



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Architektur-Utopie? NS-Planungen in Salzburg“
Vorgeschichte und Kontext am Beispiel von Otto Reitter

Verfasserin

Flora Peyrer-Heimstätt

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Matthias Boeckl

The past never changes.¹

¹ *Our understanding of it does.* (Andrea Geyer, 2008)

3.5.2.1.	Max Littmann, Oskar Kaufmann und Henry van de Velde	123
3.5.2.2.	Paul Baumgartens <i>Gaugrenztheater</i> an der Saar (1936-38).....	126
3.5.3.	<u>Exkurs</u> : Materialfetischismus – „Logik“ des Ruinenwertes.....	129
3.5.4.	Festspielhaus: Grundriss und Innenraum. (Hans Poelzig und Albert Speer)	131
3.5.4.1.	Claude-Nicolas Ledoux's <i>Blick ins Theater von Besançon</i> (1780).....	136
3.5.4.2.	Oskar Strnad – Projekt für ein Volkstheater in Wien (1918/20).....	138
3.6.	<i>Bürgelstein Hotel</i> (1943): „Das schönste Hotel Großdeutschlands“	139
3.7.	<u>Exkurs</u> : „Bildungsreisen“ im <i>Dritten Reich</i>	142
3.8.	Architekturutopie und Planungseuphorie.....	144
3.8.1.	Architekturpropaganda als „Hebel für Massenbewegung“	145
3.8.2.	Finanzierungsutopien: Nürnberg, Berlin, Salzburg	146
3.8.3.	Januskopf: Gauforum und Konzentrationslager	149
3.9.	<u>Exkurs</u> : <i>Generalkommando Wehrkreis XVIII</i> auf dem Mönchberg	153
3.10.	Otto Reitter: Die letzten Entwürfe im <i>Dritten Reich</i>	156
4.	Nach dem Krieg	166
5.	Schluss – „Banalität des Bösen“ (Hannah Arendt).....	168
	Literaturverzeichnis	171
	Abbildungsverzeichnis	188
Anhang I:	Lebenslauf Otto Reitter	
Anhang II:	Lebenslauf Otto Josef Friedrich Strohmayer	
Anhang III:	Werkverzeichnis Otto Reitter	
	Lebenslauf	
	Abstract	

1. Einleitung

Motivation/Inhalt

Nicht nur für Zeitgenossen des nationalsozialistischen Regimes sind bestimmte Orte und Bauten mit dem Nationalsozialismus besetzt, auch dem Historiker oder Laien, der willens ist sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, sind bestimmte Plätze „ein Begriff“. Die Frage ist, wie man mit den zahlreichen „Nicht-Orten“ umgehen soll, die vergebens bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges ihrer „zweckhaften Bestimmung“ harrten und derer man sich im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus schließlich kaum bis gar nicht erinnert, da die entsprechenden Pläne des *Dritten Reiches* (glücklicherweise) nicht realisiert werden konnten. Wie macht man sich an die „Aufarbeitung“ einer Vergangenheit, die keine sichtbaren Spuren hinterlassen hat, deren Zeichen sich nicht im Stadtbild manifestieren konnten und infolgedessen nicht einmal bewusst ignoriert oder unbewusst verdrängt werden können? Und ist eine derart „unsichtbare“ Vergangenheit, die ja als Möglichkeit dennoch ihre historische Wirksamkeit unter Beweis stellt (– denn Geschichte ist nicht auf bestimmte Orte beschränkt –) überhaupt jemals zu bewältigen?

Aus diesen und verwandten Überlegungen ergaben sich eine Reihe von Motiven für eine Forschungsarbeit im Bereich nationalsozialistischer Architektur, insbesondere nachdem klar wurde, dass trotz bisheriger kunsthistorischer und/oder kulturtheoretischer Bemühungen die geleistete Aufklärungsarbeit einige Fragen offen lässt. Damit verbunden stellt sich die fundierte Auseinandersetzung mit NS-Planungen der ehemaligen „Ostmark“ (Österreich) gegenüber dem Forschungsstand in Deutschland als vergleichsweise lückenhaft dar, was jedoch mitunter auf den Umstand zurückzuführen ist, dass es sich bei der Quellenforschung der jüngeren Bau- und Zeitgeschichte um ein äußerst schwieriges Unterfangen handelt und man bei der Interpretation unvollständiger Dokumente nicht zu unrecht vor traditionellen kunsthistorischen Beurteilungsversuchen zurückschreckt.¹

Konkreten Anlass für die vorliegende Forschungstätigkeit lieferte die „Entdeckung“ von im Familienbesitz vorhandenen Plänen, die von dem Salzburger Architekten Otto Reitter (1896-1958), gemeinsam mit seinem Büopartner Otto Strohmayer (1900-1945) für den „Gau“ Salzburg angefertigt und aus Schamgefühl und/oder Furcht vor öffentlicher Diskreditierung lange unter Verschluss gehalten wurden. Absicht meiner Darstellung war eine theoretisch fundierte Rekonstruktion dieser NS-Planungen, nicht die flächendeckende Erfassung der gesamten Bautätigkeit in Salzburg während des nationalsozialistischen Regimes. Der Fokus lag auf dem Leben und Werk des Architekten Otto Reitter, mit dessen Biografie im Besonderen noch keine Auseinandersetzung seitens der Forschung stattfand. Anhand seines Schicksals wurde hier der Versuch unternommen, eine allgemeine Entwicklungstendenz innerhalb der europäischen Architekturgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachvollziehbar zu machen.

Dies betrifft in erster Linie den beruflichen Werdegang Reiters, der in den 1920er Jahren in der Klasse Oskar Strnads mit der Wiener Moderne in Berührung gekommen war und bei Eduard Pfeiffer, einem eher konservativen Vertreter des *Deutschen Werkbundes* in München studierte und zu arbeiten begann, bevor er ab 1938 als selbstständiger Architekt in seiner Heimatstadt Salzburg, unter der Regie von Adolf Hitler und Gauleiter Friedrich Rainer mit dem gigantomanischen Verbau des Imberges beauftragt wurde. Die steile Karriere des „Provinzarchitekten“ Reitter, der zu Beginn seiner Laufbahn Anfang der 1930er Jahre durchaus moderne Baukonzepte vorgelegt hatte, und analog hierzu: die extreme Wendung seines architektonischen Vokabulars sind symptomatisch für die berufliche Entwicklung

¹ Vgl. Teut 1992, S. 154.

praktizierender Architekten seiner Generation im *Dritten Reich*. Diese war oft weniger politisch motiviert, sondern lag vielmehr im Willen zu formen und dem Drang zu bauen begründet, ließ sich aber dennoch (oder gerade aus diesem Grund) problemlos mit Hitlers Streben nach Größe, Macht und Weltherrschaft verbinden, da dessen Imponiergestus ebenfalls darauf abzielte die Nachwelt mit „glänzenden“ Gebäuden zu beeindrucken.²

Forschungs-/Quellenlage

Als Standardwerke stehen seit Anfang der 1960er Jahre eine Reihe kunsthistorischer Arbeiten zur Verfügung, wobei vor allem die Dokumentationsbände zur bildenden Kunst bzw. Architektur im *Dritten Reich* von Josef Wulf (1963) und Anna Teut (1967) sowie grundlegende Monographien zur Kunstpolitik des NS-Regimes von Hildegard Brenner (1963) und Barbara Miller Lane (1968) zu nennen sind. Die Ausstellung *Kunst im Dritten Reich*, die 1973 in mehreren deutschen Städten gezeigt wurde, regte den Diskurs um das *Wie* einer wissenschaftlichen Darstellung dieser „Kunst“ nachhaltig an.³ In den 1970er Jahren gingen in Deutschland aus der exakten Recherche detaillierte Bearbeitungen der nationalsozialistischen Baupolitik und hier insbesondere der Stadtplanung hervor, wobei längst erkannt wurde, dass die rein funktional-ästhetische Betrachtungsweise für Untersuchungen auf diesem Gebiet aufgrund der politischen Bedeutung nicht ausreichten. Der Architekturhistoriker Joachim Petsch (1976) und die Autoren Jost Dülffer, Josef Henke und Jochen Thies (1978) haben in ihren Büchern daher auch die gesellschaftliche Dimension in die Betrachtung der NS-Architektur mit einbezogen, wobei sich Petsch und Thies in dem von Bernd Ogan herausgegebenen Band *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus* (1992)⁴ neuerlich auch auf herrschaftstheoretischer Ebene mit der „Ästhetisierung des politischen Lebens“⁵ im Nationalsozialismus auseinandersetzten. Neben der Tendenz, Teilaspekten und Einzelobjekten – den ideologischen Gesamtzusammenhang zurückstellend – mehr Aufmerksamkeit einzuräumen, führten die Bände von dem deutschen Architekturkritiker Dieter Bartetzko (1985) und dem Architekten und Architekturhistoriker Werner Durth (ab 1986) die „Stein gewordenen Illusionen“ deutscher Architekten in den 1980er Jahren wieder einem größerem, architekturgeschichtlichen Kontext zu, versuchten die künstlerischen Einflüsse und kulturellen Zusammenhänge – Fragen nach Zusammenhängen zwischen materiellen Bedingungen und geistigen Orientierungen – herauszuarbeiten, ohne nationale und zeitgeschichtliche Aspekte außer Acht zu lassen. In *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen. 1900-1970* (1986) gelang es Durth erstmals, einen Bogen zu spannen zwischen der Prägnanz historischer Faktenaussagen und der Nachvollziehbarkeit der Einzelerfahrung einer „verlorenen Generation“⁶ von Kunstschaffenden.

Schließlich haben Winfried Nerdinger mit der Herausgabe von *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945* (1993) und Helmut Weihsmann mit der Herausgabe des umfassenden Nachschlagewerks *Bauen unterm Hakenkreuz* (1998)⁷ in den 1990er Jahren

² „Die ganze Nachwelt mißt einen Fürsten am Maßstab der herrlichen Gebäude, die er während seines Lebens geschaffen hat.“ – der französische Finanzminister Jean Baptiste Colbert zu König Ludwig XIV zit. nach: Stadler 1994, S. 2.

³ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 3; vgl. Nerdinger 1993, S. 10.

⁴ *Faszination und Gewalt* war der Titel einer vom Pädagogischen Institut der Stadt Nürnberg in Auftrag gegebenen Ton-Bild-Schau, die im November/Dezember 1984 in 14 Tagen rund 8.000 Besucher an den stigmatisierten Ort der Nürnberger Zeppelintribüne zog. – Ogan 1992, S. 12.

⁵ Benjamin 1977, S. 42.

⁶ Durth 1988, S. 21.

⁷ In der ausführlichen Monografie zu Leben und Werk des NS-Architekten Hermann Giesler weist Michael Früchtel ausdrücklich auf die Mängel, die im Detail dieses Nachschlagewerkes liegen, hin. – Früchtel 2008, S. 11.

den Versuch unternommen, dem Defizit „einer flächendeckenden, überregionalen und typologischen Untersuchung über die gesamte Bautätigkeit des Dritten Reiches“⁸ entgegenzuwirken, nachdem sie erkannt hatten, dass das architektonische Erbe dieser Zeit „in der Hagiographie der Architekturtheorie nach 1945 als Phänomen ebenso verdrängt und vergessen (wurde) wie die reale Existenz der Bauten“⁹. Sie suchten einen Überblick über die Gesamtbautätigkeit der NS-Zeit zu geben, vor dessen Hintergrund einzelne Werke auf ihre Bedeutung und Zielsetzung hin einzuordnen wären.¹⁰ Gleichzeitig gebot Nerdinger die Gefahr zu berücksichtigen, „unter der Prämisse positivistischer Vollständigkeit monströse NS-Planungen oder das Gesamtwerk von NS-Künstlern ‚wertfrei‘ wie Briefmarkensammlungen zu katalogisieren“, während Weihsmann darauf hinwies, dass sein „Architekturführer“ keine abgeschlossene Bestandsaufnahme sei und detaillierte Einzeldarstellungen in hinzukommenden wissenschaftlichen Arbeiten (noch) geleistet werden müssten.¹¹

Seitdem erschienen umfangreiche Dokumentationen besonders aussagekräftiger Planungen und Monografien, die das Wirken einzelner Personen oder die Bautätigkeit in wichtigen Zentren, aber auch Provinzstädten beleuchteten, zu denen auch die Stadt Salzburg zu zählen ist, mit der sich die vorliegende Arbeit eingehend befasst. Hier kommt sowohl Monika Oberhammer (1983), als auch Christoph Braumann (1986) das Verdienst zu, erstmals eine Beschreibung des Baugeschehens bzw. der Stadtplanung in Salzburg während des Zweiten Weltkrieges versucht zu haben, wobei Braumann seine Darstellung von Weihsmann im Jahr 1998 in überarbeiteter Form erneut herausgeben ließ.¹² Neben der fundierten Analyse der nationalsozialistischen Diktatur in Salzburg von dem ehemaligen Professor für *Neuere Österreichische Geschichte* in Salzburg, Ernst Hanisch (seit 1977), lieferte vor allem Norbert Mayrs publizistische Tätigkeit für Jan Tabors Ausstellung *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956* im Künstlerhaus in Wien 1994 wichtige Hinweise für das Literaturstudium und weitere Recherchetätigkeiten in österreichischen und deutschen Archiven: Salzburger Landesarchiv, Archiv der Stadt Salzburg, Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv und Archiv der Republik, Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Sammlung der Universität für Angewandte Kunst und Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste in Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste und Architekturmuseum der Technischen Universität München, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg/Deutsches Kunstarchiv.

Aufbau/Methode

In Bezug auf Aufbau und Methode galt es zunächst, die Entwürfe und Bauten Otto Reitters zu dokumentieren, soweit sie auffindbar waren bzw. die Quellenlage es erlaubte, um bestehende Lücken zu schließen, Widersprüche und falsche Zuordnungen zu korrigieren. Des Weiteren sollte der architektur- und kulturhistorische Kontext dargestellt werden, das heißt die (Vor)Bedingungen des Ouvres unter Einbeziehung der politischen Hintergründe und biografischen Stationen. Zu den noch erhaltenen Plänen, Lichtpausen, Skizzen und Fotografien, welche die Ausgangsbasis bildeten, kamen eine Reihe von Gesprächen mit den Nachkommen des Architekten Otto Reitter: Christine Vorderegger (geb. Reitter; gest. am 4.

⁸ Weihsmann 1998, S. 9.

⁹ Weihsmann 1998, S. 9; vgl. Nerdinger 1993, S. 9f.

¹⁰ Nerdinger 1993, S. 13.

¹¹ Weihsmann 1998, S. 10.

¹² Der Historiker und Germanist Gert Kerschbaumer konzentrierte sich bei seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit auch bereits seit den 1980er Jahren auf die Zeit des Nationalsozialismus in Salzburg, mit Themen wie Kunstraub und „Kunst und Alltag“. – vgl. Gert Kerschbaumer, *Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg*, Salzburg 1988.

April 2008), Albert Reitter (gest. am 10. Oktober 2010) und Elisabeth Ostheim (geb. Reitter). Sie erklärten sich trotz innerer Widerstände dazu bereit, ihre Geschichten offen zu legen und ein klareres Bild des Vaters zu rekonstruieren, als es durch die dürftige Quellenlage aus der Zeit des Nationalsozialismus (aber auch davor und danach) tradiert war. Zuzüglich zu den Privatbeständen konnte auf örtlich verstreute Archivalien zurückgegriffen werden; insbesondere jene des Landes- und des Stadtarchives in Salzburg, welches unter anderem den Nachlass Otto Strohmayer verwaltet, waren eine wertvolle Ergänzung. Diverse Periodika, wie die Salzburger Nachrichten, die Salzburger Zeitung, die Salzburger Landeszeitung, das Salzburger Volksblatt und das Wochenecho, die im Literaturverzeichnis angeführt wurden, stellten ebenfalls eine wichtige Ressource dar.

Die Quellenlage bleibt durch den Kriegsverlust allerdings mehr oder weniger stark beeinträchtigt. Beispielsweise wurden mit Ausnahme des im Privatbesitz erhaltenen Modells für ein von Reitter geplantes Festspielhaus auf dem Imberg im Maßstab 1:500 alle architektonischen Modelle zerstört. Auch der umfangreiche Planbestand weist Lücken auf, die durch diverse Archivmaterialbestände nicht ausgeglichen werden konnten. Trotz ausführlicher Recherchetätigkeit war der Anspruch auf Vollständigkeit aus diesem Grund nicht einzulösen.¹³ Die Arbeit bemühte sich dennoch um eine möglichst genaue Bestandsaufnahme, die wissenschaftliche Erfassung jener Unterlagen Reiters, die nicht der „Entnazifizierung“ zum Opfer gefallen waren. Mündliche Auskünfte, die vor allem in architekturbezogenen und biografischen Detailfragen aufschlussreich waren, wurden hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit kritisch hinterfragt, chronologisch geordnet und in Bezug auf die Themenstellung analysiert. Schriftliches Informationsmaterial wurde mit historischen Fakten und recherchierten Dokumenten abgeglichen und den biografischen Stationen Reiters zugeordnet. Auf Basis der Fakten erfolgte schließlich die nachprüfbar Rekonstruktion und Interpretation, eine inhaltliche Analyse im Hinblick auf den strukturellen Zusammenhang innerhalb eines architektur- und kulturgeschichtlichen Gefüges, mit dem Zweck Reiters Biografie in den Kontext zum Zeitgeschehen zu stellen.

Aufgrund der politischen Dimension wurde auf eine werkimmanente Betrachtung, der ein biografischer Abriss vorangestellt ist, verzichtet. Leben und Werk Reiters bilden eine untrennbare Einheit, was in dem historischen Ansatz, den sich diese Arbeit zum Vorbild nahm, ausgedrückt wird.¹⁴ So werden beispielsweise in Bezug auf die Umbauarbeiten für *Schloss Kleßheim* (1940-42), sowie jene, die zuvor für *Schloss Fuschl am See* (1939) geplant waren, sowohl die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Aufträgen, als auch formale Diskrepanzen in der Architektursprache ersichtlich. Dem für Salzburg erstellten megalomanischen Plan für ein Repräsentationsforum auf dem Salzburger Kapuzinerberg wird innerhalb der Arbeit ein besonders breiter Raum eingeräumt, da er die grundlegenden Merkmale eines nationalsozialistischen „Gauforums“ noch einmal auf exemplarische Weise zusammenfasst. Hinzu kommt, dass es sich bei Hitlers gewaltiger Architekturphantasie für Salzburg um die größte Bauaufgabe der Architekten Strohmayer und Reitter und für die Stadt Salzburg handelte. Aus diesem Grund wird deren Tätigkeit und Planung, die in erster Linie

¹³ Ursprünglich strebte die Untersuchung ein vollständiges Werkverzeichnis Otto Reiters an, was in Bezug auf einige Projekte aufgrund der schwierigen Quellensituation jedoch nicht abschließend geklärt werden konnte. Zwar werden viele der Projekte erstmals ausführlich besprochen, allerdings konnte Reiters nichtarchitektonisches Werk – seine Möbelentwürfe und innenarchitektonischen Arbeiten, die sich nur fragmentarisch ermitteln ließen – im angeführten Werkverzeichnis und Reiters Kurzbiografie nicht vollständig angeführt werden.

¹⁴ Bei dem hier angestrebten historischen Ansatz handelt es sich um eine von Michael Früchtel 2008 in *Der Architekt Hermann Giesler. Leben und Werk. (1898-1987)* in akribischer Form eingesetzte Methode, welche aufgrund der Themenverwandtschaft auch als für diese Arbeit anwendbar eingestuft wurde.

dazu diene die Schauseite des NS-Staates zu verherrlichen, ausführlich untersucht.¹⁵ Im Vergleich zum architektonischen Werk fanden bei der Besprechung dieser nicht ausgeführten utopischen Planziele auch theoretische Überlegungen zu Methodik und Funktion der NS-Architekturplanung auf der Kommunikationsebene Berücksichtigung.

Freilich stellte sich mir mit dem Fortschreiten der Arbeit immer wieder die Frage, inwiefern Architektur überhaupt als neutraler Faktor bezeichnet werden kann (vgl. die Lehre vom *l'art pour l'art*, die Benjamin als „Theologie der Kunst“¹⁶ bezeichnet hat). Eine Konzentration auf stilistische Interpretationen bringt es gewissermaßen mit sich, dass sich Architektur ihrer politischen Inhalte entledigt und die Funktion der Architekten innerhalb politischer Macht gleichsam ausgeblendet wird. Dabei ist es wichtig zu zeigen, wie Architekten die Interessen der Politik annahmen und unterstützten – beispielsweise durch das „Andienen“ –, insbesondere dann, wenn diese Interessen mit den eigenen in Einklang gebracht werden konnten. Schließlich handelte es sich auch um ein persönliches Bedürfnis vieler Architekten, das *Dritte Reich* baulich zu prägen, koste es was es wolle.¹⁷ Im Verlauf der Lektüre wurde jedoch auch klar, dass das Weglassen der funktional-ästhetischen Ebene das Potential der Instrumentalisierung von Architektur unterschätzt.¹⁸ Aus diesem Grund wurde in der vorliegenden Arbeit dennoch – trotz der Gefahr den Fehler einer neuerlichen Ästhetisierung zu begehen – großer Wert auf die Baubeschreibung und das stilistische Vokabular „autoritärer“ Architektur gelegt. Der Textbeitrag wurde in unterschiedliche Planungsbereiche untergliedert und die städtebaulichen Entwürfe in einzelnen Kapiteln mit bekannten und weniger prominenten Beispielen aus der Architekturgeschichte konfrontiert, wobei es sich bei der nachgestellten Analyse um eine Interpretation meinerseits handelt.

Obwohl der Schwerpunkt der Arbeit eindeutig auf Reitters Planungstätigkeit während der Zeit des Nationalsozialismus liegt, fanden zu diesen themenbezogenen Projekten dennoch Ansätze aus anderen wissenschaftlichen Untersuchungen Eingang in die Analyse. Mit dem Verweis auf die Philosophin Hannah Arendt rücken am Ende der Arbeit beispielweise Aspekte der Verantwortung von Architekten als willige, ausführende Organe im *Dritten Reich* ins Blickfeld. Angesichts der großwahnsinnigen Entwicklungsgeschichte nationalsozialistischer Architekturprojekte, deren vermessene Dimensionierung „schließlich eine Kontraproduktivität erreichte, die – wären die Pläne realisiert oder auch nur teilweise umgesetzt worden – auch ohne den Bombenkrieg bis zur Selbsterstörung der deutschen Innenstädte geführt hätte“¹⁹, wird in den vorangehenden Kapiteln auch die Art und Weise thematisiert, wie das vermeintliche Ideal der „Volksgemeinschaft“ in sein Gegenteil umschlug:²⁰ Angeblich ohne die Kenntnis der Planer wurden Menschen in Konzentrations- und Zwangsarbeiterlager deportiert und unter menschenverachtenden Bedingungen dazu gezwungen, Baumaterial aus Steinbrüchen und Ziegeleibetrieben für die architektonische Schauseite geplanter NS-Zentren zu liefern.²¹ Die mangelhafte Quellenlage zu diesem Kapitel konnte durch Paul Jaskot teilweise kompensiert werden. In seiner Arbeit *The Architecture of*

¹⁵ Vgl. Weihsmann 1998, S. 9.

¹⁶ „Aus ihr [der Lehre vom *l'art pour l'art*, sie eine Theologie der Kunst ist; Anm. d. Autorin] ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer ‚reinen‘ Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt.“ – Benjamin 1977, S. 17.

¹⁷ Jaskot 2000, S. 147.

¹⁸ „Die Methode der Dekonstruktion legt das Bauprinzip frei und ermöglicht den Blick auf die einzelnen Elemente, sie scheidet die verschiedenen sinnlichen und emotionalen Anteile, die durch deren Bündelung zur Wirkung kommen. Zur Demontage ästhetischer Faszination müssen diese für Momente lebendig werden.“ – Wolfgang Fritz Haug zit. nach: Ogan 1992, S. 31f.

¹⁹ Weihsmann 1998, S. 13.

²⁰ Ogan 1992, S. 13.

²¹ Durth 1988, S. 140; Nerdinger 1993, S. 15 und 21.

Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy (2000) gelang es ihm aufzuzeigen, dass und wie die formal-ästhetischen Entscheidungen Hitlers und seines „Hofarchitekten“ Albert Speer einen direkten Einfluss auf die Quantität und die Art der Materialien ausübte, die durch Zwangsarbeit hergestellt wurden.²²

Ziel

Nicht eine abschließende moralisch-philosophische oder ästhetisch-kunsthistorische Bewertung vorzunehmen, war das Ziel meiner Darstellung. Stattdessen sollten jene Bestimmungsfaktoren aufgezeigt werden – Vorgeschichte und Kontext der NS-Planungen in Salzburg –, die sich der Alltagserfahrung im Normalfall entziehen und zu der Annahme verleiten, Architekturgeschichte müsse sich in der konkreten Bauausführung manifestieren, um real zu existieren und historisch ins Gewicht zu fallen. Das ist vermutlich mit ein Grund, warum die politischen Zusammenhänge und ökonomischen Strukturen gerade im Hinblick auf die Leistungen von Architekten mit geringer Reputation und Medienpräsenz im Verborgenen blieben und zum Teil erst einer gründlichen Bearbeitung zugeführt werden müssen, ebenso wie die Kontinuität ihres Schaffens (– „unter welchen epochal unterschiedlichen, strukturell andersartigen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen sich diese Praxis vor und nach 1945 vollzog“²³).

Die Rekonstruktion der unterschiedlichen Lebensabschnitte Reiters sollte aber auch deutlich machen, dass es sich bei seinen Tätigkeiten als Architekt nicht um eine logisch-lineare Entwicklung handelte. An dieser Stelle galt es, das Idealbild der logischen Abfolge von architekturgeschichtlichen Ereignissen einer Revision zu unterziehen. Parallel dazu soll die folgende Darstellung aufzeigen, dass eine „allgemeine“ Kunstgeschichte nicht existiert, bzw. dass diese sich letztlich aus Einzelschicksalen und -ereignissen zusammensetzt. In diesem Sinn geht es hier nicht nur um die Darstellung einer charakteristischen Stilentwicklung. Wie viele angepasste Architekten seiner Generation war auch Otto Reitter bereits vor der Hitlers „Machtübernahme“ tätig gewesen, hatte fachliche Kompetenzen erworben und Erfahrungen gesammelt, die seine Konzepte und Vorstellungen in der Zeit während des Zweiten Weltkrieges bis zu einem gewissen Grad beeinflussten.²⁴ Allerdings lassen sich in dem hier ausgebreiteten Werk eines Einzelnen wenige Belege finden, die dokumentieren, wie dessen Prägung und Motivation angesichts repressiver Politik individuelle ästhetische Entscheidungen generierte.²⁵ Seine Karriere exemplifiziert viel mehr Möglichkeiten „künstlerischen“/architektonischen Engagements im Rahmen uneingeschränkter Gewaltherrschaft,²⁶ sowie die Entwicklung einer Stadt, die sich durch großenwahnsinnige Architekturprojekte in eine NS-Kulturfestung verwandeln sollte.

²² Jaskot 2000, S. 3.

²³ Durth 1988, S. 9.

²⁴ Vgl. Durth 1988, S. 12.

²⁵ Nach wie vor ist strittig, ob man überhaupt von einer originären „nationalsozialistischen Kunst“ sprechen kann oder nicht. Diese Bezeichnung soll wohl in erster Linie auf die politische Dimension der Kunst während des Nationalsozialismus aufmerksam machen und verdeutlichen, dass diese eingespannt in staatliche Mechanismen zu propagandistischen Zwecken „missbraucht“ wurde, dass sie also niemals neutrale Folie war, sondern immer schon Projektionsfläche. – Weihsmann 1998, S. 13.

²⁶ Vgl. Jaskot 2000, S. 147.



Abb. 1: Der Architekt Otto Reitter (2. v. rechts) und sein Partner Otto Strohmayr (rechts außen) bei der Besichtigung des umgestalteten Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942.

3. Otto Reitter. Ausbildung und erste Projekte

Als jüngster der zwei Söhne des Tapezierermeisters Albert Reitter und seiner Frau, geborene Anna Würz, wurde der Architekt Otto Reitter am 20. Oktober 1896 in Salzburg geboren.²⁷ Kulturell geprägt von seiner Geburtsstadt sollte fortan neben der Architektur auch die Musik eine wichtige Stellung in seinem Leben einnehmen. Seit 1909 Ehrenmitglied der *Salzburger Liedertafel*, machte Reiters Vater sich als Solist im Konzertsaal und am Domchor durch seinen kräftigen Tenor beliebt.²⁸ Auch Otto Reiters spätere Ehefrau Herta Reitter, geborene Peyrer-Heimstätt, soll sich bei gelegentlichen Liederabenden im *Mozarteum* stimmlich hervorgetan haben, wobei ihre potenzielle Karriere infolge der Vermählung unbemerkt abbricht.²⁹ Sein Bruder Albert Reitter maturierte an der Musikschule des *Mozarteums* in Salzburg im Klavierspiel und betreute ab 1926 die wissenschaftlichen Aufgaben der Stiftung, welcher er von 1938 bis 1944 als Präsident vorstand, nachdem das Konservatorium unter nationalsozialistischer Führung in eine „Hochschule für Musik“ umgewandelt wurde.³⁰

²⁷ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 17.1.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1959, Nekrolog Otto Reitter, S. 252. (Sta Szbg); vgl. Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1963, Nekrolog Dr. Albert Reitter (Junior), S. 182. (Sta Szbg); vgl. Oberhammer 2001f, S. 421.

²⁸ Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1945, Nekrolog Albert Reitter (Senior), S. 211. (Sta Szbg); Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 26.8. und 31.8.2008 – Transkription bei Autorin.

²⁹ Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 31.8.2008 – Transkription bei Autorin.

³⁰ Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1960, S. 13f. (Sta Szbg); vgl. Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1963, S. 2. (Sta Szbg); „Die Musikschule Mozarteum [...] wurde nach oben mit einer Hochschulabteilung, nach unten mit einer Jugendmusikabteilung, die eng an die HJ

Während seine Mutter, eine sehr glaubenstarke Frau, jeden Sonntag die Messe besuchte,³¹ führte der politische Aufstieg seines Bruders Albert Reitter³² in der Zeit des Nationalsozialismus vom Salzburger Rechtsanwalt zum Regierungspräsidenten (1939-1944) und Gauhauptmann (1940-1944) der Stadt – „zweithöchster Beamten des Landes“³³ nach Reichsstatthalter und Gauleiter Friedrich Rainer³⁴ – zu „Anfeindungen“³⁵ durch die Würdenträger der Kirche;³⁶ in erster Linie aufgrund der von der NSDAP veranlassten Raumbeschaffungs- bzw. Räumungsaktionen.³⁷ Im Gegensatz dazu zeigte sich Albert Reitter während seiner Zeit als Regierungspräsident ausgesprochen engagiert in Bezug auf den Ausbau und die Ausstattung der Schule des *Mozarteums* – deren Erhebung zur staatlichen Hochschule er 1939 erwirkte –, die Instandsetzung der Wohnräume des ehemaligen Mozart-Wohnhauses sowie die Freimachung des Tanzmeistersaales.³⁸ Über seine Initiative wurde auch das Theater durch den Zusammenbau mit dem ehemaligen Hotel Mirabell wesentlich ausgebaut.³⁹ Aus diesem Grund wurde Albert Reitter 1957 „in Würdigung seiner Verdienste um die Stiftung Mozarteum [...] zum Ehrenmitglied des Kuratoriums der Stiftung ernannt“⁴⁰.

Otto Reitters Karriere schoss während der nationalsozialistischen Herrschaft in Salzburg vergleichbar unerwartet und ruckartig in die Höhe, wie die seines Bruders. Nachdem er die Oberrealschule besuchte,⁴¹ meldete er sich mit Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 als Einjährig-Freiwilliger bei dem *K. u. K. Feldkanonregiments Nr. 8* in der Umgebung von Rovereto.⁴² Danach diente er weitere drei Jahre bis 1918 als mehrfach ausgezeichnete Artillerie- und Fliegeroffizier – zuletzt als Leutnant in der Reserve der Fliegertruppe.⁴³ Die

angelehnt war, ausgebaut. 1941 erhielt das Mozarteum den Rang einer Reichshochschule für Musik.“ – Hanisch 1997, S. 145, vgl. Dopsch 2001, S. 198.

³¹ Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 31.8.2008 – Transkription bei Autorin.

³² Wie viele andere Funktionäre des Gaues Salzburg erhielt, auch Regierungspräsident Dr. Albert Reitter einen SS-Ehrenrang. – Hanisch 1981, S. 204.

³³ Dr. Albert Reitter wurde trotz seiner Position während des NS-Regimes nicht vor Gericht gestellt und kam mit einer Verwarnung durch Innenminister Himmler davon, wobei seine von Otto Reitter geplante Villa in Riedenburg Ende April 1945 Zentrum des erfolglosen Versuchs wurde, eine Koalition zwischen SS und Katholisch-Nationalen zu etablieren. – Hanisch 1997, S. 171.

³⁴ Hanisch 1997, S. 134.

³⁵ Auch wenn Anfeindungen in der NS-Zeit kaum möglich waren zählte die katholische Kirche nach wie vor zu den „potentesten Gegnern“, da sie große Teile der Landbevölkerung sozial und ideologisch „kontrollierte“. – Hanisch 1981, S. 215f.

³⁶ Vgl. Hanisch 1983, S. 341.

³⁷ Dies betrifft unter anderem das gesamte Vermögen der Benediktiner-Erzabtei St. Peter in Salzburg und der Benediktinerabtei Michaelbeuern, das „auf Grund der Verordnung über die Einziehung volks- und staatsfeindlichem Vermögens im Lande Österreich vom 18.11.1938-RGB.I S.1620 [...] zu Gunsten des Deutschen Reiches, vertreten durch den Reichsminister der Finanzen, eingezogen“ und „in Entsprechung des §2 des Erlasses des Führers und Reichskanzlers über die Verwertung des eingezogenen Vermögens vom 29.5.1941-RGB.I. S. 203 [...] dem Herrn Reichsstatthalter [Dr. Albert Reitter; Anm. d. Autorin] in Salzburg zur Verwertung übergeben“ wurde. – DÖW, 19391, Verfügung der geheimen Staatspolizei, Staatspolizeistelle Salzburg, 6.1.1942, gez. Dr. Kurt Christmann (Gestapoleitung); vgl. Hanisch 1997, S. 68ff; Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

³⁸ Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1963, S. 2f. (Sta Szbg)

³⁹ Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1960, S. 13. (Sta Szbg)

⁴⁰ Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1960, S. 14. (Sta Szbg); „Die NS-Kunstauffassung definierte Albert Reitter bei der Eröffnung der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ im Festspielhaus (4. September 1938): ‚Kunst ist höchster Ausdruck der Rassenseele.‘“ – Albert Reitter zit. nach: Hanisch 1997, S. 65.

⁴¹ UNI AK Wien/Sammlung, Nationale Otto Reitter (geb. 20.10.1896).

⁴² OeStA, KA, Qualifikationslisten, Ktnr. 2728, Qualifikationsliste Otto Reitter (geb. 20.10.1896); Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9. und 7.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Welz 1958, S. 4; vgl. Hermann Gieslers Biografie in: Davidson, 1995, S. 487.

⁴³ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 17.1.2010 – Transkription bei Autorin; vgl. UNI AK Wien/Sammlung, Nationale Otto Reitter (geb. 20.10.1896).

Wiedereingliederung ehemaliger Soldaten stellte nach dem Krieg in Österreich und Deutschland eine der größten Herausforderungen dar. Otto Reitter erwarb sich zunächst erste fachliche Kompetenzen in Hallein: Er besuchte einen viermonatigen Lehrgang an der *Fachschule für Holz- und Steinbearbeitung* bevor er in die Hauptstadt übersiedelte, um ein Jahr an der *Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (der späteren Hochschule bzw. seit 1998 *Universität für Angewandte Kunst*) Architektur zu studieren.⁴⁴

2.1. Wahl der Ausbildungsstätte: Wien (1919/20)

Aus seiner an der Wiener Kunstgewerbeschule angelegten Nationale (Personenbeschreibung) geht hervor, dass Otto Reitter im Wintersemester 1919/20 das Studium mit dem Berufswunsch Innenarchitekt begann und neben seiner Holzfachausbildung bereits einen Lehrbrief in der Tapeziererbranche besaß.⁴⁵ Als Student der Meisterklasse des Architekten, Designers und Bühnenbildners Oskar Strnad (1879-1935)⁴⁶ war er zusätzlich für die Fächer *Ornamentale Formenlehre* bei Franz Cizek und *Ornamentale Schrift, Heraldik I* bei Rudolf Larisch eingeschrieben.⁴⁷ Ferner stand seine Generation unter dem Einfluss von Josef Hoffmann, welcher zu dieser Zeit ebenfalls an der Kunstgewerbeschule in Wien eine Klasse für Architektur unterrichtete.⁴⁸

Auf Empfehlung desselben (Hoffmanns) war Strnad 1909 dem Ruf Alfred Rollers (1864-1935), kurz nach dessen Ernennung zum neuen Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule im Jahr 1909 gefolgt, um das Fach *Allgemeine Formenlehre* zu unterrichten, bevor er ein Jahr später den Professorentitel verliehen bekam; 1918 übernahm er zusätzlich nach dem „Rückzug“ Heinrich Tessenows (1919/20) nach Dresden, dessen Architekturschüler und gab die Allgemeine Abteilung auf.⁴⁹ Unter Otto Reitters Kommilitonen befanden sich unter anderem:⁵⁰ Margarete Lihotzky (später Schütte-Lihotzky), die erste und damals einzige Frau, die in Österreich das Studium der Architektur abschloss, Gabriel Guevrekian, welcher in den 1920er Jahren im Umkreis Le Corbusiers in Paris arbeitete und schließlich zum wahrscheinlich bedeutendsten Vertreter des Internationalen Stils im Iran avancierte, Oswald Haerdtl, der nach Strnads Tod dessen Professur für Architektur an der Kunstgewerbeschule übernahm – unter seiner Obhut schloss Christina Vorderegger (geb. Reitter), die Tochter Otto Reitters, im Jahr 1950 ihr Architekturstudium ab⁵¹ – sowie Hans Adolf Vetter, der sich vor allem als Theoretiker etablierte.⁵²

Während sich die europäische Moderne in den Jahren um den Ersten Weltkrieg vor allem an außerakademischen Schauplätzen und in den Medien entwickelte – in vielen der großen Städte, wie beispielsweise Wien, Berlin oder München hatten sich so genannte *Sezessionen* etabliert –, wurde an den Akademien und Kunsthochschulen weiterhin für die

⁴⁴ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 7.9.2008 – Transkription bei Autorin.

⁴⁵ UNI AK Wien/Sammlung, Nationale Otto Reitter (geb. 20.10.1896).

⁴⁶ Vgl. Iris Meder/Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad. 1879-1935, (Ausst. Kat., Jüdisches Museum, Wien), Wien 2007.

⁴⁷ UNI AK Wien/Sammlung, Schülerbögen, Schülerstand der Kunstgewerbeschule 1919/20; Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9. und 7.9.2008 – Transkription bei Autorin.

⁴⁸ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

⁴⁹ Niedermoser 1965, S. 14, S. 24 und S. 91; Spalt 1978a, S. 5; Weich 1995, S. 12 und S. 92; Meder 2007, S. 11.

⁵⁰ UNI AK Wien/Sammlung, Schülerbögen, Schülerstand der Kunstgewerbeschule 1919/20; vgl. Spalt 1979, S. 62.

⁵¹ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 17.1.2010 – Transkription bei Autorin; UNI AK Wien/Sammlung, Klassenkataloge, Datenbankauszug Christina Reitter (geb. 8.7.1927).

⁵² Boeckl 1995, S. 346f.

Sicherung gestalterischer Traditionen und die Wiederbelebung handwerklicher Produktion geworben.⁵³ Die Wiener Kunstgewerbeschule bildete mit ihrem starken Praxisbezug jedoch eine Ausnahme: Hier wurde einerseits die retrospektive Idee einer intimen Handwerks-Gemeinschaft zwischen Lehrenden und Lernenden verfolgt, ohne der Vielfalt moderner Planungsfragen zu entsagen oder die Fortschritte der Moderne dahingehend zu tabuisieren. Auch die *Akademie der bildenden Künste Wien*, an der Reitlers späterer Partner Otto Strohmayr (1900-1945)⁵⁴ studierte, war seit dem Antritt Otto Wagners (1894) im Gegensatz zur eher traditionalistischen *Stuttgarter Schule* in Deutschland ausgesprochen modern ausgerichtet.

Im Vergleich zu der propagierten Experimentierfreudigkeit neuer Bildungssysteme wie etwa dem *Bauhaus* (ab 1919), musste dem gerade erst aus dem Krieg heimgekehrten Otto Reitter der relativ „gesicherte“ Weg, den die Kunstgewerbeschule beschritt, ungleich erstrebenswerter erscheinen.⁵⁵ Zudem kam, dass die Motivation für viele der Neuzugänge den Beruf des Architekten zu erlernen, in deren Familientradition begründet lag – so zum Beispiel auch bei den NS-Architekten Hermann Giesler (1898-1987) und Albert Speer (1905-1981) –, und bis zu einem gewissen Grad auch die bildungsbürgerliche Vorstellung von Architektur als *techné*, Symbiose von Baukunst und -technik beinhaltete. Nach der Wahl seines Ausbildungsortes Wien war die erste Studienzeit für Otto Reitter daher, wie für viele Studierende seiner Generation, „eine Zeit der Umschau nach kompetenten Lehrern, die durch ihr Werk bereits ausgewiesen waren, aber auch in bewegenden Zukunftsfragen Orientierung zu bieten wußten – und sei’s durch konsequenten Konservativismus.“⁵⁶ Einen solchen „Ruhepol“ bot beispielsweise der Unterricht Heinrich Tessenows (1876-1950) – später „Mentor“ Albert Speers⁵⁷ – welcher in den Jahren 1913 bis 1919 an der Kunstgewerbeschule in Wien Architektur lehrte und in seinen Publikationen für die Vereinfachung der Baukunst bei gleichzeitiger Stärkung handwerklicher Traditionen eintrat; wie Oskar Strnad vermied er es bewusst, die experimentelle Produktivität seiner Studenten allzu sehr herauszufordern.⁵⁸

Ein ähnliches pädagogisches Konzept wurde auch in Deutschland an der konservativen *Stuttgarter Schule* umgesetzt, deren eigentümliche Wirkung scheinbar darin bestand, „daß dennoch keine Dogmen gelehrt, sondern Fähigkeiten zur Improvisation und Anpassung an wechselnde Aufgabenstellungen ausgebildet wurden.“⁵⁹ Lehrer wie Paul Bonatz (1877-1956)⁶⁰ – während des *Dritten Reiches* ein gefragter Architekt – zeigten sich

⁵³ Durth 1988, S. 29, S. 41 und S. 54; vgl. Pehnt 2006, S. 120.

⁵⁴ Otto Strohmayr wurde am 21. Juli 1900 in Hallein geboren und schloss mit 1. Juli 1926 sein Architektur-Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien ab. – Sta Szbg, PA 026/02, Austrittszeugnis, Salzburg, 1.7.1926, gez. Rudolf Bacher (Direktor) und Clemens Holzmeister (Professor); vgl. AdbK Wien/Universitätsarchiv, Studienakt Nr. 568, Otto Strohmayr (geb. 21.7.1900); vgl. Oberhammer 2001a, S. 494.

⁵⁵ Vgl. Durth 1988, S. 41.

⁵⁶ Durth 1988, S. 42.

⁵⁷ „Als Tessenow [später in Berlin; Anm. d. Autorin] die ersten Examen vorgenommen hatte, wählte er aus der Gruppe der Studenten Speer und Wolters zur Tätigkeit in seinem Privatatelier aus. Nach kurzer Bewährungsprobe wurde Speer 1928 mit 23 Jahren jüngster Assistent der Hochschule im Seminar Tessenows, Wolters begann mit seiner Doktorarbeit bei Tessenow.“ – Durth 1988, S. 59; vgl. Lane 1963, S. 183; vgl. Sommer 1976, S. 11; vgl. Ellenbogen 2006, S. 24. Heinrich Tessenows Dalcroze-Institut in Dresden-Hellerau (1910/11) gilt mitunter als Initialbau des Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts. Zwar übte er indirekt großen Einfluss auf seinen ehemaligen Schüler Speer aus, doch lehnte er trotz Speers Aufforderung die direkte Beteiligung an NS-Bauvorhaben ab. – Sommer 1976, S. 11; vgl. Ellenbogen 2006, S. 24.

⁵⁸ Durth 1988, S. 57f; Sommer 1976, S. 5; Weich 1995, S. 17.

⁵⁹ Durth 1988, S. 50.

⁶⁰ Die „Heimatschutz“-Architektur der *Stuttgarter Schule* um Paul Bonatz, Paul Schmitthenner, Heinz Wetzel und ihre Schule gewann im Nationalsozialismus stark an Einfluss; wobei neben Heimstätten und Mehrfamilienhäusern auch das bürgerliche Einfamilienhaus und die Villa gebaut wurden. Bevor Bonatz nach „anfänglicher Begeisterung“ Ende 1942 in die Türkei emigrierte, arbeitete er an dem Umbau von *Schloß Graf von der Schulenburg-Wolfsburg* – eine ähnliche Bauaufgabe, die Reitter und Strohmayr in *Schloß Fuschl am*

durchaus aufgeschlossen für moderne Ansätze, wie sie in Berlin zur selben Zeit erprobt wurden: „Nackte Wände und flache Dächer waren in seiner Lehre keineswegs ein Tabu; auf die Vielseitigkeit der Studenten kam es ihm an, da auch sie einmal ‚alle fortschrittlichen Regungen der Zeit‘ führend mitmachen können sollten.“⁶¹ Über den Studienbeginn an der *Stuttgarter Schule* schreibt Bonatz selbst:

„Im Frühjahr 1919 begann für die Architekten-Abteilung der Hochschule die glücklichste und fruchtbarste Zeit. Junge lebendige Lehrer begegneten sich hier mit den besten Schülern. Es waren die Heimkehrer aus dem Feld; viele waren als Freiwillige eingetreten und kehrten als Offiziere zurück, sie hatten die hohe Schule der Pflichterfüllung durchgemacht und waren nun aufnahmebereit und hungrig nach der anderen Welt, die nicht die des Krieges war. Es war die Zeit, in der wir alle gleich arm waren. Damals wurden zwischen Lehrern und Schülern Freundschaften fürs Leben geschlossen.“⁶²

2.2. Verbote der Moderne? Der Lehrer Oskar Strnad

Die besondere Anziehungskraft des Professors Oskar Strnad lag für Reitter mit Sicherheit in der Art und Weise, wie er es verstand, aus der Vielgestaltigkeit des vorherrschenden Historismus als „Verbote der Moderne“ aufzutreten, ohne deshalb mit den Traditionen bürgerlicher Wohnkultur zu brechen.⁶³ Der von ihm adaptierte „Klassizismus“ ist in keiner Hinsicht mit einem rückwärtsgewandten Zitieren alter Stilelemente gleichzusetzen, sondern viel mehr die „Antwort“ auf das in Wien vorhandene Übermaß an Dekor und Ornamentik.⁶⁴ Strnad, der von 1900 bis 1903 an der Technischen Hochschule in Wien studiert hatte,⁶⁵ wurde in seiner Architekturauffassung besonders stark durch seinen Lehrer Carl König beeinflusst: Demgemäß erschienen ihm die profunde Kenntnis alter und ältester Kunstströmungen – im Speziellen der Antike sowie das Studium Andrea Palladios – als unabdingbare Voraussetzung modernen Architekturschaffens.⁶⁶

Dem Moderne-Verständnis, welches sich innerhalb dieser Schule herausbilden sollte, ging ein „abstrahiertes Verständnis von Tradition“⁶⁷ voraus, deren ästhetische Kriterien in der Praxis bewusst erprobt wurden:⁶⁸ Auf der Winterausstellung *Österreichisches Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* 1911/12 gestaltete Strnad in Zusammenarbeit mit Josef Frank, Hugo Gorge und Viktor Lurje einen Raum mit Empore und zeigte unter anderem einen mittelalterlich inspirierten Gobelin;⁶⁹ für die *Frühjahrsausstellung Österreichischer Kunstgewerbe* 1912, ebenfalls im *Österreichischen Museum*, entwarf Strnad einen Gartensaal, bei dem wiederum Gestaltungselemente aus Antike und Frührenaissance Verwendung fanden.⁷⁰

„Die jungen Architekten verarbeiteten vielfältige Anregungsquellen, die von der Möbelkunst der englischen *Arts and Crafts*-Bewegung über Architekturformen der italienischen Frührenaissance bis zu

See (November 1939) beschäftigen wird (vgl. Kapitel 3.3.). – Wulf 1963, S. 308; Richter/Zänker 1988, S. 176f; Wehsmann 1998, S. 173.

⁶¹ Durth 1988, S. 50.

⁶² Paul Bonatz zit. nach: Durth 1988, S. 46.

⁶³ Vgl. Durth 1988, S. 42.

⁶⁴ Vgl. Ellenbogen 2006, S. 18.

⁶⁵ Ottillinger 2009, S. 64.

⁶⁶ Niedermoser 1965, S. 13, Meder 2007, S. 10.

⁶⁷ Meder 2007, S. 23.

⁶⁸ Während seiner Studienzeit fertigte Strnad unter anderem Bauaufnahmen barocker Gebäude für den Hofburgarchitekten Friedrich Ohmann an, in dessen Büro er nach Abschluss des Studiums arbeitete.⁶⁸ Mit seinem Kollegen Oskar Wlach reichte er 1907 den Entwurf für ein Kriegsministerium am Stubenring ein, welches sich an Fischer von Erlachs Hofbibliothek orientierte. – Meder 2007, S. 11.

⁶⁹ Meder 2007, S. 11.

⁷⁰ Ottillinger 2009, S. 20.

Ornamentformen der Volkskunst reichten. Die Möbel und Architekturdetails folgten keinem gemeinsamen Leitstil, sondern gemeinsamen Gestaltungsmaximen, zu denen weiße Wände, leicht wirkende Möbelformen – auch Schränke standen stets auf Beinen – sowie Freude am ornamentalen Detail gehörten.⁷¹

Der Stil Englands aus der Zeit um 1850 bzw. 1900 übte zu Strnads Studienzeit ungemeinen Einfluss auf Kunstschaffende in ganz Europa aus, wenn auch seine „Anhänger“, wie die *Wiener Werkstätte*, die *Wiener Secession*, der *Deutsche Werkbund* oder das *Bauhaus*, die Anleihen der Briten auf ganz unterschiedliche Weise verarbeiteten.⁷² Die von John Ruskins (1819-1900) Architekturtheorie *Seven Lamps of Architecture* (1849) ausgehende Künstler-„Bewegung“ hatte sich in den 1850er Jahren um den Architekten/Kunstgewerbler/Maler/Dichter William Morris (1834-1896) gruppiert, welcher ganz im Sinne seines Vorreiters Ruskin, statt der maschinellen Produktion das mittelalterliche Ideal des handwerklichen Künstlertums anstrebte.⁷³ 1888 wurde in London die Ausstellungsgesellschaft *Arts and Crafts Exhibition Society* gegründet, nach der die Bewegung heute benannt ist.⁷⁴ Es waren die Ideen dieser Folgegeneration (ca. 1890-1910), ihr – Architektur und Einrichtung gleichermaßen umfassendes – ästhetisches Konzept und der ungezwungen behagliche Wohnstil, der eine Vielzahl von Wiener Künstlern und Architekten, darunter neben Strnad auch Josef Hoffmann (1870-1956) und Adolf Loos (1870-1933), in ihren Bann schlug.⁷⁵

In seiner Grundhaltung teilte Strnad zwar durchaus die Meinung Morris' von Architektur als „Grundlage aller Künste“, von der aus weitere gestalterische Überlegungen ihren Ausgang nehmen sollten.⁷⁶ Andererseits mussten ihn gerade Ruskins Ausfälle gegen die Renaissance und Andrea Palladio verstört haben: „Was irgendeine Beziehung zu den fünf Ordnungen oder zu einer von ihnen hat – alles, was dorisch, ionisch, toskanisch, korinthisch, oder komposit, oder in irgendeiner Art gräzisiert oder romanisiert ist; alles, was den geringsten Respekt vor vitruvischen Gesetzen oder Übereinstimmung mit palladischem Stil verrät – dürfen wir nicht länger dulden.“⁷⁷ Auch wenn sich Strnads klassische Orientierung bisweilen gekonnt unterschwellig in den Entwürfen sedimentierte, vermochte die Neuartigkeit seiner Entwurfsideen nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die Auseinandersetzung mit historischen Stilen in seinen Augen stets die Basis künstlerischer Gestaltung bilden sollte. Es ging nicht darum, Vergangenes wieder zum Leben zu erwecken, sondern sich ihre Grundsätze zu vergegenwärtigen, ohne die Bedeutung einzelner Stilelemente deshalb in den Hintergrund zu drängen (vgl. Historismus).

Diesen Leitgedanken versuchte Strnad didaktisch in die Praxis umzusetzen: Er forderte seine Studenten auf, im benachbarten *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, historische Formen eingehend zu studieren, um so die Beziehung von Raum, Kleidung, Möbeln, Werkzeugen etc. freizulegen.⁷⁸ Man beschäftigte sich mit allem

⁷¹ Ottillinger fügt weiters hinzu, dass die Auseinandersetzung mit historischer Ornamentik in Anbetracht der gewählten Themenfelder, zu denen die König-Schüler Dissertationen vorlegten, keineswegs überrascht. Strnad schloss sein Studium 1904 mit einer Arbeit über *Das Prinzip der Decoration in der frühchristlichen Kunst* ab. – Ottillinger 2009, S. 19 und S. 64.

⁷² Vgl. Weich 1995, S. 139.

⁷³ Weich 1995, S. 76; vgl. Fischer 1987, S. 15f. Auch die Mitglieder des *Deutschen Werkbundes* wollten ihrem künstlerischen Schaffen unter Berufung auf John Ruskin und William Morris durch die Rückbesinnung auf quasi mittelalterliche Handwerksideale wieder Ziel und Richtung geben. – Wick 2007, S. 137.

⁷⁴ Weich 1995, S. 77.

⁷⁵ Weich 1995, S. 77.

⁷⁶ Weich 1995, S. 19; vgl. Weich 1995, S. 76 und S. 139f. „Was den ‚Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln der Baukunst‘ anbelangt, so gehörte dieser Topos zu den Kerngedanken des im Mai 1919 von Gropius gegründeten Staatlichen Bauhauses in Weimar.“ – Wick 2007, S. 135.

⁷⁷ John Ruskin zit. nach: Hajnóczi 1979, S. 8.

⁷⁸ Weich 1995, S. 13 und S. 14.

gleichermaßen, um so an jeder Stelle den richtigen Ausdruck und Charakter herauszuarbeiten. Nicht die fehlerfreie Reproduktion dieser Modelle sollte seine Schüler antreiben, sondern das Interesse an der Wechselbeziehung zwischen Zweck und Form, welche schließlich die Basis für „intuitives Gestalten“ liefern würde.⁷⁹ Die Berechtigung einer Form ergebe sich sinngemäß aus deren Zweck – „form follows function“⁸⁰ – wobei Strnad den Zweck durch die jeweilige Mode einer Kultur bzw. den Glauben eines Zeitalters (den Zeitgeist) bestimmt sah.⁸¹

2.3. Wiener Wohnkultur – *décoration parlante*

Gemeinsam mit seinen Studienkollegen Josef Frank und Oskar Wlach, mit denen Oskar Strnad ab den frühen zehner Jahren verstärkt zusammenarbeitete,⁸² propagierte er das Ideal einer undogmatischen, „benutzerorientierten Funktionalität“,⁸³ um auf diese Weise den Einfluss des Späthistorismus seines Lehrers (Carl König) abzustreifen und im Rahmen gemeinsamer Häuser-, Möbel- und Innenraumentwürfe die Grundsätze dessen festzulegen, was später mit dem Schlagwort *Wiener Wohnungsstil* klassifiziert wurde.⁸⁴ In seinem Artikel *Zu den Arbeiten Josef Franks* (in: *Interieur*, 1912) fasste Oskar Wlach gewissermaßen das Programm der (späteren) Arbeitsgruppe Strnad/Frank/Wlach zusammen:

1. „Alle Gegenstände eines Zimmers müssen innerhalb der festen Raumgrenzen, die Boden, Wand und Decke bilden, beweglich sein.
2. Architektonische Komposition und unbegründete Symmetrie machen den Raum starr, sind im Wohnraum zu meiden und nur in Repräsentationsräumen angebracht.
3. Maßstab für die Dimensionen und Proportionen der Möbel, v.a. der Schränke und Sitzmöbel, ist der Mensch.
4. Die Farben und Materialien im Raum sollen möglichst vielfältig sein.
5. Die Wände bleiben als neutrale Basis für die anderen Dinge im Raum meist am besten weiß.⁸⁵
6. Ornament hat nur an bestimmten Stellen und als Ausdruck einer bestimmten Idee, als Symbol, Berechtigung.
7. Plastisches Ornament, Profile etc. an Möbeln gelingen nur dem Handwerker. Der Architekt verwendet daher handwerkliche Qualitätsprodukte und entwirft selbst einfache Möbel, eventuell mit Intarsienschmuck.“⁸⁶

In seinem Unterricht versuchte Strnad den Studenten diesen architektonischen Leitfaden zu vermitteln, indem er mit ihnen die „Problematik des Raums an sich“ an konkreten Beispielen erarbeitete. Als Otto Reitter an der Wiener Kunstgewerbeschule seine Architektur-Ausbildung antrat, betraf das vor allem die Frage, wie man Raum erlebbar und für den Menschen fassbar machen könne. Zentraler Gedanke in der „Philosophie“ Strnads war

⁷⁹ Vgl. Durth 1988, S. 44.

⁸⁰ Vgl. Louis Henry Sullivan (1896), *The Tall Office Building Artistically Considered*, Lippincott's Magazine, in: <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/tallofficebuilding.html> (1.10.2010).

⁸¹ Vgl. Frank 1948), S. 215.

⁸² Spalt 1981, S. 246; vgl. Meder 2007, S. 13f.

⁸³ Meder 2007, S. 19f und S. 23.

⁸⁴ Niedermoser 1965, S. 15, Meder 2007, S. 9; vgl. Boeckl 1995, S. 38; vgl. das Kapitel „Haus und Garten“ – Neue Wiener Wohnkultur in: Gmeiner/Pirhofer 1985, S. 111-122. „Für die Kritik war dies [die sogenannte „Wiener Schule“; Anm. d. Autorin] eine wichtige neue Wiener Architekturbewegung nach der Secession und der Wiener Werkstätte, die nun für das Schwüle, Überfeinerte und Verspielte des weltentrückten Boudoirs stand“⁸⁴. – Meder 2007, S. 26.

⁸⁵ Auch Andrea Palladio – Vorbild für Oskar Strnad und Otto Reitter – forderte dazu auf, das Innere seiner Villen und Kirchen stets nur weiß zu tünchen.

⁸⁶ Oskar Wlach zit. nach: Weich 1995, S. 96f.

es, einen möglichst klaren Raumeindruck zu hinterlassen, indem das Verhältnis der räumlichen „Begrenzungslinien“ Fußboden, Wand und Plafond transparent bzw. freigelegt wurde.⁸⁷ Strnad schloss daraus mithin, wie ein Baukörper und die darin platzierten Gegenstände zu gestalten seien: „Es sollte klar ersichtlich sein, wo jeder der einzelnen Bestandteile des jeweiligen Objekts aufhört, wo der nächste Teil anfängt. Strnad sprach demzufolge vom ‚richtigen Dekorieren‘, vom Betonieren dessen, was er ‚Gelenke‘ nennt, nämlich die konstruktiven Schnittstellen der Einzelteile eines Objekts.“⁸⁸ Optische Orientierungspunkte wie Bodenbelag, Möbelstücke oder Balkendecke würden dem Betrachter zusätzlich Anhaltspunkte liefern, um ein konkretes Raumempfinden hervorzurufen. Zwar verurteilte Strnad vor seinen Schülern das „leere“ Ornament,⁸⁹ andererseits gestand er dem Anbringen dekorativer Elemente durchaus symbolischen Stellenwert zu: Diese würden als *décoration parlante* auf „neuralgische“ Punkte der Konstruktion aufmerksam machen.⁹⁰

Strnads Darlegungen finden durchaus ihre Entsprechungen in den Grundsätzen des *Deutschen Werkbundes*, dessen Diskussion über modernes Kunstgewerbe hauptsächlich von Hermann Muthesius (1861-1927)⁹¹ bestimmt wurde.⁹² In Österreich betonte man insbesondere den von Muthesius beschworenen Aspekt der „Materialgerechtigkeit“ – im Nationalsozialismus zu einem regelrechten „Materialfetischismus“⁹³ umgewertet –; denn hierzulande wurde größter Wert auf die Vermittlung von Materialkenntnissen und Verarbeitungstechniken gelegt.⁹⁴ Darüber hinaus ließen viele Architekten sich nicht auf ihr eigentliches Fachgebiet einschränken, sondern entwarfen sorgfältig ausgeführte Unikate für andere Bereiche.⁹⁵ Infolgedessen war das Kunstgewerbe Österreichs in Bezug auf die Entwicklungen hin zu industrieller Produktion durch eine ausgesprochen kritische Grundhaltung charakterisiert.⁹⁶ Auch Strnad stand dem, in seinen Augen zur Massenware „degradierten“ Kunstgewerbe äußerst ablehnend gegenüber.⁹⁷ Sein Einspruch gegen die Übermacht moderner Technik und Industrie zeigte sich unter anderem in seiner bevorzugten Verwendung von Holz und Rohrgeflecht gegenüber Stahl und Kunststoff – in dieser Beziehung stand Strnads Werk mit denen anderer Architekten Österreichs zu seiner Zeit geradezu in einer Linie.⁹⁸ Seine Lösungen lassen sich sowohl mit klassizistischen Tendenzen des *Jugendstils* in den frühen 1910er Jahren vergleichen, den Arbeiten Josef Hoffmanns beispielsweise, der mit Strnads Antritt an der Wiener Kunstgewerbeschule bereits seit zehn

⁸⁷ Weich 1995, S. 123f.

⁸⁸ Weich 1995, S. 16. Hierin lässt sich durchaus eine Parallele zu den Äußerungen Heinrich Tessenows feststellen: „Das Teilen und Verbinden oder das Gliedern und Zusammenordnen ist schließlich ein unendliches Kapitel.“ – Heinrich Tessenow zit. nach: Weich 1995, S. 17.

⁸⁹ Vgl. Adolf Loos (1908), Ornament und Verbrechen, Nachdruck in: August Sarnitz, Adolf Loos. 1870-1933. Architekt, Kulturkritiker, Dandy, Köln (u.a.) 2003, S. 84-89.

⁹⁰ Weich 1995, S. 17 und S. 18.

⁹¹ „In seinem bekannten Vortrag an der Handelshochschule in Berlin von 1907 hatte Muthesius von den im Kunstgewerbe Tätigen gefordert ‚[...] sich den Zweck eines jeden Gegenstandes zunächst einmal recht deutlich klarzumachen und die Form logisch aus dem Zweck zu entwickeln.‘“ – Weich 1995, S. 15; vgl. Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, 1904-05.

⁹² Weich 1995, S. 15.

⁹³ Stallmaier 1999, S. 30.

⁹⁴ Weich 1995, S. 20; vgl. Weich 1995, S. 18; vgl. Boeckl 1995, S. 29f; vgl. Max Eisler, *Österreichischer Werkbund. Österreichische Werkkultur*, hg. v. Österreichischem Werkbund, Wien 1916. Die Forderung nach „materialgerechtem“ Arbeiten wurde auch von der *Arts & Crafts-Bewegung* ausgesprochen und dem *Deutschen Werkbund* aufgegriffen; allerdings versuchte der *Deutsche Werkbund* nicht gegen, sondern mit der Industrie zu arbeiten. „So entstand die Architektur, die man in Deutschland die *Architektur der Neuen Sachlichkeit* nannte, später Internationaler Stil und heute die Architektur des Funktionalismus.“ – Posener 1978, S. 8 und S. 13.

⁹⁵ Vgl. Spalt 1978a, S. 5.

⁹⁶ Vgl. Achleitner 1978, S. 103f.

⁹⁷ Weich 1995, S. 27.

⁹⁸ Weich 1995, S. 138.

Jahren als Professor tätig war.⁹⁹ Seine Grundhaltung entspricht auf der anderen Seite jener der klassischen *Wiener Moderne*, exemplifiziert in der Villenarchitektur Adolf Loos'.¹⁰⁰ Dass Strnad Architektur ganz im Loos'schen Sinne als „Neben- und Nacheinander unterschiedlicher, einander ergänzender Eindrücke“¹⁰¹ realisieren wollte, wird an seinen beiden Hauptwerken in Wien-Döbling, dem Haus Hock (1910-1912) in der Cobenzlgasse Nr. 71 und dem nahen Haus Wassermann (1912-1914) in der Paul-Ehrlich-Gasse Nr. 4, besonders deutlich.¹⁰²

2.4. Die „bürgerliche Villa“ bei Strnad (1910-14)

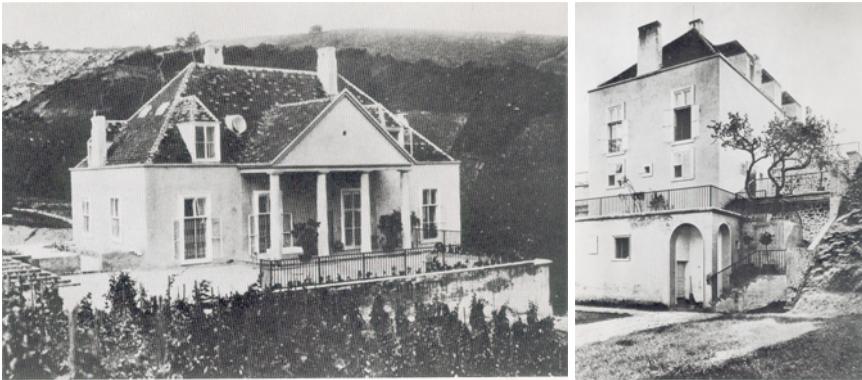


Abb. 2: Oskar Strnad, Haus Hock, Cobenzlgasse Nr. 71, Wien-Döbling, 1910-1912, Ansicht der Gartenseite im Süden. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

Abb. 3: Oskar Strnad, Haus Hock, Cobenzlgasse Nr. 71, Wien-Döbling, 1910-1912, Ansicht der Straßenfront im Osten. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

Situiert auf einem der Südosthänge des Wienerwaldes, wendet das lang gestreckte, rechteckige Gebäude für die Familie Hock in Wien-Döbling dem südlich liegenden Gartenteil seine eigentliche „Schauseite“ mit neoklassizistischem Säulenportikus und Dreiecksgiebel zu. Die nach Außen beweglichen Flügel der vier Fenstertüren erweitern den Wohn- in den Außenraum bzw. die Terrassenatmosphäre ins Hausinnere. Zwei symmetrisch neben dem Giebel stehende Dachfenster in einem Walmdach aus verschiedenfarbigen Ziegeln lassen zusätzliches, natürliches Licht in das Obergeschoß. Im Gegensatz zu dieser klassizistischen Gartenfront – im Einvernehmen mit einer „der Tradition des Palladianismus verbundenen repräsentativen Landhausarchitektur“¹⁰³ – bot sich dem Passanten auf der Straßenseite im Osten das Bild einer glatt verputzten, asymmetrisch komponierten Längsfassade.¹⁰⁴ Über dem Sockelgeschoß – mit seinen Brüstungsgittern weist es sich als Verlängerung der südseitigen

⁹⁹ Vgl. Weich 1995, S. 91.

¹⁰⁰ Vgl. Weich 1995, S. 51-53.

¹⁰¹ Meder 2007, S. 20.

¹⁰² Niedermoser 1965, S. 18; vgl. Meder 2007, S. 11-13 und S. 15-17. Im „kommunalen Wohnbau des Roten Wien, der dem Stockwerksbau mit monumentalem Pathos den Vorzug vor dem Reihenhaussiedlungsbau gab“, konnten Oskar Strnad und Josef Frank nur wenig realisieren (vgl. Strnad, Wohnhausanlage, Loeschenkohlgrasse Nr. 30-32, Wien-Fünfhaus, 1931/32 – im Stil der *Neuen Sachlichkeit*). Strnads Tätigkeit verlagerte sich nach dem ersten Weltkrieg zunehmend in Richtung Wohnungseinrichtung bzw. ab 1918 mit der Bekanntschaft zu Alfred Bernau, dem damaligen Direktor des Wiener Volkstheaters, in Richtung Bühnenbild; Josef Frank emigrierte Ende 1933 nach Stockholm, wo er hauptsächlich Möbel und Stoffe entwarf. – Meder 2007, S. 9; Ottillinger 2009, S. 64; vgl. Weich 1995, S. 89.

¹⁰³ Weich 1995, S. 90.

¹⁰⁴ Vgl. Adolf Loos, Haus Moller, Starkfriedgasse Nr. 19, Wien, 1927-1928.

Terrassierung aus – erhebt sich der leicht nach rechts versetzte Mittelteil. In vier Achsen gegliedert, erlaubt die Arkadenöffnung am äußersten Rand des Sockels (anstelle einer vierten Fensteröffnung) den Zugang zur Hausmeisterwohnung, sowie über ein offenes, gemauertes Treppenhaus den Zugang zum „Haupthaus“. Dieses ist symmetrisch in zwei Fensterachsen gegliedert, bestehend aus jeweils einem kaum merklich hervortretenden quadratischen Fenster ohne Fensterläden und einem darüber gelegenen, rechteckigen Fenster doppelter Länge, wodurch die Fassade eine starke vertikale Bindung erhält. Der bis auf eine kleine quadratische „Luke“ fensterlos gestaltete Mittelteil wird durch einen sichtbaren Kamin an prominenter Stelle optisch verlängert und verstärkt so die flächige Wirkung der schmucklosen Fassade.

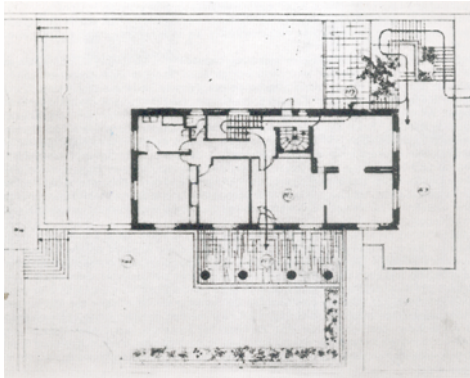


Abb. 4: Oskar Strnad, Haus Hock, Cobenzlgasse Nr. 71, Wien-Döbling, 1910-1912, Grundriss. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

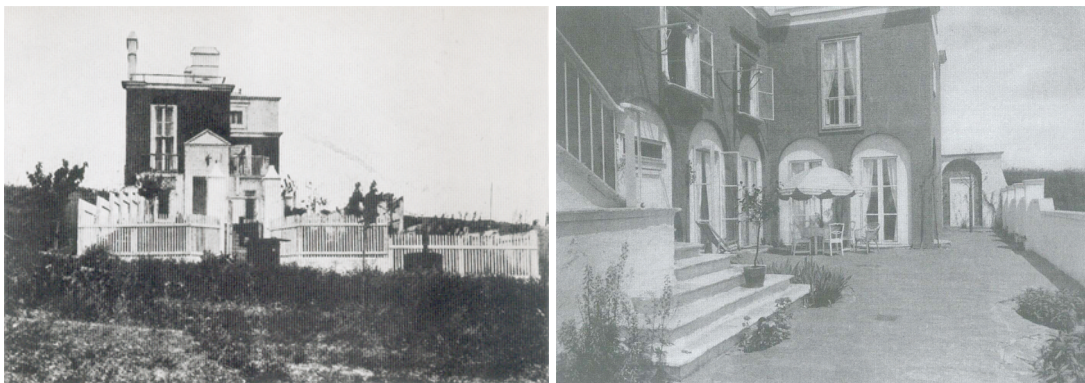


Abb. 5: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Ansicht der Eingangsfront im Südwesten. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

Abb. 6: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Ansicht der Terrassenseite im Südosten. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

Auch der Wohnbereich orientierte sich nach Faktoren der Schlichtheit und Übersichtlichkeit: Der Grundriss, geteilt in fünf nahezu gleich große Räume, ist nach fast allen Seiten zur Terrasse hin geöffnet; drei nach Süden und Osten hin orientierte Räume bilden einen L-förmigen Wohn- und Essbereich mit breiten Durchgängen, von der Küche durch eine zweiteilige Schiebetüre getrennt. Der als bühnenartige Halle ausgebildete mittlere Raum führt über eine Treppe in die Schlafräume des oberen Stockwerks mit „herrlichem“ Rundblick.¹⁰⁵ Im Gegensatz zu dem innovativen Bauplan dürfte sich Strnad bei der

¹⁰⁵ Vgl. Adolf Loos, Landhaus Khuner, Kreuzberg bei Payerbach, Niederösterreich, 1929-1930.

Möbelausstattung – im Einvernehmen mit dem Auftraggeber – an die Tradition der Wiener Biedermeiermöbel gehalten haben.¹⁰⁶

Die etwas geräumigere Villa für den Schriftsteller Jakob Wassermann in unmittelbarer Nähe bedeutet in vielerlei Hinsicht eine Steigerung des vorangegangenen Projekts: Auch hier kontrastiert die vertikale Ausrichtung der Eingangsfront mit einer breit gelagerten Terrassenseite, welche durch die L-Form der Wohnhalle zu einem Hof („Gartensalon“) ausgebildet ist. Der Luftraum des Hofes scheint die „Sichtseite“ des Hauses nach rechts hinten zu verschieben; so wird die Imposanz des über dem Portal angebrachten Giebelfeldes, als an die rechte Seite gedrängtes Villenmotiv stark gemildert. Optisch bleibt die Symmetrie der Fassade jedoch intakt, einerseits durch das französische Fenster seitlich des Giebels links und andererseits durch das Terrassengeländer auf der Hofseite des einstöckigen Anbaus. Während die Vertikalität der hochrechteckigen Fassade durch die Fenster- und Portalzone betont wird, verstärkt der Abschluss durch ein Flachdach den insgesamt kubischen Eindruck des längs gestellten Baukörpers. Wie beim Haus Hock paraphrasieren die hier nach rechts versetzte Eingangszone mit Dreiecksgiebel und die ruhiger gestaltete Hofseite mit Blendarkaden und Fenstertüren klassizistische Vorbilder; durch bewusst gesetzte Verschiebungen, die asymmetrische Gliederung der Fassade, den versetzten Rhythmus der Fenster und die Kombination unterschiedlicher Fensterformen, werden diese jedoch bewusst entschärft.

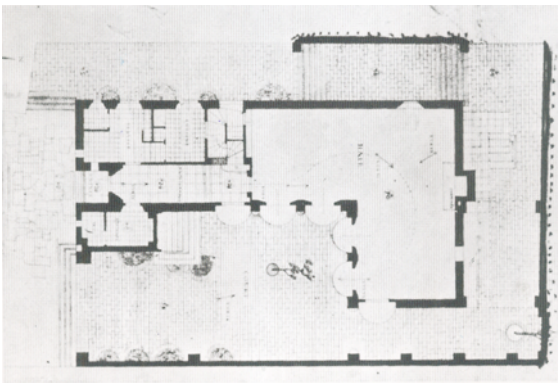


Abb. 7: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Grundriss. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

2.5. Reiters *Wohnungshausbau* – unter Tessenows Einfluss

Zwei von Otto Reitter in den 1930er Jahre entworfene Einfamilienhäuser brauchen den Vergleich mit seinem Lehrer in dieser Hinsicht durchaus nicht zu scheuen: Das Haus für den Hauptschullehrer Siegfried Amanshauser in St. Johann im Pongau, sowie ein weiteres für den Röntgenologen Dr. Fritz Melnitzky in der Gaisbergstraße Nr. 10, in Salzburg-Parsch. Auch wenn von dem geplanten Gebäude in St. Johann weder Skizzen noch Pläne überliefert sind, suggerieren die erhaltenen Fotografien, dass es sich bei dem für Amanshauser geschaffenen Kleinwohnhaus um einen Zentralbau mit quadratischem Grundriss – eine Art „Würfelhaus“ – handelte. Die Schlichtheit der in der Außenwand sitzenden Fenster des Obergeschoßes erinnert sowohl an das Haus Hock, mit seinem zur Straße ausgerichteten Hauptgebäudeteil oberhalb des Sockels, wie auch an die „Schauseite“ des Hauses Wassermann, dessen Fenstertüre mit Brüstungsgitter ebenfalls zu einem kleinen Balkon ausgebildet ist und damit die Eingangszone darunter bekrönt. Die geringe Größe der Anlage und – so lässt sich

¹⁰⁶ Meder 2007, S. 18.

spekulieren – die Vorlieben des Auftraggebers lassen hier jedoch weit weniger Spielraum für asymmetrische Akzente. Nichtsdestotrotz zeugen die Erweiterung des Wohnraums in den Außenraum durch eine vierteilige Fenstertüre und die einfache Ästhetik der glatt verputzten Gartenfassade, von einem Strnad sehr verwandten Verständnis von Moderne, dem das Werk seines (Strnads) Vorgängers Heinrich Tessenow deutlich näher stand als die üppigen, dekorativen *Jugendstil*-Entwürfe Josef Hoffmanns.¹⁰⁷



Abb. 8: Otto Reitter, Haus Amanshauser, St. Johann im Pongau, Salzburg, 1933, Ansicht der Gartenseite.

Abb. 9: Heinrich Tessenow, Pförtnerhaus von Haus Dohrn, Heideweg Nr. 22, Dresden-Hellerau, 1911, Seitenansicht aus nördlicher Richtung.

Tessenow, der mit einem Buch über Kleinstwohnungen (*Der Wohnungsbau*, 1903) Aufsehen erregt hatte, hielt seine Studenten dazu an, die Bauabsichten einfach, zwingend und leicht ersichtlich umzusetzen, um zu vermeiden, dass die Handschrift des Architekten das Endprodukt dominiere. Dem Entwurf müsse eine Art „Ur-Form“¹⁰⁸ des Hauses zugrunde gelegt werden, das sich an den unmittelbar praktischen Bedürfnissen des Menschen orientiere.¹⁰⁹ Dementsprechend entbehren auch Tessenows Entwürfe für die Bebauung der Gartenstadt in Hellerau ab 1909 – vor seiner Lehrtätigkeit in Wien 1913-19 – jeglicher ornamentaler Elemente; die Kargheit der Fassade wird nur punktuell durch die harmonische Verteilung von Fenstern und Türen an den nackten Putzwänden unterbrochen.¹¹⁰ Die Einzelhäuser versuchen nicht mit dekorativ überformten Schauseiten zu beeindrucken, sondern bestechen durch die Klarheit der Form (und ihrer Proportionen), welche mit dem Amanshauser Haus durchaus korrespondiert: Hier wie da erhebt sich ein niedriges und regelmäßig geformtes Bauvolumen über einem quadratischen Grundriss und wird durch ein prismenförmiges Dach (schräge Dachflächen) abgeschlossen, auf dem große Dachfenster ruhen.¹¹¹ Schließlich ist es vor allem das übereinstimmende Motiv des geschlossenen und zentrierten kubischen Baukörpers, der den Anschluss an die Einfachheit der Häuser jener Landstriche, in denen sie stehen, sucht, der den Vergleich zwischen Reitter und Tessenow rechtfertigt.

¹⁰⁷ Meder 2007, S. 13. Josef Hoffmann, der 1903 mit Koloman Moser und dem Industriellen Fritz Wärndorfer die *Wiener Werkstätte* gegründet hatte, entwickelte sich zu jener Zeit, da Tessenow von Direktor Alfred Roller an die Wiener Kunstgewerbeschule berufen wurde gerade von „der funktions- und materialgerechten Gestaltung in einen alles erfassenden ornamentalen Trieb“. – Sommer 1976, S. 8; vgl. Boeckl 1995, S. 30.

¹⁰⁸ Goethes Gartenhaus in Weimar wurde und wird aufgrund der einfachen Grundform und dem zugrunde liegenden Proportionsschlüssel (das Walmdach entspricht der doppelten Gebäudehöhe) mitunter als Archetyp oder Ur-Form des deutschen Hauses anerkannt. – De Michelis 1991, S. 63; vgl. Pehnt 2006, S. 42.

¹⁰⁹ De Michelis 1991, S. 40.

¹¹⁰ De Michelis 1991, S. 55.

¹¹¹ Vgl. De Michelis 1991, S. 59.

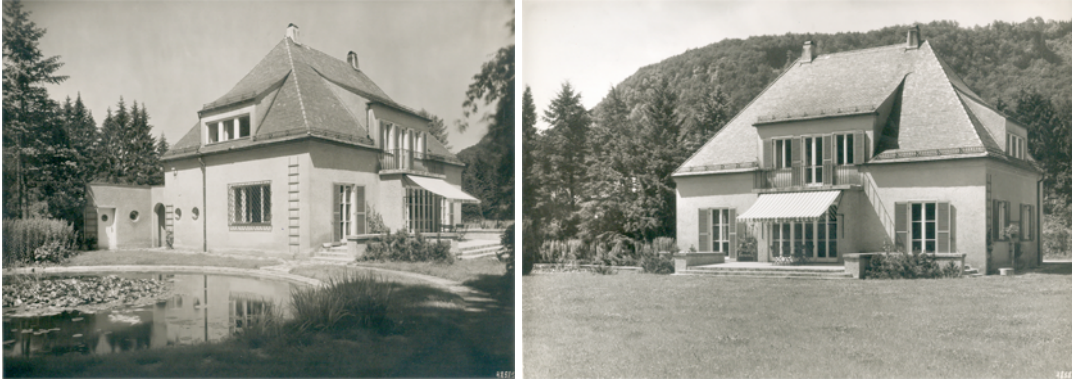


Abb. 10: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, 1936/37, Gartenansicht im Südwesten.

Abb. 11: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, 1936/37, Gartenansicht Südosten.



Abb. 12: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, Zustand im Juni 2010, Gartenansicht im Südosten.

Im Gegensatz zu Reitters „Würfelhaus“ wird bei der Villa Melnitzky durch den Kontrast zwischen asymmetrisch gestalteter Längsfassade vor rundem Teich und symmetrisch gestalteter Gartenseite nochmals die Ambiguität zwischen klassisch und modern spürbar, die Strnad bei seinen Villen in Wien-Döbling entwickelt hat. Einmal finden an der seitlichen Gebäudefront unterschiedliche Fensterformen Platz und aktivieren so Elemente des Irregulären: Ein stehendes Dachfenster auf dem Walmdach, links darunter zwei Luken sowie ein aus der Mittelachse nach rechts versetztes querrechteckiges Fenster.¹¹² Die in der Verlängerung der Hausachse liegende Garage mit hell gefärbter Türe und Luke gegen den Garten unterstreicht den Charakter des Unvollkommenen; diese Garagenmauer schafft gleichzeitig einen privaten Rahmen für die verhältnismäßig großzügig angelegte Wasserfläche. Demgegenüber steht auch bei Reitter eine klassisch gegliederte, breite Terrassen- bzw. Gartenfront: Drei mittig angelegte Dachfenster mit Fensterläden schieben sich über das Gesims bis zum Ende des Obergeschoßes herunter und bilden mit dem Brüstungsgitter einen kleinen Balkon; dieser erlaubt im Untergeschoß den Ausbau des Wohnraums zu einer Art „Wintergarten“, flankiert von zwei weiteren französischen Fenstern

¹¹² Bei der von Josef Frank 1914 entworfenen Fassade für das Haus Scholl in der Wilbrandtgasse Nr. 3 in Wien-Döbling finden sich eben diese Unregelmäßigkeiten in Form versetzten Fensterachsen und unterschiedlicher Fenstergrößen und -formen. Auch hier lässt sich eine hoch aufragende „Wetterfront“ von einer offenen „Terrassenseite“ unterscheiden. – Meder 2007, S. 15.

mit Läden. Während Reitter diese „Geradlinigkeit“ an der Ost-Seite mit zwei symmetrisch angeordneten Fenstern und einem darüber, exakt in der Mitte liegendem Dachfenster wiederholt, setzte er an der Rückseite des Hauses, an der sich der eigentliche Hauseingang und das Garagentor befinden, wiederum vereinzelt asymmetrische Akzente.¹¹³



Abb. 13: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Wohnraum. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach)

Abb. 14: Josef Frank, Haus Bunzl, Kitzberghöhe Nr. 2, Neusiedl bei Pernitz, Niederösterreich, 1914, Wohnraum.



Abb. 15: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, 1936/37, Wohnraum.

Die Innenraumgestaltung macht den Einfluss Strnads noch deutlicher: Sein Grundriss der Villa Wassermann ist durch eine geräumige, „dem“ englischen Landhaus entlehnte L-förmige Wohnhalle charakterisiert, welche sich aus drei „Raumquadraten“ zusammensetzt, die mithilfe von Vorhängen wahlweise begrenzt werden konnten.¹¹⁴ Während der schmale Eingangsbereich, in welchem dem Grundriss zufolge mehrere kleine Räume angeordnet sind, ohne natürliches Licht auskommt, macht sich der leicht abgehobene, 80-Quadratmeter-Wohnraum durch die großen Fenstertüren die Beleuchtung der Gartensonne zu Nutze. Trotz aller Offenheit suggeriert die differenzierte Gestaltung der Raumabschnitte deren

¹¹³ Zwei im Familienbesitz Melnitzky erhaltene Lichtpausen – datiert mit 30. Mai 1936 – zeigen einerseits die Aufrisse der Süd-, Ost-, Nord- und Westseite im Maßstab 1:100 und andererseits die Aufteilung der Räumlichkeiten im Keller (Heizung, Waschküche), dem Erdgeschoß (Halle, Bücher- und Esszimmer, Küche) und dem Obergeschoß (Schlaf-, Gast-, Schrank-, Magd- und Ankleidezimmer, Bad).

¹¹⁴ Ottillinger 2009, S. 21.

unterschiedliche Verwendung: Der größere Raumteil mit Essplatz und Kaminecke¹¹⁵ ist durch eine weiß gestrichene Balkendecke von dem höher gestalteten „Musiksalon“ optisch abgesetzt.¹¹⁶ Diesen Kunstgriff machte sich auch Strnads Partner und Kollege Josef Frank (1885-1967) zu Eigen, dessen Räume „als Ausgleich gegen die großen Öffnungen“ nach oben teilweise durch starke Balkendecken verstärkt waren, um die unterschiedliche Verwendung der Räume zu veranschaulichen, einen Maßstab für die Einteilung des Plafonds einzuführen und den Bewohnern zusätzlich das Gefühl des Schutzes zu vermitteln (vgl. Josef Frank, Haus Bunzl, 1914).¹¹⁷

Der Gestaltung der Decke als von der glatten Wand abgehobene „Begrenzungsfläche“ wird auch in dem von Ritter gebauten Haus Melnitzky ein besonderer Stellenwert eingeräumt. Auf diese Weise bemühte sich Ritter, einen Vorschlag zur Lösung der Problematik „Raum an sich“ zu liefern: Die optische Messbarkeit des Raums durch Raumwerte wurde durch die klare Trennung und Eigenständigkeit von Fußboden, Wand und Decke gewährleistet.¹¹⁸ Die längliche Ausrichtung und die relativ geringe Raumhöhe der Halle im Erdgeschoß mit seinen schweren Balken aus dunklem Holz bedingen dennoch eine etwas gedrungene Gesamtwirkung. Indem die Wände der Räume in einem einheitlichen Weiß gehalten sind, wird dies bis zu einem gewissen Grad ausgeglichen. Dieser „Kunstgriff“ verhindert zusätzlich, dass das kleine Gebäude in unterschiedliche kontrastierende Raumeindrücke zerfällt und erlaubt es den Bewohnern, sich frei zu entscheiden, wie sie die neutralen Wohnflächen „bespielen“ wollen. Zwar werden die Türrahmen mit dunklem Holz wieder besonders hervorgehoben, andererseits hebt der durchgängige Holzfußboden die Abgeschlossenheit des einzelnen Raumsegments, auf zugunsten einer stärkeren Offenheit des Raumganzen; ebenso wirkt die Installation von Schiebetüren dem Charakter provinzieller Beengtheit entgegen. Das sowohl in Bezug auf das Innere, als auch die Erscheinung des Äußeren noch sehr gut erhaltene Gebäude der Familie Melnitzky, vermittelt auch heute noch einen Eindruck über das Ausmaß des Einflusses der Lehrer Strnad und Tessenow auf Otto Ritter beim Einfamilienhaus. Obwohl Ritter nach seiner Ausbildung in Salzburg ab 1921 ein paar Jahre in München bei dem konservativen Professor Eduard Pfeiffer studierte (vgl. Kapitel 2.7. und 2.8.), wirkte sich vor allem die Zuwendung zu der „gemäßigten“¹¹⁹ Moderne Strnads bei Ritter bis in die 1930er Jahre (siehe Haus Melnitzky) positiv aus.

2.6. Einfacher Hausrat (1920/21). Aspekte der Innenraumgestaltung

Ein weiterer Ansatz Strnads in diesem Zusammenhang betraf die Frage nach der Ökonomie der Räume: Hiernach stand er unnötig hohen Räumen, Raumverschwendung in Gängen, weniger wichtigen Nebenräumen und generell allen Räumen, die nicht dem Wohnen selbst dienten, ablehnend gegenüber.¹²⁰ Im Vordergrund stand der Mensch als Maß des Raums, dessen Fähigkeit diesen zu überblicken es zu gewährleisten galt.¹²¹ Dies drückte sich nicht nur in der sparsamen Geometrie des Grundrisses aus, sondern betraf auch die Grundfeste der Möbelausstattung: Da Strnad Möbel als prinzipiell frei bewegliche, vom Raum unabhängige

¹¹⁵ Da mit der Kaminecke generell ein Ort der Zusammenkunft der Hausbewohner geschaffen wird, war der Ofen in Strnads Planungen von großer Bedeutung. Aus diesem Grund entwarf er eine ganze Reihe geschichteter Kachelöfen. – Weich 1995, S. 131.

¹¹⁶ Weich 1995, S. 125.

¹¹⁷ Frank 1919, S. 15; Frank 1934, S. 95.

¹¹⁸ Vgl. Weich 1995, S. 128.

¹¹⁹ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Wiener Moderne angesichts ihres kritischen Potentials fälschlicherweise als „gemäßigt“ bezeichnet wurde. – Boeckl 1995, S. 26.

¹²⁰ Weich 1995, S. 129; vgl. Weich 1995, S. 102.

¹²¹ Weich 1995, S. 135.

und gleichzeitig räumlich begrenzte Wesen definierte, konnte die falsche Wahl in Bezug auf Form, Material oder Aufstellungsort in seinen Augen die günstige Raumwirkung erheblich beeinträchtigen.¹²² Aus diesem Grund befanden sich so genannte Behältnismöbel wenn möglich vom zentralen Wohnbereich getrennt; dieser war besonderen „Schaustücken“, wie zierlichen Kästchen, Sekretären und ähnliche Kleinmöbel vorbehalten, die an der Wand entlang aufgereiht wurden.¹²³

Angepasst an die individuellen Ansprüche seiner Bauherren war Strnads Tätigkeit als Innenraumgestalter jedoch von beachtlichen stilistischen Schwankungen gekennzeichnet.¹²⁴ Das liegt daran, dass Strnad sich als Architekt darauf verstand, die Behausung dem Charakter bzw. den Bedürfnissen seiner Bewohner anzugleichen.¹²⁵ Ob man sich der „Mithilfe“ antiquarischer Möbelstücke bediente oder verschiedene Materialien und Formen kombinierte, schien nebensächlich, solange das Endergebnis ein „selbstständig Organisches“¹²⁶ auszustrahlen vermochte.¹²⁷ Im Gegensatz zu der von Adolf Loos unter Ausschluss jeglichen überflüssigen Ornaments angestrebten Innenraumgestaltung empfand Strnad den Einsatz dekorativer Elemente durch den symbolischen Ausdruckswert durchaus legitimiert;¹²⁸ sei es in Form von Holzeinlege-, Schnitz- und sonstigen Tischlerarbeiten in an alten Vorbildern geschulten Möbeln oder gar an Renaissance-orientierter Stukkatur.¹²⁹

„Über diese besonderen ‚Kunstgriffe‘ meinte Strnad einmal (1913): ‚Eine gute, das Material zur Wirkung bringende Holzverkleidung oder ein vollständiges Behängen mit Seide oder gar mit echten guten Gobelins sind natürlich Wirkungen, die im allgemeinen nicht zu haben sind.‘ Dann wieder konnte er seine Freude an kostbarem Material nicht verhehlen, wenn er (1914) sagte: ‚Wenn es die Mittel erlauben, ist natürlich eine edle Holzverkleidung oder ein vollständiges Bekleiden der Wände mit Seide oder mit guten Gobelins selbstverständlich von ganz besonderer Wirkung.‘“¹³⁰

Auch in den von Josef Frank gestalteten Innenräumen befanden sich moderne Stühle, bunte Kissen und gemusterte Vorhänge nebeneinander – „denn der Bewohner sollte mit seiner persönlichen Geschichte auch die ihm liebgewordene Ausstattung in die neue Wohnung mitbringen“¹³¹. Als Innenraumgestalter war die Herangehensweise Franks in vergleichbarer Weise eine beinahe spielerische, Möbel wirkten wie zufällig hingestellt, Symmetrie und Achsen wurden bewusst übergangen, um jedweder Form von Monumentalität und Zwanghaftigkeit in der Einrichtung entgegen zu steuern.¹³² Wohnräume, welche als fertige Einheiten konzipiert wurden, um damit das Bedürfnis ihrer Bewohner nach Repräsentation zu stillen, lehnte er ab.¹³³ Konsequenterweise erklärt er in dem Aufsatz *Fassade und Interieur* (1928) diejenige Architektur für notgedrungen pathetisch, welche den Versuch unternahm „dem wüsten Durcheinander individualistischer Bauformen“ durch Einförmigkeit und Einheitlichkeit zu begegnen.¹³⁴ Zwar bezog sich Frank damit auf die von ihm als monoton

¹²² Weich 1995, S. 129; vgl. Weich 1995, S. 98.

¹²³ Weich 1995, S. 136.

¹²⁴ Weich 1995, S. 140; vgl. Weich 1995, S. 126.

¹²⁵ Weich 1995, S. 99, S. 110 und S. 141.

¹²⁶ Weich 1995, S. 109.

¹²⁷ Weich 1995, S. 134 und S. 108. Frank bezeichnet diese Tendenz als „Akzidentismus“, demzufolge die Umgebung derart zu gestalten sei, als wäre dies durch Zufall geschehen; ebenso wie Gebäude in „organisch gewachsenen Städten“ aus allen Epochen trotz unterschiedlicher Stile miteinander in Einklang stehen. – Frank 1958, S. 242.

¹²⁸ Vgl. Frank 1958, S. 241.

¹²⁹ Weich 1995, S. 54; vgl. Oskar Strnad, Wohnung für Dr. Kranz, Liechtensteinstr. Nr. 53-55, Wien-Döbling, 1915/16.

¹³⁰ Oskar Strnad zit. nach: Weich 1995, S. 130f.

¹³¹ Nerdinger 2007b, S. 144; vgl. Frank 1928, S. 26.

¹³² Spalt 1981, S. 8; vgl. Krischanitz/Kapfinger 1985, S. 18.

¹³³ Frank 1919, S. 56.

¹³⁴ Frank 1928, S. 25.

empfundene Architektur des Funktionalismus, nichtsdestotrotz lassen sich seine Aussagen rückblickend durchaus als Vorwegnahme zukünftiger Formeln nationalsozialistischer Bauten auslegen.¹³⁵

Während Otto Reitters Studium in Wien wurde im *Österreichischen Museum* die Ausstellung *Einfacher Hausrat* (1920/21) gezeigt, an der sich Strnad maßgeblich beteiligte, ohne damit jedoch den erhofften Erfolg zu erzielen.¹³⁶ In ihr orientierten sich Architekten an den Bedürfnissen eines größer werdenden, jedoch aufgrund von Wirtschaftskrise und Inflation ökonomisch geschwächten Kleinbürgertums, versprachen Seelentrost durch die Beibehaltung alter Formen und neue Perspektiven innerhalb der Wohnkultur durch „einfachen Hausrat“.¹³⁷ Die Ausstellung war als Vorschlag zu verstehen, wie man mit einfachstem Gerät und durch die Erneuerung von Möbeln ein gesteigertes Wohlbefinden innerhalb der eigenen vier Wände herbeiführen könne und damit dem „fadenscheinigen Luxus“, den sich ohnehin niemand leisten konnte, abzuschwören:

„Im Prinzip spekulierte die Ausstellung auf ein ‚neues Biedermeier‘, welches der gesellschaftspolitischen Krisensituation eine kulturell authentischere ‚Wende‘ gegeben hätte. Kulturelle Systeme lassen sich aber nicht wiederholen. Zum einen musste bereits die anonym-kollektivistische Bezeichnung ‚Einfacher Hausrat‘ an jene Proletarisierung erinnern, der gegenüber man so mühsam eine Differenz bewahrte. Zum andern war das traditionelle Kleinbürgertum längst ‚historisch geprägt‘. Und wie trivialisiert und verkitscht auch immer: Die aus dem Historismus bewahrten ‚Garnituren‘ symbolisierten als reich ornamentierte Zierformen ein altes Wertsystem, für welches die neue Schlichtheit kein emotionales Äquivalent enthielt. Und nicht zuletzt stellten die überlieferten kunsthandwerklichen Gegenstände in den Jahren der Inflation, auch ganz materiell gesehen, alte Werte dar, während jede (kunst-)handwerkliche Neuanfertigung buchstäblich ein Vermögen kostete.“¹³⁸

Nichtsdestotrotz fühlte sich damals bereits ein kleiner Kreis von diesem neuen Möbelstil angesprochen, der auch in Fachzeitschriften immer häufiger publiziert wurde.¹³⁹ Anlässlich einer weiteren Ausstellung moderner Architekturprojekte, vorwiegend der Kunstgewerbeschule, im Juni 1924 im *Österreichischen Museum* – 1925 auch auf der Weltausstellung in Paris gezeigt – wies Strnad in einem Vortrag auf die Vorzüge neuer Materialien wie Eisenbeton hin, dessen Nachgiebigkeit einer umso größeren Sensibilität und „künstlerischen Disziplin“ des formenden Architekten bedürfe, welcher sich nicht zu sehr von der „Lösung technischer Probleme“ leiten lassen solle.¹⁴⁰ Der internationale Erfolg dieser Ausstellung sollte für manche Kreise schließlich den Anlass bieten, gegen die Architekturklassen Strnad/Hoffmann vorzugehen und der Kunstgewerbeschule gar die Ausbildung von Architekten verbieten zu wollen, mit dem Argument, dass diese über keinen Hochschulrang verfüge.¹⁴¹ Zwar blieb Strnad der Institution noch bis 1935 erhalten, doch die Kritik hatte den Wechsel vieler Studierender der Kunstgewerbeschule an die *Akademie der bildenden Künste*, in die Architekturschulen von Peter Behrens (1868-1940) und Clemens Holzmeister (1886-1983) zur Folge, wo auch Otto Strohmayer, Reitters zukünftiger Büropartner von 1923 bis 1926 studierte.¹⁴² Auf Grund ihrer Leistungen konnten Schüler der Kunstgewerbeschule dort über einen Ausnahmeparagraphen „legalisiert“ werden.

¹³⁵ Vgl. Paul Ludwig Troost, *Haus der Deutschen Kunst*, Berlin, ab 1933.

¹³⁶ Gmeinder/Pirhofer 1985, S. 103. Strnad hatte bereits in den Jahren 1916 und 1917 an einer Publikation mit dem Titel *Einfacher Hausrat!* gearbeitet. – Niedermoser 1965, S. 21f.

¹³⁷ Gmeinder/Pirhofer 1985, S. 102f.

¹³⁸ Gmeinder/Pirhofer 1985, S. 103.

¹³⁹ Niedermoser 1965, S. 22.

¹⁴⁰ Oskar Strnad zit. nach: Niedermoser 1965, S. 25f.

¹⁴¹ Niedermoser 1965, S. 26.

¹⁴² AdbK Wien/Universitätsarchiv, Studienakt Nr. 568: Otto Strohmayer (geb. 21.7.1900); vgl. Oberhammer 2001a, S. 494. Während Peter Behrens, als ehemaliges *Ring-* und *Deutscher Werkbund*-Gründungsmitglied, auch im *Dritten Reich* Karriere machte (vor allem als künstlerischer Berater des AEG-Konzerns), wurde Clemens Holzmeister, seit 1928 Leiter der Meisterklasse für Architektur an der Düsseldorfer Akademie, bereits 1933 auf

2.7. Umzug nach Deutschland: München (1921/22)

Ob die Ursache für Otto Reitters Umzug nach Deutschland im Jahr 1921 auf formalrechtlichen Studienfragen an der Wiener Kunstgewerbeschule zurückzuführen ist, lässt sich rückblickend nicht verifizieren. Neben der Schulung im heimatfernen Wien, in der Reitter trotz Strnads Bemühungen um die (Persönlichkeits)Bildung seiner Studenten nicht Fuß fassen konnte, blieb die Bindung an Salzburg bestehen und wurde vermutlich verstärkt, nachdem Reitter sich entschloss, noch nicht gleich zurückzukehren. Immerhin scheint Strnads Engagement für eine auf dem Handwerk fußende Kunstgewerbeschule zu Reitters Entscheidung beigetragen zu haben, sich an der Kunstgewerbeschule in München weiterzubilden, welches gerade zur nationalsozialistischen „Hauptstadt der Bewegung“¹⁴³ aufstieg. Dass Otto Reitter sich gerade in jener Stadt einfand, in der Hitler im Juli 1921 den Vorsitz der *Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei* (NSDAP) übernahm, wo er im November 1923 das erste Mal versuchte, sich an die Macht zu putschen, was ihm nach der Reichstagswahl (am 31. Juli 1932) mit der Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 letztlich gelang, soll hier aus Gründen der Vollständigkeit nicht unerwähnt bleiben.¹⁴⁴ Zwar lässt sich vom heutigen Standpunkt nicht mehr nachvollziehen, ob Otto Reitter zu diesem Zeitpunkt Kontakte zu Mitgliedern der NSDAP pflegte. Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass er sein Architekturstudium in München gemeinsam mit Hermann Giesler (1898-1987)¹⁴⁵ bei Eduard Pfeiffer (1889-1929)¹⁴⁶ fortsetzte, dessen (Gieslers) Karriere unter nationalsozialistischen Vorzeichen vergleichsweise steil anstieg.

Wie in Wien lag auch der Zweck der Münchner Ausbildungsstätte darin, die Studierenden „in allen Zweigen der bildenden Kunst, die sich in den Dienst der Architektur, des Handwerks und der Industrie stellen“ zu unterrichten, sowie „die künstlerische und handwerkliche Ausbildung, besonders in Richtung gründlicher geschmacklicher Schulung, selbstständigen künstlerischen Entwerfens, Erfindens und Gestaltens“ zu fördern und „der Einführung in besondere, seltenere und verfeinerte Techniken und der Erhaltung und der Wiederbelebung guter, alter Techniken“ beizusteuern.¹⁴⁷ Reitters neuer Lehrer Eduard Pfeiffer beschäftigte sich zum Zeitpunkt seiner Anstellung vorwiegend mit Möbelentwürfen und Innenraumgestaltungen.¹⁴⁸ Auch wenn er als „Vertreter der strengen Sachlichkeit“¹⁴⁹ dieser Zeit bezeichnet wurde, vermittelt sein „Kunsth Handwerk“ vielmehr die Methode eines Goldschmieds: Die Koordinaten des Raumes wurden nicht mehr den Parametern eines zwingenden Gesamtkonzeptes unterworfen, stattdessen erschien das Haus als „ein breites

Grund der politischen Verhältnisse ausgeschlossen, 1938 zwangspensioniert und aus der Wiener Akademie entlassen, an der er fast zeitgleich gelehrt hatte, woraufhin er in die Türkei emigrierte. – Wulf 1963, S. 295. Für das Heilbad Schallerbach wurde der erste Bauteil von Oskar Strnad und Clemens Holzmeister, den Lehrern von Reitter und Strohmayer, in Zusammenarbeit ausgeführt. – Niedermoser 1965, S. 24.

¹⁴³ München besaß als „Hauptstadt der Bewegung“, von wo aus der Aufstieg der NSDAP ihren Ausgang nahm, auch in Bezug auf die Architektur des *Dritten Reiches* einen besonderen Stellenwert: Hier entstanden die ersten „Schlüsselwerke“ der NS-Architektur, wie das *Haus der Deutschen Kunst* (ab 1933) von Paul Ludwig Troost. – Weihsman 1998, S. 33.

¹⁴⁴ Die Voraussetzung hierfür lieferte die Niederschlagung der Räterepublik 1919 bis 1922.

