politischer Hochspannung. Österreich hatte 1859 die Lombardei, 1866 Venetien verloren und war aus Deutschland hinausgedrängt worden. Wohl war Österreich dabei, sein eigenes Haus neu zu ordnen, [...] aber trotzdem waren sich die Wiener der Einbuße ihrer politischen Weltgeltung durchaus bewusst – und ahnten nicht, dass ihre neue Oper das Symbol einer weit größeren künstlerischen Weltgeltung werden sollte.« Der Souverän verordnete den Bau. Das Volk nutzte ihn und machte ihn trotz der auf der Bühne geltenden Zensurvorschriften zu seinem eigenen Resonanzraum. In diesem Sinn ist die Mission nicht gleich von Anfang an deutlich, sondern vollzieht sich in einem Einübungsdiskurs. So wie die anderen Teile der k. u. k. Monarchie über die beschleunigte Zirkulation von Zeitungen beginnen, sich ihrer eigenen, nicht zuletzt sprachlichen Identität zu vergewissern und am Ende ebenso das Format der Oper auch für das Bedürfnis der eigenen Identitätssicherung heranziehen. Für die tschechische Seite etwa, die sich ja bewusst

auch einer trikoloren eigenständigen Revolutionsidentität verschreibt, tun Bedřich Smetana oder Leoš Janáček indirekt das Ihre zur Sicherung einer jungen Identität. Und viel zu spät wird an der Hofoper versucht, die Vielfalt des Reiches über die Vielfalt der nationalen Stimmen auf der Opernbühne abzubilden. Doch da ist es für diese Rettungsmission schon gelaufen und das oft zitierte »Todesröcheln der Monarchie« allorten zu vernehmen.

So sehr die Oper als Eliteinstitution wahrgenommen werden mag, ist sie einerseits Seismograph und Brennglas eines Gesellschaftswandels und, wie bereits angedeutet, Ort der Einübung ins Österreichisch-Sein. Österreich, das ist seit Franz Grillparzer und fortgesetzt bei Hugo von Hofmannsthal und vielen anderen, vorwiegend männlichen Apologeten das Land mit einer besonderen, vor allem stillen Sendung samt den darin unsichtbar wirkenden Gesetzmäßigkeiten. »Die Gegenwart in eine harmonische Vergangenheit verwandeln« – so hat Claudio Magris Grillparzer gefasst und damit die allgemeine und verborgene Österreich-Programmatik benannt. Zu Österreich gehört, wer ein Verhältnis zur Oper hat. Egal, ob man hineingeht oder außen an ihr vorbei.

Die Oper ist mithin der Ort eines österreichischen Zauberkniffs, wird doch eben diese Oper als immer schon vorhanden gedeutet und als immer schon in ihrem heutigen Aussehen gedacht. Der Opern-Innenraum Erich Boltensterns, diese Selbsterfindung aus der Kraft des Zitats, der Brückenschlag zwischen einer monarchischen Tradition und einer Sendung in Richtung einer neuen, selbstständigen Existenz, dieser Innenraum wirkt wie das ewig Immerschondagewesene und das genuin als Österreichisch-Gedachte – samt den Farben Elfenbein, Rot und Gold. In diesem Selbstverständnis glänzen auch alle Urkunden der Zweiten Republik, Einladungskarten und Programmhefte.

Dass der Oper ein zentrales Moment in der Selbstbestimmung zukommt, ist freilich kein ausschließlich österreichisches Phänomen. Am zentralen Umbauprozess der Welt im 19. Jahrhundert dockt Österreich auf seine eigene Art an, um aus dem Zeitalter der Unruhe seine eigene Form der Bedeutungserzeugung

zu gewinnen. Überall im 19. Jahrhundert ist die Welt in Bewegung und spätestens mit den Erfahrungen von 1848 wird auf Seiten der Herrschaftssysteme deutlich, dass die Bebauungspläne der Städte nicht mehr zu den sozialen bis revolutionären Dynamiken passen. Der politische und philosophische Idealismus, die noch nach dem Wiener Kongress erdachte Planbarkeit der Welt, sollten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf weitaus unabschätzbarere Dynamiken stoßen. Die Oper wird zum Ort, an dem dieser Übergang vom hohen Ideal zur kollektiven Nervosität ablesbar wird. Die Institution der Oper heißt in immer größer werdenden Innenräumen neue soziale Schichten »willkommen«, die sich mittlerweile auch der Anbetung neuer Götter verschreiben. Richard Wagner ist einer dieser Götter, der Oper und Gesellschaft größer, revolutionär und immer auch, lange noch vor Sigmund Freud, traumwandlerisch denkt. Nicht umsonst erlebt Wien Wagner als einen Auftrag, sich in größere Räume zu begeben als in das geliebte Kärntnertortheater, das freilich aus allen Nähten zu platzen droht und mit den Bühnenanforderungen der Zeit nicht mehr mithalten kann. Unter dem Stern der Verehrung Wagners ziehen neue Schichten in den Raum der heiligen Kunst, erheben sich am Ort gesellschaftlicher Geordnetheit all jene Schlachten, die man auf Publikumsseite später bestenfalls aus dem Fußballstadion kennt.

Die neuen Schichten benötigen neue symbolische und kulturelle Kapitalien, während sie gleichzeitig den Habitus der etablierten Schichten nachahmen. Die Wagnerianer im rückblickenden Kosmos des Marcel Proust in seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* repräsentieren diesen Umbauprozess: Die Gästeschar der Madame Verdurin vollzieht die Gepflogenheiten alter Salons nach – nur tummeln sich darin neue Künstler- und Kapitalschichten, die ihr Aufsteigertum zwischen permanenter Migräneangst und zelebriertem Wagnerismus kaschieren. Auch in Wien muss die Kritik erkennen, dass sie auf neue Gruppen trifft, die sich nicht mehr unter das Geschmacksdiktat eines Eduard Hanslick zwingen lassen wollen und die vom Stehplatz aus neuen Vorlieben teils lautstark frönen.

