



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Die Gründung eines theaterwissenschaftlichen
Forschungsapparates im Nationalsozialismus.
Zur Sammlungsgeschichte der Bestände am
Zentralinstitut für Theaterwissenschaft der
Universität Wien 1943-1945“

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Martina Cuba, MSc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Dr.-Studium der Philosophie Theater-,
Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorraussetzungen für einen theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat in Wien	5
2. Zur Sammlungsgeschichte von Theatralia und theaterhistorischen Sammlungen in Wien, München, Leipzig, Berlin und Hamburg	9
Wiener Stadtbibliothek - Sammlungen 1856-1950	10
Gründungen von Theatermuseen und Theatersammlungen in Europa	23
Theatermuseum Clara-Ziegler-Stiftung in München	25
Theatermuseum der Preußischen Staatstheater in Berlin — Sammlung Louis Schneider	27
Theatersammlung der Hansestadt Hamburg	30
3. Theatersammlungen und universitäre Forschungsapparate als Quellenfundus für das Fach Theaterwissenschaft	32
Max Herrmann und die Theaterwissenschaft in Berlin	35
Artur Kutscher und die Theaterwissenschaft in München	42
Albert Kösters Theatersammlung in Leipzig 1907	45
Eugen Wolffs Theatersammlung in Kiel 1912	47
4. Joseph Gregor und die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien 1922-1953	49
Joseph Gregor ambivalenter Sammler und Bibliothekar	50
„Dynamische Erwerbungspolitik“ 1933-1945	54
Bestände der Theatersammlung	55
Joseph Gregor – Theaterhistoriker und Literat	71
Joseph Gregor – Librettist von Richard Strauss	74
Ausstellungen und Bundestheatermuseum im Burgtheater	77
Gregors universitäre Ambitionen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft	82
5. Carl Niessen und die theaterwissenschaftlichen Sammlungen in Köln 1920-1950	85
Niessen und die „totale“ Theaterwissenschaft	87
Niessen — Forscher und Sammler	89
Bestände der Theatersammlung	95
6. Heinz Kindermann — „Visionär des Deutschtums“ als Prototyp eines NS-Theaterwissenschaftlers	105
Zentralinstitut für Theaterwissenschaft	117
Der NS-Theaterwissenschaftler Kindermann	122
Erbe und Sendung eines Nationaltheaters — Burgtheaterbuch 1939 und 1944	124
Raimund Biografie	132

Niessens offener Disput mit Kindermann 1943-1944	136
Margret Dietrich	139
7. Forschungsapparat am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943-1945	142
Quellenbestimmung und Ausrichtung der Sammlungen	145
„Sichern“ durch Sammeln — Bestandsaufbau	147
Theaterwissenschaftliche Forschungsarbeit 1943-1945	155
Theatergeschichte des deutschen Volkes	156
Sachwörterbuch für Theaterwissenschaft	156
Handbuch der Theaterwissenschaft	157
Ostdeutsche Theater	159
Vortragsveröffentlichungen	159
Schriftenreihe Theatergeschichtliche Forschungen	160
Kriegspropagandistische Schriften für einen mobilen Forschungsapparat - Rundbriefe	161
Sonderveranstaltungen	168
8. Textmaterialien	174
Systematik und Bestandsaufbau der theaterwissenschaftlichen Bibliothek	174
Sammlung Busch und Bibliothek Palffy	179
Autographensammlung	181
Theaterarchiv Leuschke	182
Kriegstheatersammlung	183
Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart“	184
Programmheftsammlung	193
Zensurarchiv Heinrich Hubert Houben	196
Archiv Materialien zur Filmwissenschaft und Drehbuchsammlung	199
9. Bildmaterialien	201
Aufbau des Bild-Archivs und Bestände 1943 bis 1945	203
Fotografie- und Glasdiassammlung	205
Sammlung Bildnisse von Generalintendanten und Dokumentarplastiken	207
Bühnenbildmodell-, Masken- und Puppenspielsammlung	210
Objektsammlung	210
10. Eduard Castle und Friedrich Kainz — „Hüter“ des theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates von 1945 bis 1954	212
11. Abkürzungsverzeichnis und Abbildungsverzeichnis	221
12. Literaturverzeichnis	222
13. Archivverzeichnis	244
14. Zusammenfassung	245

Dank

Mein Dank gilt vor allem meiner Kollegin und Betreuerin Birgit Peter. Ihrer steten Förderung — weit über das übliche Maß hinaus — ist es zu verdanken, dass ich an meinem „Projekt Dissertation“ dran geblieben bin und es auch abgeschlossen habe.

Bei Gabriele C. Pfeiffer möchte ich mich besonders herzlich bedanken, für Ihr immer offenes Ohr, ihren guten Zuspruch und die besten Ratschläge an Wendepunkten in der Arbeit.

Anton Fuxjäger danke ich sehr herzlich für seine mentale Unterstützung und seine Geduld, wenn technischer Rat gefragt war.

Bei Rainer M. Köppl bedanke ich mich, für das Interesse an meinem Thema und die guten Gespräche.

Regina Posch, Louise Hartmann, Johannes Rendl, Phillip Kubinger und Isolde Baum danke ich sehr herzlich für Ihre bibliothekarische Unterstützung und für Ihre Aufmunterungen, vor allem in der Endphase.

Bedanken möchte ich mich auch bei Andrea Neidhart, Claudia Mayerhofer, Sara Tiefenbacher, Klaus Illmayer und Michael Burger für die Beschaffung von Literatur und guten Rat.

Bei meinen Eltern möchte ich mich besonders für ihre Unterstützung, Hilfe und die zur Verfügungstellung von unlimitierter Zeit bedanken.

Vielen Dank an meine Freundinnen und Freunde, vor allem an Andrea, Alexandra, Ina, Inge, Birgit, Melanie und Friederike für ihren Glauben an mich und an Krystyna und Inge für ihren unermüdlichen Einsatz.

Der größte Dank aber gebührt meinem Mann, der für meiner Arbeit immer Verständnis gehabt hat und der mich ermutigt hat, mein Projekt abzuschließen.

1. Vorraussetzungen für einen theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat in Wien

Wissensgenerierung durch einen Forschungsapparat

Theaterhistoriografie generiert Wissen, indem sie Materialien nach Relevanz für bestimmte Fragestellungen auswählt, zuordnet und auswertet. Theaterwissenschaftliche Forschungsapparate und Sammlungen tragen grundsätzlich durch ihre Konzeption und die daraus abgeleiteten Ordnungssysteme für die Materialien zur Wissensgenerierung im Fach bei. Im Fall des Wiener Forschungsapparates lässt sich anhand des Ordnungssystems die Taxonomie für das Fach festlegen, eine Taxonomie die in nationalsozialistischer Ideologie und Wissenschaftsauffassung ihre Grundlage findet.

Michel Foucault stellte in *Die Ordnung der Dinge* ein strukturierendes Ordnungsmuster für Wissen neben philosophische Diskurse und entwickelte basierend darauf ein funktionales Verhältnis zwischen Zeichen und Dingen, zwischen Denken und Schreiben.

„Denn es handelt sich nicht darum, Konsequenzen zu verbinden, sondern konkrete Inhalte aneinander anzunähern, zu analysieren, zu isolieren, anzupassen und zu verschachteln. Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigsten dem Anschein nach) als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen.“¹

Auch ein theaterwissenschaftlicher Forschungsapparat mit seiner an der Disziplin orientierten strukturierten Ordnung stellt ein Verhältnis zwischen Zeichen und Dingen her. Informationen in Form von Text- und Bildmaterialien werden gesammelt, isoliert und geordnet. Dadurch wird das Material für die Forschung einem fachspezifischen Archiv zugeführt, nach theaterwissenschaftlichen Kategorien strukturiert und zur theaterhistoriografischen Wissensgenerierung zur Verfügung gestellt.

Forscherinnen und Forscher wählen Materialien aus, analysieren sie, nähern die konkreten Inhalte einander an und verschachteln diese, wodurch verschriftlichtes Wissen über den Gegenstand entsteht. Der Beitrag den theaterwissenschaftliche Forschungsapparate für Wissensgenerierung leisten, ist Foucault zu Folge bedeutsam.

„Da vom Forschungsgegenstand Inszenierung /Aufführung ohne Zutun nur Materialfragmente überleben können, muß Theaterdokumentation vor allem *Produktion* sein: Sicherung des Materials, Gestaltung der Dokumente, Herstellung des Forschungsgegenstandes Inszenierung/Aufführung in einer technologisch hochgerüsteten Gesellschaft.“²

¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 22.

² Rainer M. Köppl, „Das Tun der Narren“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1990, S. 351-369, hier: S. 360.

Diese Worte vom Wiener Medienwissenschaftler Rainer M. Köppl, geschrieben 1990, umreißen treffend den Ist-Zustand des ehemaligen Forschungsapparates des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft, der ab 2007 bis 2017 von Birgit Peter und mir wiederaufgefunden wurde. Da die „Produktion“ für den Forschungsapparat nach 1945 größtenteils eingestellt und das vorhandene Material nicht gesichert wurde, „überlebte“ das Meiste des Materials und der Dokumente nicht. Angesichts der Fülle des, in Berichten von Institutsgründer Heinz Kindermann (1894-1985), später von Eduard Castle (1875-1959) und Friedrich Kainz (1897-1977) beschriebenen Forschungsmaterials, ist es bedauerlich, dass nur ein Bruchteil davon die Jahrzehnte überdauerte.³

Sammlungsgeschichte und Institutsgeschichte sind eng mit einander verwoben. Heinz Kindermann begann 1943 mit der Einrichtung eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates am Wiener Zentralinstitut für Theaterwissenschaft. Seine Vision war es, in kürzester Zeit ein Forschungsinstitut zu etablieren, dessen Bestände und Sammlungen nationalen und internationalen Forschenden bekannt und zugänglich sein sollten. Der Aufbau hatte in den ersten Jahren nach der Institutsgründung höchste Priorität und wurde mit den entsprechenden Mitteln vorangetrieben, um Forschung und Lehre möglichst rasch mit entsprechender Literatur und Material zu versorgen. Kindermann orientierte sich dabei an bereits bestehenden theaterwissenschaftlichen Einrichtungen und Sammlungen im deutschsprachigen Raum deren Geschichte im ersten Kapitel der Arbeit nachgegangen wird. Nachdem die Gründungsphase der ersten theaterwissenschaftlichen Institute, der ich das zweite Kapitel widme, in den 1920er Jahren abgeschlossen war, begannen einige mit dem Aufbau von institutseigenen Theatersammlungen für Forschung und Lehre. Die Zusammenstellung dieser Theatersammlungen und die unterschiedlichen Motive für deren Initiierung werden in diesem Teil der Arbeit ausgeführt. Damit scheint mir die Grundlage gegeben, um den Begründer des Zentralinstituts und damit auch des Forschungsapparats Heinz Kindermann historisch zu positionieren.