¹⁴⁵ Laut Michael Früchtel zeigen die Jahresberichte von 1920, dass Hermann Giesler im Wintersemester 1918/19 das Studium ebenfalls mit dem Berufswunsch Innenarchitekt begann. – Früchtel 2008, S. 22.

¹⁴⁶ Lebenslauf vgl.: AdbK München/Archiv, Personalakte Eduard Pfeiffer (geb. 4.3.1889), Vormerkungsbogen für den ordentl. Professor Eduard Pfeiffer, München, 2.12.1929, gez. Carl Sattler.

¹⁴⁷ Germ NM/DKA, NL Pfeiffer, Eduard, I, B, Staatliche Kunstgewerbeschule Muenchen, Auszug aus den Bestimmungen und dem Lehrplan.

¹⁴⁸ AdbK München/Archiv, Personalakte Eduard Pfeiffer (geb. 4.3.1889), Besetzung der freien Lehrstelle für Raumausstattung, München, 26.3.1917.

¹⁴⁹ Wichmann 1977, S. 12.

vom Architekten in allen seinen Teilen im Geiste fertiges¹⁵⁰. Pfeiffers Werk zeichnete sich offensichtlich durch eine ausgesprochene Liebe zum Detail aus. Dies erinnert nicht ohne Grund an das von Strnad in Werk und Schrift geforderte harmonische Maß der Einzelteile zur Erzielung einer ebensolchen Gesamtwirkung (im Gegensatz zu einem zwingenden Gesamtkonzept). Das Produktdesign beider Professoren und ihre theoretischen Ansichten zehrten vom Glanz vergangener Traditionen und beriefen sich auf die Autorität bewehrter Eleganz. Nachdem sich Pfeiffer zwischen 1903 und 1906 in London mit der *Arts & Crafts*-Bewegung befasste und sich mit dem *Liberty*-Stil auseinandersetzte und weitere Reisen nach Italien, vor allem Florenz, unternahm, versuchte auch er die unterschiedlichen Einflüsse zu einem „eigenwilligen exklusiven Möbeltypus, der durch seine eingehende Oberflächenbehandlung und Formenschönheit auffiel“¹⁵¹ zu verschmelzen.¹⁵²

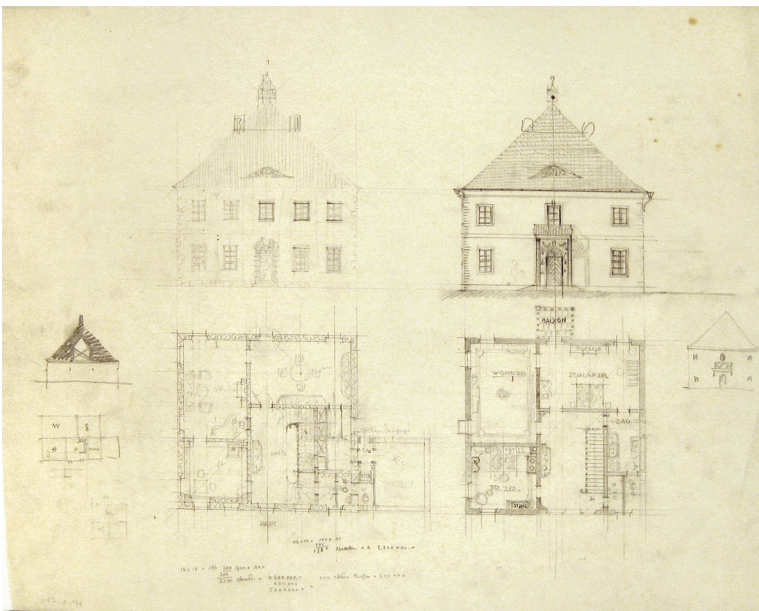


Abb. 16: Eduard Pfeiffer, Entwürfe für zwei benachbarte Einfamilienhäuser, 1922, Aufrisse und Grundrisse.

Die in Pfeiffers Nachlass erhaltenen architektonischen Studien der frühen 1920er Jahre – an denen sich Reitter während seines München-Aufenthalts vermutlich beteiligen konnte – kann man vielleicht mit einer ländlichen Stimmung charakterisieren. Anders als Strnads Entwürfe sind sie eindeutig Zeugnis dafür, wie wenig Aufnahmebereitschaft Pfeiffers „Heimatstil“ gegenüber modernen Bauformen zeitgenössischer Strömungen in der Architektur zeigte.¹⁵³ Die Fassadengliederung erzeugt stets ein Bild symmetrischer Strenge und widerspiegelt den Querschnitt des hinter ihr liegenden Baukörpers. Sockel- und Eingangszonen sind klar erkennbar, zusätzlich hervorgehoben durch kleinere Vorbauten in Form von freitragenden Treppen, halbrunden Nischen mit Figuren oder dreiteiligen Arkaden und darüber liegendem Balkon mit Balustrade, bzw. Erker mit Drillingsfenster. Die Fenstergruppierung ist übersichtlich, Sprossenfenster mit beweglichen Fensterläden liegen niemals versetzt im Rhythmus in der Fensterachse. Das Steinmaterial der Fassade wird durch Fachwerk (Inkrustation) zusätzlich aufgewertet, beispielsweise im Giebelbereich ein

¹⁵⁰ Wichmann 1977, S. 12.

¹⁵¹ Wichmann 1977, S. 12.

¹⁵² Wichmann 1977, S. 12f.

¹⁵³ Vgl. Arch. Mus. TUM/Archiv, NL Pfeiffer, Eduard, pfe_e-21-1, Entwürfe für Haus Herta Lang, 1920; vgl. Arch. Mus. TUM/Archiv, NL Pfeiffer, Eduard, pfe_e-23-1, Entwürfe für Einfamilienhäuser, 1922.

Rundfenster rahmend; es sei denn, Pfeiffer entschied sich für ein traditionelles Walmdach mit stehendem Dachfenster.

Auch die Grundrisse folgen einem „klassischen“ Aufteilungskonzept: Bei einem Entwurf für zwei benachbarte Einfamilienhäuser aus dem Jahr 1922 befindet sich im Erdgeschoß die Eingangshalle mit Treppenaufgang, diese wird räumlich begrenzt von einem Speisezimmer – das über einen Flur mit der Küche verbunden ist –, einem etwas größeren Kaminzimmer, sowie einem kleinen Salon im südwestlichen Teil des Hauses. Der Grundriss-Entwurf für ein Obergeschoß zeigt einen Vorraum mit Anrichte, von dem man in ein Schlafzimmer mit angeschlossenem Wohnzimmer gen Nordwesten gelangt. Ein kleines Badezimmer befindet sich südöstlich des Schlafzimmers, dem gegenüber ein über den Flur zugängliches Zimmer für die Dame (Ankleide?). Im Gegensatz zu Strnad sind die Räume hier klar voneinander getrennt, bilden keine großzügige Einheit und auch nicht die Möglichkeit sich über die Grenzen der Wohnbereiche hinweg frei zu bewegen.

2.8. Prof. Eduard Pfeiffer und der *Deutsche Werkbund*

Dass sich der Architekturstil von Reitters Lehrer Eduard Pfeiffer offensichtlich an einer „traditionalistischen“¹⁵⁴ Formensprache orientierte, mag unter Umständen von den spezifischen Vorlieben der Bauherren abhängig gewesen sein. Wie Strnad beschäftigte sich auch Pfeiffer hauptsächlich mit der Bau- bzw. Gestaltungsaufgabe der „bürgerlichen Villa“, also mit Aufträgen aus wohlhabenden Kreisen der Oberschicht.¹⁵⁵ Umso verständlicher und augenscheinlicher ist Eduard Pfeiffers Interesse an der formalen Fortführung und „Veredelung“ schon bestehender historischer Architekturformen und Gestaltungsweisen, bzw. sein Desinteresse an einer Veränderung der Gesellschaft.¹⁵⁶ Das täuscht darüber hinweg, dass sich Pfeiffer aber trotzdem den Idealen des *Deutschen Werkbundes* verpflichtet fühlte, ganz im Sinne des damals amtierenden Direktors an der Münchner Kunstgewerbeschule, Richard Riemerschmid (1868-1957)¹⁵⁷ – führender Vertreter der funktionalistischen Richtung innerhalb des Münchner *Jugendstils*¹⁵⁸ und Mitbegründer des *Deutschen Werkbundes*¹⁵⁹ – der

¹⁵⁴ Karl Kiem macht in seinem Artikel „Fast wahr“. *Stilauseinandersetzung als Farce* darauf aufmerksam, dass eine Etikettierung mit gegensätzlichen Begriffspaaren wie „Moderne“ und „Traditionalismus“ in Bezug auf die Architektur der 1920er Jahre in Deutschland höchst problematisch ist, insbesondere die Gleichsetzung von traditionalistischer Formensprache mit faschistoidem Gedankengut – diese würde zu der falschen Annahme führen, es hätte einen „präfaschistischen Stil“ gegeben, der den faschistischen vorwegnahm. – URL: http://www.saxaloquuntur.net/nikolaus_bernau.html (13.4.2010).

¹⁵⁵ Früchtel 2008, S. 23.

¹⁵⁶ Vgl. Petsch 1992, S. 197.

¹⁵⁷ Als Höhepunkt seines Schaffens nennt Claudia Schmalhofer unter anderem Riemerschmids Entwurf für das Münchner Schauspielhaus (1900/01). – Schmalhofer 2005, S. 48. Zur Thematik des Größenwahns und der Utopie stellt Richard Riemerschmid 1922 in *Die Form* fest: „In einer solchen Lage nur keine Zaghaftheit, keine beruhigende Selbsttäuschung und andererseits keinen hysterischen Größenwahn, der seine Schwäche hinter den großen Worten und unerhörten Riesenprojekten versteckt! [...] Utopien? Heute ja! Und noch auf lange Zeit hinaus, die eher nach Jahrhunderten als nach Jahrzehnten zu bemessen sein wird. Es soll hier ja nur darauf hingewiesen werden, daß neben aller Zersplitterung, kleinlichen Parteiwirtschaft, vor uns, zugleich aber auch, daß das maßlos Riesenhafte an ihnen nur in sehr großen Zeiträumen bewältigt werden können.“ – Richard Riemerschmid zit. nach: Fischer 1987, S. 188f.

¹⁵⁸ Hiesinger 1988, S. 107; vgl. Schmalhofer 2005, S. 48. Richard Riemerschmid nahm im Rahmen einer Exkursion im Herbst 1913, kurz nach seinem Amtsantritt, ersten Kontakt zur Wiener Kunstgewerbeschule auf, mit dem Ziel, im Lehrkörper das Bewusstsein für modernes Kunstgewerbe zu stärken. – Schmalhofer 2005, S. 50.

¹⁵⁹ Neben Richard Riemerschmid befanden sich unter den Gründungsmitgliedern unter anderem auch Peter Behrens und Josef Hoffmann. – Nerdinger 2007a, S. 7.

ihn im April 1918 in die Architekturabteilung holte.¹⁶⁰ Da der 1907 gegründete Bund – ein Zusammenschluss aus Künstlern, vorwiegend Architekten, Handwerkern, Intellektuellen und Industriellen – „in der Entfremdung des Produktes vom Schaffenden den entscheidenden Grund für den kulturellen und sozialen Niedergang“¹⁶¹ gefunden zu haben glaubte, lag die Betonung der handwerklichen Fertigkeiten bei der Bewerbung einer neuen Professorenstelle für Architektur nahe. Als „die wichtigsten Vorzüge seiner Arbeiten“ wurden hierbei Pfeiffers „reiche und eigenartige Erfindungsgabe, die sorgfältige, auch die kleinsten Einzelheiten mit Liebe behandelnde Durcharbeitung aller seiner Entwürfe und [...] seine eingehende Kenntnis aller praktischen und handwerklichen Anforderungen“ hervorgehoben.¹⁶²

Der Gründung des Bundes lag nicht ausschließlich die Qualität gewerblicher Produkte am Herzen, in erster Linie sollte eine Aufwertung des Arbeitsvorganges selbst erzielt werden, welcher im Zuge technischer Fortschritte sukzessive beschnitten zu werden drohte.¹⁶³ Dies hatte einen ebenso künstlerischen, sozialen, wie auch moralischen Hintergrund: In der individuellen Gestaltung glaubte man eine Möglichkeit gefunden zu haben, gesellschaftlicher Vermassung entgegen zu wirken.¹⁶⁴ Die Rehabilitierung des Handwerks sollte den Gegensatz zwischen Kunst und Industrie – geistiger Gestaltung und ihrer Vermarktung – überbrücken, um so zu einer umfassenden gesellschaftlichen Erneuerung beizutragen.¹⁶⁵ Es ging nicht darum, technische Errungenschaften zu ignorieren, sondern an eine hauptsächlich an Profit orientierte Interessensgemeinschaft zu appellieren, den Weg „zu einer neuen Menschlichkeit, zu einer neuen Stufe menschlichen Daseins“¹⁶⁶ – nicht zu behindern.

„Im Begriff ‚Qualitätsarbeit‘ konnten sich dabei die konservatorischen Hoffnungen auf einen Bedeutungsgewinn des Handwerks mit den wirtschaftlichen Interessen an wachsendem Export verbinden. [...] In dieser Absicht konnten sich die radikalen Neuerer mit jenen konservativen Kräften zusammenfinden, die ihre Forderung nach Erhaltung und Pflege kultureller Traditionen sehr wohl mit Hoffnungen auf kontrollierte Erfolge des technisch-industriellen Fortschritts zu verknüpfen wussten. [...] So werden die spürbaren Widersprüche zwischen Form und Norm, zwischen Traditionalismus und Modernität, zwischen bodenständig-bescheidenem Bauen und der nackten Sachlichkeit von Industrieanlagen und -produkten zusammengespannt als wechselseitig anregende Antriebsmomente auf das gemeinsame Ziel: nationale Weltgeltung.“¹⁶⁷

Das ökonomische bzw. nationale Interesse, das sich seit der Gründung des *Deutschen Werkbunds* mit Aspekten der „Veredelung“ bzw. „Vergeistigung“ von Industrieprodukten

¹⁶⁰ Wichmann 1977, S. 12; vgl. Früchtel 2008, S. 23. Eduard Pfeiffer zählte, ebenso wie sein Kollege Richard Riemerschmid, offensichtlich zu den traditionsbewussten Vertretern, dem eher an *Arts & Crafts*-orientierten Lager innerhalb des Deutschen Werkbundes. – Champbell 2007, S. 132. Zur Beziehung zwischen *Deutschem Werkbund* und *Jugendstil* vgl.: Julius Posener, *Werkbund und Jugendstil*, in: Lucius Burckhardt (Hg.), *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament*, Stuttgart 1978, S. 16-24.

¹⁶¹ Fischer 1987, S. 16.

¹⁶² AdbK München/Archiv, Personalakte Eduard Pfeiffer (geb. 4.3.1889), Besetzung der freien Lehrstelle für Raumausstattung, München, 26.3.1917.

¹⁶³ Fischer 1987, S. 16; vgl. Nerdinger 2007a, S. 7; vgl. Champbell 2007, S. 133; vgl. Posener 1978, S. 7f.

¹⁶⁴ Vgl. Petsch 1992, S. 197; vgl. Wulf 1963, S. 292.

¹⁶⁵ Durth 1988, S. 28.

¹⁶⁶ Fischer 1987, S. 17.

¹⁶⁷ Durth 1988, S. 34f. Hans Poelzig in der Stuttgarter Werkbundrede 1919, nachdem er den Vorsitz im Deutschen Werkbund übernahm: „Die Architektur ist das Produkt der seelischen Grundstimmung eines Volkes, und die durchschnittlich jämmerliche Architektur der Deutschen war das Resultat der seelischen Zerrissenheit eines Volkes, das [...] den seelischen Zusammenhang mit der Heimat verloren hatte und dadurch im eigentlichen Sinne heimatlos geworden war. Diesen Zusammenhang wieder zu erreichen, muß unsere Sorge sein. Er kann aber nur erwirkt werden durch die Änderung der seelischen Grundstimmung, durch die Erweckung der Freude am Werk und an der Arbeit. [...] Aber eine Architektur als *ars magna* können wir nicht aus dem Boden stampfen, sie entsteht nur da, wo eine einheitliche große Revolutionierung der Seelen stattgefunden hat, wo die Überzeugung durchgedrungen ist, daß wir für die Ewigkeit zu schaffen haben.“ – Poelzig 1970, S. 116. Denn: „Kunst und Handwerk schaffen Dinge, die wenn sie vollendet sind, ewige Geltung haben [...] Der Künstler und Handwerker, der nicht Ewigkeitswerte schaffen will, ist keiner.“ – Poelzig 1970, S. 112.

verband, wurde im Zuge des Ersten Weltkriegs zunehmend forciert, da man nicht zuletzt auch bestrebt war, „die Produkte besser zu verkaufen beziehungsweise durch ‚Kunst‘ und ‚Qualitätsarbeit‘ den deutschen Waren auf dem Weltmarkt einen Vorteil gegenüber der Konkurrenz zu verschaffen“¹⁶⁸. Die Erfahrungen des Krieges zeigten auch, auf welche Weise sich „diese Ideen in der Beschränkung auf die bloße Qualitätssteigerung des Produktes zu einem Instrument handfester nationaler und wirtschaftlicher Interessen“¹⁶⁹ missbrauchen ließen (oder nicht).

Während der Zeit der Weimarer Republik, als Otto Reitter sich zum Studium an der Kunstgewerbeschule in München aufhielt, blieb die Bildung nach „Grundsätzen von Qualität und gutem Design bei den angewandten Künsten stets oberstes Ziel des Werkbunds“¹⁷⁰. Das „Sprachrohr“ der Bewegung, eine Zeitschrift mit dem Titel *Die Form*, welche in den Jahren 1922 sowie – unterbrochen durch die Inflation – von 1925 bis 1935 herausgegeben wurde, vermittelt nachträglich das Bild einer von den ökonomischen Nöten der Zeit unbeirrten Generation, die auch im Angesicht ihrer politischen Umnachtung (Anfang 1933) noch lebhaft am diskursiven Geschehen teilzunehmen suchte.¹⁷¹ „Trotz dieser tapferen Versuche, den Werkbund am Leben zu erhalten, lag die Institution wie auch die Weimarer Republik selbst zu Beginn der dreißiger Jahre bereits im Todeskampf.“¹⁷²

2.9. Exkurs: Gleichschaltung der Architektur im *Dritten Reich*

Auch wenn sich der *Deutsche Werkbund* bis zuletzt unpolitisch präsentierte und auf seine „Neutralität“ berief, macht der Versuch, sich den neuen Machthabern der gegenrevolutionären Rechten anzudienen, deutlich, dass es sich um eine implizit immer schon politische Organisation handelte, was nach 1933 schließlich in die völlige Unterwerfung des Werkbundes mündete.¹⁷³ Spätestens im Januar 1938 musste das nationalsozialistische Lager zu der Einsicht gelangt sein, dass sich der *Deutsche Werkbund* nicht ohne weiteres in ein „Kulturinstrument“ des *Dritten Reiches* verwandeln ließ.¹⁷⁴ Stattdessen wurde der Werkbund mit dem *Kampfbund für deutsche Kultur* (KfdK) „gleichgeschaltet“ und im Juni 1933 in die *Reichskulturkammer*¹⁷⁵ eingegliedert.¹⁷⁶ Der Kampfbund wurde bereits Ende des Jahres 1931 gegründet und in einzelne Berufsgruppen aufgespalten; die Planer wurden beispielsweise im *Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure* (KDAI) zusammengefasst.¹⁷⁷ Die politische Gleichschaltung wurde durch die Überführung der Berufsverbände in die *Reichskulturkammer* (Reichskammer der Bildenden Künste, Fachgruppe Baukunst) vorbereitet, die dieser eine Lenkung und Kontrolle der Architekturszene ermöglichte:¹⁷⁸

¹⁶⁸ Nerdinger 2007a, S. 7.

¹⁶⁹ Fischer 1987, S. 18.

¹⁷⁰ Champbell 2007, S. 133.

¹⁷¹ Fischer 1987, S. 19.

¹⁷² Champbell 2007, S. 134.

¹⁷³ Wulf 1963, S. 294; Durth 1988, S. 83.

¹⁷⁴ Champbell 2007, S. 135. Radikale Werkbund-Architekten wurden als „Kulturbolschewisten“ diskreditiert und verloren nach 1933 Stellung und Ruf; ebenfalls dazu zählten Mitglieder der ersten Stunde wie beispielsweise Richard Riemerschmid. – Wulf 1963, S. 294f.

¹⁷⁵ Die *Reichskulturkammer* war dem Berliner Gauleiter Joseph Goebbels unterstellt, der das *Reichsministerium für Volksbildung und Propaganda* leitete, welches bereits kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten am 15. November 1933 eingerichtet wurde, mit dem erklärten Ziel „die Schaffenden auf allen ihren Gebieten unter der Führung des Reiches zu einer einheitlichen Willensgestaltung zusammenzufassen“. – Lane 1968, S. 167; vgl. Durth 1988, S. 90; vgl.

¹⁷⁶ Petsch 1976, S. 72; Fischer 1987, S. 20; Nerdinger 2007a, S. 8.

¹⁷⁷ Petsch 1976, S. 70.

¹⁷⁸ Vgl. Lane 1968, S. 165; vgl. Durth 1988, S. 89.

„Jeder Architekt mußte Mitglied der Fachgruppe sein – die Nichtzulassung bedeutete Berufsverbot.“¹⁷⁹ Die personelle „Umstrukturierung“, der Austausch von Personen und Institutionen erfolgte jedoch schon vor der offiziellen Regelung (Gesetz vom 22.9.33 / Gründung 15.11.33 – 42.000 Mitglieder, davon 13.750 Architekten) auf „freiwilliger“ Basis, wobei der Ausschluss sich nicht am Baustil der Architekten orientierte, sondern in erster Linie die „Judenfrage“ betraf: „Das Führerprinzip löste die auf demokratischer Wahlfreiheit beruhenden Satzungen ab.“¹⁸⁰

Nicht alle Architekten standen den politischen Entwicklungen hundertprozentig kritisch gegenüber. Einige sahen der nationalsozialistischen Führung gar mit Begeisterung entgegen, da sie der Meinung waren, die NSDAP würde unter ihnen für mehr Arbeit und Wohlstand sorgen, sollten sie ihre Aufträge zukünftig direkt vom Staat erhalten.¹⁸¹ Beispielweise regte Eugen Hönig, Professor für Architekturgeschichte an der Münchner Kunstakademie und ein überzeugter Nationalsozialist, der Anfang März 1933 zum Präsidenten des *Bundes Deutscher Architekten* (BDA) aufstieg – der dritten großen Organisation neben dem *Deutschen Werkbund* und dem *Kampfbund für deutsche Kultur* –, dazu an, in Abstimmung mit der Reichsleitung des *Kampfbund für deutsche Kultur* die Richtlinien und Ziele der Regierung als verbindlich zu übernehmen, sich quasi selbst gleichzuschalten.¹⁸² Nach Einrichtung der *Reichskulturkammer* im November 1933, der Reorganisation der Architekten in der *Reichskammer der bildenden Künste* (Fachverband für Baukunst), der Gleichschaltung aller drei Verbände und dem Architektengesetz von 1934 sollten berufsständische Privilegien – Schutz des Titels, Planungsmonopol, Einkommensregelung, Altersunterstützung, etc. – dem Kammerarchitekten einen beruflichen und sozialen Aufstieg erleichtern.¹⁸³ Das Erstarken der NSDAP würde schließlich eine ebenso erstarkte Architektenschaft herbeiführen, wobei man sich propagandistisch durchaus auf die Anfänge des *Deutschen Werkbundes* – die Hoffnung auf „nationale Weltgeltung“ – berufen konnte:¹⁸⁴

„Im Siegeszug der NSDAP wurde die Möglichkeit gesehen, endlich jene Ziele zu erreichen, die der *Deutsche Werkbund* schon früh durch die enge Verbindung von Kunst, Industrie, Handel und Politik anstrebte: eine ‚Veredelung der Arbeit‘ unter der ordnungsstiftenden Anleitung nationalbewusster Künstler, unter denen die Architekten eine führende Stellung einnehmen sollten – führend auch im sozialen Ansehen des Volkes durch die ungeschminkte Beteiligung an der Macht im neuen Staat.“¹⁸⁵

¹⁷⁹ Petsch 1992, S. 200; vgl. Petsch 1976, S. 74.

¹⁸⁰ Lane 1963, S. 175; Petsch 1976, S. 71; Durth 1988, S. 89. Von besonderer Bedeutung für den Beruf des Architekten hebt Werner Durth das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* vom April 1933 hervor, „auf Grund dessen die neuen Machthaber Missliebige aus Beamtenstellen entfernen konnten. Architekten in Hochschulen oder Verwaltung, gehörten sie nun nach Ansicht der Nazis zu den ‚rassisch Minderwertigen‘, zu den politisch nicht Konsensfähigen oder zu jenen, deren Entwürfe sich nicht mit denen der Nazis [...] vertrugen, verloren ihre Stellen [...]“. – Durth 1988, S. 88.

¹⁸¹ Schließlich erklärten sich der *Deutsche Werkbund* und zunächst auch Richard Riemerschmid bereit, sich mit der neuen „Führung“ unter Adolf Hitler zu arrangieren, da sie sich dessen bewusst waren, dass das Überleben der Institution letztlich davon abhing. – Champbell 2007, S. 134.

¹⁸² Lane 1968, S. 166; Durth 1988, S. 89. Goebbels „belohnte“ Hönig nach der Gleichschaltung, in dem er ihn zum Präsidenten der *Reichskammer der bildenden Künste* (RDBK) machte. – Lane 1963, S. 174.

¹⁸³ Petsch 1976, S. 74; vgl. Durth 1988, S. 90.

¹⁸⁴ Durth 1988, S. 108. Mit diesem Argument versuchten auch die progressiveren Architekten, die sich in dem Berufsverband *Ring* um Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Ernst May, Bruno Taut und Martin Wagner zusammenfanden, ihre Ansprüche – gegenüber ihren konservativen Gegenspielern der *Block-Gruppe* um Paul Schultze-Naumburg, Paul Schmitthenner und Alexander von Senger – geltend zu machen, die meinten, aus dem *Deutschen Werkbund* hervorgegangen und somit ursprünglich ebenso national eingestellt wären. – Lane 1963, S. 173; vgl. Wulf 1963, S. 292; vgl. Posener 1978, S. 13.

¹⁸⁵ Durth 1988, S. 86.

Die nachwachsende Generation sollte in der Einstellung zu ihrer Arbeit – „im Spannungsfeld zwischen Kunst und Technik, Wirtschaft und Politik“¹⁸⁶ – durch die im Werkbund zuvor geknüpften organisatorischen und personellen Verbindungen entscheidend geprägt werden. Junge Studierende, die wie Otto Reitter, Anfang der 1920er ihre höhere Ausbildung angetreten hatten, hofften, von den Folgen der Inflation betroffen, auf eine Besserung ihres Einkommens durch staatliche Bauinitiativen.¹⁸⁷ Die im Jahr 1933 durchgeführte Untersuchung *Bedarf und Nachwuchs an Architekten und Bauingenieuren* machte jedoch deutlich, wie negativ die Berufsperspektiven für Abgänger des Architekturstudiums tatsächlich waren.¹⁸⁸ Der unvermutet rasche Anstieg an Neuzugängen nach dem Ersten Weltkrieg hatte Ende der 1920er dazu geführt, dass nur ein kleiner Teil auf feste Anstellung hoffen konnte. Das deutliche Überangebot Qualifizierter sollte den Berufsweg von Architekten auch noch auf lange Sicht wesentlich verlagern: Weg von der streng geregelten Beamtenlaufbahn hin zur freien Architektenlaufbahn, wobei der Einstieg in die Selbstständigkeit durch die schwache Auftragslage zusätzlich erschwert und die Konkurrenz unter den Berufstätigen dagegen massiv angeheizt wurde.¹⁸⁹

2.10. Zurück in die „Heimat“. Tapezieren in Salzburg

Angesichts der wirtschaftlichen Not der späten 1920er Jahre sowie der aussichtslosen beruflichen Zukunft musste Otto Reitter die Verlängerung seines Studiums durchaus zu schätzen wissen, welche ihm die Nebentätigkeit als Mitarbeiter im Privatatelier seines Professors bot.¹⁹⁰ Zwar erhielt er kein offizielles Abgangszeugnis – ein solches wurde an der Kunstgewerbeschule nur auf Verlangen ausgestellt¹⁹¹ – dennoch wechselte er gleich nach „Abschluss“ seines Studiums in Pfeiffers Architekturbüro und konnte dort unter dessen Obhut wenigstens bis 1922 mitwirken.¹⁹² Bereits kurze Zeit nach seiner Einstellung erkrankte Otto Reitter jedoch an einer schweren Form von Tuberkulose und an Morbus Bechteref.¹⁹³ Das operativ eingeleitete Versagen eines seiner Lungenflügel durch einen bekannten Wiener Arzt, sollte die Funktionsfähigkeit des anderen Flügels einleiten und den Zustand ständiger Kränklichkeit lindern, welcher die Lehrjahre in München in einer politisch und wirtschaftlich instabilen Zeit zusätzlich erschwerte.¹⁹⁴

Als sich Reitters Gesundheitszustand 1922 dann dennoch ernsthaft verschlechterte und eine weitere Verlängerung des Dienstverhältnisses wenig ratsam erschien, reiste seine damals 21-jährige Verlobte, Herta Peyrer-Heimstätt, eigens aus Salzburg nach Deutschland, um ihn zu pflegen, bis er sich bald darauf dazu gezwungen sah, sein Zimmer in Untermiete zu kündigen und mit ihr die Rückreise nach Salzburg anzutreten.¹⁹⁵ Am 2. September desselben Jahres fand die Vermählung zwischen Otto Reitter und Herta Peyrer-Heimstätt in Salzburg

¹⁸⁶ Duth 1988, S. 29.

¹⁸⁷ Vgl. Durth 1988, S. 65.

¹⁸⁸ Durth 1988, S. 70.

¹⁸⁹ Vgl. Durth 1988, S. 71.

¹⁹⁰ Vgl. Durth 1988, S. 72.

¹⁹¹ Früchtel 2008, S. 23.

¹⁹² Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

¹⁹³ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9., 7.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin; vgl. Welz 1958, S. 4; vgl. Oberhammer 2001f, S. 421.

¹⁹⁴ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9., 7.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin.

¹⁹⁵ Otto Reitter wohnte zu jener Zeit bei seiner Tante, einer sehr konservativen Frau, die ihren kranken Neffen partout nicht durch seine Verlobte gepflegt wissen wollte, da diese noch nicht den heiligen Bund der Ehe eingegangen waren. – Gespräche der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9., 7.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin.

statt, die ihm ein Jahr darauf, am 28. August 1923 einen Sohn gebar.¹⁹⁶ Die junge Ehe wurde wenig später durch den plötzlichen Kindstod (Fraisen) des erst zwei Tage alten Florian Reitter überschattet.¹⁹⁷ Zwei Jahre später, am 26. Oktober 1925 durften die jungen Eheleute erneut das Glück der Geburt eines gemeinsamen Sohnes, Albert Reitter (gest. am 10. Oktober 2010) erleben, wiederum zwei Jahre darauf, am 8. Juli 1927, der Tochter Christina (später Vorderegger, gest. am 4. April 2008) sowie am 12. Dezember 1928 ihrer zweiten Tochter Elisabeth (später Ostheim).

Zurück in der Heimat begann Otto Reitter zunächst in der Tapezierer-Werkstatt seines Vaters, Albert Reitter, in der Bürgerspitalgasse Nr. 2, am Sigmundsplatz (heute: Herbert-von-Karajan-Platz) in dem ehemaligen – im zweiten Weltkrieg durch Bomben schwer beschädigten¹⁹⁸ – Bürgerspital in Salzburg zu arbeiten.¹⁹⁹ Den kunstgewerblichen Anforderungen an den Berufsstand des Architekten jener Zeit entsprechend (vgl. „Gesamtkunstwerk“), vertiefte Otto Reitter in dem seit über hundert Jahren bestehenden Möbelgeschäft der Familie Reitter seine Fähigkeiten in Bezug auf die Innenraumgestaltung.²⁰⁰ Als besonders befruchtend für die in der Werkstatt angestellten Tischler wurde hierbei Otto Reitters Einführung in die auch auf *Jugendstil*-Möbeln anzutreffende Dekorationsform der Intarsien empfunden, derer sich auch sein ehemaliger Professor Oskar Strnad bedient hatte: Im Zusammenhang mit der Ausgestaltung eines schlossartigen Landsitzes in Raach bei Gloggnitz (1915-1917) für den Wiener Anwalt Josef Kranz, beschäftigte sich Strnad verstärkt mit Schnitzereien und Vergoldungen, Wandmalereien und Intarsien und wurde damit auf Jahrzehnte hinaus richtungweisend für das kunsthandwerkliche Schaffen auf diesen Gebieten.²⁰¹ Auch im Deutschland der 1920er Jahre erlangte die Intarsie unter Architekten wieder verstärkte Aufmerksamkeit. Unter ihnen auch Reitters zweiter Mentor und erster Arbeitgeber Eduard Pfeiffer, er machte die Intarsie zu einem zentralen Anliegen seiner Möbelentwürfe:

„Die Einlegearbeiten werden betont herausgestellt, indem nicht nur verschiedene farbige Hölzer, sondern auch Bein, Schildpatt und Metall eingelegt werden. Pfeiffer ist in der Lage, Wandtäfelungen und Reliefplatten in Holz mit Einlegearbeiten zu schaffen, die an die europäische Intarsientradition anschließen. [...] Er hatte den Palazzo Ducale in Urbino und den Palazzo Pubblico in Siena gesehen. Die reiche Raumintarsie italienischer Prägung vermittelte ihm Anregungen, so daß er in der Lage war, eigenwillige Ornamente und figürliche Darstellungen in der Kombination von geflammten Wurzelhölzern wiederzugeben. Pfeiffer entwickelt einen eigenwilligen Stil. Krautige, lanzettförmige Blätter und ornamentalisierte wirkende Figuren bestimmen den flächigen Grund und leiten zur Wand über oder aber zum flächig aufgebauten Möbel.“²⁰²

Nichtsdestotrotz verzeichnete das traditionsreiche Geschäft der Familie Reitter in einer von Krisen gezeichneten Zeit vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges (mitunter aufgrund

¹⁹⁶ Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt, Familienstammbaum.

¹⁹⁷ Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt, Familienstammbaum; Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 17.1.2010 – Transkription bei Autorin.

¹⁹⁸ Vgl. Abb. 114 in: Hanisch 1983, S. 246. Heute ist im ehemaligen Bürgerspital das Spielzeugmuseum (Sammlung Folk) untergebracht. – vgl. URL: <http://www.smca.at/spielzeugmuseum/data.html> (18.1.2010).

¹⁹⁹ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin. Dem „Ansuchen um Nachsicht der Beibringung des Befähigungsnachweises zum Antritte des Tapezierergewerbes (Dispensgesuche)“, welches am 12. Mai 1930 von Landeshauptmann Zaubzer erteilt wurde, ist auch zu entnehmen, dass Otto Reitter ab 26. Jänner 1923 bei seinem Vater als Tapezierer tätig war. – Sta Szbg, LRA 1920-1938 XXXIII 0940.

²⁰⁰ Die Geschäftskarte Reitters informiert über das Unternehmen wie folgt: „Werkstätten für Inneneinrichtung, Albert Reitter Salzburg, Sigmundsplatz; gegründet 1825; Möbel, Stoffe, Teppiche, Tapeten; Eichrichtungen von Wohnungen, Hotels, Geschäftshäusern, Cafés etc; Atelier für Innenarchitektur, Arch. Otto Reitter.“ – Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

²⁰¹ Niedermoser 1965, S. 20 und S. 92; Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

²⁰² Wichmann 1977, S. 15.

der individuellen Ausrichtung in Beratung, Anfertigung und Verkauf) nur wenig Umsatz, weshalb Otto Reitter Mitte der 1920er Jahre **sich** dazu entschloss, mit einem eigenen Atelier – zunächst noch eingebettet in den Hof der Tapeziererei des Vaters – als Architekt selbstständig zu machen.²⁰³ Wie in Deutschland dürfte sich jedoch auch in Österreich die Krise der Weltwirtschaft bis in die kleinsten Bauvorhaben lähmend ausgewirkt haben und den Durchbruch zum Schaffen in eigenem Namen, sowie die Begründung einer sicheren Existenz als selbstständiger Architekt erschwert haben. Während sich daraufhin viele Architekten mangels ausgeschriebener Wettbewerbe eigene Aufgaben ausdachten – „Architekturutopien in Hoffnung auf bessere Zeiten“²⁰⁴ – kam es gerade unter den jüngeren von ihnen zu einem Gefühl innerer Zerrissenheit: Der Mangel an realer Durchsetzung bedeutete gleichsam ihre soziale Unzulänglichkeit; der Wunsch bzw. der Verpflichtung für das Gemeinwohl tätig zu werden, war unter diesen Umständen trotz guter Vorsätze nicht zu realisieren.²⁰⁵

Reitter versuchte sich während dieser Zeit durch die Ausstattung von Innenräumen, insbesondere bekannter Salzburger Gaststätten zu profilieren: Das alte *Café Glockenspiel*, *Hotel Pitter*, *Hotel Gasteiner Hof*.²⁰⁶ Zudem kam das Entwerfen mehrerer Wohnhäuser für betuchtere Verwandte und Bekannte, die den Jungarchitekten finanziell über Wasser hielten.²⁰⁷ Der Bau einer Villa in Oberpullendorf für seinen Schwager Dr. Erich Peyrer-Heimstätt, der Umbau eines Hauses in Riedenburg für seinen Bruder, den Rechtsanwalt Dr. Albert Reitter und dessen Frau Hilde (geborene Ziegler),²⁰⁸ der Bau des bereits besprochenen „Würfelhauses“ für den Freund Siegfried Amanshauser in St. Johann im Pongau (1933) und daran anschließend ein weiteres Kleinwohnhaus für dessen Nachbarin Frau Eckhart (?), sowie das Haus für den Röntgenologen Dr. Fritz Melnitzky in der Gaisbergstraße Nr. 10 in Salzburg-Parsch (1936).²⁰⁹

Während größere Bauaufgaben in der Zeit zwischen den Weltkriegen dünn gesät waren – nach dem Ersten Weltkrieg kam die öffentliche Bautätigkeit fast völlig zum Erliegen²¹⁰ – blieb das Wohnhaus im „notleidenden Nachkriegseuropa“ weiterhin das wichtigste „Experimentierfeld“ junger Architekten.²¹¹ Gleichzeitig wurde das Eigenheim in Deutschland erneut mit dem Ziel propagiert, das „Ideal des ‚eigenen‘ kleinen Häuschens und Gartens als eines der wichtigsten Ziele in die Herzen der Massen zu pflanzen“²¹²; dies führte unter anderem zu einer ungeheuer raschen Ausbreitung der Schrebergartenbewegung. Hatte das rote Wien die Kontroverse zwischen „Massenmiethaus“ und „Gartenstadt“ in den 1920er Jahren aus politisch-ökonomischen Gründen zugunsten der mehrgeschossigen Miethausanlagen entschieden, bewertete die vergleichsweise günstige (politische) Situation in Salzburg unter dem christlichsozialen Landeshauptmann Dr. Franz Rehrl – der 1922 bis zum „Anschluss“ 1938 eine „Phase der Konsenspolitik“²¹³ einleitete – diese Städtebaudebatte

²⁰³ Welz 1958, S. 4.

²⁰⁴ Durth 1988, S. 68; vgl. Durth 1988, S. 74.

²⁰⁵ Vgl. Durth 1988, S. 78f.

²⁰⁶ Welz 1958, S. 4; vgl. Oberhammer 2001f, S. 421. Auch sein späterer Partner Otto Strohmayer scheint sich vor dem Krieg, im Jahre 1929, mit der Einrichtung einer Salzburger Gaststätte, der *Bierstube Zipferbräu* am Universitätsplatz Nr. 19, beschäftigt zu haben: „Fast ideologisch-uriges Interieur, eine Tendenz, die sinnigerweise nach 1945 am leichtesten kommerzialisiert werden konnte.“ – Achleitner 1980, S. 278.

²⁰⁷ Welz 1958, S. 4.

²⁰⁸ Das Haus befand sich in der Riedenburgerstraße Nr. 8, Salzburg-Parsch, und wurde später im Auftrag der gemeinsamen Tochter Verena Lang abgerissen. – Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 26.8.2008 – Transkription bei Autorin.

²⁰⁹ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin.

²¹⁰ Hoffmann 1989, S. 23; vgl. Petsch 1976, S. 52.

²¹¹ Pehnt 2006, S. 48; vgl. Pehnt 1983, S. 48.

²¹² Durth 1988, S. 80; vgl. Pehnt 2006, S. 38.

²¹³ Dopsch 2001, S. 178.

durchaus anders.²¹⁴ Hinzu kam, dass die sozialdemokratische Bewegung eindeutig städtisch geprägt war, das heißt, dass sie sich in industriellen Ballungszentren entfaltete. Eine große politisch engagierte Arbeiterklasse fehlte in Salzburg allerdings, hier wurde stattdessen die Einheit von Bürgern, Bauern und Arbeitern idealisiert.²¹⁵

Mit dem klassischen Einfamilienhaus gleichgesetzt, entsprach die Propagierung des Kleinsiedlungshauses ganz den Wünschen dieser verarmenden Mittelschicht, bzw. denen des Kleinbürgertums, das sich mit dem privaten Wohnungsbau und dem damit assoziierten Lebensstil identifizierte.²¹⁶ Zudem waren konservative Architekturauffassungen – „die Ablehnung der Großstadt, die Bevorzugung des Dorfes und der Kleinstadt, das Eigenheim als architektonisches Leitbild“²¹⁷ – zu dieser Zeit beim Bürgertum weit verbreitete Auffassungen.²¹⁸ Die Kontinuität der gesellschaftlichen Ordnung hatte auch in Salzburg eine Beibehaltung „klassischer“ Bauaufgaben zur Folge, wodurch Villa, Land- und Einfamilienhaus als „Leitbilder und Ausdruck der sozialen Hierarchie“²¹⁹ weiterhin tradiert wurden. Finanziert durch das Kapital einer regionalen intellektuellen Elite, boten Villa und Landhaus allerdings auch noch gewisse Freiräume, um neue Architekturkonzepte zu erproben.²²⁰ Dass die ersten ausgeführten Arbeiten Reiters als selbstständiger Architekt in Salzburg gerade in jenes Metier fielen, ist aus heutiger Sicht daher durchaus nachvollziehbar.

2.11. Ausflug in die Moderne: Wohnhaus in der Sinnhubstraße

Otto Reitter schmiedete im Jahr 1929 eigene – durchaus als radikal zu bezeichnende – Pläne für den Bau einer Heimstätte in der Sinnhubstraße Nr. 13 in Salzburg, die gleichzeitig zurückführen und vorausweisen in die Wiener Moderne der 1920er bzw. 1930er Jahre: Die erhaltenen Aufrisse des Wohnhauses aus allen Himmelsrichtungen sowie eine perspektivische Ansicht geben einen Eindruck vom immensen Einfluss, den Strnad bei seinen Schülern – bei Reitter trotz der kurze Studienzeit in Wien 1919/20 – hinterlassen haben muss. Obwohl das von seinem Lehrer geplante Doppelhaus in der Wiener Werkbundsiedlung erst drei Jahre später (1932) errichtet wurde, lassen sich anhand dieses Vergleichs das geteilte Formempfinden der Architekten – Tendenzen der Architekturgeschichte dieser Jahrzehnte – ablesen, aber auch markante Unterschiede veranschaulichen.

Aus der Motivation heraus, der Kleinbürgerlichkeit kommunaler Wohnbauten und der Plakativität des Neuen Bauens eine *Internationale Werkbundsiedlung Wien* (1932) entgegenzusetzen, zielte diese permanente Ausstellung darauf ab, eine alternative Antwort auf

²¹⁴ Die Wohnungsproduktion kam in Salzburg schon mit Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Währungssanierung 1924 – mit wenigen Ausnahmen – fast vollständig zum Erliegen, wobei Stadt und Land Salzburg die Wohnungsnot durch regulative Eingriffe in den Wohnungsmarkt zu kompensieren versuchten. Erst 1925/26 kam es zu einem quantitativen und qualitativen Aufschwung auf dem Gebiet des kommunalen Wohnbaus, wobei insbesondere Architekten aus dem Umfeld der „Heimatschutzbewegung“ herangezogen wurden. Die Weltwirtschaftskrise hatte wiederum eine Stagnation auf dem Gebiet der Wohnungsfürsorge zur Folge, die bis zum „Anschluss“ anhielt. Nichtsdestotrotz nahm die Zahl der Häuser zwischen 1910 und 1939 zu. Der Wohnbauboom hielt sogar während der Dauer der NS-Herrschaft an, dessen ungeachtet hatte der Zuzug von Wehrmacht, Südtirolern und deutschen Umsiedlern eine gesteigerte Wohnungsnot zur Folge. – Hoffmann 1989, S. 23-26.

²¹⁵ Dopsch 2001, S. 179.

²¹⁶ Petsch 1976, S. 55.

²¹⁷ Petsch 1992, S. 197.

²¹⁸ Insbesondere während der Zeit der Depression nach 1929 wurden die Städte als Orte der Arbeitslosigkeit und Korruption abgewertet. – Pehnt 1983, S. 63.

²¹⁹ Petsch 1976, S. 53.

²²⁰ Pehnt 1983, S. 48f.

die damalige Wohnungsnot Wiens zu liefern.²²¹ Angeregt durch die Stuttgarter Versuchssiedlung in Weißenhof (1926/27) – durch den *Deutschen Werkbund* finanziert und von Mies van der Rohe künstlerisch betreut – wollte man „den ökonomisch und ästhetisch möglichen Umgang mit Raum“ ausdrücken, das heißt „mit einem Minimum an Raumaufwand ein Optimum an Wohnlichkeit [...] erzeugen“.²²² Josef Frank, dem die Leitung der Wiener Siedlung übertragen wurde, lud 32 Architekten ein, ihre Version eines kleinen Siedlungshauses entlang eines geschwungenen Straßensystems zu organisieren, wobei man seine Auswahl richtigerweise als „architekturideologisch“²²³ bezeichnet hat. Unter den Architekten befanden sich Vertreter einer kritisch-gemäßigten Moderne, die für eine „leistungsgerechte Architektur“ plädierten, dabei jedoch kaum zu baukünstlerischen Experimenten neigten: „Diese prominenten Gäste passten also vorzüglich zur Charakteristik der Wiener Elite, die sich hauptsächlich um Strnad und Frank konzentrierte, ehemalige Schüler und/oder Mitarbeiter, zum Teil sehr junge Architekten einbezog, ergänzt und überschritten von einem Kreis, der enger zu Josef Hoffmann gehörte und einem anderen, der wiederum Adolf Loos verpflichtet war.“²²⁴

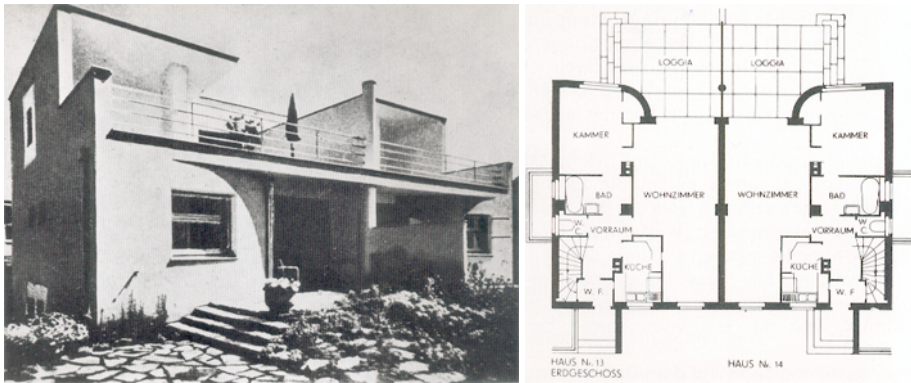


Abb. 17: Oskar Strnad, Doppelwohnhaus für die Internationale Werkbundsiedlung (Nr. 13/14), Engelbrechtweg Nr. 5-7, Wien-Hietzing, 1932, Terrassenansicht im Süden.

Abb. 18: Oskar Strnad, Doppelwohnhaus für die Internationale Werkbundsiedlung (Nr. 13/14), Engelbrechtweg Nr. 5-7, Wien-Hietzing, 1932, Grundriss.

Durchorganisiert in Raum, Licht, Proportion und Farbe zeigte Strnads Doppelhaus – 1945 durch Bomben zerstört – vor allem, wie man auf kleinster Fläche und mit bescheidenen Mitteln dennoch die „große Frage“ der Bewegung im Raum thematisieren kann.²²⁵ Ähnlich wie in seinen Häusern Hock und Wassermann in Wien-Döbling in den 1910er Jahren, exemplifizierte er hier in kleinster Form den Gedanken des „Sich-Bewegen-Könnens“, indem er den Weg vom straßenseitigen Außenraum (abgeschirmter Vorplatz mit kleinem Windfang)

²²¹ Krischanitz/Kapfinger 1985, S. 13.

²²² Achleitner 1985, S. 7.

²²³ Krischanitz/Kapfinger 1985, S. 18.

²²⁴ Krischanitz/Kapfinger 1985, S. 19. Unter den beteiligten Studenten Strnads befanden sich auch Reiters ehemalige Kollegen: Margarete Lihotzky (später Schütte-Lihotzky), Gabriel Gewrekian, Oswald Haerdtl sowie Hans Vetter. Der in Los Angeles bekannt gewordene „Auslandsösterreicher“ Richard Neutra, Arthur Grünberger und Franz Schuster wurden ebenso eingeladen. Die Wagner-Schule wurde bewusst ausgeschlossen. – Krischanitz/Kapfinger 1985, S. 19.

²²⁵ Kapfinger 1985, S. 172f; vgl. Achleitner 1978, S. 110: „Das Konzept der Wiener Werkbundsiedlung unterscheidet sich von der Stuttgarter Siedlung schon im Ansatz. Rationalisierung und Normierung sind ebenso ausgeschlossen wie die Erprobung neuer Baumethoden. [...] Die Wiener Siedlung entsteht ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der maximalen Raumausnutzung, des maximalen Wohnkomforts bei minimalem Raumaufwand.“

ins „dunkle“, aber wohnliche Innere (Vorraum, Küche, Bad) über einen heller werdenden, zum Garten hin offenen Wohnbereich und wieder zurück ins Äußere (überdeckter Sitzplatz und große Terrasse) als abwechslungsreichen Übergang gestaltete.²²⁶ Da von Reiters Wohnhaus kein Grundriss erhalten ist, lässt sich schwer abschätzen, wie weit Strnads theoretische Überlegungen Impulsgeber für die Grundriss-Planung in der Sinnhubstraße waren.

Gewisse formale Übereinstimmungen lassen sich dennoch zumindest in Bezug auf die Fassadengestaltung festhalten: Wie Ritter ordnete Strnad die Elemente der Haupt-Ansichtsseite des Doppelhauses zu einer symmetrischen Komposition, während an den Außenwänden durch unterschiedliche, asymmetrisch angeordnete Fensterformen, formale Akzente gesetzt wurden. Diese Außenwände zog Strnad seitlich hoch, um dem Terrassenbereich rahmenden Halt zu geben, zusätzlich wird das Obergeschoß in seiner ganzen Breite durch eine leichte Brüstung in der Horizontale verklammert. Die Dachterrasse teilt sich in einen überdachten und einen nicht überdachten Teil, auch große Fenster und verglaste Türen in Unter- und Obergeschoß sorgen im Haus für eine angenehme Lichtsituation.



Abb. 19: Otto Reitter, Haus Reitter, Sinnhubstraße Nr. 15, Salzburg, 1929, Süd-, Ost-, Nord- und Westaufriss.

Reiters Haus war ebenfalls reich „durchfenstert“ geplant: Die Schau- und Gartenseite sah im unteren Geschoß ein breites, quereckiges Fenster mit leicht vorspringender Rahmung vor, durch Sprossen in gleich große, kleine quadratische Felder geteilt. Die Ansicht des oberen Geschoßes zeigt eine überdachte „Loggia“ auf vier dünnen Pfählen zwischen denen sich drei dahinter liegende gleich große Fenster symmetrisch anordnen. Dieser Bereich bleibt bei Reitter durch den Rücksprung der Außenwand auch zur Seite hin geöffnet, nach oben hin andererseits zur Gänze überdacht. Die „irreguläre“ Gliederung der Ost-, West- und Rückseite, der versetzte Rhythmus der Fenster und das Nebeneinander unterschiedlicher Fenster- und Türformen, „entschädigt“ in gewisser Weise für die kalkulierte Geschlossenheit dieser „Sichtseite“, die durch die verputzte Brüstung verstärkt wird – und damit in Kontrast zu der von Strnad angestrebten Offenheit des Wohnbereichs steht. Andererseits ist zu berücksichtigen, dass der Garten sich im Süden des Hauses befindet und die Hauptseite des

²²⁶ Kapfinger 1985, S. 173f.

Gebäudes sich damit der Straße zuwendet, was wiederum für die geschlossene Gestaltung der Front spricht.

Ein wesentlicher Unterschied ist wohl auch darin zu sehen, dass Strnads Baukörper von der kubischen Form abweicht – die Gartenfront ist durch einen trichterförmigen Rücksprung gekennzeichnet – und das Haus schließt mit einem modernen Flachdach (nicht gänzlich!) ab, während Reitter sein Wohnhaus über einem rechteckigen, nahezu quadratischen Grundriss aufbaut und mit einem konservativen Walmdach (plus seitlich sichtbarem Kamin) abdeckt. Auch die von Strnad mit großer Sorgfalt ausgeführten Übergänge von Innen nach Außen sind in Reiters Entwurf nicht klar ablesbar, wobei die Zugänge über seitlich geschützte und überdeckte Eingangspodeste und die Vielfältigkeit der platzierten Fenster über die funktionelle Eigenwilligkeit des Inneren hier Einiges andeuten mögen.

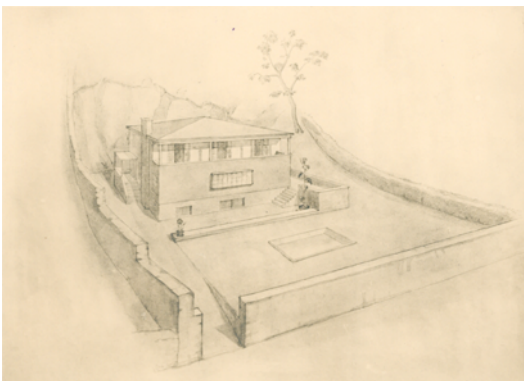


Abb. 20: Otto Reitter, Haus Reitter, Sinnhubstraße Nr. 15, Salzburg, 1929, perspektivische Ansicht gen Süden.



Abb. 21: Frank Lloyd Wright, Haus Winslow, 515 Auvergne Place, River Forest, Illinois, 1893-1894, Straßenansicht im Westen.

Die relativ „strenge“ Straßenansicht des Hauses mag den Blick hingegen auf einen weiteren prominenten Architekten der Moderne lenken, dessen „Spielfeld“ ebenfalls Villa bzw. Landhaus war: Frank Lloyd Wright (1867-1959), der Anfang des 20. Jahrhunderts für ein Klientel Chicagoer Unternehmer eine neue Art des Wohnens für den Mittelwesten entwickelte, ausgezeichnet durch die betonte Horizontale, die vergleichsweise geringe Höhe und die flach geneigten Dächer mit schützenden Überständen.²²⁷ Das Haus für William H. Winslow (1893-94) in River Forest, Illinois, – Wrights erstes allein entworfenes Haus²²⁸ – veranschaulicht die vorbildliche Gestaltung einer zurückhaltenden Eleganz, welche durch

²²⁷ Vgl. Pehnt 1983, S. 21.

²²⁸ Wright 1966, Tafel 1 (Bildunterschrift).

diese Merkmale hervorgerufen wird. Die sanfte Neigung des Daches, das lediglich von einem schmalen Kamin unterbrochen wird, findet in Reiters Hausentwurf ebenso eine Parallele, wie die drei symmetrisch angeordneten Fenster an der Front, die von der Brüstung zur Traufhöhe reichen und von Außen den Eindruck erzeugen, die Mauer würde sich zum Balkon hin großzügig öffnen. Zwar zieht sich dieser (Balkon) in beiden Fällen über die gesamte Länge der Fassade; im Gegensatz zu Wright, „fehlt“ bei Reitter jedoch der charakteristische Überstand des flachen Daches, der die ruhige Weite des „Präriehauses“ prägt und die Bedeutung des „Schützenden“ betont.²²⁹ Aus diesem Grund erscheint Reiters Entwurf für sein Eigenheim weniger tief proportioniert, weniger horizontal gelagert und auch weniger mit dem Erdboden verbunden. In beiden Fällen hätte die karge Gestaltung des Gartens jedenfalls die Einheit von Haus und Grund betont, wobei aus heutiger Sicht nur darüber spekuliert werden kann, wie streng sich Reitter bei der konkreten Umsetzung an die perspektivische Idealansicht gehalten hätte, da dieser bemerkenswerten produktiven Entwurfsleistung aus finanziellen Gründen nie der Bau des Wohnhauses in der Sinnhubstraße folgte.

3. Ein neuer Anfang? Architekten Reitter & Strohmayer

Wohnte die Familie Reitter bis zu Beginn des zweiten Weltkrieges noch in einer Wohnung im Sternbräu in der Salzburger Getreidegasse Nr. 34, konnte sie sich mit dem Umzug 1941 in die Sinnhubstraße Nr. 15 den Traum vom Eigenheim zumindest teilweise erfüllen – zwar nicht nach eigenen, sondern Otto Strohmayers Plänen, dafür mit prachtvoller Aussicht sowohl nach Westen als auch gen Süden in erstklassiger Lage.²³⁰ Dass es letztlich doch nicht zur Verwirklichung der Entwürfe Reiters kam, ist mit Sicherheit auf die schlechte wirtschaftliche Lage zurückzuführen, welche die 1926 gegründete Ortsgruppe Salzburg der NSDAP geschickt für sich zu nutzen wusste, indem sie Hoffnungen auf bessere Zeiten weckte.²³¹

„Die 1929/30 einsetzende Wirtschaftskrise traf Salzburg mit voller Wucht und wurde durch vorhandene Strukturschwächen wie die Überschuldung des Fremdenverkehrs und eine massive Agrarkrise noch verstärkt. [...] Die Zahl der unterstützten Arbeitslosen stieg von 4757 im Jahre 1928 auf 12.020 im Jahre 1932 und erreichte 1933 mit 13.116 ihren Höhepunkt. Am 1. April dieses Jahres waren 41,2% der Arbeiter und 12,3% der Angestellten arbeitslos, im Durchschnitt des Jahres mit 31,9% fast ein Drittel der Gesamtbevölkerung. Hinter diesen nüchternen Zahlen verbergen sich Not und Elend unvorstellbaren Ausmaßes, wovon Stadt und Land gleichermaßen erfasst wurden.“²³²

Ganz im Gegensatz dazu setzte ab 1938 bei Reitter mit der Bekanntschaft seines zukünftigen Büropartners, des Holzmeister-Schülers Otto Strohmayer (1900-1945) – der mit seiner Frau Else, geborene Elisabeth Knepper²³³, in der Schwimmschulstraße Nr. 26, in unmittelbarer Nähe Reiters wohnte – der berufliche Aufstieg ein. Begünstigt wurde dieser durch die engen Parteibeziehungen der beiden Architekten zur NSDAP: „Otto Strohmayer war durch die Auszeichnung seines Projektes beim städtebaulichen Wettbewerb für die Ausgestaltung der Straße ‚Unter den Linden‘ in Berlin mit maßgeblichen Kreisen in der Reichshauptstadt in Verbindung gekommen [...]. Otto Reitter hatte enge Beziehungen zur Gauverwaltung, da sein Bruder Albert Reitter [mit Übernahme der politischen Führung durch die NSDAP ab 1939; Anm. d. Autorin] der Salzburger Regierungspräsident war.“²³⁴

²²⁹ Wright 1966, Tafel 1 (Bildunterschrift).

²³⁰ Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 26.8.2008 – Transkription bei Autorin.

²³¹ Dopsch 2001, S. 186-188.

²³² Dopsch 2001, S. 182f.

²³³ Else Strohmayer wurde am 22. August 1901 in Duisburg geboren.

²³⁴ Braumann 1998, S. 1124, vgl. Braumann 1986, S. 117.

Der tatsächliche Grund für den Zusammenschluss der *Architekten Reitter & Strohmayer* scheint jedoch selbst Familienmitgliedern entgangen zu sein.²³⁵ Die deutsch-nationale Gesinnung leistete dem Drang selbst unter nationalsozialistischer Direktive zu bauen zwar keinen Abbruch; die politische Einstellung darf jedoch nicht als Motiv für die Planungstätigkeit während der NS-Zeit in Österreich missverstanden werden. Jedenfalls verband die Architekten weder das gemeinsame Studium, noch die Mitgliedschaft bei *Der Gral* – einer „geheimen“ *Gesellschaft zur Förderung von Kunst und Kultur in freigesellschaftlichem Verkehr*, dem Otto Reitter wie sein Bruder, Regierungspräsident Dr. Albert Reitter, sein Schwager, der Lungenspezialist Dr. Rudolf Peyrer-Heimstätt, der Salzburger Galerist und Kunstbeauftragter des Gaues Friedrich Welz, sowie eine Reihe anderer Künstler, Intellektueller und Kaufleute der gehobenen Salzburger Gesellschaft angehörte –, noch waren eine besonders innige Freundschaft oder ein gemeinsames Studium der Auslöser für die berufliche Übereinkunft.²³⁶ Wie Strohmayer hat sich zwar auch Reitter der nationalsozialistischen Führung freiwillig angedient, auf der anderen Seite partizipierte er seit jeher – und bis zu einem gewissen Grad unabhängig von der politischen Entwicklung des Landes – am kulturellen Leben der Stadt Salzburg, wofür seine Mitgliedschaft bei *Der Gral* durchaus als Beleg gesehen werden kann. Vom heutigen Standpunkt aus lässt sich jedenfalls nicht mehr belegen, was konkret die beiden Architekten zur Arbeitsgemeinschaft bewegte.

3.1. Hitlers Einzug in Salzburg 1938. Eine Fahnenorgie

Der erste repräsentative Auftrag, den das Architektenduo für sich verbuchen konnte, fiel mit dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland, genauer gesagt mit dem Einzug Hitlers – in Begleitung Heinrich Himmlers – in Salzburg am 6. April 1938 zusammen sowie Hitlers Idee die Machtübernahme bzw. -übergabe Österreichs durch bzw. an die Nationalsozialisten „als einziges großes Volksfest“²³⁷ zu inszenieren.²³⁸ Im Rahmen einer ausdrücklich hierfür installierten Architektenkommission betreuten die *Architekten Reitter & Strohmayer* die Inszenierung der gesamten Stadt, insbesondere die Beflaggung der Altstadt,²³⁹ wobei de facto jeder einzelne Haushalt sein Fähnchen aus dem Fenster zu halten hatte: „D’Fahna aussa, d’Fahna eina, pfundig zoin und d’Fozn hoitn.“²⁴⁰ Der im Wind flatternde Fahnenwald

²³⁵ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

²³⁶ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

²³⁷ Hanisch 1983, S. 52. Die „Absegnung“ dieser Machtergreifung erfolgte am 10. April 1938 per Volksabstimmung; dass in Salzburg bereits am 29. Mai 1921 eine von der noch Bundesregierung in Wien untersagte Volksabstimmung über den Anschluss an Deutschland vorgenommen wurde zeigt, dass über dessen Notwendigkeit bei den amtierenden Parteien im Allgemeinen Einigkeit herrschte und wie verbreitet die deutsch-nationale Gesinnung in Salzburg zu jener Zeit war, insbesondere auch unter der bürgerlichen Intelligenz. – Hanisch 1983, S. 52f; Dopsch 2001, S. 178 und S. 193.

²³⁸ Hier findet sich eine Parallele zu den Anfängen Albert Speers als Architekt des *Dritten Reiches*: Sein erster großer Auftrag – durch Goebbels erhalten – betraf die Dekoration für einen der ersten Massenaufmärsche am 1. Mai 1933 in Berlin-Tempelhof, wo er „aus Gerüsttribünen, Scheinwerferlicht und Fahnentuch eine Art Filmkulissen-Architektur (improvisierte)“. – Wulf 1963, S. 298; vgl. Lane 1963, S. 183; vgl. Teut 1967, S. 180.

²³⁹ Braumann 1986, S. 117; vgl. Braumann 1998, S. 1124; vgl. Hanisch 1983, S. 58-62. Auch Berlin wurde anlässlich des Besuches von Mussolini im September 1937 mit insgesamt 83 Adlerwänden und 350 Fahnenmasten verkleidet, die mit Sonnenuntergang durch verdeckte Lichtkörper bestrahlt wurden. – Petsch 1976, S. 213.

²⁴⁰ Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 31.8.2008 – Transkription bei Autorin. Die sozialpsychologischen Gründe für die Anteilnahme der Bevölkerung sieht der Historiker Ernst Hanisch in einer „quasireligiösen Erweckung“ durch den „Führer“ viel mehr einer Verblendung gleich, die eine „kollektive Flucht aus der Wirklichkeit“ begünstigte, angestaute Frustrationen kanalisierte und den Einzelnen dazu aufforderte, sein „Heil“ in der ansteckenden Begeisterung der Masse zu suchen. – Hanisch 1983, S. 66; vgl. Kerschbaumer 1988, S. 19; vgl. Hanisch 1997, S. 67f.

suggestierte Bewegung, forderte die Aufbruchsstimmung der Bevölkerung heraus und machte Hoffnung auf eine Besserung der Lebensumstände.



Abb. 22: Einzug Adolf Hitlers – in Begleitung Heinrich Himmlers – in Salzburg am 6. April 1938.

Stadt und Land seien im Zeichen ‚freudigster Disziplin‘ und eines Fahنشmuckes gestanden, wie es in solchem Ausmaß bisher noch nicht erlebt worden sein dürfte, schreibt ein Zeitzeuge. Nach und nach verwandelte sich die von einer Begeisterungs- und Druckwelle aufgewirbelte Fahnenorgie in ein Element der Ein- und Unterordnungshandlung, welche die NS-Regie nach Plan ausführte. ‚Salzburger! Fahnen heraus!‘ [...] Zu den Wirkkräften gehörten repräsentative Bauten, eine Dekoration, Lieder, Märsche, Uniformen: ein Ensemble, das Heimat- und NS-Elemente verknüpfte. Besonderes Augenmerk legte die Regie auf die Umgrenzung des Ritualraumes. Die drei Plätze beim Salzburger Dom eigneten sich bestens, denn sie besitzen einen ‚steinernen Rahmen‘, der das bis in die Gegenwart vereinnahmte Attraktionselement ‚Heimat‘ (Identität und Geborgenheit) symbolisiert und durch die Begrenzung das Gefühl der Geschlossenheit hervorruft. Zugleich konnte auch die Festung Hohensalzburg als Wirkkraft einbezogen werden. Sie erstrahlte ‚feenhaft im Lichte mehrerer Scheinwerfer der Flak‘.²⁴¹

Dieser „steinerne Rahmen“, den der Salzburger Domplatz mit den begrenzenden Dombögen bildete und auf den die Regie „besonderes Augenmerk“ legte, war jedoch keine NS-Erfindung, sondern ein bestehendes Ensemble der Renaissance, das im Zuge „staatlicher Festlichkeiten“ eine nationalsozialistische Umdeutung erfuhr, um so einen möglichst wirkungsvollen Auftritt des „Führers“ zu gewährleisten.²⁴² Das Einrichten einer eigenen Kommission aus Architekten für eine möglichst effektvolle parteipolitische Inszenierung Hitlers in Salzburg, verweist bereits auf den propagandistischen Wert, welcher der Architektur während des Nationalsozialismus eingeräumt wurde. Ausstattung diente in erster Linie als Staffage für ein bis ins Kleinste, minutiös geplantes politisches Geschehen.²⁴³ Architektur sollte nicht in erster Linie repräsentieren, sondern einen geeigneten Rahmen schaffen und (Bühnen)Raum zur Verfügung stellen. In diesem Sinn waren die Gebäude bloße „Hülsen“, zu ihrer „Vervollständigung“ trugen erst jene Vorgänge bei, deren Rahmung diese Architektur bildete.²⁴⁴ Das Pathos baulicher Arrangements wurde durch zusätzlichen Fahndekor, Lichteffekte und nicht zuletzt durch die Masse der Menschen („menschliche Architektur“²⁴⁵) so recht vollendet, welcher als „lebendiges Baumaterial“²⁴⁶ eine

²⁴¹ Kerschbaumer 1988, S. 19.

²⁴² Vgl. Dopsch 2001, S. 191: „Einen besonderen Stellenwert besaß in Salzburg der Führermythos. Er verschmolz mit alten Sehnsüchten des Volkes wie der Sage vom schlafenden Karl im Untersberg und wurde durch die großen Anfängerfolge weiter gestärkt. Dazu kam die Präsenz Hitlers und anderer Nazigrößen in der Stadt Salzburg und der weiteren Umgebung: Bei Festspielen, im Hotel Österreichischer Hof, im Schloss Klessheim, auf dem Obersalzburg und im Schloss Fuschl. Der Führermythos hielt auch deutlich länger als der Respekt vor der Partei, um sich erst sehr spät, kurz vor dem Kriegsende ins Gegenteil zu verkehren.“

²⁴³ Weihsmann 1998, S. 40; vgl. Sontag 1974, S. 103f.

²⁴⁴ Wolfgang Pehnt zit. nach: Weihsmann 1998, S. 38.

²⁴⁵ Brenner 1963, S. 119; vgl. Wulf 1963, S. 305.

ornamentierende Funktion zukam.²⁴⁷ Diese „fundamentale Änderung“²⁴⁸ der Architekturauffassung wurde durch den Architekten Albert Speer in den Straßen Goslars und in Nürnberg erstmals in großem Stil umgesetzt, um so ein dem Film bzw. Theater verwandtes Maximum an Massensuggestion zu erreichen:²⁴⁹

Auch ich aß in Nürnberg hartes Brot, denn mir war die Verantwortung für die Ausgestaltung aller Gebäude übertragen, in denen Hitler im Verlauf des Parteitags [1933 erstmals in Nürnberg; Anm. d. Autorin] auftrat; als „Chefdekorateur“ mußte ich kurz vor Beginn der Veranstaltung nach dem Rechten sehen, um anschließend sogleich zur nächsten zu eilen. Fahnen liebte ich damals sehr und benutzte ich, wo ich nur konnte. Mir kam entgegen, daß die von Hitler entworfene Hakenkreuzfahne sich für eine architektonische Verwendung weit besser eignete als eine in drei Farbstreifen aufgeteilte Fahne. Sicherlich entsprach es nicht ganz ihrer hoheitlichen Würde, wenn sie als Dekorationsmittel, zur Unterstützung rhythmisch unterteilter Fassaden verwandt oder benutzt wurde, um häßliche Häuser der Gründerzeit vom Dachgesimse bis herab zum Bürgersteig abzudecken, nicht selten noch mit goldenen Bändern versehen, durch die das Rot in der Wirkung gesteigert wurde – aber ich sah es mit den Augen eines Architekten. Fahnenorgien besonderer Art veranstaltete ich in den engen Straßen Goslars und Nürnbergs, in denen ich von Haus zu Haus Fahne an Fahne hängte, so daß der Himmel fast nicht mehr zu sehen war.²⁵⁰

Dass man „den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sah“ bzw. die Stadt vor lauter Fahnen, macht deutlich, wie stark die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion durch den architektonischen „Kulissenzauber“²⁵¹ verwischt wurde. „Der Himmel (war) fast nicht mehr zu sehen,“ wie Speer sich erinnert, stattdessen trat eine durch „monumentale Treppen, Podeste und Rampen, riesige Tuchbahnen und Dutzende von Scheinwerfern imaginierte Bauwelt“²⁵² in Erscheinung, die den Menschen analog zu den eingesetzten Architektursymbolen zum ornamentierenden Bestandteil des Dekorationssystems werden ließ: „In Nürnberg erschien das ‚Ornament der Masse‘ aus den NIBELUNGEN in gigantischen Ausmaßen: ein Meer von Flaggen, die kunstvoll ausgerichtet waren [...] Alles war so wie im Film.“²⁵³ Und es ist wichtig zu sehen, wie sich aus dieser Rahmengestaltung für Massenveranstaltungen der NSDAP die nationalsozialistische „Stimmungsarchitektur“²⁵⁴ als „Gesamtkunstwerk“ entwickelte, inszeniert als quasi geschlossenes Ensemble, eine in sich kohärente Welt mit eigenen Gesetzmäßigkeiten.²⁵⁵ Vor diesem Hintergrund wird nicht zuletzt die enge Verwandtschaft zwischen NS-Architektur und Film verständlich: „In den Filmen Fritz Langs kulminieren die beschriebenen Tendenzen. Form und Inhalt seiner populärsten Filme, ‚Nibelungen I und II‘ sowie ‚Metropolis‘, verknüpfen grandios die Themen und Schauplätze sämtlicher Trivialmythen samt derer baulichen Entsprechungen zu einer

²⁴⁶ Ogan 1992, S. 20.

²⁴⁷ Weihsman 1998, S. 41. Der deutsche Architekturhistoriker Hans-Joachim Kunst über das Verhältnis zwischen Architektur und Masse: „Vielmehr hat die Architektur die Aufgabe, die Masse in Bann zu schlagen, ja diese selbst zu einem integrierenden Bestandteil der Architektur erstarren zu lassen. Somit wird die Masse gleichsam zu einem Symbol, zu einem Ornament degradiert.“ – Hans-Joachim Kunst zit. nach Bartetzko 1985a, S. 86.

²⁴⁸ Durth 1988, S. 124.

²⁴⁹ Vgl. Stallmaier 1999, S. 44.

²⁵⁰ Speer 1993, S. 72.

²⁵¹ Wulf 1963, S. 301.

²⁵² Bartetzko 2005, S. 143.

²⁵³ Siegfried Kracauer zit. nach: Weihsman 1998, S. 40; vgl. Bartetzko 1985a, S. 163. Der Filmregisseur Fritz Lang, der einige Semester Architektur studiert hatte, schuf in den Jahren 1923 und 1924 gemeinsam mit einem Team von Filmarchitekten die beiden Teile seines Films *Nibelungen*, deren überzeugende Gestalt bereits in der Zeit der Weimarer Republik enorme Erfolge erzielte und von Hitler sehr geschätzt wurde. – Bartetzko 2005, S. 143

²⁵⁴ Wulf 1963, S. 290f; vgl. Bartetzko 1985a, S. 103.

²⁵⁵ Bartetzko 2005, S. 144; vgl. Bartetzko 1985a, S. 164f.

Scheinwelt, die als Abbeviatur des nationalsozialistischen Weltbildes bezeichnet werden kann.²⁵⁶

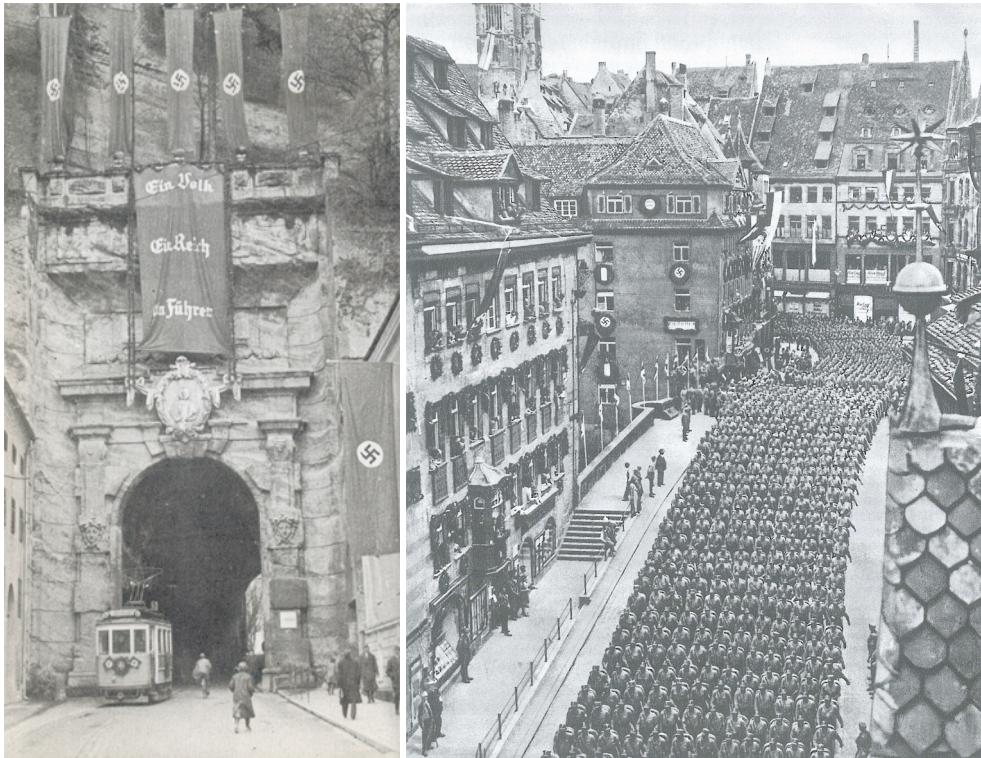


Abb. 23: Beflagung der Altstadt für den Einzug Adolf Hitlers in Salzburg am 6. April 1938.

Abb. 24: Aufmarsch zum Reichsparteitag des Sieges der NSDAP in Nürnberg 1933.²⁵⁷

3.2. Schloss Kleßheim im Dienst der Nation (1940-42)

Während die „Schlußkundgebung“²⁵⁸ der gefeierten „Wiedervereinigung“ am 9. April 1938 in Wien abgehalten wurde, galt es, die Stadt Salzburg gegenüber der Hauptstadt der Ostmark (Österreich) aufzuwerten und sie – neben Linz als „Führerstadt“²⁵⁹ – als kulturelles Zentrum der Region zu etablieren.²⁶⁰ „Charakteristisch für die damalige Situation waren die Tagebuch-Eintragungen des in Salzburg anwesenden Joseph Goebbels. Er war von der Stadt begeistert:

²⁵⁶ Bartetzko 1985a, S. 144. Auch in den Filmen Leni Riefenstahls, wie *Triumph des Willens* (1935), *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (1935) oder *Olympia* (1936) wird eine „radikale Transformation der Realität“ sichtbar: „Geschichte wird zum Theater. [...] das historische Ereignis diente also als Kulisse für einen Film, der sich dann in einen authentischen Dokumentarfilm verwandeln sollte,“ wobei Albert Speer im Vorspann zu *Triumph des Willens* als Verantwortlicher für diese „Kulissenarchitektur“ genannt wird. – Sontag 1974, S. 103f.

²⁵⁷ Nach dem Film *Das blaue Licht* (1932) drehte Leni Riefenstahl *Sieg des Glaubens* im Jahr 1933, der vom ersten nationalsozialistischen Parteitag nach Hitlers „Machtübernahme“ handelt. – Sontag 1974, S. 99.

²⁵⁸ Hanisch 1983, S. 64.

²⁵⁹ Hanisch 1997, S. 147; vgl. Picker 2003, S. 348f.

²⁶⁰ Hanisch 1997, S. 65, (140ff); Weihsmann 1998, S. 1132; vgl. Thies 1992, S. 177; vgl. Mayr 1994b, S. 480; Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

Christoph Braumann nennt eine Reihe günstiger Voraussetzungen, welche der Stadt Salzburg im *Dritten Reich* eine prominente Stellung innerhalb Österreichs einräumten: „Dies war besonders der Vorzug der Nähe zum ‚Sitz des Führers‘ am Obersalzberg; dazu die günstige verkehrspolitische Lage; der Sitz des Wehrkreiskommandos in Salzburg; die Bedeutung der Festspiele sowie überhaupt die große kulturelle Tradition der Stadt.“ – Braumann 1986, S. 113.

„Diese wunderbare Stadt. [...] Der Haß gegen Wien ist bis zum heutigen Tag geblieben. Das ist politisch sehr gut. Für unsere Absichten, Wien als politisches Zentrum zu zerschlagen, sogar ausgezeichnet.“²⁶¹ Um die zentrale Stellung der ehemaligen Bundeshauptstadt zu untergraben, müsse Salzburg aus der Atmosphäre dieser Barockstadt heraus neu geschaffen, der Wiener Einfluss hingegen gänzlich beseitigt werden.²⁶² Mit dem Führererlass vom 25. März 1939 wurde Salzburg zur Neugestaltungsstadt erklärt;²⁶³ einen Monat später, am 21. April 1939 wurde im Rahmen einer Ratsherrensitzung anlässlich des Vorschlages für das Rechnungsjahr 1939 unter Oberbürgermeister Anton Giger für die Stadt Salzburg ein „Aufbauprogramm“ mit einem Finanzvolumen von insgesamt 50 Millionen Reichsmark für umfangreiche Hochbau- und Straßenbaumaßnahmen veranschlagt.²⁶⁴

Das ehemalige Bundesland Salzburg trug mit dem *Ostmarkgesetz* vom 14. April 1939 offiziell den Titel eines „Reichsgaues“; der überaus ehrgeizige Gauleiter Dr. Friedrich Rainer – seit 1934 auch Mitglied der SS – wurde im April 1940 zum *Reichsstatthalter* ernannt und vereinte damit mehr Macht als je ein Landeshauptmann vor ihm; als sein Vertreter in der staatlichen Verwaltung fungierte der Regierungspräsident Dr. Albert Reitter, Otto Reitters Bruder.²⁶⁵ Daraus wird ersichtlich, dass es im Ostmarkgau Salzburg nicht zu dem für Deutschland typischen Dualismus zwischen Partei und Staat kam, da der Gauleiter immer zugleich oberstes Organ der Landesverwaltung war, sprich: Rainer hatte sowohl die Position des Gauleiters, als auch die des Landeshauptmannes (Reichsstatthalters) inne.²⁶⁶ Er übersiedelte in das Salzburger Residenzgebäude – ausgestattet mit Gobelins und Barockgarnituren aus dem Wiener Rothschild-Besitz – und bewohnte einige Zeit das ehemals erzbischöfliche *Schloss Leopoldskron*, das sich seit 1918 im Besitz Max Reinhardts befunden hatte und am 16. April 1938 von der Gestapo beschlagnahmt wurde.²⁶⁷

Das wichtigste Grundbedürfnis der Bauprojekte unter Gauleiter Rainer galt der Selbstdarstellung der Stadt, mit der er sich identifizierte; dementsprechend sollte diese ansonsten unterschätzte Provinz eine besondere Bedeutung als „architektonischer Brennpunkt“²⁶⁸ innerhalb der offiziellen Baukultur des *Dritten Reiches* erlangen.²⁶⁹ Vor diesem Hintergrund entwickelte Reichsstatthalter und Gauleiter Friedrich Rainer – im

²⁶¹ Hanisch 1997, S. 65. Wien sollte stattdessen städtebaulich „konserviert“ werden. Vgl.: Ingrid Holzschuh, Wien an die Donau. Das Stadterweiterungsprojekt von Hanns Dustmann vom 5. November 1941 im Kontext der Wiener Stadtplanungsgeschichte im Nationalsozialismus, phil. Dipl. (ms), Wien 2006.

²⁶² Joseph Goebbels zit. nach: Hanisch 1997, S. 144; vgl. Hanisch 1981, S. 217.

²⁶³ Braumann 1986, S. 114; vgl. Braumann 1998, S. 1124 (RGBl. I, Jg. 1939, S. 603); vgl. Hanisch 1997, S. 147; vgl. Oberhammer 1983, S. 208. Albert Speer informierte den Reichsschatzmeister Franz Xaver Schwarz in einem Schreiben vom 19. Februar 1941 darüber, dass unter anderem auch Salzburg von Hitler zur Neugestaltungsstadt erklärt wurde. – Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 64-79, insbes. S. 74. Christoph Braumann ist der Meinung, dass der Erlass vom März 1939 für die Zielsetzungen und den Umfang der Planungstätigkeit den wichtigsten Anstoß bedeutete. – Braumann 1986, S. 136.

²⁶⁴ Braumann 1998, S. 1123; vgl. Braumann 1986, S. 116. (RGBl. I, Jg. 1939, S. 603)

²⁶⁵ Dopsch 2001, S. 196f.

²⁶⁶ Hanisch 1981, S. 203f und S. 206.

²⁶⁷ Max Reinhardt versuchte, *Schloss Leopoldskron* in Verbindung mit den Salzburger Festspielen bis 1937 als Treffpunkt internationaler Klassik zu etablieren. Nachdem sein Schloss beschlagnahmt wurde, überlegte die neue NS-„Führungselite“, dort eine Gauschulung unterzubringen, bis Hitler schließlich entschied, daraus ein Gästehaus für die Prominenz des Reiches zu machen; Gauleiter Rainer musste kurzfristig ausziehen, um Platz zu schaffen für die geschiedene Prinzessin Stephanie Hohenlohe, die in *Schloss Leopoldskron* einen Salon einrichtete. – Hanisch 1983, S. 96; Dopsch 2001, S. 181f.

²⁶⁸ Brenner 1963, S. 127f.

²⁶⁹ Vgl. Weihsmann 1998, S. 12. Zwar wurde einerseits großstadtfeindliche Propaganda und eine Hetze gegen die mit der Stadt assoziierte ungesunde Lebensform betrieben, gleichzeitig verlangte es den Gauleitern nach Stadtbild beherrschender Architektur, um ihre Machtansprüche zu untermauern. – Vgl. Lane 1963, S. 178; vgl. Wulf 1963, S. 303; vgl. Ellenbogen 2006, S. 23.

Neugestaltungserlass mit der Durchführung der städtebaulichen Maßnahmen betraut²⁷⁰ – im Jänner 1940 die Idee, das leer stehende *Schloss Kleßheim* „in den lebendigen Dienst an der Nation“²⁷¹ zu stellen. Im Sommer desselben Jahres begann man den Vorschlag des Staatsministers Dr. Otto Meissner – er hatte das Schloss auf der Suche nach einem Quartier für König Leopold III von Belgien im selben Jahr besichtigt²⁷² –, „das strahlend schöne Werk barocker Baukunst, das zwischen Berchtesgaden und der kunstvollen Salzachstadt liegt, zum [...] ‚Gästehaus des Führers‘“²⁷³ umzubauen, auf Befehl Adolf Hitlers umzusetzen.²⁷⁴ Kurz darauf wurde der Salzburger Regierungspräsident, Dr. Albert Reitter durch die Reichskanzlei Hitlers darüber informiert, dass der Auftrag an den deutschen Architekten Albert Speer erteilt worden war; dieser konnte ihn jedoch aus Kapazitätsgründen jedoch nicht erfüllen, weshalb man den in München beschäftigten Professor Hermann Giesler (1898-1987) damit betraute.²⁷⁵



Abb. 25: „Schloss Kleßheim bei Salzburg“, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Zustand vor 1940, Ansicht von Südosten.

Als Autodidakt wurde Hermann Giesler, Bruder des Münchner Gauleiters Paul Giesler (ab 1942) und Architekt der NS-Schulungsburg in Sonthofen, bereits im Dezember 1938 von Hitler zum *Generalbaurat für die Hauptstadt der Bewegung*, München, ernannt und war damit unmittelbar nur dem *Führer* unterstellt, genoss also vergleichbare Vollmachten wie Speer als *Generalbauinspektor* in Berlin.²⁷⁶ Gieslers Büro hatte inzwischen so viele Aufträge zu bearbeiten, dass er Nebentätigkeiten getrost an Freunde vergeben konnte. Bereits wenige Tage nach seiner offiziellen Ernennung zum verantwortlichen Architekten für die erforderlichen Baumaßnahmen zur Umgestaltung von *Schloss Kleßheim* übergab Giesler den Auftrag am 15. Juli 1940 daher mündlich an seinen ehemaligen Studienkollegen Otto Reitter,

²⁷⁰ Braumann 1986, S. 114; vgl. Braumann 1998, S. 1124. (RGBl. I, Jg. 1939, S. 603)

²⁷¹ Fuchs 1938, S. 10; vgl. Mayr 1994c, S. 347f; vgl. Hanisch 1997, S. 148

²⁷² Kleßheim beherbergte in den Jahren 1925 bis 1935 die von Elisabeth Duncan geführte Tanzschule. Der Plan, Schloss Kleßheim in eine Residenz für den belgischen König umzuwandeln wurde bereits nach zwei Wochen wieder fallen gelassen. – SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 10; vgl. Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Notizen Otto Reiters zur Baugeschichte von Schloss Kleßheim; vgl. Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Otto Reitter an die Schriftleitung des „Wochenecho“, Seekirchen, 8.5.1949 (vgl. Wochenecho 1949, S. 1-2); vgl. Stadler 1994, S. 8; vgl. Hanisch 1995, S. 33.

²⁷³ Mayr 1994c, S. 347. (Die Pause, 1941, Heft 10, S. 16)

²⁷⁴ Am 25. Juni 1940 wurde der Entscheidung zum Schlossumbau zugestimmt. – Früchtel 2008, S. 274.

²⁷⁵ Früchtel 2008, S. 274. Giesler war neben der Neugestaltung Münchens auch für Augsburg, Weimar und später Linz betraut worden. – Thies 1976, S. 92.

²⁷⁶ Durth 1988, S. 159; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 159f. Es wurde die Vermutung nahe gelegt, dass Hitler durch die Ernennung Gieslers absichtsvoll eine Art Doppelbesetzung für Speer geschaffen hat, um den Konkurrenzdruck unter den Architekten zu verschärfen. – Thies 1976, S. 93.

sowie dessen Partner Otto Strohmayer, welche den Auftrag schließlich direkt von der Reichsregierung entgegen nahmen.²⁷⁷

Trotz der „gemeinsamen Schule“ in München ist es jedoch unwahrscheinlich, dass diese den primären Anlass für die Vertretung Gieslers durch die beiden Salzburger Architekten Otto Reitter und Otto Strohmayer gab, insbesondere da Giesler nach Abschluss seines Studiums in München keinen Kontakt zu ehemaligen Studienkollegen pflegte.²⁷⁸ Ob Otto Reitters Bruder, Dr. Albert Reitter – damaliger Regierungspräsident des „Reichsgaues“ Salzburg – direkten Einfluss auf die Delegation des Auftrages ausüben konnte, kann ebenso wenig bestätigt werden.²⁷⁹ Das Büro *Reitter & Strohmayer* arbeitete jedenfalls bereits im Jahre 1938 an der Instandsetzung des Schlosses – mit den Mitteln, die Goebbels dem Land Salzburg zur Verfügung stellte, wurde das Sommerschloss bis 1938 soweit ausgestattet, dass dort während der Festspiele die Empfänge stattfinden konnten²⁸⁰ – und war zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe mit diesem kleinen, aber anspruchsvollen Projekt bereits bestens vertraut.²⁸¹ Infolgedessen wurden die Leistungsabgrenzungen Giesler/*Reitter & Strohmayer* im August 1940 vereinbart und zusätzlich der Verantwortungsbereich zwischen dem Salzburger Architekturbüro und den Verwaltungsstellen des Reichstatthalters festgeschrieben: Der offizielle Vertrag zwischen Staatsminister Dr. Otto Meissner, Otto Reitter und Otto Strohmayer konnte am 10., respektive 17. Oktober 1940 abgeschlossen werden – gleichzeitig erlosch damit der Auftrag Gieslers für dieses Projekt.²⁸²

Die *Architekten Reitter & Strohmayer* hatten bereits mit Hitlers Einzug in Salzburg im April 1938, den die Stadt mit euphorischem Jubel begrüßte, – bis zum Tod Otto Strohmayers durch eine Zeitzunder-Bombe am 25. April 1945²⁸³ – ein gemeinsames Büro in der Hofstallgasse Nr. 2 über den Dombögen, mit Blick auf den Domplatz (– vormals in kirchlichem Besitz –) bezogen, dessen Standort schon die besondere Bedeutung zeigt, die den neuen Aufträgen unter dem NS-Regime beigemessen wurde.²⁸⁴ Dort wurde zu Perioden mit maximalem Arbeitsumfang ein Mitarbeiterstab von bis zu zwanzig Personen beschäftigt.²⁸⁵ Auch das ab 1700, nach den Plänen Fischers von Erlach (1656-1723), im Auftrag der Salzburger Fürsterzbischöfe Johann Ernst Graf Thun-Hohenstein und Leopold Anton von Firmian erbaute,²⁸⁶ jedoch unvollendet gebliebene Schloss sollte unter hohem Leistungsdruck binnen kürzester Zeit – die Architekten wurden bald nach ihrer offiziellen Berufung über die

²⁷⁷ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; Früchtel 2008, S. 274; vgl. Mayr 1994c, S. 348; vgl. Weihsmann 1998, S. 1133; vgl. Oberhammer 2001a, S. 494.

²⁷⁸ Früchtel 2008, S. 23.

²⁷⁹ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 17.1.2010 – Transkription bei Autorin.

²⁸⁰ Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Otto Reitter an die Schriftleitung des „Wochenecho“, Seekirchen, 8.5.1949 (vgl. Wochenecho 1949, S. 1-2).

²⁸¹ Früchtel 2008, S. 274. Erste Instandsetzungsmaßnahmen wurden mit dem Ziel durchgeführt, aus dem Winterschloss eine Schule für den *Bund Deutscher Mädchen* (BDM) zu errichten. – Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 17.1.2010 – Transkription bei Autorin; SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 9 und S. 15.

²⁸² SLA, RSTH Kleßheim 009, Dienstvertrag mit den Architekten Otto Strohmayer und Otto Reitter; vgl. Oberhammer 1983, S. 209; vgl. Früchtel 2008, S. 274.

²⁸³ Sta Szbg, PA 026/02, Sterbeurkunde, Hallein, 28.5. 1945; vgl. Oberhammer 2001a, S. 494; vgl. Mayr 1994c, S. 347; vgl. Salzburger Zeitung 1945, S. 2.

²⁸⁴ Für Albert Speers Dienststelle wurde die *Akademie der Künste Berlin* kurzfristig aus ihrem Gebäude am Pariser Platz ausgesiedelt, um dem neuen Generalbauinspektor Berlins Platz zu machen. – Durth 1988, S. 133.

²⁸⁵ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Braumann 1986, S. 137, vgl. Mayr 1994c, S. 343.

²⁸⁶ Stadler 1994, S. 3-5 und S. 6.

angesetzte Bauzeit von drei Monaten informiert²⁸⁷ – nach umfangreichen Restaurierungs-, Umbau- und Neugestaltungsplänen als „Empfangssalon des Reiches“²⁸⁸ seiner „zweckhaften Bestimmung“²⁸⁹ gerecht gemacht werden.²⁹⁰

Dass Reitter und Strohmayer gerade mit dem Umbau eines Schlosses aus barocker Zeit betraut wurden, ist alles andere als Zufall. Denn auch im Barock manifestierten sich herrschaftliche Verhältnisse in gebauter Architektur, was sich deutlich im Verhältnis zwischen Alltagsbau und Herrschersitz sowie einer ausformulierten „chauvinistischen Bauweise“²⁹¹ zeigte: „Eine neue gesellschaftliche Ordnung sollte nicht nur hergestellt, sondern vor allem auch sichtbar gemacht werden. [...] das Ideal der neuen Bauweise sollte schon sehr bald die angestrebte, völlige Beherrschung von Natur und Mensch ausdrücken.“²⁹² Die Reaktivierung des Geländes diente in diesem Fall auch den Heroenkult, um Johann Bernhard Fischer von Erlach markant zu steigern und seinen „Reichsstil“ unter nationalen Vorzeichen gegen den unbestreitbaren italienischen Einfluss als spezifisch „deutsch“ herauszustellen: „Denn jetzt galt es da, den ‚Reichsdeutschen‘ zu beweisen, daß die dem nunmehr Dritten Reich wiedergewonnene ‚Ostmark‘ kein unbedeutendes Randgebiet, sondern immer schon ein führendes Zentrum deutschen Kunstschaffens gewesen war.“²⁹³

3.2.1. Schlossanlage und J. B. Fischer von Erlachs Idealkonzept

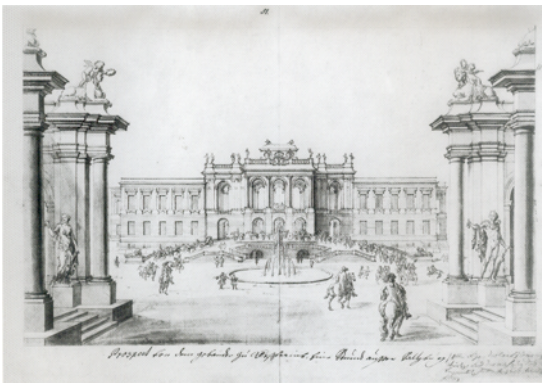


Abb. 26: Johann Bernhard Fischer von Erlach, „Prospect von dem Gebäude zu Kleßheim. Eine Stunde ausser Salzburg“, nach 1700, Ansicht der Gartenfassade im Südosten.

Das „Lustschloss“ Kleßheim befindet sich in einer von Umfassungsmauern begrenzten, großen Schlossparkanlage, in der sich außerdem noch ein von Fischer von Erlach erbautes kleines „Belvedere“ – das so genannte *Hoyos-Stöckl* (1694) – sowie ein historistisches *Winterschloss* befinden, dass erst 1880 bis 1882 nach den Plänen Heinrich von Ferstels errichtet wurde. „In Hochachtung vor dem historischen und künstlerischen Werte

²⁸⁷ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 9; vgl. Mayr 1994c, S. 348.

²⁸⁸ Fuchs 1938, S. 10; vgl. Kerschbaumer/Müller 1992, S. 192.

²⁸⁹ Fuchs 1938, S. 10.

²⁹⁰ Fuchs 1938, S. 10; vgl. Salzburger Nachrichten 1951, S. 5; vgl. SLA, HS 0322, „Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim); vgl. Notizen Otto Reitters zur Baugeschichte von Schloss Kleßheim, Privatbesitz Elisabeth Ostheim; vgl. Welz 1958, S. 4; vgl. Kerschbaumer/Müller 1992, S. 192; vgl. Sedlmayr 1997, S. 389; vgl. Hanisch 1999, S. 131f; vgl. Oberhammer 2001c, S. 152;

²⁹¹ Ortler 1997, S. 32.

²⁹² Ortler 1997, S. 32.

²⁹³ Lorenz 1995, S. 131.

dieses Bauwerkes²⁹⁴ orientierten sich erste Adapatierungsarbeiten angeblich an den Originalplänen Fischers von Erlach, um so „den Absichten seines Erbauers, die im Laufe der Jahrhunderte verderbt und verfälscht worden waren, zu neuer Geltung zu verhelfen“²⁹⁵. Dem Typus des „Lustgebäudes“²⁹⁶ entsprechend – dessen Anfänge im Übrigen eindeutig in Rom zu finden sind²⁹⁷ –, handelt es sich um einen quer gelagerten, zweigeschossigen Baukörper, der um einen repräsentativen „Gartensaal“ angelegt ist. Dieser rechteckige, an den Ecken abgerundete Festsaal wird symmetrisch von je einem quadratischen Raum halber Größe („Salettl“) flankiert und ist vom darunter situierten Vestibül im Hochparterre über eine zweiarmige und zweiläufige monumentale Treppenanlage erreichbar, welche die gesamte Breite und Höhe des rückseitigen Mittelteils beansprucht. Die Schauseite ist durch das Vor- und Zurücktreten der einzelnen Gebäudesegmente charakterisiert: Die seitlichen Flügel und die Mitte stoßen risalitartig in den Garten vor. Der Sockel und das Erdgeschoß werden durch eine rustizierende Zone zusammengefasst, über der sich das reich ausgestaltete *piano nobile* thronend erhebt. Ionische Säulen akzentuieren die vorgezogene Mitte. Die einzelnen Baukörper treten klar und blockartig hervor, wobei die von Fischer geplante Öffnung des leicht erhöhten Mitteltrakts im Sinne einer durchgehenden Loggia den Eindruck kubischer Strenge mit Sicherheit gemildert hätte, ebenso die über alle fünf Achsen geführte Statuenattika seiner letzten erhaltenen Entwurfszeichnung.²⁹⁸



Abb. 27: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht der Gartenfassade im Südosten.

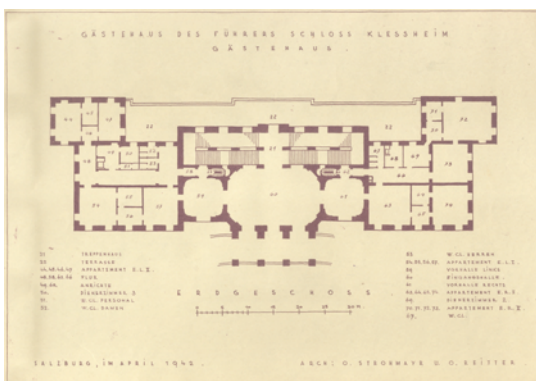


Abb. 28: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, April 1942, Grundriss (Erdgeschoß).

²⁹⁴ Fuchs 1938, S. 10; vgl. Mayr 1994c, S. 348.

²⁹⁵ Fuchs 1938, S. 10.

²⁹⁶ Vgl. Prange 2004, S. 122.

²⁹⁷ Lorenz 1995, S. 133.

²⁹⁸ Lorenz 1992, S. 122; vgl. Prange 2004, S. 122-124.

Fischers Ansicht des Schlosses blieb bis zuletzt ein Idealbild.²⁹⁹ Die geplanten offenen Arkaden im *piano nobile* des Mitteltrakts – fünf an der Vorderfront und sieben an der Rückfront –, die man dem Einfluss des Palladianismus zugeschrieben hat, wurden bereits 1708 auf Fenstergröße reduziert und verglast, sowie über den Fenstern sitzende Statuenpaare angeordnet.³⁰⁰ Ebenso wurde die von Fischer geplante große Treppenanlage vor der Hauptfassade 1732 unter Leopold Anton von Firmian durch eine offene Durchfahrt ersetzt.³⁰¹ Die darüber entstandene, abgehobene Fläche wurde zur Terrasse mit einer Balustrade ausgestaltet.³⁰² An den hinteren Ecken des Gebäudes lassen sich streng gegliederte, rechteckige Pavillons ablesen, welche Platz für mehrere private Wohnappartements boten und über eine von *Reitter & Strohmayer* errichtete Terrasse auf der Rückseite des Schlosses mit den offiziellen Räumen des *corps de logis* (zentraler Baublock in der Mittelachse) verbunden wurden.³⁰³ Als oberer Abschluss dient ein geschweifeter Dachaufsatz, welcher ebenfalls unter Erzbischof Leopold Anton von Firmian in der noch heute bestehenden Form abgeschlossen wurde.³⁰⁴

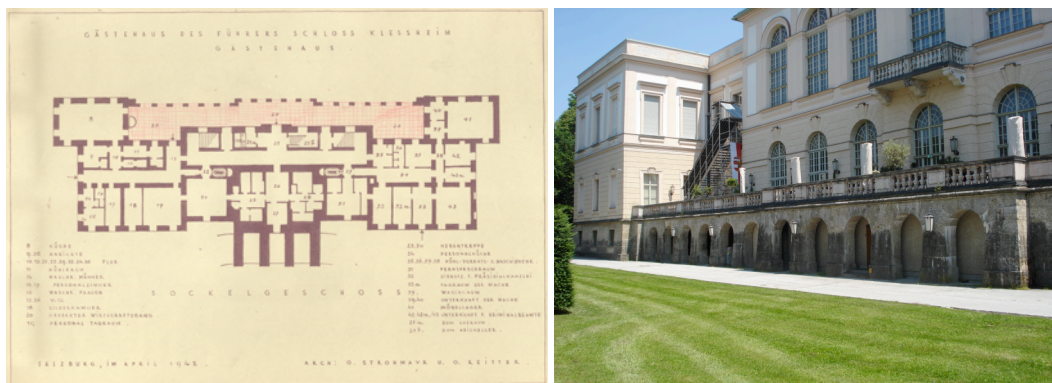


Abb. 29: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, April 1942, Grundriss (Sockelgeschoß).

Abb. 30: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht der Rückseite im Nordwesten.

3.2.2. Raumausstattung im „abendländischen Stil“

Die erste Ausstattungsphase nach Entwürfen Fischers von Erlach Anfang des 18. Jahrhunderts – unter Franz Anton Harrach noch 1709 zu Ende geführt³⁰⁵ – war italienischen Ursprungs und beinhaltete sowohl das Anbringen von Stuckdekoration als auch das Bemalen einzelner Deckenbereiche, in Anspielung auf die repräsentative Funktion der Räume bzw. zum Zweck der Verherrlichung des Gastgebers: 1708-1709 damit beauftragt, gestalteten Paolo d’Allio und Diego Francesco Carlone die Ostfassade mit Stuck und brachten über den Türen im Festsaal Göttinnen des Friedens und des Krieges, des Getreides, der Blumen, des Obst- und

²⁹⁹ Vgl. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Erster und Zweiter Entwurf für Schloss Kleßheim bei Salzburg, nach 1700, Graphische Sammlung der National- und Universitätsbibliothek Zagreb, GZAS 65 fis 50 und 65 fis 51, in: Prange 2004, S. 123 und S. 125.