Die Hofoper, sie entstammt der Anordnung der Repräsentation und wird auch ein Ort, wenn nicht

eines neuen Aufbegehrens, so doch zur Schau gestellter Geschmacksvorlieben. Und in diesem Modus erlebt man sich als Zentralort dieser Auseinandersetzung und beginnt im Schatten abnehmender politischer Bedeutung die kulturelle Mission zu übersteigern. So darf die Oper getrost als neue Form der Kathedrale des 19. Jahrhunderts gelten. In Paris zieht man nach 1848 unter Georges-Eugène Haussmann die Straßen neu, schafft Platz für den Flaneur ebenso wie für Polizei und Militär. Ein Ansatz, der sich im Ringstraßen-Wien wiederholen sollte. Die Anordnung für die neue Welt kommt von oben. Die Begegnung neuer sozialer Schichten, sie findet freilich »unten« statt und schafft für Paris die Gestalt des Flaneurs, der besser noch als in Wien das Getriebe der Stadt in den Cafés der großen Boulevards erlebt. Die Oper, sie manifestiert den Herrschaftsanspruch des Second Empire von Napoleon III., und über dieses Gebäude werden diese Ansprüche, wie die Kulturhistorikerin Ethel Matala de Mazza festhält, »architektonisch einzementiert«. Das Opernhaus als neues »Nonplusultra« muss laut Matala de Mazza »alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen«. Die grundlegende Umgestaltung der Pariser Topografie funktioniert über ein symbolisches Zentralgebäude. Und selbiges lässt sich vom Bauvorhaben auf Anordnung von Kaiser Franz Joseph für Wien berichten. In Wien, wo man ebenfalls unter dem Eindruck der Erfahrungen aus 1848 die Ringstraße plant, soll an herausragender Stelle, quasi an ihrem symbolischen Beginn, am Scheitelpunkt der Hufeisen der beiden zu schleifenden Kärntnertore, das neue Hofoperntheater entstehen. Mit einer »Concours-Ausschreibung« überwindet man 1860 alle vorhergehenden Überlegungen für den Platz eines Neubaus an der Stelle des Kärntnertortheaters, ja wird am Anfang sogar die neue Hofoper und das alte Kärntnertortheater eine Zeit lang parallel bespielen. Anonym und »mit einer Devise bezeichnet« waren die Pläne für ein neues Logentheater binnen eines halben Jahres einzureichen. Im Schatten von Königgrätz und mit dem für Wien typischen öffentlichen Umgang mit großen Bauverfahren musste es Verlierer und Schuldige geben, und bekanntlich erlebten ja beide Architekten Fertigstellung und Eröffnung des Hauses nicht mehr. Sie konnten auch nicht mehr nachvollziehen, wie sich das neue Hoftheater ab Mitte der 1870er Jahre tatsächlich zur Kultur-

maschine in der Hauptstadt des Habsburgerreiches etablierte.

Im k. u. k.-Österreich durfte sich eigentlich nur die Budapester Oper, die sich ihrerseits ästhetisch wieder nach Paris ausgerichtet hatte, mit dem neuen Großhaus an der Ringstraße messen. Den Opern von Prag und anderen größeren Städten der Monarchie blieb nur die Unter-ferner-liefen-Rolle. In einem Vielvölkerstaat darf die Eröffnung der Wiener Hofoper schon als großer staatsideologischer Akt gedeutet werden. Las man das einen Meter zu tief sitzende Haus samt der ausgiebig diskutierten Stilvielfalt zwischen Außen und Innen zunächst als Metapher für die gescheiterten Ansprüche des Reiches, so konnte es doch durch Akzeptanz und Glanz in den 1870er-Jahren zum Gefäß für einen tatsächlichen »Ausgleich« werden: Schwindende politische Bedeutung wurde durch den kulturellen Anspruch kompensiert. Alles, was Rang und Namen hatte, Richard Wagner wie Giuseppe Verdi, dirigierte in Wien. Denn ohne Verhandlungen mit Wien gab es für Wagner auch keine Sängerinnen und Sänger für Bayreuth. Das war die tatsächliche Rache für die Schmach von Königgrätz. Österreich zeigte es den Deutschen durch die Realpolitik auf dem Feld der Kultur und des Kulturmanagements – und mit listig agierenden Figuren darin, wie etwa dem Staatsoperenchef Franz Jauner.

Als 1918 schließlich das Habsburgerreich zerfiel, behielt die Hofoper, die bald einen anderen Namen bekommen sollte, weiter eine zentrale Rolle in einer nach dem Standpunkt ringenden Ersten Republik. Während man krampfhaft den Ausgleich zwischen Wien und den Bundesländern suchte, die bekanntlich 1921 in Teilen – wie Tirol und Salzburg – lieber zu Deutschland wollten, ging das Bühnenleben an der Wiener Oper weiter, als würde die Habsburgermonarchie fortbestehen. Österreich war klein geworden, aber beanspruchte, auch angetrieben durch das Zusatzprojekt der Salzburger Festspiele, eine Kulturnation zu sein – und, wie es Hugo von Hofmannsthal gerne betonte, eine besondere »Sendung« zu haben. Selbst nach dem »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich verstanden die Statthalter Berlins in Wien, allen voran Baldur von

Schirach, dass Wien nur unter dem Zugriff über die Kultur zu führen sei. Und so liefen Wiens Kulturinstitutionen zwar unter dem Mantel der Reichspropaganda, aber doch, wie der Historiker Oliver Rathkolb zeigen konnte, unter der Wahrung eines besonderen Sendungsgedankens für die Donau-Metropole. Und dieser Sendungsgedanke hieß Kultur – und brachte von Schirach im Nazi-Establishment den Beinamen eines »Pompadour von Wien«.