³ Heinz Kindermann, *Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.), Nr. 1 - Nr. 5, Wien: Holzhausen, 1943-1944, Heinz Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien - Ein Bericht von Univ. Prof. Dr. Heinz Kindermann, unveröffentlichtes Typoskript, o.D. [vermutlich Mai 1944], ÖStA/AdR Zentralinstitut und Heinz Kindermann Brief an Ernst Fischer, Wien 18.6.1945, AdR, Bundesministerium für Unterricht, Personalakten, Heinz Kindermann, AZ 862, fol. 396-418, in der Folge Denkschrift, „Wien, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, in: André Veinstein (Hg.), *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde*, avec les concours de: Rosamond Gilder et George Freedley, Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle de la Fédération Internationale des Associations de Bibliothécaires, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, S. 111-114; Castle, Eduard, „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft Wien“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1945/46*, Wien: Gerlach & Wiedling, 1946, S. 234-241; Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954, fol. 1-72, TFMA, in der Folge Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954.

Die weiteren aufeinanderfolgenden Abschnitte widmen sich den beiden großen Kontrahenten Heinz Kindermanns, Joseph Gregor (1888-1960) und Carl Niessen (1890-1969), in Hinblick auf ihren Sammlungsaufbau in der Theatersammlung der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek und in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. In Wien waren die Voraussetzungen für die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien und eines institutseigenen Forschungsapparates mehr als günstig. Es existierten zwei große Theatersammlungen, in der Wiener Stadtbibliothek (heute Wienbibliothek) und der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek, die über umfassende Bestände verfügten. Die Gründung des Forschungsapparates am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943 wird im fünften Kapitel ausführlich dargestellt und auf die einzelnen Materialien eingegangen. Der theaterhistoriografische Prozess dieser Arbeit entfaltete sich anhand der Wechselwirkung von vorhandenem Quellenmaterial und der Rekonstruktion seiner möglichen Zuordnung im Forschungsapparat des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft. Durch die chronologische Dokumentation der Sammlungen wird gleichzeitig ihre Entstehungsgeschichte beschrieben. Im letzten Abschnitt befasste ich mich mit den Jahren nach 1945 und den letzten Dokumentationen über diesen ehemaligen Forschungsapparat. Nach der Wiedereinsetzung von Heinz Kindermann 1954 konnten bis zum Abschluss dieser Arbeit keine weiteren Dokumentationen zum ehemaligen Forschungsapparat aufgefunden werden. Doch besteht die Hoffnung, nach Sichtung der unglaublich zahlreichen ungeordneten Materialien im Archiv noch weitere Dokumente und bisher verschollene Originalmaterialien wieder aufzufinden.

Insbesondere diese Begründung eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates im Nationalsozialismus macht eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den vorhandenen Materialien notwendig. Dieses Material bildet die Grundlage für fachhistorische, aber auch theaterhistoriografische Forschungen. Der Mainzer Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder erläuterte 2005 den Begriff „Theaterhistoriografie“ als „das ordnende und interpretierende Forschen und Schreiben über Theaterereignisse und -strukturen der Vergangenheit.“⁴ In diesem Sinne, sollen die Ergebnisse meiner Arbeit für die Forschung zur Verfügung stehen.

Die intensive Zusammenarbeit mit Birgit Peter, Leiterin des Archivs des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, beförderte mein Interesse eine Grundlage zur

⁴ Friedemann Kreuder, „Theaterhistoriographie“, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl, Stuttgart: Metzler, 2014, S. 368-370, hier: S. 368.

weiteren Erforschung des von uns aufgefundenen Materials zu erarbeiten. Unser erster gemeinsamer Schritt fand 2008 mit dem Ausstellungs- und Publikationsprojekt zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft „*Wissenschaft nach der Mode?*“ statt.⁵ Die Sichtung, Aufbereitung und Erhaltung des noch vorhandenen Materials ist essentiell, um weitere Forschungen anzuregen und zu ermöglichen. Meine Arbeit versteht sich als Beitrag, einen Überblick über die gesamten Bestände des Wiener theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates zu geben und diesen vergleichbaren Forschungsapparaten gegenüberzustellen.

⁵ Birgit Peter, Martina Payr (Hg.), »*Wissenschaft nach der Mode?*«. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008.

2. Zur Sammlungsgeschichte von Theatralia und theaterhistorischen Sammlungen in Wien, München, Leipzig, Berlin und Hamburg

Harald Buhlan widmete sich in seinem, in den frühen 1980er Jahren, verfassten Buch *Theatersammlung und Öffentlichkeit*⁶ als einer der ersten Theaterwissenschaftler der Geschichte des Sammelns von Theatralia, der Rezeption durch die Theaterwissenschaft und der damit verbundenen Auswirkung auf die Sammlungspraxis.⁷ Nach seinen Analysen hat die Sammlungstätigkeit von Theatralia „zwei Wurzeln, eine institutionelle und eine personale.“⁸ Die ersten institutionellen Sammlungen waren die Archive von Theatern. Mitte des 18. Jahrhundert kamen die ersten Privatsammlungen hinzu. Die „frühen Historiographen des Theaters“ und „nach historischer Fundierung ihres Gegenstandes strebenden Theaterpublizisten“ begannen Sammlungen anzulegen, um ihrer Leidenschaft für das Theater sichtbar Ausdruck zu verleihen. Buhlan begreift die Gründung von Theatern und die Entstehung des Faches Theaterwissenschaft als parallele Entwicklung. Durch institutionelles und privates Sammeln war es den Forschern der frühen Theaterwissenschaft leichter möglich, auf Quellenmaterial zuzugreifen.⁹ Auch für den Fachhistoriker und Max Herrmann Experten Stefan Corssen war das Material die Basis und seine „Veranschaulichungsfunktion“¹⁰ untermauerte die Auswertungen der frühen Theaterwissenschaft.

„Erst die Sammlung von Überresten vergangener Theaterepochen ermöglichte es dem Theaterhistoriker, seinen Forschungen ein materielles Fundament zu verschaffen, das seinerzeit als unabdingbar galt.“¹¹

Die junge Disziplin profitierte in besonderer Weise davon, dass dem Sammeln im 19. Jahrhundert eine ganz besondere Bedeutung zukam. Museen, Bibliotheken und Herausgeber von Enzyklopädien und ersten literarischen Editionen arbeiteten gezielt daran, Materialien zu sammeln, zu bewahren, zu ordnen, zu verzeichnen und zu veröffentlichen. Diesen spezifischen Umgang mit der eigenen Vergangenheit beschreibt

⁶ Harald Buhlan, *Theatersammlung und Öffentlichkeit. Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“*, Frankfurt am Main: Lang, 1983.

⁷ Vgl. Buhlan (1983), S. 23-40.

⁸ Ebd., S. 27.

⁹ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁰ Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Tübingen: Niemeyer, 1998, (Theatron 24), S. 63.

¹¹ Corssen (1998), ebd., S. 63.

der französische Historiker Pierre Nora treffend als „lieu de mémoire“¹², ein „Gedächtnisort“ wird beim „Übergang vom Gedächtnis zur Geschichte“¹³ konstruiert und bewahrt die Vergangenheit vor dem Verschwinden. Museen, Bibliotheken und Sammlungen benennt er als „Gedächtnisvehikel“¹⁴, die dazu beitragen Vergangenheit zu schaffen und Identität herauszubilden. Als Orte der Aufbewahrung speichern sie nicht nur das kollektive, kulturelle Vermächtnis, sondern tragen auch heute aktiv in ihrer Rolle als „Gedächtnisorte“ zur Vergangenheitskonstruktion und -produktion bei. In den Anfängen der universitären Disziplin Theaterwissenschaft, um 1900, erleichterte die Verfügbarkeit von diversen Theatralia in den Theatersammlungen die wissenschaftliche Auswertung.

Wiener Stadtbibliothek - Sammlungen 1856-1950

1856 fasste der Wiener Gemeinderat den Beschluss zur Einrichtung einer Communal-Bibliothek. Kurz danach, 1857, erließ Kaiser Franz Josef I. ein Dekret zum Abbruch der Stadtbefestigungen und gab die davor gelagerten Glacis zur Bebauung frei. Damit waren die Weichen für den Baubeginn des großmaßstäblichen, städtebaulichen Projektes der Ringstraße gestellt. Ziel war es Wien mit der Anlage der Ringstraße und den sie flankierenden Monumentalbauten endlich zu einer konkurrenzfähigen Reichshaupt- und Residenzstadt nach europäischen Maßstab umzugestalten.

Dazu schreibt der Historiker und Ringstraßenexperte Harald R. Stühlinger:

„Mit der ursächlichen Absicht, dem österreichischen Kaiserreich eine imperiale Erscheinung und eine mit anderen Städten konkurrenzfähige Reichshauptstadt zu geben, wurde eine der repräsentativsten Straßenschöpfungen des 19. Jahrhunderts geschaffen. Der städtebauliche Gestus, der durch den symbolischen unterstrichen wurde, drückte die unmissverständliche Intention aus, ein autarkes Stück monumentalen Städtebaus im Verein mit grandios wirkenden Repräsentationsarchitekturen zu errichten.“¹⁵

Diese Gunst der Stunde nützte die Gemeinde Wien und ließ Pläne für ein angemessenes repräsentatives Gebäude am Ring erstellen. Für den Bau des neuen Rathauses war ursprünglich ein Areal am heutigen Schubert-Ring, gegenüber dem Stadtpark, vorgesehen.¹⁶ Es kam jedoch anders. Im April 1870 überreichte der amtierende

¹² Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin: Wagenbach, 1990, S. 7.

Nora übernimmt den Begriff „Gedächtnisort“ aus dem Werk von Frances A. Yates, *The art of memory*, London: Routledge, 1966. Yates zitiert darin die lateinische Tradition der Mnemotechnik für den Redner, die darin bestand jeden Gedanken mit einem Gegenstand in einem Haus zu verknüpfen. Die Gedächtniskunst bestand darin, ein Verzeichnis dieser loci memoriae zu erstellen.