³⁰⁰ Kunoth 1956, S. 150f; vgl. Aurenhammer 1957, S. 27; vgl. Lorenz 1992, S. 122; Stadler 1994, S. 4 und S. 9; vgl. Prange 2004, S. 122.

³⁰¹ Prange 2004, S. 124.

³⁰² Stadler 1994, S. 6.

³⁰³ Vgl. Lorenz 1992, S. 122.

³⁰⁴ Stadler 1994, S. 6.

³⁰⁵ Stadler 1994, S. 5.

des Weinbaues an.³⁰⁶ Auf Fischer gehen zwei aus Marmor gefertigte Kamine zurück, einmal im ehemaligen Schlafzimmer des Fürsterzbischofs und im so genannten *Roten Salon*.³⁰⁷ Das einzige erhaltene Deckengemälde, das „Opfer Noahs“ von Giulio Quaglio aus dem Jahre 1709, war Teil eines vermutlich unvollendet gebliebenen, testamentarischen Gesamtbildplans; es befindet sich noch heute in einem der Zimmer im ersten Stock des Nordost-Risalits, welches unter Reitter in ein Badezimmer (vgl. Frank, Haus Beer, 1929/39) umgewandelt wurde.³⁰⁸



Abb. 31: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Marmorbad.

Abb. 32: Josef Frank, Haus Beer, Wenzgasse Nr. 12, Wien-Hietzing, 1929/30, Badezimmer der Dame.

Im Zuge umfangreicherer Sanierungsmaßnahmen³⁰⁹ nach 1940, unter der Leitung der *Architekten Reitter & Strohmayer*, kam es nach Angaben des örtlichen Bauleiters Franz Valenta außerdem zu einem Rückbau aller Vertäfelungen, Fußböden und Kaminanlagen im Inneren (die beiden oben genannten ausgenommen). Die kleinen Wendeltreppen für die Dienerschaft der Fürsterzbischöfe mussten Abluftkanälen Platz machen; Mauern, Decken und Gewölbe wurden größtenteils mit Eisenbeton verstärkt, Kamine neu aufgemauert, Tür- und Fensterstöcke neu versetzt und Fenster, Türen und Flügel neu angefertigt. Die der Straße zugewandte neue Terrasse des Schlosses wurde auf schwerem Bogen aus Konglomeratsteinen aufgebaut, welche nicht mit den Achsen der sieben Rundbogenfenster übereinstimmen und die Wirtschaftsräume des Sockelgeschoßes verdecken.³¹⁰ Nebst Marmorpflasterung der Terrasse wurden auch Gesims und Balustrade aus Marmor gefertigt, die Schlossauffahrten mit kleinen Marmorsteinchen gepflastert und die bestehenden Marmorbrüstungen samt Sockelmauerung und den an ihren Enden thronenden Firmian'schen Marmorhirsche überarbeitet.³¹¹ Die Fassade wurde nach anfänglicher Uneinigkeit in „Schönbrunner-Gelb“

³⁰⁶ Stadler 1994, S. 5 und S. 10.

³⁰⁷ Stadler 1994, S. 10f.

³⁰⁸ Stadler 1994, S. 10. Ein anderes Deckengemälde, welches in der Mitte die Schrift *Jehova* trug, wurde auf Anordnung Strohmayers übermalt. – SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 9f und S. 12.

³⁰⁹ Eine detaillierte Beschreibung der Sanierungsarbeiten des Schlosses findet sich in: SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 9-15.

³¹⁰ Vgl. Mayr 1994c, S. 349.

³¹¹ Zwei an den Enden der Auffahrtsrampe ruhende Löwen und Einhörner, Wappentiere des Fürsterzbischofs Johann Ernst Graf Thun, wurden 1932 durch die beiden Hirsche mit Sternengeweihe – „Sinnbild der Stärke und strahlender Zukünftigkeit eines verzweigten Geschlechts“ – ersetzt. – Stadler 1994, S. 6.

neu gefärbt, die Fenstereinfassungen aus Marmor überarbeitet und neue Marmorbrüstungen und -fensterbänke im Erdgeschoß angebracht.³¹²



Abb. 33: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement.

Abb. 34: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement.

Im Inneren des Hauptgebäudes konnte sich durch den geschulten Raumausstatter Otto Reitter die angestrebte Prachtentfaltung entwickeln.³¹³ Die Zusammenfassung von jeweils zwei bis drei Zimmern, mit zwei kleineren Nebenräumen für Dienstpersonal, ergab insgesamt fünf großzügige, individuell gestaltete „Staatsappartements“, vier im Erdgeschoß sowie ein großes Appartement für den Hauptgast im Obergeschoß.³¹⁴ Bis auf den Einbau von Heizung, elektrischer Beleuchtung und sanitärer Anlagen blieben der Festsaal („Obere Halle“) und das darunter liegende Vestibül („Untere Halle“) von weiteren Eingriffen verschont. Stattdessen entstand im *piano nobile* des gartenseitigen Südflügels ein aus drei Räumen, von fünf Fenstern zusammengezogener Speisesaal, dessen Wände zusätzlich durch ionische Doppelpilaster im Stil des Neoklassizismus gegliedert wurden.³¹⁵ Auf der gegenüberliegenden Seite, im Pavillon, wurde ein Rauchzimmer mit Blick nach Westen eingerichtet, der Nordflügel beherbergte neben dem großen Gästezimmer noch einen Konferenzraum mit Gartenblick.

Während der Kunsthistoriker und Gestapo-Offizier Dr. Josef Mühlmann den Architekten durch seine „Fachkenntnis“ bei den Restaurationsarbeiten im Schloss assistierte,³¹⁶ reiste der damit beauftragte Kunsthändler Friedrich Welz im September 1940 nach Paris, um das Mobiliar des Hauses zu komplettieren.³¹⁷ Stufen und Platzpflasterung aus Marmor, ein großer Velourteppich (1. Obergeschoß) sowie weitere eingepasste Teppiche, mit Damast überzogene Seitenwände sowie Vorhänge aus schwerem Damast, vergoldete Lisenen, Parkettböden mit Figureneinlagen, nach altem Muster neu gefertigte schwere Möbelstücke, große und kleinere Bleikristall-Luster des Wiener Glasherstellers Lobmeyr, Reiter aus

³¹² SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 14.

³¹³ Vgl. Salzburger Nachrichten 1951, S. 5.

³¹⁴ Stadler 1994, S. 12; Norbert Mayr spricht irrtümlicherweise von insgesamt drei Appartements, zwei im Erdgeschoß sowie ein großes Appartement im Obergeschoß. – Mayr 1994c, S. 348.

³¹⁵ Oberhammer 1983, S. 209; Stadler 1994, S. 11; Mayr 1994c, S. 348f; Sedlmayr 1997, S. 389.

³¹⁶ Fuchs 1938, S. 10; vgl. Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Stefan Rath an Otto Reitter, Wien, 8.12.1938; vgl. Oberhammer 1983, S. 208f; vgl. Weihsmann 1998, S. 1133; vgl. Blewett 2008, S. 401.

³¹⁷ Mayr 1994c, S. 348f; vgl. Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Otto Reitter an die Schriftleitung des „Wochenecho“, Seekirchen, 8.5.1949 (vgl. Wochenecho 1949, S. 1-2); vgl. Hanisch 1997, S. 148.

Meissner-Porzellan etc. wurden durch antikes Mobiliar (darunter unter anderem auch eine Sitzgarnitur König Ludwigs XIV und ein Tischschreibzeug Napoleons I), wertvolle chinesische Vasen, venezianische Spiegel, niederländische Gemälde aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie französische Gobelins aus dem 18. Jahrhundert – Kunstwerke, geraubt im besetzten Europa – ergänzt und fingierten so die „Repräsentation eines gemeinsamen europäisch-abendländischen Stils“³¹⁸.



Abb. 35: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Festsaal (1. Obergeschoß).

Abb. 36: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Speisesaal (1. Obergeschoß).



Abb. 37: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement.

Abb. 38: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement.

Dessen ungeachtet schloss die Umnutzung kleinerer Nebengebäude respektive -räume auch die nach Außen hin unsichtbare, moderne technische Einrichtung eines Abhörzimmers im Keller des Haupthauses mit ein, welcher die Bepitzelung ausländischer Besucher sicherstellen sollte – darunter Mussolini (1942, 1944) und Außenminister Graf Ciano (1942), der rumänische Staatschef Marschall Ion Antonescu (1943, 1944), der ungarische

³¹⁸ Hanisch 1997, S. 149; Hanisch 1999, S. 133; vgl. Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Stefan Rath an Otto Reitter, Wien, 8.12.1938; Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; Fuchs 1938, S. 10; Kerschbaumer/Müller 1992, S. 192; Stadler 1994, S.12f. Eine detaillierte Auflistung der wertvollen Einrichtungsgegenstände Kleßheims findet sich in: SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebengebäuden in Klessheim., 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 12 und S. 14f.

Reichsverweser Miklós Horthy (1943), der slowakische Staatspräsident Jozef Tiso und sein Ministerpräsident Tuka (1943, 1944), der kroatische Staatschef Ante Pavlić, Außenminister Dr. Budak und Staatsminister Lorković (1943), der kroatische Ministerpräsident Mandić und Außenminister Perić (1944), der ungarische Ministerpräsident Sztójay (1944), der italienische Botschafter Dino Odoardo Alfieri sowie König Boris von Bulgarien.³¹⁹



Abb. 39: Kavaliershaus, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht der Fassade im Nordosten.



Abb. 40: Kavaliershaus, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Halle.

Die Adaptierung des Geländes zog auch die völlige Umgestaltung des ursprünglich von Heinrich von Ferstel, im Stil der Neorenaissance geplanten *Winterschlusses* für Erzherzog Ludwig Viktor nach sich, dem das Grundstück von seinem Bruder, Kaiser Franz Joseph dem I., 1866 geschenkt wurde, nachdem das Schloss 1816 an das österreichische Kaiserhaus gefallen war.³²⁰ Als „unschöner Fremdkörper im Gesamtkomplex“³²¹ sollte es einem „Kavalierhaus“ für internationalen Besuch weichen.³²² Die vier Marmorsäulen, die sich früher im ersten Obergeschoß befanden, trugen nun die obere Terrasse, zusätzlich erhielten die Eingangstüren schwere Marmorverkleidungen, der Fußboden der großen Halle im ersten Stock wurde mit rotem und weißem Marmor schachbrettartig verlegt, die Zimmerdecke und die Seitenwände mit Stuck überzogen sowie zwei große Gobelins und Bleikristalluster angebracht. Gleiches gilt für den Rauchsalon, der zur Gänze mit Nussholz

³¹⁹ Stadler 1994, S. 8; Mayr 1994c, S. 349; Hanisch 1995, S. 33; Hanisch 1997, S. 149; vgl. Kerschbaumer/Müller 1992, S. 192f.

³²⁰ Stadler 1994, S. 7.

³²¹ Salzburger Nachrichten 1951, S. 5.

³²² SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 16f.

vertäfelt wurde. Der mit Stuck verkleidete Speisesaal beherbergte eine große Tafel samt dazu passenden Stühlen. Die insgesamt 27 Kavalierzimmer wurden mit Damast verkleidet, die Einrichtungsgegenstände nach den vorhandenen Mustern abgestimmt, mit wertvollen Ölgemälden und Aquarellen dekoriert und jeweils mit einem eigenen Bad versehen.

3.2.3. Barocke Gartengestaltung vs. Bunkerbau

Der Garten des Schlosses, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Hieronymus Graf Colloredo eine teilweise Ausgestaltung im Sinne der Zeit erfahren hatte,³²³ wurde unter der Aufsicht des Berliner Tiergartendirektors Timm durch eine symmetrische, um die Schlossachse angelegte „Gartenordnung“ ersetzt, um damit die Architektur aus Stein in den Pflanzen fortzusetzen.³²⁴ Dabei wurde der englische Ziergarten in der gesamten Schlossbreite gerodet und im barocken Stil künstlich geformt, Bäume und Sträucher beschnitten und ein kleines Bassin in dessen Mitte angelegt.³²⁵ Die Betonung der Mitte mithilfe des landschaftlichen Umfelds verstärkt den Eindruck strenger Symmetrie und verdeutlicht den Konnex zwischen repräsentativer Architektur, manipulativer Naturgestaltung und repressiver Politik, wie dies bereits im Rahmen des Schlossausbaus von Versailles ab 1666 unter Louis Le Vau im Auftrag Ludwigs des XIV. in aller Deutlichkeit vorgeführt wurde.³²⁶ Auch ihm diente die architektonische Gestaltung dazu, sich zum allmächtigen Herrscher über die Natur („Sonnenkönig“) zu stilisieren; Ordnung und Symmetrie wurden zu Instrumenten der Unterwerfung und Waffen gegen das Unberechenbare.³²⁷

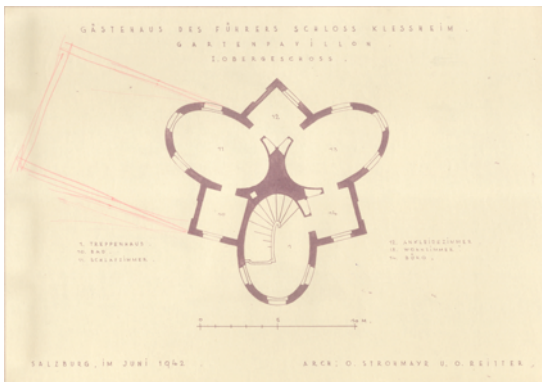


Abb. 41: Hoyos-Stöckl (Gartenpavillon), Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Juni 1942, Grundriss (1. Obergeschoß).

Abb. 42: Hoyos-Stöckl, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Nordost-Ansicht.

Während auch das alte Teehaus des Erzherzogs dieser Gartenarchitektur zum Opfer fiel, wurden weitere Nebengebäude wie Gärtnerhaus, Pferdestall, Turmhaus (altes Wachhaus), Wurmbrandhaus, alte Meierei und Lehrerhaus für Schlosspersonal, Beamte und die

³²³ Stadler 1994, S. 16.

³²⁴ Fuchs 1938, S. 10; vgl. Oberhammer 1983, S. 20; vgl. Mayr 1994c, S. 348; vgl. Hanisch 1997, S. 148; Ortler 1997, S. 35.

³²⁵ Stadler 1994, S. 16f.

³²⁶ Vgl. André Le Nôtre, Gartenanlage für das Schloss Vaux-le-Vicomte von Louis Le Vau im Auftrag des Finanzministers Ludwigs des XIV., Nicolas Fouquet, Mitte des 17. Jahrhunderts.

³²⁷ Ortler 1997, S. 35.

Dienerschaft der Gäste weitestgehend umgebaut.³²⁸ Das alte *Hoyos-Stöckl* – das von Fischer von Erlach bereits 1694 entworfene „Gartencasino“ für Johann Ernst Graf Thun, welcher den Hof 1690 erwarb³²⁹ – wurde mit einer neuen Marmorstiege, wertvollen Teppichen und Ölgemälden für Staatsminister Meissner als prominenter Aufenthaltsraum eingerichtet, für den Fall, dass Adolf Hitler in Kleßheim residierte, welcher jedoch nie eintrat.³³⁰ Zwischen dem *Hoyoschlössl* und dem Sommerschloss wurde ein neues Schwimmbad aus Eisenbeton angelegt und mit Marmorsteinen verkleidet; daneben wurde ein kleines Badehaus errichtet; der geplante Tennisplatz wurde nicht ausgeführt.³³¹



Abb. 43: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht Gartenanlage gen Südosten.

Abb. 44: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht des Hauptportals im Südosten der Anlage.

In Verbindung mit der axialen Aufgliederung und Bepflanzung des Gartens, sowie dem geplanten Anschluss an die Reichsautobahn und einem neu geschaffenen Bahnhof, kam es außerdem zur Planung eines neuen Hauptportals, flankiert von zwei massiven Torbauten (Wach- und Pförtnerhaus) aus Stein nach den Entwürfen Strohmayers, welchen in ihrer Endfassung eine jeweils drei Meter hohe Adlerfigur seines Schwagers Jakob Adlhart aufsaß.³³² Zwischen den beiden Neubauten und Steinpfeilern mit Laternenträgern aus Eisen

³²⁸ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 10 und S. 18-20.

³²⁹ Lorenz 1992, S. 85; vgl. Stadler 1994, S. 4; vgl. Prange 2004, S. 122.

³³⁰ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 12 und S. 17f. Hitler ist kein einziges Mal über Nacht in Kleßheim geblieben, sondern fuhr nach jeder Besprechung in seinen Berghof am Obersalzberg. – SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 33.

³³¹ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 27.

³³² Weihsmann 1998, S. 1133. Jakob Adlhart, der bis zum „Anschluss“ skulpturale Arbeiten für den Festspielhaus-Umbau durch den Architekten Clemens Holzmeister übernahm (vgl. Vier-Masken-Block am Portal) und dessen spätexpressionistischer Kollegchristus für die Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg – gleich nach Fertigstellung 1926 in der Ausstellung *Christliche Kunst* in der Wiener Sezession gezeigt – auf Wunsch des „Führers“ nach dem „Anschluss“ aus dem Stift entfernt werden musste, hatte es seinem Schwager Otto Strohmayer sowie seiner stilistischen Anpassungsfähigkeit – Rückgriff auf barock-klassizistisches Formengut – zu verdanken, dass er auch nach 1938 eine Reihe von Aufträgen erhielt; wobei er für private Auftraggeber weiterhin expressionistische Werke schaffen konnte (vgl. Eichenrelief mit Märchenszenen für Tegernsee). – Hahnl 1980, S. 27-29; Adlhart 1980, S. 18f. Für Schloss Kleßheim besorgte Adlharts Werkstatt

fürte die Einfahrt durch ein schmiedeeisernes Tor. Die Haupteinfahrt und weitere neu angelegte Nebenwege wurden durch insgesamt 45 Laternenständer aus Schmiedeeisen – ebenfalls nach Strohmayrs Entwürfen³³³ – flankiert, welche die Gartenanlage in neuem (elektrischem) Licht erstrahlen ließen.³³⁴

Im Jahre 1941 wurden die *Architekten Reitter & Strohmayr* mit der Anlage zweier Luftschutzbunkerbauten beauftragt, sowohl unterhalb des Kavalierhauses als auch unterhalb des Sommerschlusses. Zu diesem Zweck mussten viele der (fast) fertig gestellten Arbeiten, wie beispielsweise die ganze neue Terrasse des Kavalierhauses samt Marmormauerwerk und -stiegen, sowie der halb neu angelegte Garten wieder abgetragen und nach der Fertigstellung über dem aufgeschütteten Erdmaterial neuerlich instand gesetzt werden. Da es während der Bauzeit mehrfach zu Materialengpässen kam, konnte die geforderte Bauzeit der Bunker von sechs Monaten nicht eingehalten werden:

„Ich gebe bekannt, das trotz allen strengen Befehl von Stattminister Meissner und von Adolf Hitler mit allen nötigen Mitteln die Bauten der Bunker zu beschleunigen Missslang und zwar aus folgenden Gründen mitten in Bau und der schönsten Sommerzeit haben wir trotz allen Bemühungen 3. Monate keinen Sack Portlandzement bekommen und die Bauten mussten eingestellt werden. Bei wieder Aufnahmen der Arbeiten ging alles lau das eine mal kein Zement das andermal kein Eisen u.s.w. und da frug ich mich ist das Sabotage oder ist das Reich wirklich schon so Arm an Materialien?“³³⁵

„[...] das größte [Hinderniss, Anm. d. Autorin] aber war mit den Arbeitskräften den die Kriegsgefangenen Russen fielen bei der starken Arbeit um wie Fliegen voll Hunger, als ich und der Bauleiter der Firma [Grün u. Billfinger A.G., Mannheim; F.P.-H.] bei Regierung vorsprachen wegen einer besseren Kost für die Russen wurde uns vorgeworfen ob wir Russenfreundlich sind, und da waren wir erledigt. Es wurde uns auch bekannt gegeben wen 10 Russen umfallen dan bekommen wir 20. andere u.s.w. und es gab keine Rettung als so weiter Arbeiten, es musste Tag und Nacht gearbeitet werden wegen den vielen Grundwasser damit keine Stokung entsteht.“³³⁶

Wenngleich es Reitter und seinem Kollegen Strohmayr erst zwei Jahre später gelang, das als „kriegswichtig“³³⁷ titulierte Bauvorhaben abzuschließen, handelte es sich bei *Schloss*

noch die Stuckmedaillons für ein Gästezimmer sowie die Möblierung des Konferenz und/oder Speisesaals. – Stadler 1994, S. 12f. Neben den beiden heute noch erhaltenen Adlern für Schloss Kleßheim schuf er während der NS-Zeit in Salzburg außerdem zwei (von vier geplanten) Löwenfiguren für die Brückenköpfe der Staatsbrücke nach dem Entwurf von Architekt Tamms – sie befinden sich seit 1949 am Linzer Hauptbahnhof – sowie einen Wehrmann für den Makartplatz. – Adlhart 1980, S. 19; vgl. Mayr 1994c, S. 348; vgl. Hanisch 1997, S. 140f. Adlharts Spätwerk begann nach dem Zweiten Weltkrieg mit „erneutem Bekenntnis zum Expressionismus“, was sich anhand zahlreicher kirchlicher Werke überprüfen lässt. – Hahnl 1980, S. 30f.

³³³ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

³³⁴ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 25.

³³⁵ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 24.

³³⁶ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 28f. Insgesamt wurden für die Fertigstellung der Bauarbeiten auf dem Gelände Kleßheim rund 1.200 Mann beschäftigt, die durch das Arbeitsamt Salzburg aus Italien bereitgestellt wurden. Da sich mit der Zeit die Diebstähle häuften, wurden 30 Männer der SS-Wache vom Obersalzberg, zwei Gendarmeriebeamte aus Graz, ein Polizeibeamter aus Wien und drei Beamte der Salzburger Gestapo zugewiesen, um „Ordnung zu schaffen“; zuletzt wurde ein deutscher Lagerführer mit dem Namen Krüger mit der Beaufsichtigung der Arbeiter beauftragt. – SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 30f.

³³⁷ Vgl. Petsch 1976, S. 184f: „Nach der Bausperre vom 4. August 1939 und dem ‚Verbot neuer Bauvorhaben‘ vom 20.11.1939 – nur kriegswichtige Bauten waren zugelassen, Ausnahmen erteilte der ‚Generalbevollmächtigte für die Regelung der Bauwirtschaft‘ – kam es am 29.2.1940 zu einem generellen Neubauverbot.“

Kleßheim um den einzigen ausgeführten Repräsentationsbau der NS-Regierung in der Ostmark.³³⁸ Die Führungselite des Reiches zeigte sich mit der rund 35 Millionen Reichsmark teuren Umgestaltung dementsprechend zufrieden.³³⁹ Hitler, dem wohl niemals ein Entwurf der Architekten vorgelegt wurde und die Schlösser (Sommer- und Winterschloss) nach vollständiger Fertigstellung zum ersten Mal sah,³⁴⁰ empfand die Raumaufteilung den Repräsentationsbedürfnissen einer Großmacht entsprechend – zu den Schlössern: „Das sind meine Schmuckkasteln an denen ich eine grosse Freude habe.“³⁴¹ –, Staatsminister Meißner ließ seine besondere Anerkennung und die Zufriedenheit des „Führers“ schriftlich an die Architekten überbringen,³⁴² während der deutsche Architekt Albert Speer von den goldenen Wandarmen und großen Kristallustern der Wiener Firma Lobmeyr³⁴³ derart beeindruckt gewesen sein soll, dass er sich hiernach dazu veranlasst sah, das Sortiment in der *Neuen Reichskanzlei* (1938/39) in Berlin zu zitieren.³⁴⁴

3.2.4. Verwandter „Kulissenzauber“: Albert Speers *Neue Reichskanzlei* in Berlin (1938/39)

Wie in *Schloss Kleßheim*, macht der betriebene „professionelle Kulissenzauber“³⁴⁵ auch im Fall der Berliner Reichskanzlei – in Hitlers Visionen nur Provisorium bis 1950³⁴⁶ – die nationalsozialistische Prunksucht deutlich: Der *Mosaiksaal* wurde in rotem Marmor gehalten, die Wandflächen durch Marmorbänder gegliedert, der Boden durch Mosaikstreifen geteilt und

³³⁸ Oberhammer 1983, S. 210. Nachdem im Laufe erster Sanierungsarbeiten schwerwiegendere Schäden des alten Gemäuers die mit 9. Oktober 1940 eingereichte, weiter reichende Strategie erforderte, konnten die Arbeiten am 4. Dezember 1942 abgeschlossen werden. – Oberhammer 1983, S. 209f; vgl. Mayr 1994c, S. 348; vgl. Hanisch 1997, S. 148. vgl. Früchtel 2008, S. 274.

³³⁹ Kerschbaumer/Müller 1992, S. 192; vgl. Mayr 1994c, S. 348. Michael Früchtel kommt bei der Hochrechnung der Erwerbs- und Baukosten, einschließlich dem Architektenhonorar von 525.900 RM auf eine kleinere Summe von 10 Millionen Reichsmark insgesamt. – Früchtel 2008, S. 275; vgl. SLA, Kleßheim 012, Kosten für die Bauausführung, 12.8.1942.

³⁴⁰ Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Otto Reitter an die Schriftleitung des „Wochenecho“, Seekirchen, 8.5.1949 (vgl. Wochenecho 1949, S. 1-2).

³⁴¹ Adolf Hitler zit. nach: SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 33. Henry Picker weist darauf hin, dass Hitler sich an den Entwürfen für Kleßheim, unter anderem für die repräsentative Innentreppe aktiv beteiligte. – Picker 2003, S. 358; vgl. Mayr 1994c, S. 349.

³⁴² Sta Szbg, PA 026/02, Schreiben an die Architekten Strohmayer und Reitter, Berlin, 5.5.1942, gez. Otto Meißner; vgl. Mayr 1994c, S. 349.

³⁴³ Der Großteil der Arbeiten wurde durch österreichische, insbesondere Salzburger Firmen ausgeführt. Laut Elisabeth Ostheim bewahrte die Bestellung Otto Reiters das Wiener Familienunternehmen Lobmeyr, ab 1938 unter Hans Harald Rath, während des Zweiten Weltkrieges gar vor dem Ruin, nachdem deren Kunden vielfach in die U.S.A. und Großbritannien emigriert waren. – Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Otto Reitter an die Schriftleitung des „Wochenecho“, Seekirchen, 8.5.1949 (vgl. Wochenecho 1949, S. 1-2); Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Die Lobmeyr Geschichte: URL: <http://www.lobmeyr.at/dt/bulletin/texte/menue.htm> (15.11.2009).

³⁴⁴ Fuchs 1938, S. 10. Infolgedessen erhofften sich die Erben der Brüder Lobmeyr, deren Neffe Stefan Rath und sein Sohn Hans Harald Rath, auch bei der Ausstattung des darauf folgenden Theaterprojektes unter der Leitung Otto Reiters behilflich sein zu können. – Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Brief von Stefan Rath an Otto Reitter, Wien, 8.12.1938; Brief von Hans Harald Rath an Otto Reitter, Wien, 12.12.1938. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Reiters ehemaliger Professor Oskar Strnad zu Ende des Ersten Weltkrieges zwei Hohlglasservice sowie 1933 einige Vitrinen und Ausstellungsräume im Raum für österreichisches Kunstgewerbe auf der Triennale in Mailand für die Firma Lobmeyr entwarf. – Niedermoser 1965, S. 21f, S. 24 und S. 92; vgl. Meder 2007, S. 26.

³⁴⁵ Wulf 1963, S. 301.

³⁴⁶ Thies 1976, S. 96.

eine Decke aus Glas eingezogen; der *Runde Saal* wurde mit marmorinkrustierten Wänden und Relieffeldern über den Türen ausgestattet, während sich in der *Marmorgalerie* auf der einen Seite neunzehn hohe, in rotgrüngrauen Marmornischen liegende Fenster befanden, führten große Mahagonitüren, ebenfalls in marmornen Nischen auf der anderen Seite in die „Arbeitsräume“ der Regierung³⁴⁷. Dennoch war die Ausstattung nicht Ausdruck bloßer Verschwendung, sondern das „was man einen ordentlichen, feudal definierten und organisierten Zugang zur Herrschaft nennen könnte“³⁴⁸. Mit der Architektur verbunden waren stets politische Absichten: Die Kanzlei diente als Residenz für die Selbstdarstellung des Diktators und dieser Zweck „heiligte“ gleichsam die Mittel.³⁴⁹



Abb. 45: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Mosaiksaal.

Abb. 46: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Runder Raum.



Abb. 47: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Marmorgalerie.

„Die langen Gänge und Flure zu den Empfangs- und Arbeitsräumen hatten es ihm besonders angetan. Noch bevor die Besucher, Diplomaten, Generäle und Staatsgäste ihm gegenüberstanden, sollten sie durch das Raumerlebnis beeindruckt und eingeschüchtert werden. Schon hier, auf dem über zweihundert Meter langen Weg ins Innerste der Macht. Immerhin mußten sie durch eine ganze Flucht von Vorhallen und Sälen hindurch, über spiegelglatten, vielfarbigen Marmor hinweg, vorbei an Fenstergalerien und schweren verschlossenen Türen. Dabei waren sie umgeben von den traditionellen und nationalsozialistischen Symbolen wie Eichenlaub, Lorbeer, Fackeln, Thyrsustäben und Adler, einer erdrückenden Dekoration aus Gold, Bronze und Marmorosaik. [...] In diesen Räumen wurde ein

³⁴⁷ Petsch 1976, S. 110f; vgl. Speer 1940, S. 12f.

³⁴⁸ Richter/Zänker 1988, S. 185.

³⁴⁹ Vgl. Wulf 1963, S. 290 und S. 299.

Machtanspruch erlebbar, der vielleicht nur noch zwei Einstellungen zu diesem Regime zuließ, ja zur Politik überhaupt: ‚sich als Opfer der Macht oder als Teilhaber an ihr‘ zu fühlen.³⁵⁰



Abb. 48: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Arbeitszimmer.

Abb. 49: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Arbeitszimmer.

Das Arbeitszimmer Hitlers, mit Orientteppichen ausgelegt und einer massiven Kassettendecke aus Palisander mit Einlagen aus verschiedenen Edelhölzern nach oben hin begrenzt, zeigt am besten, dass der „Inhalt der – nicht mehr bestehenden – Anlage [...] die Abfolge repräsentativer Räume und Innenhöfe (war), die den Besucher zunächst einmal einschüchtern sollten, ihm jedoch im weiteren Verlauf als regelrechte Raum-Inszenierung vorgeführt wurden [...] die Polychromie der Farb- und Innengestaltung, die ‚Gemäldesammlung und schließlich das ‚Chef-Zimmer‘ waren effektvolle Kulissen, aber Attrappe, denn hier fand keine einzige Kabinettsitzung statt.“³⁵¹ Dies legt auch die Vermutung nahe, dass als Vorbilder nicht mehr die Säle und Galerien tatsächlich gebauter Schlösser herangezogen wurden (vgl. Louis le Vau, Galerie im *Hotel Lambert*, 1640-44; Jules Hardouin-Mansart/Charles le Brun, Spiegelgalerie auf *Schloss Versailles*, 1679), sondern deren Abbilder, die nach Art kostbarer Schaufensterdekoration Eingang in die Warenhausästhetik gefunden hatten bzw. als Illusionsarchitektur in Filmstudios – was den propagandistischen Effekt diverser, sorgfältig vorbereiteter Innenaufnahmen umso mehr steigerte.³⁵² Denn im Detail lässt sich analog zu den klassizistischen Vergrößerungen am Außenbau (Überziehung der Maßstäbe und Reduzierung der Formen) auch in Bezug auf die Prachtentfaltung im Inneren eine Stilisierung der Formen, Oberflächen und Dekorationen feststellen.³⁵³

³⁵⁰ Wulf 1963, S. 300.

³⁵¹ Weihsmann 1998, S. 44; vgl. Wulf 1963, S. 302: „Wo gab es das sonst: Bürofenster, hinter denen sich keine Arbeitsräume befanden; ein Kabinettsitzungsraum, den die Minister allenfalls von einem Besichtigungstermin bei Speer kannten, weil es Kollegialentscheidungen nicht mehr gab; ein Kanzler-Arbeitszimmer, in dem nur Empfänge stattfanden und militärische Lagebesprechungen; und schließlich Repräsentationsräume, die der Öffentlichkeit zwar unzugänglich, aber durch massenhafte visuelle Medienverbreitung bestens bekannt waren.“ Tatsächlich wurde Speers „Einschüchterungsarchitektur“ zumindest einmal, bei einem Besuch des schwerkranken Präsidenten der damaligen Tschechoslowakei, Emile Hácha, am 14. März 1939 getestet, bevor der Bau sechs Jahre nach der Einweihung 1939 bereits zerstört wurde. – Richter/Zänker 1988, S. 187; Ellenbogen 2006, S. 27.

³⁵² Bartetzko 1985a, S. 118; vgl. Stallmaier 1999, S. 31 und S. 40.

³⁵³ Richter/Zänker 1988, S. 187. Bartetzko weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass mit der Ausweitung der massenmedialen „Kampfzone“ eine Konditionierung des Sehverhaltens eingesetzt hatte, die der Wirksamkeit historischer Rückgriffe im Rahmen nationalsozialistischer Architektur sehr entgegen kam; bzw. lässt sich hier

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass der denkmalpflegerische Aspekt bei den so genannten „Restaurierungsarbeiten“ des Schlosses Kleßheim im Nationalsozialismus nicht von vorrangiger Bedeutung war. Es ist außerdem zweifelhaft, dass man bei zusätzlichen Umbauten Fischers Originalpläne berücksichtigte; stattdessen diente Johann Bernhard Fischer von Erlach lediglich als nationale Referenz, die den Stolz der Salzburger Partielite heben sollte. Denn weder wurden die von Fischer geplanten Arkaden im *piano nobile* des Mitteltrakts geöffnet, noch die offene Durchfahrt durch eine von Fischer gewünschte große Treppenanlage vor der Hauptfassade ersetzt. Im Gegenteil, dem Baukörper wurde eine weitere, noch massivere Struktur auf der Rückseite des Gebäudes vorgelagert, die den Eindruck blockhafter Massigkeit zusätzlich verstärkte. Es handelt sich um die bereits angesprochene steinerne Terrasse, welche die straßenseitigen Pavillons noch heute verbindet und das Sockelgeschoß damit völlig überdeckt, wobei man sich in Bezug auf die schweren Bögen aus Konglomerat darüber hinaus noch über die Fensterachsen des Aufrisses Fischers hinwegsetzte. Die neuen Torbauten, die den Zugang zur Gartenanlage flankieren widerstreben ebenfalls dem barockem Konzept eines Schlossgeländes, das in Fischers Zeichnung mit antikisierenden Strukturen zu einem Prospekt vereinigt worden ist. Sie bilden keine harmonische Einheit mit dem Schlosspark, sondern verstellen bzw. beengen stattdessen die Sicht auf das „Sommerschloß“. Der Vergleich der Entwürfe von 1700, in denen die Überlegungen Fischers ihren Niederschlag fanden, mit den Plänen und Fotografien nach der Umgestaltung von *Reitter & Strohmayer* lässt keinen Zweifel daran, dass Fischers ursprüngliche Idee eines „Lustschlosses“ angesichts der politischen Umdeutung als „Gästehaus“ bewusst und wortwörtlich überlagert wurde.



Abb. 50: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht der Gartenfassade im Südosten.

Da der Großteil der repräsentativen Bauentwürfe nach 1938/39 nicht zur Ausführung gelangte – bzw. wie im Fall der *Neuen Reichskanzlei* im Grunde genommen ungenutzt blieb³⁵⁴ – bemühte man sich die Fertigstellung der Umgestaltung des Schlossgeländes mit einem Richtfest am 4. Juni 1941 dementsprechend zu würdigen.³⁵⁵ Zu diesem Zweck wurden Triumphbögen aufgestellt, eine Unmenge von Fahnen angebracht und mit der SA-Musikkapelle für Stimmung gesorgt. Die gesammelte Belegschaft marschierte vom Gärtnerhaus zum Gästehaus, wo Landespräsident Dr. Albert Reitter und der Architekt Otto Strohmayer ihre Reden hielten, bevor zu gedeckten Tischen auf die Festwiese (*Hoyoswiese*)

mitunter eine Wechselwirkung feststellen: NS-Architektur passt sich in eben demselben Maß an das oberflächliche Sehen an, welches vor allem das kulturelle Leben in den Städten kennzeichnete. – Bartetzko 1985a, S. 106; vgl. Pehnt 1983, S. 41.

³⁵⁴ Wehsmann 1998, S. 44.

³⁵⁵ Privatbesitz Elisabeth Ostheim, Notizen Otto Reiters zur Baugeschichte von Schloss Kleßheim.

gerufen wurde.³⁵⁶ Mit dem Ende des Krieges besetzten ab 4. Mai 1945 schließlich die Amerikaner *Schloss Kleßheim*; bald darauf wurde es Sitz der amerikanischen Militärverwaltung unter General Mark Clark, der bei seinem Umzug nach Wien mehrere Wagenladungen an Einrichtungsgegenständen mitgehen ließ.³⁵⁷

3.3. *Schloss Fuschl am See* (1939) in „Heimatschutz“-Bauweise

Zwar standen dem Schlossbau während des Nationalsozialismus archaische Bauten wie Ordensburgen, Turmanlagen und so genannte *Thingstätten* gegenüber, dennoch wurde das Modell aristokratischen Bauens bis zu einem gewissen Grad weiter tradiert.³⁵⁸ Neben der luxuriösen Ausgestaltung von *Schloss Kleßheim* (1940-42) von *Reitter & Strohmayer* und der Ausstattung der *Neuen Reichskanzlei* (1938/39) in Berlin von Albert Speer zeigt sich dies insbesondere im privaten Bereich, welcher im *Dritten Reich* erheblich von neufeudalen Bauvorstellungen geprägt war: Während das Bürgertum das freistehende Einfamilienhaus bevorzugte, wurden von Parteiführern der NSDAP zahlreiche Landhäuser und Schlösser als Dienstsitze genutzt.³⁵⁹ Der kurze Blick in diesen Wohnbautyp betrifft wiederum Otto Reitter, welcher im November 1939 im Auftrag des deutschen Reichsaußenministers Joachim von Ribbentrop *Schloss Fuschl am See* gemeinsam mit Otto Strohmayer zur Sommerresidenz erweitern sollte, nachdem der ehemalige Besitzer, Baron Gustav Nikolaus Edler von Remiz, in ein Konzentrationslager deportiert wurde, wo er noch im Sommer 1939 verstarb.³⁶⁰



Abb. 51: Schloss Fuschl am Fuschlsee, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht aus südwestlicher Richtung gen Nordost.

Das kleine, aber repräsentative Schloss befindet sich am südwestlichen Ufer vom Fuschlsee auf einem rund 20 Meter hohen Sporn, der weit in den See hineinragt.³⁶¹ Errichtet

³⁵⁶ Nebst den Vertretern der unterschiedlichen Baubranchen waren z.B. „Herr Landespräsident Reitter, Herr Ministerialrat Franz, von Reichsbauamt Salzburg, die beiden ausführenden Archt. Strohmayer, und Reitter, von der Arbeitsgemeinschaft I. der Stadtbaumeister Franz Wagner, Rudolf Piesl, Urlesberger, Herr Ing. Gesell, Herr Arch. Reuther, Herr Comizialrat Direktor Komar von Marmorwerk Kiefer A.G., Herr Ing. Lechner, von E.W. Salzburg“ anwesend. – SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 32.

³⁵⁷ SLA, HS 0322, Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), S. 34; Hanisch 1999, S. 133f.

³⁵⁸ Richter/Zänker 1988, S. 169.

³⁵⁹ Petsch 1976, S. 219; vgl. Weihsmann 1998, S. 168.

³⁶⁰ Hanisch 1997, S. 84.

³⁶¹ Klein (u.a.) 2006, S. 2.

wurde der historische „Schlossturm“ mit insgesamt drei Erkern an der Süd-, Ost und Westseite und einem hohen Walmdach über annähernd quadratischem Grundriss bereits Mitte des 15. Jahrhunderts (ca. 1461)³⁶² für den damals regierenden Salzburger Erzbischof Sigmund I. von Gleink-Volkenstorf und diente ihm bzw. seinen Nachfolgern – Sigmund I. dürfte die Fertigstellung des Schlosses nicht mehr erlebt haben – in erster Linie als fürstliches Jagdschloss.³⁶³ Im Laufe der Renaissance erfuhr das Schloss eine zunehmend wertvolle Innenausgestaltung mit Vertäfelungen, Mobiliar und Textilien. Die ursprüngliche spätmittelalterliche Grundrisseinteilung – mit je einem großen langrechteckigem Raum und zwei annähernd quadratischen – wich einem differenzierten frühneuzeitlichen „Gemach“-System, bei dem neben einem abgesonderten Saal („Vorhaus“), jeder Stube mindestens eine oder auch mehrere Kammern zugeordnet waren.³⁶⁴

Erste grundlegende Sanierungsmaßnahmen wurden 1613 unter der Leitung des damaligen Salzburger Hofbaumeister Santino Solari durchgeführt, wobei die Dachkonstruktion im Laufe des Jahrhunderts immer wieder Gegenstand aufwendiger Reparaturarbeiten wurde.³⁶⁵ Fürsterzbischof Paris Lodron, dem der große Aufwand angesichts des 30-jährigen Krieges missfiel, nutzte das Schloss nur noch selten zum „Lustjagen und Fischen“, während an seiner statt ein ständig anwesender fürstlicher Jäger einen kleinen Teil des Geländes bewohnte („Herrenküche“) und die Forste überwachte.³⁶⁶ Aufgrund der langen Perioden, in denen das Schloss ungenutzt leer stand, wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts im Schloss eine Art „Dientswohnung“ für die häufig wechselnden Jägermeister eingeräumt; dementsprechend wurde weiterhin für die Erhaltung des Gebäudes Sorge getragen.³⁶⁷ Dass der Jäger spätestens ab 1796 auch das oberste, ursprünglich dem Fürsterzbischof vorbehaltene Geschoß bewohnte, zeigt, dass der letzte Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo das Interesse an Schloss- und Jagdgebiet gänzlich verloren hatte.³⁶⁸

Als das Fürstentum in Salzburg 1816 endgültig aufgelöst wurde, ging *Schloss Fuschl* in staatlichen Besitz über, blieb bis 1833 fast unbewohnt und verfiel zusehends.³⁶⁹ Nachdem sich lange Zeit kein geeigneter Käufer für die Versteigerung der Jagdresidenz interessierte, wurde das Schloss an unterschiedliche Pächter übergeben, wobei es erst wieder 1864 durch die Familie Fink/Erl – unter Schiffmeister Michael Fink aus Linz, dessen Schwiegersohn Michael Ritter von Erl, königlich bayrischer Militärsanwalt und verheiratet mit Finks Tochter Amalie, sowie deren Sohn, bayrischer Oberst Alfred Erl – zu einer angemessenen Sanierung und Neuausstattung mit Kunstwerken kam.³⁷⁰ Zu jener Zeit wurden auch die Steinkonsolen der Erker ausgetauscht und das historisierende Portal aus Steinkonglomeratgestein eingebaut, wobei man bewusst auf traditionelle Zimmerertechniken zurückgriff, um den Charakter der turmartigen Struktur zu bewahren.³⁷¹

³⁶² Im Rahmen umfangreicher Sanierungs- und Umbauarbeiten ergaben bauhistorische Untersuchungen – durchgeführt von Dendrochronologen der BOKU Wien – zwischen 2004 und 2006, dass die jüngsten Hölzer bei der Verzimmerung der Dachkonstruktion auf das Jahr 1461 zurückgehen, weshalb man den Bau dementsprechend datiert hat. – Klein (u.a.) 2006, S. 10f.

³⁶³ Klein (u.a.) 2006, S. 1-9: Unter den Nachfolgern Sigmunds I., welche die Hofjagd bei *Schloss Fuschl* nachweislich betrieben, befanden sich Herzog Ernst von Bayern (1545), Erzbischof Johann Jakob von Kuen-Belasy (1578/79) sowie Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1593), der das Schloss erstmals mit Mobiliar zur ständigen Ausstattung einrichten lässt.

³⁶⁴ Klein (u.a.) 2006, S. 12.

³⁶⁵ Klein (u.a.) 2006, S. 14f.

³⁶⁶ Klein (u.a.) 2006, S. 15.

³⁶⁷ Klein (u.a.) 2006, S. 21.

³⁶⁸ Klein (u.a.) 2006, S. 23.

³⁶⁹ Klein (u.a.) 2006, S. 26.

³⁷⁰ Klein (u.a.) 2006, S. 26, S. 29 und S. 38.

³⁷¹ Klein (u.a.) 2006, S. 33.

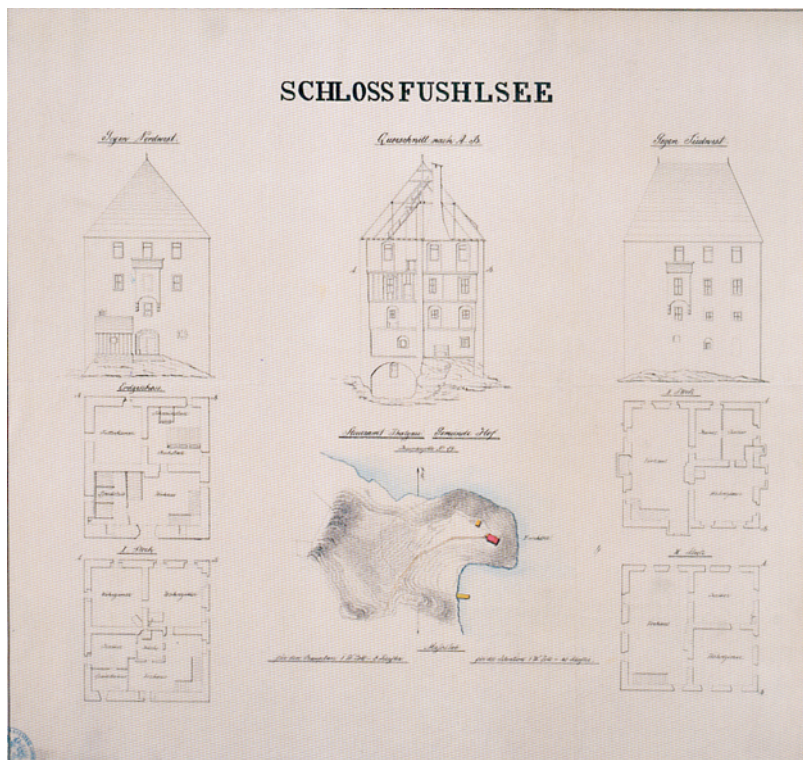


Abb. 52: „Schloss Fushlsee“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, Zustand im 19. Jahrhundert, Schnitt, Aufrisse gegen Nord- und Südwest, Grundrisse, Lageplan.

Aus dem Besitz der Brüder Eduard Mayer, Postwirt in Hof, und Martin Mayer vom Gasthof Baderluck – sie richteten im Schloss eine moderne Ferienwohnung ein, deren erster Mieter der Salzburger Landeshauptmann Dr. Franz Rehrl war – ging das Schloss durch den Kauf im Jahre 1929 an die Familie von Remiz-Thyssen über.³⁷² In den folgenden neun Jahren, in denen sich das Schlossanwesen im Besitz von Oberstleutnant Gustav von Remiz und seiner Frau, der Baronesse, geborene Hedwig von Neufforge, Enkelin des Großindustriellen August Thyssen, befand, wurde das nüchterne Erscheinungsbild des Steinbaus insgesamt stärker verändert als in den vorangegangenen Jahrhunderten zusammen genommen.³⁷³ An der Westseite wurde ein Anbau mit eigenem Eingang geschaffen, der Haupteingang öffnete in die repräsentative Halle mit Stuckgewölben auf zwei Marmorsäulen, die an östlicher Seite eine Terrasse besaß.³⁷⁴ Nach dem Vorbild englischer Landhäuser befanden sich im ersten Oberschoß die intimere Repräsentationsräume: Speisezimmer, Salon und Bibliothekszimmer; im zweiten und dritten Obergeschoß mit Gäste- und Schlafzimmern der Familie schließlich der eigentliche Privatbereich. Aufgrund der neuen, durch Leichtbauwände abgetrennten Räume und einer Erschließung mittels eines zentralen Flurbereiches in den Obergeschoßen sowie einer dreiläufigen Treppe mit Wendepodesten, wurde das Grundrisskonzept grundlegend verändert.³⁷⁵ Hinzu kam die Neugestaltung der Umgebung: Im Norden des Schlossturms wurde ein eingeschossiger Wirtschaftstrakt errichtet, das alte Jägerhaus im Westen wurde zu einem Landhaus großzügig ausgebaut und um drei weitere Wohn- und Wirtschaftsgebäude erweitert; im Süd-Osten des Schlosses entstanden ein kleines Gartenhaus sowie eine geräumige Schiffhütte, eine Badehütte und eine Fischzuchtstätte.³⁷⁶

³⁷² Klein (u.a.) 2006, S. 38f.

³⁷³ Klein (u.a.) 2006, S. 41.

³⁷⁴ Klein (u.a.) 2006, S. 41f.

³⁷⁵ Klein (u.a.) 2006, S. 42.

³⁷⁶ Klein (u.a.) 2006, S. 42f.



Abb. 53: Schloss Fuschl am Fuschlseee, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, Zustand 1940, Ansicht aus südwestlicher Richtung gen Nordost

Nachdem Gustav von Remiz wegen „nachweislich staatsfeindlicher Betätigung“ – er war Leiter der Ortsgruppe der ständestaatlich-konservativen *Väterländischen Front* in Hof, zu dem auch *Schloss Fuschl* gehört, und ab 1937 Präsident des monarchistischen *Reichsbundes der Österreicher* – am 15. Juni 1937 festgenommen, in das Gefangenenhaus in Salzburg gebracht und am 13. Juli 1938 schließlich in das Konzentrationslager Dachau bei München deportiert wurde, beschlagnahmte die Gestapo am 15. April 1939 den gesamten Besitz des Ehepaares Remiz/Thyssen, was sowohl das Schloss als auch die Nebengebäude und Gründe beinhaltete.³⁷⁷ Im Auftrag Hitlers wurde *Schloss Fuschl* daraufhin in einen Sommerwohnsitz für den Reichsaußenminister Joachim von Ribbentrop umgewidmet, nachdem sich Gauleiter Rainer auf die Suche nach einem geeigneten Domizil in unmittelbarer Nähe zum Obersalzberg gemacht hatte.³⁷⁸ Der neue Besitzer übernahm im Juni 1939 die Liegenschaft, ohne einen vorhergehenden Umbau eingeleitet zu haben und noch bevor die rechtliche Konstruktion um die Besitzverhältnisse geklärt war.³⁷⁹ Im selben Jahr wurde schließlich die *Stiftung Haus Fuschl* gegründet, der Ribbentrop selbst vorstand und welche – finanziert aus dem geheimen Sonderfond des Außenministeriums – den Besitz um *Schloss Fuschl* im Dezember offiziell für 300.000 Reichsmark kaufte, um so zumindest äußerlich den Schein eines rechtmäßigen Besitzüberganges zu wahren.³⁸⁰

Da die Räumlichkeiten des Schlosses sich im Vergleich zu *Schloss Kleßheim* und *Schloss Leopoldskron* – die als Unterkünfte ebenfalls zur Diskussion gestanden hatten – verhältnismäßig kleiner waren, beauftragte Ribbentrop die Salzburger NS-Architekten *Reitter & Strohmayer* Ende 1939 mit dem Umbau des Schlosses zum Sommerwohnsitz.³⁸¹ Die

³⁷⁷ Klein (u.a.) 2006, S. 46f. Durch Raumbeschaffungs- und Räumungsaktionen in Salzburg bereits bekannt, wurde der Regierungspräsident Dr. Albert Reitter, Bruder Otto Reitters, auch mit der Enteignung der Familie von Remiz/Thyssen in Fuschl betraut. – Klein (u.a.) 2006, S. 53. Die Bemühungen von Hedwig von Remiz, ihren rechtmäßigen Besitz zurück zu bekommen und die kritischen Äußerungen ihres Onkels Fritz Thyssen in dieser Angelegenheit, die in der amerikanischen *LIFE*, im britischen *Sunday Express* und im französischen *Paris-soir* abgedruckt wurden und die Weltöffentlichkeit damit unmittelbar von den Vorgängen um den Besitzer von *Schloss Fuschl*, Gustav von Remiz, in Kenntnis setzten, blieben leider ergebnislos. – Klein (u.a.) 2006, S. 48f. Es kam erst 1955 zu einer endgültigen Restitution. – Klein (u.a.) 2006, S. 57.

³⁷⁸ Klein (u.a.) 2006, S. 52.

³⁷⁹ Klein (u.a.) 2006, S. 52f. Man konstruierte zwar ein Entschädigungsmodell, welches von einem Gesamtwert von 300.000 Reichsmark ausging, wobei ein Drittel davon als „Wiedergutmachung“ einbehalten wurde und man Frau von Remiz „gnadenhalber“ mit 100.000 Reichsmark abfertigen wollte, die das Geld jedoch ablehnte. Sie floh mit ihrer Tochter aus erster Ehe, Baroness Dagmar von Berg, in die Schweiz, wo sie in einer deutschsprachigen Sendung der BBC wiederum auf das erlittene Unrecht ihrer Familie aufmerksam machte. – Klein (u.a.) 2006, S. 50.

³⁸⁰ Klein (u.a.) 2006, S. 51.

³⁸¹ Klein (u.a.) 2006, S. 53.

Bezeichnung „Schloss“ ist hier mitunter irreführend, da der Entwurf sowohl Elemente von Burg, Schloss, Herrenhaus, Gutshof, bzw. Jagdpavillon zu einem stilisiertem „Alpenstil“ verbindet. Die annähernd hufeisenförmige Anlage ist um einen quadratischen Innenhof („Ehrenhof“) angelegt, die den terrassenförmigen Vorplatz sowie ein Rondo aus Rosen abgelöst hätte. Das große, vorspringende historische Hauptgebäude über annähernd quadratischem Grundriss befindet sich im Entwurf (November 1939) an der östlichen Mittelachse des „Gutshofes“ und beinhaltet die repräsentativen und Privaträume des Bauherren, beispielsweise einen großen Wohnraum mit Sitz-, Kamin- und Musikecke und Terrassenausblick im ersten Obergeschoß, wobei die Erweiterung des Kaminzimmers zu einer durchgängigen Halle aus statischen Gründen kaum realisierbar gewesen wäre.³⁸²

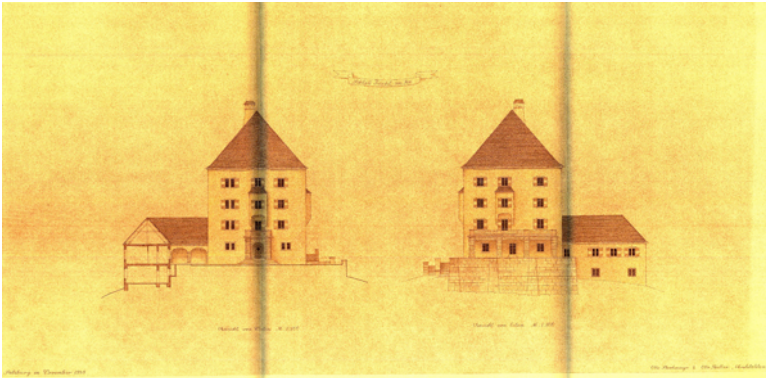


Abb. 54: Otto Reitter/Otto Strohmayer, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, West- und Ostaufriss.

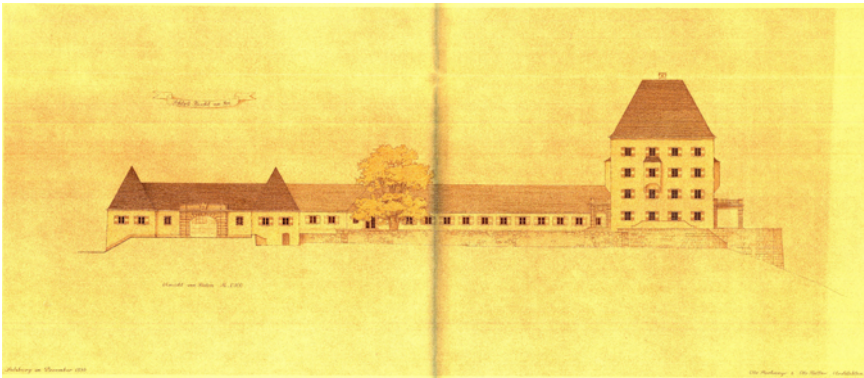


Abb. 55: Otto Reitter/Otto Strohmayer, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, Südaufriss.

Der lang gestreckte Verbindungstrakt im Norden beherbergt im Plan von 1939 die Aufenthaltsräume für das Personal; im Obergeschoß sind Schlafräume und Büros untergebracht, getrennt durch einen risalitartig vorstoßenden Speisesaal genau in der mittleren Achse. Der westliche Flügel ist im Untergeschoß mit Garagen, im Obergeschoß mit weiteren Wohnungen ausgestattet, das alte Jägerhaus sollte demnach abgerissen werden. Weiter im Süden wurde nur ein verkürzter Trakt angefügt, mit Platz für Wachmannschaft und Kommissär, wobei die Ecken durch den leicht zurückspringenden Mittelteil im Entwurf jeweils betont erscheinen und damit den Eindruck einer Art „Alpenfestung“ en miniature hervorgerufen hätten.

³⁸² Klein (u.a.) 2006, S. 53.

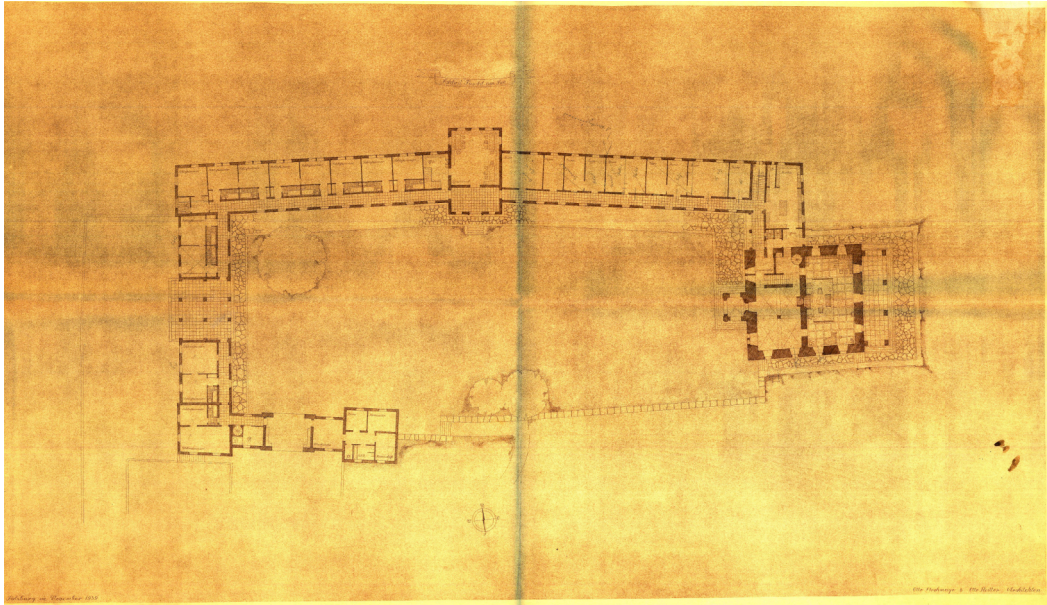


Abb. 56: Otto Reitter/Otto Strohmayer, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, Grundriss (Erdgeschoß).

In jedem Fall bestehen die Geschlossenheit der Anlage und ihre einprägsame Erscheinung, was vor allem auf den einheitlichen Entwurf der Fassaden und Dächer zurückzuführen ist. Die steilen Walmdächer, die hell verputzten Mauern und die durch Naturstein jeweils hervorgehobenen Haupteingänge – im Hauptbau zu Terrassen erweitert – sind exemplarisch für die „alpenländisch“ inspirierte NS-Architektur. Die Gestaltung der Dächer ist zudem ein wichtiges Indiz dafür, welchen Platz diese Bauaufgabe innerhalb der Hierarchisierung unterschiedlicher NS-Bauwerke einnahm. Denn „heimatgebundenes“ Bauen wurde meist mit Steildächern assoziiert, welches je nach Region auch gewalmt wurde. Einziger „Bauschmuck“ sind Gitterfenster, Fensterläden (zweifärbig im „ländlichen“ Stil), Balustraden und Kamine sowie eine Arkade in handwerklicher Ausführung (Konglomerat?) über den Garagetoren im Westen, orientiert an den bereits vorhandenen Steinarbeiten des Hauptbaus; dieser hätte um eine Art „Führerbalkon“ erweitert werden sollen.³⁸³

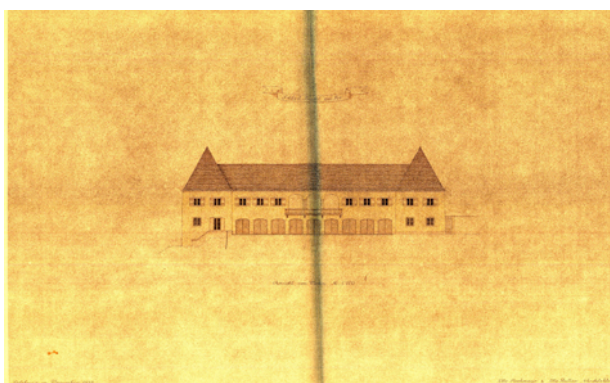


Abb. 57: Otto Reitter/Otto Strohmayer, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, Westaufriß.

Im Gegensatz zu den Staats- und Parteibauten der NSDAP wurde die „Einfühlung“ in lokale Eigenarten bei privaten Landhäusern offen propagiert. Hier galt es, den „alpinen“

³⁸³ Klein (u.a.) 2006, S. 53.

Baustil zu betonen, wobei das eingesetzte Vokabular in den meisten Fällen „nicht mehr charakteristisch für das Bewahren ‚einheimischer‘ Baukultur und traditioneller Formensprache (war), denn seine Elemente (Giebelfronten, Kamine) wie auch Motive (Sgraffiti, farbige Schmuckelemente und raue Putzbehandlung) wurden vergrößert eingesetzt. Hier wird kein uriger ‚Dialekt‘ gesprochen, sondern Amtsdeutsch“³⁸⁴. Deutlich wird dies im Fall Fuschl durch die gegensätzliche Wirkung der Proportionen: Bei dem vier-geschoßigen Haupthaus im Osten der Anlage handelt es sich um einen hochrechteckigen Quader, dessen Walmdach in einem harmonischen Verhältnis zu den Dimensionen des gesamten Baus steht. Im Gegensatz dazu wird die fortifikatorische Wirkung der nur zwei-geschoßigen Wirtschaftstrakte durch die beherrschende, steile Dachlandschaft verstärkt. Statt eine räumliche Beziehung mit der umliegenden Landschaft einzugehen, entsteht hier der Eindruck militärischer Abgeschlossenheit; die Wirtschaftstrakte erinnern an militärische Umfassungsmauern und sind mit der Architektur nationalsozialistischer Kasernen vergleichbar.

Ob sich dem Besucher auch im Inneren von *Schloss Fuschl am See* einmal das Bild „alpenländischer Behaglichkeit“ aufgedrängt hätte, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Der frühere Schlossbesitzer von Remiz hatte die Wohnräume bereits vorherrschend antik eingerichtet und die vorhandene Ausstattung der Familie Erl – Gemälde, Skulpturen, Möbel – mit kostbaren Kunstgegenständen ergänzt.³⁸⁵ Es ist wahrscheinlich, dass sich Ribbentrop mit schweren Polstermöbeln, schmiedeeisernen Lustern, Orientteppichen, Gemälden und Gobelins, Büsten, Porzellan, etc. eingedeckt, dem reaktionären Kunstgeschmack Hitlers unterordnete, wie zahllose Vertreter der NS-Führungsschicht dies nachweislich taten, um an einem feudalen Lebensstil zu partizipieren.³⁸⁶ Es macht auch deutlich, wie der „Bürgertraum vom Adelsschloss“³⁸⁷ sich unter nationalsozialistischem Diktum im Sinne eines Pseudoschlusses vollzog, dem die ländliche Welt lediglich als Stimmungskulisse diente.



Abb. 58: Paul Bonatz, Schloss Graf von der Schulenburg, Braunschweig-Neumühle bei Tangeln, 1938-1942, Ansicht.

Die unterschiedlichen Formen dieser „Heimatschutz“-Architektur³⁸⁸ gewannen im Nationalsozialismus vor allem durch die *Stuttgarter Schule* um Paul Bonatz, Paul

³⁸⁴ Weihsmann 1998, S. 116.

³⁸⁵ Klein (u.a.) 2006, S. 43.

³⁸⁶ Weihsmann 1998, S. 168.

³⁸⁷ Richter/Zänker 1988, S. 179.

³⁸⁸ Die „echte“ *Heimatschutzarchitektur* (oder -stil) entwickelte sich bereits um 1900; eingebettet in die *Heimatschutzbewegung* bemühte man sich um den Erhalt und die Weitergabe regionaler Bautraditionen, die Verwendung örtlich vorhandener Baustoffe, sowie die Ausarbeitung einer, der Kulturlandschaft entsprechenden Architektursprache. „Nicht zu trennen von den handwerklich-formalen Bestrebungen ist jedoch das

Schmitthenner, Heinz Wetzel und ihre Schule an Einfluss; wobei neben Heimstätten und Mehrfamilienhäusern auch das bürgerliche Einfamilienhaus und Villen in diesem Stil gebaut wurden, für die man die modernistischen Flachhausdächer ablehnte und das Walmdach propagierte, um so das Bild eines „trauten Heims“ zu evozieren.³⁸⁹ Während *Reitter & Strohmayer* den Umbau in Fuschl planten, kam Paul Bonatz einem ähnlichen Auftrag in Braunschweig (Neumühle/Tangelnbach) nach, wo er zwischen 1938 und 1942 für den Grafen von der Schulenburg-Wolfsburg ein Schloss errichtete, bevor er Ende 1942, nach „anfänglicher Begeisterung“ für das *Dritte Reich*, in die Türkei emigrierte.³⁹⁰ „Mein letzter Bau in der Heimat war etwas völlig Unwahrscheinliches: Ein Grafenschloß mit allem Drum und Dran, wie es in alten Geschichten steht: mit vier runden Ecktürmen, langen Flügeln für Wirtschaft, Rentamt, Wohnungen der verheirateten Beamten, Reithalle, Ställe, Remise, Garage, Wohnungen für die Gastchauffeure, Rasenflächen, Rosengärten, Staudengarten [...]“³⁹¹ – „ein echtes Schloß für echten Adel, mitten im 20. Jahrhundert, während der Naziherrschaft und im Krieg erbaut“³⁹².

In *Schloss Fuschl am See* konnte die geplante Ausführung hingegen nicht mehr während des Krieges vollendet werden; auf Ribbentrops Befehl hin wurden die Entwürfe im November 1942 zurückgestellt.³⁹³ Fotografien des Reichsaußenministers belegen lediglich die Existenz des kubenförmigen Hauptbaus in prominenter Lage mit Blick über das Gewässer, jene vorgefundene Struktur also, die es nach Ribbentrops Vorstellungen zu erweitern galt.³⁹⁴ Zwar kam es bei dem vorhandenen Anbau im Norden des Schlosses durch die Überbauung der Terrasse im ersten Obergeschoß zu einer Aufstockung; allerdings wurde diese nicht mehr bis Kriegsende fertig gestellt.³⁹⁵ Nichtsdestotrotz befand sich die Amtsleitung des Auswärtigen Amtes von Berlin in den letzten Monaten des Krieges 1945 kurzzeitig mit dem Ministerbüro in *Schloss Fuschl*.³⁹⁶ Mit dem Einmarsch der amerikanischen Truppen 1945 diente das Schloss als Erholungsheim für amerikanische Offiziere;³⁹⁷ im Jahr 1947 wurde auf Betreiben der Baroness Dagmar von Berg – Tochter von Hedwig von Remiz aus erster Ehe – schließlich ein „Schlosshotel“ eingerichtet, das in den 1950er Jahren nach den Plänen des Wiener Architekten Karl Kronfuss erstmals wieder eine umfangreichen Erweiterung erfuhr.³⁹⁸

übergeordnete Ziel einer nationalen und volkstümlichen Erneuerung von Kunst und Architektur, welche die stammesartigen Eigenschaften zum Ausdruck bringen sollte.“ – Petsch 1978, S. 87f; vgl. Merker 1983, S. 204.

³⁸⁹ Wulf 1963, S. 308. Das Urbild dieses „Heimatstils“ stellte Wolfgang von Goethes Gartenhaus in Weimar (um 1904) dar. – vgl. De Michelis 1991, S. 60.

³⁹⁰ Richter/Zänker 1988, S. 176; vgl. Weihsman 1998, S. 173.

³⁹¹ Richter/Zänker 1988, S. 177; vgl. Weihsman 1998, S. 173.

³⁹² Richter/Zänker 1988, S. 179.

³⁹³ Klein (u.a.) 2006, S. 53.

³⁹⁴ Stattdessen wurde im Jägerhaus, dem Wohnhaus des Hütterergutes und dem Fischerhaus neuer Wohnraum geschaffen und ein neues Bootshaus errichtet. Der Chronik von *Schluss Fuschl* zufolge kam es 1939 außerdem zum Bau einer SS-Wache; 1941 wurde ein Promenadenweg entlang des Sees angelegt, der dem Außenminister zu intimen Gesprächen mit Diplomaten und Staatschefs der mit Deutschland verbündeten Länder – beispielsweise dem italienischen Außenminister Graf Ciano oder dem kroatischen Staatsoberhaupt Ante Pavlič – gedient haben soll. – Klein (u.a.) 2006, S. 53f. Auf das Sicherheitsbedürfnis Ribbentrops ist auch die Tatsache zurückzuführen, dass sich die *Stiftung Haus Fuschl* unter seiner Leitung vornehmlich um die Ausweitung des Besitzes durch den Erwerb umliegender Grundstücke bemühte, nachdem die Planungen ab 1942 zurück gestellt wurden. – Klein (u.a.) 2006, S. 54.

³⁹⁵ Klein (u.a.) 2006, S. 54.

³⁹⁶ Klein (u.a.) 2006, S. 55.

³⁹⁷ Klein (u.a.) 2006, S. 57.

³⁹⁸ Klein (u.a.) 2006, S.60. Zahlreiche Um- und Erweiterungsbauten erfolgten auch in den 1970er und 80er Jahren, bis das Schloss im Juli 2006 nach umfassender Renovierung und Erweiterung nach den Plänen des Architekturbüros Johannes Wegmann neu eröffnet wurde. Es ist heute Teil der Schörghuber Unternehmensgruppe. – Klein (u.a.) 2006, S. 105.

3.4. Konzept „Gauforum“– „Stadtkrone“ der NS-Zentralgewalt

Die Ausweitung staatlicher Macht schien nach einer entsprechend monumentalen Staatsarchitektur zu verlangen, deren gigantische Planungsphantasien die bauliche Gestalt der Gauhauptstädte entscheidend verändern sollte,³⁹⁹ sodass „die Allgegenwart der staatlichen Zentralgewalt durch ‚sinnoffenbarende Form‘ riesenhafter Kulissenarchitekturen zu einem Massenerlebnis verwandelt werden würde. ‚Tief im Schatten‘ gewaltiger ‚Bauten der Gemeinschaft‘ sollte alles Private versinken; die Zentren der großen Städte sollten wieder symbolisch Mitte werden.“⁴⁰⁰ Zwar beziehen sich diese Worte auf die Silhouette der Stadt als „Krone“ im Kontext deutsch-expressionistischer Architekturutopien nach 1918 – Bruno Taut (1880-1938) hatte 1920 dazu aufgerufen im Rahmen einer friedlich-anarchistischen Gesellschaftsorganisation gemeinsam „neue kristallklare Städte in der reinen Bergwelt der Alpen“⁴⁰¹ zu errichten; in ihrer Eindringlichkeit nehmen die Versionen seiner „erlösenden Glasarchitekturen“⁴⁰² bereits das Neugestaltungskonzept für Salzburg vorweg sowie jene -programme, welche ab 1937 in Berlin, Hamburg, München und schließlich für sämtliche Gauhauptstädte erarbeitet wurden, für deren Realisierung das *Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte* vom 4. Oktober 1937 die rechtliche Grundlage darstellte und gleichsam die Legitimation für Enteignung, Entschädigung, Steuervergünstigung und Vorverkaufsrecht.⁴⁰³

„Während für die ‚Führerstädte‘ in Entsprechung zu den ihnen zgedachten Funktionen – Berlin: Reichshauptstadt, München: Parteizentrale, Nürnberg: Parteitage, Hamburg: Welthandel, Linz: Kunstzentrum – jeweils ganz spezifische Planungen vorgesehen waren, sollten alle Gauhauptstädte einem Schema folgen, das Hermann Giesler für das Gauforum in Weimar, das einzige ausgeführte Beispiel [die Bauten wurden ab 1936 errichtet; Anm. d. Autorin]⁴⁰⁴, entwickelt hatte: Eine Aufmarschachse führt zum Zentrum, dem Appellplatz mit einer achsial zugeordneten Gauhalle. Verwaltungsbauten der Partei und ein Glockenturm, mit dem die Volksgenossen zum Appell gerufen werden sollten, rahmten den Platz.“⁴⁰⁵

³⁹⁹ Durth 1988, S. 13.

⁴⁰⁰ Durth 1988, S. 157. „Nach dem Krieg kam mangels verfügbarer Investitionen die Entwicklung der Architektur in Richtung der modernen Bewegung fast vollständig zum Erliegen. Pläne blieben Papier. Statt realisierbarer Entwürfe skizzierten einige nun schwärmerische Bilder grenzüberschreitender Friedenswünsche. In den farbigen Kristallen expressionistischer Glasarchitektur spiegelte sich die Sehnsucht nach einer neuen Welt, nach einer neuen Gesellschaftsordnung.“ – Durth 1988, S. 36; vgl. Taut 1967, S. 13.

⁴⁰¹ Nerdinger 2003, S. 270. Die konkrete Gestalt seiner Bauphantasien entlehnte Bruno Taut den Schriften des Berliner Dichters Paul Scheerbart (1863-1915), in denen eine Reihe exzentrischer Schauplätze wie Glaspaläste und Luftschlösser imaginiert wurden. – Schirren 2004, S. 12. Zwar lassen sich die von Taut entworfenen, teilweise amorph wirkenden Bergüberbauungen in Bezug auf ihre Form und das Material – Naturstein, Backstein und Putz lehnte er ab; Glas und Kristall waren seine bevorzugten Symbole – mit der Imbergverbauung nicht vergleichen. Allerdings versuchte man sich in beiden Fällen als „Weltbaumeister“ und legitimierte die „imaginäre Architektur“ mit dem Verweis auf ewig Gültiges und Unveränderliches. Doch während Taut die Analogie in der Natur suchte, die er mit der Architektur versöhnen wollte, statt sie willkürlich zu überformen, suggerierte die geplante NS-Architektur einen quasi „übernatürlichen“ Status – es galt, das natürliche Chaos zu überwinden und die Bergwelt gleich ihrer Bevölkerung zu unterwerfen. – Nerdinger 2003, S. 271f; Whyte 2001, S. 72.

⁴⁰² Whyte 2001, S. 79.

⁴⁰³ Petsch 1976, S. 102; Durth 1988, S. 157; vgl. Brenner 1963, S. 125. „Stadtkrone und Gemeinschaftshaus, die zentralen Konzepte der Umbruchszeit, die auf die Lebensreformbewegung der Jahrhundertwende zurückgehen, ziehen sich jedoch – ohne utopischen Gehalt und Anspruch – durch die Weimarer Republik und sind dann, nochmals modifiziert als ‚Gauforum‘, ‚Gefolgschaftshaus‘ oder ‚Haus der Arbeit‘ auch in der NS-Zeit zu finden. Die ‚Denkmäler der Gemeinschaft‘ zur Schaffung des ‚Menschentyps der Zukunft‘ oder die Stadtkrone der neuen ‚Stadt des KdF-Wagens‘ sind nicht mehr Räume zur Entfaltung einer demokratischen Gemeinschaft, sondern Appellplätze zur Gleichschaltung und Einübung in den Nationalsozialismus.“ – Nerdinger 2003, S. 274.

⁴⁰⁴ In Bezug auf die „Vergangenheitsbewältigung“ in Weimar nach 1945 und die Frage, wie mit der weitestgehend gebauten NS-Struktur umzugehen ist vgl.: Dietrich 1994, S. 112-117.

⁴⁰⁵ Nerdinger 1993, S. 21; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 20; vgl. Durth 1994, S. 22; vgl. Petsch 1992, S.

201: „Grundmotive aller Neugestaltungsprogramme waren ein zentrales Achsenkreuz, eine Prachtstraße und ein

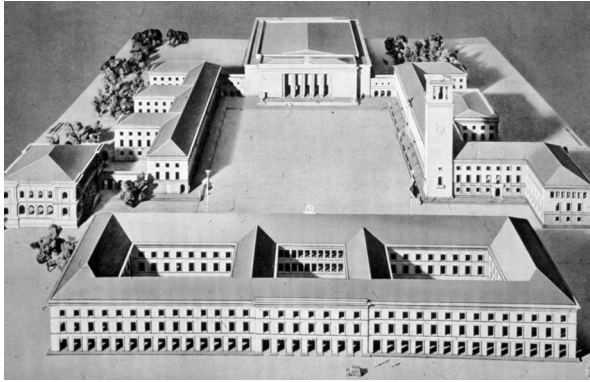


Abb. 59: Hermann Giesler, Entwurf für ein Gauforum, Adolf-Hitler-Platz, Weimar, um 1937, Modellansicht.

Quasi als architektonisches Abbild faschistischer Zentralgewalt – „Wesensausdruck der Ordnung“⁴⁰⁶ – sollte jedes Gauzentrum ein „Forum“ erhalten, sozialer und politischer Mittelpunkt der Stadt in römischer Zeit, welcher gleich einer griechischen *Agora* als Umschlagplatz diente und an dessen Rand sich wichtige öffentliche Gebäude reihten: „Dieses *eine* Zentrum, zugleich Krone der Stadtsilhouette, faßte die politischen Kultbauten, ferner den obligatorischen Aufmarschplatz und die zu ihm hinführende ‚Achse‘ zusammen. Die altgriechischen Anlagen von Knidos und Priene, mittelalterliche Wallstädte wurden als Modelle bemüht.“⁴⁰⁷ Freilich wird an dieser Stelle der erhebliche Bruch zwischen den unerfüllten Sehnsüchten Bruno Tauts und den Planungen innerhalb des NS-Regimes deutlich, welche zwar ähnliche Vorstellungsbilder kultischer Orte der Vergangenheit beschworen, andererseits in Bezug auf den Inhalt ihrer immanent politische Zielsetzung und die Bedingungen ihrer (un)mögliche Umsetzung nicht vergleichbar sind.⁴⁰⁸

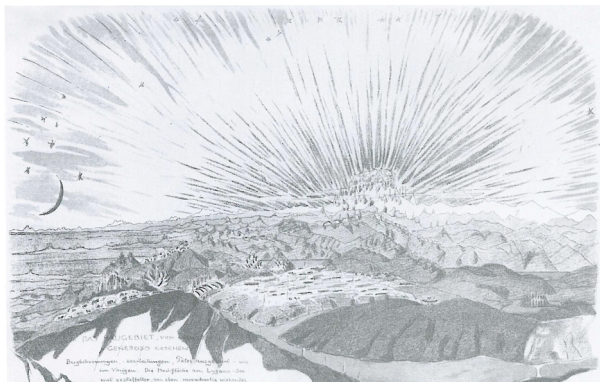


Abb. 60: Bruno Taut, Entwurf einer alpinen Architektur: Das Baugebiet vom Monte Generoso gesehen, 1917, Ausschnitt.

großer Platz (Parteiforum), an dem die wichtigsten Staats- und Parteibauten aufgereiht waren (u. a. Volkshalle, Verwaltungspalast des Gauleiters).“

⁴⁰⁶ Schrade 1937, S. 19; vgl. Bartetzko 1985, S. 186; vgl. Ogan 1992, S. 20; vgl. Stallmaier 1999, S. 27; vgl.

Münk 1993, S. 148-154.

⁴⁰⁷ Brenner 1963, S. 125.

⁴⁰⁸ Durth 1994, S. 20f.

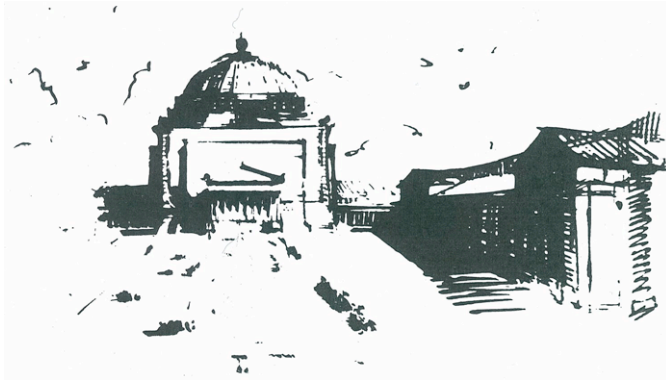


Abb. 61: Adolf Hitler, Entwurf einer Großen Volkshalle für ein Gauforum in Berlin, 1925/26, Skizze.

Der straffen achsialen Gliederung späterer Foren entsprechend (vgl. *forum romanum*) ging auch Speers Plan (ab 1937) für ein neues Stadtzentrum in Berlin von einem beherrschenden Achsenkreuz aus und der „obligatorischen Aufmarschstraße“⁴⁰⁹ von etwa 100 Meter Breite an deren südlichem Ende ein Kopfbahnhof geplant war und an deren nördlichem Ende ein riesiger, über 300 Meter hoher Kuppelbau (*Große Volkshalle*) thronen sollte⁴¹⁰ – „um damit zur einschüchternden Selbstdarstellung der NSDAP beizutragen“⁴¹¹.

„Es handelte sich dabei um eine Kuppelhalle, deren Fassungsvermögen schließlich 180 000 Menschen betragen sollte, nachdem Hitler 1933 noch von 250 000 Personen ausgegangen war. Neben dem größten Gebäude der Welt, das den 17fachen Innenraum des Petersdomes gehabt hätte, sollte ein Platz für Großkundgebungen mit 1 Million Teilnehmern liegen. Ebenfalls an der Seite des 290 m hohen Baus war das neue Führerpalais Hitlers vorgesehen, einschließlich der Gärten eine Fläche von 2 Millionen Quadratmetern einnehmend. Der Diplomatenweg zum ‚Herrn der Welt‘, wie sich Hitler in seiner künftigen Umgebung sah, sollte einen halben Kilometer betragen.“⁴¹²

Hinzu kamen gewaltige Parteibauten (die Soldatenhalle, das Oberkommando der Wehrmacht, Görings Reichsmarschallamt, das neue Rathaus, das Oberkommando der Kriegsmarine, das Reichskolonialministerium, das Polizeipräsidium, die deutsche Kriegsakademie) sowie kulturelle Gebäude (Opern, Konzerthäuser, Filmtheater, Kongressbauten, Bäder) und Geschäftsbauten (Hotels, Restaurants, Varietés), welche das „Rahmenprogramm“ dieses Forums bildeten, mit der Absicht die „Prachtstraße“ – an Festtagen gleichzeitig Aufmarschplatz – zu einer geschlossenen optischen Wirkung zusammenzufassen und Berlin endgültig als „Welthauptstadt“ *Germania* zu etablieren.⁴¹³ Dieses Idealkonzept – bis auf die als Übergangslösung bis 1950 gedachte *Neue Reichskanzlei* und das Reichsluftfahrtministerium, kam das Projekt nicht über die Grundsteinlegung (am 26. November 1937)⁴¹⁴ hinaus – sollte das künftige Bild der Gauhauptstädte im ganzen Reich

⁴⁰⁹ Brenner 1963, S. 125.

⁴¹⁰ Brenner 1963, S. 126; vgl. Daniel Hudson Burnhams Stadtplanung für Chicago von 1909 mit einem Stern aus Diagonalen, die sich im Kuppelbau einer City Hall treffen. – Peht 1983, S. 42.

⁴¹¹ Durth 1988, S. 157; vgl. Albert Speer zur Neuplanung der Reichshauptstadt im Januar 1939: „Der Führer selbst hat auch hier die Initiative ergriffen und den Entschluß gefasst, einige große Städte des Reiches planmäßig auszubauen. Am 30. Januar 1937 hat der Führer vor dem Reichstag erklärt, daß der Ausbau Berlins zu einer wirklichen und wahren Hauptstadt des Deutschen Reiches an der Spitze der städtebaulichen Äußerungen unserer Zeit stehen soll.“ – Albert Speer zit. nach: Teut 1967, S. 196.

⁴¹² Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 86f; vgl. Thies 1976, S. 88.

⁴¹³ Brenner 1963, S. 126; Braumann 1986, S. 118; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 86f.

⁴¹⁴ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 86.

prägen und übte folglich auch auf die Planungen für den Gau Salzburg entscheidenden Einfluss aus.⁴¹⁵

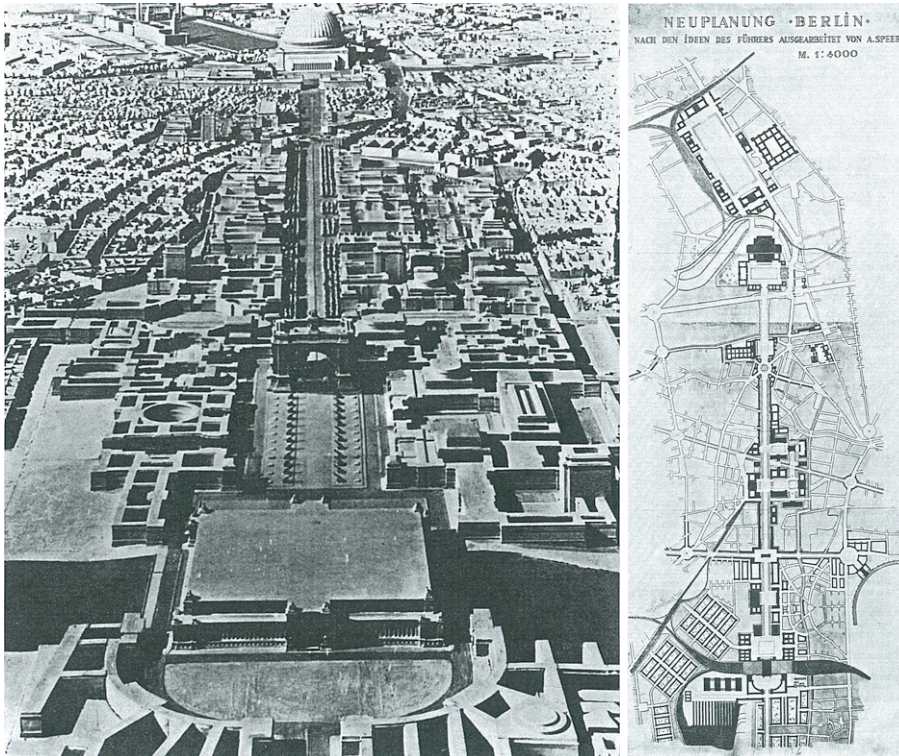


Abb. 62: Albert Speer, Entwurf für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Modell der Nord-Süd-Achse.

Abb. 63: Albert Speer, Entwurf für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Karte.

3.4.1. Gauegomanie unter Reichsstatthalter Friedrich Rainer

Wann Otto Reitter und Otto Strohmayr zu Generalbauräten für die Neugestaltung der Stadt Salzburg wurden, bzw. ihre offizielle Ernennung zu Generalbevollmächtigten für das Bauwesen des Gaues Salzburg erfolgte, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.⁴¹⁶ De facto bekam jede größere Stadt, schließlich auch Kleinstädte und selbst Dörfer ihren „Generalbaurat“ zugewiesen.⁴¹⁷ Die Oberhoheit Reiters und Strohmayrs für die bauliche Erneuerung Salzburgs steht mit Sicherheit in unmittelbarem Zusammenhang mit den Neugestaltungsplänen der beiden aufstrebenden NS-Architekten für ein Gauforum auf dem Imberg – dem nordwestlichen Teil des Kapuzinerberges, der ursprünglich Mynberg hieß⁴¹⁸ –, die bereits im Jänner 1939 zwischen Gauleiter Friedrich Rainer und Adolf Hitler besprochen

⁴¹⁵ Braumann 1986, S. 138. Am 27. April 1938 schreibt der Kunstkritiker Otto Kunz im Salzburger Volksblatt davon, den „ruhigen modernen Stil, wie er jetzt vielfach als Staatsarchitektur in Deutschland verwendet wird“ auch in Salzburg verwirklicht sehen zu wollen. – Kunz 1938, S. 6; vgl. Mayr 1994c, S. 347.

⁴¹⁶ Die Erhebung zu Generalbevollmächtigten für das Bauwesen des Gaues Salzburg erfolgte laut Elisabeth Ostheim bereits vor der Restaurierung von *Schloss Kleßheim*, da ihr Vater, der Architekt Otto Reitter zu jener Zeit auch den Umbau des Landestheaters in Salzburg beaufsichtigte. – Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin; vgl. Hermann Gieslers Biografie in: Davidson, 1995, S. 487.

⁴¹⁷ Brenner 1963, S. 125.

⁴¹⁸ Tietze 1914, S. 269.

wurden.⁴¹⁹ Im August desselben Jahres wurden auch die Bewohner Salzburgs erstmals auf die gewaltigen Bergbespielungspläne durch die Schlagzeile der Salzburger Landeszeitung aufmerksam gemacht, ohne dass diese öffentlich zur Einsichtnahme ausgelegt worden wären.⁴²⁰

„Gauleiter Dr. Rainer zu Münchner Presseleuten: Gewaltige Pläne zum Ausbau Salzburgs [...] Monumentale Bauten auf dem Imberg [...] Neben der sorgfältigen Pflege und Erhaltung dieser Bauten der Vergangenheit [wie *Schloss Kleßheim*; Anm. d. Autorin] wird auf dem Imberg, dem früheren Kapuzinerberg, eine gewaltige neue Stadt entstehen, die eine Reihe von monumentalen Großbauten umfassen soll und der Ausdruck der Kraft und Größe des Reiches Adolf Hitlers sein wird.“⁴²¹

Nach der erfolgreichen Ausstattung der Stadt Salzburg (1938), sowie der Sanierung von *Schloss Kleßheim* (1940-1942) schien für diese Aufgabe niemand geeigneter als Otto Reitter und sein Partner Otto Strohmayer, als Generalbauinspektoren der Stadt, dennoch selbstständig mit eigenem Büro. Dabei musste es sich wie bei Albert Speer um eine „merkwürdige juristische Konstruktion“ gehandelt haben, welche im Fall Speers auf seinen Wunsch in einem Erlass vom 30. Januar 1937 im *Reichsgesetzblatt* veröffentlicht wurde und ihn zum offiziellen *Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt* machte.⁴²² „Weitere Ernennungen, allerdings nicht mit den gleichen Vollmachten, erfolgten bald darauf für Hermann Giesler in München, Konstanty Gutschow in Hamburg und Roderick Fick in Linz.“⁴²³ „Mit der Aufstellung derartiger Sonderbehörden, die privaten Rechtscharakter hatten, gelang es Hitler, die Planungsphasen erheblich abzukürzen und gleichzeitig sein Programm zu beschleunigen, da irgendwelche Rücksichtnahmen entfielen.“⁴²⁴ Einem Ministerium gleich unterstanden die Planungsstäbe nun direkt dem „Führer“, während finanzielle Fragen weiterhin an die Stadtverwaltungen delegiert wurden.⁴²⁵ Daran anschließend mussten sämtliche Baugesuche auf ihre Durchführbarkeit hinsichtlich der Neuplanung überprüft und durften erst nach ausdrücklicher Freigabe genehmigt werden.⁴²⁶

Mit dem Ziel vor Augen, ihre „Erfolgsbilanzen“ durch repräsentative Projekte zu vergegenständlichen, fungierten Gauleiter gegenüber der Zentralgewalt des Reiches nicht

⁴¹⁹ Laut Monika Oberhammer arbeitete Otto Strohmayer erst ab 1941 an Verteilungsvorschlägen für ein Gauforum auf dem Kapuzinerberg sowie Otto Reitter an den Entwürfen für Festspielhaus und das *Hotel Bürgelstein*. – Oberhammer 1983, S. 210. Auf der anderen Seite schreibt Gauhauptstellenleiter Karl Fuchs in seinem propagandistischen Text *Die Stellung des Gau Salzburg im Großdeutschen Reich* bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1939 davon, dass neben der mit der Renovierung von *Schloss Kleßheim* begonnenen Instandsetzung von Schlössern und Kunstwerken Pläne für ein „aus Gauleitung, Festhalle und Generalkommando bestehendes Stadtzentrum“ vorlägen. – Fuchs 1939, S. 5; vgl. Braumann 1986, S. 119. Auch wenn die Bautätigkeit aufgrund des Polenfeldzuges im September desselben Jahres (1939) offiziell eingestellt wurde, arbeiteten die Architekten bis 1944 an den Entwürfen für ein Gauforum. – Thies 1992, S. 188; Mayr 1994c, S. 346; vgl. Braumann 1986, S. 117; vgl. Braumann 1998, S. 1129.

⁴²⁰ Gleiches gilt für die Stadtplanung Berlin unter Albert Speer, den Hitler im Juni 1936 für die Ausarbeitung der „Neugestaltungstadt“ heranzog. – Petsch 1976, S. 102f; vgl. Adolf Hitler am 22.1.1938 in der Rede zur Eröffnung der *Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung* in München: „Denn es ist nationalsozialistischer Grundsatz, mit schweren Problemen nicht vor die Öffentlichkeit zu treten, um sie darüber diskutieren zu lassen, sondern solche Pläne erst vollkommen zur Reife zu bringen und sie dann dem Volke vorzulegen. [...] Die großen Künstler und Baumeister haben ein Anrecht, der kritischen Betrachtung kleiner Zeitgenossen entzogen zu werden. Ihre Werke werden endgültig beurteilt und bewertet von Jahrhunderten und nicht von der Einsicht kleiner Tageserscheinungen.“ – Adolf Hitler zit. nach: Reichel 1991, S. 220; vgl. Thies 1976, S. 96; vgl. Adolf Hitler bei der Führertagung der NSDAP am 22.4.1933: „Wir arbeiten nicht für den Augenblick, sondern für das Urteil der Jahrtausende.“ – Adolf Hitler zit. nach: Thies 1976, S. 86.

⁴²¹ Salzburger Landeszeitung 1939, S. 1; vgl. Mayr 1994c, S. 342.

⁴²² Durth 1988, S. 126, S. 133 und Nachdruck auf S. 135; vgl. Brenner 1963, S. 125f; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 22.

⁴²³ Thies 1992, S. 184.

⁴²⁴ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 23.

⁴²⁵ Petsch 1992, S. 200; vgl. Petsch 1976, S. 89.

⁴²⁶ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 23; vgl. Durth 1988, S. 134.

selten als wahre „pressure groups“, sodass sich während des Krieges die Planung sogenannter Gauforen über das gesamte *Dritte Reich* erstreckte.⁴²⁷ Insofern „jeder Gauleiter in der monumentalen baulichen Ausgestaltung der Gauhauptstadt sein politisches Prestige zu heben suchte,“ liegt die Vermutung nahe, dass der „Gaugoismus“⁴²⁸ Rainers auch im Fall der Stadt Salzburg den Anstoß für die Neugestaltung gab.⁴²⁹ „Schon die Aussicht auf einen prächtigen Ausbau ihrer Hauptstädte hatte bei den Gauleitern, die sich in ihrer Provinz oft genug wie absolute Herrscher aufführten, zu weitreichenden Plänen und verschärfter Konkurrenz untereinander geführt.“⁴³⁰ Hitler bemühte sich nicht, parallele Unternehmungen einzuschränken oder den Druck unter den Gauleitern zu entschärfen, im Gegenteil.⁴³¹

„Wie in sämtlichen anderen Bereichen seiner Macht schürte Hitler Konkurrenz auch auf dem Gebiet der Neugestaltung der Städte. Noch im Krieg trieb er die Baupläne in vielen Städten – wie Speer berichtet – ‚unermüdlich‘ voran. ‚Ständig genehmigte er Forumsanlagen für die Hauptstädte der Gae und ermunterte seine Führerschaft, sich als Bauherren repräsentativer Vorhaben zu bestätigen.“⁴³²

Verärgert über die Profilierungssucht der Gauleiter und die großspurigen Nachahmungsversuche „der als Vorbild geltenden Berliner Achsen ohne Einbindung in übergreifende Konzepte“, wandte sich Albert Speer an Reichsminister Dr. Hans Heinrich Lammers: „Vom Gauleiter bis zum kleinsten Kreisleiter und Bürgermeister scheint die städtebauliche Initiative als das Hauptstück der öffentlichen Arbeit nach dem Krieg und als persönliche Bewährungsprobe zu gelten. Dabei sind die geplanten städtebaulichen Maßnahmen zum Teil recht unvernünftig.“⁴³³ Er kritisierte ganz offensichtlich die „Überplanung“ der Städte, welche „in den meisten Fällen nicht von Fachkräften vorgenommen wird, die über das notwendige Können und die notwendige Einsicht verfügen“⁴³⁴. Statt nach städtebaulichen Überlegungen des „Führers“ zu agieren, mache sich bei den Entwürfen für die „Neugestaltungsstädte“ ein „großzügiger Dilettantismus“ breit.⁴³⁵

⁴²⁷ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 9; vgl. Thies 1992, S. 184. Die Zahl so genannter „Neugestaltungsstädte“ erweiterte sich im Laufe des Krieges auf insgesamt 27. – Ellenbogen 2006, S. 30.

⁴²⁸ Hanisch 1981, S. 196.

⁴²⁹ Hanisch 1997, S. 147f; vgl. Braumann 1986, S. 118, 136.

⁴³⁰ Durth 1988, S. 157.

⁴³¹ Dieser Umstand ist unter anderem auf die *Polykratie* – Bündnis verschiedener, weitgehend autonomer Herrschaftsträger – des NS-Systems zurückzuführen. Auch wenn die NSDAP eindeutig der zentrale Herrschaftsträger im Gau Salzburg war, handelte es sich dabei insgesamt um ein „nur schwer zu entwirrendes Chaos, bei dem Zuständigkeiten immer wieder ausgefochten werden mussten und auch Fragen der unterschiedlichen Vollmachten keine klare Abgrenzung erfuhren“. – Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 5f; vgl. Hanisch 1981, S. 194 und S. 202. Gleiches gilt in Bezug auf die Planungstätigkeit in diesem „System“; „mitunter gab es bis zu drei Konkurrenzunternehmungen auf dem Bausektor: Hitlers Stab, das städtische Baureferat und ein Gremium des Gauleiters, falls dieser über Hitlers Anregungen hinaus auf eigene Faust zu planen begann.“ – Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 23.

⁴³² Durth 1988, S. 161f; vgl. Lane 1963, S. 181. Speer erinnert sich: „Hier schon stieß ich oft irritiert auf seine Neigung, einen rücksichtslosen Wettbewerb zu fördern, weil er davon ausging, daß nur auf diese Weise hohe Leistungen zustande kämen. Daß unsere Möglichkeiten begrenzt waren, konnte er nicht begreifen. Über den Einwand, daß bald keine Termine mehr zu halten sein würden, da die Gauleiter das bei ihnen vorhandene Steinmaterial für ihre Bauzwecke aufbrauchten, ging er hinweg.“ – Speer 1993, S. 158. „Quantifiziert man die Bauvorhaben und legt als zeitlichen Schnittpunkt das Jahresende 1941 fest, kommt man auf eine Zahl von 50 deutschen Städten, die eine tiefgreifende Umgestaltung erfahren sollten – praktisch alle deutschen Großstädte. [...] Aber selbst damit wäre nur die ‚Spitze des Eisbergs‘ erfaßt, denn bis zum Kreisleiter und Bürgermeister war die NSDAP in den ersten Kriegsjahren von einer Baumanie erfaßt.“ – Thies 1976, S. 99.

⁴³³ Schreiben Albert Speers an Reichsminister Dr. Lammers, 26.8.1941, Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 59-63, insbes. S. 59.

⁴³⁴ Schreiben Albert Speers an Reichsminister Dr. Lammers, 26.8.1941, Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 59-63, insbes. S. 60.

⁴³⁵ Vgl. Weihmann 1998, S. 108; vgl. Thies 1976, S. 102.

3.4.2. Idee einer Akropolis auf dem Imberg (1940-1943)

Mit der Verordnung Rainers vom 3. September 1940 wurde der gesamte Imberg offiziell zum Bereich der Neugestaltung erklärt und die beiden Salzburger *Architekten Reitter & Strohmayer* mit der städtebaulichen und architektonischen Planung einer Gauanlage mit Partei- und Verwaltungsbauten beauftragt.⁴³⁶ In Anbetracht der Ausmaße und des Umfangs stellte die Bewältigung dieser Aufgabe für die Architekten zwar mit Sicherheit eine gewaltige Herausforderung dar, aber was den „Inhalt“ der Planungsarbeit anlangt, forderte deren Lösung jedoch nicht gerade das kreativ-schöpferische Potential eines Künstlers heraus.⁴³⁷ Aus diesem Grund gab vermutlich auch in diesem Fall weniger die Erfahrung der Architekten, sondern ihr „Talent“ zur Anpassungsfähigkeit den Ausschlag für die Anstellung.

Parallel zur Umgestaltung von *Schloss Kleßheim* in Wals-Siezenheim, arbeitete das Büro *Reitter & Strohmayer* tatsächlich bis 1944 an konkreten Bebauungsentwürfen für die fantasierte Metamorphose des Stadtberges.⁴³⁸ Zeitgleich beauftragte die Abteilung für Stadtplanung des Stadtbauamtes – 1938 von der Salzburger Stadtverwaltung bevollmächtigt – unter der Leitung von Architekt Josef Rieser das Architekturbüro Siegfried Karl Hubers⁴³⁹ mit der Neugestaltungsplanung von Teilbereichen der Stadt, nachdem die Behörde sich dem Umfang der Planungsaufgaben nicht mehr gewachsen sah.⁴⁴⁰ „Nach Angaben von Anton Wintersteiger, dem damaligen Stellvertreter des Gauleiters, gingen die ersten Planungen des Stadtbauamtes von der Anlage eines Gauforums im Bereich des Mirabellplatzes aus. Die dort befindliche Andräkirche und das Pfarrhaus sollten abgebrochen und an ihrer Stelle eine Gauhalle sowie das Gebäude der Gauleitung errichtet werden.“⁴⁴¹

Mit den Vorschlägen der Stadtverwaltung unzufrieden, mochte sich Hitler auf die Bearbeitung seiner Vorstellungen durch das bis dato relativ unerfahrene Duo *Reitter & Strohmayer* einlassen.⁴⁴² Erwartungsgemäß stand die Auftragsvergabe allerdings unter dem Vorbehalt der Führungsspitze und für die „ostmärkischen Architekten“ galt es zunächst noch, ihr Können in Bezug auf die architektonisch schwierige Verteilung der einzelnen Bauten auf dem Imberg unter Beweis zu stellen⁴⁴³ – „insbesondere da dieses Gauforum als Mittelpunkt aller zukünftiger städtebaulicher Überlegungen angesehen werden muss.“⁴⁴⁴ Als idealisierter „Baumeister des Dritten Reiches“⁴⁴⁵ – „immer zugleich Vordenker und letzte Instanz in Sachen Architektur“⁴⁴⁶ – informierte sich Hitler auch über dieses Bauvorhaben bis ins kleinste Detail, verfolgte es in allen seinen Entwicklungsphasen und delegierte den weiteren

⁴³⁶ Braumann 1986, S. 115f; vgl. Braumann 1998, S. 1124. Für die Planung der Stadt Salzburg kam neben dem Gauforum auf dem vorderen Teil des Imberges die Planung von zwei weiteren Einrichtungen hinzu: Das Generalkommando der Armee auf dem nördlichen Teil des Mönchsberges (vgl. Kapitel 3.9.) sowie eine monumentale Geschäftsstraße vom Mirabellplatz zu einem neu angelegten Hauptbahnhof am Nordrand der Stadt. – Braumann 1986, S. 120; vgl. Braumann 1998, S. 1126.

⁴³⁷ Vgl. Weihsmann 1998, S. 110.

⁴³⁸ Braumann 1986, S. 117; vgl. Mayr 1994c, S. 346; vgl. Braumann 1998, S. 1129.

⁴³⁹ Wie Otto Strohmayer hatte Siegfried Karl Huber bei Peter Behrens und Clemens Holzmeister an der Akademie für bildende Künste in Wien studiert. – Kerschbaumer 1988, S. 57.