Als im März 1945 die Bomben auf Wien fallen, wird der Sendungsgedanke noch einmal pathetisch hochgefahren, so als müsse der ausgerufene »Endkampf« gerade auch auf dem Terrain der Kultur und mit dem Bemühen der Verdrehung aller moralischen Kategorien gewonnen werden. Die Bombengeschwader der Alliierten, so erinnert die Musikwissenschaftlerin Susana Zapke, seien von der NS-Presse als Angriff »der Westpiraten« auf das »vielleicht markanteste Musikzentrum der Welt« dargestellt worden. Unmittelbar nach Ende des Krieges und der Befreiung Wiens, so erinnert Zapke, habe sich die Staatsoper als Leitsymbol des Wiederaufbaus sowohl Wiens als auch ganz Österreichs erhoben. Gegen die mentale Ost-West-Teilung des Landes, die 1945 erneut einsetzte wie in den Jahren der Ersten Republik, konnte mit der Staatsoper ein Symbol der Einheit und der Zusammengehörigkeit geschaffen werden. Die Staatsoper, so schreibt Zapke in ihrem Beitrag in der *Geschichte der Oper in Wien*, als Wahrzeichen der Stadt und als »Symbol für die Bewältigung der tragischen Lage«: »Besonders plastisch lässt sich die Verwandlung der zerstörten Staatsoper in einen subjektivierten, ja sogar personifizierten Körper anhand der Presseberichte der Jahre 1945, 1946 und 1955 erfassen. Emotionen, Affekte und Stimmungsbilder werden gezielt auf die Staatsoper als Pars pro Toto der Musikstadt Wien und der zum Opfer gefallenen Musiknation Österreich projiziert. Über die katalytische Funktion der Kunst generiert sich eine Form von Abstraktion, eine übergeordnete, imaginäre Narration, die der Neuorientierung und Neudefinition einer neuen »österreichischen Nation« dient.«

Diese neue Nation, die mit der Wiedereröffnung der Staatsoper am 5. November 1955 nach vorne blicken will, erkannte die Kulturorientierung als Positio-

nierungschance. Schon die sowjetischen Offiziere hatten im Mai 1945 rasch deutlich gemacht, dass sie die Kultur als Triebfeder für eine Abkehr vom Nazismus sehen wollten. Im aufziehenden Kalten Krieg verwischen sich gerade auch die Erziehungsabsichten der Alliierten, wird so mancher belastete Künstler schneller reingewaschen als zu erwarten gewesen wäre – und wird eine Rückkehr jener Vertriebenen, die die Shoah überlebt hatten, erschwert.

In der Wiedererfindung Österreichs als kulturelle Großmacht – und das macht genau der Wiederaufbau der Staatsoper klar – wird deutlich auf das Formenrepertoire der Monarchie zurückgegriffen: Erich Boltenstern, der Brückenbauer für die Versöhnung von Tradition und Moderne, hatte für die Wiedererrichtung des Innenraums der Staatsoper auch Entwürfe für ein Rangtheater vorgelegt, in dem alle Zonen über dem Parkett in kompletter Offenheit eine symbolische Einbindung aller gewährleistet hätten – mit einem sehr großzügigen freien Sichtraum auf die Bühne. Dass sich am Ende das Logentheater durchgesetzt hatte, mag nicht nur als Kniefall vor den internationalen Sponsoren-Interessen gedeutet werden. Die neue Wiener Staatsoper sieht, ästhetisch befreit vom alten Byzantinismus des Innenraums, heute so aus, als hätte Österreich in einer Reinform immer schon *genau so* bestanden. »Neugestaltung innerhalb eines gebundenen Rahmens«, so bezeichnet Boltenstern selbst treffend seine Arbeit und den an ihn gestellten Auftrag. Das Archiv des Erich Boltenstern, es ist ein im Land fast unbekannter Bestand. Das Architekturzentrum Wien (AzW) bewahrt den Nachlass Boltensterns auf und erinnert daran, dass auch die ästhetischen Zentralbauten des Landes eine andere Gestalt hätten haben können. Nicht in größerer Radikalität gegenüber der Vergangenheit. Aber in größerer Offenheit zu dem, was einmal war.



Andreas Láng und Oliver Láng

Der große Aufbruch – das große Beharren

Der Opernbetrieb
zwischen
1945 und 1955

Im Jänner 1947 gibt die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor anlässlich ihres 20-jährigen Bestehens ein Konzert auf der Feststiege der nach wie vor größtenteils zerstörten, ungeheizten Wiener Staatsoper. Es ist die erste musikalische Veranstaltung im Haus am Ring nach dem Zweiten Weltkrieg.



Spendenaufwurf für die Wiener Staatsoper im *Neuen Österreich*, 9. September 1947.

April 1945. Fast unmittelbar nach der Befreiung Wiens wird auch über ein neues Kulturleben gesprochen. Theater, Oper, Konzert, Film: Schnell soll alles wieder in Gang kommen, fast gibt es so etwas wie einen Wettlauf der großen Institutionen. So liest man bereits am 24. April im *Neuen Österreich*, dass die Staatsoper *Figaros Hochzeit* vorbereitet.¹ Und tatsächlich, nur wenige Tage später, am 1. Mai, ist es so weit. Die erste Staatsopern-Vorstellung findet statt, wenn auch natürlich nicht im zerstörten Stammhaus am Ring, sondern in der Volksoper, die als Ausweichquartier dient. Interimistischer Direktor ist der Sänger und Regisseur Alfred Jerger, der schon rund einen Monat zuvor die Leitungsagenden von Karl Böhm übernommen hatte. Noch steht am Abendzettel statt »Volksoper« der Name »Opernhaus der Stadt Wien«, jene Bezeichnung, die das Haus in der NS-Zeit ab 1941 trug – der Name »Volksoper« kehrt erst einige Wochen verspätet, am 1. Juni, zurück. Darunter eine Präzisierung: Wiener Staatsopernensemble.