¹³ Ebd., S. 21.

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Harald R. Stühlinger, „Das städtebauliche Projekt der Ringstrasse“, in: ders. (Hg.), *Vom Werden der Ringstrasse*, Wien: Metroverl., 2015, S. 73-93, hier: S.93.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 89.

Bürgermeister Cajetan Felder (1814-1894) in Begleitung des Architekten und Dombaumeisters Friedrich Freiherr von Schmidt (1825-1891) und des Vorsitzenden der Bausektion im Gemeinderat, Friedrich Stach (1830-1906) dem Kaiser den Plan zur Neugestaltung des ehemaligen Exerzier- und Paradeplatzes und zur Lage des neuen Rathauses.¹⁷ Im Juni 1870 erfolgte die kaiserliche Baugenehmigung und der Baugrund wurde unentgeltlich gegen den ursprünglich geplanten getauscht. In Sichtweite zur Hofburg entstand nun in den nächsten Jahren der riesige Rathauskomplex, geplant von Schmidt im Stil mittelalterlicher Gotik, mit vielen Renaissance-Elementen, aber zeitgemäß modernster Funktionalität. Vergleichbar einem Schloss mit dazugehöriger Parkanlage spiegelte das neue Rathaus den Anspruch des Bürgertums auf Repräsentation und demokratisches Mitspracherecht für die kommende Zeit wieder.

In diesem großzügigen Gebäude standen nun auch für die Bibliothek endlich größere Räumlichkeiten in Aussicht. Die beengte Situation im über die Jahrhunderte immer wieder aus- und umgebauten „Alten Rathaus“ in der Wipplingerstraße in der Inneren Stadt war ziemlich rasch zu einem kaum administrierbaren Problem geworden. Nach der Übersiedlung konnten die Bestände nun sachgemäß untergebracht werden. Für ihre Benützung stand den Lesern und Leserinnen ein großzügiger Lesesaal zur Verfügung. So entwickelte sich aus einer anfänglich überschaubaren Verwaltungsbibliothek, gedacht ausschließlich für den Amtsgebrauch eine der repräsentativsten Bibliotheken für Wiener Kulturgeschichte. Am Ende des 19. Jahrhunderts konnte die Stadtbibliothek von sich behaupten eine kulturwissenschaftliche Spezialbibliothek zu sein, die dem Wissensdrang ihrer Besucher und Besucherinnen nach Literatur, Musik und Kunst entgegenkam.¹⁸

Die Wiener Stadtbibliothek wurde maßgeblich von drei Direktoren aufgebaut und geprägt: Karl Weiß (1826-1895), Carl Glossy (1848-1937) und Eugen Probst (1858-1937).

Die Historikerin Verena Pawlowsky hat 2006 darauf hingewiesen, dass Weiß während seiner Zeit in der Bibliothek sich den Ruf als einer der wichtigsten Historiker des 19. Jahrhunderts erarbeitete.¹⁹ Weiß war autodidakter Archivar und Bibliothekar. Er leitete die Bibliothek ab 1858 und ab 1863 auch das Archiv bis zu seiner Pensionierung 1889. Als

¹⁷ Vgl. Alfred Pfoser, „Wie das Wiener Grossbürgertum die Gunst der Stunde zu nutzen wusste“, in: Harald R. Stühlinger (Hg.), *Vom Werden der Ringstrasse*, Wien: Metroverl., 2015, S. 119-139, hier: S. 136.

¹⁸ Informationen zur Geschichte der Wiener Stadtbibliothek 1856-1950 aus: Verena Pawlowsky, „Die Wiener Stadtbibliothek 1856-1904“, in: Julia Danielczyk (Hg.), *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 2006, S. 25-75; Julia Danielczyk, „Die Wiener Stadtbibliothek 1905-1938“, in: dies. (Hg.), *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 2006, S. 96-147 und Christian Mertens, „Die Wiener Stadtbibliothek 1938-1956“, in: Julia Danielczyk (Hg.), *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 2006, S. 171-190.

¹⁹ Vgl. Pawlowsky (2006), S. 26.

ausgewiesener Experte für Akten und Bücher wurde er in der Redaktion und Drucklegung der Verwaltungsberichte der Stadt Wien, bei Gutachten und Beurteilungen von Subventionsansuchen und bei der Umbenennung von Wiener Straßen herangezogen.²⁰ Mit großem Erfolg gestaltete Weiß Ausstellungen und richtete anlässlich der Weltausstellung 1873 eine patriotische Schau zur Geschichte des Wiener Bürgertums aus. Als Belohnung für seinen Einsatz erweiterte sich ab 1874 seine Tätigkeit nochmals um die Leitung des städtischen Waffenmuseums und ab 1887 um die des Historischen Museums der Stadt Wien. In den 1860er und 1870er Jahren erwarb die Bibliothek hauptsächlich Nachlässe von Historikern, die damals gerade zur Versteigerung kamen. Darunter die bedeutendsten und schönsten Viennensia-Sammlungen ihrer Zeit, von Josef Feil (1811-1862) im Jahr 1863, von Franz Haydinger (1797-1876), von Theodor von Karajan (1810-1873) 1879 und von Albert von Camesina (1806-1881) 1885. Seit dieser Zeit sammelt die Wiener Stadtbibliothek Viennensia, Bücher zur Geschichte, Topographie, Kulturgeschichte von Wien und „schöne Literatur“ Wiener Herkunft. Josef Feil war studierter Jurist und ein sehr geschätzter Historiker für den Wiener Raum. Das Angebot, 1850 die Lehrkanzel für Geschichte an der Universität Wien zu übernehmen, schlug er aus und wurde statt dessen 1854 Ministerialsekretär im k.k. Unterrichtsministerium. In seiner Funktion setzte er sich für das im selben Jahr gegründete Institut für österreichische Geschichtsforschung (IÖG)²¹ ein und unterstützte zahlreiche historische Vereine. Feil war bis 1858, gemeinsam mit Camesina, für die Buchbeschaffung der Wiener Stadtbibliothek zuständig.²² Außerdem gehörte er, wie auch Camesina und Theodor von Karajan, dem „Dienstagskränzchen“ an, dessen Mitglieder sich der Erforschung heimischer Geschichte widmeten.²³ Albert von Camersina stammte aus einer wohlhabenden Familie und war ein vielfach ausgezeichnete Grafiker und Altertumsforscher. 1848 begann er mit seinen geschichtlichen Forschungen über Wien. 1853 begründete er mit Feil den Wiener Altertumsverein, dessen erster Präsident 1854 Karajan wurde.²⁴ Theodor von Karajan, war Historiker und Literaturhistoriker und arbeitete, bevor er 1841 Beamter der Hofbibliothek

²⁰ Vgl. ebd., S 35 f.

²¹ Das Institut für österreichische Geschichtsforschung (IÖG) ist seit seiner Gründung im Hauptgebäude der Universität Wien untergebrachte Institut. Seit dem 1. Jänner 2016 gehört es als wissenschaftliche Organisationseinheit gemäß § 40a Universitätsgesetz 2002 der Universität Wien im Rahmen der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät an. Bis dahin war es eine wissenschaftliche Einrichtung des Bundes, eine nachgeordnete Dienststelle des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft. Vgl. *Institut für österreichische Geschichtsforschung (IÖG) Website*, <https://www.geschichtsforschung.ac.at>, Stand: 02.02.2017.

²² Vgl. Pawlowsky (2006), S. 32.

²³ Vgl. U. Denk, „Joseph Feil“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 und Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarb. Aufl., Online Edition http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_F/Feil_Joseph_1811_1862.xml, Stand: 02.02.2017.

²⁴ Vgl. „Albert Camersina“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 und Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarb. Aufl., Online Edition, http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_C/Camesina_Albert_1806_1881.xml, Stand: 02.02.2017.

wurde, eine Zeit lang unter Franz Grillparzer (1791-1872) im Hofkammerarchiv. Grillparzer erkannte Karajans Begabung, der in diesen Jahren seine germanistischen und historischen Studien vorantrieb und schätzte ihn auch sehr. Franz Haydinger wiederum verdiente seinen Lebensunterhalt als Gastwirt in Wien-Margareten. Zu großem Wohlstand gekommen, konnte er sich ausgiebig seiner eigentlichen Leidenschaft, der Bibliophilie widmen. Im Lauf seines Lebens legte er eine mehr als 12.000 Titel umfassende Sammlung zur Geschichte, Theatergeschichte, Kostümkunde, deutsche Literatur - vor allem Erstausgaben - Geschichte der Reformation und Gegenreformation bis zu den Hexenprozessen an. So besaß Haydinger bald die bedeutendste private Viennensia-Bibliothek in Wien, mit vielen Raritäten über die Türkenbelagerung im Jahr 1683. Nach Haydingers Tod konnte Direktor Weiß davon nur den Viennensia-, Josephinica- und Theatralia-Teil der Sammlung, immerhin doch mehr als 5.000 Titel, für die Stadtbibliothek ankaufen. Der Wert der Sammlung lässt sich an der Höhe des Ankaufssumme ermessen. Der Ankauf der gesamten Bibliothek hätte das Erwerbungsbudget bei Weitem gesprengt. Immerhin bewilligte der Gemeinderat 8.000 Gulden für den Erwerb des Kernstückes der Sammlung, die höchste Summe die seit Bestehen der Bibliothek jemals bewilligt wurde. Der Rest der außergewöhnlichen Sammlung wurde danach versteigert.²⁵

Ab 1851 wurde in der Hofbibliothek unter Weiß' Leitung mit der Anlegung des Handschriftenkatalogs begonnen.²⁶ Die stetig anwachsenden Bestände führten rasch zu erheblichem Platzmangel. Erst die Übersiedlung der Stadtbibliothek ab 1882 bis 1886 vom alten Rathaus in der Wipplingerstraße in das neue Rathaus am Ring konnte Abhilfe schaffen und die beengte Raumsituation endlich entspannen. Mit Weiß' Pensionierung 1889 kam es dann zu neuerlichen, grundlegenden Änderungen in den Sammlungen. Archiv, Bibliothek und historisches Museum wurden administrativ wieder getrennt. Das Archiv erhielt einen eigenen Leiter, während Bibliothek und Museum unter einer Leitung verblieben. Mit dieser wurde Carl Glossy betraut. Er war studierter Jurist und erhielt 1881 die Stelle als erster Kustos in den Sammlungen. Sein eigentliches Interesse aber galt den historischen Forschungen zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte sowie Theaterzensur im 19. Jahrhundert. So fasste der österreichische Schriftsteller und

²⁵ Leopold Tatzer, „Seltene Viennensia der Stadtbibliothek“, in: *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Stadtbibliothek 1856-1956*, Wien: Jugend und Volk, 1956, S. 46-69, hier: S. 48.