⁴⁴⁰ Braumann 1986, S. 116; vgl. Braumann 1998, S. 1124; vgl. Braumann 1986, S. 136 und S. 140.

⁴⁴¹ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Braumann 1986, S. 118f; vgl. Braumann 1998, S. 1125f.

⁴⁴² Auch im Fall Berlins zeigte Hitler sich von den ausgearbeiteten Plänen des städtischen Planungsamtes enttäuscht. – Petsch 1976, S. 98.

⁴⁴³ Schreiben Albert Speers an Reichsschatzmeister Franz Xaver Schwarz, 19.2.1941, Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 64-79, insbes. S. 74.

⁴⁴⁴ Oberhammer 1983, S. 208.

⁴⁴⁵ Hitlers *Mein Kampf* (1938) bildet den Ursprung des Baumeistermythos. – Hitler 1938, S. 19f; vgl. Thies 1976, S. 70 und S. 178; vgl. Brenner 1963, S. 130; vgl. Lane 1963, S. 202; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 85; vgl. Thies 1992, S. 183f; vgl. Ogan 1992, S. 21.

⁴⁴⁶ Durth 1988, S. 88.

Arbeitsprozess, indem er den Architekten seine eigenen Vorstellungen im wörtlichen Sinn unterbreitete.⁴⁴⁷

„Auch nach seinem folgenschweren Entschluß, ‚Politiker zu werden‘, blieb Hitler seinem Selbstverständnis nach in Sachen Baukunst stets kompetent, ein Künstler, der Architekten seine Ideen zur Umsetzung vorlegte und in jeder Phase ihrer Realisierung zu kontrollieren imstande zu sein meinte. Umgekehrt konnte Hitler seine politische Tätigkeit in bildreichen Metaphern als ‚Aufbauarbeit‘ beschreiben.“⁴⁴⁸

Infolge erster Unterredungen im nahen Sitz des „Führers“ am Obersalzberg im Jänner 1939, wurden der Salzburger Gauleiter Rainer und die Architekten nach Berchtesgaden bestellt und von Hitlers Idee eines Gauforums auf dem Imberg unterrichtet.⁴⁴⁹ „Vom städtebaulichen Aspekt aus als Pendant zur Festung und zu den am Mönchsberg geplanten Bauten des Generalkommandos, vom ikonografischen Aspekt aus als Konkurrenz zur Festung [mittelalterliches Standessymbol der weltlich-erzbischöflichen Macht; Anm. d. Autorin]⁴⁵⁰, diese um ein Vielfaches übersteigend, als ‚Ausdruck der Kraft und Größe des Reiches Adolf Hitlers‘ konzipiert,⁴⁵¹ sollte es zur Errichtung eines hoch gelegenen, befestigten Stadtteils kommen, dessen „Ballung von Bauten und Anlagen, die staatliche Zentralgewalt zum ‚Erlebnis‘ machen sollte.“⁴⁵²

Konzentrierte sich die Bautätigkeit zu Beginn des *Dritten Reiches* (ab 1933) noch stärker auf den symbolischen Gehalt – unter anderem christlicher Mythologie entlehnt – verdeutlicht die Planung einer „politischen Demonstrationsarchitektur“⁴⁵³ auf dem Imberg, welchen Standpunkt die NSDAP gegenüber Gesellschaft und Religion zukünftig einzunehmen gedachte:⁴⁵⁴

„Der Nationalsozialismus sollte als bestimmende Macht architektonisch im öffentlichen Raum, über der Stadt und den traditionellen Bauwerken fixiert und verewigt werden. Das Monumentale wird zur Form der Entgegensetzung, symbolisiert ‚Überzeitliches‘, von jeder Zweckbestimmung des Alltags Losgelöstes, steht als Gegen-Rom über dem ‚Volk‘, über dem Alltagsleben und der Sakralarchitektur. Das NS-Monopol auf politisch-ideologische Kompetenzen wird in architektonischer Form abgebildet. Die faschistische Architektur erarbeitet architektonische Zeichen, die zugleich Macht und Unterordnung organisieren. Aus der Perspektive des Monumentalen auf den Stadtbergen wirken die Menschen klein, werden zu untergeordneten ‚Objekten‘. Diese geplante klassizistische NS-Staatsarchitektur sollte nicht nur den Machtapparat verkörpern, (re-)präsentieren, sie sollte auch repressiv wirken, sie stand auch in unausgesprochener Konkurrenz zu den traditionellen Wahrzeichen: Dom, Kirchen und Altstadt, den Bauten des klerikalfeudalen Systems; sie mussten übertrumpft werden.“⁴⁵⁵

⁴⁴⁷ Nicht selten wurden Stadtmodelle im Maßstab 1:1000 in Hitlers Feriendomizil auf den Obersalzberg bestellt, der ab 1933 zum Führersperrgebiet ausgebaut wurde und zu Hitlers bevorzugten Aufenthaltsorten gehörte. – Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Thies 1976, S. 84f; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 13f; vgl. Thies 1992, S. 184; vgl. Menker 1983, S. 188.

⁴⁴⁸ Durth 1988, S. 128; vgl. Ogan 1992, S. 21.

⁴⁴⁹ Braumann 1986, S. 119; vgl. Oberhammer 1983, S. 208; vgl. Mayr 1994c, S. 346; vgl. Braumann 1998, S. 1126.

⁴⁵⁰ Stadler 1994, S. 2. Die katholische Kirche stelle im Gau Salzburg den stärksten Gegner der NSDAP dar. Zwar kontrollierte die Partei die Bevölkerung durch ihre Mitglieder; andererseits hatte sich die Kirche ihren Einfluss auf die Landbevölkerung größtenteils bewahren können. Vor diesem Hintergrund wird auch nachvollziehbar, warum es unter Gauleiter Rainer zu einem Aufgreifen bzw. Übertrumpfen-Wollen erzbischöflicher Traditionen kam, was in weiterer Folge auch zahlreiche Enteignungen nach sich zog. – Hanisch 1981, S. 215f; vgl. Hanisch 1997, S. 68.

⁴⁵¹ Oberhammer 1983, S. 210f; vgl. Braumann 1986, S. 119; vgl. Weihsmann 1998, S. 1132.

⁴⁵² Brenner 1963, S. 124.

⁴⁵³ Brenner 1963, S. 125.

⁴⁵⁴ Brenner 1963, S. 122; vgl. Petsch 1992, S. 202.

⁴⁵⁵ Kerschbaumer 1988, S. 57f.

Als „aufstrebender“ Stadt sollte auch Salzburg der nationalsozialistische Stempel aufgeprägt werden,⁴⁵⁶ durch ein „überragendes Wahrzeichen der Volksgemeinschaft“ respektive „Prachtbauten der ganzen Gemeinschaft“ denen gegenüber „das Wohnhaus wirklich zu einer unbedeutenden Nebensächlichlichkeit“ herabsinken würde.⁴⁵⁷ In der Negation dessen, was diese Architektur umgab, „verborg“ sich der Ewigkeitsanspruch monumentaler NS-Architektur. Sie wollte und sollte im Bewusstsein der Menschen als „zeitloses Herrschaftssymbol“⁴⁵⁸ auftreten, indem sie den „magischen Zauber von Mekka oder Rom“⁴⁵⁹ reanimierte: Man hielt die repräsentativen Bauwerke daher von der alltäglichen Erfahrungswelt fern und situierte sie häufig an isolierter Stelle – „frei, von allen Seiten sichtbar“⁴⁶⁰ –, um so die Eigengesetzlichkeit der Architektur zu behaupten.⁴⁶¹

Hinzu kam die Idee der griechischen *Akropolis*, welche sich nun mit 2000-jähriger Verspätung in Salzburg materialisieren sollte, wobei es primär darum ging, die Monumentalität vergangener Zeiten nachzuahmen – „Bauten der Gemeinschaft“ nach antikem Vorbild, die nunmehr als Mahnmale nationalsozialistischer Politik eine bittere Umdeutung erfahren sollten.⁴⁶² Das an der Antike gelobte überzeitliche Formenrepertoire sollte Hitler schließlich als „einen der Tagespolitik längst entrückten Übermenschen“⁴⁶³ erstrahlen lassen, die geplanten Dimensionen verdeutlichen, dass das Individuum in den Augen des NS-Regimes nichts und der Staat alles war.⁴⁶⁴ Denn hier ging es nicht allein um die Planung monumentaler Bauwerke, sondern um die „Erziehung“ des Volkes durch sie.⁴⁶⁵

„Die Staats- und Parteiarchitektur wurde damit zu einem wichtigen Mittel gesellschaftlicher Lenkung, denn indem sie autoritäre Verhaltensweisen einübte, kam ihr eine disziplinierende Funktion zu. Die Monumentalität der Architektur sollte darüber hinaus sowohl die Übermacht und Allmacht des Systems versinnbildlichen als auch ‚Vertrauen‘ in die Stärke und Größe des Staates vermitteln.“⁴⁶⁶

Die Großbauten der NSDAP sollten jene ständige Stützfunktion vortäuschen, die von der konkreten Parteipolitik nicht geleistet werden konnte, um so die „Erhöhung des Eigenwerts“⁴⁶⁷ zu gewährleisten – eine Verheißung, die auf der anderen Seite immerfort das scheinbar naturgegebene Verlangen nach einer autoritären Gesellschaftsstruktur sicherstellte, in welcher jedem sein Platz zugewiesen wurde, ebenso unverrückbar wie die Großbauten der

⁴⁵⁶ Bei seiner Rede zur Eröffnung der *Deutschen Architektur- und Kunsthandwerker Ausstellung* am 22.1.1938 in München spricht Hitler von „Werken, die bestimmt sind, nicht Jahrzehnten, sondern Jahrhunderten den Stempel aufzuprägen“. – Adolf Hitler zit. nach: Reichel 1991, S. 221; vgl. Wulf 1963, S. 290.

⁴⁵⁷ Hitler wurde nicht müde zu erklären, dass das Charakteristische der antiken bzw. römischen Stadt nicht in den Geschäften, Villen oder Palästen zu suchen ist, sondern in den bis heute erhaltenen Staatsbauten, „Denkmälern der Allgemeinheit, die nicht für den Augenblick, sondern für die Ewigkeit bestimmt schienen, weil sich in ihnen nicht der Reichtum eines einzelnen Besitzers, sondern die Größe und Bedeutung der Allgemeinheit widerspiegeln sollte“. – Hitler 1938, S. 290f; vgl. Rittich 1938; vgl. Teut 1967, S. 181f; vgl. Petsch 1976, S. 206; vgl. Thies 1976, S. 75; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 12; Durth 1994, S. 20.

⁴⁵⁸ Ogan 1992, S. 20; Petsch 1992, S. 202; vgl. Lane 1963, S. 180: „Weiterhin forderte er [Adolf Hitler; Anm. d. Autorin] Architektur müsse ewige Werte wie Nation oder Rasse widerspiegeln, und er rechtfertigte seine Bewunderung für griechische Kunst mit dem Hinweis, daß sie das ewig gültige Werk ‚nordischer‘ bzw. ‚arischer‘ Völker seien.“

⁴⁵⁹ Hitler 1938, S. 381; vgl. Teut 1967, S. 7; vgl. Thies 1976, S. 71 und S. 95; Thies 1992, S. 179. Hitler war der Meinung, dass es „ohne Rom als Stadt [...] nie ein römisches Reich gegeben (hätte)“. – Adolf Hitler zit. nach: Lane 1963, S. 181.

⁴⁶⁰ Speer 1993, S. 89.

⁴⁶¹ Petsch 1976, S. 207 und S. 209; Petsch 1992, S. 202.

⁴⁶² Vgl. Lane 1963, S. 181.

⁴⁶³ Durth 1988, S. 125; vgl. Thies 1976, S. 90.

⁴⁶⁴ Vgl. Petsch 1992, S. 202.

⁴⁶⁵ Vgl. Petsch 1976, S. 208; vgl. Petsch 1992, S. 202; vgl. Weihsmann 1998, S. 109.

⁴⁶⁶ Petsch 1992, S. 202; vgl. Ogan 1992, S. 20.

⁴⁶⁷ Ogan 1992, S. 14.

NS-Diktatur.⁴⁶⁸ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die Architektur unter nationalsozialistischem Diktum von nie dagewesenem politischem Gewicht war, dass „der Architektur als der öffentlichsten und ‚politischsten‘ aller Künste im NS-Staat eine besondere Rolle zukam, die weit über den praktischen Zweck ihrer Bestimmung hinausging und erzieherische sowie psychologische Wirkung haben bzw. übernehmen musste“⁴⁶⁹. Hitler sprach in diesem Zusammenhang auch davon, dass „durch solche gewaltigen Werke einem Volke das Selbstbewußtsein zurückgegeben“⁴⁷⁰ werde. Sie sollten den Zusammenhalt der Menschen forcieren und ihren Glauben, als Teil einer „höheren Rasse“ unmittelbar an der Verwirklichung eines zukünftigen idealen Weltentwurfs mitwirken zu können.⁴⁷¹

3.4.3. Methodik: Architekturmodelle und Planungsphasen

Am 30. März des Jahres 1942 informierte Staatsminister Otto Meißner in einem Schreiben an den Reichsminister Prof. Albert Speer in Berlin über den Vertrag, der zwischen der obersten Bauverwaltung in München und den *Architekten Reitter & Strohmayr* hinsichtlich der geplanten Imberg-Verbauung abgeschlossen werden sollte.⁴⁷² Dieser Vorvertrag sah folgende Trennung der Aufgabenbereiche vor: Otto Strohmayr wurden Lageplan, Gauhalle, Gauhaus, Kampfstation, Schwimmbad und Adolf Hitler-Schule zugewiesen, während Otto Reitter sich mit den Entwürfen für ein neues Festspielhaus, sowie hinzukommenden Planungsfantasien des Führers für „das schönste Hotel Großdeutschlands“⁴⁷³ am Bürgelstein „begnügen“ durfte.⁴⁷⁴ Auf die Architektenauswahl, ihre Leistungsabgrenzung und die Besprechung bzw. Korrektur diverser Entwürfe, folgte dem gezielten Ablaufschema entsprechend die Anfertigung des Architekturmodells.⁴⁷⁵

Vier unterschiedliche Modellversionen der gesamten Anlage im Maßstab 1:500, zwei Ansichten und Lagepläne verdeutlichen die megalomane Zielsetzung des Projektes für Salzburg. Gleichzeitig macht die von Hitler bevorzugte Arbeitsweise mit Modellen und

⁴⁶⁸ Ogan 1992, S. 19; vgl. Petsch 1976, S. 209. Ogan sieht in der Form des monumentalen Ornamentes ein architektonisches Pendant für die inszenierte Bejahung der Triebe bei NS-Kundgebungen, wo der Ausbruch der Freiheit angeregt und zugleich – durch die militärische Formation in Reih und Glied – umso stärker kanalisiert/reglementiert wurde, um so den Anspruch auf Freiheit aufzuheben. – Ogan 1992, S. 26.

⁴⁶⁹ Wehsmann 1988, S. 44; vgl. Lane 1963, S. 177 und S. 179: „Innerhalb der Kunst, die er als Ausdruck der politischen Stärke und der kreativen Persönlichkeit des Staates ansah, wies Hitler der Architektur wiederum eine besondere Bedeutung zu, [...] die Architektur verkörpere nicht nur Einheit und Stärke der Nation, sondern trage zu deren Schaffung bei,“ weshalb Hitler zu der Überzeugung kam, dass Kunst und Politik im Grunde genommen dasselbe seien.

⁴⁷⁰ Adolf Hitler zit. nach: Wehsmann 1998, S. 38; vgl. Lane 1963, S. 180; vgl. Thies 1976, S. 79f; vgl. Adolf Hitler im September 1937 in einer Kulturrede auf dem Reichsparteitag in Nürnberg: „Denn gerade sie [die Bauwerke; Anm. d. Autorin] werden mithelfen, unser Volk *politisch* [hervorgehoben durch d. Autorin] mehr denn je zu einen und zu stärken, sie werden gesellschaftlich für die Deutschen zum Element des Gefühls einer stolzen Zusammengehörigkeit, sie werden sozial die Lächerlichkeit sonstiger irdischer Differenzen gegenüber diesen gewaltigen gigantischen Zeugen unserer Gemeinschaft beweisen, und sie werden psychologisch die Bürger unseres Volkes mit einem unendlichen Selbstbewusstsein erfüllen, nämlich dem: Deutsch zu sein!“ – Adolf Hitler zit. nach: Teut 1967, S. 189.

⁴⁷¹ Ogan 1992, S. 15 und S. 17; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 11; vgl. Hubert Schrade, *Der Sinn der künstlerischen Aufgabe und politischer Architektur*, 1934.

⁴⁷² Sta Szbg, PA 026/02, Schreiben an Reichsminister Albert Speer, München, 30.3.1942, gez. Otto Meißner.

⁴⁷³ Hanisch 1997, S. 85.

⁴⁷⁴ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Mayr 1994c, S. 344f; vgl. Oberhammer 1983, S. 210. Braumann ist auch der Meinung, dass die Hauptrolle bei der Planung der gesamten Anlage Otto Strohmayr zuerkannt werden muss. – Braumann 1986, S. 122; vgl. Achleitner 1980, S. 248; vgl. Braumann 1998, S. 1126.

⁴⁷⁵ Weitere Schritte in diesem Verlauf hätten eine Materialprüfung und die Errichtung eines Gebäudeteils in Form einer maßstabsgetreuen Kulisse vorgesehen. – Thies 1976, S. 84.

Fotografien derselben die immense Suggestivkraft deutlich, die den Entwürfen im Allgemeinen zuerkannt wurde. Da hier der Eindruck bereits realisierter Bautätigkeit vorgetäuscht werden konnte, kam es im *Dritten Reich* zu einer weiten Verbreitung und zu Ausstellungen „neuer deutscher Baukunst“⁴⁷⁶, die mitunter auch in anderen europäischen Staaten ihre Wirkung nicht verfehlten:⁴⁷⁷ „Auf Fotografien ist kaum noch zu erkennen, ob Modelle oder reale Bauten aufgenommen sind, wie andererseits die gebauten Architekturen selbst wirken, als seien sie perfekt kalkulierte Film-Kulissen. Die medialen wie die realen (Schein)Welten des Dritten Reiches bilden eine kaum noch zu scheidende Einheit. Die Realität holte ein, was das Medium vorführte, und umgekehrt.“⁴⁷⁸ Einen Höhepunkt stellte mit Sicherheit Albert Speers Gesamtmodell für die Neugestaltung Berlins zur „Welthauptstadt“ *Germania* dar, das in Bezug auf den Illusionismus das Modell Salzburgs um Einiges überragte. Die erhaltenen Fotografien desselben vermögen uns jedoch auch heute noch die gewaltige Auswirkung, die eine Umsetzung auf das Stadtbild Salzburgs mit sich gebracht hätte, vor Augen zu führen, dessen Ausdehnung de facto jedes private Bauen beherrscht hätte.⁴⁷⁹

Über einem Grundriss aus zwei Achsen, der Form des Berges entsprechend in einem Winkel von ca. 120 Grad, umfasst der Lageplan von 1942 eine Fläche von insgesamt 11,5 Hektar. Das über die Imbergstiege zugängliche Kapuzinerkloster – 1599-1605 aus dem umgebauten Wehrbau *Trompeterschlössl* aus dem 13. Jahrhundert entstanden⁴⁸⁰ – sollte einer riesigen Versammlungshalle Platz machen. Auf der anderen Seite des von Arkadengängen umsäumten Platzes hätte ein nicht minder imposantes Gauhaus gestanden, links davon der länglich blockhafte Bau des Bürotraktes. Rechter Hand des Gauhauses hingegen wurden das Stadion mit Sportanlage, hangaufwärts der lang gestreckte Bau des Schwimmbades, sowie weiter östlich eine Kampfstation bzw. nach 1941 stattdessen das Festspielhaus geplant.⁴⁸¹ Die langsame Steigung der Auffahrtsrampe vom Bürgelstein am südlichen Hang des Kapuzinerberges und der lange Weg zu der gigantischen Anlage hätten diese noch größer erscheinen lassen, als sie ohnehin gewesen wäre und dem Herankommenden das Gefühl geben sollen „den Herrn der Welt zu besuchen“⁴⁸².

⁴⁷⁶ Vgl. Albert Speer (Hg.), *Neue deutsche Baukunst*, dargest. von Rudolf Wolters, Berlin 1940.

⁴⁷⁷ Stallmaier 1999, S. 39.

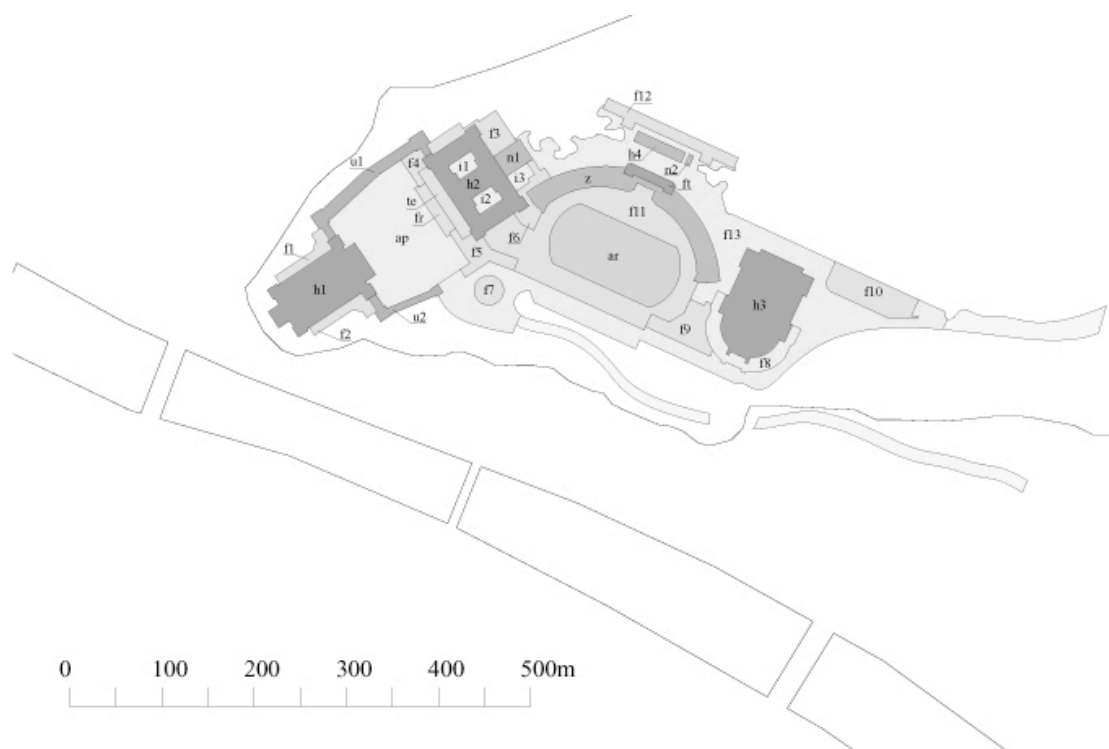
⁴⁷⁸ Bartetzko 1985a, S. 133. Der „Kulissenwert“ der Architektur ist mit Sicherheit auch darauf zurückzuführen, dass der anfängliche Zugang zur Architektur bei vielen Planern des *Dritten Reiches*, wie jener Otto Reitters, Hermann Gieslers oder Paul Ludwig Troosts, über die Ausbildung zum „Innenraumdekorateur“ stattfand.

⁴⁷⁹ Brenner 1963, S. 125.

⁴⁸⁰ Mayr 1994c, S. 342.

⁴⁸¹ Vgl. Mayr 1994, S. 342.

⁴⁸² Albert Speer zit. nach: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 25. Ähnlich sollte der Diplomatenweg durch die Gebäudefluchten des vorgesehenen Führerpalais in Berlin mit einer Länge von einem halben Kilometer als Einschüchterungsgeste inszeniert werden. – Thies 1976, S. 98; vgl. Thies 1992, S. 190. Etienne-Louis Boullée, der in den 1780er Jahren mehrere Entwürfe für den Umbau von *Schloss Versailles* vorgelegt hatte und dieses um das Dreifache verlängern wollte, war ebenfalls der Meinung, man müsse den Weg zur Staatsspitze architektonisch markieren, um den Herankommenden psychologisch „vorzubereiten“. – Metken 1971b, S. 72.



Gauhalle			Festspielhaus		
h1	Hauptgebäude	6.500 m ²	h3	Hauptgebäude	7.850 m ²
f1	Freibereich	920 m ²	f8	Freibereich	2.300 m ²
f2	Freibereich	920 m ²	f9	Freibereich	2.135 m ²
			f10	Freibereich	3.070 m ²
Gauhaus			Stadion		
h2	Hauptgebäude	5.650 m ²	z	Zuschauerränge	5.400 m ²
n1	Nebengebäude	880 m ²	ft	Freibereich	650 m ²
i1	Innenhof	525 m ²	ar	"Arena"	9.870 m ²
i2	Innenhof	525 m ²	f11	Freibereich	12.600 m ²
i3	Innenhof	475 m ²			
te	Terrasse	1.200 m ²	Schwimmbad		
fr	Freitreppe	780 m ²	h4	Hauptgebäude	680 m ²
f3	Freibereich	1.790 m ²	n2	Nebengebäude	65 m ²
f4	Freibereich	580 m ²	f12	Freibereich	2.100 m ²
f5	Freibereich	1.500 m ²			
f6	Freibereich	1.060 m ²	Freibereich		
f7	Freibereich	800 m ²	f13	Freibereich	29.100 m ²
Appellplatz			Gesamtfläche		
ap	Appellplatz	12.430 m ²			115.430 m ²
u1	Umfassungsmauer	2.300 m ²			(= 11,5 ha)
u2	Umfassungsmauer	775 m ²			

Abb. 64/65: Flächenkalkulation nach: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Lageplan.

Ursprünglich hätte auch das *Franziskischlössl*⁴⁸³ am höchsten Punkt des Berges einer von Otto Strohmayer geplanten Adolf Hitler-Schule weichen sollen⁴⁸⁴ – vermutlich aus der Überlegung heraus, dass einzeln verstreute Bauten in der Stadt dem repräsentativen Anspruch Hitlers nicht entsprochen hätten.⁴⁸⁵ „Das Gauforum wurde deshalb auch zumeist am Rand der Städte geplant, so daß aus dem Gegensatz von alter und neuer Stadt, der neue Geist des Nationalsozialismus im ganzen Reich ablesbar werden sollte. Das neue NS-Zentrum sollte die gesamte bisherige Stadtgeschichte in einer neuen Größenordnung überbieten.“⁴⁸⁶ Infolgedessen mussten die Baupläne für Staats- und Parteibauten der Stadt nicht präsentiert werden; es gab keine baupolizeiliche Überwachung im herkömmlichen Sinn.⁴⁸⁷ Die Architekten konnten bei der konkreten Umsetzung der Akropolis-Phantasien Hitlers weitestgehend „unabhängig“ agieren, nachdem die gesamte Planung zur Neugestaltung der Stadt Salzburg – „eine weitere Bühne zum Auftritt des Herrschers herzurichten“⁴⁸⁸ – dem selbstständigen Architekturbüro *Reitter & Strohmayer* offiziell übertragen wurde.⁴⁸⁹

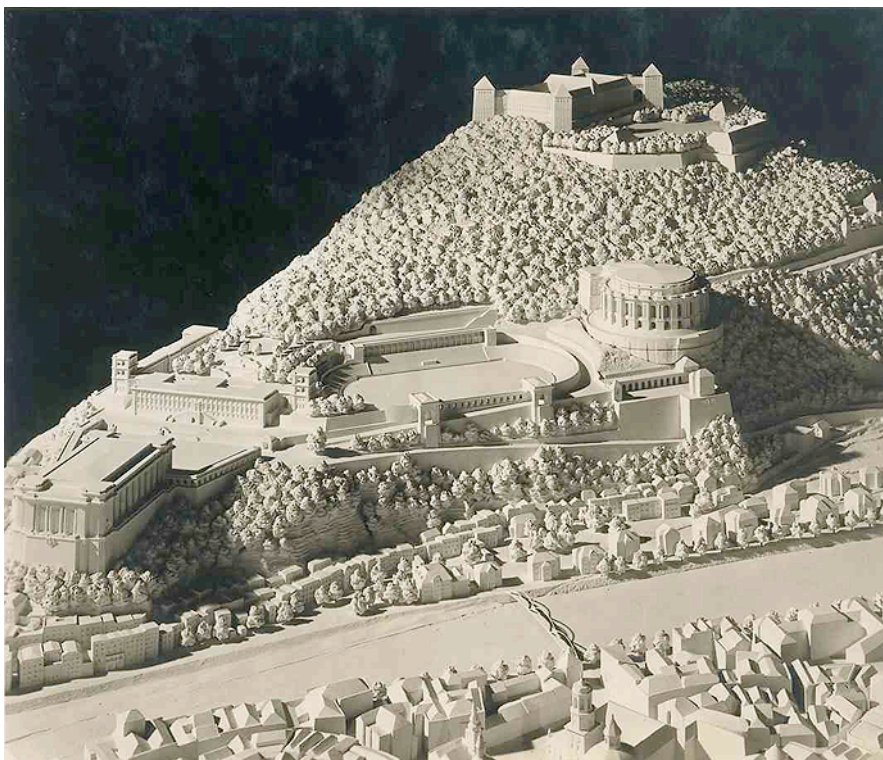


Abb. 66: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht gen Nordost.

⁴⁸³ Das so genannte *Franziskischlössl* diente ursprünglich als Wehrbau zur Befestigung der Stadt während des 30-jährigen Krieges; es wurde 1629 durch Erzbischof Paris von Lodron errichtet. – Tietze 1914, S. 212.

⁴⁸⁴ Braumann 1986, S. 122; vgl. Mayr 1994c, S. 342; vgl. Braumann 1998, S. 1126.

⁴⁸⁵ Vgl. Petsch 1976, S. 92.

⁴⁸⁶ Nerdinger 1993, S. 21.

⁴⁸⁷ Petsch 1992, S. 199; vgl. Petsch 1976, S. 82f.

⁴⁸⁸ Vgl. Durth 1988, S. 133.

⁴⁸⁹ Hitler persönlich unterstellt, wusste auch Speer seine Pläne für die Neugestaltung Berlins weder durch den Innenminister, den Gauleiter noch den Oberbürgermeister Berlins gefährdet; letzterer wurde gar kurzerhand abgesetzt, nachdem es in Hinblick auf Speers Ambitionen zu Kontroversen in der Stadtverwaltung kam. – Durth 1988, S. 132.

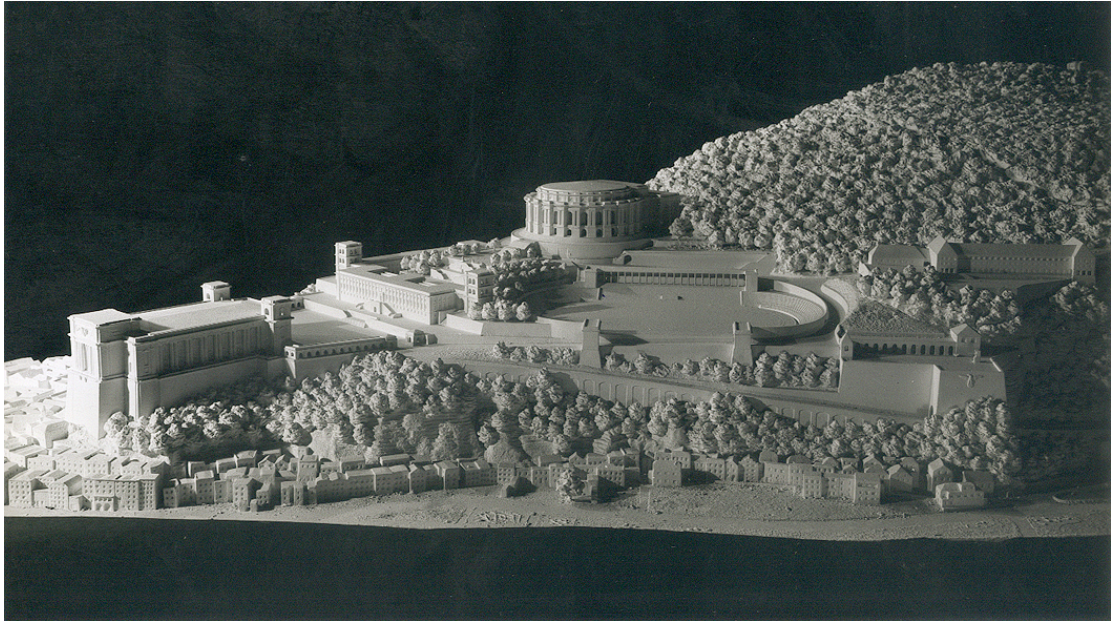


Abb. 67: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, vor 1941 Modellansicht gen Nordost.

Insgesamt lassen sich vier Entwurfsstadien differenzieren: (1) Um 1940 wurde das von Otto Reitter im Alleingang entworfene Festspielhaus – zu Beginn als Rundbau konzipiert – sowohl östlich als auch (2) – noch vor 1941 – nordwestlich des Stadions angedacht. An erhöhter Stelle sollte sich der Festspielhaus-Zentralbau in seiner ganzen „Pracht“ entfalten. Er wäre mit dem Gauhaus durch einen terrassierten Garten verbunden gewesen, welcher die Steigung des Hanges stufenförmig überwinden sollte. (3) Mit Fortschreiten der Planung nahm sich der lang gestreckte Bürotrakt als linke Platzbegrenzung aus. Eine mit 1941 datierte Ansicht des Gauforums zeigt den Rundbau wiederum an östlicher Seite des Stadions, leichter zugänglich über die Auffahrtsrampe auf südlicher Seite.⁴⁹⁰ Dem Lageplan der Anlage zufolge wurde auch der Grundriss des Gauhauses abgeändert; die seitlichen Türme entfielen. Trotzdem präsentiert sich die Anlage aufgrund des unregelmäßigen Geländes und stilistischer Differenzen zunächst noch als breit hingelagertes Konglomerat verschieden hoher und unterschiedlich gegliederter Baukörper. (4/5) Der wesentliche Unterschied zu den letzten beiden Planungsphasen ist darin zu sehen, dass das gesamte Gelände nach 1942 eine – von Hitler angeregte (?) – Vereinheitlichung und konsequente Vereinfachung zugunsten eines „imperialen Festungsstils“⁴⁹¹ erfahren hat, wodurch es sich schlussendlich als kompakte, geschlossene Baugruppe präsentiert hätte. Axialität und Symmetrie sind die alles beherrschenden Ordnungsgesetze.⁴⁹² Spätestens in dieser letzten Phase wurden auch das Haus des Gauleiters und der Bau eines Schwimmbades aus dem Programm entfernt.

⁴⁹⁰ Braumann 1986, S. 120; Mayr 1994c, S. 342f; vgl. Braumann 1998, S. 1126.

⁴⁹¹ Mayr 1994c, S. 346.

⁴⁹² Vgl. Petsch 1976, S. 97.

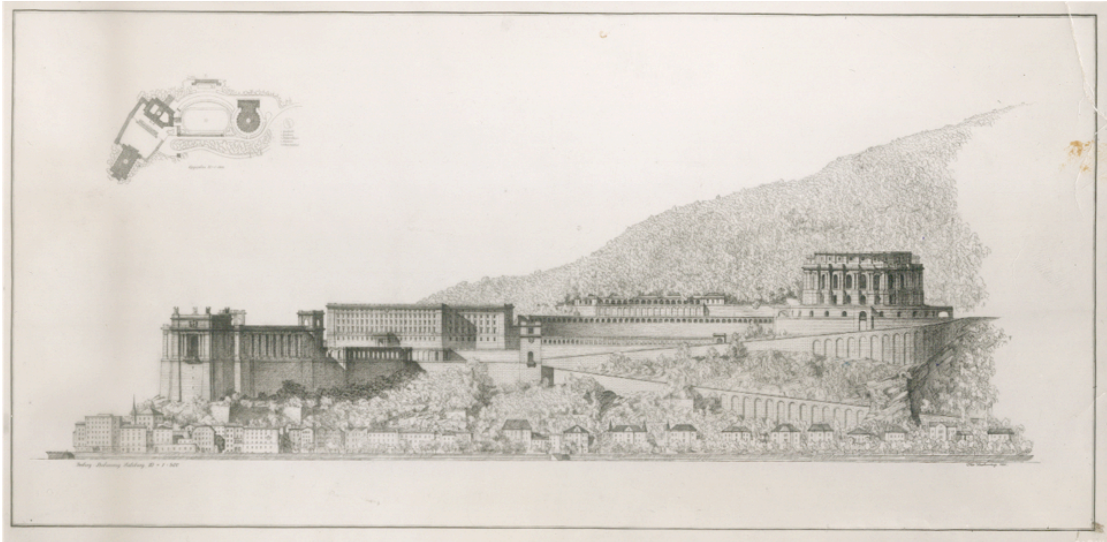


Abb. 68: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1941, Ansicht von Südwesten und Grundriss.

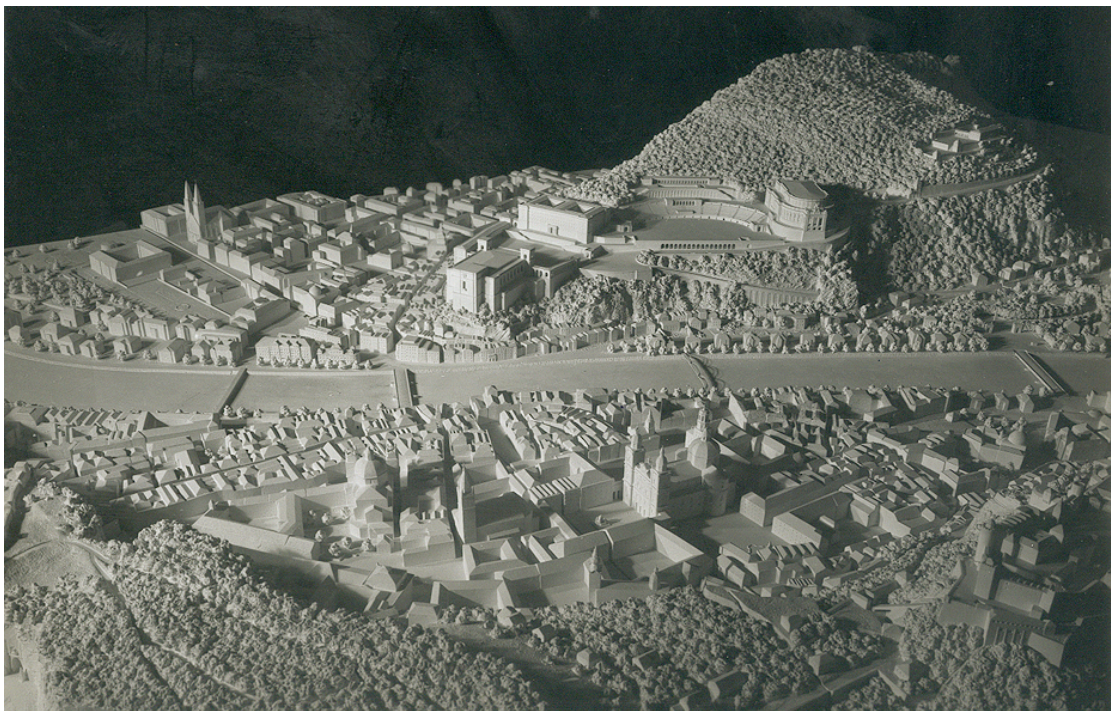


Abb. 69: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Modellansicht gen Nordost.

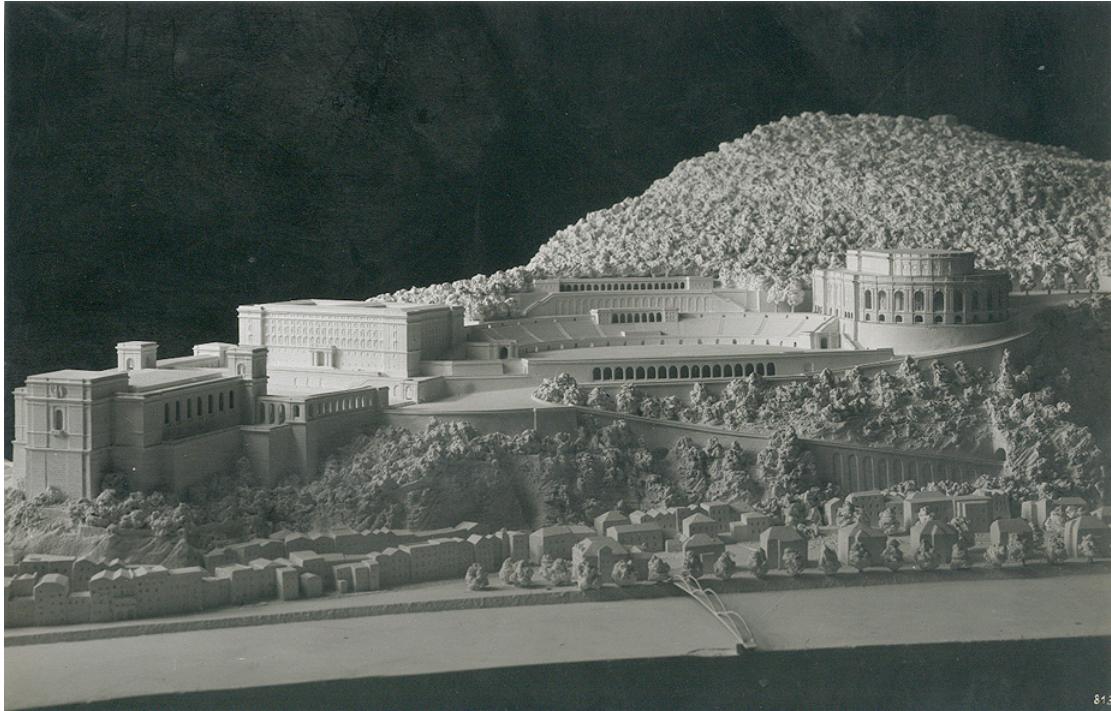


Abb. 70: Otto Reitter/Otto Strohmayr, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1943, Modellansicht gen Nordost.

3.4.4. Funktion: Demonstration und Kontrolle durch eine *l'architecture parlante*

Was die einzelnen Baukörper des Forums anbelangt, waren diese in erster Linie „Demonstrationsarchitektur“⁴⁹³, die den öffentlichen Raum mit Herrschaftssymbolik – architektonisch wirksamen Schlagwörtern – okkupieren sollten.⁴⁹⁴ „Gleich einer permanenten Ausstellung“⁴⁹⁵ sollten sie einerseits unmittelbar Teil der NS-Propaganda sein und dem *In-Szene-Setzen* politischer Gewalt zwecks Disziplinierung der Bevölkerung dienen.⁴⁹⁶ Andererseits hätten die Gebäude durch ihr Äußeres auf die „Bewegung“ hingewiesen – eine Weltanschauung stabilisieren sollen, dessen Teil sie waren – und zu den Betrachtern „gesprochen“, im Sinne einer *l'architecture parlante*⁴⁹⁷, die ohne Nebenerklärung leicht verständlich zu sein hatte.⁴⁹⁸ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Aussagekraft der Architektur nicht überbewertet werden sollte – Architektur ist kein offenes Buch.⁴⁹⁹ Staatsgebäude des NS-Regimes lieferten keinen Hinweis auf die konkrete Nutzung einzelner Gebäude oder die Charakteristika der Standorte – Landschaft und Region spielten, wenn

⁴⁹³ Brenner 1963, S. 125.

⁴⁹⁴ Vgl. Ogan 1992, S. 20.

⁴⁹⁵ Brenner 1963, S. 129.

⁴⁹⁶ Petsch 1992, S. 200. Dieter Stallmaier weist in seiner Diplomarbeit darauf hin, dass NS-Architektur ohne die Verkaufsstrategien der Warenhäuser, Erkenntnisse zur Verführung, welche in der Reklame bereits vorbereitet worden waren, nicht denkbar wäre. – Stallmaier 1999, S. 6 und S. 31.

⁴⁹⁷ Dieter Münk spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Dekoration der Gewalt“. – Münk 1993, S. 127f.

⁴⁹⁸ Vgl. Petsch 1976, S. 206; Petsch 1992, S. 200. Das Ideal einer „sprechenden Architektur“ – architektonischer Formen, die dem Betrachter ihre Funktion und/oder die Funktion des Gebäudes mitteilen – wurde auch der so genannten „Revolutionsarchitektur“ in Frankreich im ausgehenden 18. Jahrhundert unterstellt, insofern man (insbesondere Ledoux) eine Einheit von Charakter, Ort und Funktion anstrebte. – Nerdinger/Philipp 1990, S. 32f.

⁴⁹⁹ Nerdinger 2004, S. 123; vgl. Nerdinger 1994, S. 11.

überhaupt, eine unbedeutende Rolle⁵⁰⁰ –, sondern demonstrierten die übergeordnete Stellung des Auftraggebers und die untergeordnete Funktion und Position des Individuums in einem totalitär geführten Staat;⁵⁰¹ schließlich sah Hitler in der „ewigen Sprache der großen Kunst“ das geeignete Mittel, um den „kleinen Nörgler“ endgültig mundtot zu machen.⁵⁰²

„Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloß befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was großen *Stil* hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewußtsein davon lebt, daß es Widerspruch gegen sie gibt; die in *sich* ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: *Das* redet als großer *Stil* von sich.“⁵⁰³

Gerdy Troost, die Witwe des NS-Architekten Paul Ludwig Troost (1878-1934) und Herausgeberin der „Prachtbände“ *Das Bauen im Neuen Reich* (1938), sprach in diesem Zusammenhang davon, dass die Bauten des „Führers“ „gebauter Nationalsozialismus“ seien oder auch „Stein gewordene Verkörperung eines Glaubens“.⁵⁰⁴ Bei der Art und Weise, diesem Glaubensbekenntnis Ausdruck zu verleihen, fällt jedoch der Eklektizismus architektonischer Formulierung unmittelbar auf: „Je nach Bauaufgabe und angestrebter propagandistischer Wirkung der ‚sprechenden‘ Architekturen, wiesen die Bauten des *Dritten Reiches* eine formale Vielfalt auf, die von einfacher Sachlichkeit über einen vergrößerten Klassizismus, bis hin zu düsterer Volkstümelei reichte.“⁵⁰⁵ Zwar ergab sich durch die Forderung nach „deutscher Baukunst“ eine gewisse inhaltliche Orientierung, eine spezifische Form ist dem Faschismus jedoch nicht zuzurechnen.⁵⁰⁶ Aus diesem Grund lässt sich auch nicht von einem geschlossenen nationalsozialistischen Architekturprogramm sprechen oder Neoklassizismus als *dem* offiziellen Baustil des *Dritten Reiches*;⁵⁰⁷ stattdessen kann man von einer „Gleichzeitigkeit verschiedener Bauauffassungen“⁵⁰⁸ sprechen. Die verschiedenen

⁵⁰⁰ Ohne Rücksicht auf örtliche und auch funktionale Bedürfnisse kam es unter anderem auch zur willkürlichen Verwendung „volkstümlicher“ Architekturelemente, um „den Eindruck einer ländlichen Lebensweise auch dort zu vermitteln, wo sie gar nicht existierte“. – Lane 1963, S. 190.

⁵⁰¹ Vgl. Ogan 1992, S. 20.

⁵⁰² Adolf Hitler am 11.9.1935 in Nürnberg zit. nach: Ogan 1992, S. 20; vgl. Adolf Hitler am 22.1.1938 in der Rede zur Eröffnung der *Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung* in München, zit. nach: Reichel 1991, S. 220.

⁵⁰³ Friedrich Nietzsche zit. nach: Ogan 1992, S. 19.

⁵⁰⁴ Troost 1942, S. 10; vgl. Brenner 1963, S. 123; Weihsmann 1998, S. 36f; vgl. Münk 1993, S. 140.

⁵⁰⁵ Durth 1988, S. 112; vgl. Lane 1963, S. 177; vgl. Durth 1994, S. 24f.

⁵⁰⁶ Petsch 1976, S. 76. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass „es kein ‚Prädikat faschistisch‘ (gibt), das den Elementen von Hause aus anklebt. Faschistisch ist die gesamte gesellschaftliche Anordnung, nicht das Angeordnete, vielmehr wird dieses faschistisch in der Anordnung, sich einordnend.“ – Wolfgang Fritz Haug zit. nach: Nerdinger 1993, S. 12. Zur „Legende von der Stunde Null“, der Annahme „die“ nationalsozialistische Architektur wäre ohne ein Davor und Danach entstanden vgl.: Durth 1988, S. 10. Zur Thematik „Faschistische Architektur“ oder Architektur des Faschismus vgl.: Münk 1993, S. 142-148.

⁵⁰⁷ Vgl. Lane 1963, S. 177; vgl. Petsch 1992, S. 203; vgl. Speer 1993, S. 157; vgl. Petsch 1976, S. 182: „Das Problem der unterschiedlichen formalen Gestaltung der Bauaufgaben – der Nationalsozialismus verfügte, wie nachgewiesen wurde, über keine einheitliche Architektursprache – löste man, indem man kunsttheoretische Vorstellungen des 19. Jahrhunderts fortführte, die für die verschiedenen Bauaufgaben unterschiedliche formale Lösungen forderten (Hierarchie der Bauaufgaben). Zahlreiche formale Ausdrucksweisen konnten so nebeneinander bestehen, die aber alle vom ‚gleichen Geist‘ – der nationalsozialistischen Weltanschauung – geprägt sind.“ Aus diesem Grund wird verständlich, warum heute vielfach die Meinung vertreten wird, dass der Klassizismus zu Unrecht als Reservat totalitärer Regime bezeichnet wird. Der Neo- oder Neoklassizismus war viel eher eine internationale Erscheinung ab dem beginnenden 20. Jahrhundert, die auf unterschiedliche Weise immer wieder aktualisiert wurde, wenn sie sich auch in 90 Prozent der Fälle mit Repräsentationsbedürfnissen verband. Das klassizistische Formenvokabular war aufgrund seiner Ambivalenz scheinbar geeignetes Mittel, die Machthaber symbolisch zu erhöhen. – Pehnt 1983, S. 43 und S. 61; vgl. Ellenbogen 2006, S. 20f; vgl. Achleitner 1985, S. 8.

⁵⁰⁸ Durth 1994, S. 22.

Architekturströmungen fanden gemäß ihrer agitatorischen Verwertbarkeit Eingang in die Planungstätigkeit nationalsozialistischer Architektur.⁵⁰⁹

„Die Vielsprachigkeit der architektonischen Formen bewusst einzusetzen als ‚Worte aus Stein‘, mit denen in verschiedenen Aufgabenfeldern – in strenger Hierarchie der Bauaufgaben, ganz im Sinne der Musterbücher des 19. Jahrhunderts – unterschiedliche Bedürfnisse angesprochen werden sollten: Diese Mehrdeutigkeit der Architektur ist politisch bewußt konzipiert, um in einer vordergründigen Integration von Widersprüchen wie ein geschlossenes Ganzes zu erscheinen, das, wie die nationalsozialistische ‚Weltanschauung‘ insgesamt, aus widersprüchlichen Fragmenten bestand.“⁵¹⁰

NS-Architektur mit „Neoklassizismus“ gleichzusetzen, ist dementsprechend irreführend, da diese Kategorisierung die „Einzigartigkeit“ der historischen Zusammenhänge ausblendet, das Geschichts- und Kunstverständnis innerhalb des nationalsozialistischen Gefüges, vor dessen Hintergrund die gezielte Verschmelzung dieser Widersprüche zu einem mit ästhetischen Kategorien überzogenem Staatskult geschah.⁵¹¹ Waren die ersten Bauvorhaben, wie das Nürnberger Parteitagsgelände (bis 1934 unter Troosts, ab 1933 unter Speers Planungsaufsicht),⁵¹² noch darauf ausgerichtet, einen möglichst effektvollen, rahmenden Hintergrund – „sinnerfüllten Wirkungsraum“⁵¹³ – für parteipolitische Spektakel abzugeben, macht das Projekt für den Salzburger Imberg deutlich, dass Architektur hier bereits an die Stelle von Aufmarsch und Kundgebung getreten wäre, indem sie in Form einer einprägsamen und mittlerweile identifizierbaren Architektursprache eine architektonische Öffentlichkeit in Szene gesetzt hätte, welche die Massengestaltung ablöst.⁵¹⁴ Architektur sollte dem Regime zu Selbstdarstellung und Rechtfertigung verhelfen, indem sie zum „Sinnbild des Staatslebens“⁵¹⁵ aufgestiegen wäre.⁵¹⁶ In unzähligen Modellen tritt sie nicht als „unbewegter Bewegter“ auf, fordert nicht die Mobilisierung der Massen, sondern ihre Ein- und Unterordnung durch die Suggestion permanenter Präsenz.⁵¹⁷

„Wesentlich ist nicht der verwendete Formenkanon, sondern die Instrumentalisierung der Architekturen, indem sie zu Bedeutungsträgern im Sozialraum transformiert werden. Die Bedeutungen selbst und die politisch intendierten sozialen Wirkungen der Raumstrukturen, d. h. ihr kontrolltechnischer Charakter sind das entscheidende Kriterium, welches die Architektur als Instrument der politisch-ideologischen Manipulation enthüllt.“⁵¹⁸

Zu diesem Zweck wird die Architektur zur Szenerie einer vermeintlich kontinuierlichen Überwachungsstrategie und übernimmt damit in Analogie zu Jeremy Benthams *Panopticon* (1787) die Funktion, seine „Insassen“ – in diesem Fall die Bewohner der Stadt – zur Selbstzensur zu erziehen, ohne sie wirklich (physisch) dazu bewegen zu müssen. Michel Foucault verweist in diesem Zusammenhang auf die Formierung der Disziplinargesellschaft im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts: Er beschreibt die allgegenwärtige normierende Kontrollmacht anhand architektonischer Schemen, welche den unterschiedlichen Institutionen (Gefängnissen, Krankenhäusern, Schulen) zugrunde gelegt werden.⁵¹⁹ In *Überwachen und Strafen* (1975) benutzt er das *Panopticon* von Bentham als

⁵⁰⁹ Petsch 1992, S. 202; vgl. Durth 1988, S. 130; vgl. Nerdinger 2004, S. 129; vgl. Nerdinger 1994, S. 15f.

⁵¹⁰ Durth 1994, S. 26; vgl. Lane 1963, S. 178 und S. 204f.

⁵¹¹ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 4 und S. 19; Nerdinger 2004, S. 120; vgl. Nerdinger 1994, S. 9.

⁵¹² Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 211; vgl. Petsch 1976, S. 91.

⁵¹³ Petsch 1992, S. 199; vgl. Petsch 1976, S. 210.

⁵¹⁴ Brenner 1963, S. 122; Petsch 1976, S. 76 und S. 183; vgl. Petsch 1992, S. 200f.

⁵¹⁵ Petsch 1976, S. 210.

⁵¹⁶ Adolf Hitler in einer Kulturrede auf dem Nürnberger Reichsparteitag am 7. September 1937: „Diese gewaltigen Werke werden aber zugleich auch die erhabenste Rechtfertigung darstellen für die politische Stärke der deutschen Nation.“ – zit. nach: Teut 1967, S. 190.

⁵¹⁷ Brenner 1963, S. 130; vgl. Petsch 1976, S. 208.

⁵¹⁸ Münk 1993, S. 147.

⁵¹⁹ Foucault 1977, S. 251-256.

Metapher für die Mechanismen der Disziplinierungsgewalt.⁵²⁰ Um als Architektur der Übermacht und Einschüchterung rezipiert bzw. verinnerlicht zu werden, sollten die bezuglosen Baukörper auf dem Imberg diesen als „Ort des Sehens“ errichten, das heißt, die ganze Aufmerksamkeit von der Stadt auf diesen Punkt hin zentrieren.⁵²¹

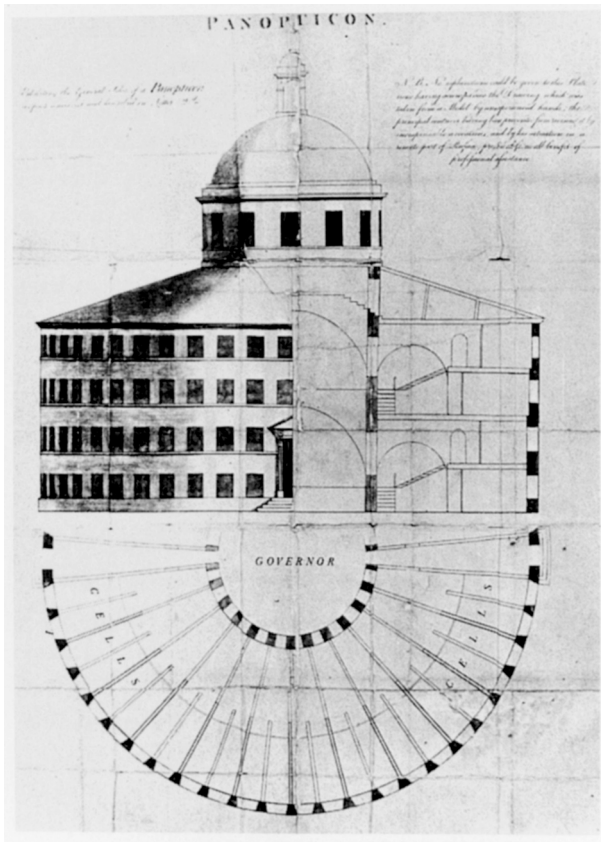


Abb. 71: Jeremy Bentham, Entwurf für ein Panopticon, 1787, Aufriss, Schnitt und Grundriss.

Es ist offensichtlich, dass die Bauwerke auf diese Weise nicht die Entfaltung des Individuums, sondern seine Eingliederung erwirken wollten.⁵²² Denn im Faschismus ging es nicht „nur“ um die Fesselung durch äußere Gewalt, sondern ebenso sehr um innere Bindung, welche durch die Kraft der evozierten Bilder und Phantasmen zustande kam,⁵²³ und gerade in dieser Hinsicht tritt der Nationalsozialismus als „politisch-ästhetisches Phänomen“⁵²⁴ in Erscheinung. Denn die ästhetische Ebene trug Wesentliches dazu bei, den formalisierten Gehorsam im Einzelnen zu verankern, insofern sie die kritische Distanz zerstreuen konnte.⁵²⁵ Auf der anderen Seite lässt sich nicht bestreiten, dass sich Politik zu allen Zeiten der Kunst bedient hat, um sich zu inszenieren und ästhetisch ins Gewicht zu fallen; oder dass Architektur und Architekt immer schon Träger oder Mittler politischer Ideen waren, insofern man sich der Herrschaftsgebärde und dem Ewigkeitsanspruch eines Auftraggebers (mehr oder weniger freiwillig) andiente.⁵²⁶ Als das „Neuartige“ im nationalsozialistischen Staat gilt

⁵²⁰ Foucault 1977, S. 256-263.

⁵²¹ Vgl. Ogan 1992, S. 20.

⁵²² Petsch 1976, S. 97 und S. 209.

⁵²³ Ogan 1992, S. 13f; vgl. Petsch 1976, S. 211.

⁵²⁴ Ogan 1992, S. 14 und S. 16; vgl. Saul Friedländer, Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, München (u.a.) 1984.

⁵²⁵ Ogan 1992, S. 14.

⁵²⁶ Vgl. Thies 1976, S. 62f.

jedoch der Umstand, dass „das Ästhetische zum Legitimationswert überhaupt aufrückt, um das zu rechtfertigen, was durch einen vernünftigen Diskurs überhaupt nicht mehr zu rechtfertigen wäre.“⁵²⁷ Und Architektur schien hierfür geeignetstes Mittel, da sie es erlaubt, sich der Umwelt gestalterisch zu bemächtigen und Menschen zu unterwerfen, indem sie festlegt, wie Raum erlebt wird – nicht für kurze Augenblicke, sondern in permanenter Demonstration.⁵²⁸

3.4.5. Die Gauhalle (vor 1942): Denkmal, Sarkophag und Altar

Insofern Staat und Partei nach der Machtergreifung Hitlers zu Synonymen wurden, wurden Staats- bzw. Parteigebäude innerhalb eines Gauers zur zentralen Bauaufgabe.⁵²⁹ Die von *Reitter & Strohmayr* vorgelegten Konzepte zur Verbauung des Imberges veranschaulichen, wie man den (Re)Präsentationsgelüsten der Führungsgewalt zu begegnen versuchte: Aufgeteilt nach den spezifischen Interessen der beiden Architekten, zeichnete Otto Strohmayr für den größten Teil der Anlage verantwortlich⁵³⁰ – schwere Gaubauten par excellence, wie beispielsweise die Gauhalle mit einer Fläche von insgesamt 6.500 Quadratmetern, deren Stirnseite eine Höhe von rund 60 Metern erreicht hätte.⁵³¹ Sie präsentiert sich als derartiger Versuch, durch die Übernahme historischer Architekturtypen und -formen eine Art *memento mori* zu schaffen – Denkmal, Sarkophag und Altar zugleich –, um die Überzeugungskraft nationalsozialistischer Architekturinhalte zu steigern.⁵³² Das modellhafte Erscheinungsbild des quer rechteckig gelagerten Baukörpers wird in den ersten Entwurfphasen (um 1940) von einer kolossalen Kolonnadenordnung mit toskanischen (?) Doppelsäulen bestimmt, die ohne zusätzliches Sockelgeschoß gleichsam aus dem befestigten Kernwerk emporzuwachsen scheinen. Die Wandzone ist durch eine Reihe Rundbogenfenster gegliedert, die vermutlich blind sind und die Funktion von Wandnischen übernehmen. Diese architektonische Gliederung ist als direkter „Wesensausdruck“ nationalsozialistischer Weltanschauung zu interpretieren: Die Pfeilerreihung vermittelt das Bild „soldatischer Strenge“, die zwischen den Kolonnaden entstehende „Dunkelzone“ unterstreicht die Massivität und Undurchdringlichkeit der Mauer.⁵³³

Das herausragende Element der kolossalen Kolonnade stellt zwar einen Bezug zum Palastbau der Renaissance her, wo das Motiv unter Andrea Palladio erstmals zur Anwendung kam, um die Vertikaltendenz der Fassade zu steigern (vgl. Palazzo Valmerana in Vicenza, 1566-1582). Auf der anderen Seite handelt es sich bei der toskanischen Säulenordnung um „einen Modus, der nach vitruvinischer Tradition für die unterste Kategorie von Bauaufgaben, wie Markthallen, Gefängnisse oder Zollhäuser“⁵³⁴ Verwendung fand. Hier verzichtete Strohmayr mehr oder minder bewusst auf die Kohärenz historischer Ordnungen und die Bildhaftigkeit vergangener Architektur, um so den monumentalen Baukörper selbst Bildträger werden zu lassen.⁵³⁵ Auch setzt Strohmayr die Kolossalordnung so ein, dass sie nicht mehrere Wohngeschoße zusammenfasst – es findet sich keine Übereinanderstellung von Fensteröffnungen –, um so das Konzept einer Gauhalle als geschlossene Tempelfront zu verwirklichen, was auch in dem streng horizontalen Abschluss ohne sichtbares Dach zum

⁵²⁷ Ogan 1992, S. 17f.

⁵²⁸ Thies 1976, S. 63.

⁵²⁹ Petsch 1976, S. 82.

⁵³⁰ Sta Szbg, PA 026/02, Schreiben an Reichsminister Albert Speer, München, 30.3.1942, gez. Otto Meißner.

⁵³¹ Diese Maße leiten sich aus der ersten Planungsphase vor 1942 ab. – Mayr 1994c, S. 342.

⁵³² Vgl. Petsch 1992, S. 202.

⁵³³ Petsch 1976, S. 209.

⁵³⁴ Nerdinger 2004, S. 126; vgl. Nerdinger 1994, S. 13.

⁵³⁵ Vgl. Petsch 1976, S. 207f.

Ausdruck kommt. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich auch bei den Entwürfen von Claude Perrault (1613-1688) für die festungsartige Ostfassade des Pariser *Louvre* – für den „Sonnenkönig“ Ludwig den XIV., unter der Leitung seines ständigen Ratgebers Jean Baptiste Colbert errichtet –, bei der schließlich ebenfalls eine Kombination aus Kolonnade und Doppelsäule ausgeführt wurde.⁵³⁶ Die *Louvre*-Assoziation verdankt sich nicht zuletzt auch der geschlossenen Wucht der Fassade, deren „Säulenordnung auf die besondere Situation des auch über Eck in Fernsicht zu betrachtenden *Louvre* Rücksicht nehmen,⁵³⁷ weshalb Perrault das vom Hadrian-Pantheons entlehnte konrinthische Kapitell „aus optischen Gründen wegen der möglichen Verkürzung in der Ansicht von unten etwas höher gehalten“⁵³⁸ hat.

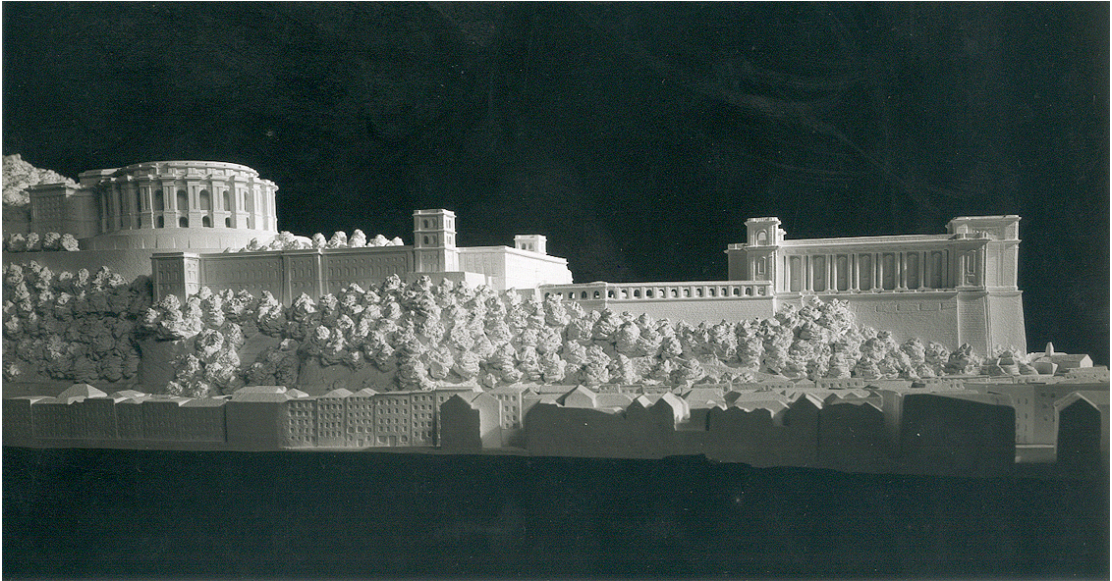


Abb. 72: Otto Reitter/Otto Strohmayr, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht der Westfront.

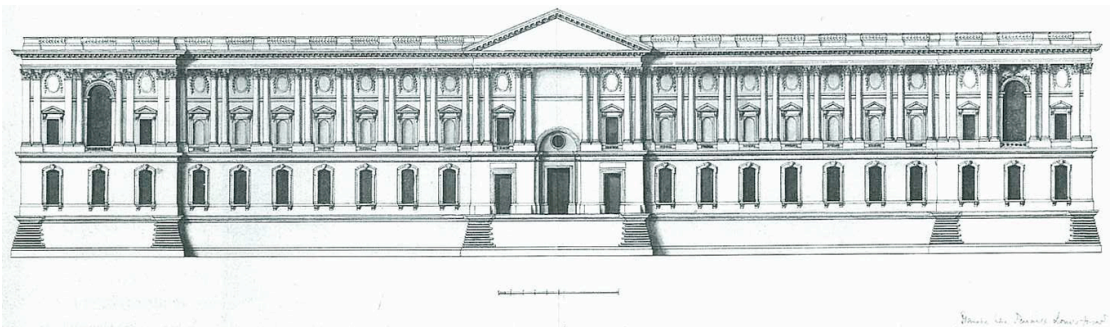


Abb. 73: Claude Perrault, Entwurf für den Louvre, Paris, 1668, Aufriss der Ostfassade.

Im Vergleich zwischen Imberger Gauhalle und dem *Louvre* in Paris fällt auf, dass die undifferenzierte Anwendung der Säulenordnung im Fall der Gauhalle nicht den gleichen Effekt erzielt, Geschoße zu vertikal strukturierten Einheiten zusammenzufassen. Durch den Wegfall eines bewusst zurückhaltend gestalteten Sockelgeschoßes (– um an den Podest eines Tempels zu erinnern –), des akzentuierten Mittelrisalits mit römischem Portikusmotiv in Form

⁵³⁶ Mayr 1994c, S. 343.

⁵³⁷ Petzet 2000, S. 199.

⁵³⁸ Petzet 2000, S. 199-202.

eines mächtigen Dreiecksgiebels und dem durchlaufenden Gebälk mit abschließender Balusterbrüstung, präsentiert sich die Gauhalle als einziger, schwerer Baublock. Zwar sind die Längsseiten mit sieben Fensterachsen (bzw. Nischen) durch acht kolossale Doppelsäulen gegliedert, jedoch ohne dass sich die Kolonnade hier, wie im Fall des *Louvre*, als vereinheitlichender Grundton auswirken würde. Es zeigt sich einmal mehr, dass, was auf den ersten Blick als vergleichbar erscheint, aufgrund der unterschiedlichen Rahmenbedingungen letztlich doch nicht in Analogie gesetzt werden kann.⁵³⁹ Die breit gelagerten „*Louvre-Kolonnaden*“ an der Fassade der Gauhalle bedienen lediglich Assoziationen mit dem absolutistischen Symbol der Großartigkeit, an dessen Machtbegriff sie zu antizipieren suchen.⁵⁴⁰ Perrault wiederum verglich den Palast des Sonnenkönigs mit dem Palast des Augustus auf dem Palatin, zu dem unter anderem ein Apollotempel gehörte, an den seine Eingangsfront angelehnt sein soll, um so eine Politik der ganz anderen Art architektonisch zu legitimieren und den Besucher psychologisch zu konditionieren.⁵⁴¹

„Der Nationalsozialismus hatte in der ja historisch außerordentlich kurzen Phase seiner Entwicklungs- und Wirkungsmöglichkeiten die strukturellen und politisch-organisatorischen Prinzipien der Vereinnahmung von Baukunst in Politik und Staatsführung so weit vorangetrieben, wie es allenfalls im Absolutismus Ludwigs XIV. der Fall war. Die Analogie gilt wohlgemerkt nur für die Prinzipien einer systematisch ‚funktionierenden‘ Staatsbaukunst – keineswegs miteinander zu vergleichen sind die jeweiligen Ergebnisse in Architektur und Stadtplanung, weder in Anzahl und Größe, noch im Detail, also weder nach Quantitäten noch nach Qualitäten.“⁵⁴²

3.4.6. Die Gauhalle nach 1942: Triumph über die Stadt

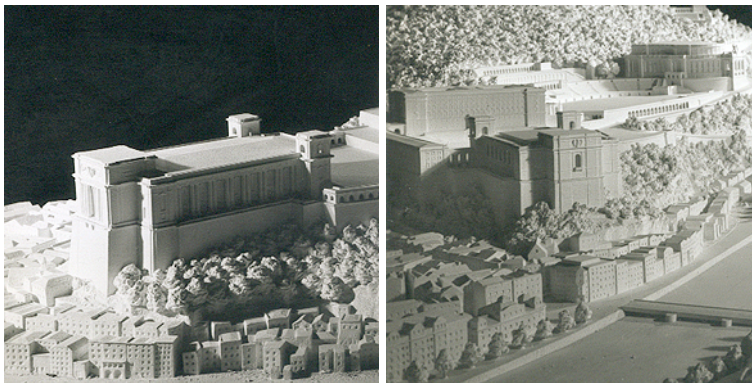


Abb. 74: Otto Strohmayer, Modell einer Gauhalle für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1941, Detailansicht.

Abb. 75: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Modell einer Gauhalle für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Detailansicht.

Die „ahistorische Aneignung“⁵⁴³ absolutistischer Formensprache, bzw. die „symbolische Verklärung“⁵⁴⁴ des architekturhistorischen Vokabulars wird besonders deutlich,

⁵³⁹ Vgl. Nerdinger 2004, S. 122f; vgl. Nerdinger 1994, S. 11.

⁵⁴⁰ Petsch 1976, S. 93. Im Übrigen handelt es sich bei der kolossalen Doppelkolonnade um ein Gliederungsmotiv, welches auch in Speers Entwurf für die *Große Halle* in Berlin (ab 1937) Verwendung fand, dessen Formenkanon ab 1934 für fast alle Großbauten des Nationalsozialismus verbindlich wurde. – Petsch 1976, S. 99; Mayr 1994c, S. 343.

⁵⁴¹ Petzet 2000, S. 230.

⁵⁴² Richter/Zänker 1988, S. 168f.

⁵⁴³ Petsch 1992, S. 203; vgl. Petsch 1976, S. 217.

zieht man die Modellfotographien der späteren Entwurfphase (um 1942) heran: Strohmayer plante eine Arkadengliederung mit kolossalsten Doppelpilastern statt -säulen, wodurch eine tendenzielle „Verflachung“ erreicht wurde, die sich an der gleichförmigen Gliederung des Gauhauses orientierte.⁵⁴⁵ Auch die Gestaltung der höheren Schauseite mit Blick Richtung innere Stadt erfuhr im Laufe der Zeit eine annähernde Modifikation:⁵⁴⁶ Die Kolonnaden an der Stirnseite wurden abgelöst durch die nationalsozialistische (Re)Konstruktion eines Triumphbogenmotivs mit dem hier leicht geneigten, monumentalen Unterbau, wobei der erhöhte Attikabereich in der Ansicht von 1941 zusätzlich durch vier vollplastische Adlerfiguren an den Ecken hervorgehoben wurde. Albert Speer hatte für den Schnittpunkt des axialen Straßensystems in Berlin bereits 1937 den Bau eines monumentalen Triumphbogens aus Granit vorgeschlagen, der aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso wie die *Große Halle* auf Hitlers Entwurf von 1925/26 zurückging und sein Pariser Vorbild – Napoleons 50 Meter hohen *Arc de Triomphe* (1806-1836) – mit einer Höhe von 120 Metern um mehr als das Doppelte überragt hätte.⁵⁴⁷

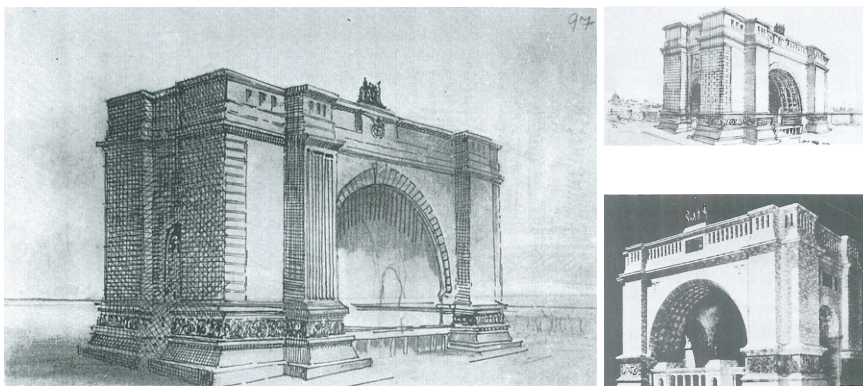


Abb. 76: Adolf Hitler, Entwurf eines Triumphbogens für ein Gauforum in Berlin, 1925/26, Skizze.

Abb. 77/78: Gegenüberstellung einer Triumphbogen-Skizze von Adolf Hitler (um 1925) und Albert Speers Entwurf eines Triumphbogens für die Nord-Süd-Achse in Berlin (ab 1937), Ansichten.

Diese „antikisierende“ Struktur an der Stirnseite der Gauhalle wurde im weiteren Planungsverlauf immer mehr vereinfacht bzw. abgeflacht, zugunsten einer zentral angelegten Loggia mit Balkon – mit Geländer in Form einer Balustrade – sowie weniger plastischen Pilastern an Stelle der seitlich eingestellten Säulen hinter, bzw. vor der Bogenöffnung. Diese Modifikation des Formenrepertoires ist nicht auf ästhetische Auswahlkriterien rückführbar, denn „es waren ihre Bedeutung und Brauchbarkeit für die Vermittlung nationalsozialistischer Inhalte, die den Ausschlag gaben für die Übernahme der historischen Formen.“⁵⁴⁸ Allerdings wurde der ursprüngliche Kontext dieser „Bedeutungsformen“ dekonstruiert und ein neuer Bezugsrahmen – keine neue Formensprache/-einheit⁵⁴⁹ – geschaffen, welcher dem „Prinzip

⁵⁴⁴ Wilhelm Lotz, Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, in: Die Kunst im Dritten Reich, 1938, S. 264-268, zit. nach: Reichel 1991, S. 237; vgl. Teut 1967, S. 190.

⁵⁴⁵ Mayr 1994c, S. 343.

⁵⁴⁶ Mayr 1994c, S. 343.

⁵⁴⁷ Thies 1976, S. 97; vgl. Petsch 1976, S. 102 und S. 106; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 85f. Den im Weltkrieg Gefallenen zum Gedenken und offensichtlich als Zeichen zukünftiger Triumphe hätte der Triumphbogen für Berlin bereits vom Platz des geplanten Bahnhofs aus sichtbar sein und den Blick auf die fünf Kilometer entfernte *Große Halle* dahinter konzentrieren sollen. – Wulf 1963, S. 289.

⁵⁴⁸ Petsch 1992, S. 202.

⁵⁴⁹ Vgl. Petsch 1992, S. 203.

des Monuments bzw. Denkmals⁵⁵⁰ entspräche. So entstand auch im Falle der Gauhalle ein Ort kultischer NS-Selbstinszenierung, nobilitiert und gleichsam legitimiert durch die Aneignung einer vergangenen Symbolsprache aus vergangenen Epochen uneingeschränkter Gewaltherrschaft.⁵⁵¹

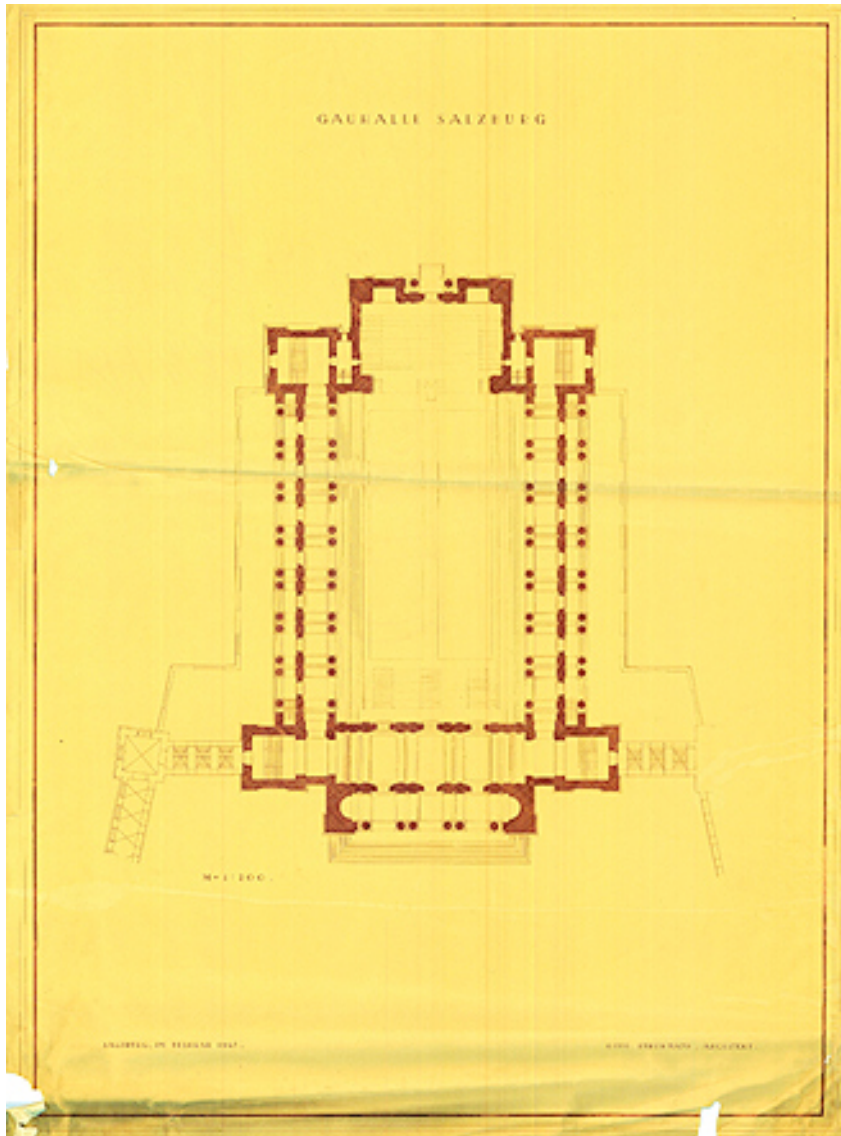


Abb. 79: Otto Strohmayer, Entwurf einer Gauhalle für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Grundriss (Erdgeschoß).

Ein Grundriss der Gauhalle von Otto Strohmayer von Februar 1942 beweist noch einmal die „Singularität“ des ästhetischen Architekturprogrammes, immer bezogen auf die Politik des Nationalsozialismus: Zwar hätte sich die dem Platz zugewandte Fassadengliederung mit Kolonnaden – hier noch in Form von Säulen, später kolossalen Pilastern – nicht wesentlich von den Längsseiten unterschieden. Während diese jedoch zwischen den risalitartigen Turmbauten – antiken Festungsarchitekturen nachempfunden – eingespannt gewesen wären, erscheint die Eingangsfront mit Doppelsäulen den höheren Eckrisaliten im Entwurf vorgelagert und durch eine Freitreppe vom Vorplatz abgehoben. Auf

⁵⁵⁰ Bartetzko 1985a, S. 98.

⁵⁵¹ Vgl. Bartetzko, 1985a, S. 96; vgl. Petsch 1992, S. 202.

diese Weise hätte sich dem Betrachter das Bild eines Pseudo-„Podiumstempels“ aufgedrängt, der über eine „Säulenhalle“ erreicht wird. Dass die, durch Überdimensionierung vergrößerten Proportionen mit dem Schlagwort „Neoklassizismus“ nichts mehr gemein haben, ist offensichtlich.⁵⁵²

Auch die Planung des Innenraums der Gauhalle zeigt, dass es den historischen Zusammenhang mit antikem Tempelvokabular vorzutauschen galt: Hinter dem, durch Stufen vom Bodenniveau zusätzlich abgehobenen Hauptraum befindet sich dem Grundriss zufolge ein scheinbar unzugängliches, gegen die „Cella“ geöffnetes, erhöhtes Hintergemach, eine Art pseudo-sakraler Altarraum.⁵⁵³ Während Hitler das geringe Fassungsvermögen von Kirchen kritisierte, sollten die monumentalen NS-Bauten ihm zufolge einer großen Menschenmenge die „demokratische“ Teilhabe am politischen Geschehen ermöglichen: Der Imberg als „heiliger Bezirk unseres Volkes“⁵⁵⁴ – „Ort eines pseudoreligiösen Staatskultes“⁵⁵⁵. Mit einem effektiv inszenierten „Führerpodium“, das gleichsam den optischen Zielpunkt der Halle markiert hätte, wäre der entsprechende Rahmen für die propagandistische Glorifizierung des Regimes und die Identifizierung der Gefolgschaft mit ihrem „Führer“ entstanden.⁵⁵⁶

Die Stirnseite des Gebäudes wurde mit einem an der Rückseite der Tribüne angelegte Balkon für den „Führer“ ebenfalls architektonisch unterstrichen – Hitler hätte von diesem Punkt aus den größten Teil der Stadt Salzburgs überblickt und damit seine Allmachtsphantasien materialisiert. Die Baukörper hätten hier freilich nicht bloß einer spezifischen Aufgabe (Versammlungshalle) entsprechen sollen, sondern diene immer auch der Selbstdarstellung des Bauherrn. Trotz der riesigen Dimensionen gab die Architektur stets Gelegenheit, die Stelle des „Führers“ besonders hervorzuheben und ihn als Übermenschen („Maß aller Dinge“) zu inszenieren⁵⁵⁷ – „dieses Auge-in-Auge-Stehen, der Führer vor dem Volk und das Volk vor dem Führer, ist immer die bestimmende Ordnung für die Anlage“⁵⁵⁸. Um die Ausrichtung auf den „Führer“ sicherzustellen, wurden Führerbalkon bzw. -kanzel daher ausnahmslos in der Mittelachse angeordnet.

Aus dieser Motivation heraus wird verständlich, warum man an einer ernsthaften Auseinandersetzung mit historischer Architektur nicht interessiert war.⁵⁵⁹ Stattdessen bediente man sich nahezu aller Formen der Architekturgeschichte, solange sie der Pose der Macht entsprachen.⁵⁶⁰ Hitler vertrat ohnehin die Meinung, dass es keine Baustile gäbe, sondern nur eine ewige Kunst, die aus dem seit Jahrtausenden konservierten Kulturgut des Altertums gespeist wurde, dessen Formenkanone es zu reanimieren galt, weshalb er dazu aufforderte erneut Foren, Tempel, Thermen und Zirkusse zu errichten.⁵⁶¹ Allerdings verlieren antike

⁵⁵² Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 4f. Angeblich lieferte der Eindruck der Salzburger Domfassade konkrete Anreize zur Gestaltung für diese Ansicht der Gauhalle. – Mayr 1994c, S. 343.

⁵⁵³ In griechischen Tempeln wird dieser Teil *Adyton* (griech. das Unzugängliche) genannt, ein Raum in dem das Kultbild/Allerheiligste steht, der allerdings nur zu bestimmten Zeiten von bevorrechtigten Personen (Priestern) betreten werden durfte.

⁵⁵⁴ Nationalsozialistische Baukunst, Mitteilungsblatt d. RKdbK v. 1.9.1939, S. 1, zit. nach: Reichel 1991, S. 228.

⁵⁵⁵ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 20; vgl. Petsch 1976, S. 215. Der Kirchenbau war in den Neugestaltungsplänen nicht vorgesehen, da Hitler die Meinung vertrat, dass die Fortführung des *Römischen Reiches* nur durch das Christentum an seiner Weiterentwicklung gehindert wurde, als dessen Fortsetzung er das *Dritte Reich* verstand. – Thies 1976, S. 73 und S. 99.

⁵⁵⁶ Mayr 1994c, S. 343; vgl. Petsch 1976, S. 212 und S. 215; vgl. Stallmaier 1999, S. 45. Die unter Albert Speer errichtete doppelte Pfeilerhalle für das *Reichsparteitagsgelände* in Nürnberg sah im inneren Zentrum ein Ehrenmal vor, welches den Hintergrund der Rednerbühne Hitlers bilden sollte. – Brenner 1963, S. 121f.

⁵⁵⁷ Thies 1976, S. 90; vgl. Petsch 1976, S. 214.

⁵⁵⁸ Wilhelm Lotz, Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, in: Die Kunst im Dritten Reich, 1938, S. 264-268, zit. nach: Reichel 1991, S. 237; vgl. Petsch 1976, S. 97; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 20; vgl. Thies 1992, S. 185.

⁵⁵⁹ Petsch 1992, S. 204.

⁵⁶⁰ Durth 1988, S. 138.

⁵⁶¹ Thies 1976, S. 73f; Thies 1992, S. 178f; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 19.

„Zitate“ hinsichtlich der gewaltigen, bzw. gewalttätigen Simplifizierung ihre eigentliche „Sinnhaftigkeit“ – „die gesellschaftliche Unterdrückung des Individuums findet damit in der Architektur ihre formale Entsprechung, nämlich in der Unterdrückung des einzelnen Architektururteils“.⁵⁶²

3.4.7. Das Gauhaus: Abwehr und Agitation



Abb. 80: Otto Strohmayer, Modell eines Gauhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Detailansicht.

Mit dem Plan für ein Gauhaus in der Achse der Gauhalle, auf gegenüber liegender Seite des Platzes, wird auf eine weitere prominente „Hochstadt“ der Geschichte hingewiesen: Das *Kapitol* in Rom. Während es ursprünglich den Hügel mit den Haupttempeln der Stadt bezeichnete, wurde das *Kapitol* danach die gängige Bezeichnung für den Haupttempelbezirk einer römischen Stadt. Der kapitolinische Hügel in Rom trug erst später die Gebäude der Stadtverwaltung. So auch den Senatorenpalast – im Auftrag Kaiser Karls des V. „wiederbelebt“, nachdem Michaelangelo 1538 einen Plan zur Systematisierung des Geländes vorgelegt hatte –, auf den Strohmayers Planung für ein Gauhaus „anspielt“.⁵⁶³ Durchgehende Pilaster fassen die annähernd gleichwertigen Geschoße bis auf den Sockel zusammen, lange Fensterachsen bestimmen den Rhythmus der Fassade und verweisen auf das Ordnungsdenken der Renaissance, das Bestreben, die einzelnen Bauteile gleichzuordnen. Neben der Fassadengliederung (– Ende des 16. Jahrhunderts von Giacomo della Porta und Giolamo Rainaldi vollendet –) klingen nicht nur die Mitte des 16. Jahrhunderts von Michaelangelo angelegte Freitreppe und das Portal in Strohmayers ersten Entwürfen nach (vgl. Modelle um 1940), sondern auch der am Senatorenpalast erhalten gebliebene Unterbau des antiken Tabulariums⁵⁶⁴ – durch ein trennendes Gesims deutlich als Sockelzone gekennzeichnet und betont einfach gehalten. Auch die beiden mächtigen Ecktürme des Senatorenpalastes (– Reste aus der Zeit des Gebäudes als Corsi-Festung –) treten im letzten Entwurf (1942) als wehrhafte Eckkrisalite anstelle der anfänglich geplanten seitlichen Glocken- bzw. Fahnentürme in Erscheinung,⁵⁶⁵ sodass sich die Fassade in der ihr auffallenden Breite präsentiert (vgl. Entwurf von 1941), was durch die szenografische Platzgestaltung eher noch unterstrichen wird.

⁵⁶² Petsch 1992, S. 203.

⁵⁶³ Mayr 1994c, S. 343f.

⁵⁶⁴ Bei dem Tabularium auf dem *Kapitol* handelt es sich um ein 78 v. Chr. im Auftrag des Senats angelegtes Staatsarchiv, welches von Lucius Cornelius erbaut wurde.

⁵⁶⁵ Vgl. Glockenturm des Senatorenpalastes in der Mitte des Gebäudes, welcher von 1578 bis 1582 von Martino Longhi dem Älteren anstelle eines Vorgängerbaus errichtet wurde.



Abb. 81: Michaelangelo, Entwurf für den Senatorenpalast am Kapitol, Piazza del Campidoglio, Rom, 1568, Perspektivische Ansicht. (Kupferstich von Étienne Dupérac)

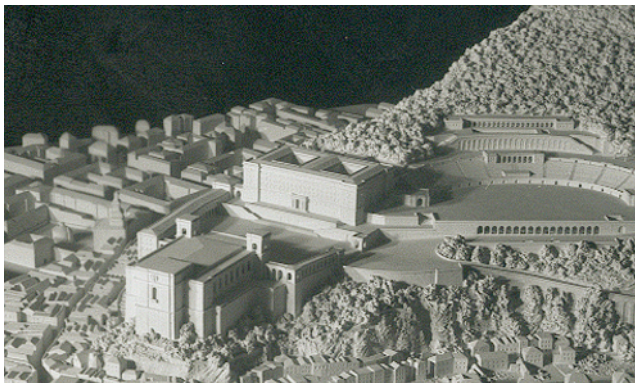


Abb. 82: Otto Strohmayr, Modell eines Gauhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Detailansicht.

Zwar wurde die Meinung vertreten, dass sich die spätere Version (Februar 1942) italienische Palazzi der Hochrenaissance (vgl. Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, 1446; Bernardo Rossellino, Palazzo Piccolomini, ab 1459; Michelozzo, Palazzo Medici-Riccardi, 1444, Florenz) zum Vorbild nahm.⁵⁶⁶ Andererseits zeigt der Vergleich, dass man sich in der letzten Phase noch gezielter an den „Gestaltungsprinzipien“ der offiziellen NS-Architektur orientierte: Die gleichförmige Gliederung der Fassade durch Gesimse und profilierte Fensterrahmen erscheint flach und wie auf die Wand appliziert, die reine Steinsichtigkeit und der Verzicht auf Inkrustation betont wieder den scheinbar „antiken“ Charakter. Da die seitlich angelegten Türme zugunsten von vier Risalitblöcken an den Ecken des Gebäudes entfielen, ebenso wie die ursprünglich geplante Freitreppe in der Hauptachse des Gebäudes, wird der geschlossene Charakter des Baukörpers stärker hervorgehoben. Eine alternative Eingangslösung mit „antikisierendem“ Portikusmotiv unterstreicht stattdessen die axialen, symmetrischen Bezüge; die gekoppelten Freisäulen des Portals ziehen sich über die ersten beiden Geschoße. Diese als Sockelzone schlicht gestalteten massiven Untergeschoße erscheinen in späteren Planungsphasen dahingehend von den anderen Stockwerken differenziert, als die obere Hälfte des quer gelagerten Baublocks durch ein durchgehendes Sockelgesims getrennt und reduzierte plastische Details (strenge Fensterädikulen) abgehoben erscheint (vgl. römische Palastarchitektur, z.B. Michaelangelo, Palazzo Farnese, ab 1546). Im Sockelgeschoß sind kleine, fast quadratische Fenster axial aufgereiht, im Obergeschoß wechselt die Form der Fenster zu einem Hochrechteckformat; sie bereiten den horizontalen Dachabschluss mit profiliertem Dachgesims vor. Die Geschoße der aufgrund einer

⁵⁶⁶ Mayr 1994c, S. 344.

eingefügten Fensterachse breiter proportionierten Eckkrisalite werden durch Eckpilaster vertikal strukturiert und mittels Gesimsbändern horizontal mit dem Kerngebäude verschränkt. Sie bilden einen kolossalen Rahmen für den zentralen, dem Erdgeschoß vorgelagerten und terrassierten Portikus, welcher einem frühen Modell zufolge durch eine der Front vorgelagerte Freitreppe direkten Zugang zur Terrasse gewährte (vgl. Senatorenpalast). Spätere Entwürfe sahen hingegen nur mehr eine zweiarmige Treppenanlage in der Mittelachse der als Tribüne angelegten „Terrasse“ vor dem Appell- bzw. Kundgebungsplatz vor.

In Bezug auf den Grundriss des Gebäudes verrät der vogelperspektivische Blick auf das Modell zumindest, dass sich die verschiedenen Trakte des Gebäudes in der Endphase (um 1942) um je zwei Lichthöfe (mit Arkaden?) angeordnet hätten. Dies legt die Vermutung nahe, dass sich im Gegensatz zur martialisch-abweisenden Fassade, eine prunkvolle Innenrauminszenierung manifestiert hätte. Auf vergleichbare Weise hatte bereits Paul Ludwig Troost die Innenräume der Verwaltungsbauten für München (1937 unter Leonhardt Gall fertig gestellt) mit farbigem Marmor, imposanten Freitreppen und Kassettendecken ausgestalten wollen.⁵⁶⁷ Die Ursache dieser Verlagerung (feudaler Prachtentfaltung) in die unzugänglichen „Privaträume“ der NSDAP liegt in diesem Fall jedoch weniger daran, dass die längst unterwanderten demokratischen Prinzipien der Stadt und die erzwungene Alleinherrschaft nicht allzu offensichtlich zur Schau gestellt werden sollten. Im Gegenteil, in Anbetracht der Dimensionen – einer Fläche von rund 5.650 Quadratmetern – wäre dieser Umstand in aller Deutlichkeit zu Tage getreten. Die Geschlossenheit der Fassaden diene dazu jene nach Außen hin unnahbare „Palastarchitektur“ zu reanimieren, um (Ab)Wehrfunktion und Agitationspathos architektonisch zu verbinden, während die Öffentlichkeit durch massenhafte visuelle Medienverbreitung gleichzeitig mit den Repräsentationsräumen im Inneren mit Sicherheit bekannt gemacht worden wäre (vgl. Reichskanzlei, Kapitel 3.2.4.).

3.4.8. Die Wiedergeburt Salzburgs als *Roma nova*

Die auf den Appellplatz ausgerichteten Bauten auf dem Imberg bedurften aufgrund ihrer Massigkeit und Dominanz nur einiger weniger Herrschaftsformen; die Verbindung einer geringen Anzahl „historisierender“ Zitate war wirksames Mittel genug, um „formalästhetisch einen feudalen Stammbaum zu rekonstruieren“⁵⁶⁸ und die Unbezwingbarkeit und Macht, die von diesen Bauwerken ausging, vor Augen zu führen.⁵⁶⁹ „Sei es im scheinbar zerstreuten Hindurchgehen, sei es in der den einzelnen vernichtenden Leere der riesigen Plätze und Stadtachsen bzw. dem schockierenden Anblick der Volkshallen, Partei- und Staatsmonumente – seine politisch-soziale Rolle wurde dem ‚Volksgenossen‘ ständig vor Augen gehalten [...],“⁵⁷⁰ wobei an anderer Stelle noch darauf hinzuweisen sein wird (vgl. Kapitel 3.5.3.), dass dem Material im Verlauf der Planung im Gegensatz zur historischen Form ein übergeordneter Stellenwert zukam, da dieses besser geeignet war den gewünschten Eindruck von Schwere und Unverrückbarkeit hervorzurufen.⁵⁷¹

Damit soll keineswegs suggeriert werden, dass die Verbindung der Einzelemente zufällig oder willkürlich erfolgte. Vielmehr handelte es sich um einen „programmatischen Eklektizismus“⁵⁷², der nicht in erster Linie dazu eingesetzt wurde, um (architektur)historische

⁵⁶⁷ Petsch 1976, S. 86.

⁵⁶⁸ Weihsman 1998, S. 41.

⁵⁶⁹ Petsch 1976, S. 208; Weihsman 1998, S. 44.

⁵⁷⁰ Und weiter: „In diesem Konzept nun lag eine ebenso neuartige wie – im Sinne des Nationalsozialismus – gelungene Form informaler Kontrolle.“ – Brenner 1963, S. 130.

⁵⁷¹ Vgl. Petsch 1976, S. 86f.

⁵⁷² Gerhard Fehl zit. nach: Weihsman 1998, S. 35/Wulf 1963, S. 296.

Kontinuität zu beschwören, „sondern um mit Hilfe vertrauter Architekturformen und -symbole die Überzeugungskraft der NS-Weltanschauung zu steigern, um die quasi ‚religiöse Potenz‘ der Massenbasis zu aktivieren.“⁵⁷³ So werden auch im Fall der Imberg-Bebauung Bauelemente zu bedeutungsgeladenen Herrschaftsformen und sind als Ausdruck Rainers’ „Kaiserstils“ zu verstehen, der seine absolutistische Vorstellung von Salzburg als *roma nova* beispielsweise anhand des Gauhauses realisiert sehen wollte. „Mehrere betonte der Gauleiter, daß Salzburg der geschichtlich reichste Gau der Ostmark sei und eine ‚reichswichtige‘ Kulturaufgabe zu erfüllen habe.“⁵⁷⁴ Es ging nun darum, selbstbewusst zu zeigen, was in Salzburg architektonisch geleistet werden konnte, um sich an einer, den antiken Bauten ebenbürtigen Stelle innerhalb der Geschichte zu positionieren.⁵⁷⁵ Mehr noch: Da Hitler einzig und allein dem antiken Rom den Titel des „Weltreiches“ zugestand und das *Dritte Reich* als Fortsetzung der römischen Weltmachtsgeschichte bezeichnete, galt es das römische Erbe durch „Bauten, wie sie die Welt bisher noch nicht gesehen haben würde“⁵⁷⁶ (in erster Linie in Bezug auf die Ausmaße) zu übertreffen.⁵⁷⁷

Aus der Sicht dieses verklärten Geschichtsbildes wird klar: Auch der Entwurf Strohmayers für ein Gauhaus trachtete danach, beispiellose Architektur zu erschaffen, die sich der römischen Antike/Renaissance zumindest als gleichwertig zugesellt. Zunächst einmal an seiner Machtbehauptung und -ausweitung interessiert, musste Rainer die Vorstellung imponiert haben, es Kaiser Karl gleichzutun, welcher im Jahr 1536 nach der Rückkehr von einer Tunis-Expedition im Triumphzug am Kapitolsplatz in Rom einzog, der für diesen Anlass neu gestaltet wurde, um die seit dem Niedergang Roms verloren gegangene Bedeutung des Hügels wiederherzustellen. Rainer wollte sich wie jeder andere Gauleiter auch in, bzw. durch eine Art *roma nova* verewigt sehen.⁵⁷⁸ Vor diesem Hintergrund ist auch Speers Kritik an den „unvernünftig“ geplanten städtebaulichen Maßnahmen zu verstehen, bei denen die so genannte „Neugestaltung“ im Endeffekt gar nicht mehr Motivation und Ziel der Planungen war, sondern „bestenfalls“ die Kopie des Berliner Schemas.⁵⁷⁹ Andererseits zeigt es auch „den Grad der inneren Gleichschaltung“⁵⁸⁰, dass Speers Einheitslösung selbst auf Kleinstädte übertragen werden sollte. Auch Speer musste aus diesem Grund die Frage beschäftigt haben: Wie viele Versionen „Roms“ verträgt ein Reich?

3.4.9. Platzgestaltung: Versiegelung à la Paul Ludwig Troost

Die Absicht, mittels Architektur die Programmatik nationalsozialistischer Politik „abzubilden“, führte zu einer verbindlichen Hierarchie der Bauaufgaben und wies jedem einzelnen Projekt auf dem Imberg einen „angemessenen“ Lösungsweg zu.⁵⁸¹ Auch der Plan für die Gesamtanlage wurde im Hinblick auf den angestrebten baulichen Ausdruck genauestens kalkuliert: Hier galt es, jenseits aller propagierten Formen, den Eindruck von Symmetrie und Gleichrichtung hervorzurufen, das Chaotische des Geländes zu bezwingen und „Architektur als Gesetz walten zu lassen“⁵⁸². Schon zu Beginn der Planung offenbart sich

⁵⁷³ Petsch 1992, S. 202; vgl. Durth 1994, S. 20.

⁵⁷⁴ Hanisch 1981, S. 206.

⁵⁷⁵ Vgl. Thies 1992, S. 177.

⁵⁷⁶ Thies 1992, S. 177.

⁵⁷⁷ Thies 1976, S. 73 und S. 75; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 18; vgl. Thies 1992, S. 178 und S. 190.

⁵⁷⁸ Vgl. Speer 1993, S. 157.

⁵⁷⁹ Speer 1993, S. 157.

⁵⁸⁰ Teut 1967, S. 181.

⁵⁸¹ Vgl. Richter/Zänker 1988, S. 168.

⁵⁸² Bartetzko 1985a, S. 217; vgl. Bartetzko 1985a, S. 190. Die Vorstellung von Architektur als einem „Ordnungsakt“, die symmetrische Grundrissdisposition und die große perspektivische Wirkung lassen sich

ein Interesse an der Systematisierung der Architektur auf dem Imberg und der Festlegung des Raumes durch Ensemblebildung. Da der Lageplan in den Zuständigkeitsbereich Otto Strohmayers fiel, oblag ihm auch die Aufgabe, die unterschiedlichen Gaubauten zu einer möglichst einheitlichen Baugruppe zusammenzufassen: Diese löste er mittels zweier „Korridore“, vergleichsweise niedrigen Brüstungsmauern, die den „versteinerten“, 12.430 Quadratmeter großen Appellplatz architektonisch abschotten sollten, der zwischen Gauhalle und Gauhaus entstanden wäre.