Dass gerade der 1. Mai der erste Spieltag der Staatsoper ist, mag auch symbolische Bedeutung gehabt haben. Denn es war gerade für die sowjetischen Befreier ein mit Nachdruck verfolgtes Anliegen, möglichst schnell einen funktionierenden Wiener Kulturbetrieb in Gang zu setzen. Wenn nötig, dann am Nachmittag, damit das Publikum noch vor der nächtlichen Ausgangssperre wieder zu Hause sein konnte.

Was fällt an diesem ersten Staatsopern-Abendzettel auf? Nicht nur, dass es bereits am ersten Spieltag zwei Umbesetzungen gibt – Alfred Poell singt statt Paul Schöffler den Grafen, Josef Krips dirigiert statt des am Zettel angegebenen Anton Paulik –, sondern auch, dass als deutscher Übersetzer des ursprünglich italienischen Librettos Hermann Levi wieder aufscheint, dessen Name in der NS-Zeit nicht genannt werden durfte. Und natürlich: Dass Josef Krips, jener große Interpret, der von den Nationalsozialisten verfolgt und in den Untergrund getrieben worden war, endlich wieder am Dirigentenpult steht. Er wird in den nächsten Wochen, Monaten, Jahren wieder einer der prägenden Dirigenten der Wiener Staatsoper und zu einem der maßgeblichen Gestalter des späteren, legendenumwobenen Mozart-Ensembles, über das noch zu reden sein wird. Mehr noch: Im Vorfeld der Eröffnung 1955 wird sogar eine mögliche Übernahme der Staatsopern-Direktion mit ihm diskutiert.²

Die Vorstellung am 1. Mai erhält im *Neuen Österreich* eine ausführliche und lobende Besprechung. Doch auch die beste Kritik vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die Staatsoper nur mit einfachsten Mitteln spielen kann. Der Fundus ist größtenteils vernichtet, an ein Repertoiresystem selbstverständlich nicht zu denken. Und doch: Nur siebenmal hat die Staatsoper im ersten Monat spielfrei, man reichert neben dem *Figaro* das Programm mit Opernkonzerten, dann mit immer mehr, zunächst einfach zu spielenden, Werken an. Die erste ausgewiesene Premiere ist ein Ballett-abend am 12. Juni, zwei Tage darauf gibt es mit dem *Barbier von Sevilla* eine erste Opernpremiere. Ab Juni kommt als weitere Spielstätte der Redoutensaal der Hofburg dazu, den ersten Sommer spielt man, entgegen der üblichen Theatersitte, durch. Zusätzlich bietet man auch Konzerte an, wie das von Krips dirigierte »Große Konzert für den Wiederaufbau der Wiener Staatsoper« im Juni, eine Veranstaltung, die aufgrund des Erfolgs wiederholt wird. Im Redoutensaal hört man unter anderem das Programm »Das österreichische Lied« (ein Beitrag zur Identitätsbegründung?), eine Woche darauf »Lieder aus Europa«.

Immer wieder ruft man zu Spendenaktionen auf, Materialien oder Geld – alles wird dringend benötigt. Auch Künstlerinnen und Künstler des Hauses machen mit, so spenden etwa Choristinnen und Choristen der Wiener Staatsoper im Juli 10.000 Reichsmark (die Schillingwährung wird erst Monate später wieder eingeführt). Zahlreiche weitere Benefizabende werden in den nächsten Jahren folgen. In der ersten Zeit ist auch in der Kultur das Bemühen deutlich spürbar, sich von den Geschehnissen der unmittelbaren Vergangenheit deutlich abzugrenzen und über Vergangenes zu sprechen; nun wird etwa offen über den Heldenmut der Staatsopern-Sängerin Daniza Ilitsch geschrieben, die einen englischen Agenten versteckt hatte, von der Gestapo verhaftet worden war und nur durch den Zusammenbruch des NS-Regimes gerettet wurde.³

Noch im Sommer gehen die Direktionsagenden auf den seit 1927 auch an der Wiener Staatsoper erfolgreichen österreichischen Komponisten Franz Salmhofer⁴ über. Mit »einem ungeheuren Elan« macht er sich »an die Überwindung nahezu unlösbarer Schwierigkeiten«.⁵ Dazu gehört auch, eine dritte, notdürftig instandgesetzte Staatsopern-Spielstätte einzuweihen: das Theater an der Wien. Als Eröffnungspremiere am 6. Oktober wählt man Beethovens *Fidelio*, ohne Zweifel eine Entscheidung mit Symbolkraft: Man will die Befreiung feiern, selbst wenn die Erinnerung an den Missbrauch des Werks in der NS-Zeit – man denke an den März 1938, als es eine *Fidelio*-»Festvorstellung« anlässlich eines Besuchs Hermann Görings gab, man denke an die »Festvorstellung zum Geburtstage des Großdeutschen Reiches« am 13. März 1942 – noch frisch ist. Der *Fidelio* 1945 ist jedenfalls »ein Signal (...), dass wir die Nazi-Zeit, die Vernichtung von Menschen, wirklich überstanden hatten. Es gab bei dieser Aufführung keine Abendkleider, eher russische Uniformen im Zuschauerraum, wir alle hatten Hunger und wussten, dass wir nachher durch eine Trümmerlandschaft würden heimgehen müssen. Aber wir erlebten das *Fidelio*-Finale so intensiv wie kaum jemals in späteren Jahrzehnten. Dieses Finale war für uns damals kein politisches, sondern ein menschliches Manifest, und ich denke, Beethoven wäre mit dieser Wirkung mehr als zufrieden gewesen.«⁶

Mit Ende des Jahres 1945 ist jedenfalls so etwas wie ein Alltag eingelebt: Im Dezember spielt man parallel in der Volksoper und im Theater an der Wien sowie fallweise im Redoutensaal. Selbst ein Gastspiel mit *Figaros Hochzeit* im Wiener Rex Theater in der Skodagasse geht sich zwischendurch aus, eine Rundfunkübertragung ist auch dabei – in Summe: 65 Aufführungen in einem Monat.