²⁶ Vgl. „Theodor Georg von Karajan“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 und Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarb. Aufl., Online Edition, http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Karajan_Theodor-Georg_1810_1873.xml, Stand: 02.02.2017.

Publizist, Edwin Rollett (1889-1964), anlässlich der Festschrift zu Glossys 85. Geburtstag zusammen, dass

„(...), gerade diese Arbeit, die ihm die reichen und vielfach unerschlossenen Schatzkammern der städtischen Sammlung zugänglich machte, ja darüber hinaus noch die Pflicht zur Mehrung und Erweiterung der Bestände aus dem noch ungleich größeren und verlockenderen Gebiet privaten Reliquienbesitzes auferlegte, hat einen ganz besonders belebenden Impuls für die Forschergabe Glossys gespendet.“²⁷

Weiter schilderte Rollett ihn als „gründlichen Forscher“ und ebenso „ausgezeichneten Erzähler“, diese Eigenschaften machten den „Chronisten zum Geschichtsschreiber Wiens im 18. und 19. Jahrhundert“.²⁸ Oswald Redlich, 1933 Professor am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, würdigte Glossy als „Meister der Wiener und österreichischen Literatur- und Theatergeschichte“ und „letzten Altwiener echten Schlages und großen Stils“²⁹

Unter seiner Leitung erhielt das Sammlungsprofil der Stadtbibliothek schließlich eine gänzlich neue Ausrichtung. Von einer einst rein historisch angelegten Sammlung entwickelte sie sich in Richtung eines „Dichterarchivs“³⁰. Ursprünglich hatte sich das Sammlungsgebiet der Stadtbibliothek in vier Hauptabteilungen gegliedert: Viennensia, Austriaca, Werke über Verfassung, Verwaltung, Volkswirtschaft und Statistik und Werke, die keiner der drei bereits genannten zugeordnet werden konnten. Die Einteilung stammte aus dem Jahr 1830 und wurde vom Kulturhistoriker Franz Tschischka (1786-1855) vorgeschlagen, der seit 1828 Archivdirektor war. Doch erst Anton Josephi³¹, Präsidialsekretär und 1856 neu ernannter Leiter der Stadtbibliothek, so stellte es jedenfalls Oberbibliothekarsrat und Literaturwissenschaftler Karl Gladt (1909-1982) dar, sollte den Vorschlag wieder aufgreifen und die Hauptabteilungen für die Sammlungsbereiche einführen.³² Noch bis in die 1860er Jahre wurde die Bibliothek als reine Verwaltungsbibliothek geführt. Doch dann begann sie sich recht rasch in eine andere Richtung zu erweitern, um schließlich von Glossy selbst als vorbildliches „literarisches Archiv“³³ bezeichnet zu werden. Die Theaterwissenschaftlerin und Bibliothekarin Julia Danielczyk widmete sich 2007, dankenswerter Weise, in ihrer Master-Thesis den Anfängen der Geschichte der österreichischen Literaturarchive. Ohne ihre Funktion als öffentlicher Zugang zu Quellen und Nachlässen für literaturwissenschaftliche Forschung,

²⁷ Karl Glossy, *Wiener Studien und Dokumente. Zum 85. Geburtstag des Verfassers*, Wien: Steyrermühl, 1933, S. 3.

²⁸ Ebd., S. 5f.

²⁹ Ebd., S. I.

³⁰ Oskar Katann, *Die Wiener Stadtbibliothek*, Wien: Elbemühl, 1926, S. 8.

³¹ Zu den Lebensdaten von Anton Josephi konnten bislang keine Angaben gefunden werden.

³² Vgl. Karl Gladt, „Hundert Jahre Stadtbibliothek“, in: *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Stadtbibliothek 1856-1956*, Wien: Jugend und Volk, 1956, S. 18-45, S. 18f.

³³ Eduard Bauernfeld, *Aus Bauernfeld's Tagebüchern*, 2. Bde., Hg. von Carl Glossy, Wien: Konegen 1895/96, S. VI.

so schreibt sie, wären seriöse Editionen nicht möglich geworden.

Literaturwissenschaftliche Editionsinteressen und Erwerbungspolitik stehen in Literaturarchiven bis heute in unmittelbarem Verhältnis zu einander.³⁴ Den Grundstein für die Autographensammlung legte in der Stadtbibliothek der Nachlass des österreichische Dramatikers Franz Grillparzer (1791-1872). 1878 widmete seine Erbin, Katharina Fröhlich (1800-1879), den Nachlass der Bibliothek und die erste bedeutende, literarische Sammlung kam ins Haus. Der große Bestand setzte sich aus Handschriften, Dokumenten, Bibliothek und Grillparzers Arbeitszimmer zusammen. 1890, ein Jahr nach Glossys Amtsantritt als Direktor und elf Jahre nach Erwerb des Nachlasses, wurde die Grillparzer Gesellschaft gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern zählten neben dem Obmann Robert Zimmermann (1824-1898), Professor für Philosophie an der Universität Wien, als Vorstandsmitglieder Carl Glossy, der Historiker und Grillparzer-Forscher Emil Reich (1864-1940), der Wiener Germanist und Literaturwissenschaftler August Sauer (1855-1926)³⁵ sowie der Grazer Germanist Anton Emanuel Schönbach (1848-1911). Glossy legte von Anfang an verstärkt Wert auf den Ankauf von Autographen und literarischen Nachlässen. Seine Erwerbungspolitik untermauerte er noch zusätzlich durch die Gründung der Grillparzer-Gesellschaft 1890 und die Herausgabe des *Grillparzer Jahrbuches*.³⁶ Die ersten Pläne zur Veröffentlichung des Grillparzer Nachlasses in einer historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke erfolgten allerdings erst 1907 unter Glossys Nachfolger. Als Herausgeber fungierte August Sauer und später sein Schüler Reinhold Backmann (1884-1947)³⁷.

Ab dem Zeitpunkt der Übernahme des Grillparzer Nachlasses bestand nun die feste Absicht die Sammlung durch die Aufnahmen namhafter Dichter, Künstler und Gelehrter aus Wien und Österreich systematisch auszubauen. Weitere bedeutende literarische Nachlässe kamen in den nächsten Jahren zu den Beständen der Bibliothek hinzu, vom Dramatikers Ferdinand Raimund (1790-1836), vom Schriftsteller Eduard von Bauernfeld (1802-1890) und von Ludwig Anzengruber (1839-1889).³⁸ Der Schritt in Richtung

³⁴ Vgl. Julia Danielczyk, *Archive für Literatur: Editionsunternehmungen oder hilfswissenschaftliche Institutionen?. Ein Beitrag zur Erforschung der Geschichte der österreichischen Literaturarchive (1878-1918)*. Master Thesis für den Interuniversitären Universitätslehrgang Master of Science (MSc) Library and Information Studies, März 2007, S. 18.

³⁵ Sauer folgte 1892 einem Ruf auf den Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur an die Deutsche Karl-Ferdinands-Universität in Prag und bekleidete von 1907 bis 1908 das Amt des Rektors. Josef Nadler promovierte 1908 bei Sauer. Vgl. dazu: Steffen Höhne, *August Sauer (1855 - 1926). Ein Intellektueller in Prag zwischen Kultur- und Wissenschaftspolitik*, Wien: Böhlau, 2011.

³⁶ *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, Grillparzer-Gesellschaft (Hg.), Wien, 1890/91-1936, 1941-1944, 1953-.

³⁷ Backmann war ein deutscher Lehrer und beschäftigte sich seit seinem Studium mit Grillparzer. Er trat bereits 1937 in die NSDAP ein und lebte ab 1942 in Wien. 1943 wurde er Bibliotheksrat in der Stadtbibliothek Wien und 1945 suspendiert.

³⁸ Vgl. Pawlowsky (2006), S. 44.

Anlegung einer Handschriftensammlung war somit getan und bis zum Ende von Glossys Amtszeit sollte sich diese als wichtigstes Autographenarchiv für Literatur des 19. Jahrhunderts etabliert haben.

Ungefähr zur gleichen Zeit begann Glossy die Erwerbung möglichst aller erschienenen Werke über Literatur- und Theatergeschichte Wiens ab dem späten 18. Jahrhundert zu forcieren. Mit dieser Entscheidung legte er die Grundsteine für die bereits kurze Zeit später konkurrenzlose Sammlung von Viennensia in den Bereichen der schönen Literatur und Künste.³⁹ Die große Umstrukturierung der Stadtbibliothek in eine Druckschriften-, Handschriften- und Musiksammlung erfolgte dann unter Glossys Nachfolger Eugen Probst. Probst, Bibliothekar und Schriftsteller, übernahm 1904, nach Glossys vorzeitiger Pensionierung⁴⁰, die Leitung der Wiener Stadtbibliothek. Er führte deren Geschäfte bis 1922 mit bibliothekarischer Weitsicht und ausgeprägtem fachlichen Verantwortungsbewusstsein. Sein wesentlicher Verdienst war die Einrichtung eigener Verwaltungseinheiten von Handschriften- und Musiksammlung, mit jeweils separat geführten Inventaren. Eine seiner wichtigsten bibliothekarischen Entscheidungen traf er 1905 mit der Einführung neuer Regeln zur Katalogisierung der Hand- und Druckschriften, angelehnt an die „Preußischen Instruktionen“ und die Anlegung eines Zettelkatalogs.⁴¹ Die sich ständig um zahlreiche Schenkungen von Privatbibliotheken namhafter Wiener Persönlichkeiten erweiternden Bestände konnten nun einheitlich in den neuen Zettelkatalog aufgenommen werden. In der Zeit des Ersten Weltkrieges wurde eine „Kriegssammlung“ angelegt, bestehend aus Kundmachungen, Aufrufen und Extra-Ausgaben und einer Zeitungsausschnittsammlung.⁴² Probst verlagerte bald auch den Sammelschwerpunkt auf Materialien mit eindeutigem Wien-Bezug aus Literatur, Musik und Kunstgeschichte und distanzierte sich von Glossys rein „Literarischem Archiv“. Erwähnenswert ist an dieser Stelle die Übernahme der umfangreichen Materialsammlung des Historikers Constantin Wurzbach Ritter von Tannenberg (1856-1891) sowie die Schenkung der Wiener Adressbücher von Adolph Lehmann (1828-1904) aus den Jahren 1859 bis 1919. Wurzbach gab von 1856 bis 1891 das 60-bändige *Biographische Lexikon des Kaiserthums Österreich*⁴³ heraus und Lehmann seit 1859 das *Allgemeine Adreß-Buch*

³⁹ Vgl. Danielczyk (2007), S. 55.