„Die Geometrie der Radial- und Ringstraßen, die Gleichförmigkeit der Fassaden, die Geschlossenheit der horizontal-massigen Bebauung und die Monumentalität der großen Plätze und wenigen Hochbauten: Sie waren in ihrer Gesamtheit Ausdruck einer – vermeintlichen – neuen Ordnung und zugleich Assoziation an römische Städte, ägyptische Pharaonengräber und antike Tempelanlagen.“⁵⁸³

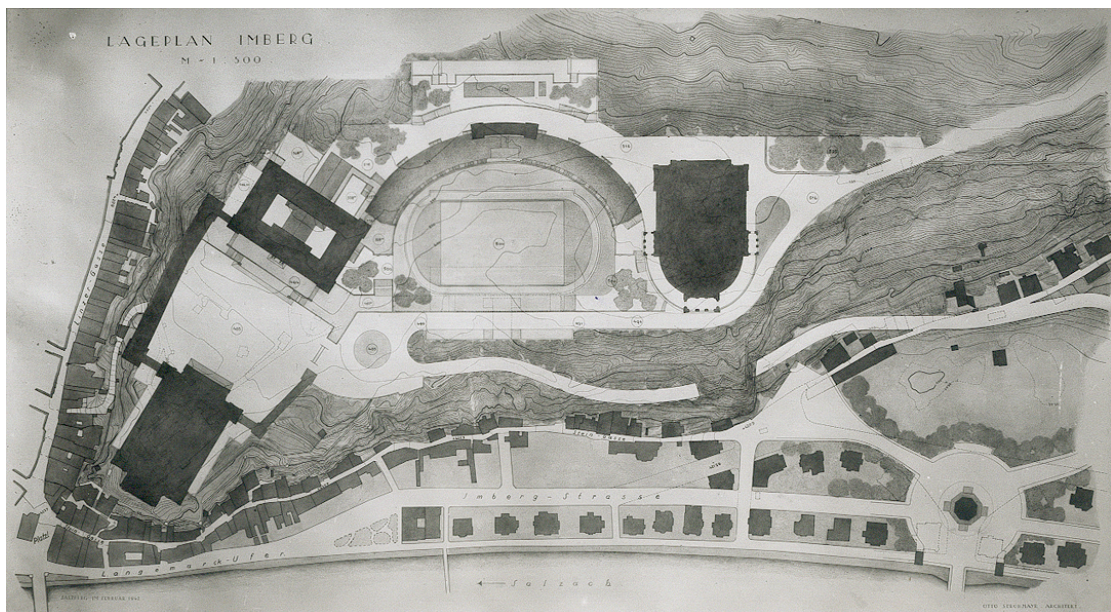


Abb. 83: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Lageplan.

Das Ausnützen der optischen Wirksamkeit eines geschlossenen Platzes erinnert aber auch an Gian Lorenzo Berninis symbolische Form der Kolonnaden vor dem Petersplatz in Rom (1645/67), welche dieser mit den „mütterlichen Armen der Kirche“ verglich „welche sowohl Katholiken umarme, um sie im Glauben zu stärken, als auch Häretiker, um sie wieder zur Kirche zurückzubringen“. (Als Vorbild hatte Bernini wiederum die Rekonstruktion römisch-antiker Zirkusanlagen vor Augen.) Auf dem Gauforum kommt stattdessen das Gegenteil zum Tragen. Hier geht es um Eingrenzung, Ausgrenzung bzw. Abgrenzung.⁵⁸⁴ Der umschlossene Raum fordert die Versammelten dazu auf, als geschlossene Nation („Volksgemeinschaft“) in Erscheinung zu treten, wohl wissend, dass ihre Eingliederung den Ausschluss anderer impliziert hätte.⁵⁸⁵ Der flache Dachabschluss und das Gelände lassen darauf schließen, dass den Arkadengängen hier nicht eine rein optisch-dekorative Verbindungsfunktion in Bezug auf die Platzgestaltung zugekommen wäre. Es entsteht der Eindruck eines Festungsrings, der das Forum nicht nur nach Außen hin abgrenzt, sondern die

durchaus als Symbol des beginnenden 20. Jahrhunderts werten (vgl. Camillo Sitte, Daniel Hudson Burnham, Ludwig Mies van der Rohe). – Pehnt 1983, S. 41f und S. 71.

⁵⁸³ Wulf 1963, S. 302f.

⁵⁸⁴ Vgl. Petsch 1976, S. 87.

⁵⁸⁵ Vgl. Julius Schulte Frohlinde, Baukultur im Dritten Reich, in: Bauten der Bewegung, 1939, 1, S. 4-5, zit. nach: Reichel 1991, S. 227; vgl. Wulf 1963, S. 304; vgl. Ogan 1992, S. 21.

Masse nach Innen einschließt und so gleichsam Verteidigungs- und Kontrollfunktion in Einem erfüllt. Das Arkadenmotiv der eingeschossigen Wände wiederholt sich auch am Bau des Stadions, stellt so eine optische Verbindung der Baukomplexe her und untermauert damit den fortifikatorischen Charakter der gesamten Anlage, um die Masse auf Kampf- bzw. Opferbereitschaft einzuschwören.

„Hiermit erfährt die traditionelle Festungsanlage eine entscheidende Umdeutung, da sich in der mittelalterlichen Burg oder hinter der Stadtmauer die Bevölkerung nach außen verteidigte. Im Nationalsozialismus diente die Verwendung von Formen und Typen aus der Wehrarchitektur anderer Gesellschaftsepochen dazu sowohl die Macht des Systems zu veranschaulichen, als auch gleichzeitig disziplinierend auf die Massen einzuwirken.“⁵⁸⁶

Dem Problem der szenischen Gestaltung begegnete Strohmayer seinen Plänen zufolge, wie vielen NS-Architekten vor ihm, mit einer „Versiegelung“ des Platzes – diese erfolgte bei allen Aufmarschplätzen im *Dritten Reich* mit Natursteinplatten⁵⁸⁷ –, welcher die Funktion eines Sockels übernimmt, den Ort aus dem alltäglichen Stadtgefüge heraushebt – den Autoverkehr verbannt – und die Denkmalbedeutung unterstreicht.⁵⁸⁸ In Kombination mit den ein- und abgrenzenden Arkaden entsteht so der Eindruck einer Art Binnenwelt, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt und in der jeder Baukörper seinen rechtmäßigen Platz erhält.⁵⁸⁹ Eine vergleichsweise Separation von der Außenwelt und „Versteinerung“⁵⁹⁰ des architektonischen Binnenraums erfuhr etwa der Münchner Königsplatz, der nach einer pseudo-„klassizistischen“ Umgestaltung unter Paul Ludwig Troost – bis zu seinem Tod 1934 Hitlers wichtigster Ratgeber in Architekturfragen⁵⁹¹ –, den Rahmen für Groß- und Festveranstaltungen, Kundgebungen und Paraden der NSDAP bieten sollte.⁵⁹² Dies machte einen Versammlungsplatz von entsprechender Größe erforderlich, mit dessen Ausarbeitung bereits vor 1933 begonnen wurde.⁵⁹³ Der monumentale Eindruck der streng axialen, symmetrisch exakt von Repräsentationsbauten umschlossenen Anlage wurde von Beginn an als Vorbild sämtlicher Bauvorhaben im repräsentativen Stil des Reiches – „neuer deutscher Reichsstil“ oder „germanische Tektonik“, wie Hitler es bezeichnete⁵⁹⁴ –, propagiert.⁵⁹⁵

Als Ikonen gefeiert, akkumulierten auch die Bauten Troosts ein Repertoire an altbekannten Formen; insbesondere Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze⁵⁹⁶ lieferten das Rohmaterial klassizistischer Formen, die der ehemalige Schreinermeister (vgl. Innenausstattung der Hapag-Lloyd-Luxusdampfer)⁵⁹⁷ Troost auf dumpfe Tektonik reduzierte

⁵⁸⁶ Petsch 1976, S. 95.

⁵⁸⁷ Petsch 1976, S. 133f.

⁵⁸⁸ Vgl. Petsch 1976, S. 209.

⁵⁸⁹ Vgl. Bartetzko 1985, S. 180f. „Alle Architekturen entwickeln ihre Fassaden in der Binnenwelt des Platzes, während die Rückseiten weitgehend schmucklos bleiben.“ – Bartetzko 1985a, S. 192.

⁵⁹⁰ Petsch 1992, S. 200.

⁵⁹¹ Thies 1992, S. 183.

⁵⁹² Weihsman 1998, S. 33.

⁵⁹³ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 21. Die Grundsteinlegung für das von Troost geplante *Haus der deutschen Kunst* erfolgte am 15. Oktober 1933; bis 1937 waren die Arbeiten am Königsplatz im Wesentlichen abgeschlossen. – Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 159.

⁵⁹⁴ Brenner 1963, S. 124; vgl. Rittich 1938, S. 36.

⁵⁹⁵ Weihsman 1998, S. 34. Vgl. Hartmut Mayer, Paul Ludwig Troost. "Germanische Tektonik" für München, Tübingen (u.a.) 2007.

⁵⁹⁶ Die ursprüngliche Platzgestaltung geht auf Vorstellungen Ludwigs I. zurück, nach denen Leo von Klenze Entwürfe für die Propyläen als Eingangsmotiv (1846-60) und eine Glyptothek (1816-28) gestaltete; der Entwurf für eine neue Staatsgalerie (1838-48) als Pendant geht auf Georg Friedrich Ziebland zurück. – Petsch 1976, S. 85.

⁵⁹⁷ Wulf 1963, S. 294; Thies 1976, S. 83; Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 21 und S. 179; Thies 1992, S. 183; vgl. Dr. Hans Kiener, Germanische Tektonik, 1937, in: Teut 1967, S. 183f. „In diesem Sinn erfolgte sein erster Auftrag, die Umgestaltung und Einrichtung des klassizistischen Palais Barlow in München zum Braunen Haus, im Stil der Luxusklasse der Norddeutschen Lloyd.“ – Richter/Zänker 1988, S. 179.

(„Reduktionsklassizismus“⁵⁹⁸) und was davon übrig blieb – schmucklose, kubische Formen, geschliffene, flache Elemente – beliebig neu kombinierte:⁵⁹⁹ „Diese Reduktion auf einige wenige ‚Erkennungszeichen‘ [– klassizistisch verstandene Elemente wie ein hoch angehobener Sockel, große Treppenanlagen, horizontal strukturierte Fassaden, Eckbetonungen, Gesimse und gewaltige Säulenreihen –; Anm. d. Autorin]⁶⁰⁰ sowie die versatzstückartige Montage der Einzelteile ermöglichten es den zahllosen Epigonen Troosts, je nach Bedarf Baublöcke in allen Größen zu entwerfen und sie nahezu beliebig mit Funktionen zu füllen. Bei den großen Achsenplanungen, Gau- und Kreisforen oder Neugestaltungszentren wurden nahezu identische Blöcke einfach addiert und mit Bezeichnungen verschiedener Funktionen versehen,⁶⁰¹ während die äußeren Bauvolumen dadurch gleichzeitig aus der Verbindung mit ihrer inneren Zweckbestimmung heraustraten.



Abb. 84: Paul Ludwig Troost, Königsplatz, München ab 1933, Ansicht von den Propyläen auf die Neubauten Südosten.

Abb. 85: Paul Ludwig Troost, Königsplatz, München ab 1933, Lageplan.

Zwar ging es bei Troosts „Fassadenstil“⁶⁰² darum, Architektur als Bühne für ein politisches Schauspiel gigantischen Ausmaßes zu konstruieren, mithilfe eines großen Vorplatzes, der zugleich Bühne und Zuschauerraum darstellte; gleichzeitig machen seine Bauten gerade aufgrund der gewaltigen Ausmaße und den daraus resultierenden, bzw. zusätzlichen Vergrößerungen seine „architektonische Unfähigkeit“⁶⁰³ deutlich: Mit der Umgestaltung des Münchner Königsplatzes schuf er keinen magischen Ort, sondern eine steinerne Attrappe.⁶⁰⁴

„In ihrem Ausdruck auf den Gegensatz zu ‚Alltag‘ und ‚Zweckbestimmung‘ verpflichtet, fielen sie in den nachklassizistischen Fassadenstil zurück. Das Gesamtbild bekundete einen ins Kolossale gesteigerten Ausdruckswillen, in dem einzelne Bauteile und -formen puristisch-dürftige Züge annahmen. Gewisse Merkmale wurden schließlich zu Stereotypen nationalsozialistischer Repräsentations-Architektur: die streng symmetrischen und wo möglich in sich noch einmal zentrierten Aufrisse; die massive Wucht und Anordnung des Materials, dazu auf ‚deutschen Werkstein‘ verpflichtet, Glas und leichten Baustoffen abgeneigt; Eckquader, gelegentlich auch Schrägungen des Sockels wie bei mittelalterlichen Burgen, dann anstelle der Säulen kannelierte Pfeiler und Pilaster, denen Basen und Kapitelle genommen waren; weiterhin Baumotive wie den ‚Führerbalkon‘, der gleicherweise die Neue Reichskanzlei wie die Fassade

⁵⁹⁸ Weihsmann 1998, S. 43.

⁵⁹⁹ Nerdinger 2004, S. 126f; vgl. Nerdinger 1994, S. 13; vgl. Peter Reichel zit. nach: Weihsmann 1998, S. 34f.

⁶⁰⁰ Richter/Zänker 1988, S. 182.

⁶⁰¹ Werner Durth/Winfried Nerdinger zit. nach: Weihsmann 1998, S. 41.

⁶⁰² Brenner 1963, S. 123.

⁶⁰³ Nerdinger 1994, S. 15; vgl. Nerdinger 2004, S. 128.

⁶⁰⁴ Durth 1994, S. 21.

des Hotels ‚Elephant‘ im idyllischen Weimar schmückte; und schließlich immer wieder die überdimensionale Ausdehnung der Bauten selbst.⁶⁰⁵

3.4.10. Das Stadion – „eine gigantische Fehlkonstruktion“?

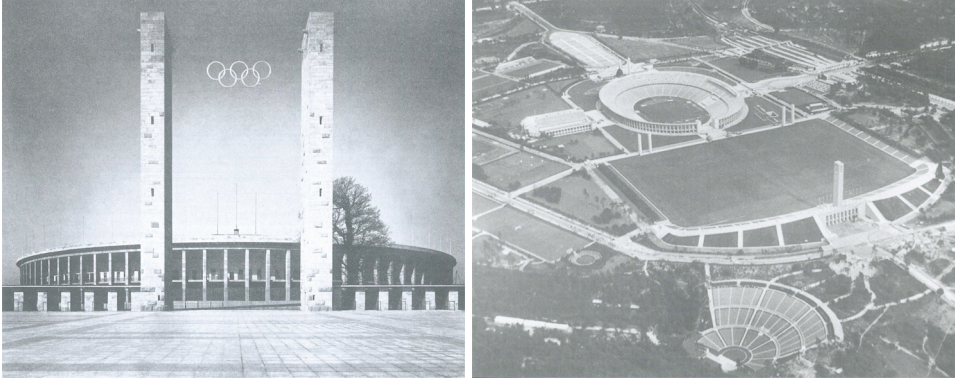


Abb. 86: Werner March, Olympiastadion, Grunewald, 1934-1936, Ansicht auf Olympisches Tor im Osten mit Bayern- und Preußenturm.

Abb. 87: Werner March, Reichssportfeld mit Olympiastadion, Grunewald, 1934-1936, Luftaufnahme.

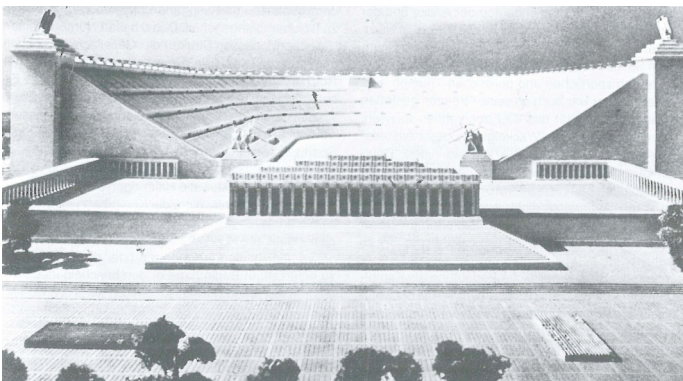


Abb. 88: Albert Speer, Entwurf für ein Deutsches Stadion auf dem Reichsparteitagsgelände, Nürnberg, 1937, Modellansicht.

Stadien, Sportplätze und -einrichtungen, wie sie im *Dritten Reich* geschaffen wurden, waren als Bauträger propagandistischer Selbstinszenierung eine besonders wirksame Projektionsfläche für die „Ästhetisierung der Politik“⁶⁰⁶ – in eben dem Maße, wie sportliche Betätigung dazu diente, verwertbare Eigenschaften wie Opferbereitschaft zu verinnerlichen und staatliche Machstrukturen zu verherrlichen, das inhaltliche Vakuum durch den „Schein äußerer Formen“⁶⁰⁷ zu kompensieren.⁶⁰⁸ Während man bei der Vermarktung des

⁶⁰⁵ Brenner 1963, S. 123.

⁶⁰⁶ „Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung der Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.“ – Benjamin 1977, S. 42; vgl. Wulf 1963, S. 296; vgl. Sontag 1974, S. 124: „Nie zuvor ist die Beziehung zwischen Herren und Sklaven so bewußt ästhetisiert worden [wie im Nationalsozialismus; Anm. d. Autorin].“

⁶⁰⁷ Ogan 1992, S. 15.

⁶⁰⁸ Weihsmann 1998, S. 178-182; vgl. Sontag 1974, S. 111: „Die Massen sind dazu da, geformt zu werden, etwas Gestaltetes zu sein. Daher spielen sportliche Massenveranstaltungen, die inszenierte Zurschaustellung von

germanischen Schönheitsideals („Rassekörper“) auf Akte der antiken Plastik zurückgriff, tritt die Antikenrezeption auch im Bereich der Architektur bei den großen Stadien(entwürfen) des *Dritten Reiches* in Augenschein.⁶⁰⁹ So wusste der NS-Architekt Werner March (1894-1976) beispielsweise davon zu berichten, dass sein *Olympia-Stadion* und das dazugehörige *Reichssportfeld* (1934-1936) in Grunewald der Originalanlage in Olympia nachempfunden wurde.⁶¹⁰ Tatsächlich verlieh die auf nationalsozialistische Sportanlagen übertragene offizielle Baukunst diesem einen völlig anderen Charakter.⁶¹¹

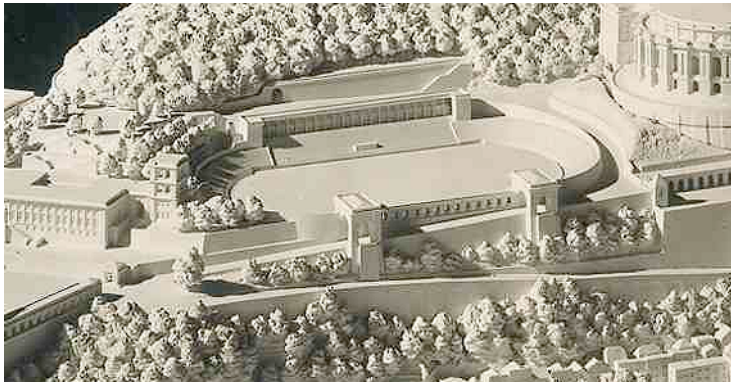


Abb. 89: Otto Strohmayer, Modell eines Stadions für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Detailansicht.

Strohmayers Entwurf für ein großes Stadion für den Imberg bestand in seiner Grundform zunächst aus zwei parallelen, geraden Bahnen, die zu beiden Seiten durch eine Kehre mit ansteigenden Zuschauerrängen verbunden gewesen wären. Die Sitzreihen, welche in seiner Planung konzentrisch um die Mitte ansteigen, sind durch radiale Treppen in einzelne Sektoren unterteilt. Spätestens ab 1942 wurde der Entwurf in dieser Form jedoch verworfen und nahm stattdessen Speers *Deutsches Stadion* für das *Reichsparteitagsgelände* in Nürnberg (1937) zum Vorbild, dessen Zeppelintribüne, angeblich dem attischen Schema nachempfunden, nur durch eine Kehre verbunden gewesen wäre.⁶¹² Mit einer Spielfeldfläche von 55.000 Quadratmetern und einem Fassungsvermögen von rund 405.000 Zuschauern, hätte diese „gigantische Fehlkonstruktion“⁶¹³ die Richtmaße des internationalen Sports um ein Vielfaches überstiegen – hinsichtlich der Innenabmessungen hätte es eher einem römischen Zirkus (Hippodrom) entsprochen –, weshalb Speer sogar in Erwägung zog, Spezialbrillen für die Zuschauer der obersten Ränge einzuführen.⁶¹⁴

Körpern, eine so wichtige Rolle in allen totalitären Staaten; [...] die Beherrschung oder die Zügelung von Kraft; militärische Präzision.“

⁶⁰⁹ Weihsmann 1998, S. 180-182; vgl. Ogan 1992, S. 33.

⁶¹⁰ „Neben der Kampfbahn, das *Stadion*, lagert sich das Maifeld, das *Forum* mit einer Langemarckhalle als *Templon*, die Freilichtbühne als *Theatron*, die Reichsakademie als *Gymnasion*, das Haus des Deutschen Sports als *Prytaneion* und das öffentliche Erholungsgelände als *Palästra*. Und selbst der heilige Ölbaum am Eingang zum Tempel des olympischen Zeus [...] hat seine Wiederkehr gefunden in der deutschen Eiche, die heute am olympischen Tor die Eintretenden begrüßt.“ – Werner March zit. nach: Rittich 1938, S. 67f; vgl. Petsch 1976, S. 133; vgl. Werner March, Die Bauten des Reichssportfeldes, Juli 1936, in: Teut 1967, S. 200-206.

⁶¹¹ Petsch 1976, S. 133.

⁶¹² Bernett 1992, S. 207; vgl. Petsch 1976, S. 95f.

⁶¹³ Vgl. Hajo Bernett, Albert Speers „Deutsches Stadion“ war eine gigantische Fehlkonstruktion, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 205-209.

⁶¹⁴ Hitler setzte sich bewusst über die olympischen Maßangaben hinweg; er plante einen Ersatz der Olympischen Spiele unter der Schirmherrschaft der SA. – Thies 1976, S. 90f; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 212; vgl. Thies 1992, S. 185. An einem Berghang im Hirschbachtal bei Oberklausen, einem kleinen fränkischen Dorf in der Oberpfalz, ging man daran, einen kompletten Ausschnitt der Tribüne im Maßstab 1:1 zu errichten, um so die Wirkung in relativ realitätsnahen Verhältnissen zu erproben. – Bernett 1992, S. 209; vgl. Petsch 1976, S. 95; vgl.

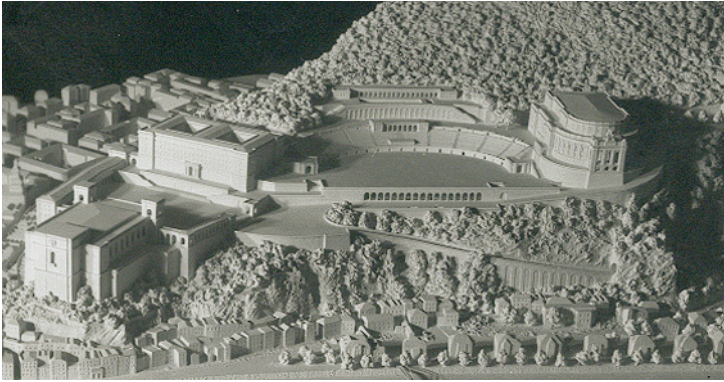


Abb. 90: Otto Strohmayer, Modell eines Stadions für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Detailsicht.

In der später ausgeführten Planung Strohmayers hätte die verkürzte Tribüne ebenfalls eine Front- und Schauseite gebildet und so einerseits den monumentalen Charakter nach Außen hin verstärkt und andererseits eine stärkere Verbindung zum Appellplatz hergestellt.⁶¹⁵ Vielleicht unter dem Eindruck griechischer Theaterbauten, wie sie am Rande einer antiken Akropolis häufig Platz fanden, öffnet sich das Halboval Richtung Stadtkulisse, wobei die Sitzreihen hier nicht dem natürlichen Gelände des Kapuzinerberges „aufgesessen“ hätten, sondern allem Anschein nach durch Umgänge und Treppenanlagen unterbaut, bzw. umsäumt gewesen wären, wie auch bei römischen Amphitheatern der Fall. Die ellipsenförmige „Arena“ – mit einer Fläche von 9.870 Quadratmetern – der letzten Planungsstufe (um 1942) mit den durch Rundbogenstellungen gebildeten, äußeren Umfassungsmauern, sowie einer prominent gestalteten „Kaiserloge“⁶¹⁶ im Zentrum der halbkreisförmigen Tribüne können als zusätzliche Indizien gelesen werden, dass auch diese (Amphitheater) als „Quelle“ herangezogen wurden (vgl. Verona 30 n. Chr. oder das Kolosseum in Rom, 70-80 n. Chr.).⁶¹⁷ Allerdings scheinen bestimmte stilistische Details, wie die Rundbogenöffnungen rahmenden Säulenordnungen mehr oder minder bewusst „übergangen“ worden zu sein. Tatsächlich steigern die Vereinfachung des Rundbogenmotivs und der Einsatz von Blendarkaden hinter der Zuschauertribüne den festungsartigen Eindruck der Anlage, die als halbkreisförmige Vormauer als Befestigungsanlage des Tores in Erscheinung tritt.

3.4.11. Exkurs: Die Inszenierung der Form durch Thingstätten

Einen verwandten Typus findet das entworfene Sportensemble auch in den nationalsozialistischen *Thingstätten* – „Feierstätten für Großveranstaltungen unter freiem Himmel“⁶¹⁸ – deren Errichtung eine eigene Architektur in Bezug auf den Ablauf und Inhalt so genannter *Thingspiele* hervorbrachte, bei der es in erster Linie darum ging, den Zuschauerraum zu erweitern und die Beschränkung der Zuschauerzahl zu überwinden, um so eine größere Gruppe von Menschen in ihren Bann zu schlagen.⁶¹⁹

Weihsmann 1998, S. 205. Die Ausschachtung des Geländes konnte bis Kriegsende vollendet werden; im September 1939 wurde der Baustopp angeordnet. – Thies 1976, S. 91f.

⁶¹⁵ Vgl. Bennett 1992, S. 207.

⁶¹⁶ Leni Riefestahls Film *Olympia* (1936) zeigt, wie „über allen der stumme und starre Blick des huldvollen Super-Zuschauers Hitler“ liegt, dessen Präsenz gleichsam die vollkommene Unterwerfung durch äußersten physischen Einsatz legitimiert. – Sontag 1974, S. 107.

⁶¹⁷ Mayr 1994c, S. 344.

⁶¹⁸ Weihsmann 1998, S. 197.

⁶¹⁹ Petsch 1976, S. 113f.

„Für Planung und Bau der Thingstätte wurde beim Reichsbund eine Beratungsstelle eingerichtet, der auch Architekten angehörten. Es wurden Schulungstagungen veranstaltet, deren Protokolle in Buchform als Anleitung erschienen. Daneben gründete Propagandaminister Joseph Goebbels einen Dichterkreis, der unter der Leitung des Reichsdramaturgen Rainer Schössler stand und ebenfalls Tagungen ausrichtete. Daraus sollte der Anstoß zur Schaffung eines Repertoires von Stücken und Inszenierungen gegeben werden, mit dem das Reichspropagandaministerium den eigentlichen Zweck der Thingstätten als Ort kultischer Veranstaltungen im Geist des Nationalsozialismus erfüllen wollte.“⁶²⁰

Was die charakteristischen Merkmale dieser Freiluftanlage anlangt, beinhaltete die klassische *Thingstätte* meist einen halbkreisförmigen, ansteigenden Zuschauerraum und diesem gegenüber die gestaffelten Spielfeldflächen.⁶²¹ Im Gegensatz zum antiken Schema des wesentlich kleineren griechischen Theaters⁶²², welches den Thingstätten offiziell zugrunde gelegt wurde, waren Szenenbau und Sitzreihen in der NS-Version nicht mehr voneinander getrennt, weshalb Thingplätze die Form eines Arena-ähnlichen Kreisrundes annahmen, das möglichst weiträumig durch konzentrisch-symmetrisch angelegte Ränge umgeben war.⁶²³ Eine solche „Stätte“ in Form des üblichen Kreissegment-Schemata entstand auch in unmittelbarer Nähe zu Salzburg: Der Thingplatz an der Veste Oberhaus in Passau (1934/35) unter der Leitung des Architekten Ludwig Moshamer, ebenfalls in Konkurrenz zu einer benachbarten alten Burg oberhalb der Stadt.⁶²⁴

Da die Theaterarchitektur der Thingplätze im Gegensatz zur Antike gebaut wurde noch bevor ein entsprechendes Repertoire an Stücken vorhanden war und ohne sich der erforderlichen technischen Vorbedingungen (Klima, Felsen) vorab zu versichern, die dem griechischen Amphitheater von Anfang zugrunde gelegt wurden, nahm die Euphorie in Bezug auf die neue Form der Spielstätte so plötzlich ab, wie man sie zuvor heraufbeschworen hatte.⁶²⁵ Die „erstaunliche Fehleinschätzung der effektiven Möglichkeiten des Massentheaters im Freien“⁶²⁶, die sich durch die angestrebte Weiträumigkeit ergebenden optischen und akustischen Schwierigkeiten, finden ebenfalls eine Parallele im Stadionbau des Nationalsozialismus, beispielsweise in Albert Speers Entwurf für ein *Deutsches Stadion* (1937) in Nürnberg.

3.5. Festspiele und Theaterbau in Salzburg (Max Reinhardt und Hans Poelzig)

Otto Reitters Beitrag zum „Neugestaltungsprojekt Imberg“ beschränkte sich zunächst auf die Planung eines Festspielhauses.⁶²⁷ Der Umfang des noch verfügbaren Arbeitsmaterials dieses anspruchsvollen Baukörpers – mit rund 1.850 Quadratmetern handelt es sich um das flächenmäßig größte Gebäude –, macht den bisher besprochenen Entwicklungsprozess des Auftrags noch einmal deutlich. Obwohl an anderer Stelle die Meinung vertreten wurde, dass der Theaterbau im *Dritten Reich* von untergeordneter Rolle war,⁶²⁸ kann man das für die Festspielstadt Salzburg nun nicht gerade behaupten.⁶²⁹ Dieser „Bau der Gemeinschaft“ war ob

⁶²⁰ Ohr 1998, S. 198.

⁶²¹ Ohr 1998, S. 199.

⁶²² Das klassische griechische Theater diente nicht bloß der szenischen Aufführung, sondern auch als Versammlungsort politischer Art.

⁶²³ Petsch 1976, S. 116.

⁶²⁴ Weihsmann 1998, S. 202.

⁶²⁵ Teut 1967, S. 228f.

⁶²⁶ Teut 1967, S. 228.

⁶²⁷ Sta Szbg, PA 026/02, Schreiben an Reichsminister Albert Speer, München, 30.3.1942, gez. Otto Meißner.

⁶²⁸ Josef Wulf zit. nach: Weihsmann 1998, S. 188; vgl. Bartetzko 1985b, S. 93.

⁶²⁹ Ebensovienig gilt diese Behauptung für das von Hans Großmann geplante Theatergebäude für ein Gauforum in Bayreuth (1934-37), dem Albert Speer und die Reichskanzlei aufgrund der engen Beziehung, die Hitler zu der Festspielstadt pflegte, besondere Aufmerksamkeit schenkte. – Nerdinger 1993, S. 34.

seiner Lage mehr denn je politisch motiviert: Hier hätte hoch über der Stadt, der alltäglichen Geschäftigkeit entrückt, ein wahrer „Tempel der Kunst“⁶³⁰ errichtet werden sollen, ein totemistischer Kultplatz, der symbolisch den Zusammenschluss der Bewohner Salzburgs erwirken hätte sollen, die zu jenem Zeitpunkt immerhin auf eine an die zwanzig Jahre lange Festspiel-Tradition zurückblicken konnten: 1917 wurde die *Salzburger Festspielhausgemeinde* als Verein konstituiert; der Regisseur und Schauspieler Max Reinhardt (1873-1943) legte noch im gleichen Jahr eine Denkschrift zur Etablierung einer Festspielstätte in Salzburg vor, während Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) in dem anonym publizierten Text *Deutsche Festspiele in Salzburg* (1919) die Idee einer durch Oper und Schauspiel wiederbelebten Stadt vorstellte, die nach den Wirren des Krieges durch eine „vom Krieg zerrissene und entzweite Generation“⁶³¹ gekennzeichnet war. Vor diesem Hintergrund wurde das Theater zu Recht als „wichtiger Faktor zum Zwecke der nationalsozialistischen Massenlenkung und als Form der Massenbeeinflussung“⁶³² im *Dritten Reich* bezeichnet. Die ästhetische Schauseite in prominenter Lage schien mehr als geeignet, den einzelnen Bürger Salzburgs aus seiner Anonymität und Trostlosigkeit herauszureißen und einer konstruierten Gemeinschaftlichkeit zuzuführen.⁶³³



Abb. 91: Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus, Berlin, 1919, Innenansicht.

Eben dies – „eine Volksbühne zur Hebung des Massengeschmacks in Form des antiken Amphitheater“⁶³⁴ – hatte Reinhardt im Sinn, als er 1920 den Berliner Architekten bzw. „Baukünstler“⁶³⁵ Hans Poelzig (1869-1936) mit dem Neubau eines Festspielhauses im Park von Salzburg-Hellbrunn beauftragte,⁶³⁶ nachdem dieser 1919 in Berlin das *Große Schauspielhaus* gemeinsam mit seiner späteren Ehefrau, der Bildhauerin Marlene Moeschke, „zu einer überkuppelten gigantischen Zauberhöhle“ umgestaltete, welches 1988 abgerissen wurde. Reinhardt in diesem Zusammenhang: „Eigentlich müßte man eine neue Bühne haben, für eine große Kunst monumentaler Wirkungen, ein Haus des Lichts und der Weihe, eine ganz große Bühne, und das Publikum, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der

⁶³⁰ Als „Tempel der Kunst“ wurde unter anderem auch Troosts *Haus der Deutschen Kunst* (1933-37) betitelt, um sowohl die kulturpolitische wie architektonische Rolle des Museumsgebäudes zu betonen. – Wulf 1963, S. 196.

⁶³¹ Dopsch 2001, S. 179f.

⁶³² Petsch 1976, S. 123.

⁶³³ Vgl. Ogan 1992, S. 24.

⁶³⁴ Hambrock 2007, S. 128f.

⁶³⁵ Hambrock 2007, S. 126.

⁶³⁶ Hofrat Friedrich Gehmacher, Mitbegründer der *Salzburger Festspielhausgemeinde* und der *Salzburger Festspiele* unterbreitete dem Kuratorium der *Stiftung Mozart* bereits im Oktober 1913 den Vorschlag auf der Wiese unter der *Wallfahrtskirche Maria Plain* ein Festspielhaus zu schaffen, das mit Bayreuth konkurrieren könnte. – Kainberger 2006, URL: <http://www.salzburg.com/sn/schwerpunkte/festspiele/artikel/2212700.html> (21.9.2010).

Handlung.⁶³⁷ Die Parallele zu faschistischen Ambitionen ist überdeutlich; die Sehnsucht nach einer stimmunggebenden Erscheinungsform manifestierte sich auf formaler Ebene denn doch auf zwei völlig unterschiedliche Arten: Bei Poelzig kulminierte sie in einer phantastisch-dynamischen, im Nationalsozialismus hingegen in einer phantasmatischen-versteinerten Architekturwelt.⁶³⁸

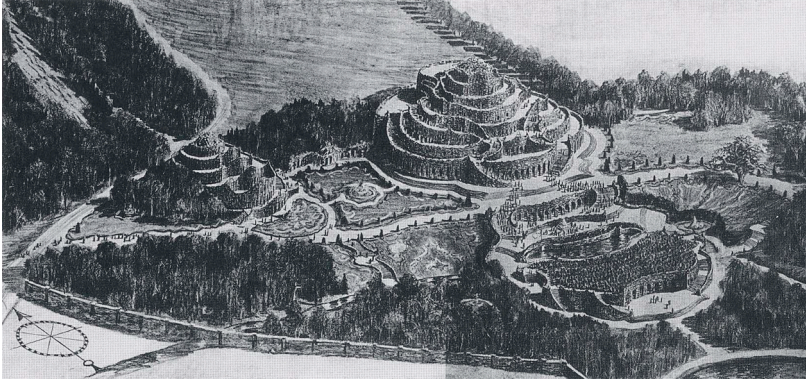


Abb. 92: Hans Poelzig, Erste Fassung des Entwurfes für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1920, Ansicht (Variante).

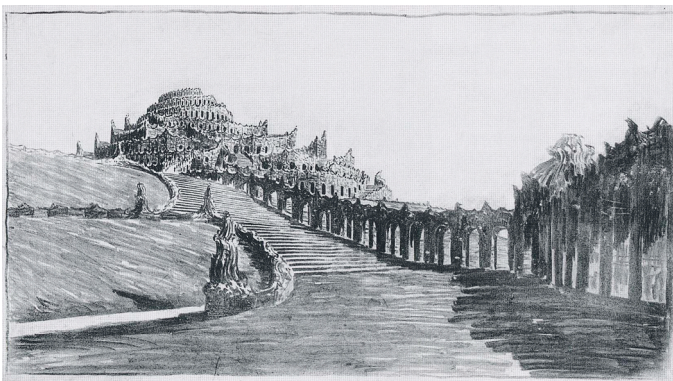


Abb. 93: Hans Poelzig, Erste Fassung des Entwurfes für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1920, Ansicht (Aufgang zum Großen Haus).

Poelzig, der 1919 den Vorsitz des *Deutschen Werkbundes* übernahm und 1921 an Richard Riemerschmid abtrat,⁶³⁹ erarbeitete nach seiner Berufung in einem Zeitraum von fast fünf Jahren drei unterschiedliche Konzepte für ein Salzburger Festspielareal mit denen sich Reitter, wenn auch nicht nachweislich, so doch mit Sicherheit bekannt gemacht hatte – einen Komplex aus jeweils drei Theaterbauten: „Amphitheater“ sowie großes und kleines Festhaus.⁶⁴⁰ Die erste Fassung zeigt eine Art Drei-Tempel-Anlage, die durch Arkadengänge verbunden gewesen wäre. Diese terrassenartig gestufte Großform bildet bei unterschiedlichen

⁶³⁷ Max Reinhardt zit. nach: Bartetzko 2005, S. 142f. In dem Versuch durch suggestive Massenszenen und ein feierliches Raumgefühl, das Publikum zu Identifikation und „Mittäterschaft“ anzuregen, kann man eine Parallele zu den nationalsozialistischen *Thingspielen* sehen.

⁶³⁸ Vgl. Bartetzko 1985a, S. 82 und S. 124f.

⁶³⁹ Hans Poelzig war zwischen 1926 und 1933 außerdem erster Vizepräsident des *Bundes Deutscher Architekten* (BDA) und Mitglied der radikalen Architektenvereinigung *Ring*, aus welcher er 1929 austrat; angeregt von Paul Schmitthenner und Paul Bonatz wurde ihm im selben Jahr (30. April 1927) gemeinsam mit Theodor Fischer, Paul Schulze-Naumburg und Heinrich Tessenow von der *Technischen Hochschule Stuttgart* ehrenhalber der Titel eines Dr.-Ing. verliehen. – Pehnt/Schirren 2007, S. 186.

⁶⁴⁰ Hambrock 2007, S: 138. Der Architekt Martin Knoll gemeinsam mit Wunibald Deininger arbeiteten im Jahr 1922 ebenfalls an einem Festspielhaus für den Park von Hellbrunn.

Projekten immer wieder die Basis weiterer Planungen.⁶⁴¹ Während die Baumassen im ersten Entwurf (1920) das Gelände wie ein lebendiger Organismus zu „überwuchern“ scheinen (vgl. Grotten im Garten von Schloss Hellbrunn), wirkt das Festspielhaus in der nächsten Fassung (1921), welches sich über zwei Pagodenkuppeln entwickelt, wie ein aus dem Gelände „wachsendes“, wabenartig durchlöchertes Felsmassiv.⁶⁴² Von seiner Bauplastik beschnitten besitzt die archaische Ovalform des letzten Entwurfs (1922/23) dagegen fast wehrhaften Charakter. Zwar handelt es sich auch hier wieder um eine terrassenartige, sich nach oben verjüngende Abfolge von Arkadenreihen – die Wiederholung weniger Grundelemente –, doch die ursprüngliche Idee eines organisch wachsenden Raumkunstwerks verfestigt sich gegen Ende zum Prototyp der Kulturfestung – die Unterdrückung des Ornaments lässt aus dem ganzen Gebäude ein Ornament werden, etwas, dass Poelzig selbst an der Architektur der Moderne am meisten kritisiert hatte.⁶⁴³

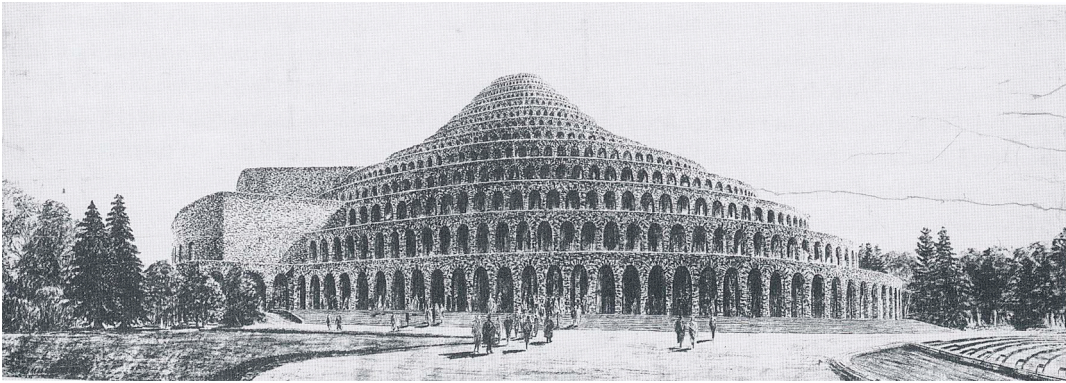


Abb. 94: Hans Poelzig, Dritte Fassung des Entwurfes für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1922/23, Ansicht.

Die Genese der Festspielhausplanung Poelzigs führt auch dessen Auseinandersetzung mit unterschiedlichen traditionellen Formensystemen vor Augen; die daraus emergierende architektonische Geste war jedoch stärker an der Überwindung bzw. Entfesselung, als an der Verwertbarkeit suggestiver Einzelformen interessiert.⁶⁴⁴ Als großer „Befreier“ von jeglichen Sachzwängen oder „Weltbaumeister“⁶⁴⁵, als der er sich selbst sah, setzte sich Poelzig infolgedessen auch über Fragen der handwerklichen Umsetzung und der konkreten Finanzierbarkeit – sowie das von Professor Alfred Rollers aufgestellte Programm – großzügig hinweg, was dazu führte, dass seine Bauvisionen für eine neue Festspielstätte in Salzburg letztlich Luftschlösser blieben.⁶⁴⁶

Max Reinhardt inszenierte Hofmannsthals *Jedermann* am 22. August 1920 stattdessen auf einer Bretterbühne vor dem Salzburger Dom; 1925 wurde die ehemalige erzbischöfliche Hofreitschule (Hofstallgasse Nr. 1) als Festspielort adaptiert und in den nachfolgenden Jahren durch den Architekten Clemens Holzmeister umgestaltet.⁶⁴⁷ Im Auftrag des

⁶⁴¹ Vgl. Hans Poelzig, Wettbewerbsentwurf Königliche Oper, Berlin-Tempelhof, 1912.

⁶⁴² Hambrock 2007, S. 139.

⁶⁴³ Posener 1970, S. 7.

⁶⁴⁴ Vgl. Hambrock 2007, S. 127; vgl. Posener 1970, S. 11f. Hans Poelzig in einer Rede vor dem Salzburger Festspielhauskomitee 1920, die er ein Jahr darauf (1921) publizieren ließ: „Auch ich hasse die Historie, soweit sie mich einzwängen will, und liebe die Vergangenheit, soweit sie künstlerische Instinkte bei mir weckt.“ – Hans Poelzig zit. nach: Posener 1970, S. 144.

⁶⁴⁵ Hambrock 2007, S. 136 und S. 139.

⁶⁴⁶ Vgl. Posener 1970, S. 147. Auch die Inflation war mit ein Grund, warum der Entwurf Poelzigs nie über die Grundsteinlegung im Jahr 1922 hinauskam. – Achleitner 1980, S. 260.

⁶⁴⁷ Dopsch 2001, S. 181.

Landeshauptmannes Dr. Franz Rehrl begann er im März 1926 zunächst, die von Eduard Hütter durchgeführte Umgestaltung zu vollenden und festgestellte Mängel in Hinblick auf akustische Erfordernisse zu korrigieren: Er änderte die Anlage des Parterres, erneuerte die Fassade und bildete ein Foyer, dass mit figürlichen Fresken Anton Faistauers ausgekleidet wurde.⁶⁴⁸ Auch Strohmays Schwager Jakob Adelhart lieferte eine künstlerische Arbeit (einen Vier-Masken-Block aus Untersberger Marmor);⁶⁴⁹ Anton Kolig fertigte ein Mosaikbild für den runden Blendbogen über dem Eingang sowie große Wandteppiche mit figürlichen Darstellungen für den Zuschauerraum; Bühnenbilder entstanden mitunter im Atelier Oskar Strnads.⁶⁵⁰

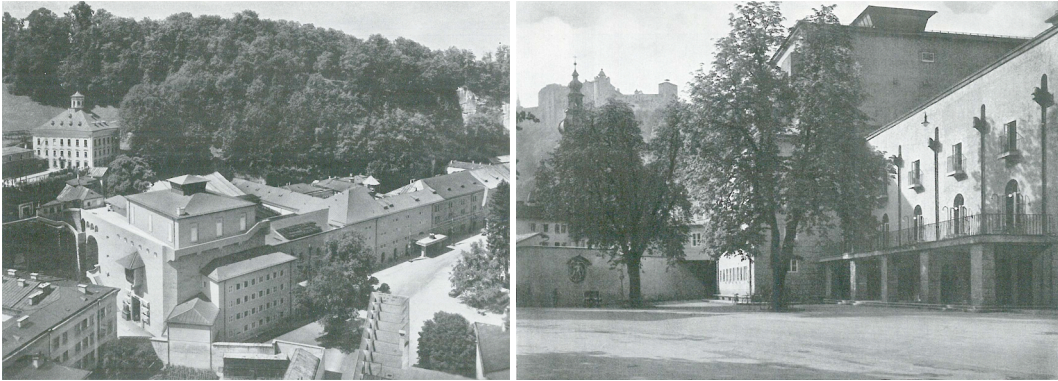


Abb. 95: Clemens Holzmeister, Festspielhaus nach dem 2. Umbau der ehemaligen Hofreitschule, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, 1937-38, Ansicht vom Franziskanerturm im Osten.

Abb. 96: Clemens Holzmeister, Festspielhaus nach dem 2. Umbau der ehemaligen Hofreitschule, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, Zustand vor 1939, Ansicht der Vorterrasse gegen die Festung Hohen Salzburg.

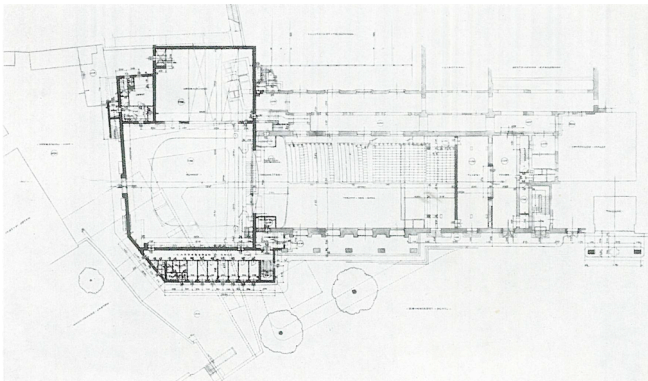


Abb. 97: Clemens Holzmeister, Festspielhaus nach dem 2. Umbau der ehemaligen Hofreitschule, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, 1937-38, Grundriss.

⁶⁴⁸ Vgl. Arthur Rössler, Der Maler Anton Faistauer, Wien 1947.

⁶⁴⁹ Vgl. Adlhart 1980, S. 16f.

⁶⁵⁰ Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 27.

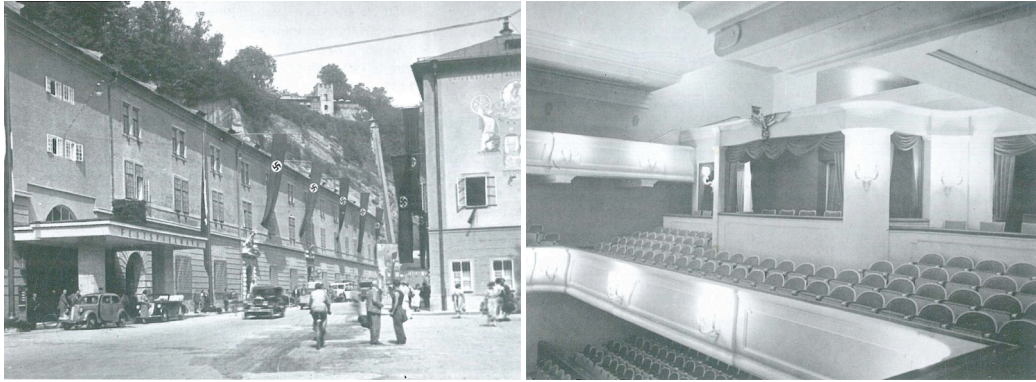


Abb. 98: Festspielhaus nach dem „Anschluss“ und NS-Umgestaltung, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, Zustand nach 1939, Blick auf die Hauptfassade in nordwestliche Richtung.

Abb. 99: Benno von Arendt (u.a.), Festspielhaus nach dem „Anschluss“ und NS-Umgestaltung, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, nach 1939, Innenansicht des Zuschauerraumes mit „Führerloge“.

Zu einer umfassenden Erweiterung des Festspielhauses mit neuer Bühne und einer Vermehrung der Sitzplätze (von 1300 auf 1800) kam es ab 1937 (bis August 1938), nachdem das alte Haus für das wachsende (internationale) Publikum und die sich häufenden Opernaufführungen zu klein geworden war.⁶⁵¹ Adlhart wurde wiederum beauftragt, diesmal mit vier, das Portal schmückenden Genien, während Kolig einen neuen Theatervorhang gestaltete.⁶⁵² Sein Fresko, sowie die Fresken Faistauers und die Genien Adlharts wurden auf Befehl des „Führers“ nach dessen Besuch vernichtet, nachdem Hitler sie als „entartet“ bezeichnet hatte.⁶⁵³ Infolgedessen klassifizierte Otto Reiters Bruder, der NS-Regierungspräsident Salzburgs Dr. Albert Reitter, das von Clemens Holzmeister geplante Festspielhaus als „echtes Mahnmal der Systemzeit. Ein missglückter Bau, der das Stadtbild verdirbt“⁶⁵⁴. Unabhängig von der geplanten Baudurchführung des Festspielhauses auf dem Imberg, wurde das bestehende Theatergebäude in der Hofstallgasse unmittelbar nach der Gleichschaltung mit Berlin 1939 umgestaltet: Der Zuschauerraum von Benno von Arent (1898-1956) wurde durch große Mengen an Stuck in eine Art „Vorstadtkino“ verwandelt, wie Clemens Holzmeister urteilte, wobei die repräsentative „Führerloge“ trotz des „volkstümlichen“ Charakters „selbstverständlich“ nicht fehlen durfte (– sie löste die von Holzmeister neu eingerichtete Präsidiumsloge ab).⁶⁵⁵ Hitlers Besuch der Festspiele im Jahr der Umgestaltung war schließlich geeignetes Mittel, um von den intensiven Kriegsvorbereitungen abzulenken.⁶⁵⁶

⁶⁵¹ Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 27.

⁶⁵² Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 27.

⁶⁵³ Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 28. Die Fresken von Anton Faistauer wurden durch den italienischen Maler Alberto Susat heimlich konserviert und konnten nach ihrer Restaurierung inzwischen zum größten Teil wieder angebracht werden. – Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 28f.

⁶⁵⁴ Albert Reitter zit. nach: Hanisch 1997, S. 65.

⁶⁵⁵ Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 29; vgl. Achleitner 1980, S. 261; vgl. Hanisch 1997, S. 142; vgl. Weihsmann 1998, S. 189f. 1963 wurde das Salzburger Festspielhaus nach den Plänen von Hans Hofmann und Erich Engels neu gestaltet. – Kainberger 2006, URL:

<http://www.salzburg.com/sn/schwerpunkte/festspiele/artikel/2212700.html> (21.9.2010).

⁶⁵⁶ Hanisch 1997, S. 142f.

3.5.1. Festspielhaus Nr. 1 (1942): Historisierendes „Riesen-Ornament“ (Fritz Lang)

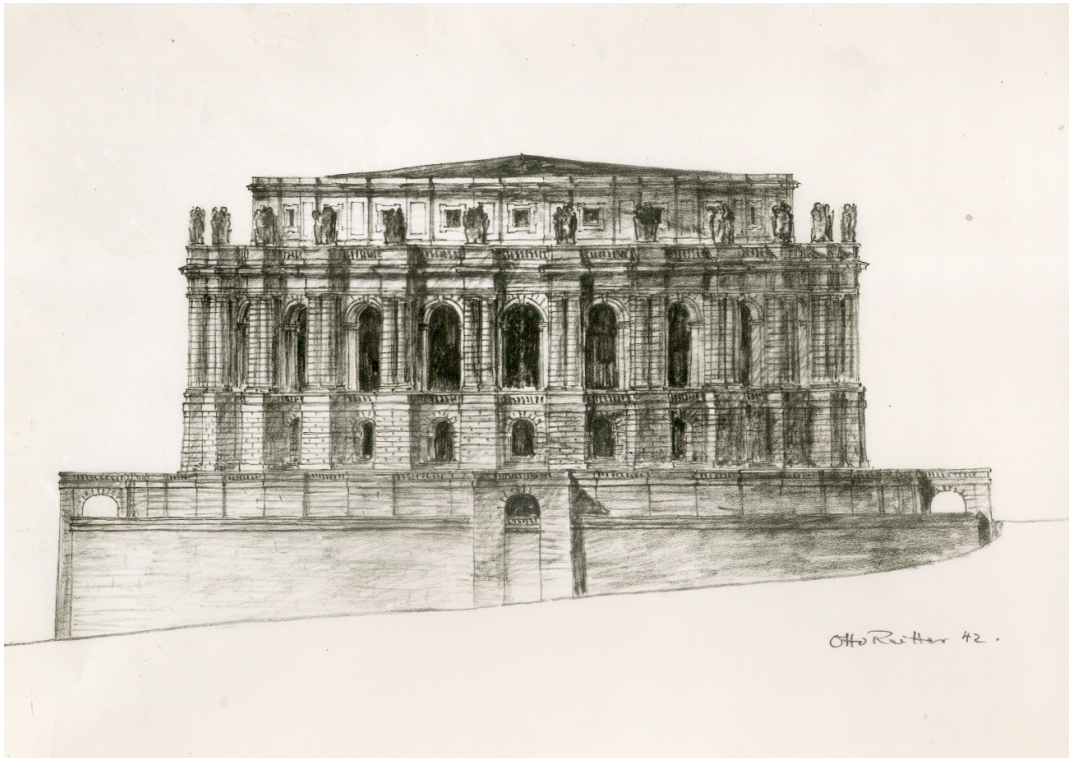


Abb. 100: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Aufriss.

Die erste belegte Idee Reiters für einen Festspielhaus-Neubau, die in einer skizzenhaften Ansicht (datiert 1942) ihren Niederschlag fand, sah einen nach Außen hin flachen – im Inneren gewölbten – Zentralbau in Form eines Zylinders vor, gegliedert durch Rundbogenöffnungen im Sockelgeschoß und plastisch hervortretende Sockel; diese bildeten die Basis runder Doppelpfeiler zwischen kolossalen Arkaden, die das Hauptgeschoß strukturieren. Eine mit Statuen reich besetzte Attikazone über dem verkröpften Gebälk zieht sich um das gesamte Gebäude und korrespondiert mit der einheitlichen Folge quadratischer Fenster im zurückspringenden Obergeschoß (Rhythmisierung).⁶⁵⁷ Die tief in die Mauermaße eingeschnittenen Rundbogen und die gewaltige Attika steigern die Plastizität des Rundbaus. Das Zusammenwirken der Gliederungselemente (Sockel, Säulen, Gebälk) lässt an der Fassade ein starkes Relief entstehen, das durch den Wechsel von Licht und Schatten betont wird, wobei es nach oben hin zu einer Entlastung kommt: Das letzte Geschoß folgt zwar dem Achsensystem des Untergeschoßes; die Plastizität wird jedoch dadurch gemindert, dass statt kolossaler Doppelsäulen flache Pilaster gezeichnet wurden.

⁶⁵⁷ Mayr 1994c, S. 344.

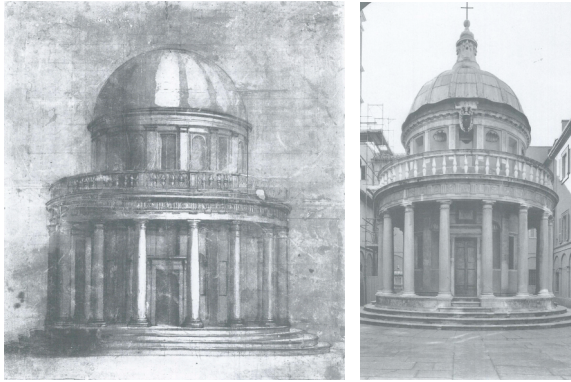


Abb. 101: Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Rom, um 1500, Ansicht eines Zeitgenossen.

Abb. 102: Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Rom, um 1500, Ostansicht.

Der Zentralbau und insbesondere der Kreis wurde in der Renaissance bei Leon Battista Alberti als vollendetste aller Formen als Idealtypus für den Kirchenbau propagiert, da er weder Anfang, noch Ende kennt und damit als Ausdruck des Göttlichen angesehen wurde. Im Gegensatz zum Mittelalter stand bei Alberti jedoch nicht mehr der Bedeutungszusammenhang der Form im Vordergrund, der symbolisch-inhaltliche Gehalt;⁶⁵⁸ stattdessen wurde der Bautypus durchaus „um seiner selbst Willen“ kopiert. Um 1500 gelang es Donato Bramante (1444-1514) mit dem *Tempietto* (Tempelchen) *San Pietro di Montorio* – eine Memorialkapelle im Auftrag Ferdinands und Isabellas von Spanien an jenem Ort an dem der Apostel Petrus laut Überlieferung gekreuzigt worden war –, das Ideal eines Zentralbaus zu verwirklichen. Der Gegensatz zu Reiters Vision eines „klassischen“ Zentralbaus liegt auf der Hand: Bramantes *Tempietto* ist mit Rücksicht auf antike Vorbilder als sogenannter *Tholos* konsequent zu Ende gedacht. Es handelt sich um einen robusten Rundtempel mit Cella und vorgelegtem Säulenkranz dorischer Ordnung, welcher sich über einem dreistufigen Unterbau – laut Alberti eines der wichtigsten Merkmale eines „Tempels“ – erhebt. Das Obergeschoß, das alternierend durch Rundbogennischen und rechteckige Öffnungen gegliedert wird, ist hinter einer Balustrade zurückgesetzt und mit einer Kuppel bekrönt. Im Fall des Festspielhauses tritt die Gewölbeform hingegen äußerlich gar nicht in Erscheinung. Stattdessen wird die Fassade gleichsam vorgeblendet. Dieser Umstand wirft umso mehr die Frage nach der Absicht des Zitierens auf – nach der Genese von Idee und Kunstwerk –, konkret: Die Frage nach der Intention Reiters, einen bestimmten Typus bzw. Stil zu adaptieren.⁶⁵⁹

In diesem Zusammenhang wurde bereits die Vermutung nahe gelegt, dass die römische Peterskirche, deren Kuppeltambour ebenfalls durch Doppelsäulen gegliedert ist, eine bedeutsame Quelle für die Planung Reiters (1942) darstellte: Mit dem Neubau von *St. Peter* wollte Bramante im Auftrag Papst Julius' des II. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (ab 1503) nach dem *Tempietto* einen weiteren Zentralbau realisieren (auch wenn man im 17. Jahrhundert wieder ein Langhaus anfügte), dieses Mal über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes, der von einer Tambourkuppel über einer Säulengalerie überwölbt werden sollte. Diese, von Reiter mit Sicherheit rezipierte, gleichmäßig entworfene Säulengalerie der Peterskirche wurde von Michaelangelo (ab 1546) stark modifiziert. Zwar blieb man dem Konzept Bramantes treu, setzte dieses aber in einer monumentaleren Form

⁶⁵⁸ Vgl. Richard Krautheimer, Einführung in eine Ikonographie mittelalterlicher Architektur, in: Ders., Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, 142-197.

⁶⁵⁹ Es ist nicht ausreichend belegt, ob Otto Reiter Bramantes *Tempietto* für die konkrete Planung des Festspielhauses heranzog; es war ihm aber mit Sicherheit geläufig.

um: mächtige Vierungspfeiler erlaubten die Errichtung einer ebenso monumentalen Kuppel; der Gesamtbau wirkt heute dadurch wesentlich geschlossener (– auf die Ecktürmchen in Bramantes Entwurf wurde gänzlich verzichtet). Die beherrschende Wirkung der Kuppel spielte bei Speers Entwurf einer *Großen Halle* für ein Gauforum in Berlin (1937) eine noch bedeutendere Rolle (als dies bei Reitter der Fall war); ebenso wie für Gieslers Entwurf eines neuen Hauptbahnhofes in München (1938, ab 1939 unter Paul Bonatz), ein kuppelgewölbter Rundbau – „größter Stahlskelettkuppelbau der Welt“⁶⁶⁰ –, dessen Dimensionen sich ständig vergrößerten, der sein Vorbild mit einer Höhe von 130 und einem Durchmesser von 270 Metern schließlich um das sechsfache übertreffen sollte und auch die Berliner *Große Halle* hinter sich gelassen hätte.⁶⁶¹

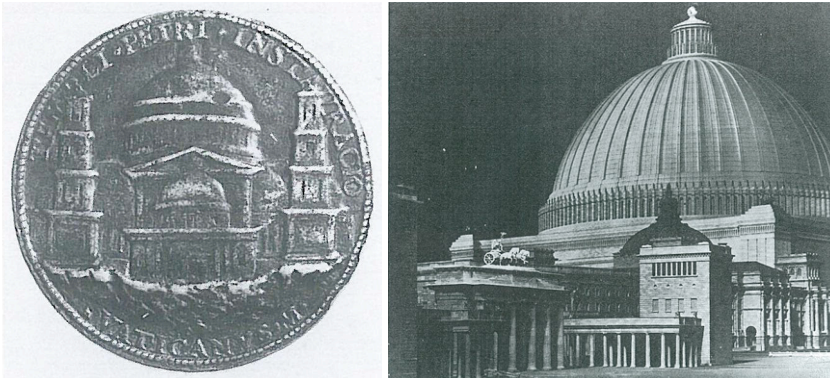


Abb. 103: Bramante, Neu-St. Peter, Rom, ab 1503 (ab 1514: Raffael; ab 1546: Michelangelo), Frontalansicht nach der Gravur von Agostino Veneziano für die Gründungsmedaille von Cristoforo Foppa (Caradosso).

Abb. 104: Albert Speer, Modell einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Gegenüberstellung mit maßstabsgerechten Modellen von Reichstag und Brandenburger Tor.

Bei Reitters Entwürfen war es weder eine klassische Form als solche, welche die ästhetische „Auseinandersetzung“ mit der Vergangenheit leitete, noch eine inhaltliche Aussage, welche die Wiederverwertung historischer Architektur legitimierte. Im Gegenteil, je weiter die Planungen voranschritten, umso weniger verfolgten die dekorativen Mittel ein inhaltliches Ziel (– die konkrete Bestimmung der Bauabschnitte wurde nebensächlich); viel mehr verselbstständigte sich die ästhetische Form, wurde zum Selbstzweck („Riesen-Ornament“⁶⁶²) – „Mittel von Welterzeugung“⁶⁶³ –, der mitunter im Widerspruch zum Inhalt einzelner stilistischer Momente stand (vgl. Säulenordnung).⁶⁶⁴ Die Betrachtung einzelner Teile ist dementsprechend unangebracht, wenn man davon ausgeht, dass es nicht um technische Fragen oder ästhetische Werte ging, sondern dass es sich um eine „steingewordene Weltanschauung“ handelte.⁶⁶⁵ Hierin findet sich wiederum eine Parallele zur

⁶⁶⁰ Thies 1976, S. 93.

⁶⁶¹ Thies 1976, S. 93f; Petsch 1976, S. 90; Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 160; vgl. Thies 1992, S. 186; Mayr 1994c, S. 344. Auch Carlo Maderno orientierte sich bei der Gestaltung der Kuppel für *Sant'Andrea della Valle* (1591-1623) an der Kuppel der Peterskirche – die Größte in Rom nach dem Petersdom – wie an der Gliederung des Tambours durch Doppelsäulen erkennbar ist; dieser ist allerdings erhöht, wodurch der Vertikaleindruck gesteigert wird.

⁶⁶² Bartetzko 1985a, S. 84; vgl. Bartetzko 1985a, S. 177

⁶⁶³ Ogan 1992, S. 33.

⁶⁶⁴ Vgl. Bartetzko 1985a, S. 143f.

⁶⁶⁵ Rolf Badenhausen, Betrachtungen zum Bauwillen des Dritten Reiches, in: Zeitschrift für Deutschkunde, 1937, S. 222-223, zit. nach: Reichel 1991, S. 223; Jürgen Petersen, Albert Speer. Über einen deutschen Baumeister, in: Das Reich, 11.1.1942, zit. nach: Reichel 1991, S. 229.

architektonischen Formensprache des expressionistischen Films, bei dem „Bauten gleichsam die Funktion von Lebewesen übernahmen (man erinnere sich an die späteren Filme der Riefenstahl, in denen z.B. die Nürnberger Burg aus dem Felsen *wächst*, Masse und Architektur gleiche Ornamente bilden, das Rund des Olympia-Stadions die Menge *umgreift* etc.)“⁶⁶⁶. Zusätzlich erstarren in den Filmen *Metropolis* (1927) und dem Epos *Nibelungen I und II* (1924) von Fritz Lang (1890-1976) die „Akteure“ zu Bestandteilen einer Architektur, welche die Stereometrie des französischen „Revolutionsklassizismus“ mit der Monumentalität „neuer Sachlichkeit“ zugunsten einer raschen Wiedererkennbarkeit verband: „Hier wie da zyklophenhaftes Mauerwerk, roh gequadrat oder spiegelglatt, endlose Reihen überlängter oder gedrungener Bögen und Pfeiler, in Reih und Glied ausgerichtete Kandelaber, mystisches Hell-Dunkel riesiger Hallen u.ä.“⁶⁶⁷ Bezeichnenderweise betätigte sich Walter Hunter, der – gemeinsam mit seinen Assistenten Erich Kettelhut und Karl Vollbrecht – von Fritz Lang für die Filmarchitektur engagiert wurde, auch während des Nationalsozialismus in einigen propagandistischen Filmproduktionen (vgl. Veit Harlan, *Jud Süß*, 1940).⁶⁶⁸



Abb. 105/106: Fritz Lang (Regie/Schnitt), *Metropolis*, Deutschland, 1927, Filmstills.

3.5.1.1. Andrea Palladios *Teatro Olimpico* (ab 1580)

Die Entfremdung und Selektion architektonischer Formen lässt sich nicht prinzipiell als „unklassisch“ abklassifizieren. Hier gilt es, die Praxis der Aneignung im Sinne einer Adaption/Anpassung von der Praxis der Aneignung im Sinne einer Einvernahme/Einverleibung zu unterscheiden. Der Vergleich mit Reiters selbst ernanntem Vorbild hilft diese Differenzierung zu verdeutlichen: Andrea Palladio (1508-1580), dessen Werke Reitter bei diversen Studienreisen eingehend studierte (vgl. Kapitel 3.7.) und dessen antikisierend-klassische Prinzipien der nationalsozialistischen Vorliebe für Strenge und Klarheit sehr entgegenkamen.⁶⁶⁹ Auf Palladio geht schließlich auch der erste, freistehende nachantike Theaterbau zurück – sein letztes Werk: das *Teatro Olimpico* (ab 1580) in Vicenza. Auftraggeberin war die *Olympische Akademie zu Vicenza*, als deren Gründungsmitglied sich Palladio mit Bühnentechnik und -bild intensiv beschäftigte.⁶⁷⁰ Es handelt sich um ein *all’antica* gestaltetes Theater, für welches Palladio das klassische Prinzip Vitruvs

⁶⁶⁶ Bartetzko 1985a, S. 143f; vgl. Münk 1993, S. 122f und S. 129.

⁶⁶⁷ Bartetzko 1985a, S. 146; vgl. Stallmaier 1999, S. 42.

⁶⁶⁸ Müller 2008, S. 71.

⁶⁶⁹ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim und Christine Vorderegger – beide geb. Reitter, Wien, 2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Brenner 1963, S. 121.

⁶⁷⁰ Ackermann 1980, S. 20.

adaptierte.⁶⁷¹ Mit einer abgetreppten Tribüne in einem drehbarem Zuschauerraum, der sich im Halboval über der vertieften Orchestra entfaltet „sollte ein großes, gegliedertes Volumen von Räumen in Räumen werden, dessen Plastizität der konstruktiven und der dekorativen Elemente volle Übereinstimmung bot.“⁶⁷²

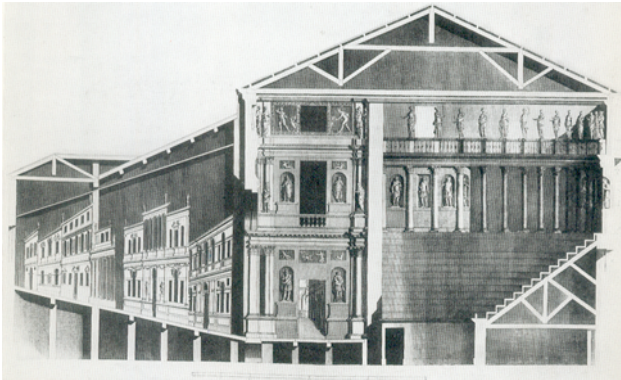


Abb. 107: Andrea Palladio, Teatro Olimpico, Vicenza, ab 1580, Längsschnitt. (Zeichnung von Ottavio Bertotti-Scamozzi)

Im Laufe seiner Karriere perfektionierte Palladio die Aneignung einzelner Bauteile und -typen, die seit der Renaissance bestimmten Würdebereichen zugeordnet wurden. Antike, ursprünglich sakrale Elemente (Podium, Stufen, giebelbekrönte Säulenvorhalle, Cella) tauchten bei Palladio in einer Unzahl anderer Profanbauten als Hoheitsmotive wieder auf. Bei der für den hochgebildeten Theologen Paolo Almerico zwischen 1566 und 1567 entworfenen Villa *La Rotonda* in der Nähe von Vicenza handelt es sich um einen reinen Zentralbau, bei welchem der Künstler das Tempelmotiv auf den Privatbau übertrug: Eine Hauptachse der Villa fehlt, an allen vier Seiten sind dem quadratischen und überkuppelten Gebäudekern stattdessen identische Tempelfronten über einem hohen Sockel vorgeblendet – „Hierarchie herrscht dennoch, aber sie erreicht ihren Klimax im Zentrum des Bauwerks, in Form einer Kuppel“⁶⁷³. Die Architektur diente primär als Exemplum für einen perfekten Zentralbau, welche dem gesellschaftlichen Rang des Auftraggebers mit dem „Griff zur sakralen Baukunst“⁶⁷⁴ Ausdruck verlieh.⁶⁷⁵

Trotz der Kopie von architektonischen Details und der Tendenz, historische Formen zu reproduzieren, wird bei der nationalsozialistischen „Architekturkopie“ genau jenes Element vernachlässigt, welches bei Palladio Relevanz besaß: Die Adaption des Bautypus in seiner Gesamtheit – mehr als die bloße Summe einzelner Teile⁶⁷⁶ – dem ein bestimmter

⁶⁷¹ „Das Theater Olimpico ist eine Art dreidimensionale akademische Abhandlung, eine gelehrte Rekonstruktion des antiken römischen Theaters, die auf dem lebenslangen Studium von Bauten und Texten beruhte.“ – Ackermann 1980, S. 22; vgl. Ackermann 1980, S. 150f.

⁶⁷² Puppi 1977, S. 226.

⁶⁷³ Ackermann 1980, S. 60.

⁶⁷⁴ Puppi 1977, S. 188.

⁶⁷⁵ Eine besondere Berühmtheit erlangten auch Palladios Kirchenbauten, insbesondere *Il Redentore* in Venedig, eine Votivkirche, dessen Errichtung zu Ehren des Erlösers der venezianische Senat im Jahre 1576 angesichts einer Pestkatastrophe beschlossen hatte: An ein tonnengewölbtes Langhaus – dieses verrät den Einfluss antiker Thermensäle – schließt das zentralisierende Presbyterium an, das von einer halbrund geschlossenen Tambourkuppel überwölbt wird. Im Inneren der Kirche verbinden monumentale Freisäulen die einzelnen Raumkompartimente miteinander, wobei sich alles auf den Mittelpunkt, den Hochaltar unter der Wölbung der himmlischen Kuppel konzentriert. – Puppi 1977, S. 210.

⁶⁷⁶ „Das wesentliche Element in seinem [Andrea Palladios; Anm. d. Autorin] Werk ist ein Sinn für Ordnung, für die Beziehung der Teile untereinander und zum Ganzen, den Palladio von der langen Reihe italienischer

ästhetischer Wert und eine Bauaufgabe zugeordnet wurden: „In Palladios Villen sind nicht nur die Gesamtanlage und die Fassaden, sondern auch die einzelnen Räume harmonischen Proportionen unterworfen, die je nach dem Verhältnis von Höhe, Breite und Länge verschiedene Wirkungen vermitteln sollen.“⁶⁷⁷ Bei Reitter tritt hingegen der (oberflächliche) „Erinnerungswert“ vereinzelter „Architekturzitate“ verstärkt in den Vordergrund; auf die Vollständigkeit des gesamtarchitektonischen Konzeptes hinsichtlich einer inhaltlichen Aussage des Bauwerkes wird hingegen wenig Rücksicht genommen. Auf der anderen Seite kommt es trotz architektonischer Umwandlung historischer Herrschaftsformen nicht zu einer Überwindung des klassischen Präferenzdenkens, da den unterschiedlichen Hausarten im Dritten Reich nach wie vor unterschiedliche Bauweisen zugeordnet wurden. Die stilistische Zuordnung zu einer bestimmten Bauaufgabe ging jedoch weder aus einer ästhetischen Bewertung der Baukörper hervor (vgl. Palladio/Renaissance), noch folgte sie inhaltlich-repräsentativen Überlegungen, wie dies im Klassizismus und Neo-Klassizismus im 17. Jahrhundert bzw. 19. Jahrhundert der Fall gewesen war.⁶⁷⁸

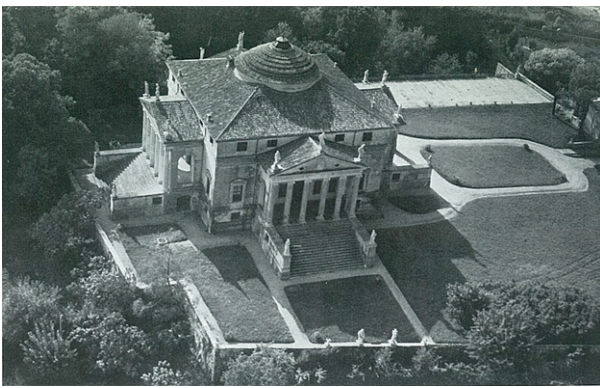


Abb. 108: Andrea Palladio, Villa Rotonda (La Rotonda), Via della Rotonda Nr. 45, Vicenza, 1566/67, Gesamtansicht aus Nordosten.

Symmetrie, Monumentalität und historische Stile (insbesondere klassizistische Tendenzen) wurden bei den geplanten Bauwerken des *Dritten Reiches* in erster Linie mit dem Ziel angewendet, ein Höchstmaß an allgemeiner „Verständlichkeit“ zu erreichen, ein Maximum an Suggestion, um damit ein in Stein verewigtes System zu verherrlichen. Da es sich bei dieser „neuen Baukunst“ nicht um eine seriöse Auseinandersetzung mit historischer Architektur bzw. bestehenden baulichen Strukturen handelte – sondern den Versuch durch „überwältigend einfaches“⁶⁷⁹ Bauen zu überzeugen – wird klar, dass eine Aufnahme klassizistischer Tendenzen diese nicht als das Bessere ablöste, wie man dies mit Blick auf das Konzept eines „ordentlichen“ Fortschrittsprozesses anzunehmen geneigt wäre.⁶⁸⁰ Von

Künstler von Brunelleschi bis Bramante und Michelangelo übernommen hatte und in einer den Wesenskern der Renaissance treffenden Weise neu formulierte.“ – Ackermann 1980, S. 9; vgl. Ackermann 1980, S. 135f.

⁶⁷⁷ Nerdinger/Philipp 1990, S. 22.

⁶⁷⁸ Die Diskrepanz bei den Versuchen einer architektonischen „Rekonstruktion“ oder „Adaption“ der architektonischen Form macht der Vergleich mit Jules Hardouin-Mansarts *Saint-Louis-des-Invalides* (Invalidendom) deutlich, der als letzter großer Kirchenbau im 17. Jahrhundert gilt. Zwischen 1670 und 1677 ließ Ludwig der XIV. das *Hôtel des Invalides* für Versehrte und obdachlose Soldaten errichten. Anstelle der früheren Scheitelkapelle sollte ein riesiger Zentralbau entstehen. Dieser erhebt sich über einem griechischen Kreuz; die dreischalige, für die Gesamtwirkung des Äußeren wichtige Kuppel ist auch hier an St. Peter in Rom orientiert. Zwar bestimmten in diesem Fall französische Formvorstellungen oder „Vorurteile“ die Art und Weise, wie antikes Vokabular umgesetzt wurde; trotzdem blieb das Prinzip der „Klassizität“ weitgehend gewahrt.

⁶⁷⁹ Bartetzko 1985a, S. 165.

⁶⁸⁰ Richter/Zänker 1988, S. 172.

„historischen Zerrbildern“⁶⁸¹ ausgehend, sah auch die Verbauung der Salzburger Stadtberge vor, historisierende „Attrappen für ein nationalsozialistisches Rameau“⁶⁸² zu produzieren, bekannte Stile ins Karikatureske (– im Sinne einer überzeichneten Vereinfachung –) zu verfremden und den Imberg damit zu einer Art NS-„Vergnügungspark“ leicht identifizierbarer Architekturkopien und einprägsamer Dekorationsstücke umzuformen, bis alles so gewesen wäre „wie im Film“.

3.5.1.2. Fischer von Erlach, Bernini und Boullée

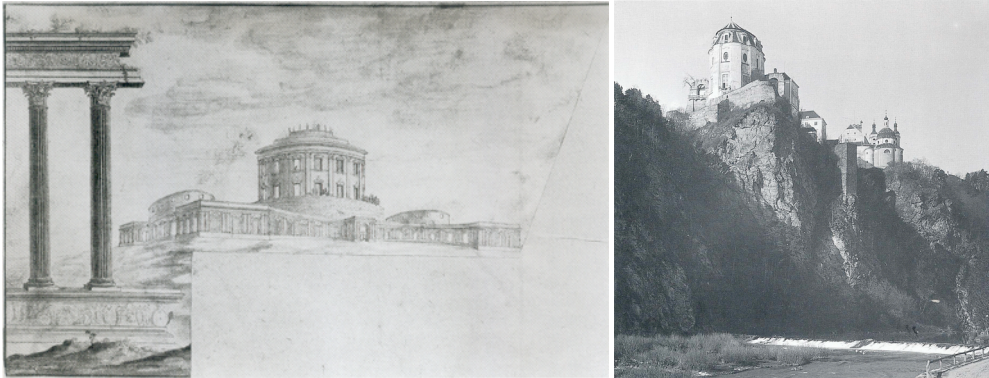


Abb.109: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Bergschloss, um 1688, perspektivische Ansicht.

Abb. 110: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ahnensaal des Schlosses Frain an der Thaya, Vranov, 1688/89, Untersicht.

Nachdem es bei der Architektur einer Festspielstätte vornehmlich um die Inszenierung politischer Macht durch einen „vorgehängten“ Fassadenstil ging und das In-Szene-Setzen eines idealisierten Bauherren, dessen Führermythos es bis zur Karrikatur zu untermauern galt, ist die Auswahl phantasierter Bauprojekte groß, die als vermeintliche Leitbilder zur näheren Untersuchung in Frage kämen. Beispielsweise könnte man Bernhard Fischer von Erlachs graphische Inszenierung eines Bergschlosses hinzuziehen, welche Otto Reitter im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit *Schloss Kleßheim* und den Originalplänen Fischers möglicherweise kannte. Es ist unter anderem auf einem angeschnittenen Blatt aus dem *Codex Montenuovo* abgebildet, das am Beginn des in mehreren Ansichten überlieferten Projektes steht und dessen Blätter zwar nicht sicher datierbar sind, wobei der Großteil in die Zeit zwischen 1694 und 1705 gesetzt wird.⁶⁸³ Hier stellt Fischer das auf einem Hügel thronende „Schloss“ in theatralischer Untersicht dar, eingebettet in ein irrales Ambiente aus vegetationslosen Erdschollen.⁶⁸⁴ Es handelt sich um ein turmartiges Hauptgebäude auf hohem, gemauertem Sockel, dessen insgesamt zwei Fenstergeschoße durch kolossale Pilaster gegliedert und durch ein Flachdach mit Umgängen bekrönt wurden – „ein mit der Rekonstruktion des Hadrianmausoleums zusammenhängender Baugedanke.“⁶⁸⁵ Zwar bleibt dahin gestellt, ob Fischer eine konkrete Planung im Sinn hatte, doch wie bereits festgestellt

⁶⁸¹ Thies 1976, S. 77.

⁶⁸² Teut 1967, S. 11.

⁶⁸³ Lorenz 1979, S. 64.

⁶⁸⁴ Lorenz 1979, S. 73.

⁶⁸⁵ Kunoth 1956, S. 172.

wurde, überwiegt der Eindruck des Phantastischen.⁶⁸⁶ Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass funktionale Aspekte bei Fischers inszenatorischen Bemühungen kaum berücksichtigt wurden, während er die erzählerischen Qualitäten seiner atmosphärischen Architekturschilderung hervorhob.⁶⁸⁷

In diesem Zusammenhang kann man sich den tatsächlich errichteten Ahnensaal Fischers für das *Bergschloss Frain* – 1688/89 für Johann Michael II. Graf Althan – vergegenwärtigen, dessen stereometrisch einfacher Baukörper mit der ihn umgebenden Naturlandschaft kontrastiert und effektivvoll auf die Spitze eines hohen Felsspornes über dem Tal der Thaya inszeniert wurde.⁶⁸⁸ Der ovale Mauerzylinder war ursprünglich mit flachem Dach geplant, was die Klarheit seiner einfachen Form noch unterstrichen hätte.⁶⁸⁹ Die sparsame, fast plumpe Außengliederung mit breiten Lisenen ist ganz auf Fernsicht berechnet.⁶⁹⁰ Entscheidend ist, dass wir es auch hier mit einem, für die Barockarchitektur typisch „geschlossenem“ Grundriss zu tun haben, einem erhöhten, alles überblickenden Zentralbau, welcher den Untergebenen das kontrollierende Auge ihres Gebieters symbolisch permanent präsent machte.⁶⁹¹

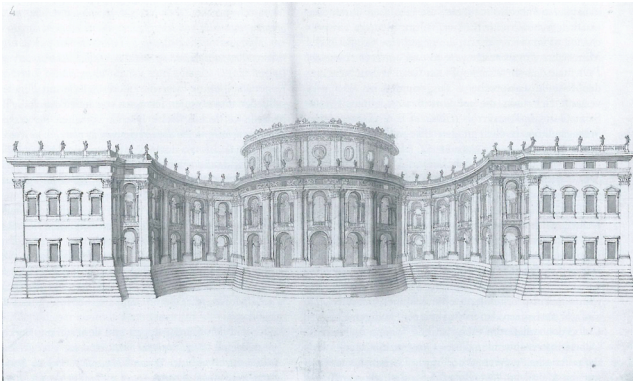


Abb. 111: Gianlorenzo Bernini, Erster Entwurf für den Louvre, 1664, Aufriss der Ostfassade.

Gianlorenzo Bernini (1598-1680) lieferte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls mehrere repräsentative Entwürfe für den Palast König Ludwigs des XIV. (vgl. Perrault, Kapitel 3.4.5.), wobei sein erster „Idealplan“ für die Ostfassade des *Louvre* in der Mittelpartie durch einen Ovalraum gekennzeichnet, der an Fischer von Erlachs Prospekt eines Bergschlosses erinnert. Dieser ist an der Außenseite durch eine Erd- und Hauptgeschoß zusammenfassende Kolossalordnung gekennzeichnet, eine deutlich plastischere Gliederung aus mit korinthischen Wandsäulen besetzten Arkaden, welchen im Entwurf von 1664 zusätzliche Halbsäulen vorgekröpft sind.⁶⁹² Nach oben hin sollte der Komplex außerdem eine Art „Bekrönung“ erhalten, bestehend aus einem tambourartigen Aufbau mit Rundfenstern zwischen Doppelpilastern ionischer Ordnung – ein „Kronreif“, der am äußersten Rand mit

⁶⁸⁶ Unter Umständen handelt es sich bei Fischer von Erlachs Bergschloss um einen für das Liechtensteinschloss Feldsberg in Mähren entstandenen Entwurf. – Lorenz 1992, S. 18; vgl. Prange 2004, S. 39. „Fischer hat dieses Projekt jedenfalls sein ganzes Leben nicht mehr losgelassen. Noch in der *Historischen Architectur* bildet es den effektvollen Hintergrund für einige Vasen [...], obwohl der monumentale Anspruch der Ansicht aus dem *Codex Montenuovo* etwas gemindert erscheint.“ – Prange 2004, S. 40.

⁶⁸⁷ Vgl. Nerdinger/Philipp 1990, S. 37. In Zusammenhang mit den funktionalen Aspekten stellt sich beispielsweise die Frage, „wie die Kutsche auf die balustradenlose Terrasse gelangt sein könnte.“ – Lorenz 1992, S. 18.

⁶⁸⁸ Lorenz 1992, S. 68f.

⁶⁸⁹ Lorenz 1992, S. 69.

⁶⁹⁰ Lorenz 1992, S. 69.

⁶⁹¹ Ortler 1997, S. 33.

⁶⁹² Petzet 2000, S. 79-81.

den, das französische Königshaus repräsentierenden Bourbonlilien besetzt werden sollte.⁶⁹³ Allerdings gibt sich der Mittelrisalit im Kontext der ihn umgebenden, schlichter gehaltenen Seitenpartien insgesamt weniger abweisend – im Sinne der alten „*Louvre-Festung*“ – und erzeugt einen nahezu „einladenden“, umfangenden Charakter.⁶⁹⁴ Dies ist auch auf die barocke Tendenz zurückzuführen, die Simse, Pilaster und Säulen optisch zu verbinden, um die Fiktion einer Verschmelzung des Steinmaterials zu erzielen. Hier strebt man nach der Bildwirkung der Architektur, der „malerische“ Eindruck hat oberste Priorität.⁶⁹⁵ Mit dem Ziel, durch Bauen zu bilden werden Mauern durchbrochen oder als Reliefgrund „entwertet“.

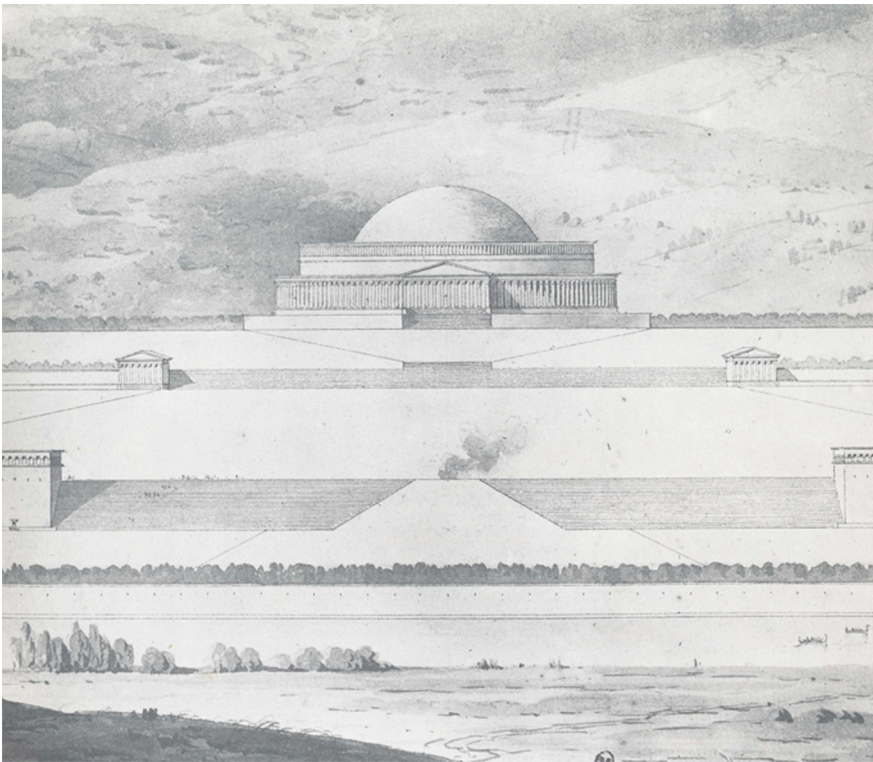


Abb. 112: Louis-Etienne Boullée, Monumentaler Friedhof, um 1780, Aufriss.

Ganz im Gegensatz zum „barocken Verbandsystem“⁶⁹⁶ wurde die NS-Architektur von einer Art „Grenzbewusstsein“ geleitet und leistete der Forderung nach „Materialgerechtigkeit“ Folge, nachdem sie den Wert der Mauer politisch deutete. In seiner Eindringlichkeit weist das steinerne Festspielhaus Reitters daher stärker in Richtung Monumentalstil des französischen „Revolutionsklassizismus“⁶⁹⁷, dessen stereometrische

⁶⁹³ Petzet 2000, S. 81.

⁶⁹⁴ Petzet 2000, S. 81f.

⁶⁹⁵ Vgl. Kaufmann 1971, S. 13.

⁶⁹⁶ Nerdinger/Philipp 1990, S. 13.

⁶⁹⁷ Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass es sich bei der Bezeichnung „Revolutionsarchitektur“ oder „Revolutionsklassizismus“ um einen unzureichenden Behelf handelt, um verschiedene französische Architekten (v. a. Boullée, Ledoux, Lequeu) des späten 18. Jahrhunderts unter einem Begriff zu subsumieren, wobei ihre stilistische Ausrichtung nichts mit einer politischen Ausrichtung gemein hat. Emil Kaufmann popularisierte den Begriff in den 1920er Jahren, um das Oppositionelle ihrer Ästhetik, die „Autonomie“ dieser Architektur innerhalb einer klassizistischen Strömung herauszustellen. – Nerdinger/Philipp 1990, S. 7 und S. 13f; vgl. Emil Kaufmann, *Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1929/30, S. 38-46.

Baukörper von NS-Architekten nachweislich rezipiert wurden.⁶⁹⁸ Die „Aura von Unveränderlichkeit“⁶⁹⁹, die mit den geometrischen „Ur-Formen“, den schmucklosen Oberflächen und ungeteilten Baumassen verknüpft wurde, sollte im *Dritten Reich* in vergleichsweise utopischen Entwürfen unter politischen Vorzeichen manifest werden. Allerdings entwickelte sich die Architektur des französischen „Revolutionsklassizismus“ – etwa der *Newton-Kenotaph* (1784) von Etienne-Louis Boullée (1728-1799) – unabhängig von einer bestimmten politischen Ausrichtung und ästhetisch bindenden Gesetzmäßigkeiten, wie einer harmonischen Proportionslehre (vgl. Renaissance). Was die ästhetische Gestalt dieser Bauten bestimmte, waren in erster Linie mathematische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse – insbesondere die Lehre von der Kugelgestalt der Erde von Isaac Newton (1642-1726).⁷⁰⁰ Die ungeheure Größe der projektierten Gebäudelandschaften wurde aus diesem Grund als Versuch interpretiert, die Unermesslichkeit des Universums (im Verhältnis zu seinem Betrachter) zu versinnbildlichen,⁷⁰¹ im Gegensatz dazu sollte das megalomane Bauen im Nationalsozialismus nicht den astronomisch-naturwissenschaftlichen, sondern den politischen Größenanspruch des *Dritten Reiches* vorführen und helfen, dieses als Weltreich zu etablieren.⁷⁰²

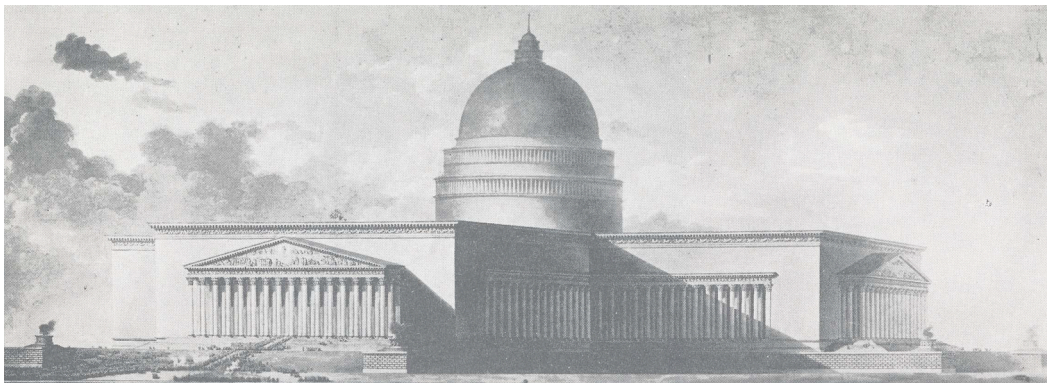


Abb. 113: Louis-Etienne Boullée, Kathedrale, 1781-1782, Außenansicht.

Die (reine) Kugelform – im „Revolutionsklassizismus“ erstmals in architektonischer Größenordnung zu Papier gebracht⁷⁰³ – galt jedoch nicht „bloß“ als vollkommene Form, den unendlich kosmischen Raum zu repräsentieren. Sie fand auch als monumentaler Kuppelbau in Boullées Entwurf für einen *Monumentalen Friedhof* ihren Ausdruck, welchen dieser „gegen eine grandiose, heroisch angehauchte Landschaft (stellt)“⁷⁰⁴, sowie in seinem *Entwurf einer Kathedrale* – 1781 von der Akademie als Preisthema ausgeschrieben –, um damit die Unendlichkeit Gottes „in den Raum zu stellen“.⁷⁰⁵ Boullées Entwürfe gingen aus diesem

⁶⁹⁸ Insbesondere Speers Entwürfe zeigen eine Orientierung an den Kuppel- und Militärbauten der „Revolutionsarchitekten“ Etienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux. – Thies 1976, S. 67f; vgl. Vogt 1971, S. 19; vgl. Nerdinger/Philipp 1990, S. 15.

⁶⁹⁹ Etienne-Louis Boullées zit. nach: Bartetzko 1985a, S. 178.

⁷⁰⁰ Als sich die astronomischen Erkenntnisse Isaacs Newtons (1643-1727) in Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchsetzten, brach um den Naturwissenschaftler ein fast „gottähnlicher Kult“ aus, der unter anderem in Boullées „Rundgrab“ (vgl. römische Antike) seinen Niederschlag fand, welches wiederum dessen „System“ veranschaulichen sollte. – Metken 1971b, S. 34 und S. 36. Vgl.: Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur*. 1917, 1989. Zur Entwicklung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise, Köln 1974.

⁷⁰¹ Nerdinger/Philipp 1990, S. 25; vgl. Metken 1971b, S. 36; vgl. Vogt 1971, S. 19f.

⁷⁰² Thies 1976, S. 68; vgl. Stallmaier 1999, S. 29.

⁷⁰³ Metken 1971b, S. 36.

⁷⁰⁴ Metken 1971b, S. 42.

⁷⁰⁵ Metken 1971b, S. 64.

Grund ganz bewusst über eine realistische (und umsetzbare) Dimensionierung hinaus, provoziert durch „eine Methode der ‚progressiven Größe‘ [...], die dem Auge den festen Halt vergleichbarer Größen“⁷⁰⁶ verwehrt und das „Nicht-mehr-Meßbare“ anstrebt. Abgeleitet aus dem Kirchenbau ist in weiterer Folge Boullées *Entwurf eines Museums* (ca. 1780) mit einem überkuppelten Ruhmestempel, in dessen Mitte Statuen „großer“ Männer in sich aufnehmen sollte. Dieser ist wiederum vor dem Programm der Aufklärung zu lesen, mit dem Ziel, die „Universalität des menschlichen Geistes“⁷⁰⁷ vor Augen zu führen. Damit einher geht eine, an das Hadrian-Pantheon angelehnte Lichtdramaturgie, bei der das Innere durch eine Rundöffnung im Gewölbescheitel erhellt werden sollte.⁷⁰⁸ Das von oben einstrahlende Licht ist durchaus als „Licht der Erkenntnis“ zu verstehen, während die Architektur in Boullées Entwurf den „geistigen Rahmen“ (ab)bildet, seine „Auffassung vom menschlichen Geist als Ordnungsmacht“⁷⁰⁹.

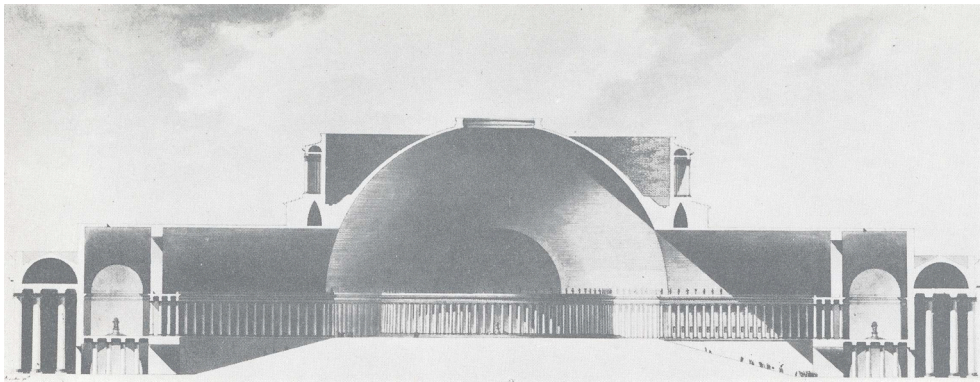


Abb. 114: Louis-Etienne Boullée, Entwurf eines Museums, ca. 1780, Schnitt.

Um die 1780er Jahre entwarf auch Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) mehrere Versionen des Zentral- und Rundbaus, wobei diverse Möglichkeiten bis zur Kugelform⁷¹⁰ auch im Bereich der Profan- und Villenarchitektur durchgespielt wurden, um so die Grundformen der Architektur freizulegen.⁷¹¹ Der Entwurf für das *Haus des Herrn de Witt* (ca. 1781) ist eines dieser Beispiele, welches trotz eingestellter Kolonnaden in der Mittelzone durch ein kräftiges, durchlaufendes Gesims in einer „mächtige Kreisbewegung“⁷¹² gehalten wird. Es zeigt, dass den „Revolutionsarchitekten“ nicht daran gelegen war, „Ruhepunkte für das Auge, sondern Kraftlinien [zu schaffen; Anm. d. Autorin], welche es zwingen, der beherrschenden Kreisbewegung zu folgen“⁷¹³. Für das *Haus eines Maklers* hat Ledoux wiederum die Form der Rotunde gewählt, gewissermaßen eine Vorstufe zu den kreisförmig angelegten Zollstationen (*propylées*) in Paris.⁷¹⁴ Sie verdeutlichen die Auswechselbarkeit klassizistischer Formen und Gliederungselemente, die, losgelöst von bestimmten architektonischen Aufgaben und einer Wertstufung („Autonome Architektur“⁷¹⁵) von den

⁷⁰⁶ Vogt 1971, S. 19.

⁷⁰⁷ Metken 1971b, S. 66.

⁷⁰⁸ Metken 1971b, S. 67.

⁷⁰⁹ Metken 1971b, S. 68.

⁷¹⁰ Vgl. Claude-Nicolas Ledoux, *Haus des Flurwächters*, 1804.

⁷¹¹ Vgl. Metken 1971b, S. 80f.

⁷¹² Metken 1971b, S. 100.

⁷¹³ Lemagny 1971, S. 18.

⁷¹⁴ Zwei Zollstationen Ledoux sind heute noch anzutreffen: Die *Rotunde an der Villette* und die *Rotunde am Parc Monceau*. – Metken 1971b, S. 110 und S. 112.

⁷¹⁵ Die Bezeichnung „Autonome Architektur“ wurde in den 1920er Jahren durch den Kunsthistoriker Emil Kaufmann in Zusammenhang mit den *Architektonischen Entwürfen aus der Zeit der Französischen Revolution* (1929-30) geprägt. – Metken 1971a, S. 9; vgl. Kaufmann 1971, S. 13-15.

„Revolutionsarchitekten“ beliebig oft wiederholt wurden.⁷¹⁶ Es handelte sich um eine fast analytisch-naturwissenschaftliche Vorgehensweise, bei der Bautypen (Tempel, Pyramide, Pavillion) und -formen (Sockel, Portikus, Laterne) zerlegt, auf ihre Grundformen reduziert und in architekturtheoretischen „Experimenten“ auf dem Papier komponiert wurden, um so ein neuartiges architektonisches System zu etablieren, dessen Gestalt (analog zu den Naturwissenschaften) gleichsam durch ein inneres Gesetz (und keine von außen kommende politisch motivierte Ordnung) gerechtfertigt wurde.⁷¹⁷

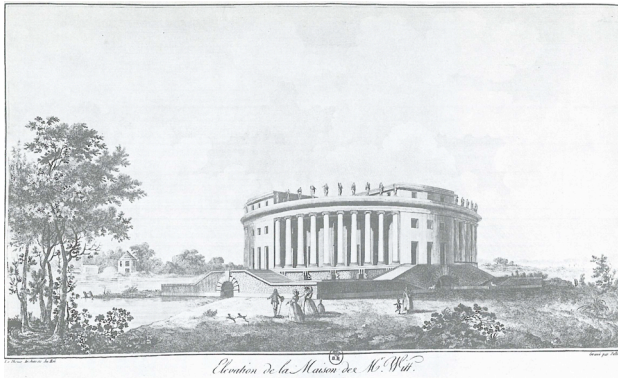


Abb. 115: Claude-Nicolas Ledoux, Haus des Herrn de Witt, um 1781, Perspektivische Ansicht. (Stich von Sellier)

„Auch wenn natürlich zwischen den auf mörderischer Massenverachtung basierenden megalomanen Planungen Speers und den Idealentwürfen Boullées, die einen Schauer vor der Größe der reinen Geometrie bewirken sollen, unterschieden werden muß, so können doch auch nicht die Gemeinsamkeiten übersehen werden.“⁷¹⁸ Zentral ist dabei die neue Suggestivkraft, die der Architektur in Frankreich und anderen europäischen Städten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuerkannt wurde und die nationalsozialistischen Architekten zur konkreten Anleihe dienten.⁷¹⁹ Das Pathos der Nüchternheit und Monumentalität bediente keine funktionalen Zwecke; stattdessen wurde die einzelne Form zum Selbstzweck erhoben, deren Erhabenheit – gleich einer Naturgewalt (vgl. Kant) – an das moralische Gewissen des Betrachters/Besuchers appellieren sollte, denn: „Man will durch Architektur erziehen, überzeugen, bessern.“⁷²⁰ Gerade die von Ledoux konzipierten Tore zur Pariser Zollmauer, deren Form sich vom römischen Rundtempel bzw. Bramantes *Tempietto* im Kloster *San Pietro in Montorio* in Rom ableiten, dienten ganz augenscheinlich der „Bedrückung des Volkes“⁷²¹ und machen die Dogmatik dieser Architektur sichtbar. Auf die diktatorische „Beglückung“ des Volkes durch „revolutionäre“ Architekturen – „welche die Menschen zu gehorsamen Statisten, wo nicht zu Ameisen degradieren“⁷²² – und das Bewusstsein um den aktiven Einfluss (*émouvoir*)⁷²³ der architektonischen Form auf die

⁷¹⁶ Metken 1971b, S. 155.

⁷¹⁷ Vgl. Metken 1971b, S. 124; vgl. Kaufmann 1971, S. 13; vgl. Vogt 1971, S. 19.

⁷¹⁸ Nerdinger/Philipp 1990, S. 15.

⁷¹⁹ In seinem Traktat *Architecture, Essai sur l'art* (1792) weist Boullée auf die Macht hin, die Proportion und Harmonie von (Bau)Körpern auf uns ausüben, wobei er der Kugelgestalt aufgrund ihrer Vollkommenheit in dieser Hinsicht die größte Suggestivkraft zuerkannte. – Nerdinger/Philipp 1990, S. 28f.

⁷²⁰ Metken 1971a, S. 10.

⁷²¹ Metken 1971a, S. 9.

⁷²² Metken 1971a, S. 10.