Die Bespielung zweier großer Häuser bringt eine Aufteilung der Direktion mit sich. Das Theater an der Wien leitet Salmhofer, die Volksoper übernimmt ab 1946 Hermann Juch. Sein Spielplan orientiert sich im Großen und Ganzen stärker an Operetten und »leichteren« Opern, so hört man in den nächsten Jahren u. a. Karl Millöckers *Der arme Jonathan* und *Der Bettelstudent*, Jacques Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*, Peter Cornelius' *Der Barbier von Bagdad*, Franz Lehárs *Giuditta*, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, aber dann doch auch durchaus Wagners *Tannhäuser* oder John Gays/ Benjamin Brittens *Die Bettleroper*, Puccinis *Tosca*, *Madama Butterfly* und sein *Mädchen aus dem Goldenen Westen*. Werke wie etwa *Don Carlo* (sogenannte »Pendelproduktionen«) werden an beiden Häusern gespielt. Alles gut organisiert und ausbalanciert also? Von wegen! Denn im selben Jahr kommt ein weiterer Akteur ins Spiel, der nicht nur indirekt, sondern oftmals auch direkt in die Direktionsagenden beider Häuser eingreift: Egon Hilbert, der neue Leiter der Österreichischen



Verlosung von Karten für die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper, 21. Februar 1955.



Publikumseingang des Theaters an der Wien, einem Ausweichquartier der Wiener Staatsoper zwischen 1945 und 1955.

Bundestheaterverwaltung. Im Gegensatz zu vielen anderen, die auch nach 1945 hohe Ämter bekleiden, war er von Beginn an erklärter Gegner des Nationalsozialismus gewesen und von 1938 bis 1945 im Konzentrationslager Dachau interniert. Seinem weit hin bekannten Motto »Über uns die Oper!«⁷ ordnete er alles unter, selbst seine Gesundheit, ja, auch sein politisches Ethos. »Dabei war er vor allem getrieben von einem fanatischen Qualitätswillen, der den Naziverfolgten nicht davon abhielt, die ehemaligen Günstlinge des NS-Regimes sehr bald wieder an die Staatsoper zurückzuholen, wenn sie Spitzenkräfte ihres Faches waren.«⁸ Vor allem aber sah sich Hilbert als eigentlicher Entscheidungsträger, der die Spielpläne nach seinen Vorstellungen gestalten wollte, was Salmhofer und Juch nicht akzeptieren konnten, respektive, wenn es ging, unterliefen. In einem Punkt jedoch sind sich die drei Leiter einig: Das große Repertoiresystem, als Merkmal der Wiener Staatsoper, muss aufrechterhalten, ein Stagione-Prinzip um jeden Preis verhindert werden. Der zunehmenden Kritik an der künstlerischen Gesamtqualität in den folgenden Jahren will man mit der Bestellung von Fritz Busch⁹ als Generalmusikdirektor mit weitreichenden künstlerischen Vollmachten begegnen und einen Neuanfang markieren; dieser wird durch Buschs Tod am 14. September 1951 verhindert.

Keine Theater-an-der-Wien-Erzählung ohne die Erwähnung des im Rückblick von vielen als legendär betrachteten Mozart-Stils beziehungsweise des Mozart-Ensembles. Fast ein Mythos, wenn zwischenzeitlich von manchen auch kritisch betrachtet. Was aber prägte diese Stilentwicklung, die noch Jahrzehnte nachwirkte? Zunächst ein besonderer Ensemblegeist, ein Zusammenhalt und Zusammenklang, der die Sängerinnen und Sänger verband. Dies wurde freilich durch die äußeren Umstände begünstigt, denn das internationale Sänger-Jet-Set-Leben war noch nicht erfunden, aus Mangel an Reisemöglichkeiten blieb man lange an einem Ort. Dazu kam, dass Dirigenten wie der schon mehrfach genannte Josef Krips in intensiver Arbeit kontinuierlich an einem gemeinsamen Stil feilen konnten. Und drittens – sehr maßgeblich! –, dass die akustische Situation des kleinen Theaters an der Wien eine feine, genaue und transparente musikalische Artikulation evozierte. Vergleichbar mit der Intimität des Alten Burgtheaters am Michaelerplatz, in dem ein ganz eigener Sprachstil entstehen konnte, sorgte die räumliche Beschränkung des Theaters an der Wien für eine Absage an ein Forcieren und Überzeichnen. Was sich auch in der szenischen Darstellung niederschlug. »Das kleine Haus gab die Möglichkeit, dass der Sänger, ohne mit Stimm-schwierigkeiten kämpfen zu müssen, jede geforderte szenische Situation klar und deutlich interpretieren konnte«,¹⁰ schrieb dazu der Regisseur Oscar Fritz Schuh. Und: »Keiner Arie wurde eine Aktion unterlegt, die mit dem Inhalt der dargestellten Szene in Widerspruch stand. Die Spannung entstand dadurch, dass jede Figur das wurde, was ihr durch ihre menschliche und soziale Stellung in der Oper vorgeschrieben war. So war »Figaro« ein Diener (und kein spanischer Matador), »Susanne« eine Zofe (und keine Soubrette), »Marzellina« eine Haushälterin (keine komische Alte).«¹¹ Neben Mozart, Verdi, Strauss, Wagner, Puccini und anderen Komponisten des traditionellen Opernrepertoires bietet der Theater-an-der-Wien-Spielplan bis 1955 auch etliche zeitgenössische Werke. So werden Gottfried von Einems *Dantons Tod* und *Der Prozess* von den Salzburger Festspielen übernommen, man spielt Arthur Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher*, Rolf Liebermanns *Penelope*, Igor Strawinskis *The Rake's Progress*, in der Volksoper erklingt die 1939 urauf-