⁴⁰ Glossys Engagement zur Gründung eines eigenständigen Literatur-Archivs außerhalb der Stadtbibliothek dürfte den Anstoß für seine vorzeitige Pensionierung aus dem Magistratsdienst gewesen sein. Vgl. ebd., S. 59.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 60f. Nach den Regeln der „Preußischen Instruktionen“ wurden die Titel ohne Verfasserangaben nach dem ersten unabhängigen Substantiv in den Zettelkatalog eingeordnet.

⁴² Vgl. Danielczyk (2006), S. 100.

⁴³ Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Wien Verl. d. typograf.-literarisch-artist. Anstalt, 1856-1891.

*nebst Geschäfts-Handbuch für die kaiserlich-königliche Haupt- und Residenz-Stadt Wien und deren Umgebung.*⁴⁴ Zusammen mit der Sammlung Wurzbach stellen die Adressbücher bis heute eine der wichtigsten Recherchequellen für biografische Forschungen zum 19. Jahrhundert dar. Erste Zeitungsausschnittsammlungen zur Dokumentation des Wiener Kulturlebens wurden angelegt. Damit waren die Grundsteine für die erfolgreiche Weiterentwicklung von einer historisch-literarischen zu einer umfassend kulturwissenschaftlichen Bibliothek gelegt. Angeregt durch die Ausstellungen zum großen Musik- und Theaterfest, 1924 in Wien, schenkten danach viele Privatsammler und Privatsammlerinnen der Stadtbibliothek ihre Theaterzettel- und Programmheftsammlungen von Wiener Bühnen. Bis heute setzt sich diese Tradition ungebrochen fort, private Dokumentationen von Theater- und Konzertbesuchen Wiener Bibliotheken mit Sammelschwerpunkt Kultur zur Archivierung zu schenken. In der kurzen Direktionszeit von Alois Trost, von 1923 bis 1924, wurde die vierte und letzte Sammlung, die Plakatsammlung eingerichtet.⁴⁵ Neben der Erweiterung der Sammlungen, konnte Trost auch sehr erfolgreich die Bestände um bedeutende Nachlässe erweitern.⁴⁶ Die Erwerbung des Nachlasses von Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) war dabei sein größter Erfolg. Damit kam ein weiterer sehr wertvoller Bestand eines österreichischen Dramatikers in die Stadtbibliothek. Trosts Nachfolger, Hermann Reuter (1882-1958) war von 1925-1935 Direktor und zeichnete sich durch gute organisatorische, strategische Fähigkeiten aus. So gelang es ihm, gleich zu Beginn seiner Direktionszeit das Budget um das Doppelte zu erhöhen. 1928 konnte der wertvolle Gesamtnachlass von Nikolaus von Dumba (1830-1900), nach langen Verhandlungen mit seiner Witwe, Marie von Dumba (1844-1936), erworben werden.⁴⁷ Dumba, Sohn griechischer Einwanderer, war ein erfolgreicher, vermögender Industrieller und Politiker. Als Förderer und Freund der schönen Künste galt seine Verehrung vor allem Franz Schubert (1797-1828). Davon zeugten auch die Gemälde und Deckenmalereien in seinem prachtvollen Palais am Parkring. Mit Leidenschaft widmete sich Dumba seinen Autographensammlungen und konnte dadurch auch die völlige Zerstreuung von Schuberts Nachlass verhindern. Den Großteil — an die 200 wertvolle Schubert Notenautographen — erhielt die

⁴⁴ Vgl. „Lehmann Adressbuch“, *Wien Wiki Website*, [https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Lehmann_\(Adressbuch\)](https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Lehmann_(Adressbuch)), Stand: 02.02.2017.

⁴⁵ Alois Trost wurde aus gesundheitlichen Gründen 1924 penionsiert. Vgl. Danielczyk (2006), S. 135.

⁴⁶ Vgl. ebd., S 108. Handschriftlicher Nachlass des Wiener Theaterdirektors Adam Müller-Gutenbrunn und der Schriftstellerin Ada Christen.

⁴⁷ Gladt (1956), S. 32.

Musiksammlung bereits 1900 durch ein Legat Dumbas.⁴⁸ Diese Schenkung war damals wesentlich für die Musiksammlung, die sich seit ihrer Gründung, zu einem bedeutenden Archiv für Österreichische Musik entwickelt hatte. Die restliche Sammlung enthielt unter anderem wertvolle Autographen von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Richard Wagner (1813-1883) und Johannes Brahms (1833-1897). Reuters Erwerbungsstrategie zeichnete sich vor allem durch gezielte Ergänzungsankäufe zu vorhandenen Beständen aus. So handelte er auch aus diesem Grund mit Josef Bick (1880-1952), dem Generaldirektor der Nationalbibliothek eine Vereinbarung zur Erwerbung aus. Das Ziel war ein Vorkaufsrecht auf Dokumente von bestimmten Österreichische KünstlerInnen, um die Bestände möglichst vollständig zu haben und Parallelerwerbungen zu verhindern. Die Vereinbarung hätte sich als sinnvoll erwiesen, wenn beiden Parteien sich daran gehalten hätten.⁴⁹

Ab 1930 wurde eine Dokumentationsstelle für Zeitung und Zeitschriften geschaffen⁵⁰, die rückwirkend alle Artikel ab 1900 über kulturelle, soziale, kommunale und politische Ereignisse in Wien aus den wichtigsten Wiener Zeitungen in einem Zeitungsindex erfasste.⁵¹

Auf Reuter folgt Oskar Katann (1885-1967) als Direktor, er hatte diese Funktion von 1936-1938 und dann wieder von 1944-1950 inne. Katann war Jurist und Literaturwissenschaftler, ein Schüler des Wiener Literaturwissenschaftlers Jakob Minor (1855-1912). Er trat 1910 als Praktikant in den Dienst ein und wurde bald als Referent der Handschriftensammlung eingesetzt und später zu ihrem Leiter. Karl Gladt, beschrieb Katann neben Weiß und Glossy als bedeutendsten Direktor:

„Katann durch zahllose Publikationen literaturwissenschaftlichen, philosophischen und kulturkritischen Inhalts auch im Ausland als Gelehrter bekannt, brachte alle bedeutenden Voraussetzungen mit, um einen Höhepunkt in der Entwicklung des Institutes heraufzuführen.“⁵²

Sein literarisches und philosophisches Fachwissen stellte er in zahllosen wissenschaftlichen Publikationen der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung. In der von Leopoldine Hofer 1974 zusammengestellten Bibliografie einer Diplomarbeit für die katholisch theologische Fakultät der Universität Wien, erhält man einen detaillierten

⁴⁸ Vgl. Thomas Aigner, „Die Stadterweiterung als Vorlage“, in: Harald R. Stühlinger (Hg.), *Vom Werden der Wiener Ringstrasse*, Wien: Metroverl., 2015, S. 169-191, hier: S. 169.

⁴⁹ Vgl. Danielczyk (2006), S. 117.

⁵⁰ Vgl. Kaliba (1956), S. 154.

⁵¹ Der Zeitungsdokumentation wurde von 1900-2006 in Form eines Zettelkataloges erfasst und ab 2007 im Online-Katalog. Vgl. <https://www.wien.gv.at/kultur/wienbibliothek/sammlung/dokumentation.html>. Stand: 14.06.2016.

⁵² Gladt (1956), S. 34.

Überblick über sein äußerst umfangreiches schriftstellerisches Schaffen.⁵³ Katann forschte zur österreichischen Literatur und allgemein zu den Bibliotheksbeständen der Wienbibliothek. In seiner Funktion bereitete er auch zahllose Ausstellungen vor, unter anderen im Jahr 1922 im Wiener Rathaus zu Grillparzer-Handschriften und Geheimpapieren. 1924 gab er, gemeinsam mit dem Germanisten Reinhold Backmann und anderen, eine Edition zu Grillparzer-Studien heraus. Im selben Jahr übernahm Katann die Leitung der Ausstellung „Das volkstümliche Theater Wiens seit 150 Jahren“, die im Rahmen des Theater- und Musikfestes 1924, ebenfalls im Rathaus Wien als Theater- und Musikstadt von 1780 bis 1924 präsentierte. Sein enormes Wissen über die Wiener Stadtbibliothek ließ ihn während seiner Direktionszeit kluge, strategische Entscheidungen treffen. Trotz wirtschaftlicher Krisen konnten die Städtischen Sammlungen einen kontinuierlichen Bestandsaufbau verzeichnen. So kam 1937 die bedeutende Sammlung des Historikers Max von Portheim (1857-1937) zum Bestand. Portheim legte einen umfassenden Zettelkatalog zur Josephinischen Ära in Österreich an, mit einem umfangreichen Personenverzeichnis aus der österreichisch-ungarischen Monarchie von 1740-1792 und einem Katalog von Theaterstücken und österreichischen Kalendern von 1739-1805.⁵⁴

1938 ließen die Nationalsozialisten Katann durch seinen Stellvertreter Karl Wagner⁵⁵ ersetzen. Mit der Ausgliederung des Museums in die Reichskammer für bildende Künste wurden die Städtischen Sammlungen erneut getrennt. Ferdinand Müller (1889-1954) erhielt 1939 die Leitung der Wiener Stadtbibliothek. Müller war ein langjähriger Mitarbeiter der Bibliothek und zeigte noch vor dem „Anschluss“ „deutliche Sympathien für national-sozialistisches Gedankengut“⁵⁶ und wurde nach dem „Anschluss“ Zellenleiter und Vertrauensmann der NSDAP. Der Stellenplan der Bibliothek sah neben dem Direktor und einem Oberrat auch sechs Bibliotheksräte, Referenten, vor, darunter auch einen für schöne Literatur und Theaterwesen. Bedingt durch den Wehrdienst und durch die Versetzung an sogenannte kriegswichtige Dienststellen wurde das Personal ab 1940 schnell reduziert. Zusätzlich dazu verringerte Direktor Müller noch im selben Jahr, trotz Mangel an geschultem Personal für bibliothekarische Kernaufgaben, wie Bestandsaufbau und Benützung, dieses nochmals zu Gunsten der Gründung von Spezialinstituten, wie das

⁵³ Leopoldine Hofer, *Oskar Katann (1885-1967). Sein Leben und sein Werk*, Univ. Wien, Dipl.Arb. 1974, S. 68-192.