⁷²³ Nerdinger/Philipp 1990, S. 35.

bürgerliche Gesellschaft lassen sich schließlich auch die ideologisch motivierten Imitationsversuche im *Dritten Reich* zurückführen.⁷²⁴

3.5.2. Festspielhaus Nr. 2 und 3 (nach 1942): Religiöse Weihestätte

Die Steigerung der Formen ins Monumentale und Megalomanische wurden als geeignetes Mittel empfunden, die Einflussnahme auf das Volk auszuweiten.⁷²⁵ Auch die Aufgabe, ein Festspielhaus im Rahmen eines Gauforums auf dem Imberg zu inszenieren, leistete im Verlauf weiterer Planung einem immer stärker werdenden Hang zur Monumentalisierung Vorschub: Die Wucht der Kontraste (Rundbogen/Doppelpilaster) an den Seitenteilen wurden reduziert, die Geschlossenheit durch gewaltige Eckpfeiler betont und die Mitte architektonisch hervorgehoben – sie dominiert im Entwurf von Februar 1943 als achsial angelegte Eingangszone. Trotz der eindeutig ausgebildeten Gebäudefront wirkt diese nicht den Besucher empfangend, sondern den fortifikatorischen Charakter der Anlage verstärkend (vgl. antike Festungsarchitektur). Im Gegensatz zu den gleichmäßig fortlaufenden Arkaden im vorangegangenen Entwurf bildet die Mitte eine flache, dreiachsige Front, im Sinne einer durchgehenden „Loggia“ aus. In diesem risalitartigen Mittelteil ist die stockwerksweise Gliederung aufgegeben, zugunsten einer mächtigen, mit Riesenpilastern besetzten Pfeilerarkade, welche die gesamte Höhe der Hauptgeschoße einnimmt.⁷²⁶ Durch massive Eckpfeiler werden die beiden Geschoße nicht nur verklammert, sondern gleichsam gerahmt.

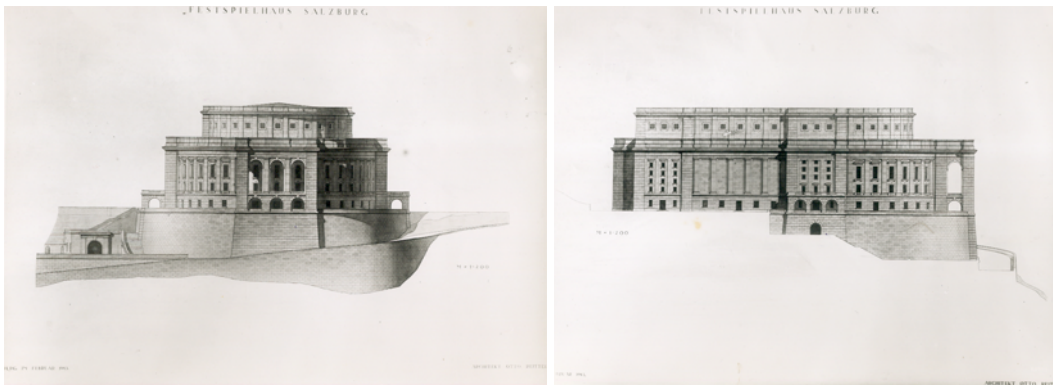


Abb. 116: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, Februar 1943, Aufriss.

Abb. 117: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, Februar 1943, seitlicher Aufriss.

Der vorgezogenen Mittelachse entsprechen die portalartigen Vorbauten verwandter, aber deutlich subordinierter Ordnung an den Flanken des Gebäudes – hier gibt es keine Arkaden, stattdessen eine erhöhte Anzahl kleinerer Fenster.⁷²⁷ Das Erdgeschoß an den drei „Fronten“ mit den, zu niedrigen Arkaden gestalteten Durchfahrten, hebt sich von der Struktur der oberen Geschoße ab. Durch massive Eckpfeiler (durchgehend bis ins Dachgeschoß), welche den Baukörper vertikal straffen, wird das räumliche Vortreten der seitlichen

⁷²⁴ Vgl. Nerdinger/Philipp 1990, S. 30.

⁷²⁵ Vgl. Nerdinger/Philipp 1990, S. 30.

⁷²⁶ Vgl. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Schloss Kleßheim*, Wals-Siezenheim bei Salzburg, ab 1700: Die geplanten offenen Arkaden im *piano nobile* des Mitteltrakts hat man mitunter dem Einfluss des Palladianismus zugeschrieben. – Kunoth 1956, S. 150f; vgl. Aurenhammer 1957, S. 27; vgl. Lorenz 1992, S. 122; Stadler 1994, S. 4 und S. 9; vgl. Prange 2004, S. 122.

⁷²⁷ Mayr 1994c, S. 344.

Portalzonen zusätzlich akzentuiert. Lediglich die Balusterzone der Fenster des *piano nobile* verbindet die unterschiedlich instrumentierten Teile optisch horizontal. Über dem als Sockelzone gebildeten Erdgeschoß ist die Wandgliederung der leicht zurückspringenden Hauptgeschoße – mit kolossalen Pilastern, langen Fensterachsen und strengen Ädikulen – an der Lösung des Gauhauses orientiert und erhöht so den Eindruck struktureller Festigkeit. Den Abschluss des Hauptgebäudes bildet ein verkröpftes Gebälk; darüber erhebt sich auch hier die Flachkuppel des gewölbten Theatersaals, welche äußerlich jedoch nicht in Erscheinung tritt.

Zieht man die Festspielhaus-Entwürfe Reiters von 1942 und Februar 1943 zum Vergleich heran, wird klar, dass der entscheidende Schritt zur Monumentalisierung der Komposition in jener Ummantelung des Festspielhauses liegt, welche im Entwurf von Februar 1943 in vorderer Ebene eine Front ausbildet. Mit dieser zentralisierenden Tendenz korrespondiert die Anwendung der kolossalen Ordnung, die alle Teile einheitlich strukturiert, zur Mitte hin durch das Arkadenmotiv hervorgehoben wird und an den Flanken (durch das Weglassen großer Arkaden) architektonisch reduziert erscheint. Denn nur im Mittelteil entwickelt sich die räumliche Komposition des Risalits durchgängig in allen Geschoßen (das zurückgesetzte Dachgeschoß ausgenommen), welcher somit in seiner ganzen Höhe als Körper erfahrbar wird; optisch scheint die Mittelachse durch die mächtigen Arkadenöffnungen nunmehr zwar den gesamten Bau zu beherrschen, ist ihm aber durch die markante Gitterstruktur der Riesenpilaster verbunden.

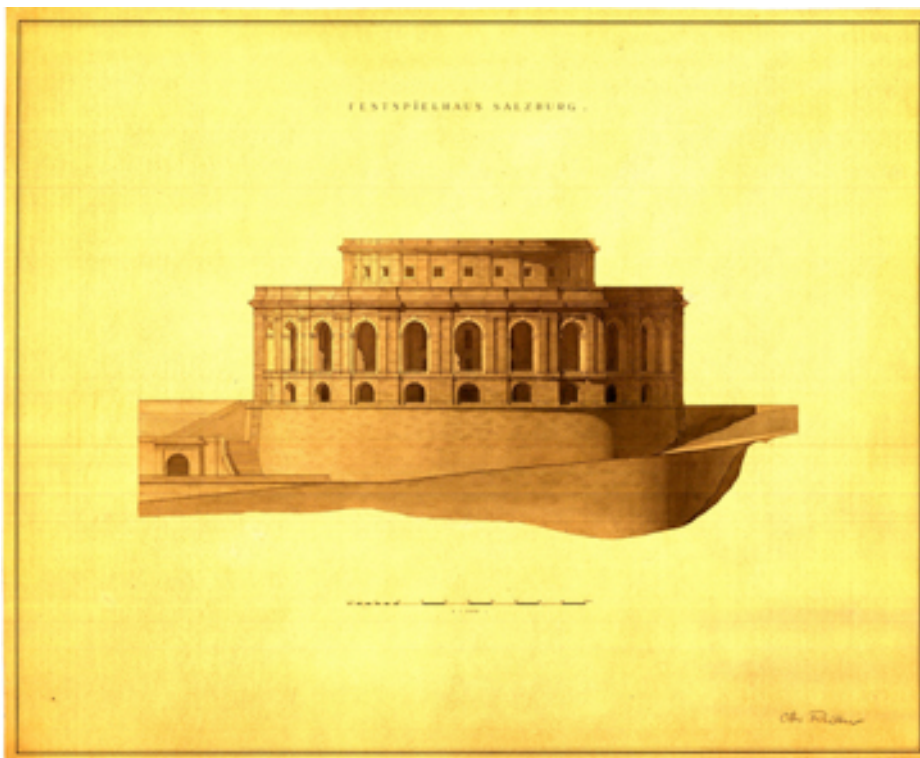


Abb. 118: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1943, Aufriss.

Die Umgestaltung der letzten Planungsphase (August 1943) verrät eine Kompromisslösung der vorangegangenen Konzepte (1942/1943). Einerseits wird die Tendenz zur „Verflachung“ der Fassadengliederung beibehalten: Die plastische Sockelgliederung wurde auch hier im Vergleich zu der skizzenhaften Darstellung von 1942 einen Ton zurückgenommen, die kolossalen Rundpfeiler durch -pilaster ersetzt, sowie die Verkröpfung der Gebälkzone an der Schauseite durch ein durchgehend unverkröpftes Gebälk. Ebenso

wurden die geplanten Plastiken der Attika aus dem Konzept gestrichen. Das Obergeschoß scheint weiter zurückgesetzt, das Hauptgebäude wiederum wirkt flach und verbreitert, da der Höhenzug durch die Rücknahme der vertikalen Elemente insgesamt stark verringert wurde. Im Gegensatz zur Februarstudie wurde die Idee einer zur Mitte hin vorgezogenen Portalzone wieder verworfen; das System ist wieder mehr radial als axial. Angepasst an das spätere Aufrisschema der Gauhalle (1942)⁷²⁸ treten die zwischen Doppelpilastern eingestellten Rundbogenöffnungen unterdessen stärker in den Vordergrund, wodurch sich die Architektur in ihrer gesamten Breite präsentiert hätte.

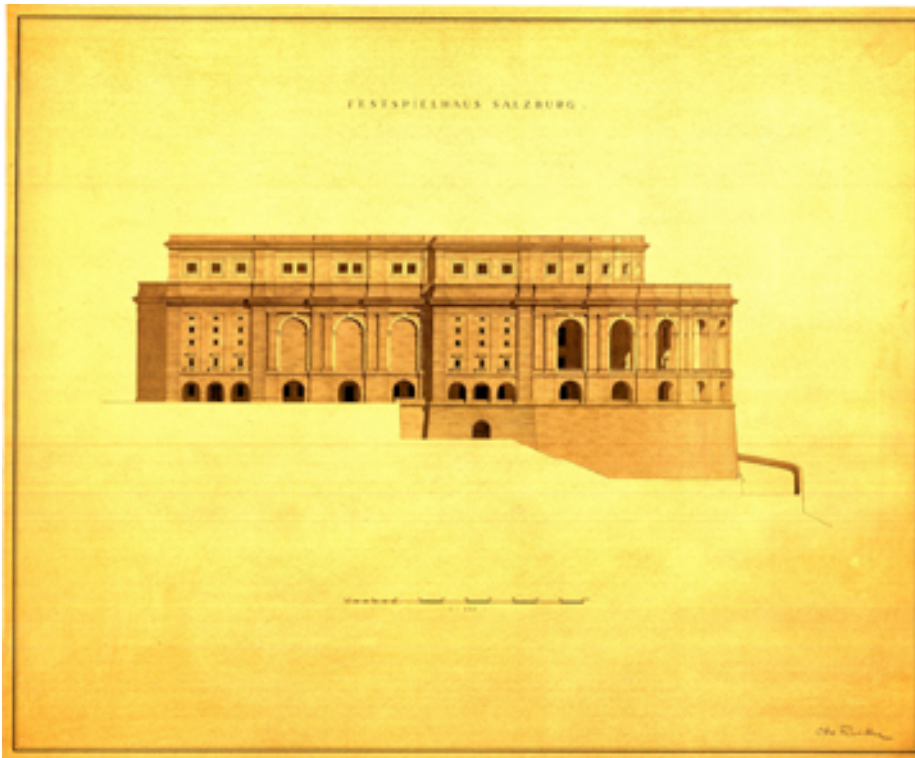


Abb. 119: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1943, seitlicher Aufriss.

Der letzte erhaltene Entwurf der Anlage (August 1943) macht außerdem deutlich, dass es nicht der Kernbau, sondern die ummantelnde Schale war, die das Erscheinungsbild des Baus prägen sollte: Kubische Baustrukturen, kolossale Pfeiler und große Arkaden bestimmen die Wirkung der Hauptachse, während die massiven Eckpfeiler und die reduzierte Wandgliederung der seitlichen Risalite, sowie dazwischen liegende große Blendarkaden die stereometrische Grundform des Baukörpers und den statischen Eindruck unterstreichen. Das vom Hauptgebälk abgetrennte Dachgeschoß überragt die übrigen Gebäudeteile, wobei die quadratischen Fenster den Anschein erzeugen, der Zuschauerraum würde mit von Außen kommendem Oberlicht versorgt werden – obgleich es sich de facto um eine der Kuppel gleichsam vorgeblendete Fassade handelt (vgl. Schnitt, Kapitel 3.5.4.). Das Schema alternierender quadratischer Öffnungen und annähernd gleich breiter Pilaster im Dachgeschoß wird im Vergleich zum Entwurf vom Februar nur leicht modifiziert; es korrespondiert mit dem straffen Rhythmus der Gliederung im Unterbau des Gebäudes: Über den seitlichen Risaliten waren den Fensterachsen entsprechend insgesamt drei und über den drei

⁷²⁸ Vgl. Mayr 1994c, S. 344.

Blendarkaden jeweils zwei quadratische Öffnungen vorgesehen, während an der runden Front eine entsprechend einheitliche Abfolge von Arkadenöffnungen geplant war.



Abb. 120: Anonym (Francesco di Giorgio Martini/Luciano Laurana?), Vedute einer Idealstadt, Galleria Nazionale delle Marche/Palazzo Ducale di Urbino, Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert, perspektivische Ansicht.

Hier zeigt sich eine, wenn auch nicht Wahl-, dennoch eine Verwandtschaft mit der intarisierten Vedute einer Idealstadt aus dem Palast von Urbino, dessen Autor bis heute unbekannt ist (Francesco di Giorgio Martini/Luciano Laurana?). Die Arbeit wurde exakt zentralperspektivisch konstruiert, sodass der Fluchtpunkt mit dem Zentrum der Bildfläche in Höhe der Kathedrale zusammenfällt. Seitlich des steinernen Platzes ragen *all'antica* gestaltete Paläste in die Höhe. Zwar steht der Typus des Zentralbaus hier in Verbindung mit einer sakralen Bauaufgabe, auf der anderen Seite „sollte das Fest(spiel)haus in seiner modernen Erscheinungsform die Funktionen von Versammlungsort (Volkshaus), religiöser Weihestätte, Theater und Denkmal in sich vereinen, wie man es sich für die Sakralbauten der frühen Hochkulturen vorstellte“⁷²⁹. Die massenpsychologisch wirksame Assoziation mit der archaischen Würdeform des Kreises intensiviert das feierlich-überschwengliche Pathos, welches im „Stilchaos“ um 1900 sowohl utopisch-expressionistische Fest- und Schauspielhaus-Visionen (vgl. Hans Poelzig), als auch den als sachlich bezeichneten „purifizierten Neoklassizismus“ (vgl. Heinrich Tessenow)⁷³⁰ prägte.⁷³¹

3.5.2.1. Max Littmann, Oskar Kaufmann und Henry van de Velde

Als bedeutende („neoklassizistische“) Vorläufer der Theaterarchitektur Reitters, die ihren Gestaltungshorizont ebenfalls um die versatzstückartige Montage italienischer „Ordnungssignale“ der Renaissance erweiterten, sollen hier Max Littmanns *Großes Haus* für das *Königliche Hoftheater* in Stuttgart (1912) und Oskar Kaufmanns *Freie Volksbühne* in Berlin (1914) herangezogen werden.⁷³² Sie stellen gewissermaßen die Verbindung her zwischen der entfernten Realität einer Epoche der Kunst (Renaissance) und einer

⁷²⁹ Hambrock 2007, S. 126.

⁷³⁰ Vgl. Bartetzko 1985b, S. 96f: „Aus der Reihe von Theaterbauten der Jahrhundertwende ragt Heinrich Tessenows 1911 für die Künstlerkolonie Hellerau bei Dresden errichtetes Festspielhaus heraus. [...] Die Gesamtanstalt, ein archaisch grundierter Tempelbau, abmildernd überkleidet mit biedermeierlich-klassischen Motiven, ist dem zeitgenössischen als seriös anerkannten Neoklassizismus verpflichtet. [...] Das auf demonstrative Weise feierlich-schlichte Bauwerk basierte auf einigen wenigen Versatzstücken architektonischer Würdeformeln; Uraltetes und Neuestes, Anheimelndes und Respektgebietendes verbanden sich. [...] Ein dekorloser, steiler Pfeilerportikus, bekrönt von einem ungeschmückten Dreiecksgiebel gab dem Haus den Nimbus einer zugleich uralten und modernen Kultstätte. Tessenow hatte hiermit nichtsahnend ein Grundmotiv der Baukunst im Dritten Reich geliefert.“

⁷³¹ Bartetzko 1985a, S. 65.

⁷³² Vgl. Bartetzko 1985b, S. 98-105.

realitätsfernen Kunstproduktion einer Epoche (Nationalsozialismus).⁷³³ Die Berliner Volksbühne von Oskar Kaufmann (1873-1956) ist durch das Nebeneinander kubischer Bausegmente charakterisiert, deren ausgewogenes Proportionsverhältnis durch die Kargheit der Mauerflächen noch deutlicher hervorgekehrt wird: Zwischen zwei massiven risalitartigen Seitentrakten befindet sich ein runder Zentralbau mit fünf kolossalen Dreiviertelsäulen und dazwischen eingespannten Eingangsportalen und Fensterbahnen, an deren Ende jeweils eine, von einer Konsole getragene Plastik angebracht wurde.⁷³⁴ Trotz der starken Suggestion von Erhabenheit, die der Gebäudekomplex durch ein weithin sichtbares Bühnenhaus hervorruft, erfolgt der zitathafte Einsatz archaischer Tempelformen vergleichsweise behutsam; er wird unter anderem durch die Kombination/Konfrontation mit einer sachlich-nackten Wandgliederung verschiedener Fassadenabschnitte entschärft, bzw. „aufgelockert“ durch lange, verglaste Rechteckfenster, die an den Schmalseiten die Wandfelder der Schauseite ersetzen. Die Adaption traditioneller Grundformen erfolgt hier eindeutig unter zeitgenössischen Gesichtspunkten.⁷³⁵

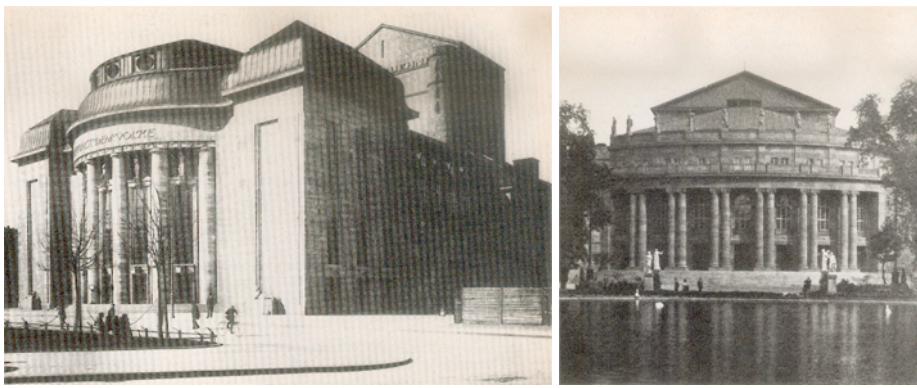


Abb. 121: Oskar Kaufmann, Freie Volksbühne (am Rosa-Luxemburg-Platz), Linienstraße Nr. 227, Berlin, 1914, Ansicht auf südseitige Portalzone.

Abb. 122: Max Littmann, Großes Haus für das Königliche Hoftheater (Staatstheater Stuttgart), Konrad-Adenauer-Straße Nr. 6, Stuttgart, 1912, Ansicht der Südost-Fassade.

Auch Max Littmann (1862-1931) reduziert seinen Entwurf für das *Staatstheater Stuttgart* (1912) auf wenige zeitlose, archetypische Grundformen ohne deren Aussagekraft durch opulent-historisierenden Bauschmuck zu verschleiern. Auch hier wird das „Stimmungsbild“ der symmetrischen Fassade durch die halbrunde Eingangspartie bestimmt: Sie wird mit kolossalen Doppelsäulen über einer rundum laufenden Freitreppe gegliedert; dazwischen befinden sich steinern gerahmte Portale und rundbogige Sprossenfenster. Eine

⁷³³ Vgl. Peter Behrens, *Deutsche Botschaft in Petersburg (Leningrad)*, 1911.

⁷³⁴ Vgl. Oskar Kaufmann, *Atrium*, Berlin, 1919: Das Atrium Kaufmanns ist in Form eines Kreissegments gebildet und mit umlaufenden Gesimsen vor allem in der Horizontale betont. Da hier zwischen den eckigen Stützen keine zusätzlichen Fensteröffnungen vorgesehen wurden, tritt die Mauerfläche stärker in den Vordergrund; auch die Vervielfältigung der Achsen steigert den Eindruck von Massivität.

⁷³⁵ Eine Jugendstilvariante baute Bernhard Sehring bereits zwischen 1907 und 1908 in Cottbus. Im Gegensatz zu Kaufmann, bei dessen Volksbühne sich die wuchtigen Seitentrakte der Portalzone optisch klar von der runden Mittelzone absetzten, bildet das *Stadttheater Cottbus* ein einheitliches Volumen, dessen Fassade ganz im Sinne des Jugendstils einmal ausschwingt bzw. einschluchtet. Zusätzlich wird sie durch Löwen, Panthergespanne, Widderköpfe, Putten und antike Gottheiten bereichert. Ein wesentlicher Unterschied zu Kaufmanns Volkstheater besteht auch in der differenzierten Oberflächenstaltung: „Der mythologische Reichtum steht in wohlkalkuliertem Gegensatz zum rustizierten Sandsteinsockel und den großflächig unberührten Putzflächen.“ An der Fassade von Oskar Kaufmanns *Hebbeltheater* in Berlin, dass ungefähr zur gleichen Zeit entstand (1906-07), erzeugt der Einsatz von Rustikamauerwerk dagegen eine pathosgeladene Aura, da die zentrale Apside aus geglättetem Werkstein hier gleichsam herausgeschält erscheint. – Pehnt 2006, S. 36f und S. 59f.

Balustrade vor dem leicht zurückgesetzten Obergeschoß fasst die Schaufront in der Horizontale zusammen; die abschließende überdimensionierte Attika geht mit den gewaltigen Säulen eine vertikale Verbindung ein. Die neuzeitliche Verglasung im Unterbau relativiert die monumentale Wirkung, die durch den mächtigen Bühnen(auf)bau (im Hintergrund) hervorgerufen wird: „Ein überwältigender Bühnen-Palast das Ganze; Mischung aus spätantiker Kaiserresidenz, prunkvollen Thermen und Theater,“⁷³⁶ womit zugleich zur NS-„Stimmungsarchitektur“⁷³⁷ übergeleitet werden kann – so beispielsweise zu dem Entwurf für eine *Neue Oper* in München von Woldemar Brinkmann, einem der prominentesten „Baukünstler“ des *Dritten Reiches*, dem das Stuttgarter Staatstheater offensichtlich als Vorlage diente. Dass der allgemeine Drang nach überwältigenden Effekten um die Jahrhundertwende angesichts der „Übersättigung“ stilistischer Imitationen nicht ausschließlich positiv rezipiert wurde – wie beispielsweise von Josef Frank und Reitters Lehrer Oskar Strnad –, ist rückblickend mit dem Wissen um die Weiterentwicklung der Architektur umso verständlicher, ebenso wie die Kritik an den Fluchtversuchen einer desorientierten Gesellschaft in Ewigkeitswerte, denen die NS-Architektur schließlich mit vagen baulichen Identifikationsschemen begegnete – von der Gesellschaft akzeptierte Sinnbilder zur Befriedigung kollektiver Bedürfnisse.⁷³⁸



Abb. 123: Woldemar Brinkmann, Entwurf für eine Neue Oper in München, 1938, Modellansicht

Dieser Zwiespalt – zwischen Kritik und Aufnahmebereitschaft – prägte bereits die 1890er Jahren, den Architekten Henry van de Velde (1863-1957) und die Künstler des *Art Nouveau* – denen es einerseits darum ging, neu zu gestalten, einen strengen Schlussstrich zu ziehen unter die Stile vergangener Epochen, gleichzeitig aber einem „Universalstil“ verpflichtend zu bauen, der so „uralt wie die Welt“⁷³⁹ selbst sei und aus eben dieser Motivation heraus letztlich wieder aus Archetypischem zusammensetzt war. Wogegen man sich zur Wehr setzte, waren nicht die historischen Vorbilder im Allgemeinen, sondern deren blindes Zitieren, die Reklamation von Details (vgl. Kritik Franks).⁷⁴⁰ Gleichzeitig wurden die Monumente der Vergangenheit uminterpretiert zu „Zeugen einer ewigen Gegenwart“, die dazu dienten, das scheinbar gefährdete Recht des Architekten nach Selbstdarstellung zu schützen.⁷⁴¹ Der Drang, innerhalb der frühen Moderne alltägliche Aufgaben und Fragen der Budgetierung durch Bauprojekte von überwältigendem Ausmaß gekonnt zu übergehen, hatte eine nicht geringe Zahl von internationalen „Schlüsselbauten“ zur Folge: Auch Van de Veldes

⁷³⁶ Bartetzko 1985b, S. 103.

⁷³⁷ Wulf 1963, S. 290f; vgl. Bartetzko 1985a, S. 103; vgl. Weihsmann 1998, S. 190; vgl. Bartetzko 2005, S. 144.

⁷³⁸ Bartetzko 1985a, S. 74f und S. 88; vgl. Bartetzko 1985b, S. 95; vgl. Ogan 1992, S. 18.

⁷³⁹ Henry van de Velde zit. nach: Pehnt 1983, S. 14.

⁷⁴⁰ Pehnt 1983, S. 14.

⁷⁴¹ Pehnt 1983, S. 16 und S. 19f.

Theater auf der Werkbundaussstellung in Köln (1913-14 errichtet, 1920 abgebrochen) setzte ein Leitbild für diese Entwicklung.⁷⁴² Der großzügige Umgang mit Volumen scheint in den Festspielhausentwürfen Reitters (August 1943) einen gewissen Eindruck hinterlassen zu haben. Dies zeigt sich beispielsweise an der schmucklosen Rückseite des Gebäudes mit der monumentalen „Trommel“ des Bühnenhauses. Ähnlich wie bei Reitters Festspielhaus-Entwurf wurde sie lediglich in der Vertikalen durch kolossale Wandvorlagen zwischen den Sprossenfenstern gegliedert.⁷⁴³

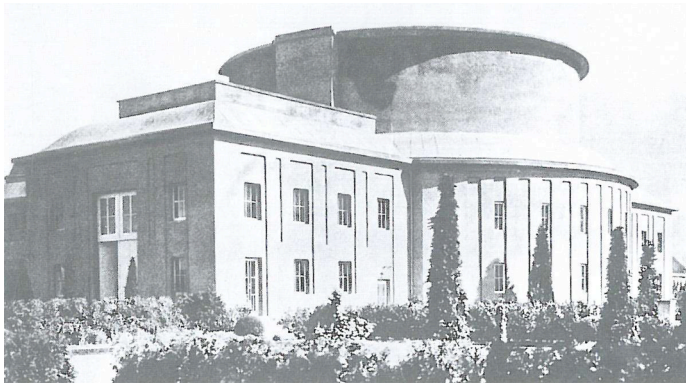


Abb. 124: Henry van de Velde, Theater auf der Werkbundaussstellung in Köln, 1913-14 (Abbruch im Jahr 1920), Ansicht.

3.5.2.2. Paul Baumgartens *Gaugrenztheater* an der Saar (1936-38)

Die ästhetische „Entsprechung“ findet das Festspielhaus allerdings in erster Linie in den zahllosen Repliken „germanischer Tektonik“; insbesondere Albert Speers Entwurf einer *Großen Halle* (ab 1937) – als religiöses und politisches Zentrum für Berlins Nord-Süd-Achse geplant – muss Reitter als Leitbild für Salzburg nahe gelegt worden sein. Auch Speer griff auf den Typus des Zentralbaus zurück, um die Bedeutung als neues Pantheon, neue Peterskirche oder neuen Karlsdom auf die „Volkshalle“ zu übertragen und damit eine Renaissance des *imperium romanum* zu suggerieren.⁷⁴⁴ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Halle – mit einem Fassungsvermögen von 180.000 Menschen – die Dimensionen des Innenraums von St. Peter mit einem Durchmesser von 250 und einer Höhe von 290 Metern bei Weitem übertroffen hätte.⁷⁴⁵ Als Mittelpunkt der neuen „Welthauptstadt“ *Germania*, sollte und hätte dieses Bauwerk de facto alles bisher Dagewesene höhenmäßig (und daher auch sehr wahrscheinlich in Bezug auf die finanziellen Mittel) überstiegen.⁷⁴⁶ Die Formvorstellungen Reitters scheinen sich aus eben jenem megalomaniischen Willen heraus entwickelt zu haben. Aus diesem Grund adaptierte er die rundbogigen Öffnungen für das Festspielhaus (1942/43)

⁷⁴² Pehnt 1983, S. 25. Die Werkbundaussstellung in Köln mit über 50 Gebäuden namhafter Architekten wurde am 15. Mai 1914 durch Henry van de Velde eröffnet. Auch Bruno Taut war mit einem prominenten Bauwerk vertreten: Es handelt sich um den Glaspavillon der Deutschen Glasindustrie, mit dem Bruno Taut erstmals internationale Aufmerksamkeit erregte.

⁷⁴³ Pehnt 1983, S. 112. Im Gegensatz zu dem geplanten Salzburger Festspielhaus beherbergte das Innere des Theaters jedoch einen ranglosen Zuschauerraum und eine Bühne, die durch bewegliche Säulen in drei Abschnitte unterteilt war.

⁷⁴⁴ Petsch 1992, S. 204.

⁷⁴⁵ Thies 1992, S. 183. Vgl. Leon Kriers Einordnung der Kuppelhalle Albert Speers in Bauten der Weltarchitektur mit gleichem Maßstab in: Nerdinger 1994, S. 10, sowie Speers maßstabsgerechte Gegenüberstellung von Modellen der *Großen Halle*, von Reichstag und Brandenburger Tor in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 143, Tafel 2 / Kapitel 3.5.1.

⁷⁴⁶ Wulf 1963, S. 288; vgl. Thies 1976, S. 98.

nach Speers Entwurf für das Tambour der *Großen Halle* in Berlin.⁷⁴⁷ Auch die 40 Meter hohe Laterne am Kuppeldach seines Hallenmodells erinnert an Reiters erste Entwürfe für einen Festspielhaus-Zentralbau – als wollte er jene bedeutungsgeladene Form für Salzburg verwerten und mit der Laterne Berlins in vergrößertem Maßstab den Salzburger Imberg bekrönen.

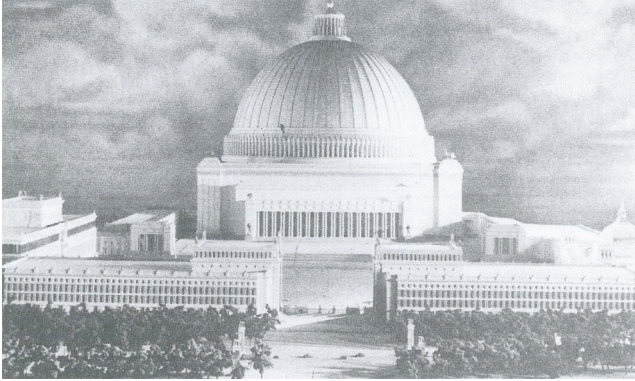


Abb. 125: Albert Speer, Entwurf einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Modellansicht.

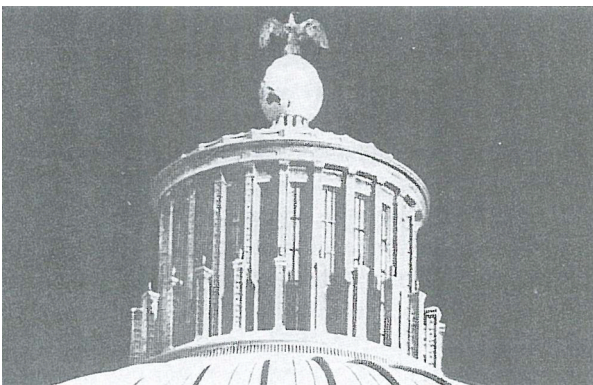


Abb. 126: Albert Speer, Entwurf einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Detailansicht der Laterne.

Die einzigen ausgeführten Theaterbauten der NS-Zeit eignen sich ob ihrer stereometrisch betonten Gestalt ebenfalls für einen Vergleich.⁷⁴⁸ Es handelt sich um den von Friedrich Lipp und Gerry Roth ausgeführte Theaterbau in Dessau (1935-1937) und Paul Baumgartens *Gaugrenztheater* in Saarbrücken (1936-1938) direkt am Ufer der Saar.⁷⁴⁹ Insbesondere das von Baumgarten (1900-1984) mit kolossalen Rundpfeilern gegliederte, halbzyklindrische Zuschauerhaus mit den seitlich des Bühnenraums pavillonartig hervortretenden Gebäudesegmenten – „eine trostlos kahle Replik der alten Semper-Oper in Dresden“⁷⁵⁰ – scheinen in Reiters ersten Festspielhausentwürfen direkten Anklang gefunden zu haben. Im Gegensatz zu seinen späteren Planungen fällt bei Baumgarten jedoch eine mehr additive Kompositionsmethode ins Auge, die „durch die statische Schwerkraft und

⁷⁴⁷ Mayr 1994c, S. 344.

⁷⁴⁸ Zwar entstanden lediglich zwei Theater-Neubauten, gleichzeitig wurde mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten schon 1933 damit begonnen, die vorhandenen Kulturbauten mittels nationalsozialistischer Herrschaftssymbolik, insbesondere dem Einrichten einer zentralen Loge für den „Führer“ gleichzuschalten. – Bartetzko 1985b, S. 93.

⁷⁴⁹ Petsch 1976, S. 119.

⁷⁵⁰ Bartetzko 1985b, S. 109; vgl. Weihsmann 1998, S. 188.

Behäbigkeit des Baukörpers bestimmt“⁷⁵¹ ist. Zwar erfolgt auch bei Reitter eine strenge Trennung der Funktionsbereiche, doch Baumgartens betont „kubische“ Gestaltung kam bei Reitter im Außenraum nicht in gleicher Weise zur Anwendung, da sich zwischen den Bauabschnitten des Festspielhauses weniger klar definierte (optische) Grenzen ergeben, bzw. vor allem im letzten Entwurf (1943) der Kontrast zwischen glatter Mauerfläche und plastischer Gliederung zurückgenommen wurde,⁷⁵² um die Fläche der Mauer in der Gesamterscheinung stärker mitsprechen zu lassen.



Abb. 127: Paul Baumgarten, Gaugrenztheater, Schillerplatz Nr. 1, Saarbrücken, 1936-1939, Ansicht auf Nordwest-Fassade.

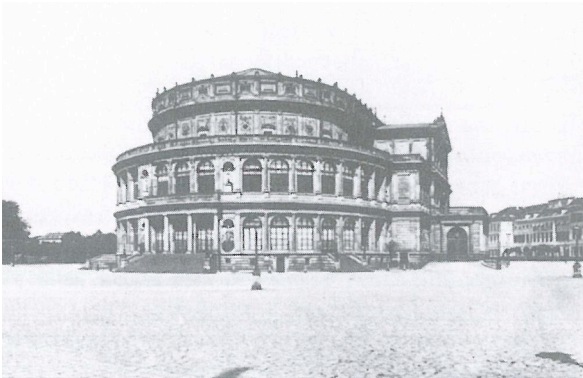


Abb. 128: Gottfried Semper, Hof- bzw. Staatsoper, Theaterplatz Nr. 2, Dresden, ab 1838/Zustand vor dem Krieg, Ansicht aus südöstlicher Richtung.

In gestalterischer Hinsicht geht Reitters Planung Baumgartens vermeintlichem „Vorbild“, die Oper in Dresden von Gottfried Semper (1803-1879) – die 1838 bis 1841 erbaut und nach diversen Kriegszerstörungen erst 1985 wiedereröffnet wurde –, daher einen größeren Schritt entgegen. Auf der anderen Seite baut sich der, dem antiken Theater nachempfundene halbreisförmige Zuschauerraum Sempers terrassenartig über mehrere Geschoße auf (vgl. Poelzig, Kapitel 3.5.); zudem sind die Arkaden mit Sprossenfenstern versehen und erzeugen so eine eindrucksvolle Kombination aus Glashaus und Kolosseum, leichtem Material und massiver Struktur. Interessant, dass die *Semperoper* auch in institutioneller und städtebaulicher Hinsicht von Beginn an eine Zwischenstellung einnahm, da sie sich einerseits zwischen Hof und Bürgertum positionierte – im Inneren sollte von allen Plätzen eine nahezu gleich gute Sicht gewährleistet werden – und als freistehendes Monument

⁷⁵¹ Wehsmann 1998, S. 189.

⁷⁵² Vgl. Stallmaier 1999, S. 38.

auch tatsächlich vom Schlossbau abkoppelte.⁷⁵³ Das Gebäude ist infolgedessen Ausdruck eines abstrakt gewordenen, bürgerlichen Staates, der sich vom höfischen Adel emanzipiert hat und aus einem neu entstandenen Repräsentationsbedürfnis heraus dessen ästhetisches Programm adaptiert, um diese Emanzipation zur Schau zu stellen.⁷⁵⁴

3.5.3. Exkurs: Materialfetischismus – „Logik“ des Ruinenwertes

In Hinblick auf die geplante Verbauung des Imberges wäre die Beschaffenheit derartig groß angelegter Strukturen von besonderem Gewicht gewesen, da durch Materialien wie Werk- und Haustein die angestrebte Wehrhaftigkeit der NS-Bauten gesteigert und damit der Mythos der „Unzerstörbarkeit“ des Regimes für welches sie standen genährt wurde; wobei Granit das Ewigkeitspathos dem nationalsozialistischen Verständnis nach am Besten auszudrücken vermochte.⁷⁵⁵ Da innerhalb der NS-Architekturpolitik allgemein die Meinung vertreten wurde, dass die Verwendung von Glas, Beton und Stahl ein Armutszeugnis moderner Architektur darstelle, wurden moderne Stahlskelettkonstruktionen und technische Ausstattungselemente in den meisten Fällen mit einer monumentalen architektonischen Verkleidung verhüllt;⁷⁵⁶ ab 1936 kam es zu einer vermehrten Anwendung der Massivbauweise, da Materialien wie Stahl und Beton für die Waffenproduktion und militärische Bauten wie Bunker reserviert wurden.⁷⁵⁷ (Auf die Materialknappheit hinsichtlich des Baus von Luftschutzbunkeranlagen ist an anderer Stelle bereits hingewiesen worden.) Bestimmte Steinmaterialien erfuhren eine Umdeutung in Bezug auf die nationalsozialistische Rassentheorie, da sie den Charaktereigenschaften der nordischen Rasse entsprächen (Schlichtheit, Geradheit, Offenheit);⁷⁵⁸ „zum anderen diente die Hervorhebung der handwerklichen Produktionsweise dazu, die ‚Fiktion des Handwerks‘ weiter aufrecht zu erhalten. Der kleinbürgerlichen Massenbasis, insbesondere den Handwerkern, sollte das Gefühl vermittelt werden, daß das NS-System ihren ständischen Interessen diene“⁷⁵⁹. Die Diskrepanz zwischen Innen und Außen, Fassade und Kern, entsprach damit ganz dem Widerspruch zwischen Handwerk und Industrie, deren Anteil durch das Vorblenden steinerter Fassaden vertuscht wurde.⁷⁶⁰

„Allerdings ließen sich in der Baupraxis auch die monumentalen Imponierprojekte der Diktaturen nur mit aktuellen Bautechniken bewältigen. In der endlosen Wiederholung, in der Glättung der Flächen, im Verzicht auf körperliche Durcharbeitung, im Ersatz des belebenden Ornaments durch die aufgeheftete Heraldik nahmen die zitierten Würdeformen den Charakter maschinell gestanzter Produkte an, die trotz Granit- und Marmorfassaden ihre Entstehung im Zeitalter des fortgeschrittenen Industrialismus nicht verleugnen konnten.“⁷⁶¹

Es mag nicht weiter verwundern, dass sich die ideologischen und ökonomischen Interessen in vielen Bereichen entsprachen, dass die Propagierung und Verwendung heimischer Baustoffe sich ganz mit den Wünschen des betreffenden Gewerbes deckten.⁷⁶² Die Vermutung, dass für die Bebauung auf dem Imberg das für Salzburg typisch wertvolle Kalksteinmaterial Verwendung gefunden hätte – roter Adneter und Untersberger Marmor –,

⁷⁵³ Richter/Zänker 1988, S. 132.

⁷⁵⁴ Richter/Zänker 1988, S. 133.

⁷⁵⁵ Thies 1976, S. 76; vgl. Petsch 1992, S. 202; vgl. Weihsmann 1998, S. 38.

⁷⁵⁶ Petsch 1976, S. 70; vgl. Wulf 1963, S. 297; vgl. Petsch 1976, S. 204.

⁷⁵⁷ Petsch 1992, S. 201.

⁷⁵⁸ Petsch 1976, S. 70; vgl. Petsch 1976, S. 204.

⁷⁵⁹ Petsch 1992, S. 201; vgl. Petsch 1976, S. 82 und S. 204-206.

⁷⁶⁰ Petsch 1976, S. 100, S. 204 und S. 209.

⁷⁶¹ Pehnt 1983, S. 59.

⁷⁶² Petsch 1976, S. 70.

welches das Stadtbild seit jeher prägte (vgl. Festung Hohensalzburg) und eine stark Identifikation-stiftende Funktion ausübt (vgl. Mythenbildung um den Untersberg), wurde auch in der Salzburger Zeitung vom 22. Dezember 1942 geäußert, bzw. die Vorzüge und Bedeutung des Werkstoffes, „dessen königliche Stofflichkeit von Natur aus zu großzügiger künstlerischer Gestaltung zwingt und dessen leuchtende Farbenpracht im spiegelnden Schliff höchsten Lichtglanz ausstrahlt“ und aufgrund dessen „wie kein andere geeignet (war und ist), geistige und weltliche Größe sinnfällig zu machen“⁷⁶³. Allerdings, so heißt es weiter, würde erst eine „gewaltige Baugesinnung“⁷⁶⁴, wie die des *Dritten Reiches* marmorner Formkraft zu neuen Ehren verhelfen:

„So ist in die verödeten Salzburger Marmorwerkstätten neues Leben gekommen. Salzburger Marmor umkleidet heute die Räume der neuen Reichskanzlei zu Berlin, unterstreicht die Größe der Nürnberger Parteibauten, erhöht den Glanz des Gästehauses des Führers in Kleßheim und wird in ganz besonderem Maße bei der Neugestaltung der Stadt Salzburg Verwendung finden. Schon sind in Adnet die gewaltigen Löwen in Arbeit, die die Staatsbrücke flankieren sollen, sind die Balustraden für die Uferbauten in Auftrag, die mit den bereits gebauten Brückenpfeilern harmonisieren werden. Aus demselben Marmor wie der Dom gehauen, werden sie auch künstlerisch die Brücke schlagen von der Stadt der Fürsten herüber zum neuen, den Imberg bekrönenden Parteiforum.“⁷⁶⁵

Im Gegensatz zu den anfänglichen Ideen Reiters für ein durch Doppelsäulen gegliedertes Festspielhaus, zeigt die Ansicht von 1943 auch die Wiederaufnahme antiker Rustika aus grobkörnigem Konglomeratstein (?), welches in unmittelbarer Umgebung der Stadt Salzburg (Mönchsberg, Rainberg, Hellbrunner Berg) ebenfalls abgebrochen wird. Dass die Ansichtsflächen der Steinquader im Entwurf vom August 1943 unverputzt bleiben, verdeutlicht die Tendenz den „Formenapparat“ – Ornamente, die dem historischen Wandel unterlagen⁷⁶⁶ – einzuschränken, um so die mit dem Material verknüpften Eigenschaften (Bodenständigkeit, Schlichtheit, Dauerhaftigkeit) und verabsolutierte Ordnungs- und Kompositionsprinzipien (Symmetrie, Axialität) hervorzuheben.⁷⁶⁷ Aus diesem Grund sind „strukturschaffende Schmuckformen“ wie beispielsweise kolossale Pfeiler oder Pilaster vorherrschend, bei denen es das alte „Stütze-Last-Motiv“ vorzutauschen galt.⁷⁶⁸ Hier treten sie als Gestalten auf, die „dem ‚Chaos‘ und der ‚Anarchie‘, den ewigen gleich bleibenden Schreckbildern des Kleinbürgers, Ordnung, Sauberkeit, Kraft, Schönheit, Geradheit und Eindeutigkeit“⁷⁶⁹ entgegneten.⁷⁷⁰ Die Betonung scheinbar statischer Funktionszusammenhänge und stereometrischer Formen (ungeteilte Baumassen) unterdrückt jeden Eindruck von Bewegung, auch hier wieder mit dem Hintergedanken ein Symbol zeitloser Autorität zu konstruieren, das sich jeder äußeren Einflussnahme entzieht.⁷⁷¹

Schließlich steht und fällt auch die nationalsozialistische „Logik“ des viel besprochenen „Ruinenwertes“⁷⁷² mit der Standhaftigkeit der Gebäude bzw. der Ausdauer des

⁷⁶³ Fuchs 1942, S. 3.

⁷⁶⁴ Fuchs 1942, S. 3.

⁷⁶⁵ Fuchs 1942, S. 3.

⁷⁶⁶ Petsch 1992, S. 202; Petsch 1976, S. 207.

⁷⁶⁷ Petsch 1992, S. 201.

⁷⁶⁸ Petsch 1992, S. 200; Petsch 1976, S. 77.

⁷⁶⁹ Ogan 1992, S. 28.

⁷⁷⁰ Vgl. Bartetzko 1985a, S. 216: „Stabilität und Monumentalität der Form, verbunden mit dem Hinweis auf ‚uralte Zeiten‘ als Garant für die Stabilität der ‚Welt, in der wir leben‘ und damit auch der in ihr herrschenden oder der zumindest durch die Architekturform beschworenen Verhältnisse.“

⁷⁷¹ Petsch 1992, S. 202; vgl. Petsch 1976, S. 100 und S. 207; vgl. Ogan 1992, S. 20.

⁷⁷² Die Idee des „Ruinenwertes“ stammt ursprünglich von Albert Speer und wurde in einem *Ruinenengesetz* durch Adolf Hitler verankert, wonach materielle und statische Gesichtspunkte in den Vordergrund treten sollten, um die Ruinenästhetik von NS-Bauten in ferner Zukunft zu gewährleisten, welche die Gebäude der Antike charakterisiert. Die Absurdität der „Ruinenwerttheorie“ Albert Speers zeigt sich darin, dass es „in dieser verdrehten Sicht gleichgültig war, ob die Freiräume für das megalomane Bauvorhaben durch die Sprengungen

Materials, das ein zukünftiges Erinnern sicherstellen sollte.⁷⁷³ Als Vorbilder wurden wiederum Monumente der Antike bemüht, die der Nachwelt als „Wort aus Stein“⁷⁷⁴ erhalten geblieben wären, wobei auch die Utopisten des französischen „Revolutionsklassizismus“ im ausgehenden 18. Jahrhundert die steinerne Beschaffenheit ihrer Baukunst verabsolutiert hatten.⁷⁷⁵ Der Rekurs auf die Antike sollte sicherstellen, dass die Produkte der NS-„Baukunst“ auch zukünftigen Generationen als Mahnmale der (vergangenen) Größe des *Dritten Reiches* und ihres „Baumeisters“⁷⁷⁶ erhalten blieben: „Dank ihm, so Hitler, würden die Bauten 4.000 Jahre halten, aber vielleicht auch noch in 10.000 Jahren stehen,“⁷⁷⁷ davon abgesehen, dass der erforderliche Bedarf an Stein- und Füllmaterial mit Sicherheit nicht gereicht hätte. Denn grobe Schätzungen haben erwiesen, dass die megalomanischen Bauziele weder durch deutsche noch europäische Ressourcen gedeckt gewesen wären.⁷⁷⁸

3.5.4. Festspielhaus: Grundriss und Innenraum (Hans Poelzig und Albert Speer)

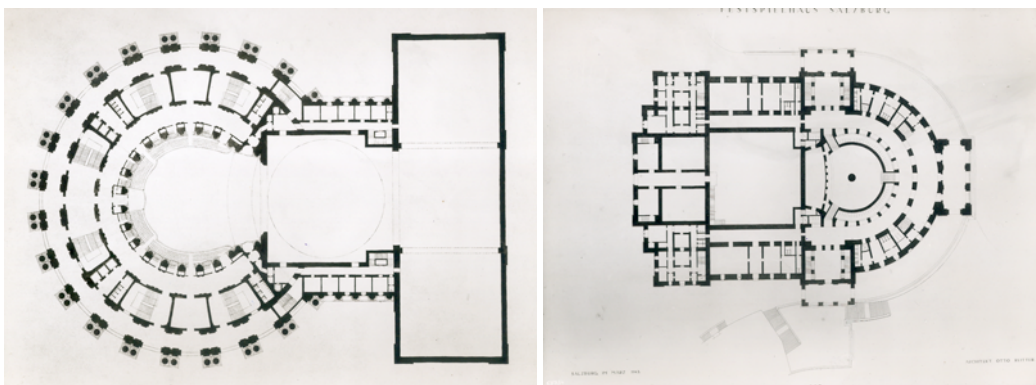


Abb. 129: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942 (?), Grundriss.

Abb. 130: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, März 1943, Grundriss.

des Generalbauinspektors oder durch kriegsbedingte Zerstörungen geschaffen wurden“ – Vöckler 2009, S. 42; vgl. Stallmaier 1999, S. 31f; vgl. Merker 1983, S. 195f.

⁷⁷³ Vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 11.

⁷⁷⁴ *Das Wort aus Stein. Von den Bauten des Führers* war der Titel eines vom Propagandaministerium produzierten Films aus dem Jahr 1939 (Regie: Kurt Rupli; Kamera: Reimar Kuntze) über die Modellbauten für München, Augsburg, Berlin und die *Hohe Schule der NSDAP* am Chiemsee, der monatelang in den deutschen Kinos, in Schulen und Universitäten gezeigt wurde und die Grenzen zwischen existierenden Bauwerken und angefertigten Modellen gekonnt aufhob. – Thies 1976, S. 66 und S. 77; vgl. Reichel 1991, S. 235; vgl. Stallmaier 1999, S. 5; vgl. Bartetzko 2005, S. 141.

⁷⁷⁵ Vgl. Adolf Hitler im September 1937 in einer Kulturrede auf dem Reichsparteitag in Nürnberg: „Die kleinen Tagesbedürfnisse, sie haben sich in den Jahrtausenden verändert und werden sich ewig weiter wandeln. Aber die großen Kulturdokumente der Menschheit aus Granit und Marmor stehen ebenfalls seit Jahrtausenden. Und sie allein sind ein wahrhaft ruhender Pol in der Flucht all der anderen Erscheinungen.“ – Adolf Hitler zit. nach: Teut 1967, S. 189.

⁷⁷⁶ Hitlers *Mein Kampf* (1938) bildet den Ursprung des Baumeistermythos. – Hitler 1938, S. 19f; vgl. Thies 1976, S. 70 und S. 178; vgl. Brenner 1963, S. 130; vgl. Lane 1963, S. 202; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 85; vgl. Thies 1992, S. 183f; vgl. Ogan 1992, S. 21.

⁷⁷⁷ Thies 1992, S. 190f.

⁷⁷⁸ „Allein für die Bauten in Nürnberg und München wäre die vierfache Jahresproduktion an Granit aus Dänemark, Frankreich, Italien und Schweden bereitzustellen gewesen.“ – Thies 1976, S. 100; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 17; vgl. Thies 1992, S. 190.

Im Zuge der letzten Planungsänderung kam es in Bezug auf das Innere des Festspielhauses zu einer „Verfeinerung“ des Grundrisses. Wie sich am Entwurf von 1942 (?) ablesen lässt, wurde zu Beginn ein relativ kompakter Rundbau mit angeschlossenem Bühnenraum vorgestellt, dem in den Hauptgeschoßen ein quer rechteckiger Vorraum aus drei gleich großen quadratischen Raumsegmenten angeschlossen war, der in der Außenerscheinung jedoch von untergeordneter Bedeutung war. Dies ändert sich in den späteren Versionen (März/August 1943) grundlegend: Während an der Fassade das Portal alle Elemente an sich bindet, scheinen im Inneren alle Teile durch den zentralen Raum in der Hauptachse gebunden. Das Theater baut sich über einem Grundriss aus einzeln zusammengesetzten Kuben auf, denen ein annähernd kreisrunder Zuschauerraum angeschlossen ist. Der Entwurf besteht aus geometrischen Einheiten, deren Proportionen bewusst aufeinander abgestimmt sind (Verhältnis 1:2). Ritter entwirft das zentrale Bühnenhaus über quadratischem Grundriss, dem – neben dem Auditorium – drei (fast) gleich lange „Arme“ angegliedert sind, deren Breite der halben Länge des Quadrats entspricht; die Länge der „Kreuzarme“ wiederum exakt ihrer halben Breite.

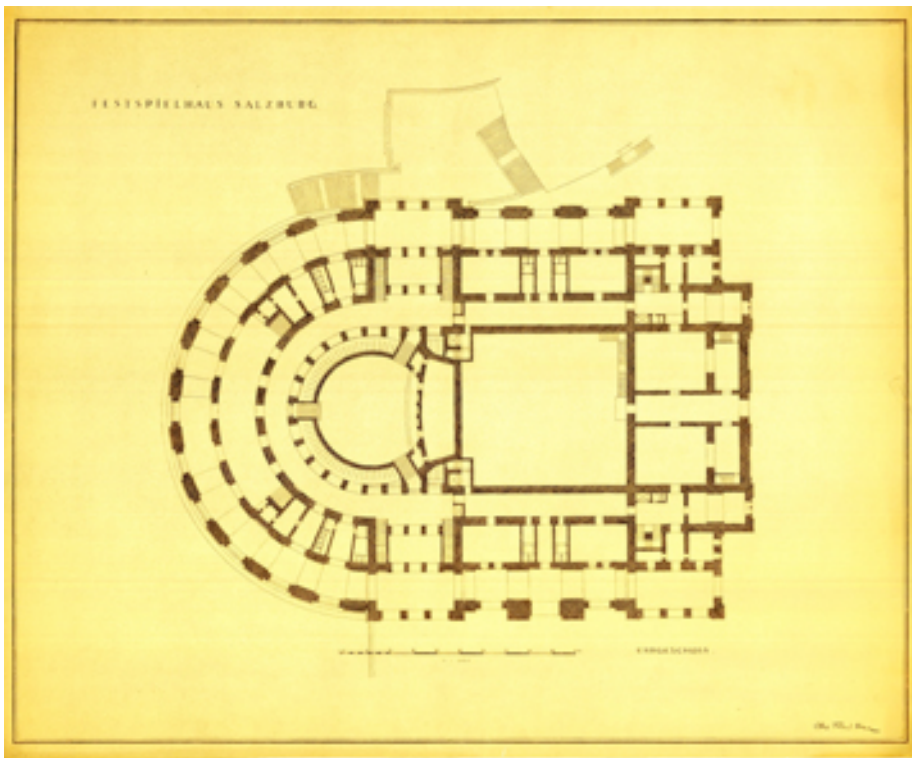


Abb. 131: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1943, Grundriss.

Trotzdem wirken die Raumteile additiv aneinandergefügt. An die Stelle der klassischen Proportionslehre – hier dient der Durchmesser der Säulen als Ausgangsbasis arithmetischer Grundeinheiten, deren weitere Multiplikation bzw. Teilung dazu dient, Formen in geometrische Untereinheiten zu gliedern – tritt bei Reiters Festspielhaus-Entwurf eine auf symmetrische Geschlossenheit kalkulierte Proportionierung der Untergruppen zutage: Der Grundriss über griechischem Kreuz wird durch vier (fast) quadratische Raumabschnitte verschleiert; sie füllen die Leerstellen zwischen den „Armen“ des kreuzförmigen Zentralbaus,

die insgesamt vier Risalite (seitliche „Portalzonen“) ausbilden.⁷⁷⁹ Im Vergleich zu den vorangegangenen Entwürfen (1942?) tritt das stark vergrößerte Bühnenhaus als prominente Raumeinheit dieses schweren Baukastensystems gegenüber dem runden Zuschauerraum damit auch äußerlich stärker in Erscheinung.

Während präzise Angaben in Bezug auf die Ausstattung im Inneren fehlen,⁷⁸⁰ macht eine perspektivische Ansicht des Zuschauersaals von Otto Reitter (aquarellierte Lichtpause) aus dem Jahr 1943 deutlich, dass der Grundriss des eigentlichen Theaters dem barocken Schema folgt: Die Bühne ist durch einen „Rahmen“, durch Proszeniumslogen und einen Orchestergraben vom Zuschauerraum getrennt, wodurch der Eindruck einer barocken „Guckkastenbühne“ entsteht. Parkett und Parterre sind mit Zuschauerrängen gefüllt, mit Ausnahme der Mittelachse, welche das Parkett in zwei Sektoren teilt und die obligatorische „Führerloge“ im Zentrum des Saals hervorhebt.⁷⁸¹ Das wird auch mit Blick auf den Grundriss deutlich (vgl. 1942?), der zeigt, dass von den der Bühne nächst gelegenen Logen in Anbetracht ihrer Ausrichtung keine gute Sicht gewährleistet gewesen wäre. Im Gegenteil, bedingt durch die kreisrunde Form des Zuschauersaals, wären die Blickachsen gezwungenermaßen auf die zentrale „Führerloge“ auf gegenüberliegender Seite der Bühne konzentriert gewesen. Aus diesem Grund kommt im Auditorium eine „höfische“ Hierarchie zum Tragen, auch wenn die undifferenzierte Form der Logen und Sitzplätze auf den ersten Blick „demokratisch“ wirkt, als ob dem weltanschaulichen Anspruch auf „völkische Gleichberechtigung“ entsprochen worden wäre (vgl. *Thingstätten*).

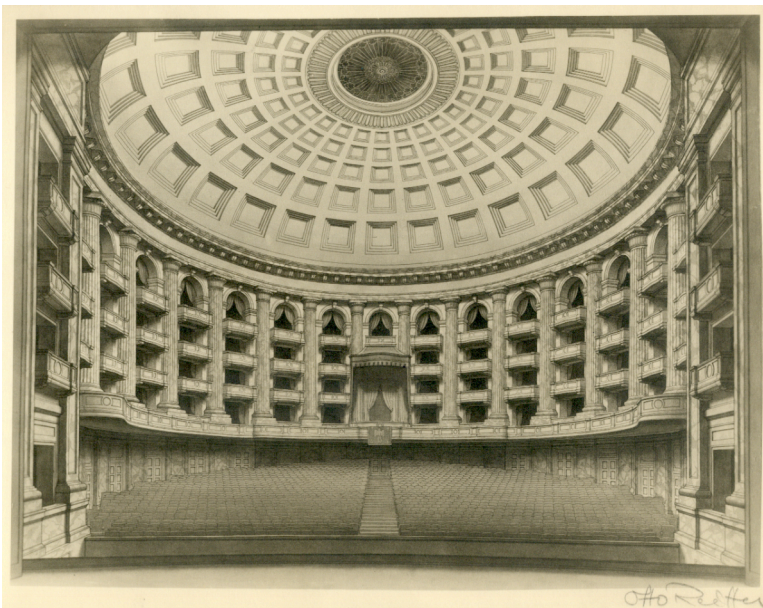


Abb. 132: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, März 1943, perspektivische Innenansicht.

Es ergibt sich eine unglückliche Verbindung zwischen dem barocken Rangtheater, das eine Trennung zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum vorsah, der aus diesem Grund, anders als bei Reitter, über dem Grundriss eines Halbovals aufgebaut wurde, um so dennoch eine Einheit von Bühnenhaus und Theaterraum zu erreichen; andererseits geht Reitter von der

⁷⁷⁹ Angeblich wendete Strohmayer bei der Planung der Gauhalle den Goldenen Schnitt sowie die Methode der Triangulation an. – Mayr 1994c, S. 343.

⁷⁸⁰ Da Theaterfoyers, Schalterhallen und Wartesäle im Rahmen der NS-Theaterarchitektur (primär Umbauten) nahezu austauschbar waren, fielen funktionelle Aspekte bei der Fassadengestaltung weniger stark ins Gewicht. – Bartetzko 1985b, S. 110.

⁷⁸¹ Vgl. Weihsmann 1998, S. 190.

Großform des amphitheatralischen Theaterbaus aus, dessen Sitzreihen konzentrisch um ein kreisrundes Orchester geschlossen angeordnet wurden, wobei es sich in diesem Fall um Logen handelt, die sich um das Parkett herum anordnen, ohne das Prinzip des alten Guckkastentheaters aufzuheben. Fast entsteht der Eindruck zweier, voneinander unabhängiger Raumabschnitte, in denen Schauspieler und Zuschauer separate Feste feiern. Der mächtige Flachkuppelraum des Festspielhauses hätte jedenfalls den geeigneten Rahmen für die propagandistische Inszenierung des Regimes geboten.⁷⁸² Auf ähnliche Weise sollte bei Hans Poelzigs letztem Entwurf (1922) für den Theatersaal des Festspielhauses in Salzburg-Hellbrunn die Gestaltung der 33 Meter hohen Decke aus Betonbogenbindern als „feierliches Himmelsgewölbe“ (vgl. Amphitheater = Freilichttheater)⁷⁸³ die Masse dazu bringen, sich „der geforderten religiösen Suggestion und kontemplativen Versenkung seiner Raumkunstwerke hinzugeben“⁷⁸⁴.

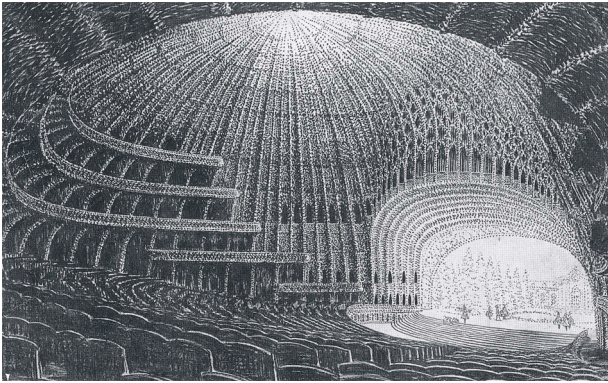


Abb. 133: Hans Poelzig, Dritter Entwurf für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1922, Innenansicht (Theatersaal).

Trotz der Erhabenheit des überwölbten Innenraums dominiert beim Betrachten der Saalansicht die Wirkung der Raum-einschließenden Elemente, was auf die betonte Begrenzung der Logenplätze durch kolossale Wandpfeiler zurückzuführen ist; wobei der Vertikalzug der Kolossalordnung (Zusammenfassen mehrerer Geschoße durch kannellierte Pfeiler) die flache Wölbung der Kuppel zum Teil ausgeglichen hätte. Andererseits gibt es im Entwurf keine Überleitung zwischen den einzelnen Kompartimenten: Das Parkett ist durch einen Balkon hart vom darüber liegenden Logenbereich getrennt (in der Innenansicht durch starke Schatten akzentuiert); hier bilden die kannellierten Rundpfeiler kleine Logen aus; die letzte Empore schließt mit einem Rundbogen ab, die Pfeiler darüber mit einer geraden Gebälkzone, über der sich die kassettierte Kuppel erhebt.

⁷⁸² Vgl. Mayr 1994c, S. 343.

⁷⁸³ Das all'antica gestaltete *Teatro Olimpico* (1580) in Vicenza von Andrea Palladio ist im Gegensatz zum römischen Theater ebenfalls überdacht. Hier erzeugt ein gemalter Himmel die Illusion eines Theaters unter freiem Himmel.

⁷⁸⁴ Hambrock 2007, S. 139. Anlässlich des von Hans Poelzig entworfenen Berliner Kinos *Capitol* (1924-26) kritisierte Siegfried Kracauer die festliche Suggestion der beeindruckenden Schein-Kuppeln im Zuschauerraum. – Hambrock 2007, S. 140.

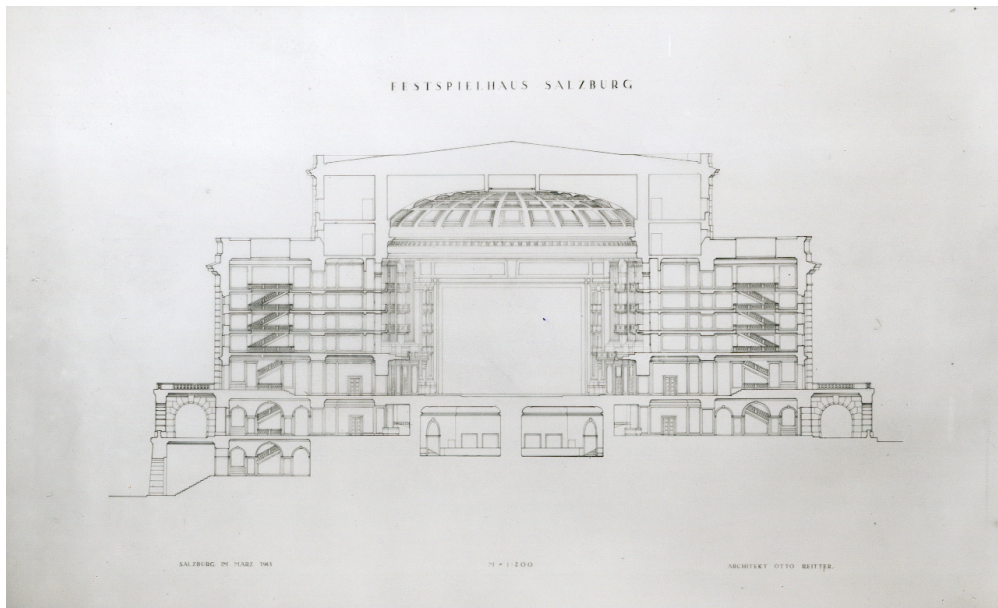


Abb. 134: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, März 1943, Schnitt.

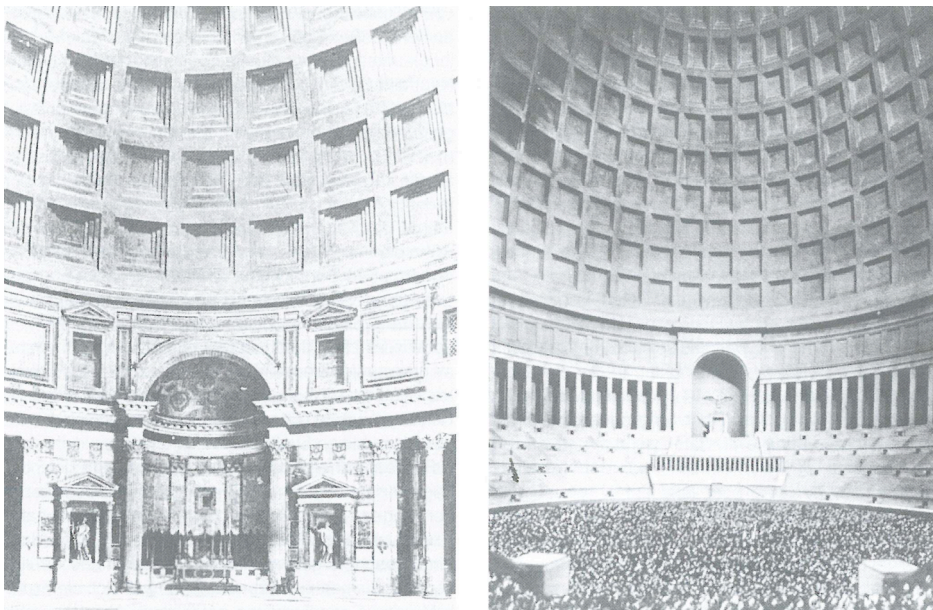


Abb. 135/136: Gegenüberstellung von Hadrian-Pantheon (Rom, 118-125 n. Chr.) und Albert Speers Entwurf einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin (ab 1937), Innenansicht.

Die Synthese aus dominantem Kuppelbau und kannelierten Rundpfeilern lässt wiederum den mittelbaren Einfluss italienischer Architektur aus der Antike und der Renaissance erahnen: Die Kassettendecke verweist sowohl auf ein besonders prominentes antikes Gebäude, das Hadrian-Pantheon in Rom (118-125 n. Chr. unter Kaiser Hadrian); ist mitunter aber auch eine Anspielung auf die Capella Pellegrini in San Bernardino, Verona, von Andrea Palladio, dessen Bauwerke Reitter auf seiner Italienreise 1941 besichtigte.⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Fischer von Erlach für die Kuppel der Wiener Karlskirche – ab 1715 unter Kaiser Karl dem VI. –, deren Bau ebenfalls auf die römische Antike und St. Peter verweist, ursprünglich eine strenge Kassettierung vorgesehen hat (– allerdings mit weit in die Wölbung

Gleichzeitig macht die Hinzunahme des Schnitts jedoch vor allem einen Unterschied deutlich: Während die abgestuften Kassetten im Falle des Pantheons das Gewicht der Kuppel vermindern helfen, handelt es sich bei Reitters Entwurf um eine rein optische Zutat, mit dem Ziel das Theater durch den antiken Rekurs zu nobilitieren. Es wurde der Versuch unternommen, ein tektonisches Schema aus tragenden und lastenden Elementen zu suggerieren, während der eigentliche Baukern unsichtbar bleibt (Ummantelung der Gewölbeschale). Ähnliches hatte auch Albert Speer bei seinem Entwurf einer *Großen Halle* in Berlin im Sinn, deren Innenraum mit einem Kranz von 24 Meter hohen rechteckigen Pfeilern aus Marmor gegliedert gewesen wäre.⁷⁸⁶ Im Vergleich zu den ausgewogenen Proportionen des antiken Pantheons wirkt die Halbkugelform des Kuppelaufsatzes jedoch übersteigert, während der Kugelabschnitt bei Reitters Kassettenkuppel im geplanten Festspielhaus einen abgeflachten, zeltartigen Raumeindruck hervorruft.

3.5.4.1. Claude-Nicolas Ledoux *Blick ins Theater von Besançon* (1780)

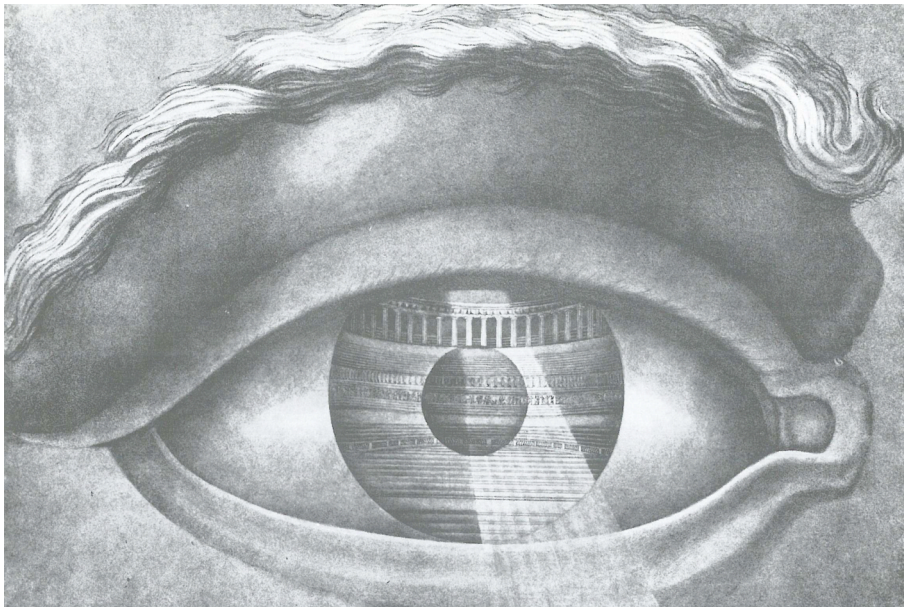


Abb. 137: Claude-Nicolas Ledoux, *Blick ins Theater von Besançon*, um 1780, perspektivische Innenansicht.

Ein Kupferstich von Claude-Nicolas Ledoux zeigt den *Blick ins Theater von Besançon*, das zwischen 1784 und 1785 erbaut wurde (und heute noch steht). Wie die anderen Tafeln des im ersten von vier geplanten Traktaten zur Architektur – *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1804) – muss jedoch auch dieser Stich (Nr. 113) bereits um 1780 angefertigt worden sein und steht demnach sowohl in formaler, als auch ideologischer Hinsicht in direktem Zusammenhang mit Ledoux's Entwurf für die *Idealstadt in Chaux*.⁷⁸⁷ Formal basieren beide Entwürfe auf geometrischen Prinzipien, während sie damit gleichzeitig auf antikes Formvokabular zurückgreifen, nämlich den Prototypen des antiken Amphitheaters (vgl. Palladio, Kapitel 3.5.1.1.).⁷⁸⁸ Auf ideologischer

gezogenen Ochsenaugen). Die Ausmalung durch Johann Michael Rottmayr erfolgte erst unter dessen Sohn Josef Emanuel Fischer. – Lorenz 1992, S. 155.

⁷⁸⁶ Vgl. Wilhelm Kreis, Soldatenhalle, Berlin, 1938.

⁷⁸⁷ Vidler 1990, S. 162.

⁷⁸⁸ Vidler 1990, S. 162.

Ebene wies Ledoux beiden Konzepten die Aufgabe sozial-politischer Reform zu; so sollte das Theater in Besançon die Besucher einer besseren Moralvorstellung belehren – nicht bloß durch den vermittelten Inhalt der Aufführung, sondern durch die Einbettung in ein bestimmtes architektonisches Setting.

Das Novum des Theaters bestand darin, dass es durch die kreisförmige Anordnung eine visuelle Zugänglichkeit ermöglichte und damit „das demokratische Prinzip des egalitären Blickes“⁷⁸⁹ verkörperte, das heißt ein relatives Maß an sozialer Gleichheit.⁷⁹⁰ Dessen ungeachtet zielte Ledouxs Entwurf nicht auf eine Vereinheitlichung oder Gleichschaltung der Zuschauerplätze ab; wie bei Reiters Festspielhaus-Entwurf für den Imberg bleibt die hierarchisch nach Klassen auseinander dividierte Gesellschaft durch ein differenziertes vertikales Ordnungsprinzip mit bevorzugten Logenplätzen immer noch eindeutig erkennbar. Aber Ledouxs Wille zur Reform stieß auf einigen Widerstand unter der aristokratischen Gesellschaft. Dies lag vor allem daran, dass das Publikum des 18. Jahrhunderts das Theater aus der Motivation heraus besuchte, um gesehen zu werden, anstatt zu sehen;⁷⁹¹ es (das Theater) war in erster Linie ein Mittel zum Zweck der Repräsentation und Prachtentfaltung.⁷⁹²

Ledoux war dieser Beweggrund vor allem aus moralischen Gründen ein Dorn im Auge, da er seiner Meinung nach zu einer allmählichen Degeneration sowohl der Theaterbauweise, als auch des Theaterverhaltens geführt hatte: An einigen Logen wurden Vorhänge angebracht, damit sich die aristokratische Gesellschaft in privater Atmosphäre ihren gewohnten Vergnügungen auch während der Vorstellungen hingeben konnte.⁷⁹³ Indem Ledoux die Mehrzahl der privaten Logen nach vorne hin öffnete, gestattete er dem Besucher nicht nur ein Maximum an Aussicht, sondern auch ein Maximum an Sichtbarkeit (vgl. Bentham, Kapitel 3.4.3.).⁷⁹⁴ Damit sollte einerseits der im Theater ausgelebten Zügellosigkeit Einhalt geboten werden und andererseits die Funktion des Theaters (zur Schau zu stellen), der Schauspieler (gesehen zu werden) und der Zuschauer (zu sehen) wieder hergestellt werden, wobei der teuerste Sitzplatz die beste Sicht garantierte.⁷⁹⁵ Die Provokation, die von dieser Architektur ausging, gründete also tatsächlich auf der Unterstellung, dass dem Theaterbesucher in erster Linie daran gelegen war, seine Rolle als Zuschauer realisieren.⁷⁹⁶

Die Reformation des Theaters, wie sie unter anderem von Diderot propagiert wurde, zielte genau auf diese (emotive) Einbindung des Betrachters ab, wobei die bestmöglichen Sichtverhältnisse diesem die Darbietung buchstäblich näher bringen und die zurückhaltende Umgebung den ideologisch-moralischen Effekt zusätzlich verstärken sollten – auch Diderot betonte daher die konstitutive Bedeutung des Rahmenwerks.⁷⁹⁷ Dieses hatte für ihn jedoch mehr die Funktion eines Fensters, das den Ausblick ins Freie ermöglichte. Dementsprechend

⁷⁸⁹ Schmidt-Burkhardt 1992, S. 142.

⁷⁹⁰ Khoury 2006, S. 52. Auch wenn die französischen „Revolutionsarchitektur“ hinsichtlich ihrer Gestaltungsprinzipien im Allgemeinen auf dekorative Elemente der Antike verzichtete, so scheint der Einsatz antikisierender/palladianischer Architekturmotive hier doch zumindest ideologisch gerechtfertigt: Der vereinzelte Stülrückgriff diente als „Legitimationsnachweis“, verweist auf die Jahrtausende lang zurückliegende Geburtsstunde der Demokratie und sucht Anschluss an die Tradition des Parlamentarismus.

⁷⁹¹ Vidler 1990, S. 168.

⁷⁹² Vidler 1988, S. 92.

⁷⁹³ Vidler 1990, S. 168.

⁷⁹⁴ Vidler 1990, S. 176.

⁷⁹⁵ Vidler 1990, S. 168. Eine ähnliche Funktion scheint auch der Strahlenbauweise der Salinenstadt in Chaux zugrunde zu liegen: Die Gebäude wurden derart arrangiert, um jeder Anwendung von Faulheit, Disziplinlosigkeit oder Diebstahl entgegen zu treten. So liegt auch in Chaux beinahe jedem architektonischen Detail eine symbolische Intention zugrunde; denn jeder Form kommt eine quasi moralische Aufgabe zu, indem sie die Art und Weise vorgibt, nach der die moralische Ordnung sich im Bewusstsein niederschlägt. – Gallet 1992, S. 59 und S. 62.

⁷⁹⁶ Vidler 1990, S. 168.

⁷⁹⁷ Vidler 1990, S. 181.

sollte der Blick auf die Bühne den Eindruck größtmöglicher Weite vermitteln, damit war weniger die tatsächliche Öffnung der Bühne gemeint als vielmehr das Gefühl, die Szene in einem Blick überschauen zu können (– ganz im Gegensatz zu dem von Strnad anvisierten Konzept der modernen Ringbühne, Kapitel 3.5.4.2.).⁷⁹⁸

Aus diesem Grund erscheint der Innenraum in der Kupfertafel buchstäblich im Spiegel eines Auges. Der von Ledoux erhobene Anspruch der Selbstreflexion des aktives Sehens – die auch vor dem Hintergrund der Aufklärung zu lesen ist – wird in der Tafel zusätzlich durch den, aus dem Inneren des Schädels heraustretenden Lichtkegel repräsentiert. Hier werden die Bedingungen der optischen Wahrnehmung konkret veranschaulicht: Die Architektur übernimmt hier eine Art kognitive Rolle, indem sie das intellegible Abbild der Welt auf die Bühne/Leinwand projiziert (– so wie das Auge auf die Netzhaut). Die Konstruktion des Theaters von Besançon sollte es als Ort des Sehens etablieren, die ganze Aufmerksamkeit auf einen Punkt hin zentrieren und jegliche potentielle Ablenkung, sei sie visueller oder akustischer Natur, unterbinden. Auch in diesem Fall zeigt sich, wie das naturwissenschaftlich-aufklärerische Programm der „Revolutionsarchitekten“ durch eine nationalsozialistische Neubewertung in den Entwürfen Reiters politisch instrumentalisiert werden sollte. Die Forderung nach guter Sicht von allen Plätzen auf das Geschehen wird zum ideologischen Programm: Alles Sehen konzentrierte sich auf den Blickpunkt des „Führers“.

3.5.4.2. Oskar Strnad – Projekt für ein Volkstheater in Wien (1918/20)

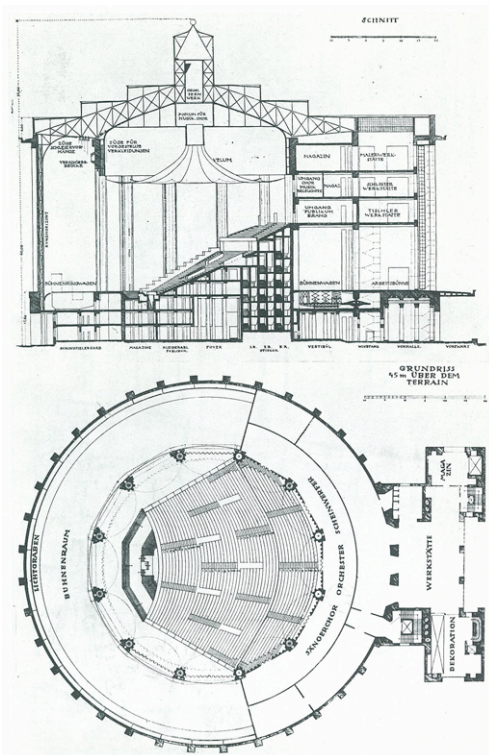


Abb. 138: Oskar Strnad, Entwurf für ein Schauspielhaus in Wien, 1920, Schnitt und Grundriss.

Just als Ritter seine Ausbildung zum Architekten in Wien begann, setzte sich sein Lehrer Oskar Strnad mit diversen Theaterprojekten auseinander. Ab 1919 arbeitete er als Bühnenbildner am *Deutschen Volkstheater* in Wien und versuchte, dort ein modernes

⁷⁹⁸ Vgl. Khoury 2006, S. 91.

Ringbühnentheater (1919/20) zu verwirklichen; ein weiteres ist das Schauspielhaus-Projekt (1915) für 3500 Personen,⁷⁹⁹ das noch im gleichen Jahr (1920) im Septemberheft der Zeitschrift *Der Architekt* publiziert wurde.⁸⁰⁰ 1925 befasst sich Strnad unter anderem mit Entwürfen für das *Poyaard-Theater*⁸⁰¹ für Willem Rojaards in Amsterdam, sowie 1930 mit dem Projekt für ein Schlosstheater in Leopoldskron für Max Reinhardt – „beide jedoch im Sinne ihrer Auftraggeber als eine Weiterführung des Barocktheaters, wobei das Projekt für Leopoldskron mit seinem versenkten Sitzparkett und losen Stühlen nach drei Seiten Spielmöglichkeiten vorsieht: geradeaus, dem Eingang gegenüber eine richtige Bühne mit Möglichkeit, die Bühnenrückwand gegen den Weiher zu öffnen, nach links in eine Freilicht-Hofbühne und nach rechts in eine Freilichtbühne mit einem Wasserkanal.“⁸⁰²

Die Gegenüberstellung der beiden Zentralbauten – Otto Reitters Festspielhaus-Entwurf von 1942 und Oskar Strnads letztem Schauspielhaus-Entwurf von 1920 – macht jedoch deutlich, wie sehr Strnad im Gegensatz zu Reitter von dem barocken Schema abweicht und den Versuch unternimmt, die bisherige „Guckkastenbühne“ durch eine mit dem Zuschauerraum verbundene „Raumbühne“⁸⁰³ zu ersetzen. Die archaische Grundrissform dient in diesem Fall nicht als architektonisch symbolische Hülle einer Zentralgewalt, stattdessen wird das kreisrunde Bühnenhaus dazu genutzt, die Zuschauerränge mit einem Umgang für Schaussteller, Chöre, Orchester und Beleuchter zu umfassen, um die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne aufzuheben und die Dramatik des Schauspiels zu steigern. Auf der Grundlage eines in der Antike wurzelnden Theaterideals sollten mit geringem technischen Aufwand die Sicht- und Hörverhältnisse von allen Plätzen verbessert werden. Zu diesem Zweck umgab Strnad den Zuschauer (in seinem Entwurf) fast vollständig mit Bühnenfläche.⁸⁰⁴ Bei Reitters Festspielhaus-Version findet die Inszenierung hingegen in einem dem Rundbau vorgelagerten Bühnenhaus („Guckkastenbühne“) statt, wodurch die Aussicht von zentralen Logenplätze eindeutig bevorzugt wird (vgl. Ledoux, Kapitel 3.5.4.1.). Hier sollte nicht die räumliche Inszenierung rundum überwältigen, sondern Raum rundum in Szene gesetzt werden, im Inneren ebenso wie im Außenraum, ohne die Kontrollgewalt der Elite bzw. des „Führers“ zu untergraben, wie dies bei einer Ringbühne theoretisch der Fall gewesen wäre, denn Strnads Konzept hätte tatsächlich nicht nur zu einer Art Gleichberechtigung der Besucher geführt, sondern zusätzlich zu einer Fusion zwischen den aktiven Schaustellern und dem passiven Publikum, das inmitten des Geschehens Platz genommen hätte.

3.6. *Bürgerstein Hotel* (1943): „Das schönste Hotel Großdeutschlands“

Nachdem die bisher besprochenen Bauwerke für ein Forum auf dem Salzburger Imberg in die letzte Bauphase des *Dritten Reiches* fielen, eine Phase, die durch den Krieg geprägt war und unter dem Eindruck einiger siegreicher Blitzkriege zu optimistisch-megalomanischer Bautätigkeit anregte, galt es, bei einigen der auszuarbeitenden Bauprojekte Proportionen und Volumina nochmals zu steigern, um alles bisher Dagewesene in den Schatten zu stellen.⁸⁰⁵ Dass die nationalsozialistische Führungsschicht diesem Drang zur Megalomanie auch im Gau

⁷⁹⁹ Vgl. Boltenstern 1979, S. 20-23.

⁸⁰⁰ Niedermoser 1965, S. 92; vgl. Boltenstern 1979, S. 15.

⁸⁰¹ Vgl. Boltenstern 1979, S. 24.

⁸⁰² Niedermoser 1965, S. 23; vgl. Boltenstern 1979, S. 17 und S. 25.

⁸⁰³ Gregor 1953, S. 43.

⁸⁰⁴ Clemens Holzmeisters *Idealtheater für Stambul oder Ankara* (1941) baut ebenfalls auf dem Raumverständnis des antiken Theaters auf, wobei er die Raumbühne im Gegensatz zu Oskar Strnad, dessen Ringbühnen-Projekt er kannte, ins Zentrum des „Amphitheaters“ setzt. – Gregor 1953, S. 32f.

⁸⁰⁵ Petsch 1992, S. 201, Petsch 1976, S. 184.

Salzburg – und hier in besonderem Maße – Folge leistete, zeigt das Projekt *Hotel Bürgelstein*: „Am 1. Juli 1939 schrieb Gauleiter Dr. Friedrich Rainer an den späteren Regierungspräsidenten Dr. Albert Reitter: Hitler habe befohlen, am Kapuzinerberg ein Hotel zu bauen. Die Wünsche des Gauleiters lauteten wie folgt: 1. Es muß das schönste Hotel Großdeutschlands werden; 2. Es muß sofort mit dem Bau begonnen werden.“⁸⁰⁶

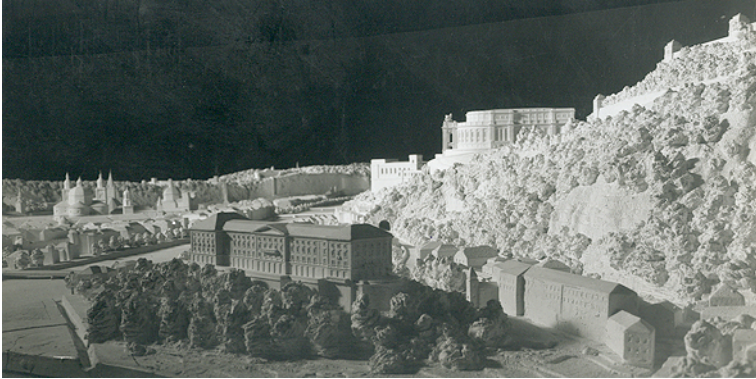


Abb. 139: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, um 1943, Modellansicht.

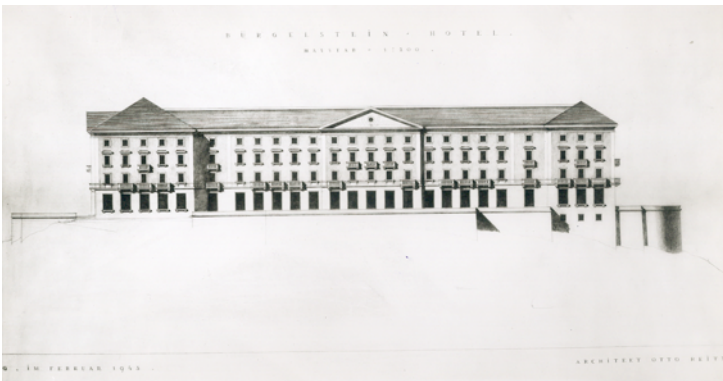


Abb. 140: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, Februar 1943, Aufriss der Südseite.

Das von Otto Reitter geplante *Hotel am Bürgelstein* ist ein weiteres Beispiel für eine, den NS-Vorstellungen vollkommen entsprechende Architektur: Eine monumentale Fassade wird mit Krüppelwalmdächern kombiniert und lässt so Assoziationen mit nationalsozialistischer „Heimatschutz“-Architektur aufleben. Geschlossene Kantenstrukturen und Fensteraxialität rufen den Eindruck der ruhigen Lagerung hervor.⁸⁰⁷ Die Fenster sind glatt und ohne Rahmung in die Putzwand eingeschnitten. Simple Fensterbänke und gerade Verdachungen stellen mit dem Dachgesims die einzigen plastischen Akzente dar. Die Fenstergröße im Hochrechteckformat nimmt nach oben hin ab, wobei die unterste und oberste Fensterreihe aus annähernd quadratischen Fenstern besteht und so den statischen Halt des Baukörpers optisch unterstützt (da die Mauerfläche zum Rand hin mehr Fläche einnimmt). Ein durchlaufendes Gesims mit Brüstung über der Sockelzone betont wiederum die horizontale Erstreckung des Gebäudes und hebt damit seine öffentliche Funktion hervor.

⁸⁰⁶ Hanisch 1997, S. 85.

⁸⁰⁷ Vgl. Petsch 1976, S. 101.



Abb. 141: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, Februar 1943, Aufriss der Nordseite.

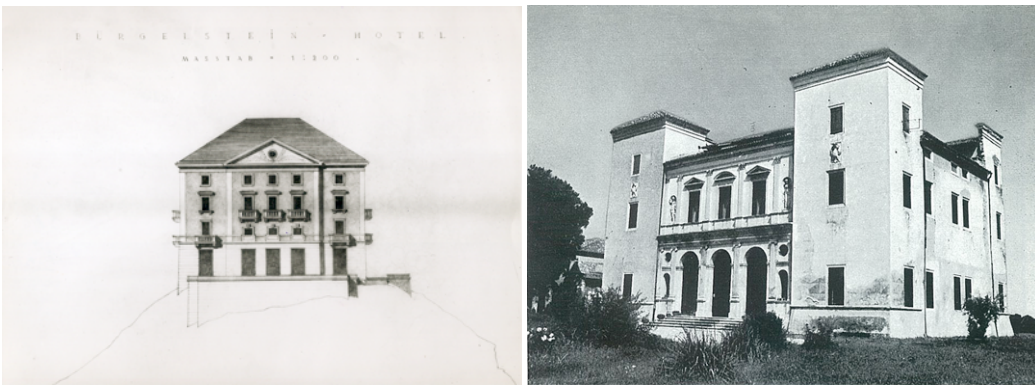


Abb. 142: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, Februar 1943, seitlicher Aufriss.

Abb. 143: Andrea Palladio, Villa Trissino, Cricoli, 1530, Ansicht.

Auch hier wird ein „System von Haupt- und Nebenachsen“⁸⁰⁸ konstruiert: Alle Seiten sind durch Risalitblöcke mit eigenem Dach umstellt, an der Haupt- und Rückseite von jeweils drei (Mittel- und Seitenrisalite unterschiedlicher Breite) sowie an den Seiten durch jeweils einen Mittelrisalit, wobei ein Dreieckgiebel mit Rundfenster die vorgezogenen Mittelachsen besonders hervorhebt. Die als Sockelzone gebildeten rustizierenden Untergeschoße der dreiachsigen Durchfahrt an der Rückseite erinnern in ihrer stereometrisch-abrupten Einfügung an die fortifizierende Mittelachse des Festspielhauses. Die Rundbögen werden über der Balusterzone von rechteckigen Fenstern mit Überdachung abgelöst; den Abschluss der risalitartig hervorspringenden Mittelachse bildet ein reich profiliertes Gesims; breite Eckpfeiler markieren zusätzlich die Kanten der Hauptachse.

Generell lässt sich bei Reiters Planung feststellen, dass er hier ein mehr „klassisches“ Architekturverständnis nachahmt. Beispielsweise zeigt die Gestaltung des mittleren Traktes im Norden des Gebäudes eine formale „Verwandtschaft“ mit Palladios Eingangsmotiv für den Villenbau (vgl. Villa Trissino, Cricoli, 1530)⁸⁰⁹. Trotz der „triadischen Komposition mit einem Mittelteil, der sich um die Zufahrtsachse aufbaut, und zwei symmetrisch flankierenden Baukörpern“⁸¹⁰ treten jedoch erhebliche Unterschiede in den Proportionen der Bauwerke auf:

⁸⁰⁸ Petsch 1976, S. 86.

⁸⁰⁹ An der neuen Loggia für die Villa in Cricoli, einem Außenbezirk von Vicenza, arbeitete Andrea Palladio im Alter von 30 Jahren. Dabei handelt es sich um „das erste Bauwerk in Vicenza, das im klassischen Stil der römischen Renaissance errichtet wurde“. – Ackermann 1980, S. 10.

⁸¹⁰ Ackermann 1980, S. 135.

In Reiters Variante wird die palladianische Villa monumentalisiert und in die Horizontale verbreitert bzw. gestreckt, sodass letztlich der Eindruck einer „Überdehnung“ entsteht. Im Gegensatz zu Palladios Proportionen, welche „in integrierten Systemen benutzt werden, die Grundriß und Aufriß, innen und außen, Raum und Raum aufeinander beziehen und von der wirkungsvollen Kontrolle des Architekten über seinen Entwurf zeugen“⁸¹¹, entstand Reiters Entwurf eher durch Addition als durch Integration. Dies ist mitunter darauf zurückzuführen, dass sich hinter der Forderung nach dem „schönsten Hotel“ letztlich der Auftrag verbarg, andere Hotelbauten in erster Linie hinsichtlich ihrer Größe zu übersteigern, um so die Profilierungssucht des Gauleiters zu befriedigen.

„So gesehen war die gesamte Architekturproduktion des Dritten Reiches von einem pathologischen Begriff des ‚Übertreffen-Wollens‘ gekennzeichnet. Jedes Bauwerk musste einen Rekord aufstellen. So sollte Berlin das größte Gebäude der Weltgeschichte erhalten („Große Halle“), die größte Brücke sollte in Hamburg über die Elbe führen [...]; in Nürnberg wollte man das größte Stadion der Welt (für 400.000 Zuschauer) bauen, der Flughafen in Berlin-Tempelhof wäre größer gewesen als der von Paris, und in Prora auf Rügen sollte das monumentalste Seebad der Welt entstehen. Hitlers ‚standesgemäße‘ Reichskanzlei wäre das größte Amtsgebäude gewesen, sein ‚Berghof‘ in Berchtesgaden hätte das größte Aussichtsfenster gehabt.“⁸¹²

3.7. Exkurs: „Bildungsreisen“ im *Dritten Reich*

Im Angesicht nationalsozialistischer Profilierungssucht scheint der Stellenwert einer direkten Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte höchst fragwürdig, während die Einflussnahme durch Hitlers Kunstverständnis in den Vordergrund trat. Für Strohmayrs Fassadenstil sollen beispielsweise die imperiale Festungsarchitektur der florentinischen Renaissance als Vorbild von Bedeutung gewesen sein, von der Hitler seit einer Italienreise 1938 schwärmte und die ihn zu Vergleichen mit Vorhaben in Deutschland anregte.⁸¹³ Es wurde in diesem Zusammenhang bereits auf die zahlreichen Reisen Strohmayrs, hauptsächlich nach Italien, aufmerksam gemacht, bei denen dieser Details antiker Bauten und jene der Renaissance fotografiert und gezeichnet haben soll, die mitunter konkrete Bezugnahmen erkennen lassen.⁸¹⁴ Auch Otto Reitter könnte der Besuch verschiedener italienischer Städte – Venedig, Vicenza, Verona – im Jahr 1941 gemeinsam mit seiner Familie (nach dem Tod seiner Mutter) als „Quelle der Inspiration“ gedient haben, wobei er auch zuvor schon ausgedehnte Reisen mit Otto Strohmayr unternommen hatte.⁸¹⁵

Bis ins 19. Jahrhundert stellten groß angelegte Bildungsreisen die wichtigste Informationsquelle für Architekten dar, wurden den jungen Baukünstlern jedoch auch am Beginn des 20. Jahrhunderts nahe gelegt. Beispielsweise besprach auch Oskar Strnad, Reiters Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule die Wichtigkeit einer intensiven Recherche der Antike sowie Palladios, dem die Kenntnis älterer Werke der Architekturgeschichte gleichermaßen als Voraussetzung für sein Schaffen galt. Andrea Palladio hatte in den 1540er Jahren aus diesem Grund die Abgeschlossenheit seiner

⁸¹¹ Ackermann 1980, S. 141.

⁸¹² Weihsmann 1998, S. 38.

⁸¹³ Mayr 1994c, S. 346; Thies 1976, S. 76.

⁸¹⁴ „Konkrete Bezugnahmen auf Reisefotos sind zum Beispiel bei einer frühen Skizze für die Stirnseite der Gauhalle (Torbau der Befestigungsanlage von Gradisca d’Isonzo, Friaul) oder im Modellfoto des Mönchsberg-Verbauungsprojektes erkennbar (Assisi).“ – Mayr 1994c, S. 345.

⁸¹⁵ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin. Auch Albert Speer weist in seinen Memoiren auf den Einfluss historischer Bauten hin, die er auf Auslandsreisen studierte; seine erste Griechenland-Reise unternahm er im Mai 1935. – Durth 1988, S. 125; vgl. Stallmaier 1999, S. 36.

Ausbildungsstätte in Vicenza auf Anraten seines Lehrers – des humanistischen Dichters Gian Giorgio Trissino (vgl. Villa in Cricoli von Palladio, 1530) – gegen mehrmalige Romaufenthalte getauscht, um sich dort mit der römischen Antike auseinanderzusetzen (insbesondere antiker Architektur), welche dieser als Inbegriff für Tugend und Größe erachtete.⁸¹⁶ Es ist nur konsequent, dass auch Strnad seine Atelierarbeiten mehrmals durch ausgedehnte Italienreisen unterbrochen hat, die er in erster Linie dem Studium antiker Architektur widmete.⁸¹⁷

„Für Strnad ist es der Städtebau in großangelegte Dimensionen, den er so vorbildlich für seine Zeit findet: ‚Und hier Palmyra, der Plan ist eine große römische Arbeit. 20 min geht man durch diese Strasse, eine gerade Linie, rechts und links Ordnung. Es ist da etwas drinnen von uns, was uns mit der Luft uns mit dem Raum erfreut, das was man früher Raumplastik genannt hat.‘ [...] Hohe Kunst ist nach Strnads Auffassung eng verbunden mit der Fähigkeit zu großzügig dimensionierten Planungen im Städtebau und in Bauprojekten für die Gemeinschaft.“⁸¹⁸

„Strnad ist im Falle derartiger Großbauten für das Zurücktreten der einzelnen Mitwirkenden hinter einer großen Idee, eine große Aufgabe, der jede Individualität geopfert werden muß. [...] In dieser Hinsicht sind die Römer *das* große Vorbild.“⁸¹⁹

Vielleicht ist man geneigt, in Strnads Aussagen den Ursprung für Reiters megalomanischen Planungswillen zu suchen, wenngleich eine solche These in diesem Zusammenhang nicht überstrapaziert werden sollte, vor allem keine Kontinuitäten heraufbeschwört werden dürfen. Ein unmittelbarer Vergleich bietet sich ohnehin nicht an, insofern sich Strnads Entwürfe (der 1920er Jahre) im Unterschied zu den phantasmatischen Entwürfen nationalsozialistischer Staats- und Parteiarchitektur vorwiegend mit Bauaufgaben im Bereich Wohnbau auseinandersetzten, die auch in der Nachkriegsarchitektur – einer Zeit des Wiederaufbaus – wieder akut wurden. Die ganz auf Repräsentanz und Massensuggestion ausgerichtete Planungstätigkeit im *Dritten Reich* wurde von einem völlig anderen Verständnis von „Rekonstruktion“ architekturhistorischer Elemente geleitet. Hier ging es nicht mehr darum, Leitbilder anzudeuten, sondern die Geste der Macht durch überzeichnete Übernahmen für sich zu beanspruchen.

Für die Genese des hier behandelten Gauforums muss vielmehr den Architekturvorstellungen Hitlers die entscheidende (Kont)Rolle zugestanden werden, nicht nur in Bezug auf sein beständiges Interesse, sondern auch insofern die Formensprache der Imberg-Verbauung auf jene Planungen verweisen, wie sie durch Troost, Speer und Giesler unter „Anleitung“ des „Führer“ richtungsweisend vorbereitet wurden.⁸²⁰ Zwar handelt es sich bei der Legende des originalen „Baumeisters“ Hitler um seine eigene Erfindung;⁸²¹ auf der anderen Seite macht sein persönliches Engagement in Sachen Bauplanung deutlich, dass er mit konkreten Vorstellungen zur Architektur Kanzler wurde.⁸²² Die zunehmende gestalterische Angleichung der letzten Entwürfe Reiters und Strohmays legt den Schluss

⁸¹⁶ Ackermann 1980, S. 15f. Für Andrea Palladio war der *Tempel der Fortuna Primigenia* in Praeneste in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung: Es handelte sich um eine große Gruppe von Baukörpern, die jenen Berghang bedeckten, auf dem heute die Stadt Palestrina liegt. Rampen, Terrassen und Hallen bildeten eine monumentale Unterkonstruktion für einen, den Tempelbezirk krönenden Rundtempel. „Palladio zeichnete den Komplex häufig, zuerst als eine bewundernswert exakte Übersicht und später in verschiedenen phantastischen Rekonstruktionen. [...] Praeneste lehrte ihn, ein Hügelgelände visuell zu verwandeln und in funktionaler wie konstruktiver Hinsicht einen Gipfel zu erschließen.“ – Ackermann 1980, S. 45.

⁸¹⁷ Niedermoser 1965, S. 14.

⁸¹⁸ Weich 1995, S. 63.

⁸¹⁹ Weich 1995, S. 64.

⁸²⁰ Vgl. Thies 1976, S. 83 und S. 83.

⁸²¹ Hitlers *Mein Kampf* (1938) bildet den Ursprung des Baumeistermythos. – Hitler 1938, S. 19f; vgl. Thies 1976, S. 70 und S. 178; vgl. Brenner 1963, S. 130; vgl. Lane 1963, S. 202; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 85; vgl. Thies 1992, S. 183f; vgl. Ogan 1992, S. 21.