Herausfordernde Probenbedingungen im Dezember 1945 im ungeheizten Theater an der Wien. Hier eine *Otello*-Probe mit Hilde Konetzni und Max Lorenz.

geführte *Kathrin* von Erich Wolfgang Korngold, Gian Carlo Menottis *Das Medium*, Carl Orffs *Die Kluge* und in einer Gastspielproduktion George Gershwins *Porgy and Bess*. Zur Abrundung erscheint Salmhofers 1938 uraufgeführter *Iwan Tarassenko* am Spielplan, sein *Werbekleid* wird 1946 an der Volksoper und später auch im Theater an der Wien gezeigt. Doch auch – damals ungewöhnlich! – Georg Friedrich Händels *Giulio Cesare* wird im Theater an der Wien gespielt.

Von Anfang an bemüht sich die Wiener Staatsoper auch um Auslandstourneen. So reist man 1947 nach Nizza, Paris und London, 1948 nach Antwerpen und Brüssel, 1949 nach Mailand, Florenz, Paris, Brüssel, Amsterdam und Den Haag ... Im Gepäck ist meistens Mozart; es geht um neue Freundschaften, eine Bekräftigung eines neuen Österreichs, aber auch um das gute Gefühl, angenommen zu werden.

Ungeachtet des regen Spielbetriebs blickt man mehr und mehr auf die bevorstehende Wiedereröffnung des Hauses am Ring. Das Programm der ersten Wochen sollte einen Querschnitt durch das Opernrepertoire bieten: Am Eröffnungsabend rückt man Beethovens *Fidelio* einmal mehr ins Licht einer globalen Freiheitsoper,¹² es folgen Mozarts *Don Giovanni* (die Eröffnungsooper der Wiener Hofoper 1869), *Die Frau ohne Schatten* (die einzig »echte« Richard-Strauss-Uraufführung der Wiener Staatsoper) sowie dessen *Rosenkavalier*, weiters Giuseppe Verdis *Aida*, Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* sowie, als Beitrag der Moderne, Alban Bergs *Wozzeck*. Doch bereits im Jänner 1947 erklang erstmals wieder Musik im lange noch nicht wiederhergestellten Haus am Ring, als die Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor anlässlich ihres 20-jährigen Bestehens auf der Feststiege ein Konzert gab.



Anna Stuhlpfarrer

Wiederaufbau einer Nationalikone

Die
Wiener Staatsoper
1945–1955

Bei Erdarbeiten zum Wiederaufbau wird im Juni 1952 der Grundstein der Wiener Hofoper samt der Gründungsurkunde vom 20. Mai 1863 gefunden.

»Der Faschismus hat viele der schönsten Denkmäler österreichischer Kultur und Geschichte zerstört, aber die Zerstörung zweier Gebäude hat uns mitten ins Herz getroffen: Stephansdom und Staatsoper, das hochragende Wahrzeichen Wiens und der steinerne Kelch unserer unsterblichen Musik.«¹ Beim Luftangriff auf die Wiener Innenstadt am 12. März 1945 wurde das 1869 eröffnete Opernhaus am Ring von fünf Sprengbomben und zahlreichen Brandbomben getroffen.² Den schwersten Schaden richtete jedoch das Feuer an: Zum einen reichte der Druck im Wasserleitungsnetz nicht aus, zum anderen fehlte aufgrund des Krieges erfahrenes Löschpersonal, das die zwar unversehrten, aber komplexen Löschvorrichtungen des Opernhaus hätte bedienen können.³ Während vor allem die historistischen Raumgruppen gegen die Ringstraße mit Eingangshalle, Feststiege, Vestibül und Loggia als auch der kaiserliche Teesalon relativ unversehrt blieben, brannten sowohl das Zuschauerhaus als auch das Bühnenhaus völlig aus. Eine über Jahre entstandene Fotoserie des Fotografen Bruno Reiffenstein, die die Aufräums- und Wiederaufbauarbeiten an der Oper festhält, veranschaulicht deutlich die schweren Zerstörungen am Gebäude.

In einer für die Politik seltenen Einigkeit stellten sich alle Parteien der provisorischen Regierung 1945, die sich aus ÖVP, SPÖ und KPÖ zusammensetzte, gemeinsam hinter den Wiederaufbau der traditionellen Wiener Kulturinstitutionen. Trotz entgegengesetzter Pressestimmen stand der Abriss der Oper nach 1945 von offizieller Seite niemals ernsthaft zur Diskussion. Gemeinsam mit dem stark beschädigten, teils eingestürzten Stephansdom galt das Haus am Ring, wie das Zitat am Beginn des Artikels zeigt, nach 1945 als identitätsstiftendes Symbol Wiens und ganz Österreichs. Die Instandsetzung des Operngebäudes erhielt jedoch auch aus einem weiteren Grund höchste Priorität: Mitte des 20. Jahrhunderts war die Oper ein zentraler »Brennpunkt des für Österreich wichtigen Fremdenverkehrs«.⁴ Die Aufführungen im Haus am Ring hatten international wesentlich zur Reputation Wiens als Musikstadt beigetragen, zudem spielte die Oper als Austragungsort des bis heute in aller Welt beachteten Opernballs eine bedeutende Rolle für den Tourismus.