⁵⁴ Vgl. Danielczyk (2006), S. 104.

⁵⁵ Zu den Lebensdaten von Karl Wagner konnten bislang keine Angaben gefunden werden.

⁵⁶ Mertens (2006), S. 178f.

Institut für Wiener Musikforschung und Theatergeschichte.⁵⁷ Diese Spezialreferate waren mehr oder weniger selbstständig und hatten die Aufgabe die Bestände auszuwerten.⁵⁸ Ab 1941 zählte die Stadtbibliothek als Abteilung zur Hauptabteilung D, Kultur- und Gemeinschaftspflege im NS regulierten Stadtapparat.

Die Erwerbungstätigkeiten nach 1938 zeichnen sich durch Beschlagnahmung und dubiose Billigankäufe (geraubte Bibliotheken und geplünderte Buchhandlungen) aus. 1939 wurden die Sammlungen Strauss-Simon und Strauss-Meyszner, Sammlungen die noch zu Lebzeiten von Johann Strauss Sohn (1825-1899) angelegt wurden, für die Musiksammlung beschlagnahmt und „sichergestellt“. ⁵⁹ Die Handschriftensammlung verzeichnete Zugänge von Briefen aus dem 19. Jahrhundert und literarische Nachlässe. Zur Theatersammlung kamen unter anderen die Nachlässe des Schauspielers Carl Treumann (1823-1877), des ehemaligen Burgtheaterdirektors Max von Millenkovich (1866-1945) sowie Briefe und Schriften aus dem Umfeld der Schauspielerin und Theaterdirektorin Josefine Gallmeyer (1838-1884) und damit auch der Bestand einer Künstlerin hinzu. 1940 wurde das Archiv der Volksoper übernommen und von 1941 bis 1944 zahlreiche Nachlässe und Teilnachlässe von Komponisten, Sängerinnen und Sängern, wie Charles (Karl) Weinberger (1861-1939), Marianne Brandt (1842-1921) und Emil Petschnig (1877-1939) angekauft. ⁶⁰ Das im Jahr 1943 erworbene Theaterarchiv von Leuschke, eines in Dresden lebenden Professors und Pädagogens, bestand aus über 60.000 Kritiken deutscher Erst- und Uraufführungen, Schauspielerbiografien und -nekrologen aus dem Zeitraum 1800 bis 1943. Dieses wurde dem Zentralinstitut für Theaterwissenschaft als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt. ⁶¹ Die Ausstellungstätigkeit reduzierte sich in dieser Zeit, doch fanden unter anderen 1941 eine Ausstellung zu Franz Grillparzer, 1942 eine Friedrich Hebbel-Ausstellung gemeinsam mit der Nationalbibliothek und eine Gerhard Hauptmann-Ausstellung im Burgtheater statt. ⁶²

Als nach Kriegsende im April 1945 die Verwaltungstätigkeit wieder aufgenommen wurde, lud die Stadt Wien Oskar Katann ein, erneut als Leiter der Wiener Stadtbibliothek zu fungieren. Er nahm das Angebot an und stand ihr bis zu seiner Pensionierung 1950 als

⁵⁷ Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage ob die 1943/1944 gegründete Gesellschaft für Wiener Theaterforschung damit in Verbindung steht.

⁵⁸ Vgl. Gladt (1956), S. 37.

⁵⁹ Vgl. dazu: Walter Obermaier, (Hg.), *Johann Strauss ent-arisiert. Die Sammlung Strauss-Meyszner; Impulse für Forschung und Interpretation*, Wien: Wiener Stadt- u. Landesbibliothek, 2003 und „Sammlung Strauß-Meyszner von Stadt Wien angekauft“, in: *wien.at. Presse-Service Rathauskorrespondenz*, <https://www.wien.gv.at/presse/2002/01/31/sammlung-strauss-meyszner-von-stadt-wien-angekauft>, Stand: 23.02.2017.

⁶⁰ Vgl. Mertens (2006), S 177.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 181f.

⁶² Vgl. ebd., S 185.

Direktor vor. Es ist seinen Leistungen zuzuschreiben, dass die Bibliothek nach sehr kurzer Zeit alle ihre Funktionen wieder aufnehmen konnte und zur Benützung zur Verfügung stand.

Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892

Glossy begann in der Stadtbibliothek vor allen anderen Institutionen in Wien mit der Pflege der Theaterforschung, das wirkte sich nachhaltig auf alle städtischen Sammlungen aus. Eine Zäsur für die Sammlungsschwerpunkte in der Stadtbibliothek stellte, wie Julia Danielczyk nachgewiesen hat, die *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* im Jahr 1892 dar.⁶³ Bereits Mitte des 19. Jahrhundert hatte Wien das Image einer Musik- und Theaterstadt und zählte zu den wichtigen Kulturzentren in Europa, die es galt zu bereisen und zu besichtigen. Institutionen in Wien, wie die Wiener Stadtbibliothek und die k.k. Hofbibliothek, begannen in diesem Zeitraum systematisch theatrale Materialien für ihre Bestände zu sammeln und zu archivieren. Einen wichtigen Impuls dazu gab die im Jahr 1892 veranstaltete *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*. In der Rotunde, auf dem ehemaligen Weltausstellungsgelände von 1873 im Prater, wurde die Großveranstaltung realisiert. Obwohl als internationale Ausstellung konzipiert lagen die wesentlichen Schwerpunkte in der Präsentation der deutschsprachigen Musik- und Theaterkultur. Wiens Vorrangstellung als zentraler Kulturstandort Europas sollte damit untermauert werden und so einen Gegenpol zum sozioökonomischen Aufstieg der Konkurrenz-Metropole Berlin bilden.⁶⁴ Die Stadtbibliothek war unter der Leitung von Glossy maßgeblich an der Planung und Durchführung der Ausstellung beteiligt. Glossy kuratierte im Jahr 1891 eine viel beachtete Grillparzer-Ausstellung und saß ein Jahr später als Vorsitzender im Ausstellungskomitee, unter anderen neben dem Theatermann Alfred von Berger (1853-1912)⁶⁵, dem Wiener Burgschauspieler Adolf von Sonnenthal (1834-1909) und dem Komponisten Johann Strauss (1825-1899).⁶⁶ Daneben war Glossy zuständig für die „Abteilung deutschsprachiges Drama und Theater“, sowie die Konzeption und Gestaltung der theatergeschichtlichen Ausstellung zur historischen Entwicklung der Wiener Bühnen, „Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien“.

⁶³ Julia Danielczyk, „Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 27-38.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 28f.

⁶⁵ Alfred von Berger, österreichischer Dramaturg und Privatdozent für Philosophie und Ästhetik in Wien wurde 1910 zum Direktor des Wiener Burgtheaters ernannt.

⁶⁶ Vgl. Danielczyk (2009), S. 34.

„Ende September v.J. [sic] erhielt ich die ehrenvolle Berufung, das Referat über deutsches Drama und Theater für die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien zu übernehmen und die erforderlichen Vorarbeiten zur Ausführung des grossen Unternehmens einzuleiten, das die Aufgabe lösen sollte, ein Bild von der geschichtlichen Entwicklung sowohl der dramatischen Dichtung als auch ihrer Darstellung zu geben. Schon nach wenigen Tagen war es mir gelungen tüchtige Kräfte für diese Arbeiten zu gewinnen.“⁶⁷

Für die Auswahl der Exponate zeichneten die bedeutenden Literatur- und Theaterhistoriker Jacob Zeidler (1855-1911) und Alexander von Weilen (1863-1918), sowie die Mitarbeiter der Stadtbibliothek Eugen Probst, Wilhelm Englmann (1863-1926) und Ludwig Böck⁶⁸ verantwortlich.⁶⁹

„Die Grillparzer-Ausstellung in Wien hat ferner gezeigt, wie beifällig der Gedanke aufgenommen wurde, die bildende Kunst für Zwecke von Ausstellungen literarischen Charakters heranzuziehen. Es war daher von Anfang an in unserem Plane gelegen, die bildende Kunst unserem Zwecke dienstbar zu machen, ihre Werke, soweit sie zum Drama und Theater in Beziehung stehen, zu benützen, um Vorstellung und Zustände sinnlich zu vergegenwärtigen.“⁷⁰

Glossy stellte eine Wunschliste in Form eines zweibändigen Kataloges zusammen und ließ diesen an die Bibliotheken und die Institutionen der beteiligten Länder schicken und erbat so gezielt deren Leihgaben. Die meisten Objekte der Ausstellung entstammten aber aus der Sammlung der Wiener Stadtbibliothek.

Der Erfolg der Großausstellung wirkte sich nachhaltig für die Theatersammlung der Wiener Stadtbibliothek aus. Glossy erhielt im Anschluss höhere budgetäre Mittel für den Erwerb von literarischen Nachlässen und zahlreiche Legate in Form von Druckschriften zum Theater. Den ersten Dramatiker- und Schauspielnachlass von Ferdinand Raimund (1790-1836) erhielten die Städtischen Sammlungen in den 1880er Jahren. Danach lag der Schwerpunkt in der Erwerbung vor allem bei Historiker-, Dichter- und Literatennachlässen. Mit der Direktion Glossys wandelte sich das Sammlungsprofil dann in Richtung Theatergeschichte, Druckwerke zum Thema wurden gesammelt und ebenso vermehrt Handschriften. Zum Zeitpunkt der Weltausstellung besaß die theatergeschichtliche Sammlung, wie bereits erwähnt, ein breites Fundament an Nachlässen von den Dramatikern Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Eduard Bauernfeld, Ludwig Anzengruber und Anton Pannasch. Als Konsequenz auf die Weltausstellung erhielt die Stadtbibliothek erstmals auch größere Bestände aus Sammlungen von Wiener Schauspielerinnen und Schauspielern. Darunter waren Namen

⁶⁷ Karl Glossy, *Fach-Katalog der Abtheilung für deutsches Drama und Theater. Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892*, Wien: Selbstverl. D. Ausstellungs-Commission, 1892, S. III.