⁸²² Thies 1976, S. 86; vgl. Merker 1983, S. 188.

nahe, dass in den Arbeiten der beiden Architekten konkrete Formvorstellungen des „Führers“ eingeflossen sind. Zwar waren mit Sicherheit auch Gauleiter Dr. Friedrich Rainer, sein Nachfolger Dr. Gustav Adolf Scheel⁸²³, Oberbürgermeister Anton Giger und nicht zuletzt das Architekturbüro *Reitter & Strohmayr* an der monumentalen Aufgabe mehr als interessiert; Hitlers Nachdruck dürfte bei den „Führerstädten“ auf allen Ebenen der Planung dennoch entscheidend gewesen sein.⁸²⁴ Denn auch bei den Architekten folgte der Arbeitsprozess dem „Führerprinzip“, insbesondere hinsichtlich der Organisation der Arbeit in Planungsstäben und Ateliers.⁸²⁵ Dass die Befugnisse in dem Bereich der NS-Architektur sukzessive ausgeweitet wurden, täuscht darüber hinweg, dass Hitlers „Baustab“ der einzige Apparat war, über den er wirklich verfügen konnte.⁸²⁶

3.8. Architekturutopie und Planungseuphorie

In der Literatur zur NS-Architektur ist bereits mehrfach hervorgehoben worden, dass die „deutsche Baukunst [...] von Anbeginn an ein Teil der deutschen Revolution (war),“⁸²⁷ dass kaum etwas den „Führer“ mehr beschäftigte als die Baupläne der so genannten „Neugestaltungsstädte“ und dass die Planung von Repräsentationsbauten zu seinen am konsequentesten betriebenen Beschäftigungen überhaupt gehörte.⁸²⁸ Auch wenn die konkrete Ausführung angekündigter überdimensionierter Bauprojekte (nach 1938) in den meisten Fällen aufgrund wirtschaftlicher Gegebenheiten ohne räumliche Auswirkung blieb, wurden diese gewaltigen Architekturvorhaben mit Beginn der Machtübernahme der Nationalsozialisten ununterbrochen propagiert und der Umfang eindrucksvoller Entwürfe trotz bzw. aufgrund militärischer Niederlagen stetig vorangetrieben.⁸²⁹ Zwar waren es gerade die prestigeträchtigen Neugestaltungsprojekte, die seitens des Militärs kritisiert wurden, insofern sie für die Aufrüstung der Wehrmacht eine zusätzliche Belastung darstellten;⁸³⁰ gleichzeitig macht die Baupolitik Hitlers deutlich, welchen Stellenwert die geplanten Bauvorhaben für das *Dritte Reich* einnahmen: „Geradezu als Leitmotiv könnte eine Rede Hitlers auf dem Nürnberger Reichsparteitag des Jahres 1935 dienen, bei der er Großbauvorhaben als Therapie gegen schlechte Zeiten empfahl [...] daß gerade in der Zeit beschränkter politischer Macht der Lebenswille einer Nation einen um so gewaltigeren

⁸²³ Als Rainer im Herbst 1941 den Reichsgau Kärnten übernahm, wurde Dr. Gustav Adolf Scheel am 18. November desselben Jahres von Hitler zum nachfolgenden Gauleiter Salzburgs ernannt. Spätestens ab 1942 bis Kriegsende arbeiteten die *Architekten Reitter & Strohmayr* für den neuen Gauleiter. Reichsstatthalter Rainer beauftragte den aus Salzburg stammenden Architekten Hermann Schlegel mit der Landesplanung Kärntens. – Dopsch 2001, S. 197; vgl. Braumann 1986, S.1986.

⁸²⁴ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 12.

⁸²⁵ Richter/Zänker 1988, S. 171.

⁸²⁶ Teut 1967, S. 13.

⁸²⁷ Nationalsozialistische Baukunst, Mitteilungsblatt d. RKdbK v. 1.9.1939, S. 1, zit. nach Reichel 1991, S. 228.

⁸²⁸ Wulf 1963, S. 287; Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 13; vgl. Thies 1976, S. 104: „Hitlers Rückzug aus der Politik als ‚Künstler‘ begann nicht erst in den Kriegsjahren, die mächtige ‚Unterströmung‘ ist vom Beginn seiner politischen Laufbahn an da gewesen. Seine Architekturleidenschaft, in Momentaufnahmen schon in seinen Jugendjahren erkennbar, war mit seinem politischen Sendungsbewusstsein spätestens ab 1924 untrennbar verbunden.“

⁸²⁹ Joachim Petsch zit. nach: Weihsmann 1998, S. 33; Braumann 1986; Lane 1963, S. 178f und S. 201. „[...]

Deutlich zeigt sich an diesem Beispiel, daß nicht so sehr das Erkennen von Problemen oder die frühe Ausarbeitung von Lösungsvorschlägen den Erfolg von Planungsmaßnahmen bestimmt, sondern die Möglichkeit zur Umsetzung in die Realität.“ – Braumann 1986, S. 142.

⁸³⁰ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 8f.

kulturellen Ausdruck finden müsse.⁸³¹ Offensichtlich erkannte Hitler in der Architektur das Potential einer ideologischen Kriegsführung.⁸³²

„Das Vertrauen auf die symbolisch integrative Kraft der Architektur ließ das Bauen als ein wichtiges Medium politischer Propaganda erscheinen, das in mehrfacher Weise instrumentalisiert werden sollte. Indem die Bauten nicht nur Ausdruck und Ergebnis der Macht einer Bewegung sind [...], sei durch vorgezogene Bautätigkeit ein Bild der erhofften Wirklichkeit zu antizipieren. Gerade in den noch unsicheren Zeiten der Festigung der Macht würden solche Bauwerke „einem Volk einen starken inneren Halt geben und dazu beitragen, unser Volk politisch mehr denn je zu einen und zu stärken.“⁸³³

Mit dem Begriff der „Ergänzungsfunktion“⁸³⁴ ist diese Architektur dennoch nicht ausreichend charakterisiert; sie war keine „Ersatzhandlung angesichts politischer Ohnmacht“⁸³⁵, sondern vielmehr bewusste Vorwegnahme nationalsozialistischer Expansionspolitik („in Stein vorweggenommene Zukunft“⁸³⁶), nicht bloß Kompensation, sondern Katalysator. Zwar wurde darauf hingewiesen, dass die während Hitlers Regierungszeit im Entstehen begriffenen Bauten eine Stellvertreterrolle bzw. eine „stützende Wirkung“ auszuführen hatten, allerdings meint man damit, dass Hitler das Ziel verfolgte, die mangelnde Autorität nachkommender Staatschefs auszugleichen, von deren Schwäche er überzeugt war.⁸³⁷ „Nur“ in diesem Sinn lässt sich Architektur denn auch als „Ergänzung“ verstehen, da die Suggestion der Größe als zukünftiger Ersatz der Machtausübung Hitlers eingesetzt werden sollte.⁸³⁸ „Die Gegner werden es ahnen, aber vor allem die Anhänger müssen es wissen: zur Stärkung dieser Autorität entstehen unsere Bauten!“⁸³⁹

3.8.1. Architekturpropaganda als „Hebel für Massenbewegung“

Dass sich hinter Hitlers Interesse an der Architektur letztlich ein Interesse an der politisch propagandistischen Verwertbarkeit der Künste verbarg – Architektur als „Hebel für Massenbewegung“⁸⁴⁰ – zeigt sich auch an dem Umfang abgehaltener Kunstreden bei den Reichsparteitagen (1933-38), Grundsteinlegungen für Bauten und Eröffnungsreden zu Ausstellungen sowie im Rahmen umfangreicher Publikationen, die im Zusammenhang mit den Planungen standen.⁸⁴¹ Immer wieder wurden Anlässe gefunden, um die Öffentlichkeit mit den wichtigsten geplanten Bauprojekten des Regimes – deren Realisierung sich über Jahre hinziehen konnte – zu konfrontieren, während Zeitungen durch minutiöse Berichterstattung und unzählige Bilder die Inszenierung „deutscher Baukunst“ unterstützten – „um das Dritte Reich als eine ‚einzige Baustelle‘ vorzuführen“⁸⁴². Zwar war die Architekturpropaganda nicht auf Fachzeitschriften angewiesen, da die NSDAP ohnehin die Kontrolle über das Zeitungswesen ausübte, dennoch wurde unter der Leitung Albert Speers eine offizielle Architekturzeitschrift mit dem Titel *Die Kunst im Deutschen Reich* herausgegeben.⁸⁴³ Hinzu kam eine große Anzahl von Bildbänden, die von unterschiedlichen Regierungsorganen veröffentlicht wurden, wobei in verschwenderisch ausgestatteten Werken wie *Zur neuen*

⁸³¹ Thies 1992, S. 182f; vgl. Thies 1976, S. 82.

⁸³² Lane 1963, S. 178; vgl. Lane 1963, S. 179.

⁸³³ Adolf Hitler zit. nach: Durth 1988, S. 129f; vgl. Lane 1963, S. 202; vgl. Durth 1994, S. 20.

⁸³⁴ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 12.

⁸³⁵ Thies 1976, S. 69.

⁸³⁶ Thies 1976, S. 78.

⁸³⁷ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 19.

⁸³⁸ Thies 1976, S. 81.

⁸³⁹ Adolf Hitler bei einer Kulturrede auf dem Reichsparteitag im September 1937, zit. nach: Teut 1967, S. 189.

⁸⁴⁰ Teut 1967, S. 12.

⁸⁴¹ Vgl. Thies 1976, S. 71.

⁸⁴² Petsch 1992, S. 200.

⁸⁴³ Lane 1963, S. 201.

*deutschen Baukunst*⁸⁴⁴ immer wieder die gleichen Gebäude bzw. Modelle abgedruckt wurden, um so den Eindruck realisierter Bautätigkeit zu erwecken:⁸⁴⁵ „Durch diese massive Manipulation gelang es dem Regime binnen kurzer Zeit, seinem Legitimationsanspruch ungeheure Publizität zu verleihen und in der Öffentlichkeit im Rahmen der angeblich großartigen Beschäftigungspolitik den bleibenden Eindruck eines viel größeren und gewichtigeren Bauvolumens zu erwecken.“⁸⁴⁶

Beachtet man die staatlichen Investitionen, die für Staats- und Parteibauten der NSDAP getätigt wurden (und sei es „nur“ in Hinblick auf zukünftige Bautätigkeit), kam der Bauwirtschaft innerhalb der nationalsozialistischen Politik eine der Rüstungsindustrie durchaus ebenbürtige Stellung zu.⁸⁴⁷ Zwar ging der Anstieg staatlicher Gelder für repräsentative Bauten und militärische Projekte zu Lasten der Bevölkerung, da der Anteil staatlicher Zuschüsse für den öffentlichen Wohnungsbau reziprok proportional gekürzt wurde.⁸⁴⁸ Auf der anderen Seite zeigte sich bald der doppelte „Nutzwert“ der angestrebten Bauprojekte: Während auf ökonomischer Ebene die maximale Auslastung der Kapazitäten (Argument der Arbeitsbeschaffung) erreicht wurde, sollte mit Hilfe der Großbauten auf der politisch-ideologischen Ebene ein Solidarisierungseffekt erzielt und gegen Ende des Krieges die drohende Niederlage kompensiert werden.⁸⁴⁹

3.8.2. Finanzierungsutopien: Nürnberg, Berlin, Salzburg

Trotz des ideologischen „Mehrerts“, den die vorgetäuschte Bautätigkeit im *Dritten Reich* induzierte, dürfte die unrealistische Finanzierungsgrundlage dieser „Baustellen“ den Beteiligten nicht entgangen sein, ohne dass dies zu einer Einschränkung ihrer Planungsambitionen geführt hätte. Für die Bespielung des Zeppelinfeldes in Nürnberg orientierte sich Speer beispielsweise an den großen Vorbildern der Architekturgeschichte, wobei er die Ausmaße zur Freude des Führers immer noch zu steigern gedachte: Der Pergamon-Altar, die Caracalla-Thermen sowie der Circus Maximus in Rom – er stellte in seinem Umfang wohl die größte vergleichbare Anlage dar –, ebenso die Cheops-Pyramide, deren Bauvolumen um ein dreifaches vergrößert wurde.⁸⁵⁰ Die Gesamtkosten für das Parteitagsgelände schätzte der leitende Architekt Albert Speer (ab 1933) auf 125 Millionen Reichsmark, wobei man bereits für die als Torso verbliebene Halle 208 Millionen Reichsmark aufwendete.⁸⁵¹ Nichtsdestotrotz sollte Speer sich angesichts der Wichtigkeit des Nürnberger Großbauvorhabens keine Sorgen um die Kostenaufstellung machen, im Gegenteil, Hitler verbot genaue Berechnungen, um die angestrebte Größenordnung der Bauwerke nicht zu gefährden.⁸⁵²

Gleiches galt für die Neuplanungen der Reichshauptstadt Berlin unter der Leitung ihres Generalbevollmächtigten Albert Speer: Während der ersten Bauphase bis 1937 noch ein „realer Gebrauchswert“ zugrunde lag, erfüllten spätere Entwürfe rein propagandistische Zwecke⁸⁵³ – denn schließlich galt es, „jenseits meßbarer Wirtschaftlichkeit Architekturen

⁸⁴⁴ Vgl. Albert Speer (Hg.), *Neue deutsche Baukunst*, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940.

⁸⁴⁵ Lane 1963, S. 203; Petsch 1992, S. 200.

⁸⁴⁶ Weihsmann 1998, S. 33.

⁸⁴⁷ Petsch 1976, S. 80.

⁸⁴⁸ Petsch 1976, S. 80.

⁸⁴⁹ Petsch 1976, S. 184; Petsch 1992, S. 199.

⁸⁵⁰ Durth 1988, S. 122.

⁸⁵¹ Durth 1988, S. 122f; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 211f.

⁸⁵² Petsch 1992, S. 199.

⁸⁵³ Weihsmann 1998, S. 42.

memorialen Charakters zu formulieren, die Monumente ihrer selbst waren“.⁸⁵⁴ Während die Arbeiten mit Ausbruch des Krieges zu einem Stillstand kamen, wurden die megalomanischen Planungen weiter vorangetrieben und reziprok proportional zu Kriegszerstörung und -niederlagen noch phantasmatischer zu werden.⁸⁵⁵ Für die Durchführung des „Gesamtaufbauplans für die Reichshauptstadt“ wurde schließlich ein Zeitraum von zwanzig Jahren veranschlagt, wobei die Umgestaltung groben Schätzungen zufolge ein fünfundzwanzigstel des gesamten Bauvolumens in Berlin ausgemacht hätte.⁸⁵⁶ Darüber sowie über die Kosten einer Verwirklichung der städtebaulichen Planungseuphorie, die allgemeine Beschränkung materieller Güter und den Mangel an Arbeitskräften wurde bewusst geschwiegen – galt es doch unter anderem, das „wunderschöne“ Wien noch zu übertreffen.⁸⁵⁷ „Wir entziehen daher in den kommenden zwanzig Jahren zu diesem Zweck in Berlin zu leistende Arbeit bewußt der Kritik der Gegenwart und unterwerfen sie dafür der Beurteilung jener Generationen, die einst nach uns kommen werden.“⁸⁵⁸ Generell gewöhnte man sich während des Krieges an, die Frage der Kostenvoranschläge gar nicht mehr aufkommen zu lassen.⁸⁵⁹ Ohnehin war die Grenze zwischen ausgeführter und geplanter Architektur in propagandistischer Voraussicht bewusst verwischt worden.⁸⁶⁰

„Das Regime setzte Kapital, Kredite, Reichsdarlehen, Material und ein Potential an Arbeitskräften voraus; all dies wäre nur nach Eroberung, Besetzung und Ausbeutung besiegtter Staaten und der rücksichtslosen Rekrutierung von Zwangsarbeitern verfügbar gewesen. Aber auch noch während des Krieges forderte Hitler neue Planungen für Berlin. Obwohl die Planungen und Baustellen schließlich eingestellt werden mussten, versuchte man den Schein bis zum bitteren Ende zu wahren.“⁸⁶¹

Für ein „tausendjähriges“ Salzburg arbeiteten „die ebenfalls dem ‚neuen Zeitgeist‘, der Megalomanie, verfallenen Architekten“ *Reitter & Strohmayer* jedenfalls weiter – vermutlich noch bis Ende des Zweiten Weltkrieges (1945) – an den imposanten Repräsentationsanlagen auf den Stadtbergen (Imberg und Mönchsberg), deren Großplätze und -bauten der Konkurrenz mit Nachbarhauptstädten wie München, Linz und Wien standhalten sollten.⁸⁶² „Die Propaganda, die ansonsten jede Gelegenheit zur Präsentation des ‚Aufbaus‘ nutzte, machte die Bevölkerung allerdings nur einmal und auf eine unübliche Weise mit einem Teilprojekt bekannt. In der Halle ‚Handwerk‘ der Ausstellung ‚Salzburg im Vierjahresplan‘ [um 1941; Anm. d. Autorin]⁸⁶³ durften die Modelle der Projekte der von Hitler (‚Bauherr Großdeutschlands‘) verordneten ‚städtebaulichen Neugestaltung‘ [...] bewundert werden,“⁸⁶⁴ stießen jedoch auf verhaltene Kritik seitens der Bevölkerung, die angesichts der Kriegsentwicklungen (Kriegswende 1942) zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht an die Verwirklichung der Entwürfe glaubte, sie stattdessen als Anmaßung in Bezug auf das Wahrzeichen der Stadt, die Festung Hohensalzburg, empfand.⁸⁶⁵ Zwar wurde die

⁸⁵⁴ Wolfgang Schäche zit. nach: Weihsmann 1998, S. 42.

⁸⁵⁵ Brenner 1963, S. 127.

⁸⁵⁶ Petsch 1976, S. 103f; vgl. Thies 1976, S. 88: In dem besagten Zeitraum von 20 Jahren sollte jährlich ein Betrag von 60 Millionen Reichsmark zur Verfügung gestellt werden, das heißt insgesamt 1,2 Milliarden Reichsmark.

⁸⁵⁷ Wulf 1963, S. 300.

⁸⁵⁸ Adolf Hitler bei der Grundsteinlegung für die Wehrtechnische Fakultät am 27.11.1937 in Berlin, zit. nach: Thies 1976, S. 95f.

⁸⁵⁹ Petsch 1976, S. 185.

⁸⁶⁰ Vgl. Wulf 1963, S. 302.

⁸⁶¹ Weihsmann 1998, S. 44.

⁸⁶² Kerschbaumer 1988, S. 57.

⁸⁶³ Mayr 1994c, S. 345.

⁸⁶⁴ Kerschbaumer 1988, S. 56; vgl. Führer durch die Ausstellung *Salzburg im Vierjahresplan. Kultur- und Wirtschaftsaufbau*, Berlin 1939.

⁸⁶⁵ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin; vgl. Dopsch 2001, S. 200 und S. 202. „Die Planung der gesamten Anlage [...] war bis 1942 bereits bis zu detaillierten

Planungstätigkeit des Architekturbüros *Reitter & Strohmayr* – trotz Verfügung des Oberbürgermeisters Anton Giger bei der Ratsherrensitzung vom 3. April 1942, bei welcher die Einstellung „nicht kriegswichtiger“ Aufgaben beschlossen wurde⁸⁶⁶ – in „weiser Voraussicht“ auf „bessere Zeiten“ nach dem Krieg von Gauleiter Rainer und dem „Führer“ weiter vorangetrieben,⁸⁶⁷ die Frage der Finanzierbarkeit blieb jedoch auch hier unbeantwortet.⁸⁶⁸

Schließlich hatten „die einzelnen Städte die erforderlichen Mittel für die Neugestaltung aus ihrem eigenen Haushalt ohne wesentliche Beeinträchtigung ihrer sonstigen Aufgaben“⁸⁶⁹ aufzustellen, worauf Speer 1941 nachdrücklich hinwies: In seinen Augen stellte die Erklärung einzelner Städte zu „Neugestaltungsstädten“ primär „eine verwaltungsrechtliche Massnahme dar, die Enteignungen für ganz bestimmte bauliche Absichten erleichtern und darüber hinaus durch eine Grundstücks politik auf weitere Sicht die Durchführung von städtebaulichen Absichten in später Zukunft erleichtern soll“⁸⁷⁰, wobei damit noch lange nicht gesichert gewesen wäre, ob die „Schubladenentwürfe“ dieser Städte unmittelbar nach dem Krieg auch tatsächlich vollständig umgesetzt worden wären.

„Allein der Blick auf das Bauprogramm des Dritten Reiches, auf das, was in den fünf ‚Führerstädten‘ Berlin, München, Hamburg und Linz bis 1950 fertiggestellt sein sollte, zeigt, daß deutsche Ressourcen dafür nicht ausgereicht hätten. Ohne einen weltweiten Eroberungskrieg waren weder dieser Teil von Hitlers Programm noch andere zu bestreiten. Dabei ist zu vergegenwärtigen, daß Deutschland in dieser Zeit bereits eine massive Aufrüstung betrieb, bei der jede Teilstreitkraft allein Forderungen präsentierte, die eine seriöse Finanzierung unmöglich machten.“⁸⁷¹

De facto war es also unmöglich, die architektonischen Ziele des NS-Regimes innerhalb der anberaumten Fristen und in dem beabsichtigten Ausmaß umzusetzen. Doch auch nach dem Krieg, wäre Deutschland als Sieger hervorgegangen und hätte der NS-Staat daraufhin sowohl über Materialvorkommen als auch Arbeitskräftepotential des ganzen europäischen Kontinents verfügen können, wären die Bauabsichten des „Führers“ nicht realisierbar gewesen – im Übrigen rechnete Speer 1940 vor, dass die hauptverantwortlichen Architekten allein zehn Jahre benötigen würden, um die Planungsarbeiten für Berlin abzuschließen.⁸⁷² Dennoch stieg die Zahl der Neugestaltungsstädte (nach den militärischen Erfolgen des Westfeldzuges in Frankreich 1940), für die Hitler keine finanziellen Untersuchungen angestellt wissen wollte, weiter an, abgesehen davon, dass es nicht möglich war, einen annähernden Überblick über die Hauptausbauorte Berlin, München, Nürnberg,

Grundrissen und Fassadenplänen fertiggestellt. In Folge der Kriegsbedingungen war an eine Ausführung zu dieser Zeit allerdings nicht mehr zu denken.“ – Braumann 1986, S. 122; vgl. Braumann 1998, S. 1126.

⁸⁶⁶ Braumann 1986, S. 136; vgl. Braumann 1998, S. 1129. (Zentralregistrator, Magistrat Salzburg, Niederschrift der Ratsherren-Sitzung vom 3. April 1942)

⁸⁶⁷ Dies gilt im Speziellen für den Um- und Ausbau des *Schlusses Kleßheim*, in dem Hitler die Unterzeichnung der Friedensverträge imaginierte. – Braumann 1986, S. 137; vgl. Braumann 1998, S. 1129.

⁸⁶⁸ „Zwar kam man seitens der Stadtverwaltung bereits 1940 zur Auffassung, daß nach dem aktuellen Stand der Planungen das im April 1938 aufgestellte 50-Millionen-Reichsmark-Programm für Baumaßnahmen der öffentlichen Hand bei weitem nicht ausreichen würde. Man ging auch daran, die Höhe der für die nächsten zehn Jahre zusätzlich erforderlichen Mittel zu kalkulieren, wobei sich schließlich eine Summe von 146 Mio. RM ergab. Vergleicht man dies mit den tatsächlichen Gesamtausgaben von rund 18 Mio. RM, die der Haushaltsplan der Stadt Salzburg etwa für das Jahr 1941 auswies, wird erst der unglaubliche Umfang der beabsichtigten Ausbaumaßnahmen deutlich.“ – Braumann 1998, S. 1129; vgl. Braumann 1986, S. 136.

⁸⁶⁹ Schreiben Albert Speers an Reichsminister Dr. Lammers, 26.8.1941, Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 59-63, insbes. S. 63

⁸⁷⁰ Schreiben Albert Speers an Reichsminister Dr. Lammers, 26.8.1941, Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 59-63, insbes. S. 61.

⁸⁷¹ Thies 1992, S. 187.

⁸⁷² Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 16; vgl. Thies 1976, S. 102f.

Hamburg und Linz zu bekommen.⁸⁷³ Wichtiger als die tatsächlich erreichten Bauziele war denn auch der sozialpsychologische Effekt, den diese bei aller Zweifelhaftheit auch in einer kleinen Provinz wie Salzburg auszulösen vermochten:

„Die vom Regime genährten Erwartungen der Bauwirtschaft stiegen ins Ungeheure. Gerade sie war ja von der Weltwirtschaftskrise besonders hart getroffen worden. Seit dem ‚Anschluß‘ wurden Pläne gewälzt, die den provinziellen Rahmen bei weitem sprengten; nicht nur der megalomane Ausbau der Gauhauptstadt, die totale Verbauung der Stadtberge etwa, wurde geplant; die militärischen Erfolge der ersten Kriegsphase setzten eine Bauplanungseuphorie frei, die sich auf ganz Europa erstreckte. Die provinzielle Kleinwirtschaft hoffte, selbst zur Großwirtschaft zu werden. [...] Der nationalsozialistischen Herrschaft gelang es – trotz eklatanter Rückschläge – diesen Erwartungshorizont für bestimmte Sektoren der Gesellschaft immer wieder aufzubauen. Der Krieg wurde zwar als Störung und gewiß auch mit Bangigkeit aufgenommen, aber gleichzeitig als große Chance für die Expansion interpretiert.“⁸⁷⁴

Demzufolge fanden die größenwahnsinnigen Neigungen der Nationalsozialisten in der Provinzbevölkerung Salzburgs einen gewissen Anklang, da sie den ersehnten wirtschaftlichen Aufschwung förderten⁸⁷⁵ (– die stärkere Bindung der Salzburger Bevölkerung im Gegensatz zu jener Wiens ist mitunter darauf zurückgeführt worden).⁸⁷⁶ Nichtsdestotrotz blieb der Großteil der Planungen für Salzburg bis auf Hitlers „Märchenschloss“ Kleßheim im Entwurfsstadium hängen.⁸⁷⁷ Nach der militärischen Niederlage von 1945 wurde der Traum von einer „Entprovinzialisierung“⁸⁷⁸ Salzburgs aus der Perspektive deutscher Welteroberung endgültig zerschlagen. Dennoch, auch wenn bereits vorher kaum jemand mit einer Verwirklichung der hypertrophen Pläne rechnen konnte, „beweisen (die in der Architektur und Stadtplanung anvisierten Aspekte) aber als Möglichkeit, deren Realisierung begonnen wurde, ihre geschichtliche Wirksamkeit“⁸⁷⁹.

3.8.3. Januskopf: Gauforum und Konzentrationslager

Mehr oder weniger unberücksichtigt im Prozess der Planung blieben auch die Folgen bei derartigen Neugestaltungsprogrammen – „es sei nur auf die Zerstörung ganzer historischer Stadtviertel verwiesen – und auf die Voraussetzungen für ihre Realisierung, beispielsweise die Materialbeschaffung durch die Arbeit von KZ-Häftlingen“⁸⁸⁰. Zwar gab die wirtschaftliche Ausbeutung durch Zwangsarbeit zu Beginn nicht den Anstoß für die

⁸⁷³ Schreiben Albert Speers an Reichsminister Dr. Lammers, 23.8.1940, Nachdruck in: Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 37. „Da die Städte die Kosten für den Ausbau selbst tragen sollten, kamen nur Modelle zur Ausführung, an denen die Gleichförmigkeit und eine undifferenzierte monumentale Blockverbauung abgelesen werden können. Zumeist finden sich auch nur pauschale Angaben zur Nutzung dieser Blöcke, wie Verwaltung, Hotel, Lichtspielhaus oder Oper.“ – Nerdinger 1993, S. 29.

⁸⁷⁴ Hanisch 1997, S. 84f; vgl. Hanisch 1981, S. 197f. „Eine nicht identifizierbare Großwirtschaft als direkter Herrschaftsträger heißt nicht, daß die Salzburger Kleinwirtschaft keine oder nur wenige Bindungen an das nationalsozialistische Herrschaftssystem entwickelt hatte. Im Gegenteil. Der größte Wirtschaftszweig im Lande, die ab 1938 stark expandierende Bauwirtschaft und Baustoffindustrie, gehörte zu den unmittelbaren ökonomischen Nutznießern des ‚Anschlusses‘. [...] In der ersten Phase des Krieges trat auch – trotz des Baustopps und trotz des Arbeitermangels – kein wesentlicher Rückschlag ein.“ – Hanisch 1981, S. 197.

⁸⁷⁵ Hanisch 1981, S. 199.

⁸⁷⁶ Hanisch 1981, S. 198.

⁸⁷⁷ Braumann 1986, S. 137; vgl. Braumann 1998, S. 1129f. „Die Stadtplanungstätigkeit wurde also darauf ausgerichtet, bei Kriegsende fertige Pläne zu haben, die dann nur mehr realisiert zu werden brauchten. Dieser Aspekt der ‚Vorausplanung‘ kommt auch darin zum Ausdruck, daß die Frage der Finanzierung der beabsichtigten umfangreichen städtebaulichen Maßnahmen kaum ernsthaft gestellt wurde.“ – Braumann 1986, S. 136; vgl. Braumann 1986, S. 140; vgl. Braumann 1998, S. 1129.

⁸⁷⁸ Hanisch 1981, S. 198.

⁸⁷⁹ Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 12.

⁸⁸⁰ Petsch 1992, S. 198f.

Errichtung von Konzentrationslagern; doch in Verbindung mit den generellen Baukonditionen zu Beginn des Krieges, als Aufmerksamkeit erregende Großprojekte von Hitler kontinuierlich bevorzugt wurden, bzw. als die Vorbereitungen für den Krieg die Staatspolitik zu dominieren begannen und zu einer Intensivierung der Produktion in bestimmten Wirtschaftssektoren führte, gingen die Bestrebungen verstärkt in diese Richtung.⁸⁸¹ Die Knappheit an verfügbaren Arbeitskräften und Rohstoffen lieferte schließlich ein wesentliches Argument der SS (Schutzstaffel der NSDAP), die Zwangsarbeit in den Konzentrationslagern durchzusetzen.⁸⁸² Die Beschaffung und Produktion von Baumaterial in Zwangsarbeiterlagern war der Versuch der SS, aus einer brutalen und – aus ökonomischer Sicht – „unrentablen“ Operation Kapital zu schlagen.⁸⁸³

Zu diesem Zweck erfolgte die Errichtung neuer Lager aus zunehmend wirtschaftlichen Gründen in unmittelbarer Nähe von Natursteinvorkommen oder Ziegeleibetrieben. Damit verbunden war ein enormer Aufstieg der SS als industrieller Faktor, da diese am 29. April 1938 – zu jener Zeit als die meisten Führerbauvorhaben im Rahmen der Neugestaltungserlässe angeregt wurden – die *Deutschen Erd- und Steinwerke* (DEST) gründete und damit als größter Baustoffproduzent in Erscheinung trat.⁸⁸⁴ Die Zunahme und Ausweitung von Konzentrationslagern sowie die Wahl neuer Standorte legt den Schluss nahe, dass es nicht „nur“ darum ging, ein effektives Strafsystem zu etablieren, sondern den langzeitlichen Nutzen des Lagers als politisches und wirtschaftliches Instrument sicherzustellen; aus diesem Grund richtete die SS die Konzentrationslager relativ früh auf die potentielle Produktion von Baustoffen für die Bauindustrie aus.⁸⁸⁵ Während andere Industriezweige sich dazu gezwungen sahen, ihre Produktion einzuschränken, bzw. ihre Unternehmen in Rüstungsbetriebe umzuwandeln, konnte die SS ihre Baustoffproduktion aufgrund ihrer uneingeschränkten politischen Autorität und der ökonomischen Ausrichtung in Hinblick auf die Architekturpolitik beibehalten bzw. ausweiten.⁸⁸⁶

Damit ist ein besonders wichtiger Aspekt angesprochen, welcher den „Januskopf des Nationalsozialismus“ prägte und zeigt, auf welch grausame Art und Weise das vermeintliche Ideal der „Volksgemeinschaft“ in sein Gegenteil umschlug:⁸⁸⁷ Angeblich ohne das Wissen der Planer wurden Menschen in Konzentrations- und Zwangsarbeiterlagern unter unmenschlichen Bedingungen dazu gezwungen, Material aus Steinbrüchen (Flossenbürg, Groß-Rosen, Natzweiler, Mauthausen) und Ziegeleien (Buchenwald, Neuengamme, Sachsenhausen, Stutthof) für die architektonische Schauseite – „glitzernde Fassaden“⁸⁸⁸ – geplanter NS-Zentren vorzubereiten.⁸⁸⁹ „Die Erhebung der Masse durch Ästhetisierung verlangt die Erniedrigung der Gegenmasse, letztlich ihre Vernichtung.“⁸⁹⁰ mehr noch: Die Ausbeutung und Ermordung der Häftlinge schien durch den Bedarf an Baustoffen für nationalsozialistische Monumentalarchitektur gar legitimiert.⁸⁹¹ Bis zu Beginn des Krieges waren vier der sechs Konzentrationslager bereits damit beauftragt, Baumaterialien herzustellen, die für monumentale Partei- und Staatsarchitektur reserviert waren;⁸⁹²

⁸⁸¹ Jaskot 2000, S. 13, S.19 und S. 29.

⁸⁸² Jaskot 2000, S. 16.

⁸⁸³ Jaskot 2000, S. 12.

⁸⁸⁴ Thies 1976, S. 101; vgl. Jaskot 2000, S. 12 und S. 21.

⁸⁸⁵ Jaskot 2000, S. 20.

⁸⁸⁶ Jaskot 2000, S. 12.

⁸⁸⁷ Ogan 1992, S. 13.

⁸⁸⁸ Ogan 1992, S. 12.

⁸⁸⁹ Durth 1988, S. 140; Nerdinger 1993, S. 15 und 21.

⁸⁹⁰ Wieland Elfferding zit. nach Ogan 1992, S. 27.

⁸⁹¹ Jaskot 2000, S. 22.

⁸⁹² Jaskot 2000, S. 26.

dementsprechend wurde die Arbeit in den Steinbrüchen konkreten Bauprojekten angeglichen.⁸⁹³

Die formal-ästhetischen Entscheidungen Hitlers und seines „Hofarchitekten“ Albert Speer übten einen direkten Einfluss auf die Quantität und die Art der Materialien aus, die durch Zwangsarbeit hergestellt wurden.⁸⁹⁴ Durch Hitlers persönliche Intervention konnten die Projekte für Monumentalarchitektur so genannter „Führerstädte“, wie Berlin oder Nürnberg, stetig prosperieren; seine Unterstützung garantierte, dass Arbeitskräfte und Finanzierung (soweit als möglich) organisiert wurden, auch wenn die Gesamtwirtschaft aufgrund der vorangetriebenen Kriegsvorbereitung unter dem Mangel an verfügbaren Arbeitern litt.⁸⁹⁵ Allerdings waren die Produktion für die Bauindustrie und die geplante Monumentalarchitektur im Speziellen untrennbar und nur erreichbar durch die physische Ausbeutung in den Konzentrationslagern. Statt die Maximierung des Arbeitspotentials anzustreben, hob die DEST-Administration die Summe der Produktion durch Zwangsarbeit hervor und machte sich so die Förderung durch Speers und Hitlers Baupolitik (sowie die ideelle Unterstützung/Ausführung durch die SS) zu Nutze.⁸⁹⁶ Gleichzeitig bemühten sich Architekten zum Teil aktiv um die Regulation der Baustoffindustrie im Rahmen einer Ausweitung der DEST, das heißt, dass die politische Funktion der Architektur mit ihren ökonomischen Bedingungen unmittelbar in Zusammenhang stand.⁸⁹⁷

Paul Jaskot unterschied in seiner Schrift *The Architecture of Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy* (2000) drei Perioden ökonomischer Aktivität, die mit den Plänen einer neuen NS-Staatsarchitektur, den wirtschaftlichen Konditionen und den militärischen Umständen korrespondierten: (1) Die erste Phase (1939-42) war gekennzeichnet durch die gesteigerte Erweiterung der Ziegelwerke und Steinbrüche im Hinblick auf die Produktion benötigter Baustoffe. (2) Aufgrund militärischer Rückschläge wurden während der zweiten Phase (1942-3) nur vereinzelte Sektoren erweitert, basierend auf der abnehmenden Zahl architektonischer Projekte. (3) In der letzten Phase (1943-4) kam es zu einer Umlenkung der Ressourcen in Richtung Rüstungsindustrie; trotzdem blieb der Zugriff gelegentlicher Aufträge für architektonisches Material aufrechterhalten.⁸⁹⁸ Die Diskrepanz vor und nach 1939 war frappierend, da einerseits die Produktionskosten fixiert wurden, während der Staat auf der anderen Seite in zunehmendem Maße festlegte, welche Bauprojekte als „kriegswichtig“ bevorzugt einzustufen und welche wiederum aufgrund des erhöhten Mangels an Arbeitskräften durch den Einzug vieler Arbeitsfähiger an die Front, einzustellen waren.⁸⁹⁹ Unter diesem Gesichtspunkt wurde wiederum die Ausbeutung von Kriegsgefangenen aus eroberten Gebieten legitimiert.⁹⁰⁰

Die politische Funktion der Konzentrationslager und der geforderte wirtschaftliche „Mehrwert“ stellten für die SS und DEST keinen Widerspruch dar.⁹⁰¹ Im Gegenteil, die grausame Bestrafung der Häftlinge sah man als Garant für die zu erbringende Produktivität.⁹⁰² Der Fokus der Zwangsarbeit lag auf dem Ergebnis, nicht der Maximierung des Arbeitspotentials; die Produktivität dieser Arbeit ging nicht auf Kosten der eigentlichen Funktion der Lager, ihre Insassen zu ermorden, sondern war das Resultat dieser Funktion⁹⁰³ –

⁸⁹³ Jaskot 2000, S. 26 und S. 28.

⁸⁹⁴ Jaskot 2000, S. 3.

⁸⁹⁵ Jaskot 2000, S. 5.

⁸⁹⁶ Jaskot 2000, S. 46.

⁸⁹⁷ Jaskot 2000, S. 4 und S. 8.

⁸⁹⁸ Jaskot 2000, S. 26.

⁸⁹⁹ Jaskot 2000, S. 26.

⁹⁰⁰ Jaskot 2000, S. 26f.

⁹⁰¹ Jaskot 2000, S. 29.

⁹⁰² Jaskot 2000, S. 42.

⁹⁰³ Jaskot 2000, S. 35.

in diesem Fall waren Produktion und Destruktion auf einander bezogene Ziele.⁹⁰⁴ Für die anberaumte Fertigstellung der monumentalen NS-Bauten wurde ein unmöglicher Produktionsanteil bemessen und die DEST tat ihr möglichstes, diesen Umstand auszunutzen, indem sie die quantitative Leistung zu ihrem vorrangigen Anliegen erklärte.⁹⁰⁵ Aus diesem Grund wurde die Zwangsarbeit in den Konzentrationslagern mit Blick auf den ökonomischen Erfolg organisiert, basierend auf der Arbeitsfähigkeit der Insassen, einer Fähigkeit, die gleichzeitig wirtschaftlichen, politischen und architektonischen Zielen diene. Denn während für die eine Seite die Praxis der Unterdrückung im Vordergrund stand, war für die anderen der Aspekt der Arbeitsleistung von zentraler Bedeutung, zu dieser Gruppe zählten unter anderem auch Architekten, die sich vorrangig um den Bedarf an Baumaterial sorgten.⁹⁰⁶

Abschließende Bemerkungen

Der Arbeitstitel meiner Forschungstätigkeit lautete *Architektur-Utopie?*, da mich durchgängig die Frage begleitete, ob und inwiefern man den nicht realisierten Teil des NS-Bauprogramms, dessen Inhalt die politische Lenkung wurde,⁹⁰⁷ mit dem Begriff der Utopie gleichsetzen könnte, ohne diesen als „Nicht-Historisches“⁹⁰⁸ abzuurteilen oder die Realität der Grausamkeit des Regimes dadurch zu schmälern – denn diese war Realität und bleibt es in der Erinnerung. In der Literatur zur NS-Architektur wurde einerseits darauf hingewiesen, dass „die Utopie, der Versuch, Unmögliches zu realisieren, nicht nur eine Konstante (ist), die speziell bei der Hitler-Forschung zu beachten ist, sondern das System in seiner Gesamtheit auszeichnet“,⁹⁰⁹ andererseits kam man im Zusammenhang mit den teilweise gigantischen Projekten zu dem Schluss, dass es sich nicht um Utopien handle, sondern um den „architektonisch antizipierter Ausdruck des umfassenden NS-Herrschaftsanspruchs durch technische oder architektonische Imponiergesten.“⁹¹⁰ Natürlich können die architektonischen Vorhaben des NS-Regimes nicht dem Utopischen zugerechnet werden, bloß insofern sie dem Bereich des Realisierbaren entrissen wurden. Gleichzeitig kann jedoch nicht geleugnet werden, dass Architektur und Utopie untrennbar verbunden sind und sich Gesellschaftsmodelle stets in revolutionären Bauideen ausdrücken,⁹¹¹ deren utopischer Charakter zumeist die Anziehungskraft begründet, die von den ideal geplanten Modellen ausgeht.⁹¹²

Auch Hitler hatte den Traum oder genauer: eine phantasmatische Vorstellung von einer „besseren“ Welt, die er aus der Antike abzuleiten suchte. Natürlich war das, was er

⁹⁰⁴ Jaskot 2000, S. 38.

⁹⁰⁵ Jaskot 2000, S. 141.

⁹⁰⁶ Jaskot 2000, S. 141f.

⁹⁰⁷ „Politische Lenkung wurde zum Inhalt eines neuen Bauprogramms. [...] Was bei den [...] Versammelten als ‚Volkheit‘ angesprochen wurde, ein ins Mystische gesteigerter Consensus aller in Einem, dieser ‚beherrschenden Idee‘ sollte nunmehr ‚bauliche Gestalt‘ gegeben werden, die ‚die Umgebung in ihre Ordnung und ihr Gesetz zwingt‘,“ – Brenner 1963, S. 122f; vgl. Stephan, Berlin 1939, S. 6.

⁹⁰⁸ Thies 1976, S. 62.

⁹⁰⁹ Thies 1976, S. 99.

⁹¹⁰ Nerdinger 2003, S. 284.

⁹¹¹ Metken 1971a, S. 9.

⁹¹² Susan Sontag stellt in ihrem Text zum *Faschismus* (1974) heraus, dass faschistische Kunst durch eine „utopische Ästhetik“ gekennzeichnet ist, da sie physische Vollkommenheit zur Schau stellt, wobei Sontag in erster Linie auf die zahlreichen Darstellung des menschlichen Körpers durch Filmemacher, Bildhauer und Maler während der Zeit des Nationalsozialismus Bezug nimmt. Mit dieser Kennzeichnung versucht sie, die Annahme zu widerlegen, dass der NS-Faschismus allein für Brutalität und Terror stünde: „Der Nationalsozialismus [...] steht auch für ein Ideal oder besser für Ideale, die heute noch unter anderer Flagge lebendig sind: das Ideal des Lebens als Kunst, den Kult der Schönheit, den Fetischismus des Mutes, die Überwindung der Entfremdung im ekstatischen Gemeinschaftsgefühl, die Ablehnung des Intellekts, die Menschheit als große Familie (mit Führern als Vater- und Mutterfiguren).“ – Sontag 1974, S. 112f und 115.

erreichte das Gegenteil dessen, was ihm in der „grenzenlosen Irrealität seiner Vorstellungswelt als Ziel vorschwebte: nicht Aufbau, sondern einen sehr weitgehenden Abbau der tausendjährigen nationalen Baukultur“⁹¹³. Der Kern der Problematik liegt vermutlich darin, dass die Herrschaftsarchitektur des *Dritten Reiches* nicht einfach eine „ästhetisch ausgerichtete Erinnerungsarchitektur (war), sondern Ausdruck der sozialutopischen Triebkräfte der nationalsozialistischen Ideologie“⁹¹⁴. Während sich in Bezug auf bestimmte, der Architekturutopie zugerechnete Eigenschaften durchaus Parallelen aufzeigen lassen – Axialität und Symmetrie der Anlage, Wille zur Landschaftsbherrschaft, Abgeschlossenheit gegen die Umwelt, formale Reduktion der Baukörper und eine daraus resultierende Monumentalisierung, Wiederholung einprägsamer Motive, sowie die Tendenz zur Eigendokumentation⁹¹⁵ – und hinsichtlich der Dimensionen eine Besessenheit von Größe zum Ausdruck kommt, deren Nicht-Finanzierbarkeit mit dem Begriff der Utopie besonders treffend ausgedrückt scheint, handelt es sich in Bezug auf die politische Wirksamkeit keineswegs um Utopien. Der konkreten Bauausführung vorangestellt wurde aus diesem Grund die suggestive Wirksamkeit, die von den propagierten Bauzielen ausging und deren sozialpsychologischer Effekt sich bei aller Skepsis bis hin zu den kleinen Provinzstädten, wie Salzburg ausdehnte.

„Kann man das Glück zeichnen? Wir alle können es erleben und bauen. UTOPIE! Ist nicht das ‚Sichere‘, ‚Reale‘ die Utopie, schwimmend auf dem Sumpf der Illusion und der trägen Gewohnheit! Ist nicht der Inhalt unseres Strebens die wahre Gegenwart, ruhend auf dem Fels des Glaubens und der Erkenntnis.“⁹¹⁶

3.9. Exkurs: *Generalkommando Wehrkreis XVIII auf dem Mönchberg*

Neben den Planungen Otto Reitters und Otto Strohmayrs für ein Gauforum auf dem Imberg in Salzburg blieben auch Strohmayrs Pläne für ein umfangreiches Generalkommando auf dem Salzburger Mönchsberg, an der Seite oberhalb des Klausentores, ohne räumliche Auswirkung.⁹¹⁷ Die Verlegung des *Generalkommandos Wehrkreis XVIII* (für die Gauen Salzburg, Tirol, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark) nach Salzburg war ein wesentliches Argument für die Errichtung eines eigenen Gaus gewesen und hatte einen dementsprechenden Reputationszuwachs des Gauleiters Rainer zur Folge, der zum Reichsverteidigungskommissar aufstieg.⁹¹⁸ Der Stadt kam nun eine überregionale Rolle innerhalb der Kriegsvorbereitung bzw. -durchführung zu, die sich in militärischen Großbauvorhaben für die Wehrmacht (vier Kasernen und 80 Wohnungen) niederschlagen sollte.⁹¹⁹ Zwar trat der Militärapparat in Anbetracht des Krieges weit öfter als Bauherr in Erscheinung, die Großbauten der Wehrmacht standen jedoch in unmittelbarem Zusammenhang mit den geplanten Repräsentativbauten auf dem gegenüberliegenden Stadtberg, die von Hitler persönlich „betreut“ worden waren.

⁹¹³ Taut 1967, S. 14.

⁹¹⁴ Thies 1976, S. 103.

⁹¹⁵ Boeckl 1987, S. 136.

⁹¹⁶ Bruno Taut zit. nach: Whyte 2001, S. 88 bzw.: Nerdinger 2003, S. 274; vgl. Bruno Taut, Die Auflösung der Städte, Tafel 30.

⁹¹⁷ Es ist entwicklungsgeschichtlich schwer vorstellbar, dass sich Reitter nach den für den Imberg geschaffenen Bauten – Festspielhaus und *Hotel Bürgelstein* – an den massiven Monumentalbauten für das Generalkommando in Salzburg beteiligte, die in ihrer Erscheinung offensichtlich auf Stilmerkmale militärischer Bauten (Wehrmacht) und Gestaltungstendenzen Strohmayrs zurückzuführen sind.

⁹¹⁸ Hanisch 1981, S. 199f und S. 201.

⁹¹⁹ Hanisch 1981, S. 200.



Abb. 144: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Generalkommando des Wehrkreises XVIII auf dem Mönchsberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht der Nordost-Seite oberhalb des Glaufentores.

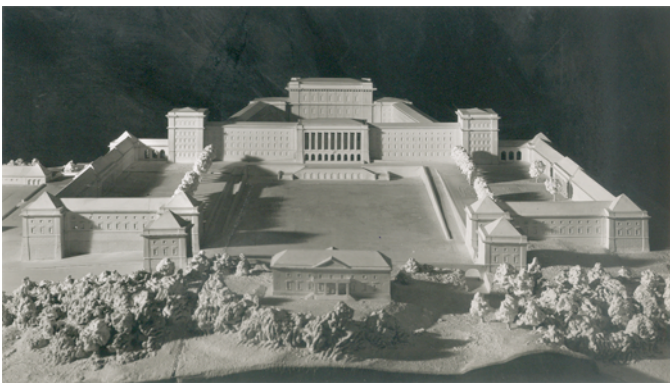


Abb. 145: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Generalkommando des Wehrkreises XVIII auf dem Mönchsberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht aus nordwestlicher Richtung.

Zweck der von *Reitter & Strohmayer* vorgelegten Entwürfe für den Stadtausbau war es, die beiden Herrschaftsträger Partei und Wehrmacht durch gigantische Großbauten symbolisch hervorzuheben, welche „die Bischofsstadt – nach dem erklärten ideologischen Ziel – im Tale erdrückt und dominiert (hätten)“⁹²⁰. Zwar fühlte man sich bei der Errichtung von Verwaltungszentren und Kasernen für die Wehrmacht den historisierenden Anleihen meist weit weniger verpflichtet, als dies bei Staats- und Parteibauten der NSDAP vergleichsweise der Fall war;⁹²¹ andererseits akkumulieren urbane Truppenunterkünfte – wie der Fall Salzburg zeigt – häufig wieder das Formenvokabular der offiziellen Baukunst (vgl. Werksteineinfassung und Eckquaderung).⁹²² Die formale Gestaltung der Anlage verdeutlicht einmal mehr das nationalsozialistische Gesellschaftsmodell: In der Mittelachse der gesamten Anlage ist das Kommando- bzw. Stabsgebäude positioniert, während die Unterkünfte und

⁹²⁰ Hanisch 1981, S. 200.

⁹²¹ Lane 1963, S. 191.

⁹²² Petsch 1976, S. 136.

Wirtschaftsgebäude axial-symmetrisch um ein großes Rechteck, das als Aufmarsch- und Appellplatz diente, aufgereiht sind.⁹²³

„Einfachheit und Geradheit der Gesinnung fordern auch einen einfachen und geraden baulichen Ausdruck. Der organischen Gliederung und dem straffen Zug der Kolonnen entspricht die organische und straffe Ordnung des Grundrisses und des Aufbaus [...] Der Maßstab des Einzelmenschen weicht dem Maßstab der Formationen.“⁹²⁴

Das strenge architektonische Bild spiegelt die inneren Organisationsprinzipien der Wehrmacht wider; die „stramme Haltung“ der Kasernen entspricht der geforderten militärischen Aufstellung „in Reih und Glied“.⁹²⁵ Ungeachtet ihrer typologischen und stilistischen Eigenheiten veranschaulicht der NS-Kasernenbau die Drohgebärde der autoritären Staatsgewalt im *Dritten Reich*.⁹²⁶ Von der Form der einzelnen Gebäudevolumina bis zur Form der Gruppierung erfüllten die Anlagen für Generalkommandos stets den Zweck einer allgegenwärtigen Wehrfunktion und Machtdemonstration (vgl. Bentham, Kapitel 3.4.3.).⁹²⁷

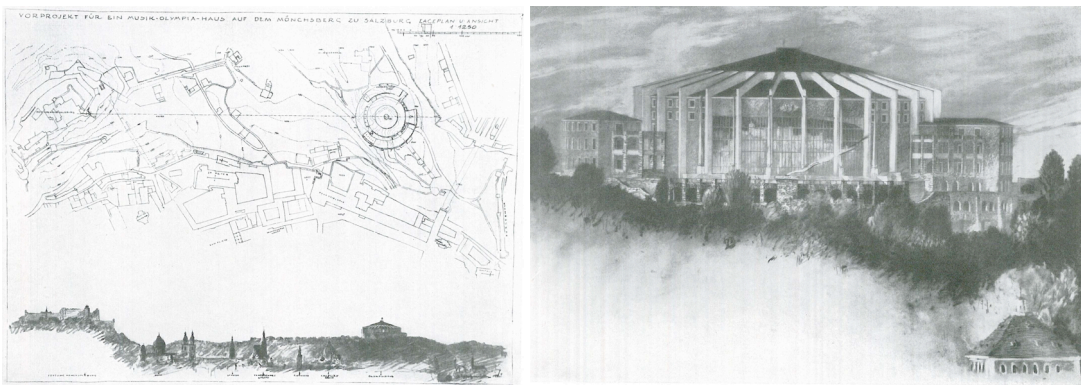


Abb. 146: Clemens Holzmeister, Entwurf für ein Musikolympia-Haus auf dem Mönchsberg, Salzburg, 1950, Lageplan und Ansicht.

Abb. 147: Clemens Holzmeister, Entwurf für ein Musikolympia-Haus auf dem Mönchsberg, Salzburg, 1950, Orthogonale Hauptansicht.

In diesem Zusammenhang ist es zugegebenermaßen erstaunlich, dass nach dem Zweiten Weltkrieg auch Clemens Holzmeister den Salzburger Mönchsberg (Rosenhügel) als Standort wählte, um das Projekt eines Musikolympia-Hauses (1950) zu entwerfen.⁹²⁸ Es handelt sich um einen kreisrunden Bau mit einem Durchmesser von 105 Metern, der wiederum einen Zylinder mit einem Durchmesser von 70 Metern und 18 Meter Höhe in sich aufnahm. Die Wand dieses Innenzylinders sollte durch Rippen gegliedert und die Intervalle großzügig verglast werden.⁹²⁹ Neben einer modernen Dreh- und Ringbühne und dem dazugehörigen Zuschauerraum für 3000 Personen hätte auch eine Festterrasse für Siegerehrungen mit Mozart-Gedenkstein – mit dazugehöriger Mozart-Krypta im Felsinneren – sowie eine Ehrenhalle der Nationen mit Festsaal darin Platz gefunden.⁹³⁰ Entstanden wäre

⁹²³ Vgl. Petsch 1976, S. 135.

⁹²⁴ Reichorganisationsleiter der NSDAP zit. nach: Brenner 1963, S. 124; vgl. Die Stadt, ihre Pflege und Gestaltung, hg. v. Reichsorganisationsleiter der NSDAP, München 1939.

⁹²⁵ Wehsmann 1998, S. 108f.

⁹²⁶ Wehsmann 1998, S. 109.

⁹²⁷ Wehsmann 1998, S. 109.

⁹²⁸ Gregor 1953, S. 36.

⁹²⁹ Gregor 1953, S. 36f.

⁹³⁰ Gregor 1953, S. 36f.

„eine dem größten Sohne Salzburgs, W. A. Mozart gewidmete Weihestätte,“⁹³¹ wobei sich die Realisierung des Projektes aus finanziellen und praktischen Gründen verbot: Aus technischer Hinsicht wäre es beispielsweise unmöglich gewesen, 3000 Personen rechtzeitig auf den Mönchberg zu befördern.⁹³² Der Entwurf stieß jedoch nicht zuletzt vor dem Hintergrund der megalomanischen NS-Verbauungspläne für die beiden Stadtberge – Mönchsberg und Imberg – auf massive Kritik.⁹³³ Zwar hatte Holzmeister im selben Jahr (1950) noch ein anderes Projekt für eine Festspielstätte in Salzburg mit Ring- und Zentralbühne am Ende des Mirabellgartens im Sinn, allerdings kam es auch in diesem Fall nicht zu einer Umsetzung.⁹³⁴

3.10. Otto Reitter: Die letzten Entwürfe im *Dritten Reich*

Wurden im Laufe der ersten Kriegsjahre nach 1938 auch eine Vielzahl an Architekten an die Front berufen, gelang es anderen „auf Grund ihres künstlerischen Schaffens, nicht zum Arbeitseinsatz in der Rüstungsindustrie herangezogen [zu] werden“⁹³⁵ und durch Weisung von oben von der Teilnahme am Krieg als Soldaten verschont zu bleiben.⁹³⁶ Während Otto Reitter von (fast) gleich bleibender Kränklichkeit (Morbus Bechteref) gezeichnet war und infolgedessen im Zweiten Weltkrieg nicht eingezogen wurde,⁹³⁷ überraschte Otto Strohmayer sowie seinen Schwager Jakob Adlhart im September 1943 die Einberufung zur Wehrmacht.⁹³⁸ Beide wurden in die Seekaserne nach Bregenz zu einer Kraftfahrzeug-Einheit geholt, wo Strohmayer – stationiert in der *3./Kf. Ers. u. Ausb. Abt. 18* – im Dezember desselben Jahres eine Infanterie- und Kraftfahrer-Ausbildung abschloss.⁹³⁹ Hiernach wurde er nach Galizien an die Ostfront abgestellt, wo er Adlhart nach dessen dreiwöchiger Beurlaubung erneut antraf.⁹⁴⁰ Im September 1944 erfolgte die Freistellung Strohmayers vom Arbeitseinsatz für die Rüstungsindustrie;⁹⁴¹ im Januar 1945 wurde dem Gesuch um „Sicherstellung“ durch die Unterbringung in der Organisation Todt (OT)⁹⁴² – gestellt im Namen seiner Frau Else Strohmayer – durch die Verfügung des OT-Einsatzgruppenleiters Prof. Hermann Giesler stattgegeben. Strohmayer bezog daraufhin gemeinsam mit seinem Schwager Jakob Adlhart

⁹³¹ Holzmeister zit. nach: Gregor 1953, S. 38.

⁹³² Gregor 1953, S. 38.

⁹³³ Vgl. Kerschbaumer 1992, S. 188.

⁹³⁴ Gregor 1953, S. 40f.

⁹³⁵ Sta Szbg, PA026/02, Vorläufiger Ausweis zur Übernahme Otto Strohmayers in die Organisation Todt, Einsatzgruppe VI, Bauleitung Fürstenstein, Fürstenstein, 1.2.1945, gez. OT-Oberfrontführer Wagner.

⁹³⁶ Durth 1988, S. 140; vgl. Durth 1988, S. 99.

⁹³⁷ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9., 7.9.2008 und 17.1.2010 – Transkription bei Autorin; vgl. Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1959, Nekrolog Otto Reitter, S. 252. (Sta Szbg)

⁹³⁸ Adlhart 1980, S. 19.

⁹³⁹ Sta Szbg, PA026/02, Antrag für die vorläufige Sicherstellung für die Organisation Todt, Salzburg, 29.11.1943, gez. Else Strohmayer; vgl. OeStA/AdR, Militärakten NS-Zeit/Wehrstammbuch-Reihe, Wehrstammbuch Otto Strohmayer (geb. 21.7.1900).

⁹⁴⁰ Adlhart 1980, S. 19f.

⁹⁴¹ Sta Szbg, PA026/02, Freistellung vom Arbeitseinsatz für die Rüstungsindustrie, Berlin, 1.9.1945, gez. Dr. Schrade.

⁹⁴² Benannt nach dem Generalinspekteur für das deutsche Straßenwesen Fritz Todt (1891-1942), war die OT für den Autobahn-, Brücken- und Straßebau sowie für den *West-* und *Atlantikwall* tätig. Nach dessen Tod übernahm Albert Speer – 1942 zum *Reichsminister für Bewaffnung und Munition* und *Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen, Festungsbau, Wasser und Energie* ernannt – die Führung der OT. – Weihsmann 1998, S. 112; vgl. Brenner 1963, S. 128.

Standort im *Schloss Fürstenstein* in Schlesien bei Breslau.⁹⁴³ Als Ausweichresidenz eines Berliner Ministeriums sollte auch dieser prachtvolle Barockbau durch eine umfangreiche „Renovierung“ adaptiert werden.⁹⁴⁴ Als Anfang 1945 die russische Front dem Schloss gefährlich nahe kam, verließ die Bauleitung samt wertvoller Kunstgegenstände fluchtartig die Residenz.⁹⁴⁵ Zwar überlebte Otto Strohmayer die folgenden Bombenangriffe, ohne verletzt zu werden, als Strohmayer jedoch, in die Heimat entlassen, am 25. April desselben Jahres, mit dem Fahrrad von einem Besuch bei Otto Reitter auf dem Weg zu seinen Eltern – Josef und Maria Anna Strohmayer – eine Zeitzünder-Bombe der Alliierten auslöste, starb er auf der Stelle.⁹⁴⁶



Abb. 148: Otto Reitter, Entwurf für die Neugestaltung des Markartplatzes, Salzburg, 1943, perspektivische Ansicht auf die Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 149: Josef Thorak, Paracelsus-Figur, Zwerglgarten/Schloss Mirabell, Salzburg, Zustand Juni 2010, Frontalansicht.

Unterdessen – vermutlich während Strohmayer seine Kriegsausbildung am Bodensee erhielt – wurde unter der Weisung Otto Reiters weiterhin an Entwürfen für die Verbreitung nationalsozialistischer „Stimmung“⁹⁴⁷ durch die architektonische Adaption bestehender Salzburger Institutionen gearbeitet, zu deren Umsetzung es nach Ende des Krieges in jedem Fall nicht mehr kam: Die Platzgestaltung des Markartplatzes – im März 1938 kurzzeitig in Adolf-Hitler-Platz umbenannt – vor Johann Bernhard Fischer von Erlachs Dreifaltigkeitskirche (1694-1702) im Jahr 1943 mit einer Paracelsus-Figur⁹⁴⁸ von Josef Thorak, die seit einer Ausstellung im Mirabellgarten im Jahr 1950 bis zum heutigen Tag im so genannten *Zwerglgarten* hinter dem *Schloss Mirabell* untergebracht ist;⁹⁴⁹ die

⁹⁴³ Sta Szbg, PA026/02, Vorläufiger Ausweis zur Übernahme Otto Strohmayers in die Organisation Todt, Einsatzgruppe VI, Bauleitung Fürstenstein, Fürstenstein, 1.2.1945, gez. OT-Oberfrontführer Wagner; vgl. Adlhart 1980, S. 20.

⁹⁴⁴ Adlhart 1980, S. 20.

⁹⁴⁵ Adlhart 1980, S. 20.

⁹⁴⁶ Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 26.8.2008 – Transkription bei Autorin.

⁹⁴⁷ Vgl. Wulf 1963, S. 290f; vgl. Bartetzko 1985a, S. 103.

⁹⁴⁸ Es liegen auch Entwürfe Otto Reiters für einen Paracelsus-Brunnen vor, wobei unklar ist, für welchen Standort dieser geplant wurde. „Wenn man den großen Arzt feierte, ging es auch – wie Reichsinnenminister Frick [bei der Paracelsusfeier des Jahres 1941; Anm. d. Autorin] betonte – um den nationalsozialistischen Gesundheitsdienst, ging es darum, das Artfremde und Minderwertige auszuschalten. Von der Festrede in die Realität übersetzt, hieß das ganz konkret: Sterilisation, Euthanasie, Holocaust. Das von Josef Thorak für die Stadt Salzburg geschaffene Denkmal von Paracelsus steht in diesem vergessenen ideologischen Dunstkreis.“ – Hanisch 1997, S. 147. Das Paracelsus-Denkmal im Friedhof St. Sebastian in Salzburg zeigt, dass das Gedenken an Paracelsus bereits im 18. Jahrhundert unter den Salzburger Erzbischöfen präsent war.

⁹⁴⁹ Thorak distanzierte sich nach dem Krieg erfolgreich von den politischen Zusammenhängen, die den Rahmen seiner Werke darstellten und ihn neben Arno Breker zu Hitlers favorisierten Bildhauern werden ließen.

Umgestaltung der Fassaden von Lukas von Hildebrandts *Schloss Mirabell* (1721-1727)⁹⁵⁰ und des *Hotel Österreichischer Hof* (1863-1866)⁹⁵¹ – im Auftrag von Richard Irresberger, einem ehemaligen Kriegskameraden Reitters – sowie Ausstattungsarbeiten für die geplante Gauschulungsburg Hohenwerfen (heute Erlebnisburg für Touristen).⁹⁵² Der Großteil der Entwürfe aus dem Büro *Reitter & Strohmayer* wurde nach Strohmayers Tod (1945) bei Räumungsarbeiten nach Kriegsende durch die Witwe Else Strohmayer und Reitters Töchter mit Kriegsende verbrannt; auch das große Modell für ein Gauforum auf dem Imberg wurde – mit Ausnahme des Festspielhaus-Modells – zerschlagen.⁹⁵³

Unter den bis heute erhaltenen Entwürfen Otto Reitters während der NS-Zeit befinden sich unter anderem noch unterschiedliche Varianten einer neuen Fassadengestaltung des Mirabellsschlusses für die dem Mirabellplatz zugewandte Seite. Bereits im Jahr 1930 hatte Reitter den Vorschlag für eine Umgestaltung bzw. Erweiterung des Baus – bestehend aus vier Trakten um einen rechteckigen Hof – vorgelegt.⁹⁵⁴ Nachdem er von der Notwendigkeit eines großen Kur- und Gesellschaftshauses für Salzburg erfahren hatte – vom Kurhausbauverein 1928/29 propagiert –, mit dessen Neubau aufgrund der wirtschaftlichen Situation nicht gerechnet werden konnte, unterbreitete er dem damals amtierenden Landeshauptmann Dr. Franz Rehr die Idee einer Adaption des Schlosses schriftlich in einem Brief, sowie sein *Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellsschlusses in Salzburg*.⁹⁵⁵ Laut Baubeschreibung – das dazugehörige Schaubild ist leider verschollen – sah der Plan eine zweigeschossige Erweiterung des gartenseitigen Südflügels vor, der im Parterre eine, mit in die Wand verschiebbaren Glastüren gegen den Garten völlig zu öffnende Wandelhalle (auf einer Fläche von 67, 5 Quadratmetern und einer Raumhöhe von 6 Metern), einen Orchesterraum (Kleinbühne), ein großes Restaurant und einen bis zum Mirabellplatz durchlaufenden offenen Wandelgang beherbergen sollte.⁹⁵⁶ Ein Zwischengeschoß sollte Platz bieten für zwei kleinere Gaststuben, einen zusätzlichen Restaurationssaal über der Küche und den Wirtschaftsräumen (Erdgeschoß), sowie – über den Garderoben – einen ebenfalls durchgehenden Raum, der durch logenartige Öffnungen mit der Wandelhalle verbunden gewesen wäre. Das erste Geschoß hätte in Form einer 18, 5 Meter breiten und 81 Meter langen Promenaden- und/oder Restaurationsterrasse den oberen Abschluss des Anbaus markiert, wobei sich Reitter bei seinem Entwurf offenbar an den Schlechtwetter-Erfahrungen des Vorjahres orientiert hatte, weshalb eine Wandelhalle seiner Meinung nach den geeigneten Rahmen für Konzerte im Rahmen des Salzburger Kurhauses geboten hätten. Zwar hob Reitter auch die erforderliche Ein- bzw. Errichtung eines Kurhotels und -badehauses hervor, doch sah er nicht, wie dafür die nötigen finanziellen Mittel aufgebracht werden konnten, während ihm die Erweiterung des vorhandenen Schlosses durch öffentliche Gelder durchaus durchführbar und in Bezug auf den Salzburger Fremdenverkehr auch auf lange Sicht wirtschaftlich rentabel

⁹⁵⁰ Es sind mehrere unterschiedliche Versionen zur Mirabellplatz-Gestaltung erhalten geblieben; unsicher ist, welcher dieser Entwürfe tatsächlich in die engere Auswahl kam. In diesem Zusammenhang soll nicht unerwähnt bleiben, dass in Otto Strohmayers Austrittszeugnis der *Akademie der bildenden Künste* in Wien verzeichnet wurde, dass er in seinem dritten Studienjahr (1925/26) für seine städtebaulichen Vorschläge zur Gestaltung des Mirabellplatzes in Salzburg mit dem Holzmeister-Preis ausgezeichnet wurde. – AdbK Wien/Universitätsarchiv, Studienakt Nr. 568, Otto Strohmayer (geb. 21.7.1900).

⁹⁵¹ Österreichischer Hof 1966, S. 9.

⁹⁵² Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 26.8.2008 – Transkription bei Autorin.

⁹⁵³ Gespräch der Autorin mit Elisabeth Ostheim, geb. Reitter, Wien, 6.9.2008 – Transkription bei Autorin.

⁹⁵⁴ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellsschlusses in Salzburg von Otto Reitter.

⁹⁵⁵ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellsschlusses in Salzburg von Otto Reitter, S. 1.

⁹⁵⁶ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellsschlusses in Salzburg von Otto Reitter, S. 3.

erschien.⁹⁵⁷ Der Schlossgarten würde, so Reitter, durch den Anbau an der „architektonisch vernachlässigten“ Südfront außerdem erst so recht „ausgewertet“ werden, nachdem dieser zu jener Zeit noch als Nutzgärtnerei in Gebrauch war.⁹⁵⁸ Die Adaption des Mirabellschlusses als Gesellschaftshaus würde schließlich auch den allmählichen Umbau des alten Kurhauses zum Badehaus ermöglichen, sofern die Mittel dafür aufgebracht würden.⁹⁵⁹

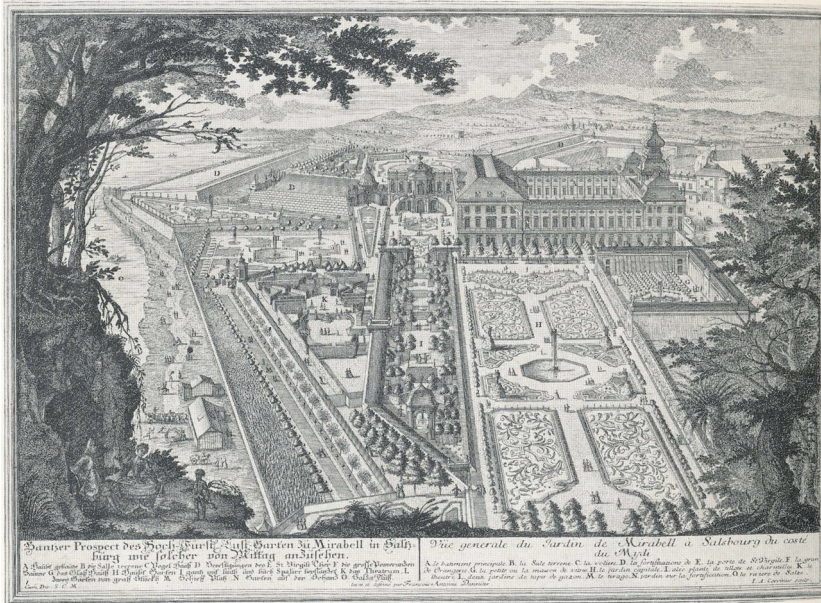


Abb. 150: Franz Anton Danreiter, Schloss Mirabell, Mirabellplatz Nr. 4, Salzburg, um 1730, Prospekt der Gesamtanlage. (Stich von Johann August Corvinus)

Die heutige geschlossene Gestalt des Schlosses geht auf den großen Umbau zurück, der von 1721 bis 1727 unter der Bauleitung Johann Lucas von Hildebrandts (1668-1745) durchgeführt wurde, wobei dieser bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit Bauarbeiten am Schloss betraut wurde.⁹⁶⁰ Beauftragt wurde dieser wiederum vom damaligen Fürsterzbischof Franz Anton Graf von Harrach, welcher das Schlossgebäude von seinen Vorgängern übernahm: Wolf Dietrich von Raitenau – er erbaute 1609 an jener Stelle (im südwestlichen Teil) *Schloss Altenau* in Form eines Gevierts mit Turm –, Markus Sittikus von Hohenems – der dem Schloss den Namen „Mirabell“ gab –, Paris Graf von Lodron – der im Zuge der Stadtbefestigung einen Wall, eine Terrasse und zwei Portale errichten ließ, um den Bau so in den Stadtbereich zu integrieren – sowie Johann Ernest Graf von Thun und Hohenstein, der Johann Bernhard Fischer von Erlach Ende des 17. Jahrhunderts (ab 1689) mit der Gartengestaltung betraute.⁹⁶¹ Der neue Gartendirektor Salzburgs, Franz Anton Danreiter – ab 1725 von Erzbischof Franz Anton Graf von Harrach mit der Umgestaltung beauftragt und ab

⁹⁵⁷ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellschlusses in Salzburg von Otto Reitter, S. 2.

⁹⁵⁸ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellschlusses in Salzburg von Otto Reitter, S. 2. Der Garten wurde schon vor dem Schlossgebäude durch eine Schenkung Kaiser Franz Josefs an die Stadt im Jahr 1854 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

⁹⁵⁹ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellschlusses in Salzburg von Otto Reitter, S. 2.

⁹⁶⁰ Grimschitz 1959, S. 106.

⁹⁶¹ Tietze 1914, S. 159; vgl. Oberhammer 2001e, S. 297f. Der Bau des Schlosses wurde mit 11. November des Jahres 1727 auf Befehl des neuen Erzbischofs Leopold Anton Freiherr von Firmian eingestellt. Unter Erzbischof Sigmund III Christoph Graf Schratzenbach wurde das Schloss um 1750 renoviert; mit Hieronymus Franz Josef Graf Colloredo wurde die große Umbauphase beendet. – Tietze 1914, S. 186-188; vgl. Fischer 1989, S. 1.

1732 auch für die Gartengestaltung von *Schloss Kleßheim* verantwortlich –, gab vier Prospektserien Salzburgs heraus, von denen zwei Stiche – von Kupferstecher Johann August Corvinus aus Augsburg – heute noch über einen gewissen Informationsgehalt in Bezug auf das Aussehen der ursprünglich noch reicher gestalteten Fassade des Mirabellschlusses zu jener Zeit (um 1730) verfügen.⁹⁶² Allerdings wurde *Schloss Mirabell* nach dem verheerenden Brand in der Salzburger Neustadt am 30. April 1818 unter k. k. Rat und Baudirektor Ignaz Hagenauer in den 1820er Jahren neuerlich restauriert und umgebaut.⁹⁶³ Da sämtliche Dächer und der Turm zerstört wurden, blieb lediglich das Erdgeschoß in seiner ursprünglichen Form erhalten; die Obergeschoße erhielten durch Hagenauers „Rekonstruktionsentwurf“ einheitliche Lisenen ohne Kapitelle, das Hauptgesims der Risalite wurde vor den zu einem zweiten Geschoß ausgebauten Rücklagen durchgeführt, der geschweifte Giebel wurde durch einen flachen ersetzt und das Satteldach in der Mitte durch ein Turmgeschoß mit Mansardendach.⁹⁶⁴ Am 23. August 1822 übergab der erste Kaiser von Österreich, Franz I. (– als Franz II. Joseph Karl war er der letzte König des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation –), dem Wiener Architekten, Hofbaurat und Direktor der Architekturschule an der Wiener *Akademie der bildenden Künste*, Peter von Nobile (1774-1854), die Leitung des Wiederaufbaus;⁹⁶⁵ im Gegensatz zum Vorgängerbau hob Nobile die klassizistischen Elemente der Schlossfassade gegen den Mirabellplatz hervor und erzeugte so einen betont nüchternen Eindruck.⁹⁶⁶

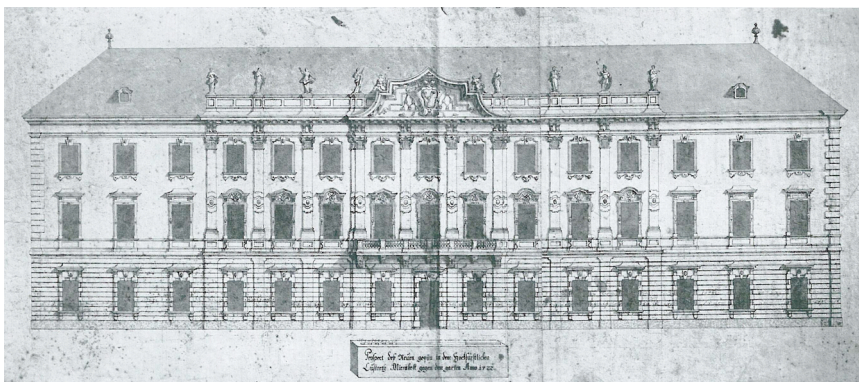


Abb. 151: Johann Lucas von Hildebrandt, Schloss Mirabell, Mirabellplatz Nr. 4, Salzburg, 1721-27, Aufriss der Hoffassade im Osten (Straßenseite).

Von der Stadt Salzburg – in deren Besitz sich *Schloss Mirabell* seit 1866 befindet, seit der Schenkung Kaiser Franz Josefs im Jahr 1866 anlässlich der 50-jährigen Zugehörigkeit Salzburgs zu Österreich⁹⁶⁷ – wurde Reitter in den 1930er Jahren zwar nicht mit der Umgestaltung des Schlosses beauftragt, für die er unaufgefordert seinen Entwurf einer Wandelhalle abgeliefert hatte, allerdings kam es nach dem „Anschluss“ der Ostmark an das *Dritte Reich* erneut zu Überlegungen einer Adaption, diesmal unter NS-Diktum und mit

⁹⁶² Oberhammer 2001b, S. 109; vgl. Grimschitz 1959, S. 109. „Ein überragender und mit reich gebrochenem Giebel bekrönter Mittelrisalit war von dem Mittelturm mit mehrfach abgesetztem Glockendach überragt; flach gedeckte, mit einer vasenbesetzten Balustrade abgeschlossene Zwischenflügel bildeten die Verbindung zu den beiden, mit Flachgiebel und Figurenbalustrade abgeschlossenen, mit gebrochenen Dächern gedeckten Eckrisaliten.“ – Tietze 1914, S. 186; vgl. Fischer 1989, S. 2.

⁹⁶³ Tietze 1914, S. 189; vgl. Fischer 1989, S. 3; vgl. Grimschitz 1959, S. 108.

⁹⁶⁴ Tietze 1914, S. 189.

⁹⁶⁵ Tietze 1914, S. 189.

⁹⁶⁶ Fischer 1989, S. 3; Oberhammer 2001e, S. 298; vgl. Grimschitz 1959, S. 110.

⁹⁶⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg (seit 1947) wurden im *Schloss Mirabell* der Sitz des Bürgermeisters und die Stadtverwaltung (Magistrat) untergebracht. – Oberhammer 2001e, S. 298.

dementsprechend „pseudoklassizistischen“ Vorschlägen.⁹⁶⁸ Die (stilistische) Diskrepanz zwischen Reiters Vorstellung eines frei zugänglichen terrassenförmigen Anbaus von 1930 – mit dem Ziel, eine intime Wirkung des Mirabellgartens zu erzeugen⁹⁶⁹ – und seinen Varianten für die Neugestaltung einer repräsentativen Hauptfassade im Stil der „neuen deutschen Baukunst“⁹⁷⁰ nach 1939 ist frappant. Den Ansprüchen der NS-Großmacht gemäß handelt es sich bei jedem der drei überlieferten Entwürfe um Konzepte einer vorgeblendeten Fassade, die weder Querschnitt noch Struktur des dahinter befindlichen historischen Gebäudes wiedergibt und infolgedessen jedem beliebigen Baukörper vorgelagert hätte werden können.

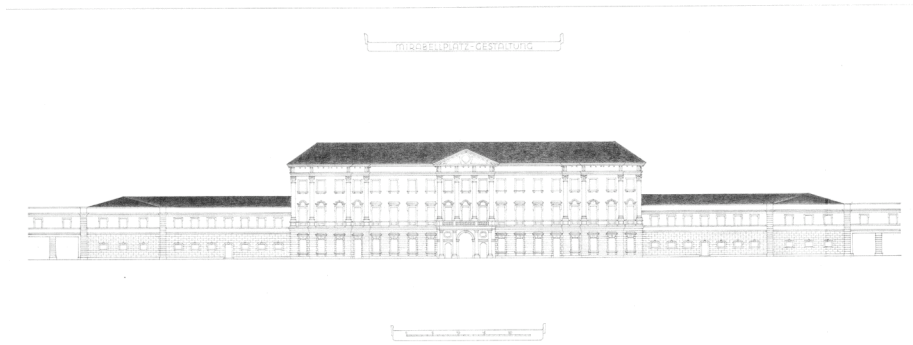


Abb. 152: Otto Reitter, Bestandsaufnahme von Schloss Mirabell, Mirabellplatz Nr. 4, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade.

Eine Bestandsaufnahme Reiters hält zunächst die Gestaltungsmerkmale des Fassadenaufnisses zum Mirabellplatz fest:⁹⁷¹ Es handelt sich um 19 Achsen, von denen die drei mittleren ursprünglich zu einem Turmrisalit zusammengefasst waren, während die vier äußeren als Eckflügel angesehen werden können, zwischen denen sich zwei ebenfalls vierachsige Terrassenrücklagen ergeben.⁹⁷² Das Sockelgeschoß wird durch die dreiteilige Durchfahrt in der Hauptachse dominiert. Sowohl das größere und breitere Mittelportal als auch die beiden seitlichen Eingänge mit darüber liegendem Rundfenster sind rundbogig; ihnen vorgelagert ist ein Portikus, bestehend aus vier attischen Säulen auf Würfelpostamenten, die einen Balkon mit Balustrade tragen. Den unteren Säulen entsprechend sind die beiden Geschoße am Mittelrisalit durch eine Riesenordnung aus vier Kompositpilastern gegliedert; diese Ordnung wiederholt sich an den seitlichen Flügeln, wo sie die beiden Mittelfenster umrahmt, während an den beiden Rücklagen vertikale Rahmen die Fassade gliedern. Vor den Mansardendächern der Eckpavillons standen ursprünglich flache Giebel; diese gingen ebenso verloren, wie der reiche Skulpturenschmuck an der Dachbalustrade und die Scheibenmotive an den Pilastern, die Hildebrandt auf seinen Aufrissentwürfen vorsah.⁹⁷³

⁹⁶⁸ Ende des 19. Jahrhunderts wurde die naturkundliche Abteilung des *Salzburger Museum Carolino Augusteum* im *Schloss Mirabell* untergebracht und als Standort für den gesamten Bestand des Museum in Betracht gezogen, in dessen umgebautem Vogelhaus nach dem Zweiten Weltkrieg regelmäßig Sonderausstellungen des Museums gezeigt wurden.

⁹⁶⁹ SLA, Rehr-Briefe 1930/2220, Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellschlusses in Salzburg von Otto Reitter, S. 2f.

⁹⁷⁰ Vgl. Albert Speer (Hg.), *Neue deutsche Baukunst*, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940.

⁹⁷¹ Zur detaillierten Beschreibung des Schlosses siehe: Tietze 1914, S. 192f.

⁹⁷² Grimschitz 1959, S. 109f.

⁹⁷³ Grimschitz 1959, S. 110.

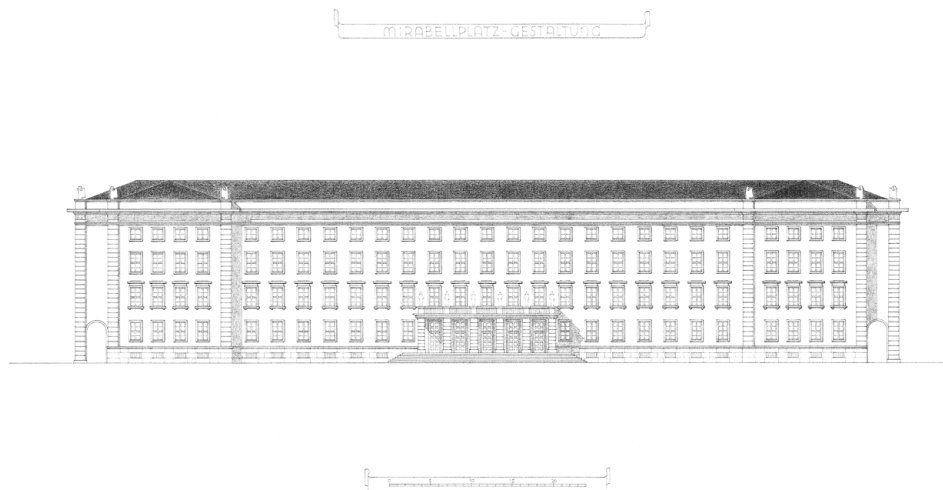


Abb. 153: Otto Reitter, Entwurf Nr. 1 für eine Umgestaltung von Schloss Mirabell, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade.

Einer der Entwürfe Reitters – die chronologische Reihenfolge ist nicht geklärt – sah eine Dreiteilung der Fassade durch kolossale Pilaster vor, die das Hervortreten der beiden seitlichen, risalitartig ausgebildeten Fassadensegmente zusätzlich hervorhebt.⁹⁷⁴ Einzigem Akzent der mit einem gleichmäßigen Raster aus Sprossenfenstern überzogenen glatt verputzten Wand bildet der obligatorische „Führerbalkon“ in der Mittelachse; die plastischen Figuren an dessen Balustrade – exakt vor den Wandflächen zwischen den Fenstern positioniert – ziehen die horizontale Gliederung der Stützen optisch in die Länge. Den Abschluss bildet eine, mit den Eckpilastern korrespondierende, verkröpfte Gebälkzone (plus Figuren über den dominanten Eckpilastern) und ein flach geneigtes Dach, das in der Gesamterscheinung für das Auge jedoch kaum mitspricht.

Bei ähnlicher Fassadenkomposition und Pfeilerstellung strich Reitter bei einem anderen Entwurf das Pathos der „Nüchternheit“ noch stärker heraus: Undifferenzierte Fensterreihen, ein flach geneigter Dachabschluss, die „anspruchsvolle“, vertikal gestraffte Mittelpartie und risalitartig hervortretende seitliche Anbauten, die sich – ebenfalls durch Wandpfeiler in der Vertikale betont – über zu Arkaden gestalteten Durchgängen aufbauen. Allerdings kommt es durch den starken Vorsprung der Seitenteile in diesem Fall nicht nur zu einer Verlängerung der Fassade (– hier kann davon ausgegangen werden, dass von der alten Bausubstanz kaum etwas übrig geblieben wäre), sondern zusätzlich zur Ausbildung einer Freifläche vor dem Schloss, die Platz für Appelle, Versammlungen, Kundgebungen, etc. geboten hätte.

⁹⁷⁴ Vgl. Peter Behrens, Verwaltungsgebäude der Continental Compagnie in Hannover, 1912-20.

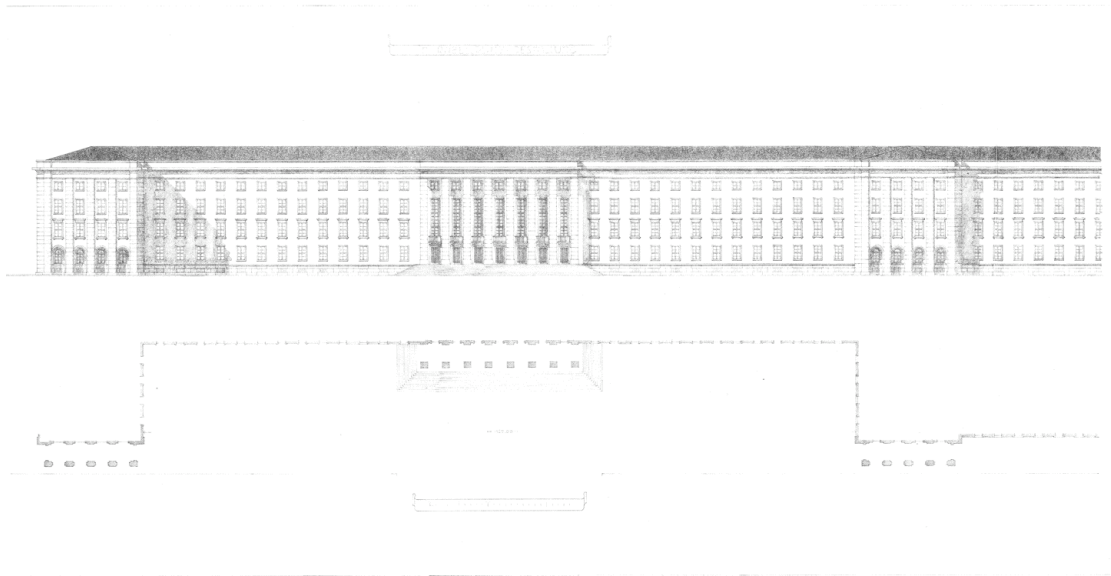


Abb. 154: Otto Reitter, Entwurf Nr. 3 für eine Umgestaltung von Schloss Mirabell, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade.

Weitaus monumentaler fiel ein dritter Entwurf aus, ebenfalls „dreiteilig“, dessen breite Mittelzone durch die vertikale Gliederung mit kolossalen Wandpfeilern bestimmt wird; zwischen diesen bilden sich im hervortretenden Erdgeschoß Arkaden aus – die Freifläche darüber ist mit einer Balustrade zur Terrasse gestaltet –, während die Obergeschoße aufgebrochen werden durch lang gestreckte Fensterzonen. Die beiden monumentalen, hoch rechteckigen Blendnischen und Eckpilaster an den kaum hervortretenden Seitenteilen markieren gleichsam einen steinernen Rahmen der Mittelpartie, die durch ein separates Dachgeschoß mit quadratischen Öffnungen zusätzlich akzentuiert wird.

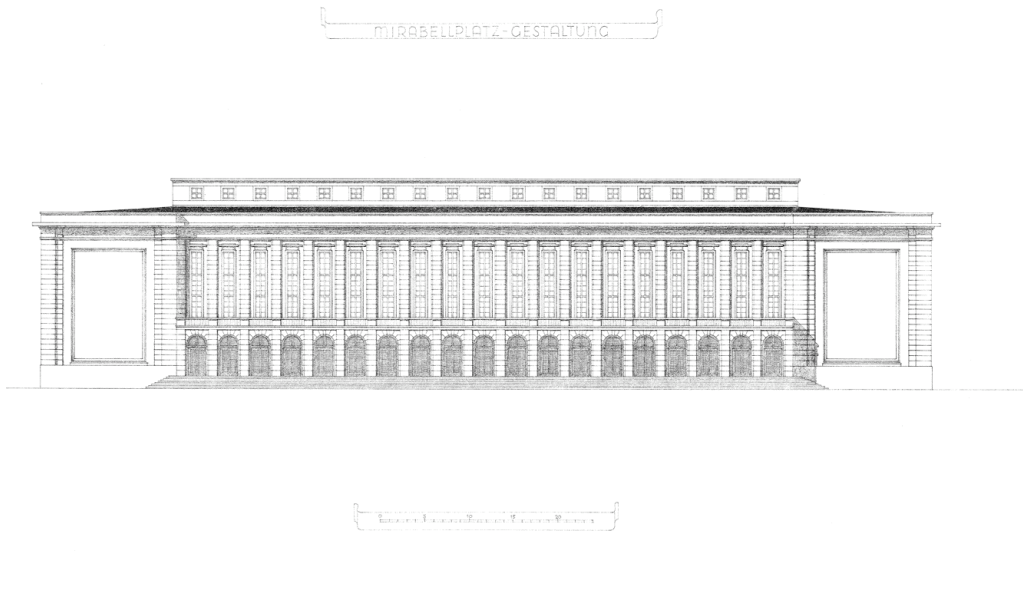


Abb. 155: Otto Reitter, Entwurf Nr. 2 für eine Umgestaltung von Schloss Mirabell, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade.

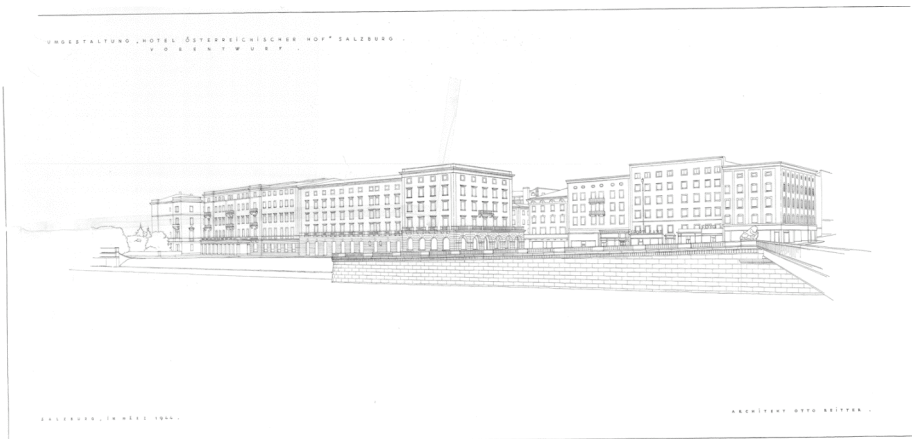


Abb. 156: Otto Reitter, Entwurf für eine Umgestaltung des Hotel Österreichischer Hof, Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, März 1944, perspektivische Ansicht.



Abb. 157: Hotel Sacher (ehem. Hotel Österreichischer Hof), Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht der Südwest-Fassade.

Neben den Entwürfen für eine Umgestaltung von *Schloss Mirabell* sind eine Lichtpause sowie eine Fassadenstudie vom März 1944 erhalten geblieben, die den Prospekt des in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Leitung des Bauunternehmers Carl Freiherr von Schwarz erbauten Gebäudes *Hotel Österreichischer Hof* zeigen.⁹⁷⁵ Der Hotelier Karl (II.) Irresberger, dem Schwarz das Haus nach drei Jahren Bauzeit verkauft hatte, gab im Juni 1866 offiziell die Eröffnung des *Hotel zum „österreichischen Hof“* bekannt, das zu jenem Zeitpunkt zwar nur halb so groß bereits über 66 Fremdenzimmer verfügte.⁹⁷⁶ Doch stellte sich die Kapazität des Hauses als zu gering heraus, weshalb er 1899 daran ging, den südöstlich angebauten zweigeschossigen Speisesaal aufzustocken, wodurch die Veranda verloren ging.⁹⁷⁷ 1906 fiel einem weiteren Umbau auch der Hotelgarten zum Opfer, da das anschließende Bazargebäude aufgestockt und das Hotel auf rund 107 Zimmer erweitert wurde.⁹⁷⁸ Nachdem es im Laufe des Ersten Weltkrieges beinahe aufgrund eines neu zu errichtenden italienischen Konsulats beschlagnahmt wurde, diente es dem deutschen

⁹⁷⁵ Der Bauunternehmer Carl Schwarz war unter anderem auch für die Regulierung der Salzach verantwortlich, wodurch die Stadt nördlich des Flusses an Land gewann; es entstand die nach ihm benannte Schwarzstraße, an der er das *Hotel Österreichischer Hof* errichten ließ. – Österreichischer Hof 1966, S. 8.

⁹⁷⁶ Österreichischer Hof 1966, S. 11-13.

⁹⁷⁷ Österreichischer Hof 1966, S. 14.

⁹⁷⁸ Österreichischer Hof 1966, S. 15.

Außenamt während des Zweiten Weltkrieges parallel zu *Schloss Kleßheim* als Gästehaus für Politiker und Staatsmänner.⁹⁷⁹

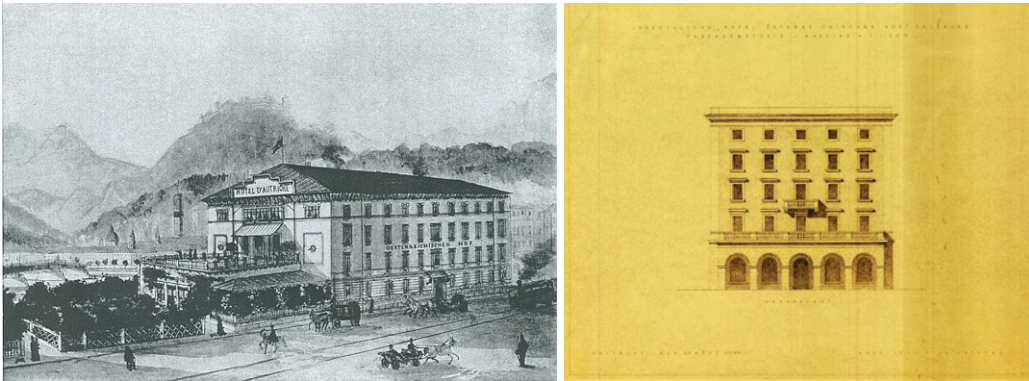


Abb. 158: Carl Schwarz, Hotel Österreichischer Hof, Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, 1863-1866, Nordost-Ansicht.

Abb. 159: Otto Reitter, Fassadenstudie für eine Umgestaltung des Hotel Österreichischer Hof, Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, 27. März 1944, Aufriss der Südost-Fassade.

Zu jenem Zeitpunkt wurde Otto Reitter von Franz Irresbergers Neffen, Richard Irresberger – er führte das Hotel seit dem Tod seines Onkel (1929) gemeinsam mit anderen Familienangehörigen als *Franz Irresbergers Erben OHG* –, mit der Umgestaltung des Hotels beauftragt, die er (Reitter) in einer dem Zeitstil entsprechenden Weise realisieren wollte. Die Gegenüberstellung der perspektivischen Ansicht der Schauseite im Südwesten des Hotels mit Blick auf die Salzach aus dem Jahr 1944 (vgl. Lichtpause) einerseits und unterschiedlichen Fotografien aus vorangegangenen Jahrzehnten (vgl. Zustand im Juni 2010) andererseits macht das Ausmaß der von Reitter durchdachten Ausdehnung des Hotelbetriebes deutlich, welche die Grundstruktur des ursprünglichen Baus kaum noch erahnen lässt. Die neue Fassadengestaltung gliedert den Bau in vier Blöcke, von denen der westlichste Teil durch symmetrisch angeordnete Balkone an den leicht hervortretenden Eck- bzw. Seitenrisaliten und der Mittelpartie noch am ehesten auf den bestehenden Baukörper zurückzuführen ist. Der daran anschließende Gebäudetrakt verstärkt den „sachlichen“ Ton der Anlage, wie der Rest des Hotels ist er gestalterisch zweigeteilt: Während das zur Sockelzone gestaltete Erdgeschoß mit Konglomeratgestein ausgeführt ist, sind die schmucklosen Obergeschoße nur mit einem glatten Putz versehen. In den darauf folgenden beiden Blöcken wiederholt sich das Erscheinungsbild bis auf kleinere Abweichungen. In der Horizontale dominiert das massive Erdgeschoß aus unverputztem Gestein und – durch eine Balustradenzone abgetrennt – in der Vertikale beherrscht die endlose Reihung undifferenzierter Fensterachsen bzw. die Staffelung hochrechteckiger Fensterformen mit strenger Rahmung den Eindruck der dem Fluss zugewandten Seite. Das flache Dach, das im ersten Trakt an ein verkröpftes Gebälk anschließt, ist für die Wirkung des Komplexes bloß insofern relevant, als es das strenge Pathos des Entwurfs zusätzlich unterstreicht. Im Südosten hätte der Neubau laut Entwurf schließlich zu einer Wiederaufnahme des Verandamotivs geführt (das alte Bazargebäude hätte diesem Entwurf weichen müssen).⁹⁸⁰ Reitters Fassadenstudie vom 27. März 1944 zeigt, dass die Freifläche über der hervorgezogenen Arkadenzone durch ein Geländer aus Balustern Platz für eine Terrasse geboten hätte. Einzigem Akzent der unverputzten Fassade in den darüber

⁹⁷⁹ Österreichischer Hof 1966, S. 18f.

⁹⁸⁰ Aufgrund der geplanten Vergrößerung des Hotels hätte vermutlich auch das südwestlich gelegene *Café Bazar* – „Musterbeispiel eines Kaffeehauses der Gründerzeit“ – abgebrochen werden müssen. – Oberhammer 2001d, S. 168.

liegenden Geschoßen hätte eine Art „Führerbalkon“ dargestellt (vgl. Hotel Elephant in Weimar, 1938), ebenfalls mit einer Balustrade besetzt. Bei der Kombination aus Arkadengeschoß aus festem Gestein und – über der Terrasse – nüchterner Fassade mit rechteckigen Fenstern und horizontalen Überdachungen, handelt es sich um eine direkte Übernahme aus Reiters Entwurf für das Bürgelstein-Hotel, dies betrifft insbesondere den unteren Abschnitt des Mittelrisalits auf der Rück-/Nordseite des *Hotels am Bürgelstein*, mit deren Planung er ein Jahr zuvor, im Februar 1943, beschäftigt gewesen war.

Dass es – wie im Fall des offiziellen NS-Hotels am Bürgelstein in unmittelbarer Nähe zu dem geplanten Gauforum – auch bei dem von Reitter 1944 geplanten Hotelentwurf nicht mehr zu einer Ausführung kam, ist sehr wahrscheinlich auf das Ende des Krieges zurückzuführen. De facto wurde das *Hotel Österreichischer Hof* von 1945 bis zum Abschluss des Staatsvertrages 1955 als „Offiziershotel“ von Angehörigen der amerikanischen Besatzungsmacht frequentiert bis es schließlich wieder der Zivilbevölkerung zur Verfügung stand.⁹⁸¹ Die Familie Irresberger verkaufte das Hotel bald darauf im Jahr 1960 an die Gräfin Johanna Blanckenstein, deren Mann, Josef Graf von Blanckenstein, die Geschäftsführung übernahm; sie erweiterten das Hotel auf 135 Zimmer mit 200 Betten.⁹⁸² Seit 1988 befindet es sich im Besitz der Familie Gürtler, die ein Jahr darauf mit einer Generalsanierung begann und das *Hotel Österreichischer Hof* seit 2000 unter dem Namen *Hotel Sacher Salzburg* parallel zum *Hotel Sacher Wien* führt.⁹⁸³

4. Nach dem Krieg ...

Nach dem Krieg bezog die Familie Reitter kurzfristig in der „Mühle“⁹⁸⁴ am Wallersee bei Seekirchen ihr Quartier. Ein Ort, der unter der Obhut der Witwe und Mutter Hertas, Flora Peyrer-Heimstätt (geborene Preleitner), während des Krieges auch so manch anderem Freund und Familienmitglied (Hedwig Schwarzacher, geborene Peyrer-Heimstätt, und Familie) Schutz bot.⁹⁸⁵ Erst später zog es Otto Reitter zurück in die Stadt, zu seinen Eltern, Albert und Anna Reitter (geborene Würz), an den Universitätsplatz Nr. 6. In unmittelbarer Nähe, in Henndorf am Wallersee baute Otto Reitter kurz darauf ein Familienhaus ganz aus Holz, das von seiner Tochter, der Architektin Christina Vorderegger später ausgebaut wurde, um Platz für die zahlreichen Nachkommen der Familie zu schaffen.

Otto Reitter wendete sich in den letzten Jahren seines Lebens hingegen wieder verstärkt der Innenraumgestaltung bekannter Salzburger Gaststätten zu,⁹⁸⁶ wie dem *Grand Café Winkler* auf dem Mönchsberg, das im Zuge des Liftneubaus 1947 umgebaut und am 9. August 1947 nach viermonatiger Umbauzeit eröffnet wurde; es beherbergte ein Restaurant, ein Konzertcafé und eine Bar, bevor es Ende der 1970er Jahre gänzlich umgebaut wurde (– es beherbergte zu jener Zeit das *Casino Salzburg*, welches heute im *Schloss Kleßheim* untergebracht ist –) und in den 1990ern schließlich dem *Museums moderner Kunst Mönchsberg* wich. Im Gegensatz zur dekorativen Überschwenglichkeit der Wiener Kaffeehäuser und Bars, deren Ausstattung (aufgrund des italienischen Einflusses) auch

⁹⁸¹ Österreichischer Hof 1966, S. 19.

⁹⁸² Österreichischer Hof 1966, S. 20.

⁹⁸³ URL: <http://www.sacher.com/de-geschichte-salzburg.htm> (17.7.2010).

⁹⁸⁴ Das Haus am Wallersee befindet sich seit Ende des 19. Jahrhunderts im Besitz der Familie Peyrer-Heimstätt

⁹⁸⁵ Auch Walter Schwarzacher und seine Frau Hedwig, geborene Peyrer-Heimstätt, suchten mit ihrer Familie während des Krieges in der „Mühle“ Exil, nachdem ersterer als Universitätsprofessor für gerichtliche Medizin in Graz aus politischen Gründen entlassen wurde – Gespräch der Autorin mit Albert Reitter, Wien, 26.8.2008 – Transkription bei Autorin.

⁹⁸⁶ Welz 1958, S. 4; vgl. Oberhammer 2001c, S. 421.

spöttisch mit „Espressostil“ bezeichnet wurde,⁹⁸⁷ gestaltete Reitter das Winkler-Kaffeehaus auf dem Mönchsberg in einem bewusst konservativen Stil mit verhältnismäßig kleinen Beleuchtungskörpern, kleinen Tischen, gepolsterten Stühlen und gemusterten Vorhängen sowie unaufdringlichen Pflanzenarrangements.



Abb. 160: Otto Reitter, Grand Café Winkler, Mönchsberg, Salzburg, 1947, Blick auf hangseitige Terrassenfront gen Osten.

Abb. 161: Otto Reitter, Grand Café Winkler, Mönchsberg, Salzburg, 1947, Innenansicht.

Knapp sieben Jahre später (1954/55) half Reitter das *Hotel Winkler* auszustatten, ein neugeschossiges Hotel, das nach nur zehn Monaten – und mit einem Kostenaufwand von mehr als neun Millionen Schilling (650.000 Euro) – nach den Plänen der Architekten Silvester Keidel und Erich Engels neu gebaut wurde; angeblich handelte es sich um das erste Hotel in Österreich, in dem jedes Zimmer über ein eigenes Bad mit Toilette, einen Telefonanschluss sowie einen Balkon verfügte.⁹⁸⁸ Ebenfalls in den 1950er Jahren (vor 1958) veränderte Reitter das *Hotel Weißes Rössl* am Wolfgangsee, indem er das benachbarte Schulgebäude für die Familie Peter – Besitzer des Hotels – zu einem Wohnhaus umbaute; in Obertrum baute er außerdem ein Haus für Josef Siegl von der Bierbrauerei Trummer. Nach dem Tod Otto Reitters am 25. November 1958 vollendete seine Tochter Christina Vorderegger sowohl die Arbeiten im *Hotel Weißes Rössl*, als auch das Haus am Heinrich-Wallmann-Weg Nr. 17 in Parsch, das Reitter im Auftrag der Familie seines Schwiegersohnes, Dieter Ostheim, geplant hatte.