Programm und Vorbereitungsarbeiten

Nur einen Monat nach dem offiziellen Ende des Zweiten Weltkriegs fanden im Mai 1945 die ersten Besprechungen über die Gestaltung des künftigen Bühnenhauses statt. Im September wurde das Raum- und Bauprogramm diskutiert und die zukünftige Funktion des Gebäudes als Musiktheater und Balllocation sowie als Ort für Regierungsveranstaltungen definiert.⁵ Das alte Operngebäude von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll hatte im 19. Jahrhundert international als wegweisend gegolten. Im Zuge verschärfter Theatergesetze und veränderter Ansprüche an Funktionalität und Modernität wurde es jedoch notwendig, bauliche Anpassungen vorzunehmen. Dreißig Jahre nach dem Ende der Monarchie sollten endlich die beiden für den kaiserlichen Hof errichteten Prunkstiegenhäuser, die Kaiser- und die Erzherzogstiege, für das allgemeine Publikum geöffnet werden. Neben weiteren ergänzenden Erschließungswegen zählten vor allem die Erweiterung vorhandener und die Schaffung neuer, großzügiger Pausenräume samt begehbaren Dachterrassen zu den primären Forderungen. Damit sollte sowohl der Nutzung der Oper für repräsentative Empfänge als auch dem wachsenden Bedürfnis der Besucher nach Geselligkeit in den Pausen entsprochen werden.

Diese »Forderungen der Jetztzeit« bezogen sich auch auf den Wiederaufbau des nahezu vollständig zerstörten Bühnenhauses, dessen Gestaltung und technische Ausrüstung auf den neuesten Stand gebracht werden musste.⁶ Unterstützung in inhaltlichen Fragen und bei der Aufbringung der Finanzierung bekam die staatliche Bauleitung durch ein eigens gegründetes Opernkomitee, dem neben Vertretern zahlreicher Ministerien auch Vertreter der Bundestheaterverwaltung, der Staatsoperndirektion, des Bundesdenkmalamtes und der Gemeinde Wien angehörten. Die von medialen Debatten und internationalen Spendenaktionen begleitete Wiedererrichtung einer der österreichischen Nationalikonen wurde von Beginn an als politischer Auftrag angesehen. Ein entscheidender Beitrag zum Wiederaufbau ging auch von den Alliierten aus. Russland unterstützte die Arbeiten mit einer Spende von zwei



Steinmetzarbeiten für eine Rosette auf der Philharmonikerstraßenfront.

Bau- arbei- ten





Er- öff- nung

Das festlich beleuchtete Haus
am Abend der Wiedereröffnung,
5. November 1955.



Plakat
Opernf
Der Tit
Oper V
ist fals
geschr

The image is a circular seating chart for an opera house, divided into several sections. The outermost ring is labeled 'MITTELLOGE' at the top. Moving inward, the next ring is 'STEH-PARTERRE'. Below that is 'PARTERRE', which is further divided into 'PARKETT' (left) and 'ORCHESTER' (right). The bottom section is labeled 'ORCHESTER'. The chart is filled with names of patrons and their corresponding seats. The names are arranged in a circular pattern, with some names appearing in multiple sections. The chart is a complex grid of names and seat numbers, with some names appearing in multiple sections. The names are arranged in a circular pattern, with some names appearing in multiple sections. The names are arranged in a circular pattern, with some names appearing in multiple sections. The names are arranged in a circular pattern, with some names appearing in multiple sections.

MITTELLOGE
Dr. HOFFMANN ORRIK BEANS MARX
HRYNTSCHAK COCKRILL SOSA MEXIK. GE-
SANDTSCH. ALLERS RODELL BAUER
PAA PAA HESKIA RÖDER BARBOSA
ALTENBACHER ALTENBACHER
DELLEPIANE AUSSENMINISTER
PESSL

STEH-PARTERRE
COVAN DEL- LIEGLE DR. CESAR BUJAS SALTER DR. STAHL PETERS
VAL KNAUS ZACH FASSEN JÄGER WINDISCHGRÄTZ FRIEBERGER
SCHÖN- TOBISCH
MANN JABLONER
DR. HÄFLINGER PRAWY
EGGENFELLNER DIETRICH
SCHWARZENBERG TOMPSON
CREDIT-ANST. SCHIDHUBER
SZILAGYI STEINER GORDON FELTEN
GESANDTSCH. v. URUGUAY RISMONDO
SKODA AMEL AMEL DR. KAMLER
AMEL COX WLASAK
KONSUL BACK-SICI- NORWEG. DEUTICHE
MAUTNER-MA HAUS LIANI GESANDTSCH. ANGERER
SIR SIR HEIT- WOLL-
NOBLE NOBLE MANN MANN
SCHMID. SCHWEIZER
JAP. GESANDTSCHAFT
REICHERT LENZINGER
DR. HANEL ZELLW. PAA

PARTERRE
LEDERER NEU- RHOMBURG PINSCHOF
RUHRER HRADEK PAA
KMENT POPPOVIĆ LENZ KETTERER MEX-
FONSS GANTSCHNIGG GESANDTSCH.
VOGDU OST-CLUB DR. E. DR.
SCHÖNBORN PURSCHKE MAYER BOHM
DORFMEISTER MARTON AMSLER
SALZER VERLAG AMSLER POLLAK
BOLLINGER OST. CHIKUITA DEMEL MAYER-
BOGDAN CLUB MAUTNER MK. MAYER GUNTHER
WENING HUBBARD KREIDL BECKMANN
VITALI ENGEL KREIDL GIRZIK
TYJECZKO CORNELIUS SCHNABEL RAIMUND v.
DR. JUDTMANN ZUCKERINDUSTRIE ALPINE HOFFMANNSTAL
FROEHL GRAHAM FRIEDR. FIAT GRAF DELLA ROCCA
ALPINE BOHM NIEDERL. GESANDTSCHAFT
J.G. WALLACE MAURIZIO MARTHA MAUTNER MARKH.
MURRAY KAHANE AMONN BOVERI DR. BOHM
HINTER- KAMM GEORG MAUTNER MARKH.
EGGER BORN SECKEL CREDIT ANST.
LEHMANN MAGANN SCHWARZKOPF CREDIT-
KRISTINUS DESCH ROTHSCHILD ANSTALT
IND. NUWER BETTINA-REININGHAUS
MINISTER SCHLEIFER LAMBERT
EARL WOOD CREDIT-
CORRIAS ANST. KANZLER