⁶⁸ Zu den Lebensdaten von Ludwig Böck konnten bislang keine Angaben gefunden werden.

⁶⁹ Vgl. Danielczyk (2009), S. 34.

⁷⁰ Glossy (1892), S. IV.

von „Burgtheatergrößen“ wie Heinrich Anschütz (1785-1865), Adolf von Sonnenthal (1834-1909), Josef Lewinsky (1835-1907) und Charlotte Wolter (1834-1897).⁷¹ Gegen Ende des 19. Jahrhundert hatte sich die Wiener Stadtbibliothek mit ihrer theaterhistoriographischen Sammlung als relevante Sammel- und Forschungsstätte über österreichisches Theater etabliert. Auf Basis ihrer Materialien entstanden damals bereits die ersten Schriften und Studien zum Theater. Jacob Minor (1855-1912), Wiener Literaturwissenschaftler, verfasste Schauspielerportraits und historische Abhandlungen zum Burgtheater, wie später auch die Theaterhistorikerin Helene Richter (1861-1942). Auch durch die Großausstellung gab es wertvolle Impulse für theatergeschichtliche Forschungen und eine Publikationswelle zum Thema wurde ausgelöst. Die Fülle an gezeigten Objekten und Materialien, regte auch Alexander von Weilen an, sich einem editorischen Großvorhaben zum Theater zu widmen. 1894 gab er gemeinsam mit Josef Bayer (1827-1910)⁷², Oskar Teuber (1852-1901)⁷³ und Richard Wallaschek (1860-1917)⁷⁴ das Monumentalwerk die *Theater Wiens*⁷⁵ in vier Bänden heraus. Weilen habilitierte sich 1887 als erster Jude an der Wiener Germanistik für neuere deutsche Literaturgeschichte. Auf Grund des gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnenden massiven universitären Antisemitismus, blieb ihm eine reguläre Universitätslaufbahn verwehrt. Der 1914 gestellte Antrag für eine ordentliche Professur wurde nicht entschieden und Weilen blieb dadurch ein Ordinariat verwehrt.⁷⁶ Neben seiner universitären Tätigkeit hatte Weilen, bis er 1918 tödlich verunglückte, unter anderem auch das Referat für Theaterwesen in der k.k. Hofbibliothek inne.

Gründungen von Theatermuseen und Theatersammlungen in Europa

Nicht nur Literatur und Forschung reagierten auf und profitierten von den großen Theaterausstellungen. Im Anschluss an Großausstellungen wie 1878 die Pariser Weltausstellung, 1892 die Wiener *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* und 1910 die Berliner *Deutsche Theaterausstellung* wurden Theatermuseen eröffnet und Theaterarchive und -sammlungen gegründet.

⁷¹ Vgl. Danielczyk (2009), S. 36f.

⁷² Bayer war ein österreichischer Schriftsteller und Ästhetiker, kam 1871 von Prag nach Wien und wurde 1898 ordentlicher Professor der Ästhetik und der Baukunst an der Technischen Hochschule Wien. Von 1872 bis 1883 verfasste er Burgtheaterkritiken für die *Neuen Freie Presse*.

⁷³ Teuber war ein österreichischer Theaterhistoriker und Schriftsteller.

⁷⁴ Wallaschek war ein österreichischer Musikwissenschaftler und Psychologe.

⁷⁵ Josef Bayer, Oskar Teuber, Richard Wallaschek und Alexander Weilen, *Die Theater Wiens*, Wien: Gesell. für vervielfältigende Kunst, 1894-1909.

⁷⁶ Vgl. Elisabeth Grabenweger, *Germanistik in Wien. Das Seminar für deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897-1933)*, Berlin: De Gruyter, 2016, S. 83.

Das erste europäische Theatermuseum entstand in Paris. Charles Nutter⁷⁷ (1828-1899), französischer Dramaturg, Librettist und Archivar, begann ab 1861 die Sammlungen und Materialien der Pariser Oper zu archivieren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In der 1875 eröffneten Opéra Garnier, auch Palais Garnier, errichtete er gemeinsam mit dem Musikwissenschaftler und Bibliothekar, Théodore de Lajarte (1826-1890) das Musée de l'Opéra zur Repräsentation der französischen Theatergeschichte. Alle nicht mehr verwendeten Dokumente und Bildwerke von Operaufführungen wurden anschließend an die Aufführungen im Museum gesammelt. Das Ansehen des Hauses verhalf den Sammlungen zu wertvollen persönlichen Erinnerungsstücken und Dokumenten der auftretenden Künstlerinnen und Künstler.⁷⁸

Nach dem Pariser Vorbild entstanden bis in die frühen 1930er Jahre in weiteren europäischen Städten Theatermuseen und -sammlungen. 1894, das staatliche A. A. Bakhruschin Theatermuseum in Moskau, 1910 das Theatermuseum der Clara Ziegler-Stiftung, 1911 das Archiv der Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin, 1913 das Museo Teatrale alla Scala in Mailand, 1914 das Theatermuseum in Kopenhagen, welches ab 1922 im alten königlichen Hoftheater untergebracht wurde, 1915 die Harvard Theater Collection in Cambridge, Massachusetts, 1922 die Theatersammlung der Nationalbibliothek, 1924 das Theatermuseum in Kiel, 1926 das Theatermuseum in Meiningen, 1929 das Museum der Preußischen Staatstheater und 1931 das Theatermuseum in Köln, um nur einige zu nennen.

Impetus für die Entstehung privater Theatersammlungen von Schauspielerinnen und Schauspielern war oft, dem eigenen Berufsstand ein Denkmal zu setzen, seine soziale Emanzipation zu dokumentieren sowie zu präsentieren. Sammlungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert legten darüber Zeugnis ab und bildeten später die ersten Grundstöcke der Theatermuseen und -sammlungen. Dazu zählten die Sammlungen von Konrad Ekhof (1720-1778), von Christian Leberecht Martini (1728-1801), von Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), von Hugo Thimig (1854-1944) für die Theatersammlung der Nationalbibliothek (1921), von Louis Schneider (1805-1878) und von Richard Gustav Busch (1857-1918) für das Germanistische Institut an der Universität Münster (1930), die als erste Buchbestände am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft in Wien (1943) verwendet wurden.

⁷⁷ Sein wirklicher Name lautete Charles Louis Étienne Truinet.

⁷⁸ Vgl. Gertrud Rudloff-Hille, *Franz Rapp (1885-1951) und das Münchner Theatermuseum*. Aufzeichnungen seiner Mitarbeiterin Gertrud Hille, Zürich: Theaterkultur-Verl., 1977, hier S. 71.

Theatermuseum Clara-Ziegler-Stiftung in München

In Wien wurde nach der Großausstellung 1892 die private Sammeltätigkeit von Theatralia stark belebt, in München führte sie zur Gründung des ersten deutschen Theatermuseums. Clara Ziegler (1844-1909), im 19. Jahrhundert gefeierte Heroine am Münchner Hoftheater und an allen damals namhaften europäischen Theatern, legte nach Besichtigung der *Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* 1892 in Wien in ihrem Testament fest, ihre schlossähnliche Villa in der Königinstraße in München und ihr Vermögen einer Stiftung zu vermachen, um ein Theatermuseum als Erinnerungsstätte für große Schauspielkunst zu begründen. Im Juni 1910, ein Jahr nach ihrem Tod, wurde die Clara-Ziegler-Stiftung gegründet und das Museum feierlich eröffnet.⁷⁹ Den Grundstock für die Sammlungen des Museums bildeten zunächst Clara Zieglers eigene Sammlung mit persönlichen Theatererinnerungen und die ihres Mannes, des 1883 verstorbenen Hofschauspielers und Regisseurs Adolf Christen (1811-1883). Schenkungen und Nachlässe sowie Bibliotheken von verstorbenen Schauspielerinnen und Schauspielern durch die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger ließen die Bestände rasch anwachsen. 1922 übernahm der Staat Bayern die Verwaltung des Theatermuseums und übertrug die wissenschaftliche Leitung an Franz Rapp (1885-1951). Rapp war Mitarbeiter am Archäologischen Institut der Universität Erlangen und dissertierte über Architektur-Darstellungen auf griechischen Vasen. Nach dem Ersten Weltkrieg kam er 1918 mit der Aufgabe, die Abteilung des antiken Theaters einzurichten als Assistent ins Theatermuseum. 1935 wurde Rapp gezwungen, aus dem Dienst auszuschcheiden. Er emigrierte 1939 mit seiner Frau Lena in die USA, arbeitete dort mehrere Jahre als Bibliothekar in der Theaterabteilung der New York Public Library, hielt Vorträge zum Theater und erhielt 1945 eine Professur für Kunstwissenschaft an der Howard-University in Washington. Rapp kehrte aus der Emigration nicht zurück und verstarb 1951 in den USA.

Franz Rapp war zu seiner Zeit im Museumsbereich ein Pionier, da er die Grundform eines Theatermuseums geschaffen hatte, die er auf folgende Weise umschrieb:

„Das Sammelsystem eines Theatermuseums ist deshalb anders als bei den Kunstmuseen die in sich ruhende fertige Kunstwerke aufnehmen. Die Vielfältigkeit der künstlerischen Betätigung und ihr Zusammenwirken mit technischen und wirtschaftlichen Faktoren, deren Erfüllung die «Aufführung» darstellt, umschreibt die Aufgaben eines Theatermuseums, das die Möglichkeit der Rekonstruktion des «Gesamtkunstwerkes» schaffen soll.“⁸⁰

⁷⁹ Günter Schöne, „Das Theatermuseum“, in: Clara Ziegler-Stiftung (Hg.), *Theatermuseum. Wiederaufbau Sommer 1953*, München, 1953, S. 10-13, hier: S. 10.

⁸⁰ Rudloff-Hille (1977), S. 72.