Die ungebrochene Tätigkeit Reitters als Architekt nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt auch, wie groß das Problem der so genannten „Entnazifizierung“ in Salzburg war. Da man für den Großteil der Fachkräfte – insbesondere im öffentlichen Dienst – kaum Ersatz fand, konzentrierte man sich in erster Linie auf die „NS-Prominenz“ (Angehörige der SS und der Gestapo), während der Großteil der „Minderbelasteten“ weiterarbeiten konnte.⁹⁸⁹ Dies führte mitunter zu der bekannten Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs bzw. dazu, dass es auch in Salzburg nie wirklich zu einer „Aufarbeitung“ kam. Stattdessen stand der Wiederaufbau im Vordergrund und das bedeutete – neben der notwendigen Wohnraumbeschaffung⁹⁹⁰ – den Aufbau der gewerblichen Wirtschaft und des

⁹⁸⁷ Spalt 1978b, S. 74.

⁹⁸⁸ URL: http://www.stadt-salzburg.at/InTERnet/themen/bildung_forschung/t2_89747/t2_64234/t2_166678/t2_166140/t2_158813/t2_158879/p2_159102.htm?redirect=404 (22.6.2010).

⁹⁸⁹ Dopsch 2001, S. 207f.

⁹⁹⁰ In der letzten Kriegsphase wurde in Salzburg annähernd so viel Wohnraum zerstört, wie während der gesamten NS-Herrschaft geschaffen werden konnte. Dementsprechend war die Nachkriegszeit von einem raschen Aufstieg des sozialen Wohnbaus gekennzeichnet. – Hoffmann 1989, S. 27.

Fremdenverkehrs. Das internationale Image Salzburgs als Zentrum von Kunst und Kultur haben Stadt und Land seither zielstrebig und mit großem finanziellen Einsatz verfolgt – aus diesem Grund können Otto Reiters letzte Tätigkeiten vor seinem Tod als Ausstatter innerhalb der Tourismusbranche Salzburgs durchaus als symptomatisch betrachtet werden.



Abb. 162/163: Otto Reitter, Haus Ostheim, Heinrich-Wallmann-Weg Nr. 17, Salzburg-Parsch, um 1950 / Zustand im Februar und Juni 2010, Ansicht von Südwesten.

5. Schluss – „Banalität des Bösen“ (Hannah Arendt)

Bleibt zu fragen, warum sich Otto Reitter gemeinsam mit Otto Strohmayr an Bauprojekten beteiligte, die von Anbeginn offensichtlich mit horrenden Kosten (–nicht nur in finanzieller Hinsicht –) verbunden gewesen wären bzw. waren; wie er als ausgebildeter Architekt „vom Fach“ Fragen in Bezug auf die Realisierungsbedingungen ausblenden konnte oder ob nicht gerade durch das gigantische Ausmaß der Architekturaufgaben im *Dritten Reich* eine blinde Faszination ausgelöst wurde, welche die persönliche Distanz zum Terrorregime des „Führers“ überbrückte.⁹⁹¹ Beispielsweise erinnerte sich der Architekt Albert Speer später daran, dass das Gefühl uneingeschränkter Entfaltungsmöglichkeiten angesichts der megalomanischen Bauphantasien ausgereicht hat, um die Verfügbarkeit der Mittel zur Realisierung nicht mehr zu bezweifeln und – was noch wichtiger ist – dem faschistischen System eine besondere Loyalität entgegen zu bringen, da dieses die Voraussetzung zur Verwirklichung der Pläne darstellte.⁹⁹² Der jahrelange Kampf um Aufträge und die unsicheren Zukunftschancen ließen Hitler für viele Architekten als den „idealen Bauherrn“ erscheinen, da er das Sozialprestige der beteiligten Techniker, Ingenieure, und vor allem der Architekten durch eine berufsständische Privilegierung deutlich an hob.⁹⁹³

„Insbesondere Architekten und Ingenieure sollten wichtige Aufgaben bei der Überwindung der Wirtschaftskrise und Erwerbslosigkeit übernehmen. [...] Eine wesentliche Voraussetzung zur Realisierung solcher Pläne sollte eine allgemeine Arbeitsdienstpflicht bilden; [...] Unter solchen Voraussetzungen durften auch Architekten nicht nur wieder auf Arbeit, sondern auch auf einen Führungsanspruch hoffen, der erstmals in der Geschichte den ‚Baumeister‘ neben den ‚Staatsmann‘ stellte. [...] Unmittelbar nach der faschistischen ‚Machtergreifung‘ wurden zunächst jene Bautätigkeiten und propagandistisch verwertbaren Maßnahmen wichtig, mit denen sich zumindest symbolisch die künftige Politik der Vollbeschäftigung propagieren und eine möglichst breite Vielfalt unterschiedlicher Aufgaben und Arbeitsansätze vorführen ließen. Tatsächlich brachte die rasche Steigerung öffentlicher

⁹⁹¹ Vgl. Thies 1976, S. 101f; vgl. Dülffer/Thies/Henke 1978, S. 17f; vgl. Durth 1988, S. 116.

⁹⁹² Durth 1988, S. 116 und S. 119.

⁹⁹³ Durth 1988, S. 137f; vgl. Durth 1988, S. 70.

Mittel für Bautätigkeiten vielen Architekten neue Aufgaben – 1929 wurde etwa ein Drittel des gesamten Bauvolumens aus öffentlichen Mitteln finanziert, 1934 rund zwei Drittel, 1938 gar 80 Prozent.⁹⁹⁴

Schnell wurden aus den Untätigen anpassungswillige Architekten; aus den Anpassungswilligen ging wiederum eine neue Riga der „erfolgreichen“ Planer hervor, die sich, konfrontiert mit einem nie gekannten Ausmaß von Verantwortlichkeit in Bezug auf die nationalsozialistischen Großprojekte jedweder anderen Form von Verantwortlichkeit entzog: Fragen um die Zusammenhänge, Voraussetzungen und Folgen der Arbeit, deren zweifelhafte Dimensionierung und die damit einhergehende geforderte Quantität der Materialbeschaffung durch Zwangsarbeit. Die Karriere Albert Speers, der im Alter von 29 Jahren mit den Planungen für die Bauten des *Reichsparteitagsgeländes* in Nürnberg ab 1934 die Nachfolge Hitlers „Lieblingsarchitekten“ Paul Ludwig Troost antrat und ab 1942 zum *Reichsminister für Bewaffnung und Munition* und *Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen* aufstieg, ist beispielgebend für die Anpassungsfähigkeit diverser Architekten im *Dritten Reich*.⁹⁹⁵

Auch Reitter hatte sich a priori mit der ideologischen „Bedingtheit“ zu arrangieren, welche im Gegenzug (und „Idealfall“) die Basis für die Verwirklichung seiner Planungen darstellte: „Denn gleichsam berufsnotwendig sind Architekten und Planer zu wechselnden Bündnissen mit den jeweils Mächtigen gezwungen, wollen sie ihre Entwürfe nicht nur in unscheinbaren Bauten aufgehen oder gar als Makulatur verkommen sehen, sondern mit aufrechterhaltenem Kunstanspruch Realität werden lassen.“⁹⁹⁶ Die aus der Symbiose zwischen Architektur und Faschismus hervorgegangenen Bauwerke als „Geschmacksverwirrung mit leider verhängnisvollen Folgen“⁹⁹⁷ abzuurteilen, scheint aus diesem Grund die nahe liegende, wenn auch nicht befriedigende Antwort auf den praktizierten „Architekturstil“ während der NS-Diktatur.

Der Titel des Schlusskapitels – „Banalität des Bösen“ – lässt sich bis zu einem gewissen Grad als Konsequenz dieser Meinung auffassen. Der Ausdruck stammt von der jüdischen Philosophin Hannah Arendt, die 1933 vor dem Nationalsozialismus zuerst nach Paris floh und später in die U.S.A. emigrierte, wo sie 1951 das Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* veröffentlicht. Im Auftrag der Zeitschrift *New Yorker* fährt sie zehn Jahre später (1961) nach Jerusalem und nahm am Prozess gegen SS-Obersturmbannführer und Hauptorganisator der Judentransporte Adolf Eichmann als Berichterstatterin teil.⁹⁹⁸ Daraus gingen zunächst Reportagen und 1963 eines ihrer bekanntesten und das damals wie heute sehr umstrittene Buch *Eichmann in Jerusalem* mit dem Untertitel *Ein Bericht von der Banalität des Bösen* hervor: Nachdem sie Eichmann in seiner Zelle aufgesucht und sich mit ihm unterhalten hatte kam sie zu dem Schluss, dass das Böse sich in einer geradezu unauffälligen Form des Durchschnittsmenschen zeigen könne.

Außer einer gewöhnlichen Strebsamkeit zu tun, was seinen Aufstieg begünstigen könnte, erkannte Arendt bei Eichmann überhaupt keine Motive für sein Verhalten, was sie zu der Ansicht veranlasste, dass das Böse sich auch jenseits von guten und schlechten Vorsätzen ansiedeln kann. Um ihre Einschätzung Eichmanns, als Verkörperung der „Banalität des Bösen“, wurden heftige Kontroversen geführt. Was von vielen für eine Strategie gehalten wurde, die Verbrechen des NS-Regimes zu schmälern bzw. gar zu entschuldigen, war für Arendt aber in der Tat keine hinreichende Rechtfertigung für den organisierten Massenmord, an dessen Durchführung Eichmann maßgeblich beteiligt gewesen war. Ihre „Theorie“ der Banalität des Bösen war nicht der Versuch, ein derart schreckliches Verbrechen zu entlasten,

⁹⁹⁴ Durth 1988, S. 91.

⁹⁹⁵ Richter/Zänker 1988, S. 183; vgl. Teut 1967, S. 180.

⁹⁹⁶ Durth 1988, S. 19.

⁹⁹⁷ Bartetzko 1985a, S. 162.

⁹⁹⁸ Adolf Eichmann wurde 1960 in Argentinien vom israelischen Geheimdienst gefasst und nach Jerusalem entführt; im Jahr 1962 wurde das Todesurteil der israelischen Justiz vollstreckt.

viel eher plädierte sie für eine Revidierung und Entmystifizierung des „sogenannten Bösen“⁹⁹⁹.

Denn für Arendt war es gerade die Gedankenlosigkeit, die Eichmann zu einem der größten Verbrecher jener Zeit machte: „Dass eine solche Realitätsferne und Gedankenlosigkeit in einem mehr Unheil anrichten können als alle die dem Menschen innewohnenden bösen Triebe zusammengenommen, das war in der Tat die Lektion, die man in Jerusalem lernen konnte. Aber es war eine Lektion und weder eine Erklärung des Phänomens noch eine Theorie darüber.“¹⁰⁰⁰ Dass sich dieses Phänomen nur schwerlich in eine Theorie ummünzen lässt, hängt mit Arendts Ansicht zusammen, wonach das Böse unser Fassungsvermögen tendenziell übersteigt. Doch nicht, weil es aus einer anderen Welt stammt, sondern weil, wie Arendt am Ende ihres Buchs über Eichmann feststellt, an „der furchtbaren Banalität des Bösen [...] das Wort versagt und [...] das Denken scheitert“¹⁰⁰¹. Dieser scheinbar provozierende Versuch, das Böse, ungeachtet seiner Erscheinungsform und Ausmaße im Nationalsozialismus, für banal zu erklären war letztlich nichts anderes als eine Art Schutzmaßnahme gegen jene monströsen Persönlichkeiten, deren Verbrechen durch die Unverständlichkeit ihrer Taten ihnen eine besondere Macht *post mortem* verlieh.¹⁰⁰²

⁹⁹⁹ Der Ausdruck stammt von dem gleichnamigen Buch – Konrad Lorenz, Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression, Wien 1964 – in dem Lorenz Aggressionen als unvermeidbaren „Urinstinkt“ interpretiert.

¹⁰⁰⁰ Arendt 1963, S. 16.

¹⁰⁰¹ Arendt 1963, S. 300.

¹⁰⁰² Hergott 2007, S. 272.

Literaturverzeichnis

A) Literatur:

- **Nationalsozialismus_Allgemein (Kunst)**

Brenner 1963

Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbeck 1963.

Kerschbaumer 1988

Gert Kerschbaumer, Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg, Salzburg 1988.

Merker 1983

Reinhard Merker, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983.

Ogan 1992

Bernd Ogan, Faszination und Gewalt. Ein Überblick, in: Ders. (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 11-36.

Reichel 1991

Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München (u.a.) 1991.

Wulf 1963

Josef Wulf, Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.

- **Nationalsozialismus_Architektur**

Bartetzko 1985a

Dieter Bartetzko, Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur, Berlin 1985.

Bartetzko 1985b

Dieter Bartetzko, Illusionen aus Stein, Hamburg 1985.

Bartetzko 2005

Dieter Bartetzko, Wir haben wieder Helden, Die Stimmungsarchitektur des NS-Staates und die Ikonographie des Vagen, in: Arnold Bartetzky (Hg.), Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918, Köln (u.a.) 2005.

Bernett 1992

Hajo Bernett, Albert Speers „Deutsches Stadion“ war eine gigantische Fehlkonstruktion, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 205-209.

Davidson 1995

Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945, Bd. 3: Architektur, Tübingen 1995.

Dietrich 1994

Andrea Dietrich, Das Gauforum Weimar, in: Werner Durth/Winfried Nerdinger (Hg.), Architektur und Städtebau der 30er/40er Jahre, Ergebnisse der Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 26. bis 28. November 1993, München, (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 48), Bonn 1994, S. 112-117.

Dülffer/Thies/Henke 1978

Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke, Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich, Köln (u.a.) 1978.

Durth 1988

Werner Durth, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900 - 1970, Braunschweig (u.a.) 1988.

Durth 1994

Werner Durth, Stadtplanung 1930-1950. Zwischen Kontinuität und Bruch, in: Ders./Winfried Nerdinger (Hg.), Architektur und Städtebau der 30er/40er Jahre, Ergebnisse der Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 26. bis 28. November 1993, München, (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 48), Bonn 1994, S. 20-37.

Ellenbogen 2006

Michael Ellenbogen, Gigantische Visionen. Architektur und Hochtechnologie im Nationalsozialismus, Graz 2006.

Früchtel 2008

Michael Früchtel, Der Architekt Hermann Giesler. Leben und Werk (1898-1987), (Studien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Restaurierung mit Architekturmuseum), Tübingen 2008.

Giesler 1977

Hermann Giesler, Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten Hermann Giesler, Leoni 1977.

Hitler 1938

Adolf Hitler, Mein Kampf, München 1938.

Jaskot 2000

Paul B. Jaskot, The Architecture of Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy, London (u.a.) 2000.

Lane 1968

Barbara Miller Lane, Architektur und Politik in Deutschland 1918 - 1945, übers. v. Monika u. Klaus-Dieter Weiss, hg. v. Heinrich Klotz im Auftrag des Dezernats Kultur u. Freizeit d. Stadt Frankfurt am Main, (Schriften des deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie), Braunschweig (u.a.) 1968.

Münk 1993

Dieter Münk, Die Organisation des Raumes im Nationalsozialismus. Eine soziologische Untersuchung ideologisch fundierter Leitbilder in Architektur, Städtebau und Raumplanung des Dritten Reiches, (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften, 284), Köln 1993.

Nerdinger 1993

Winfried Nerdinger (Hg.), Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945, (Ausst. Kat., Architekturmuseum der Technischen Universität, München; Stadtmuseum, München), München 1993.

Nerdinger 1994

Winfried Nerdinger, Bauen im Nationalsozialismus. Zwischen Klassizismus und Regionalismus, in: Ders./Werner Durth (Hg.), Architektur und Städtebau der 30er/40er Jahre, Ergebnisse der Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 26. bis 28. November 1993, München, (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, 48), Bonn 1994, S. 8-19.

Nerdinger 2004

Winfried Nerdinger, Baustile im Nationalsozialismus. Zwischen Klassizismus und Regionalismus, in: Ders., Architektur, Macht, Erinnerung, München (u.a.) 2004, S. 119-141.

Ohr 1998

Karlfriedrich Ohr, Thing- und Freilichtstätten, in: Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998, S. 197-199.

Ortler 1997

Johanna Ortler, Kunstphilosophie im Dritten Reich. Ihre Ursachen und die Folgen am Beispiel von Malerei und Architektur, Dipl. (ms), Wien 1997.

Petsch 1976

Joachim Petsch, Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge, München (u.a.) 1976.

Petsch 1992

Joachim Petsch, Architektur als Weltanschauung. Die Staats- und Parteiarchitektur im Nationalsozialismus, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 197-204.

Richter/Zänker 1988

Wolfgang Richter/Jürgen Zänker, Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1988.

Rittich 1938

Werner Rittich, Architektur und Bauplastik der Gegenwart, Berlin 1938.

Schrade 1937

Hubert Schrade, Bauten des Dritten Reiches, Leipzig 1937.

Speer 1993

Albert Speer, Erinnerungen, Frankfurt (u.a.) 1993.

Stallmaier 1999

Dieter Stallmaier, Die Architektur im Nationalsozialismus. Der ideologische Mißbrauch der Architektur, unter besonderer Berücksichtigung der megalomanen Architektorentwürfe von Albert Speer, Dipl. (ms), Graz 1999.

Stephan 1939

Hans Stephan, Die Baukunst im Dritten Reich. Insbesondere die Umgestaltung der Reichshauptstadt, hg. v. Paul Meier-Benneckenstein, (Schriftenreihe der Hochschule für Politik, 43), Berlin 1939.

Teut 1967

Anna Teut, Architektur im Dritten Reich. 1933 - 1945, Berlin (u.a.) 1967.

Teut 1992

Anna Teut, Nachwort, in: Thomas Schmidt, Werner March. Architekt des Olympia-Stadions. 1894-1976, Basel (u.a.) 1992.

Thies 1976

Jochen Thies, Architekt der Weltherrschaft. Die „Endziele“ Hitlers, Düsseldorf 1976.

Thies 1992

Jochen Thies, Hitler. „Architekt der Weltherrschaft“, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 177-196.

Troost 1942

Gerdy Troost (Hg.), Das Bauen im Neuen Reich, Bd. 1, Berlin 1942.

Weihsmann 1998

Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998.

- **Architektur_ Deutschland**

Champbell 2007

Joan Champbell, Der Werkbund in der Weimarer Republik. Persönlichkeiten, Strukturen, Aktivitäten, in: Winfried Nerdinger (Hg.), 100 Jahre Deutscher Werkbund. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.), 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007, (Ausst. Kat., Architekturmuseum der Technischen Universität, München), München 2007, S. 132-135.

De Michelis 1991

Marco De Michelis, Heinrich Tessenow. 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk, übers. v. Peter Paschke und Peter Schiller, (Ausst. Kat., Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main), Stuttgart 1991.

Fischer 1987

Wend Fischer (Hg.), Zwischen Kunst und Industrie, der Deutsche Werkbund, (Ausst. Kat., Neue Sammlung, Staatl. Museum für Angewandte Kunst, München), Stuttgart 1987.

Hambrock 2007

Heike Hambrock, Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft, in: Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, (Ausst. Kat., Akademie der Künste, Berlin; Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main), München 2007, S. 126-143.

Hiesinger 1988

Kathryn Bloom Hiesinger (Hg.), Die Meister des Münchner Jugendstils, (Ausst. Kat., Stadtmuseum, München), München 1988.

Nerdinger 2001

Ian Boyd Whyte, Der Visionär Bruno Taut, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Bruno Taut. 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde, Stuttgart (u.a.) 2001, S. 68-89.

Nerdinger 2007a

Winfried Nerdinger, 100 Jahre Deutscher Werkbund. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.), 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007, (Ausst. Kat., Architekturmuseum der Technischen Universität, München), München 2007, S. 7-9.

Nerdinger 2007b

Winfried Nerdinger, Neues Bauen. Neues Wohnen, in: Ders. (Hg.), 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007, (Ausst. Kat., Architekturmuseum der Technischen Universität, München), München 2007, S. 142-145.

Pehnt 2006

Wolfgang Pehnt, Deutsche Architektur seit 1900, München 2006.

Pehnt/Schirren 2007

Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, (Ausst. Kat., Akademie der Künste, Berlin; Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main), München 2007.

Petsch 1978

Joachim Petsch, Der Deutsche Werkbund 1907 bis 1933 und die lebens- und kultur-reformerischen Bewegungen, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 85-93.

Posener 1970

Julius Posener (Hg.), Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke, (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 6), Berlin 1970.

Posener 1978

Julius Posener, Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 7-15.

Schirren 2004

Matthias Schirren, Empathie und astrale Phantastik. Ästhetisch-moralische Dimension der Alpinen Architektur, in: Matthias Schirren (Hg.), Bruno Taut. Architektur. Eine Utopie, München (u.a.) 2004, S. 8-25.

Schmalhofer 2005

Claudia Schmalhofer, Die Königliche Kunstgewerbeschule München (1868-1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen, München 2005.

Sommer 1976

Herbert Sommer, Heinrich Tessenow. 1876-1950. Zum hundertsten Geburtstag am 7. April 1976, (Bericht, Hochschule für angewandte Kunst Wien, 9), Wien 1976.

Wichmann 1977

Siegfried Wichmann, 20er Jahre. Drei Künstler: J. Wackerle, E. Pfeiffer, A. P. Nestler, (Ausst. Kat., Engelholm-Stiftung, München-Neuperlach), München 1977.

Wick 2007

Rainer K. Wick, Erziehungskonzepte des Werkbundes in der Weimarer Republik, in: Winfried Nerding (Hg.), 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007, (Ausst. Kat., Architekturmuseum der Technischen Universität, München), München 2007, S. 135-138.

- **Architektur_ Österreich**

Achleitner 1978

Friedrich Achleitner, Der österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum Deutschen Werkbund, in: Lucius Burckhardt (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 102-113.

Achleitner 1980

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in drei Bänden, Bd. 1: Oberösterreich, Salzburg, Tirol, Vorarlberg, Salzburg/Wien 1980.

Achleitner 1985

Friedrich Achleitner, Die Ausstellung einer Ausstellung, in: Adolf Krischanitz/Otto Kapfinger, Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung, Wien 1985, S. 7-9.

Aurenhammer 1957

Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (Österreich-Reihe, 35/37), Wien 1957.

Boeckl 1995

Matthias Boeckl (Hg.), Visionäre & Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur, (Ausst. Kat., Kunsthalle, Wien), Berlin (u.a.) 1995.

Boltenstern 1979

Erich Boltenstern, Erinnerungen an Oskar Strnad, in: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Bericht, Hochschule für angewandte Kunst, Wien), Wien 1979, S. 15-27.

Frank 1919

Josef Frank (1919), Das neuzeitliche Landhaus, in: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 15-17.

Frank 1919

Josef Frank (1919), Die Einrichtung des Wohnzimmers, in: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 56.

Frank 1928

Josef Frank (1928), Fassade und Interieur, in: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 25-27.

Frank 1932

Josef Frank (Hg.), Die internationale Werkbundsiedlung. Wien 1932, Wien 1932.

Frank 1934

Josef Frank (1934), Raum und Einrichtung, in: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 95-101.

Frank 1948

Josef Frank (1948), Die Rolle der Architektur, in: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 215-217.

Frank 1958

Josef Frank (1958), Akzidentismus, in: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 236-242.

Gmeinder/Pirhofer 1985

Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1985.

Gregor 1953

Joseph Gregor, Clemens Holzmeister. Das architektonische Werk, Bd. 1: Werke für das Theater, Wien 1953.

Grimschitz 2959

Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien (u.a.) 1959.

Kapfinger 1985

Otto Kapfinger, Positionen einer liberalen Moderne. Die Wiener Werkbundsiedlung – 1932, in: Astrid Gmeiner/Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1985, S. 155-178.

Kerschbaumer/Müller 1992

Gert Kerschbaumer/Karl Müller, Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kampf gegen die Moderne, Wien 1992.

Krischanitz/Kapfinger 1985

Adolf Krischanitz/Otto Kapfinger, Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung, Wien 1985.

Kunoth 1956

George Kunoth, Die historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956.

Lorenz 1992

Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich (u.a.) 1992.

Lorenz 1995

Hellmut Lorenz, Dichtung und Wahrheit. Das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Friedrich Polleroß, (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. Viertes Internationales Symposium des Institutes für die Erforschung der Frühen Neuzeit, (Frühneuzeit-Studien, 4), Wien (u.a.) 1995, S. 129-146.

Meder 2007

Iris Meder, Oskar Strnad. Immer bestimmend ist nur der Mensch, in: Iris Meder/Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad. 1879-1935, (Ausst. Kat., Jüdisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 9-31.

Niedermoser 1965

Otto Niedermoser, Oskar Strnad. 1879-1935, Wien 1965.

Oberhammer 2001a

Monika Oberhammer, Strohmayer, Otto, in: Adolf Haslinger/ Peter Mittermayr (Hg.), Salzburger Kulturlexikon, Salzburg 2001, S. 494.

Ottillinger 2009a

Eva B. Ottillinger, Die „andere“ Moderne. Wiener Wohnungseinrichtungen der Zwischenkriegszeit, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914-1941, (Ausst. Kat., Hofmobiliendepot, Wien), Wien (u.a.) 2009, S. 15-61.

Ottillinger 2009b

Eva B. Ottillinger, Die Wohnung Hellmann von Oskar Strnad, in: Eva B. Ottillinger (Hg.), Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914-1941, (Ausst. Kat., Hofmobiliendepot, Wien), Wien (u.a.) 2009, S. 64-71.

Prange 2004

Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), hg. v. Salzburger Barockmuseum, (Schriften des Salzburger Barockmuseums, 28), Salzburg 2004.

Sedlmayr 1997

Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Neuausgabe mit einem Vorwort von Hermann Bauer, Stuttgart 1997.

Spalt 1978a

Johannes Spalt, Vorwort, in: Oswald Haerdtl/Manfred Wagner, Oswald Haerdtl. 1899-1959, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1978, S. 5.

Spalt 1978b

Johannes Spalt, Cafes, Restaurants, Espressi, Hotelempfangsräume, in: Oswald Haerdtl/Manfred Wagner, Oswald Haerdtl. 1899-1959, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1978, S. 74.

Spalt 1979

Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979.

Spalt 1981

Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981.

Weich 1995

Ulla Weich, Die theoretischen Ansichten des Architekten und Lehrers Oskar Strnad, Dipl. (ms), Wien 1995.

- **Architektur_Salzburg**

Österreichischer Hof 1966

Hundert Jahre Hotel österreichischer Hof Salzburg, Salzburg 1966.

Braumann 1986

Christoph Braumann, Stadtplanung in Österreich von 1918 bis 1945 unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Salzburg, Wien 1986.

Braumann 1998

Christoph Braumann, Salzburg, in: Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998, S. 1123-1130.

Fischer 1989

Thomas Heinz Fischer, Schloss Mirabell, (Inventare der Salzburger Burgen und Schlösser, 6), hg. v. Komitee für Salzburger Kulturschätze, Salzburg 1989.

Fuchs 1939

Karl Fuchs, Die Stellung des Gaues Salzburg im Großdeutschen Reich, in: Gustav A. Pogatschnigg, Salzburgs Leistung und Aufbau, Salzburg 1939, S. 3-5.

Salzburger Zeitung 1945

Nachruf Otto Strohmayer, Salzburger Zeitung, 30.4.1945, S. 2.

Hanisch 1981

Ernst Hanisch, „Gau der guten Nerven“. Die nationalsozialistische Herrschaft in Salzburg 1939/40, in: Isabella Ackerl (Hg.), Politik und Gesellschaft im alten und neuen Österreich, Bd. 2, (Festschrift für Rudolf Neck zum 60. Geburtstag), Wien 1981, S. 194-218.

Hanisch 1983

Ernst Hanisch, Nationalsozialistische Herrschaft in der Provinz. Salzburg im Dritten Reich, Salzburg 1983.

Hanisch 1995

Ernst Hanisch, Der Obersalzberg. Das Kehlsteinhaus und Adolf Hitler, hg. v. der Berchtesgadener Landesstiftung, Berchtesgaden 1995.

Hanisch 1997

Ernst Hanisch, Gau der guten Nerven, Die nationalsozialistische Herrschaft in Salzburg 1938-1945, Salzburg 1997.

Hanisch 1999

Ernst Hanisch, Lustschloß Kleßheim, in: Helga Embacher/Ernst Fürtlinger/Josef P. Mautner (Hg.), Salzburg. Blicke, Salzburg und Wien 1999, S. 131-134.

Hoffmann 1989

Robert Hoffmann, Stadtentwicklung und Wohnungsbauwesen in Salzburg 1800 bis 1945, in: Herbert Dachs (Hg.), Wohnen in Salzburg. Geschichte und Perspektiven, (Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg, 1), Salzburg 1989, S. 9-32.

Kainberger 2006

Hedwig Kainberger, Plätze für ein Traumhaus, Salzburger Nachrichten, 22.7.2006, URL: <http://www.salzburg.com/sn/schwerpunkte/festspiele/artikel/2212700.html> (21.9.2010).

Klein (u.a.) 2006

Ulrich Klein/Hermann Fuchsberger/Simone Mausolf/Barbara Rinn, Hotel Schloss Fuschl. Chronik, hg. von der Hotel Schloss Fuschl GmbH, Hof bei Salzburg 2006.

Mayr 1994a

Norbert Mayr, Ein Nazi-Odach für Mozart. Umbau des Festspielhauses und des Theaters in Salzburg 1937-1039, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956, Bd. 1-2, (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien), Baden 1994, S. 430-441.

Mayr 1994b

Norbert Mayr, Das Vorzimmer des Deutschen Reiches. Die NS-Neugestaltungspläne für Salzburg, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956, Bd. 1-2, (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien), Baden 1994, S. 480-485.

Oberhammer 1983

Monika Oberhammer, Versuch einer Dokumentation des Baugeschehens in Salzburg zwischen 1938 und 1945, in: Von Österreichischer Kunst, hg. vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg, Klagenfurt 1983, S. 207-214.

Oberhammer 2001b

Monika Oberhammer, Danreiter, Franz Anton, in: Adolf Haslinger/ Peter Mittermayr (Hg.), Salzburger Kulturlexikon, Salzburg 2001, S. 109.

Oberhammer 2001c

Monika Oberhammer, Fischer von Erlach, Johann Bernhard, in: Adolf Haslinger/ Peter Mittermayr (Hg.), Salzburger Kulturlexikon, Salzburg 2001, S. 152.

Oberhammer 2001d

Monika Oberhammer, Gaststätten, in: Adolf Haslinger/ Peter Mittermayr (Hg.), Salzburger Kulturlexikon, Salzburg 2001, S. 167-169.

Oberhammer 2001e

Monika Oberhammer, Mirabell-Schloß, in: Adolf Haslinger/ Peter Mittermayr (Hg.), Salzburger Kulturlexikon, Salzburg 2001, S. 297.

Pogatschnigg 1939

Gustav A. Pogatschnigg (Hg.), Salzburgs Leistung und Aufbau, Salzburg 1939.

Stadler 1994

Georg Stadler, Schloss Klessheim. Vom fürstlichen Bauen, hg. v. Casino Salzburg, Salzburg 1994.

Tietze 1914

Hans Tietze, Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, (Österreichische Kunsttopographie, 13), Wien 1914.

- **Architektur_ Otto Reitter**

Fuchs 1938

Karl Fuchs, Ein Kleinod – neu gefaßt. Das Sommerschloß Kleßheim nach der Wiederherstellung durch die Architekten Reitter und Strohmayer, Salzburger Zeitung, 24.12.1938, S. 10.

Fuchs 1942

Karl Fuchs, „...ihre Häuser sind Marmor“. Eine Plauderei über den Salzburger Marmor, Salzburger Zeitung, 22.12.1942, S. 3.

Kunz 1938

Otto Kunz, Salzburger Spaziergänge, Salzburger Volksblatt, 27.4.1938, S. 5-6.

Wochenecho 1949

Hitlers Grab wäre Kleßheim (Salzburg) geworden. Das Gästehaus des „Führers“ – Ein nichtsahnender Soldat sollte daran glauben – Heute in Verwaltung der Landesregierung, Wochenecho, 8.5.1949, S. 1-2.

Salzburger Nachrichten 1951

Eine rauschende Ballnacht in Kleßheim, Salzburger Nachrichten, 22.8.1951, S. 5.

Mayr 1994c

Norbert Mayr, Eine NS-Akropolis für Salzburg. Das Wirken der Architekten Otto Strohmayer und Otto Reitter, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956, Bd. 1-2, (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien), Baden 1994, S. 342-349.

Oberhammer 2001f

Monika Oberhammer, Reitter, Otto, in: Adolf Haslinger/ Peter Mittermayr (Hg.), Salzburger Kulturlexikon, Salzburg 2001, S. 421.

Salzburger Landeszeitung 1939

Gauleiter Dr. Rainer zu Münchner Presseleuten: Gewaltige Pläne zum Ausbau Salzburgs, Salzburger Landeszeitung, 16.8.1939, S. 1.

Welz 1958

Friedrich Welz, Architekt Otto Reitter zum Gedächtnis. Der Erbauer des Winterschlusses Kleßheim starb in Salzburg, Salzburger Nachrichten, 9.5.1958, S. 4.

- **Sonstiges**

Ackermann 1980

James S. Ackermann, Palladio, übers. v. Antje Pehnt, Stuttgart 1980.

Adlhart 1980

Jakob Adlhart, Mein Leben, in: Adolf Hahnl, Der Bildhauer Jakob Adlhart. Mit einer Autobiographie des Künstlers, Salzburg 1980, S. 13-23.

Benjamin 1977

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1977.

Blewett 2008

Morwenna Blewett, Restorers in the Service of the Nazi Kleptocracy. A Case Study from the Sequestrations of the Dienststelle Mühlmann (the Mühlmann Agency), in: Ruth Hefrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald, Kunstgeschichte im Dritten Reich. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 393-404.

Boeckl 1978

Matthias Boeckl, Komprimierte Weltanschauung. Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler, Diss. (ms), Wien 1978.

Dopsch 2001

Heinz Dopsch, Kleine Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Salzburg 2001.

Foucault 1977

Michel Foucault, Der Panoptismus, in: Ders., Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt am Main 1977, S. 251-292.

Hahnl 1980

Adolf Hahnl, Der Bildhauer Jakob Adlhart. Mit einer Autobiographie des Künstlers, Salzburg 1980.

Kaufmann 1971

Emil Kaufmann, Autonome Architektur, in: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 13-15.

Khoury 2006

Rodolphe el-Khoury, See Through Ledoux. Architecture, Theatre, And The Pursuit Of Transperency, San Rafael 2006.

Lemagny 1971

Jean-Claude Lemagny, Menschliches Maß. Maßstab des Universums, in: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 17-18.

Metken 1971a

Günter Metken, Utopien auf dem Papier, in: Ders. (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 9-12.

Metken 1971b

Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971.

Müller 2008

Philipp Bühler, Metropolis, in: Jürgen Müller (Hg.), 100 Filmklassiker, Band 1: 1915-1959, Köln 2008, S. 64-73.

Nerdinger/Philipp 1990

Winfried Nerdinger/Klaus Jan Philipp (Hg.), Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, (Ausst. Kat., Architekturmuseum, Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität, München), München 1990.

Nerdinger 2003

Winfried Nerdinger, Architekturutopie und Realität des Bauens zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich, in: Wolfgang Hardtwig (Hg.), Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit, München 2003, S. 269-286.

Pehnt 1983

Wolfgang Pehnt, Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente, Berlin 1983.

Petzet 2000

Michael Petzet, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, (eine Veröffentlichung des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), München (u.a.) 2000.

Picker 2003

Henry Picker, Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier. München 2003.

Puppi 1977

Lionello Puppi, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, Bd.1, Stuttgart 1977.

Schmidt-Burkhardt 1992

Astrid Schmidt-Burkhardt, Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert, Berlin 1992.

Sontag 1974

Susan Sontag (1974), Faszinierender Faschismus, in: Zeichen des Saturn. Essays, München (u.a.) 1981, S. 95-124.

Vidler 1990

Anthony Vidler, Claude-Nicolas Ledoux. Architecture And Social Reform At The End Of The Ancien Régime, Cambridge, Mass. (u.a.) 1990.

Vogt 1971

Adolf Max Vogt, Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus, in: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 19-20.

Vöckler 2009

Kai Vöckler, Architektur der Abwesenheit. Oder die Kunst, eine Ruine zu bauen, Berlin 2009.

Wright 1966

Frank Lloyd Wright, Ein Testament. Zur neuen Architektur, München 1966.

B) Quellen:

- **Salzburger Landesarchiv (SLA)**

Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellschlosses in Salzburg von Otto Reitter, SLA, Rehrl-Briefe 1930/2220.

Dienstvertrag mit den Architekten Otto Strohmayer und Otto Reitter, 10.10./17.10.1940, SLA, RSTH Kleßheim 009.

Kosten für die Bauausführung, 12.8.1942, SLA, Kleßheim 012.

„Denkschrift über die Adaptierungsarbeiten Zu; u; Umbauten; der Schlösser und sonstigen Nebenbauten in Klessheim.“, 5.3.1950, gez. Franz Valenta (Ortlicherbauleiter der Schlösser in Klessheim), SLA, HS 0322.

- **Archiv der Stadt Salzburg (Sta Szbg)**

„Ansuchen um Nachsicht der Beibringung des Befähigungsnachweises zum Antritte des Tapezierergewerbes (Dispensgesuche)“, 12.5.1930, gez. Zaubzer (Landeshauptmann), Sta Szbg, LRA 1920-1938 XXXIII 0940.

Austrittszeugnis, Salzburg, 1.7.1926, gez. Rudolf Bacher (Direktor) und Clemens Holzmeister (Professor), Sta Szbg, PA 026/02.

Schreiben an Reichsminister Albert Speer, München, 30.3.1942, gez. Otto Meißner, Sta Szbg, PA 026/02.

Schreiben an die Architekten Strohmayer und Reitter, Berlin, 5.5.1942, gez. Otto Meißner, Sta Szbg, PA 026/02.

Antrag für die vorläufige Sicherstellung für die Organisation Todt, Salzburg, 29.11.1943, gez. Else Strohmayer, Sta Szbg, PA026/02.

Freistellung vom Arbeitseinsatz für die Rüstungsindustrie, Berlin, 1.9.1944, gez. Dr. Schrade, Sta Szbg, PA026/02.

Vorläufiger Ausweis zur Übernahme Otto Strohmayers in die Organisation Todt, Einsatzgruppe VI, Bauleitung Fürstenstein, Fürstenstein, 1.2.1945, gez. OT-Oberfrontführer Wagner, Sta Szbg, PA026/02.

Sterbeurkunde, Hallein, 28.5.1945, Sta Szbg, PA 026/02.

Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1945, Nekrolog Albert Reitter (Senior), S. 211.

Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1959, Nekrolog Otto Reitter , S. 252.

Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1960, S. 13-14.

Mitteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum, H. 1/2 v. 1963, S. 2-3.

Mitteilung der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1963, Nekrolog Dr. Albert Reitter (Junior), S. 182.

- **Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (OeStA/KA)**

Qualifikationsliste Otto Reitter (geb. 20.10.1896), OeStA/KA, Qualifikationslisten, Ktnr. 2728.

- **Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik (OeStA/AdR)**

Wehrstammbuch Otto Strohmayer (geb. 21.7.1900), OeStA/AdR, Militärakten NS-Zeit/Wehrstammbuch-Reihe.

- **Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW)**

Verfügung der geheimen Staatspolizei, Staatspolizeistelle Salzburg, 6.1.1942, gez. Dr. Kurt Christmann (Gestapoleitung), DÖW, 19391.

- **Sammlung der Universität für Angewandte Kunst (UNI AK Wien/Sammlung)**

Datenbankauszug Christina Reitter (geb. 8.7.1927), UNI AK Wien/Sammlung, Klassenkataloge.

Nationale Otto Reitter (geb. 20.10.1896), UNI AK Wien/Sammlung.

Schülerstand der Kunstgewerbeschule 1919/20, UNI AK Wien/Sammlung, Schülerbögen.

- **Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (AdbK Wien/Universitätsarchiv)**

Studienakt Nr. 568, Otto Strohmayr (geb. 21.7.1900), AdbK Wien/Universitätsarchiv.

- **Archiv der Akademie der bildenden Künste München (AdbK München/Archiv)**

Besetzung der freien Lehrstelle für Raumausstattung, München, 26.3.1917, AdbK München/Archiv, Personalakte Eduard Pfeiffer (geb. 4.3.1889).

Vormerkungsbogen für den ordentl. Professor Eduard Pfeiffer, München, 2.12.1929, gez. Carl Sattler, AdbK München/Archiv, Personalakte Eduard Pfeiffer (geb. 4.3.1889).

- **Archiv des Architekturmuseums der Technischen Universität München (Arch. Mus. TUM/Archiv)**

Entwürfe für Haus Herta Lang, Oberammergau, 1920, Arch. Mus. TUM/Archiv, NL Pfeiffer, Eduard, pfe_e-21-1.

Entwürfe für Einfamilienhäuser, 1922, Arch. Mus. TUM/Archiv, NL Pfeiffer, Eduard, pfe_e-23-1.

- **Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv (Germ NM/DKA)**

Staatliche Kunstgewerbeschule Muenchen, Auszug aus den Bestimmungen und dem Lehrplan, Germ NM/DKA, NL Pfeiffer, Eduard, I, B.

- **Privatbesitz**

Geschäftskarte von Albert und Otto Reitter, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Notizen Otto Reitters zur Baugeschichte von Schloss Kleßheim, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Brief von Stefan Rath an Otto Reitter, Wien, 8.12.1938, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Brief von Hans Harald Rath an Otto Reitter, Wien, 12.12.1938, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Brief von Otto Reitter an die Schriftleitung des „Wochenecho“, Seekirchen, 8.5.1949, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Familienstammbaum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

- **Oral History**

- 1) Elisabeth Ostheim (geb. Reitter), Christine Vorderegger (geb. Reitter)_2008
- 2) Albert Reitter_26.8.2008
- 3) Albert Reitter_31.8.2008
- 4) Elisabeth Ostheim (geb. Reitter)_6.9.2008
- 5) Albert Reitter, Elisabeth Ostheim (geb. Reitter)_7.9.2008
- 6) Elisabeth Ostheim (geb. Reitter)_17.1.2010

- **Fotografien, Pläne, Lichtpausen**

Siehe Werkverzeichnis.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Der Architekt Otto Reitter (2. v. rechts) und sein Partner Otto Strohmayer (rechts außen) bei der Besichtigung des umgestalteten Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 2: Oskar Strnad, Haus Hock, Cobenzlgasse Nr. 71, Wien-Döbling, 1910-1912, Ansicht der Gartenseite im Süden. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 40. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien)

Abb. 3: Oskar Strnad, Haus Hock, Cobenzlgasse Nr. 71, Wien-Döbling, 1910-1912, Ansicht der Straßenfront im Osten. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 41. (Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1916)

Abb. 4: Oskar Strnad, Haus Hock, Cobenzlgasse Nr. 71, Wien-Döbling, 1910-1912, Grundriss. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 40.

Abb. 5: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Ansicht der Eingangsfront im Südwesten. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 42.

Abb. 6: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Ansicht der Terrassenseite im Südosten. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Meder/Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad. 1879-1935, (Ausst. Kat., Jüdisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 19. (Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1916)

Abb. 7: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Grundriss. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 42. (Museum für Angewandte Kunst, Wien)

Abb. 8: Otto Reitter, Haus Amanshauser, St. Johann im Pongau, Salzburg, 1933, Ansicht der Gartenseite. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 9: Heinrich Tessenow, Pförtnerhaus von Haus Dohrn, Heideweg Nr. 22, Dresden-Hellerau, 1911, Seitenansicht aus nördlicher Richtung. Aus: Marco De Michelis, Heinrich Tessenow. 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk, übers. v. Peter Paschke und Peter Schiller, (Ausst. Kat., Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main), Stuttgart 1991, S. 63, Tafel 100. (Foto v. Marco De Michelis, Venedig)

Abb. 10: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, 1936/37, Gartenansicht im Südwesten. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 11: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, 1936/37, Gartenansicht Südosten. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 12: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, Zustand im Juni 2010, Gartenansicht im Südosten. Copyright Flora Peyrer-Heimstätt.

Abb. 13: Oskar Strnad, Haus Wassermann, Paul Ehrlich Gasse Nr. 4, Wien-Döbling, 1912-1914, Wohnraum. (Mitarbeiter Josef Frank, Oskar Wlach) Aus: Iris Meder/Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad. 1879-1935, (Ausst. Kat., Jüdisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 16. (Innendekoration, 1918)

Abb. 14: Josef Frank, Haus Bunzl, Kitzberghöhe Nr. 2, Neusiedl bei Pernitz, Niederösterreich, 1914, Wohnraum. Aus: Eva B. Ottillinger (Hg.), Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914-1941, (Ausst. Kat., Hofmobiliendepot, Wien), Wien (u.a.) 2009, S. 22, Tafel 8. / Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 12. (Max Eisler, Österreichische Werkkultur, Wien 1916)

Abb. 15: Otto Reitter, Haus Melnitzky, Gaisbergstraße Nr. 10, Salzburg-Parsch, 1936/37, Wohnraum. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 16: Eduard Pfeiffer, Entwürfe für zwei benachbarte Einfamilienhäuser, 1922, Aufrisse und Grundrisse. (Bleistiftzeichnung auf Papier) Aus: Arch. Mus. TUM/Archiv, NL Pfeiffer, Eduard, pfe_e-23-1, Entwürfe für Einfamilienhäuser, 1922.

Abb. 17: Oskar Strnad, Doppelwohnhaus für die Internationale Werkbundsiedlung (Nr. 13/14), Engelbrechtweg Nr. 5-7, Wien-Hietzing, 1932, Terrassenansicht im Süden. Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 43. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien)

Abb. 18: Oskar Strnad, Doppelwohnhaus für die Internationale Werkbundsiedlung (Nr. 13/14), Engelbrechtweg Nr. 5-7, Wien-Hietzing, 1932, Grundriss. Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 43.

Abb. 19: Otto Reitter, Haus Reitter, Sinnhubstraße Nr. 15, Salzburg, 1929, perspektivische Ansicht gen Süden. Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 20: Otto Reitter, Haus Reitter, Sinnhubstraße Nr. 15, Salzburg, 1929, Süd-, Ost-, Nord- und Westaufriss. (Lichtpause, 49 x 38,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 21: Frank Lloyd Wright, Haus Winslow, 515 Auvergne Place, River Forest, Illinois, 1893-1894, Straßenansicht im Westen. Aus: Terence Riley (Hg.), Frank Lloyd Wright. Architect, (Ausst. Kat., Museum of Modern Art, New York), New York 1994, S. 115, Tafel 11. (Foto v. Thomas A. Heinz)

Abb. 22: Einzug Adolf Hitlers – in Begleitung Heinrich Himmlers – in Salzburg am 6. April 1938. Aus: Ernst Hanisch, Nationalsozialistische Herrschaft in der Provinz. Salzburg im Dritten Reich, Salzburg 1983, S. 59, Tafel 29. (Foto v. Franz Krieger, Salzburg)

Abb. 23: Beflaggung der Altstadt für den Einzug Adolf Hitlers in Salzburg am 6. April 1938. Aus: Ernst Hanisch, Nationalsozialistische Herrschaft in der Provinz. Salzburg im Dritten Reich, Salzburg 1983, S. 60, Tafel 30. (Foto v. Franz Krieger, Salzburg)

Abb. 24: Aufmarsch zum Reichsparteitag des Sieges der NSDAP in Nürnberg 1933. Aus: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 93. (Nürnberg 1933. Der Erste Reichstag der geeinten Nation, Berlin 1933, S. 15)

Abb. 25: „Schloss Kleßheim bei Salzburg“, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Zustand vor 1940, Ansicht von Südosten. (Ansichtskarte) Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 26: Johann Bernhard Fischer von Erlach, „Prospect von dem Gebäude zu Kleßheimb. Eine Stunde ausser Saltzburg“, nach 1700, Ansicht der Gartenfassade im Südosten. (Federzeichnung, 344 x 467 mm) Aus: Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), hg. v. Salzburger Barockmuseum, (Schriften des Salzburger Barockmuseums, 28), Salzburg 2004, S. 125. (Graphische Sammlung der National- und Universitätsbibliothek Zagreb, GZAS 65 fis 51.)

Abb. 27: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht der Gartenfassade im Südosten. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 28: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, April 1942, Grundriss (Erdgeschoß). Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 29: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, April 1942, Grundriss (Sockelgeschoß). Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 30: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht Rückseite im Nordwesten. Copyright Flora Peyrer-Heimstätt.

Abb. 31: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Marmorbad. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 32: Josef Frank, Haus Beer, Wenzgasse Nr. 12, Wien-Hietzing, 1929/30, Badezimmer der Dame. Aus: Johannes Spalt, Josef Frank. 1885-1967, hg. v. Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Wien 1981, S. 89.

Abb. 33: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 34: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 35: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Festsaal (1. Obergeschoß). Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 36: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Speisesaal (1. Obergeschoß). Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 37: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 38: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Appartement. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 39: Kavaliershaus, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht der Fassade im Nordosten. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 40: Kavaliershaus, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Halle. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 41: Hoyos-Stöckl (Gartenpavillon), Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Juni 1942, Grundriss (1. Obergeschoß). Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 42: Hoyos-Stöckl, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Nordost-Ansicht. Copyright Flora Peyrer-Heimstätt.

Abb. 43: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht Gartenanlage gen Südosten. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 44: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, um 1942, Ansicht des Hauptportals im Südosten der Anlage. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 45: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Mosaiksaal. Aus: Albert Speer (Hg.), Neue deutsche Baukunst, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940, S. 46.

Abb. 46: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Runder Raum. Aus: Albert Speer (Hg.), Neue deutsche Baukunst, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940, S. 48.

Abb. 47: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Marmorgalerie. Aus: Albert Speer (Hg.), Neue deutsche Baukunst, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940, S. 45.

Abb. 48: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Arbeitszimmer. Aus: Albert Speer (Hg.), Neue deutsche Baukunst, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940, S. 50.

Abb. 49: Albert Speer, Neue Reichskanzlei, Voßstrasse (Nr. 2-10), Berlin-Mitte, 1938/39 (1939 zerstört), Arbeitszimmer. Aus: Albert Speer (Hg.), Neue deutsche Baukunst, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940, S. 51.

Abb. 50: Schloss Kleßheim, Kleßheimer Straße, Wals-Siezenheim, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht der Gartenfassade im Südosten. Copyright Flora Peyrer-Heimstätt.

Abb. 51: Schloss Fuschl am Fuschlsee, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht aus südwestlicher Richtung gen Nordost. Copyright Flora Peyrer-Heimstätt.

Abb. 52: „Schloss Fushlsee“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, Zustand im 19. Jahrhundert, Schnitt, Aufrisse gegen Nord- und Südwest, Grundrisse, Lageplan. Aus: Ulrich Klein/Hermann Fuchsberger/Simone Mausolf/Barbara Rinn, Hotel Schloss Fuschl. Chronik, hg. von der Hotel Schloss Fuschl GmbH, Hof bei Salzburg 2006, S. 27, Tafel 32. (Archiv des Bundesdenkmalamtes, Wien)

Abb. 53: Schloss Fuschl am Fuschlsee, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, Zustand 1940, Ansicht aus südwestlicher Richtung gen Nordost. Aus: Ulrich Klein/Hermann Fuchsberger/Simone Mausolf/Barbara Rinn, Hotel Schloss Fuschl. Chronik, hg. von der Hotel Schloss Fuschl GmbH, Hof bei Salzburg 2006, S. 52, Tafel 60. (Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin)

Abb. 54: Otto Reitter/Otto Strohmayr, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, West- und Ostaufriss. (Lichtpause, 138 x 76,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 55: Otto Reitter/Otto Strohmayr, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, Südaufriß. (Lichtpause, 175 x 76,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 56: Otto Reitter/Otto Strohmayr, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, Grundriß (Erdgeschoß). (Lichtpause, 161 x 100 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 57: Otto Reitter/Otto Strohmayr, „Schloss Fuschl am See“, Schloss Straße 19, Hof bei Salzburg, November 1939, Westaufriß. (Lichtpause, 114 x 76,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 58: Paul Bonatz, Schloss Graf von der Schulenburg, Braunschweig-Neumühle bei Tangeln, 1938-1942, Ansicht. Aus: Wolfgang Richter/Jürgen Zänker, Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 178. (Foto v. Peter Dübbers, Stuttgart)

Abb. 59: Hermann Giesler, Entwurf für ein Gauforum, Adolf-Hitler-Platz, Weimar, um 1937, Modellansicht. Aus: Albert Speer (Hg.), Neue deutsche Baukunst, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1940, S. 71.

Abb. 60: Bruno Taut, Entwurf einer alpinen Architektur: Das Baugebiet vom Monte Generoso gesehen, 1917, Ausschnitt. (Aquarellierte Federzeichnung, 56,2 x 76,6 cm) Aus: Kurt Junghanns, Bruno Taut. 1880-1938. Architektur und sozialer Gedanke, Leipzig 1998, Abbildungsteil, Tafel 89. (Bruno Taut, Alpine Architektur, Hagen 1919/20)

Abb. 61: Adolf Hitler, Entwurf einer Großen Volkshalle für ein Gauforum in Berlin, 1925/26, Skizze. Aus: Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke, Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich, Köln (u.a.) 1978, S. 146, Tafel 5. (Privatbesitz Albert Speer)

Abb. 62: Albert Speer, Entwurf für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Modell der Nord-Süd-Achse. Aus: Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke, Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich, Köln (u.a.) 1978, S. 144, Tafel 3. (Privatbesitz Albert Speer)

Abb. 63: Albert Speer, Entwurf für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Karte. Aus: Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke, Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich, Köln (u.a.) 1978, S. 142, Tafel 1. (BA Kart 152/12)

Abb. 64/65: Flächenkalkulation nach: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Lageplan. Copyright Paul Peyrer-Heimstätt.

Abb. 66: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht gen Nordost. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 67: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, vor 1941, Modellansicht gen Nordost. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 68: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1941, Ansicht von Südwesten und Grundriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt / SLA, C005027.

Abb. 69: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Modellansicht gen Nordost. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 70: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1943, Modellansicht gen Nordost. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 71: Jeremy Bentham, Entwurf für ein Panopticon, 1787, Aufriss, Schnitt und Grundriss. Aus: Michaela Giebelhausen, Konzepte räumlicher Überwachung, in: Wulf Schirmer (Hg.), Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, Bd. 22, München 1992, S.185, Tafel 9. (University College London, Collections)

Abb. 72: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht der Westfront. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 73: Claude Perrault, Entwurf für den Louvre, Paris, 1668, Aufriss der Ostfassade. Aus: Michael Petzet, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, (eine Veröffentlichung des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), München (u.a.) 2000, S. 212, Tafel 131. (Sammlung Cronstedt, Statens Konstmuseer, Stockholm, CC 789)

Abb. 74: Otto Strohmayer, Modell einer Gauhalle für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1941, Detailansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 75: Otto Reitter/Otto Strohmayer, Modell einer Gauhalle für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Detailansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 76: Adolf Hitler, Entwurf eines Triumphbogens für ein Gauforum in Berlin, 1925/26, Skizze. Aus: Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke, Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich, Köln (u.a.) 1978, S. 145, Tafel 4. (Privatbesitz Albert Speer)

Abb. 77/78: Gegenüberstellung einer Triumphbogen-Skizze von Adolf Hitler (um 1925) und Albert Speers Entwurf eines Triumphbogens für die Nord-Süd-Achse in Berlin (ab 1937), Ansichten. Aus: Jochen Thies, Hitler. „Architekt der Weltherrschaft“, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 183.

Abb. 79: Otto Strohmayr, Entwurf einer Gauhalle für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Grundriss (Erdgeschoß). (Lichtpause, 120 x 89 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 80: Otto Strohmayr, Modell eines Gauhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Detailansicht. Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 81: Michaelangelo, Entwurf für den Senatorenpalast am Kapitol, Piazza del Campidoglio, Rom, 1568, Perspektivische Ansicht. (Kupferstich von Étienne Dupérac) Aus: Harmen Thies, Michelangelo. Das Kapitol, München 1982, Abbildungsteil, Tafel 4. (Staatliche Graphische Sammlung, München)

Abb. 82: Otto Strohmayr, Modell eines Gauhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Detailansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 83: Otto Strohmayr, Entwurf für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Lageplan. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 84: Paul Ludwig Troost, Königsplatz, München ab 1933, Ansicht von den Propyläen auf die Neubauten gen Südosten. Aus: Werner Rittich, Architektur und Bauplastik der Gegenwart, Berlin 1938, S. 9. / Gerdy Troost (Hg.), Das Bauen im Neuen Reich, Bd. 1, Berlin 1942, S. 12.

Abb. 85: Paul Ludwig Troost, Königsplatz, München ab 1933, Lageplan. Aus: Wolfgang Richter/Jürgen Zänker, Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 180. (Wolfgang Richter, Jürgen Zänker, Dortmund)

Abb. 86: Werner March, Olympiastadion, Grunewald, 1934-1936, Ansicht auf Olympisches Tor im Osten mit Bayern- und Preußenturm. Aus: Thomas Schmidt, Werner March. Architekt des Olympia-Stadions. 1894-1976, Basel (u.a.) 1992, S. 65. (Zentralblatt der Bauverwaltung Heft 31, Jg. 56, Berlin 1936)

Abb. 87: Werner March, Reichssportfeld mit Olympiastadion, Grunewald, 1934-1936, Luftaufnahme. Aus: Volker Kluge, Olympiastadion Berlin. Steine beginnen zu reden, (Straßen, Plätze, Bauten Berlins), Berlin 1999, S. 14.

Abb. 88: Albert Speer, Entwurf für ein Deutsches Stadion auf dem Reichsparteitagsgelände, Nürnberg, 1937, Modellansicht. Aus: Hajo Bernett, Albert Speers „Deutsches Stadion“ war eine gigantische Fehlkonstruktion, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 206. (Bildstelle der Stadt Nürnberg, Hochbauamt)

Abb. 89: Otto Strohmayr, Modell eines Stadions für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1940, Detailansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 90: Otto Strohmayr, Modell eines Stadions für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1942, Detailansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 91: Hans Poelzig, Umbau des Zirkus Schumann zum Großen Schauspielhaus, Berlin, 1919, Innenansicht (Kuppelsaal). Aus: Heike Hambrock, Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft, in: Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, München 2007, S. 130. (ATUB)

Abb. 92: Hans Poelzig, Erste Fassung des Entwurfes für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1920, Ansicht (Variante). (Reproduktion nach Kohlezeichnung) Aus: Heike Hambrock, Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft, in: Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, München 2007, S. 136. (ATUB)

Abb. 93: Hans Poelzig, Erste Fassung des Entwurfes für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1920, Ansicht (Aufgang zum Großen Haus). (Kohlezeichnung auf Transparentpapier) Aus: Heike Hambrock, Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft, in: Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, München 2007, S. 136. (ATUB)

Abb. 94: Hans Poelzig, Dritte Fassung des Entwurfes für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1922/23, Ansicht. (Reproduktion nach Zeichnung) Aus: Heike Hambrock, Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft, in: Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, München 2007, S. 137. (ATUB)

Abb. 95: Clemens Holzmeister, Festspielhaus nach dem 2. Umbau der ehemaligen Hofreitschule, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, 1937-38, Ansicht vom Franziskanerturm im Osten. Aus: Joseph Gregor, Clemens Holzmeister, Das architektonische Werk, (Bd. 1: Werke für das Theater), Wien 1953, Abbildungsteil, Tafel 59. (Foto Scherb)

Abb. 96: Clemens Holzmeister, Festspielhaus nach dem 2. Umbau der ehemaligen Hofreitschule, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, Zustand vor 1939, Ansicht der Vorterrasse gegen die Festung Hohen Salzburg. Aus: Joseph Gregor, Clemens Holzmeister, Das architektonische Werk, (Bd. 1: Werke für das Theater), Wien 1953, Abbildungsteil, Tafel 61.

Abb. 97: Clemens Holzmeister, Festspielhaus nach dem 2. Umbau der ehemaligen Hofreitschule, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, 1937-38, Grundriss. Aus: Clemens Holzmeister, Bauten, Entwürfe und Handzeichnungen, Salzburg (u.a.) 1937, S. 183.

Abb. 98: Festspielhaus nach dem „Anschluss“ und NS-Umgestaltung, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, Zustand um 1939, Blick auf die Hauptfassade in nordwestliche Richtung. Aus: Clemens Holzmeister, Clemens Holzmeister. Architekt der Zeitenwende, (Bd. 1: Selbstbiographie, Werkverzeichnis), (anläßl. des 90. Geburtstages am 27. März 1976 von Prof. Dr. Dr. h. c. Clemens Holzmeister), Salzburg 1976, S. 100. (Archiv der Festspiele, Salzburg)

Abb. 99: Benno von Arendt (u.a.), Festspielhaus nach dem „Anschluss“ und NS-Umgestaltung, Hofstallgasse Nr. 1, Salzburg, nach 1939, Innenansicht des Zuschauerraumes mit „Führerloge“. Aus: Clemens Holzmeister, Clemens Holzmeister. Architekt der Zeitenwende, (Bd. 1: Selbstbiographie, Werkverzeichnis), (anläßl. des 90. Geburtstages am 27. März 1976 von Prof. Dr. Dr. h. c. Clemens Holzmeister), Salzburg 1976, S. 100. (Archiv der Festspiele, Salzburg)

Abb. 100: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942, Aufriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 101: Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Rom, um 1500, Ansicht eines Zeitgenossen. Aus: Franco Borsi, Bramante. Catalogo critico a cura di Stefano Borsi, Milano 1989, S. 33. (Florenz, Uffizien, UA 135)

Abb. 102: Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Rom, um 1500, Ostansicht. Aus: Franco Borsi, Bramante. Catalogo critico a cura di Stefano Borsi, Milano 1989, S. 54.

Abb. 103: Bramante, Neu-St. Peter, Rom, ab 1503 (ab 1514: Raffael; ab 1546: Michelangelo), Frontalansicht nach der Gravur von Agostino Veneziano für die Gründungsmedaille von Cristoforo Foppa (Caradosso). Aus: Abb. 93: Franco Borsi, Bramante. Catalogo critico a cura di Stefano Borsi, Milano 1989, S. 304.

Abb. 104: Albert Speer, Modell einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Gegenüberstellung mit maßstabsgerechten Modellen von Reichstag und Brandenburger Tor. Aus: Jost Dülffer/Jochen Thies/Josef Henke, Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich, Köln (u.a.) 1978, S. 143, Tafel 2. (Privatbesitz Albert Speer)

Abb. 105/106: Fritz Lang (Regie/Schnitt), Metropolis, Deutschland, 1927, Filmstills. (145 Minuten Länge, Restauration 2010) (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden)

Abb. 107: Andrea Palladio, Teatro Olimpico, Vicenza, ab 1580, Längsschnitt. (Zeichnung von Ottavio Bertotti-Scamozzi) Aus: Gábor Hajnóczy, Andrea Palladio, übers. v. Heribert Thierry, Hanau 1979, Abbildungsteil, Tafel 58.

Abb. 108: Andrea Palladio, Villa Rotonda (La Rotonda), Via della Rotonda Nr. 45, Vicenza, 1566/67, Gesamtansicht aus Nordosten. (Fotografie) Aus: Gábor Hajnóczy, Andrea Palladio, übers. v. Heribert Thierry, Hanau 1979, Abbildungsteil, Tafel 42. (Foto Archiv CISA)

Abb. 109: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Bergschloss, um 1688, perspektivische Ansicht. (Federzeichnung, 255 x 425 mm) Aus: Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), hg. v. Salzburger Barockmuseum, (Schriften des Salzburger Barockmuseums, 28), Salzburg 2004, S. 129. (Graphische Sammlung der Albertina Wien, Inv.-Nr. 26932)

Abb. 110: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ahnensaal des Schlosses Frain an der Thaya, Vranov, 1688/89, Untersicht. Aus: Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich (u.a.) 1992, S. 68, Tafel 59. (Foto v. Helmut Lorenz, Wien)

Abb. 111: Gianlorenzo Bernini, Erster Entwurf für den Louvre, 1664, Aufriss der Ostfassade. Aus: Michael Petzet, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults, (eine Veröffentlichung des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), München (u.a.) 2000, S. 81, Tafel 80. (Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, Service de documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux) (Louvre, Dessins, Recueil du Louvre I, fol. 4)

Abb. 112: Louis-Etienne Boullée, Monumentaler Friedhof, um 1780, Aufriss. (Lavierte Federzeichnung 39,2 x 141,5 cm) Aus: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 43, Tafel 13. (B.N., Est. Ha 55, No. 25)

Abb. 113: Louis-Etienne Boullée, Kathedrale, 1781-1782, Außenansicht. (Lavierte Federzeichnung 65,8 x 157,8 cm) Aus: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 64, Tafel 28. (B.N., Est. Ha 56, No. 4)

Abb. 114: Louis-Etienne Boullée, Entwurf eines Museums, ca. 1780, Schnitt. (Lavierte Federzeichnung 37 x 94,5 cm) Aus: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 68, Tafel 31. (B.N., Est. Ha 56, No. 29)

Abb. 115: Claude-Nicolas Ledoux, Haus des Herrn de Witt, um 1781, perspektivische Ansicht. (Stich von Sellier 26,8 x 43,2 cm) Aus: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 100, Tafel 49. (Claude-Nicolas Ledoux, Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Bd. 1, Paris 1804, S. 269.) (B.N., Est. Ha 71a, T. 195)

Abb. 116: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, Februar 1943, Aufriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 117: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, Februar 1943, seitlicher Aufriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 118: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, August 1943, Aufriss. (Lichtpause, 99,5 x 90 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 119: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, August 1943, seitlicher Aufriss. (Lichtpause, 99,5 x 90 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 120: Anonym (Francesco di Giorgio Martini/Luciano Laurana?), Vedute einer Idealstadt, Galleria Nazionale delle Marche/Palazzo Ducale di Urbino, Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert, perspektivische Ansicht. Aus: Harmen Thies, Michelangelo. Das Kapitäl, München 1982, Abbildungsteil, Tafel 95. (Kunsthistorisches Institut, Florenz)

Abb. 121: Oskar Kaufmann, Freie Volksbühne (am Rosa-Luxemburg-Platz), Linienstraße Nr. 227, Berlin, 1914, Ansicht auf südseitige Portalzone. Aus: Dieter Bartetzko, Illusionen aus Stein, Hamburg 1985, S. 99. (Bildarchiv Foto Marburg)

Abb. 122: Max Littmann, Großes Haus für das Stuttgarter Königliche Hoftheater (Staatstheater Stuttgart), Konrad-Adenauer-Straße Nr. 6, Stuttgart, 1912, Ansicht der Südost-Fassade. Aus: Dieter Bartetzko, Illusionen aus Stein, Hamburg 1985, S. 104. (Deutsches Theatermuseum, München)

Abb. 123: Woldemar Brinkmann, Entwurf für eine Neue Oper in München, 1938, Modellansicht. Aus: Gerdy Troost (Hg.), Das Bauen im Neuen Reich, Bd. 1, Berlin 1942, S. 84.

Abb. 124: Henry van de Velde, Theater auf der Werkbundausstellung in Köln, 1913-14 (Abbruch im Jahr 1920), Ansicht. Aus: Wolfgang Pehnt, Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente, Berlin 1983, S. 112, Tafel 96. (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1915)

Abb. 125: Albert Speer, Entwurf einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Modellansicht. Aus: Jochen Thies, Hitler. „Architekt der Weltherrschaft“, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 178.

Abb. 126: Albert Speer, Entwurf einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin, ab 1937, Detailansicht der Laterne. Aus: Jochen Thies, Hitler. „Architekt der Weltherrschaft“, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 187.

Abb. 127: Gottfried Semper, Hof- bzw. Staatsoper, Theaterplatz Nr. 2, Dresden, ab 1838/Zustand vor dem Krieg, Ansicht aus südöstlicher Richtung. Aus: Wolfgang Richter/Jürgen Zänker, Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 132. (Bildarchiv Foto Marburg)

Abb. 128: Paul Baumgarten, Gaugrenztheater, Schillerplatz Nr. 1, Saarbrücken, 1936-1939, Ansicht auf Nordwest-Fassade. Aus: Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998, S. 189. (Die Kunst im Dritten Reich. Die Baukunst, 2. Jg., Heft 12/1938) / Gerdy Troost (Hg.), Das Bauen im Neuen Reich, Bd. 1, Berlin 1942, S. 86. / Werner Rittich, Architektur und Bauplastik der Gegenwart, Berlin 1938, S. 99.

Abb. 129: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, 1942 (?), Grundriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 130: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, März 1943, Grundriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 131: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, um 1943, Grundriss. (Lichtpause, 101 x 83 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstätt.

Abb. 132: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, März 1943, Perspektivische Innenansicht. (Aquarellierte Lichtpause, 142 x 90 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 133: Hans Poelzig, Dritter Entwurf für ein Festspielhaus im Park von Hellbrunn, Salzburg, 1922, Innenansicht (Theatersaal). (Kohlezeichnung auf Transparentpapier) Aus: Heike Hambrock, Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft, in: Wolfgang Pehnt/Matthias Schirren (Hg.), Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, München 2007, S. 137. (ATUB)

Abb. 134: Otto Reitter, Entwurf eines Festspielhauses für ein Gauforum auf dem Imberg, Salzburg, März 1943, Schnitt. (Lichtpause, 94 x 74 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 135/136: Gegenüberstellung von Hadrian-Pantheon (Rom, 118-125 n. Chr.) und Albert Speers Entwurf einer Großen Halle für ein Gauforum in Berlin (ab 1937), Innenansicht. Aus: Jochen Thies, Hitler. „Architekt der Weltherrschaft“, in: Bernd Ogan (Hg.), Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992, S. 191.

Abb. 137: Claude-Nicolas Ledoux, Blick ins Theater von Besançon, um 1780, perspektivische Innenansicht. (Kupferstich nach Ledoux, 25,7 x 38,7 cm) Aus: Günter Metken (Hg.), Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu, (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V.), Baden-Baden 1971, S. 123, Tafel 64. (Claude-Nicolas Ledoux, Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Bd. 1, Paris 1804, S. 113) (B.N., Est. Ha 71a, T. 195)

138: Oskar Strnad, Entwurf für ein Schauspielhaus in Wien, 1920, Schnitt und Grundriss. Aus: Johannes Spalt, Der Architekt Oskar Strnad. Zum hundertsten Geburtstag am 26. Oktober 1979, (Berichte, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 20), Wien 1979, S. 23.

Abb. 139: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, um 1943, Modellansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 140: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, Februar 1943, Aufriss der Südseite. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 141: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, Februar 1943, Aufriss der Nordseite. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 142: Otto Reitter, Entwurf für ein Hotel am Bürgelstein, Salzburg, Februar 1943, seitlicher Aufriss. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 143: Andrea Palladio, Villa Trissino, Cricoli, 1530, Ansicht. Aus: Gábor Hajnóczy, Andrea Palladio, übers. v. Heribert Thierry, Hanau 1979, Abbildungsteil, Tafel 2. (Foto v. Péter Klamiczay)

Abb. 144: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Generalkommando des Wehrkreis XVIII auf dem Mönchsberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht der Nordost-Seite oberhalb des Glaubentores. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 145: Otto Strohmayer, Entwurf für ein Generalkommando des Wehrkreis XVIII auf dem Mönchsberg, Salzburg, um 1940, Modellansicht aus nordwestlicher Richtung. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 146: Clemens Holzmeister, Entwurf für ein Musikolympia-Haus auf dem Mönchsberg, Salzburg, 1950, Lageplan und Ansicht. Aus: Joseph Gregor, Clemens Holzmeister, Das architektonische Werk, (Bd. 1: Werke für das Theater), Wien 1953, Abbildungsteil, Tafel 82.

Abb. 147: Clemens Holzmeister, Entwurf für ein Musikolympia-Haus auf dem Mönchsberg, Salzburg, 1950, Orthogonale Hauptansicht. Aus: Joseph Gregor, Clemens Holzmeister, Das architektonische Werk, (Bd. 1: Werke für das Theater), Wien 1953, Abbildungsteil, Tafel 83.

Abb. 148: Otto Reitter, Entwurf für die Neugestaltung des Marktplatzes, Salzburg, 1943, perspektivische Ansicht auf die Dreifaltigkeitskirche. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 149: Josef Thorak, Paracelsus-Figur, Zwerggarten/Schloss Mirabell, Salzburg, Zustand Juni 2010, Frontalansicht. Copyright Flora Peyrer-Heimstät.

Abb. 150: Franz Anton Danreiter, Schloss Mirabell, Mirabellplatz Nr. 4, Salzburg, um 1730, Prospekt der Gesamtanlage. (Stich von Johann August Corvinus) Aus: Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien (u.a.) 1959, Abbildungsteil, Tafel 154. (Städtisches Museum, Salzburg)

Abb. 151: Johann Lucas von Hildebrandt, Schloss Mirabell, Mirabellplatz Nr. 4, Salzburg, 1721-27, Aufriss der Hoffassade im Osten (Straßenseite). Aus: Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien (u.a.) 1959, Abbildungsteil, Tafel 159. (Bildarchiv der Nationalbibliothek, Wien)

Abb. 152: Otto Reitter, Bestandsaufnahme von Schloss Mirabell, Mirabellplatz Nr. 4, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade. (Tuschezeichnung auf Transparentpapier, 115 x 37 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstät.

Abb. 153: Otto Reitter, Entwurf Nr. 1 für eine Umgestaltung von Schloss Mirabell, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade. (Tuschezeichnung auf Transparentpapier, 90 x 36,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstät.

Abb. 154: Otto Reitter, Entwurf Nr. 3 für eine Umgestaltung von Schloss Mirabell, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade. (Tuschezeichnung auf Transparentpapier, 115 x 49,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstät.

Abb. 155: Otto Reitter, Entwurf Nr. 2 für eine Umgestaltung von Schloss Mirabell, Salzburg, um 1940, Aufriss der Ostfassade. (Tuschezeichnung auf Transparentpapier, 90 x 36,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstät.

Abb. 156: Otto Reitter, Entwurf für eine Umgestaltung des Hotel Österreichischer Hof, Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, März 1944, perspektivische Ansicht. (Tuschezeichnung auf Transparentpapier, 100 x 48,5 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstät.

Abb. 157: Hotel Sacher (ehem. Hotel Österreichischer Hof), Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, Zustand im Juni 2010, Ansicht der Südwest-Fassade. Copyright Flora Peyrer-Heimstät.

Abb. 158: Carl Schwarz, Hotel Österreichischer Hof, Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, 1863-1866, Nordost-Ansicht. Aus: Franz Blankenstein (Hg.), Hundert Jahre Hotel österreichischer Hof Salzburg, Salzburg 1966, S. 9.

Abb. 159: Otto Reitter, Fassadenstudie für eine Umgestaltung des Hotel Österreichischer Hof, Schwarzstraße Nr. 5-7, Salzburg, 27. März 1944, Aufriss der Südost-Fassade. (Lichtpause, 57,3 x 48 cm) Privatbesitz Karl Peyrer-Heimstatt.

Abb. 160: Otto Reitter, Grand Café Winkler, Mönchsberg, Salzburg, 1947, Blick auf hangseitige Terrassenfront gen Osten. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 161: Otto Reitter, Grand Café Winkler, Mönchsberg, Salzburg, 1947, Innenansicht. Aus: Fotoalbum, Privatbesitz Elisabeth Ostheim.

Abb. 162/163: Otto Reitter, Haus Ostheim, Heinrich-Wallmann-Weg Nr. 17, Salzburg-Parsch, um 1950 / Zustand im Februar und Juni 2010, Ansicht von Südwesten. Copyright Flora Peyrer-Heimstatt.

Anhang I: Lebenslauf Otto Reitter

Am 20. Oktober 1896 in Salzburg geboren, gestorben am 25. November 1958 ebenda.

Eltern:

Albert Reitter (1865-1944)

Anna Reitter, geb. Würz (1870-1941)

Bruder:

Dr. Albert Reitter (1895-1962)

Ehefrau:

Herta Reitter, geb. Peyrer-Heimstätt (1901-1988)

- 1906-14 Besuch der Realschule in Salzburg.
1914 Kriegsdienst im *K. u. K. Feldkanonregiment Nr. 8* als Einjährig-Freiwilliger in der Umgebung von Rovereto.
1915-18 Kriegsdienst als Artillerie- und Fliegeroffizier.
1918 4-monatige Holzfachschulausbildung in Hallein.
1919/20 Architekturstudium an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad (1879-1935).
1921 Umzug nach München; Architekturstudium an der Kunstgewerbeschule München bei Eduard Pfeiffer (1889-1929), gemeinsam mit Hermann Giesler (1898-1987).
bis 1922 Arbeit in dem Architekturbüro seines ehem. Professors Eduard Pfeiffer in München.
1921/22 Schwere Erkrankung an Tuberkulose und Morbus Bechterew.
1922 Rückkehr nach Salzburg. Heirat mit Herta Reitter, geb. Peyrer-Heimstätt (1901-1988).
1923, 1925, 1927 und 1928 Geburt der Kinder Florian (2 Tage später verstorben), Albert, Christina und Elisabeth.
1923 Arbeit in der Tapezierer-Werkstatt des Vaters, Albert Reitter, Bürgerspitalgasse Nr. 2, Sigmundplatz Salzburg (ehem. Bürgerspital).
1934 Erneuter Ausbruch der Tuberkulose; Ansteckung seiner Kinder.
bis 1938 Tätigkeit als selbstständiger Architekt, Bürgerspitalgasse Nr. 2, Sigmundplatz Salzburg (ehem. Bürgerspital). Innenausstattung bekannter Salzburger Gaststätten sowie Entwürfe für Kleinwohnhäuser (Amanshauser, Melnitzky).
1938-45 Arbeitsgemeinschaft mit Otto Strohmayer (1900-1945). Arbeit im Architekturbüro in der Hofstallgasse Nr. 2, 5020 Salzburg. Auftragnehmer des Reichstatthalters und Gauleiters von Salzburg, Friedrich Rainer: Umbau des Schlosses Kleßheim, Entwürfe für ein Festspielhaus einer Gauanlage auf dem Imberg (Kapuzinerberg) sowie ein Hotel auf dem Bürgelstein. Ausstattung der Gauschulungsburg Hohenwerfen. Entwürfe für den Mirabell- und Makartplatz.
1941 Italienreise: Venedig, Vicenza, Verona, Gardasee (zahlreiche Skizzen).
ab 1945 Innenausstattung bekannter Salzburger Gaststätten sowie Entwürfe für Kleinwohnhäuser (Ostheim).

Anhang II: Lebenslauf Otto Josef Friedrich Strohmayer

Am 21. Juli 1900 in Hallein geboren, gestorben am 25. April 1945 ebenda.

Eltern:

Josef Strohmayer (1865-1954)

Maria Anna Strohmayer, geb. Kratzer (1865-1953)

Bruder:

Dr. Hermann Theodor Joseph Strohmayer (1894-1996)

Schwester:

Berta Margarethe Adlhart, geb. Strohmayer (1904-1996)

Ehefrau:

Elisabeth (Else) Strohmayer, geb. Knepper (1901-1990)

- 1910er Besuch der Realschule in Hallein.
- 1920 14. Februar: Abschluss der Höheren Staatsgewerbeschule in Salzburg.
- 1923/24 Architekturstudium an der Wiener Akademie (AdbK) in der Meisterschule von Peter Behrens (1868-1940).
- 1925/26 Architekturstudium an der AdbK in der Meisterschule von Clemens Holzmeister (1886-1983; ab 1928 in Düsseldorf).
- 1925 7. Juli: Staatspreis II. Klasse, AdbK Wien.
- 1926 6. Juli: Holzmeister-Preis, AdbK Wien.
- 1926 15. Mai bis 1. Juni: Staatsprüfung; 1. Juli: Diplom.
- 1926 Umzug nach Düsseldorf; Architekturstudium an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf bei Emil Fahrenkamp.
- 1929 Einrichtung der Bierstube Zipferbräu, Universitätsplatz Nr. 19.
- 1931 2. Februar: Erlangung zur Befugnis eines Zivilarchitekten.
- ab 1931 1. Tätigkeit als selbstständiger Architekt: Pfarrkirche v. Seeham; Praxiszeugnisse: Stadtgemeinde Hallein, Arch. Balsler Frankfurt, GAGFAH – Zweigniederlassung Westdeutschland, Österr. Siedlungsgesell. Wien, Bauunternehmen Prankl & Rothböck Salzburg-Itzling, Kirchenbau Seeham – Pirkl & Eysert, Pichlerbau – Karl & Zimmermann, Reisinger – Prankl & Rothböck, Siedlung Rit – Baumeister Kastner.
- 1930er Auszeichnung seines Projektes beim städtebaulichen Wettbewerb für die Ausgestaltung der Straße Unter den Linden in Berlin.
- 1938 6. April: Einzug Hitlers in Salzburg. Einrichtung einer Architekturkommission zur Beflagung der Stadt Salzburg.
- 1939 Wohnungsanlagen: Kuenburgstraße Nr. 1-5; Rudolf-Biebl-Str. Nr. 15-17.
- 1939 30. Januar: Heirat mit Else Strohmayer, geb. Knepper (1901-1990).
- 1938-45 Arbeitsgemeinschaft mit Otto Reitter (1896-1958). Arbeit im Architekturbüro in der Hofstallgasse 2, 5020 Salzburg. Auftragnehmer des Reichstatthalters und Gauleiters von Salzburg, Friedrich Rainer: Umbau des Schlosses Kleßheim, Entwürfe für eine Gauhalle, ein Gauhaus, den Straßen- und Platzanteil auf dem Imberg (Kapuzinerberg) sowie ein Generalkommando Wehrkreis XVIII auf dem Mönchsberg.
- 1943 13. September: 3./Kf. Ers. u. Ausb. Abt. 18, Bregenz. 12. Dezember: Ausbildung zum Infanterie- und Kraftfahrer abgeschlossen.

- 1943 29. November: Antrag für die vorläufige Sicherstellung für die Organisation Todt (OT).
- 1944 2. Mai: Aus der Kriegswehrmacht entlassen; Freistellung vom Arbeitseinsatz für die Rüstungsindustrie.
- 1945 Aufnahme in die OT, Einsatzgruppe VI, durch OT-Einsatzgruppenleiter Prof. Hermann Giesler; zur Bauleitung Fürstenstein abgestellt.
- 1945 24. April: Tod durch Zeitzünder-Bombe in Salzburg.

Anhang III: Werkverzeichnis Otto Ritter

Werk	Ort	Datierung	Bauherr	Ausführung	Nutzung	Zustand	Quellen	Objektbeschreibung	Publikationen
Wohnhaus	Salzburg, Sinnhubstraße 13	Mai 1929	Familie Ritter	nicht erfolgt	---	---	Entwurf: E. Ostheim; Lichtpause: K. Peyrer-Heimstädt	Entwurf für ein mehrgeschossiges Einfamilienhaus	---
Wandelhalle	Salzburg, Schloss Mirabell	1930	Dr. Franz Rehr, Landeshauptmann v. Salzburg bis 1938	nicht erfolgt	---	---	Brief: SLA, Rehr-Brief 1930/2220	Projekt einer Wandelhalle als terrassenförmiger Anbau an die Südfront des Mirabellschlusses mit Orchesterraum u. Restaurant im Parterre, Lesesälen u. Clubräumen in den Geschoßen sowie einer Cafeterrasse	---
Café Glockenspiel	Salzburg, Mozartplatz 2	1930er	Franz Woitschläger, Inhaber	erfolgt	Demel Salzburg, Café-Restaurant Betriebs GMBH	Innenausstattung seither mehrmals erneuert	Info: E. Ostheim	Ausstattung	---
Hotel Pitter	Salzburg, Rainerstraße 6	1930er	unbekannt	erfolgt	Crowne Plaza Salzburg - The Pitter, Immlauer Hotels & Restaurant	Innenausstattung seither mehrmals erneuert	Info: E. Ostheim	Ausstattung; die Bierhalle an der Auerbergstraße wurde bereits 1926 in ein Caféhaus umgewandelt	---
Grand Hotel Gasteinerhof	Bad Gastein	1930er	Alois Windischbauer, Inhaber u. Oberkellner des Tomaselli	erfolgt	---	Abbruch 2006	Info: E. Ostheim	Ausstattung	---
Villa	Oberpullendorf	1930er	Dr. Erich Peyrer-Heimstädt, Notar	erfolgt	unbekannt	unbekannt	Reproduktion einer Zeichnung: K. Peyrer-Heimstädt	Villa im „ländlichen“ Stil mit Walmdach, Dachfenster, Fensterläden u. Balkon	---
Wohnhaus	Riedenburg, Riedenburgstraße 8	1930er	Dr. Albert Ritter, Regierungspräsident u. Gauhauptmann Salzburgs	erfolgt	---	Abbruch im Auftrag v. Verena Lang, geb. Ritter, Enkelin Otto Reiters	Info: E. Ostheim	Umbau/Ausstattung	---

Werk	Ort	Datierung	Bauherr	Ausführung	Nutzung	Zustand	Quellen	Objektbeschreibung	Publikationen
Kleinwohnhaus	St. Johann im Pongau	Januar-September 1933	Siegfried u. Mariidl Amanshauser	erfolgt	unbekannt	nach Mariidl Amanshausers Tod wurde das Haus verkauft und umgebaut	Fotos: E. Ostheim; Info: E. Amanshauser	Reduziertes Kleinwohnhaus über quadratischem Grundriss („Würfelhaus“) mit Fensterterre u. Balkon	---
Kleinwohnhaus	St. Johann im Pongau	nach 1933	Frau Eckhart, Nachbarn v. Familie Amanshauser	erfolgt	unbekannt	unbekannt	Info: E. Ostheim	Neubau eines Kleinwohnhauses	---
Wohnhaus	Salzburg-Parsch, Gaisbergstraße 10	Entwurf: 30.05.1936; Baubeginn im September 1936; Fertigstellung im Frühjahr 1937	Dr. Fritz Melnitzky, Röntgenologe	erfolgt	Wohnhaus v. Marie-Kathrin Melnitzky	das Wohnhaus ist bis heute in sehr gutem Zustand, annähernd unverändert erhalten (eine Dachsanierung erfolgte im Jahr 1998)	Fotos: E. Ostheim u. Autorin Lichtpausen: M. Melnitzky	komplexe Anlage mit symmetr. Gartenfassade (Balkon/Terrasse) u. seitl. asymmetr. Akzenten (Garage/Teich)	---
Beflaggung	Salzburg	1938	unbekannt (NSDAP?)	erfolgt	---	---	Info: E. Ostheim	Inszenierung der Stadt Salzburg für Hitlers Einzug in Salzburg am 6.4.1938	Hanisch 1983, S. 58-62. Kerschbaumer 1988, S. 19-21.
Schloss Fuschl am Fuschsee	Hof bei Salzburg, Schloss Straße 19	November 1939	Joachim v. Ribbentrop, Reichsaußenminister	nicht erfolgt	Hotel Schloss Fuschl (Schloss Fuschl Betriebe GmbH)	Betrieb seither mehrmals modernisiert	Lichtpausen: K. Peyrer-Heimstatt	Entwürfe für den Ausbau zum Sommerwohnsitz im „Heimatschutz“-Stil	Hanisch 1997, S. 84. Klein (u.a.) 2006.
Schloss Kleßheim (Sommerschloss); Kavalleriehaus (Winterschloss); Hoyosschlößl (Belvedere)	Wals-Siezenheim, Kleßheimer Straße	15.07.1940-4.12.1942	Dr. Friedrich Rainer, Reichsstatthalter u. Gauleiter Salzburgs	erfolgt	Sommerschloss: Casino Salzburg; Kavalleriehaus: Tourismusschulen Salzburg (WSK); Hoyosschlößl: Golf & Country Club Salzburg	Ausstattung z.T. verändert, teilw. Originalbestand (Lobmayr-Luster, Marmorbäder, etc.); Grundstruktur des Gebäudes unverändert	SLA, RSTH Klessheim; Fotos, Lichtpausen: E. Ostheim	Restaurierung, Umbau u. reiche Ausstattung des Sommerschlosses zum Gästehaus des „Führers“, sowie des Winterschlosses zum Kavalleriehaus für internationalen Besuch	Fuchs 1938, S. 10. Oberhammer 1983, S. 208-210. Kerschbaumer/Müller 1992, S. 192-194. Mayr 1994c, S. 347-349. Hanisch 1997, S. 148-152. Hanisch 1999, S. 131-134. Weihsmann 1998, S. 1133. Früchtel 2008, S. 272-275.

Werk	Ort	Datierung	Bauherr	Ausführung	Nutzung	Zustand	Quellen	Objektbeschreibung	Publikationen
Festspielhaus, Gaurorum	Salzburg, Imberg (Kapuzinerberg)	Februar 1942 Februar/März/August 1943	Dr. Friedrich Rainer, Reichsstatthalter u. Gauleiter Salzburgs; Nachfolger (ab 1941): Dr. Gustav Adolf Scheel	nicht erfolgt	---	---	Fotos: E. Ostheim; Lichtpausen, Fotos: K. Peyrer-Heimstädt; Fotos: SLA, C005027-C005031	leicht variierende Entwürfe für ein neues Festspielhaus mit rundem Zuschauerraum vor „barockem“ Bühnenraum	Hanisch 1983, S. 200. Oberhammer 1983, S. 210-213. Braumann 1986, S. 117-122. Nerdinger 1993, S. 26. Mayr 1994c, S. 342-347, S. 480-484. Hanisch 1997, S. 147f. Braumann 1998, S. 1124-1127. Weißmann 1998, S. 1132.
Hotel Bürgelstein	Salzburg, Imberg (Kapuzinerberg)	Februar 1943	Dr. Friedrich Rainer, Reichsstatthalter u. Gauleiter Salzburgs	nicht erfolgt	---	---	Fotos: E. Ostheim, K. Peyrer-Heimstädt	massiver, mehrgeschossiger Längskörper mit Krüppelwalmdächern, Risaliten u. Dreiecksgiebel in den Hauptachsen	Oberhammer 1983, S. 210. Mayr 1994c, S. 344f. Hanisch 1997, S. 85.
Generalkommando des Wehrkreises XVIII (Salzburg, Tirol, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark)	Salzburg, Mönchsberg (oberhalb des Klausentors)	um 1940	Dr. Friedrich Rainer, Reichsstatthalter u. Gauleiter Salzburgs	nicht erfolgt	---	---	Fotos: E. Ostheim	Mitarbeit (?) an einer wehrhaften Anlage mit prominentem Stabsgebäude u. axial-symmetr. um ein Rechteck angeordneten Unterkünften u. Wirtschaftstrakten für die Wehrmacht	Braumann 1986, S. 123. Mayr 1994b, S. 482. Braumann 1998, S. 1126f. Weißmann 1998, S. 1132.
Gauschulungsburg Hohenwerfen	Werfen, Burgstraße 2	um 1940	unbekannt	nicht erfolgt	Erlebnisburg, Tourismusverband Pflanzwerfen	---	Info u. Muster-Sessel: E. Ostheim; Sesselentwurf: K. Peyrer-Heimstädt;	Ausstattung/Umbau	---
Marktplatz (1938-1945 Adolf-Hitler-Platz)	Salzburg, Marktplatz	um 1940	unbekannt	nicht erfolgt	seit Juli 2008: Bronzeskulptur „Caldera“ v. Tony Cragg, gestiftet v. der Salzburg Foundation	die Skulptur des Paracelsus v. Josef Thorak heute im Zwerggarten, Mirabelgarten	Fotos: E. Ostheim	Platzgestaltung vor der Dreifaltigkeitskirche mit einer Paracelsus-Figur v. Josef Thorak	---

Werk	Ort	Datierung	Bauherr	Ausführung	Nutzung	Zustand	Quellen	Objektbeschreibung	Publikationen
Schloss Mirabell	Salzburg, Mirabellplatz	um 1940	unbekannt	nicht erfolgt	Sitz des Bürgermeisters, Magistrat	---	Pläne: K. Peyrer- Heimstätt	drei unterschiedliche Entwürfe für die dem Mirabellplatz zugewandte Ostfassade	---
Hotel Österreichischer Hof	Salzburg, Schwarzstraße 5-7	März 1944	Familie Richard Irresberger	nicht erfolgt	Hotel Sacher Salzburg	---	Lichpause: K. Peyrer- Heimstätt	Entwurf für eine Umgestaltung des Hotels in nichternem Ton: energische Horizontale, flache Dachneigung, Verandamotiv im Südosten	---
Familienhaus	Henndorf am Wallersee	ab 1945	Familie Reitter	erfolgt	Familienhaus, privat	noch erhalten, weiter ausgebaut	Info: E. Ostheim	Umbau eines Sommerhauses aus Holz	---
Grand Café Winkler	Salzburg, Mönchsberg	Mai-August 1947	Hermann Winkler, Inhaber	erfolgt	---	nach der Absiedelung des Casinos nach Kleßheim wurde das Café in den 1970er gänzlich umgebaut, den 1990er abgebrochen u. durch das Museum modernem Kunst ersetzt	Fotos: E. Ostheim	die Gaststätte wurde im Zuge des Liftneubaus 1947 umgebaut u. am 9. August 1947 nach viermonatiger Umbauzeit eröffnet; sie beherbergte Restaurant, Konzertcafé u. Bar	---
Hotel Winkler	Salzburg, Faberstraße 15, Ecke Franz-Josef- Straße	Februar 1954-April 1955	Hermann Winkler, Inhaber	erfolgt	Seniorenresidenz Mirabell u. Café Fingertlos	Betrieb seither mehrmals modernisiert	Fotos: E. Ostheim	Neubau nach den Plänen der Architekten Silvester Keidel u. Erich Engels: Erstes Hotel in O, bei dem jedes Zimmer über Bad, Toilette, Telefonanschluss, Balkon verfügte; das 9-geschoßige Hotel wurde in nur zehneinhalb Monaten mit einem Kostenaufwand v. mehr als 9 Mio. Schilling (650.000 Euro) hergestellt	---

Werk	Ort	Datierung	Bauherr	Ausführung	Nutzung	Zustand	Quellen	Objektbeschreibung	Publikationen
Hotel Weißes Rössl am Wolfgangsee	St. Wolfgang, Markt 74	1950er bis 1970er	Familie Peter, Inhaber des Hotel Weißes Rössl	erfolgt	Teil des Hotelbetriebes: Hotel Weißes Rössl GmbH	wurde seither mehrmals modernisiert	Info: E. Ostheim, H. Peter	Umbau des angrenzenden Schulhauses zu einem Wohnhaus; dieses wurde nach Otto Reiters Tod (1958) durch seine Tochter, die Architektin Christina Vorderregger in den Hotelkomplex integriert	---
Haus	Obertrum	1950er (vor 1958)	Josef Sigl, Privatbrauerei (heute: Trumer)	erfolgt	unbekannt	unbekannt	Info: E. Ostheim	Neubau eines Wohnhauses	---
Haus mit Schwimmbad	Parsch, Heinrich-Wallmann-Weg 17	um 1958	Familie Ostheim	erfolgt	Familienhaus, privat	noch erhalten	Info: E. u. D. Ostheim; Fotos: Autorin	Neubau; nach Otto Reiters Tod (1958) nach seinen Plänen fertig gestellt	---

Lebenslauf

Flora Rosa Peyrer-Heimstätt

Schönngasse 5/7
1020 Wien

Persönliche Daten:

Geboren am 18.11.1985 in Wien/Österreich

Studium:

2008/2009 12-monatger Auslandsaufenthalt in Deutschland
Studium an der Freien Universität Berlin
2008 1. Diplompüfungszeugnis (Kunstgeschichte) mit ausgezeichnetem Erfolg
Seit 2006 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2006 1. Diplompüfungszeugnis (Philosophie) mit ausgezeichnetem Erfolg
Seit 2004 Studium der Philosophie an der Universität Wien

Stipendien

2009 Erasmus-Mobilitätsstipendium
2008 Emanuel und Sophie Fohn-Stipendium
2007/2008 Leistungsstipendium der Universität Wien
2006/2007 Leistungsstipendium der Universität Wien
2005/2006 Leistungsstipendium der Universität Wien

Fortbildung:

2004 Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg
Workshop bei Roger Palmer zum Thema „Fotografie und Sprache“

Schulbildung:

2002-2004 Bundesoberstufenrealgymnasium in Wien
Bildnerischer Schwerpunkt
Reifeprüfungszeugnis mit ausgezeichnetem Erfolg
2001/2002 10-monatiger Auslandsaufenthalt in den U.S.A.
Springfield Highschool, Colorado
2000/2001 Bundesoberstufenrealgymnasium, Wien
Bildnerischer Schwerpunkt
1996-2000 Höhere Internatsschule des Bundes, Wien
Bildnerischer Schwerpunkt
1992-1996 Volksschule, Wien

Abstract (deutsch)

Architektur - Utopie?

NS-Planungen in Salzburg. Vorgeschichte und Kontext am Beispiel von Otto Reitter

Die Aufgabenstellung der Arbeit ist die Herleitung, Untersuchung und Darstellung der Planungen für Salzburg während der Zeit des Nationalsozialismus durch den österreichischen Architekten Otto Reitter (1896-1958), sowie eine theorieinspirierte Rekonstruktion seiner Tätigkeit als Planungsorgan durch analytische Überlegungen zu Methodik und Funktion der NS-Architektur im besonderen. Es handelt sich um den Versuch, anhand eines Einzelschicksals eine allgemeine Entwicklungstendenz innerhalb der europäischen Architekturgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachvollziehbar zu machen.

Die vorliegende Arbeit befasst sich im Detail mit dem Werdegang des Salzburger Architekten Otto Reitter: Seinen Studienjahren an der Kunstgewerbeschule im Wien der 1920er Jahre, in der Architekturklasse Oskar Strnads, sowie Aspekten der Wiener Wohnkultur, die Reiters spätere Wohnhauskonzepte stark beeinflussten; seinem weiteren Studienaufenthalt in München, der durch seinen Professor Eduard Pfeiffer von den Grundsätzen des *Deutschen Werkbundes* geprägt war, dessen Gleichschaltung in einem Exkurs zu den berufsständischen Veränderungen Architekturschaffender im *Dritten Reich* gesondert thematisiert wird; die Phase Reiters Tätigkeit in Salzburg als selbstständiger Architekt und schließlich der Zusammenschluss mit dem Architekten Otto Strohmayer, mit dessen Bekanntschaft sein beruflicher „Aufstieg“ Ende der 1930er Jahre begann.

Vor diesem Hintergrund werden die gemeinsamen Betätigungsfelder untersucht: Die Inszenierung der Stadt Salzburg bei Hitlers Einzug im April 1938, der Umbau von *Schloss Kleßheim* zum Gästehaus des Führers 1940 bis 1942, die geplante Erweiterung von *Schloss Fuschl am See* für den Reichsaußenminister Joachim von Ribbentrop 1939 und zuletzt die von „Gauleiter“ Dr. Friedrich Rainer in Auftrag gegebene gigantomanische Verbauung der Salzburger Stadtberge – Kapuzinerberg (Imberg) und Mönchsberg – in Form eines Repräsentationsforums (NSDAP) bzw. Generalkommandos (Wehrmacht) bestehend aus gewaltigen Prestigebauten ab den 1940er Jahren, speziell Reiters eigene Entwürfe für ein Festspielhaus auf dem Imberg und ein Hotel auf dem Bürgelstein.

Hinzu kommen kulturtheoretische Untersuchungen der Architekturpropaganda als „Hebel für Massenbewegung“, Überlegungen zur Planungseuphorie in Hinblick auf den Begriff der Architekturutopie, als auch die Thematisierung der Zwangsarbeit in Steinbrüchen und Ziegeleien, die mit Hitlers Bauphantasien von Anbeginn eng verknüpft war. Gegen Ende der Arbeit werden Reiters letzte Entwürfe für das NS-Regime dargestellt und das wenige vorhandene Material zu seinen Tätigkeitsbereichen nach dem Zweiten Weltkrieg und vor seinem Tod in den 1950er Jahren. Ein letztes Kapitel widmet sich Aspekten der Verantwortung und Mittäterschaft mit dem Verweis auf die Philosophin Hannah Arendt.

Trotz der Kontinuität seines Schaffens macht die Rekonstruktion der unterschiedlichen Lebensabschnitte Otto Reiters deutlich, dass es sich bei seinen Tätigkeiten als Architekt nicht um eine logisch lineare Entwicklung handelte. Die Untersuchung der Bestimmungsfaktoren zeigt, wie Architekten die Interessen nationalsozialistischer Kunstpolitik annahmen und unterstützten, insbesondere dann, wenn diese Interessen mit dem persönlichen Bedürfnis, das *Dritte Reich* baulich zu prägen übereinstimmten. Dies war bei Otto Reitter offensichtlich der Fall. Die Herleitung seiner Karriere exemplifiziert die Extreme „künstlerischer Anteilnahme“ im Rahmen uneingeschränkter Gewaltherrschaft, aber auch die charakteristische Entwicklung einer österreichischen Stadt, die sich nicht zuletzt durch Reiters architektonischen Beitrag in eine NS-Kulturfestung verwandeln sollte.

Die Darstellung der Genealogie der großenwahnsinnigen Projekte für Salzburg während der NS-Zeit und deren ununterbrochene Propagierung veranschaulicht das Potential,

dass dem Medium der Architektur als Katalysator nationalsozialistischer Expansionspolitik beigemessen wurde. Sie spiegelt in erschreckender Weise das Ausmaß der Vernichtung wider, das sich hinter den „Kulissen“ dieser „Demonstrationsarchitektur“ zutrug: in Konzentrations- und Zwangsarbeiterlagern, in Steinbrüchen und Ziegeleibetrieben, wo tausende Menschen den Bedarf an Baumaterial mit ihrem Leben bezahlen mussten.

Abstract (englisch)

Utopian Architecture?

NS-planning in Salzburg. Previous history and context using the example of Otto Reitter

The task with regard to this assignment include the research, analysis and presentation of architectural planning for Salzburg during the time of National Socialism by the Austrian architect Otto Reitter (1896-1958). Also considered will be a theoretically inspired reconstruction of his activities as an acting body by way of analytical reflections concerning the procedure and functioning of NS-architecture in particular. This work aims at making comprehensible a general process in the history of architecture in the first half of the 20th century on the basis of the individual story of someone's life.

The paper at hand gives detailed attention to the career progression of the Salzburg-based architect Otto Reitter as seen in three periods. The first period examines his student years at the *Kunstgewerbeschule* in Vienna in the early 1920ies in Oskar Strnad's class for architecture, as well as aspects of the Viennese home décor, which happened to be of great significance for Reitter's concepts of apartment buildings later on. The second period considers his residency in Munich as a student and employee of Prof. Eduard Pfeiffer, where he was affected by the principles of the *Deutscher Werkbund*, whose phasing will be picked out as a theme separately in an excursus on the occupational changes of architects within the *Third Reich*. The third period looks at Reitter's activities in Salzburg as an independent architect and at his partnership with the architect Otto Strohmayer, because of whose acknowledgement his professional "rise" began in the late 1930ies.

Against this background their consolidated field of job-related activity will be discussed: the orchestration of the city of Salzburg in order to mark Hitler's entering in April of 1939, the remodelling of the *Palace of Kleßheim* into the guesthouse of the "Führer" from 1940 to 1942 and the projected expansion of the *Palace of Fuschl* for the *Third Reich*'s foreign minister Joachim von Ribbentrop in 1939. The last large work of theirs that will be reflected on is the gargantuan timbering of Salzburg's surrounding hills in the 1940ies – Kapuzinerberg (Imberg) and Mönchsberg – on the authority of "Gauleiter" Dr. Friedrich Rainer in order to create a representative "Forum" (NSDAP) and a military command centre (*Wehrmacht*) consisting of massive, prestigious buildings, specifically Reitter's own drafts for an opera house on Imberg and *Hotel Bürgerstein*.

Additionally this paper takes a theoretical approach analysing architectural propaganda as a device to control the masses, taking into account the euphoria of architectural planning particularly with regard to the concept of utopian architecture and the debate on forced labour in stone quarries and brickyards, which had been interrelated with Hitler's building fantasies right from the start. Towards the end of this thesis the little material available on Reitter's practice and last ideas after Second World War and before his death in the 1950ies are presented. Finally, the last chapter is devoted to aspects of responsibility and complicity with reference to the philosopher Hannah Arendt.

Irrespective of the continuity of his work, the reconstruction of the different phases of Otto Reitter's life clearly reveal that his occupation as an architect did not resemble a logically coherent development. Research has shown how architects adopted the interests of national socialist's cultural policies, how these were supported whenever they coincided

with the personal need to shape the *Third Reich* architecturally. This is the case with Otto Reitter. The derivation of his career precisely exemplifies the extremes of “artistic sympathy” within the realms of unlimited despotism, yet also demonstrates the particular changes of an Austrian town destined to be transformed into a NS-fortress of culture with the help of Reitter’s architectural contribution.

The description of the genealogy of his megalomaniac projects in Salzburg during the time of National Socialism and the continuous propaganda campaign illustrates the potential attributed for the medium of architecture as a catalyst of national socialist expansionary policy. It reflects appallingly the dimension of destruction “behind the scenes” of NS-architecture, taking place within the barriers of concentration and forced labour camps, in stone quarries and brickyards, where thousands of people lost their lives to cover the demands of construction material.