PARKETT
GERHARDUS KNAUR PAA DR.
DR. KIKIEWITSCH HOCK LEUTGEB
VERA SCHWARZ HARRIS ROTT SALMHOFER
PROF. MARBOE ZADEK DR. RUSS CRED-ANST.
KREISKY RIEDER DERMOTA ARGENT. KAMINKA
ELSA BOHM KNIERT HONGEN BOTSCHFT. SCHRACK
BOCK FRIESZ CREDIT-ANST. DR.
LOHNER STURMINGER TIETJEN BOESE
CREDIT- ANST. DR. BRIOSCHI
STAHL MAYERHOFER
KARLWEIS ROBERTSON TAHER
BODANSKY ZUCKERMANN
LENZINGER STOKOWSKI DR. PREISSECKER
ZELLW. ING. LIPOWSKI SCHOELLER ZAUGG
FIRESTONE STRUTZ DR.
CREDIT-ANST. LYDALL STEIN
FINANZ- ALPINE DRAXLER SECKERS
MINISTER SARG PAA SECKERS
DU CREDIT- NORDHOF JAP- WENNEVOLD
CHASTEL ANST. HANL GESANDTSCH. RACEK
JUL. BECK LORENZ SÄCHER ELMAYER
SHELL SHELL LENZINGER-ZELLW. BARMÉ
SHELL MC. GREGOR
SHELL DR. BOHM
UNTERRICHTS- HANDELS- JOHNSTEIN LADY EATON
MINISTER MINISTER DR. HARMER SCHWITEMA

ORCHESTER

II. RANG LOGEN **I. RANG LOGEN** **PARTERRE LOGEN**

PARTERRE LOGEN **I. RANG LOGEN** **II. RANG LOGEN**



Komponist Dmitri Schostakowitsch und Dirigent Bruno Walter in der Staatsoper am Abend der Eröffnung.



Der österreichische Außenminister Leopold Figl bei der Eröffnung der Staatsoper.





Erich Kunz und George London als Leporello und Don Giovanni in *Don Giovanni*, der zweiten Opernpremiere im Rahmen des Opernfests 1955.



Hilde Güden als Sophie und Sena Jurinac als Octavian in der Premiere von *Der Rosenkavalier* im Rahmen des Opernfests 1955.



Irmgard Seefried und George London als Zerlina und Don Giovanni.



Walter Berry in der Titelrolle von *Wozzeck*, der letzten Premiere des Opernfests 1955.



Willy Dirlt als Herzog Albrecht,
Margaret Bauer als Giselle
und das Damenensemble in
der Premiere von *Giselle* im
Rahmen des Opernfests 1955.



Christl Zimmerl als Desdemona
in der Uraufführung von *Der Mohr
von Venedig* im Rahmen des
Opernfests 1955.

Liebe Leserin, lieber Leser,

hat Ihnen dieses Buch gefallen? Dann freuen wir uns über Ihre Empfehlung! Weil jede gute Geschichte davon lebt, weitergetragen zu werden.

Erzählen Sie in Ihrem Freundeskreis davon, in Ihrer Buchhandlung, oder bewerten Sie es online.

Wollen Sie weitere Informationen zum Thema? Wir freuen uns auf Austausch und Anregung unter post@styriabooks.at

Inspiration, Geschenkideen und gute Geschichten finden Sie auch auf www.styriabooks.at

© 2025 by Molden Verlag

in der Verlagsgruppe Styria GmbH
& Co KG Wien – Graz

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-222-15169-9

Redaktion & Projektleitung
Wiener Staatsoper:
Andreas Láng, Oliver Láng unter
Mitarbeit von Rebecca Sophie Mayr

Redaktion & Projektleitung Verlag:
Barbara Sternthal

Coverdesign und Buchgestaltung:
Raphael Drechsel

Lithografie:
Pixelstorm

Korrektorat:
Elisabeth Hunger

Druck und Bindung:
Gerin

Printed in Austria
7 6 5 4 3 2 1

Die Bilder der am 12. März 1945 zerstörten Wiener Staatsoper lassen niemanden unberührt, ebenso wenig wie die Geschichte ihres Wiederaufbaus, der nicht nur emotional, sondern auch politisch ein zentrales Thema der jungen Zweiten Republik und ihrer Suche nach einer neuen Identität war. So stellte auch die Wiedereröffnung des Hauses am 5. November 1955 weit mehr dar als nur einen außergewöhnlichen Opernabend: Sie war der Inbegriff eines Neubeginns, mit all den Hoffnungen, Wünschen und leider auch Verdrängungen, Leugnungen und Beharrungen. Essays zu diesem Stück Zeitgeschichte in all seinen Facetten sowie eine Vielzahl bisher selten gezeigter Fotografien erzählen das Jahrzehnt des Wiederaufbaus im Spiegel der parallel dazu vollzogenen Brüche und Kontinuitäten neu.

Mit Beiträgen von Gerald Heidegger, Oliver Rathkolb, Anna Stuhlpfarrer, Sabine Plakolm-Forsthuber, Andreas Láng, Oliver Láng, Iris Frey und Susana Zapke