Insofern unterschied sich ein Theatermuseum für Rapp auch von anderen Kunstmuseen. Die Sammlungsobjekte mussten nicht unbedingt Originale sein, sondern es konnten auch Reproduktionen, z.b. in Form von Bildnissen oder Fotografien, Zeugnisse des Bühnenkunstwerkes sein. Rapp konzipierte das Theatermuseum als Leitfaden durch die Geschichte des Theaters. In zehn Räumen wurde die Entwicklung des Bühnenspiels in den mitteleuropäischen Ländern gezeigt.⁸¹

„Die Sammeltätigkeit muss also beim Bühnentext und beim Regiebuch als der Voraussetzung und der geistigen Absicht beginnen, den Dekorationsentwurf mit Bühnenplan (Makette) und die Figurine als Situations- und Wunschbild heranziehen, den Theaterzettel als wichtigste Quelle individueller Wirkung dazunehmen und schliesslich, abklingend, das Szenenbild, das Rollenbild und die Kritik als resultierende Zeugnisse mit jenen vorbereitenden Instrumenten vereinigen.“⁸²

Seine Mitarbeiterin von 1925-1930, die Kunst- und Theaterhistorikerin Getrud Rudloff-Hille (1900-1983) schrieb dazu:

„Es ist unvermeidlich, dass Museumsleiter ihren Schöpfungen den Stempel des eigenen wissenschaftlichen Denkens, der eigenen Methode und des eigenen künstlerischen Gewissens aufprägen. (...) So zeigt das «Theater-Museum in der Residenz» als Schöpfung eines Archäologen und Kunsthistorikers im wesentlichen das Bild des Theaters, der Bühne, des Kostüms und den künstlerischen Entwurf oder dessen Niederschlag im Kupferstich, begleitet von sparsam verteilten handschriftlichen oder gedruckten Texten“⁸³

In Bezug auf die Erwerbungen von Theatralia sah Rapp 1928, mit viel Weitsicht, einen beginnenden Wettbewerb zwischen Carl Niessen am Institut für Theaterwissenschaft in Köln und Joseph Gregor von der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. Für das Theatermuseum in München, mit seinen knappen budgetären Mitteln, bedeutete dies zunehmende Verteuerung auf dem antiquarischen Theatralia-Markt.

„Der systematische Ausbau der einzelnen Sammlungen kann, vorerst wenigstens noch, mit relativ geringen Mitteln weiterbetrieben werden; denn der Markt für Theatralia ist noch nicht sehr gesucht. Dennoch liess sich im Verlauf der letzten vier Jahre bereits feststellen, dass der Wettbewerb, vor allen Dingen der Institute in Köln und Wien, Preissteigerungen hervorgerufen hat. Das Münchner Theatermuseum geniesst heute schon in der Künstlerschaft und in der Gelehrtenwelt einiges Ansehen. Es wäre zu bedauern, wenn es den Wettkampf auf die Dauer nicht durchhalten könnte (...).“⁸⁴

An der *Deutschen Theaterausstellung* 1927 in Magdeburg war Rapp auch maßgeblich beteiligt und dort für die historische Abteilung zuständig.⁸⁵ Im Anschluss an die Ausstellung erhielt das Münchner Theatermuseum alle Exponate aus dem historischen Bereich und Schenkung vieler Künstlerinnen und Künstler.⁸⁶ Die umfangreichen

⁸¹ Vgl. ebd., S 102-112.

⁸² Ebd., S. 72.

⁸³ Ebd., S. 111f.

⁸⁴ Ebd., S. 77.

⁸⁵ Rapp schilderte in seinem Aufsatz „Gliederung und Aufbau der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927“ die Entstehung der Ausstellung und vermittelte mit Humor die Schwierigkeiten, die sich dabei mitunter ergaben. Vgl. Rudloff-Hille (1977), S. 31-69.

⁸⁶ Vgl. ebd., S 69.

Ausstellungsstücke und Neuerwerbungen der letzten Jahre, darunter die einzigartigen Sammlungen der Bühnenbildner Simon (1795-1878) und Angelo (1829-1890) Quaglio und die große theatergeschichtliche Sammlung des Leipziger Theaterwissenschaftlers Albert Köster (1862-1924) brachten die räumlichen Kapazitäten von Clara Zieglers Villa an ihre Grenzen.⁸⁷ Nur mit finanzieller Unterstützung von Ida Littmann (1871-1943), der Witwe von Max Littmann (1863-1931), Architekt des Münchner Hofbräuhauses und verschiedener repräsentativer Theaterbauten im Deutschen Reich, gelang es ab 1932 die Odysseus-Sälen der Münchner Residenz zu adaptieren und dort einen Teil der Bestände als Schausammlungen zur Theatergeschichte zu präsentieren.⁸⁸ Ida Littmann übergab 1931 den gesamten Nachlass ihres Mannes an das Theatermuseum und ein Raum der Odysseus-Säle war seinem Werk gewidmet. Pläne das Theatermuseum in ein nationalsozialistisches „Reichstheatermuseum“ umzuwandeln, fanden Erwähnung in einem Schreiben von Carl Niessen von 1943, wurden offiziell aber nicht bestätigt und werden im Kapitel über Heinz Kindermann noch näher erläutert. Rolf Badenhausen (1907-1987) trat 1931 als Assistent in den Dienst des Museums ein. Badenhausen hatte in Berlin beim theaterwissenschaftlichen Pionier Max Herrmann (1865-1942) promoviert, war ab 1935 Dramaturg der Münchner Kammerspiele. Ab 1939 leitete er auch das Theatermuseum der Preussischen Staatstheater in Berlin.⁸⁹ Im Zweiten Weltkrieg zerstörte 1944 ein Bombentreffer das Theatermuseum in München. Der Großteil der Sammlungen konnte davor noch ausgelagert werden und blieb dadurch erhalten. Nach dem Krieg verkaufte die Stiftung das Grundstück der Stifterin Clara Ziegler und finanzierte mit dem Erlös einen Teil der Sanierung der ausgebrannten Churfürstlichen Galerie am Münchner Hofgarten. Das Museum teilte sich in der Folge das Hofgarten-Arkade Gebäude mit dem Münchner Kunstverein.

Theatermuseum der Preußischen Staatstheater in Berlin — Sammlung Louis Schneider

Noch zu seinen Lebzeiten, Anfang 1863, verkaufte der preußische Hofschauspieler, Regisseur und Vorleser von Friedrich Wilhelm IV. König von Preußen (1795-1861), Louis Schneider (1805-1878), seine Theatersammlung an die General-Intendanz der Königlichen Schauspiele in Berlin. Diese übergab sie an die Bibliothek der Preußischen Staatstheater. Die Anfänge der Sammlung reichten von 1820 bis 1848, wie der Theaterforscher Winfried Klara (1907-1936) in seiner 1936 erschienen und später viel rezipierten Schrift, *Vom*

⁸⁷ Vgl. ebd., S 19 und S. 21.

⁸⁸ Vgl. Schöne (1953), S. 11.

⁸⁹ Vgl. Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt am Main: Fischer, 2009, S. 25.

Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung, beschrieb.⁹⁰ Klaras Arbeit war insofern bahnbrechend, als er neue Lösungen für die Ordnung und die Aufstellung eines modernen im Aufbau befindlichen Theatermuseums darlegte und für theaterwissenschaftliche Quellenforschung Pionierarbeit leistete. Seine Ideen zu Systematisierungen von Sammlungen wurden auch von bereits bestehenden Theatermuseen und -sammlungen aufgegriffen, wie auch von Joseph Gregor, Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. Klara, wissenschaftlicher Assistent bei Max Herrmann am theaterwissenschaftlichen Institut in Berlin, bezeichnete die Sammlung Louis Schneider, neben der Theatersammlung an der Nationalbibliothek in Wien, als „die bedeutendste Privatsammlung zur Theatergeschichte.“⁹¹ Schneider legte eine außergewöhnliche Sammlung an mit theaterhistorisch bedeutenden Werken zur ältesten Theatergeschichte, darunter der Nachlass des Theaterjournalisten Christian August Bertram (1751-1830) und Zeichnungen und Bühnenskizzen des italienischen Dekorationsmalers der Preußischen Hofbühnen, Bartolomeo Verona (1740-1813). Für die Übernahme seiner Sammlung stellte Schneider die Bedingung, dass die Sammlung „in geschlossener Form unter seinem Namen in der Bibliothek“ aufgestellt werden sollte.⁹² 1910 unternahm die Gesellschaft für Theatergeschichte den ersten Versuch die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, scheiterte jedoch. Da die Eigentumsfrage noch immer ungeklärt war, verblieb die Sammlung weiterhin in der Bibliothek, bis 1928 das Berliner Theatermuseum gegründet wurde.⁹³ Der Initiator und designierte Leiter des Museums Georg Droysch (1854-1945) vertrat die Auffassung, die Theatersammlung Louis Schneider sollte „das Kernstück dieses Museums“ bilden.⁹⁴ Die Leitung der Bibliothek ignorierte dieses Ansinnen und begann daraufhin 1929 mit der Neuordnung des Bestandes und einem Katalogisierungsprojekt. Über Vermittlung des Berliner Institutes für Theaterwissenschaft erhielt Klara, gemeinsam mit Badenhausen und Lotte Labus (1907-unbekannt), beide hatten auch am Institut dissertiert, den Auftrag, die Bildbestände der Sammlung zu katalogisieren. Bei der Entwicklung des Katalogsystems profilierte sich Klara vor den anderen.⁹⁵ 1931

⁹⁰ Vgl. Winfried Klara, *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*, Berlin: Elsner Verlagsges., 1936, S. 18.

⁹¹ Klara (1936), S. 18.

⁹² Vgl. Ruth Freydank, *Der Fall Berliner Theatermuseum. Teil I Geschichte - Bilder - Dokumente*, Berlin: Pro Business, 2011, S. 178.

⁹³ Die Geschichte des Museums der Preußischen Staatstheater recherchierte Ruth Freydank ausführlich in ihrem Buch. Vgl. Freydank (2011), S. 9-57.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 181.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 182.

übernahmen Klara und Labus alleine die Katalogisierung, nachdem Badenhausen Berlin verließ und eine Stelle bei Franz Rapp im Münchner Theatermuseum annahm. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 kam es zur Entscheidung über den Verbleib der Sammlung im Theatermuseum, dem Hermann Göring (1893-1946), preußischer Ministerpräsident, Räumlichkeiten im Berliner Schloss zur Verfügung stellte. Die Sammlung sollte im Theatermuseum verbleiben, obwohl sich auch die Gesellschaft für Theatergeschichte und das theaterwissenschaftliche Institut für sie interessierten.⁹⁶ 1933 musste Labus auf Grund der veränderten Machtverhältnisse die Arbeitsgruppe verlassen, sie emigrierte 1936 in die USA. Klara arbeitete daraufhin alleine weiter an der Katalogisierung und bei der Betreuung der Sammlung. Als er 1935, schon schwer erkrankt, einen Aufsatz über die Katalogisierungsarbeiten publizieren wollte, wurde sein Vorhaben von der Bibliotheksleitung mehrmals abgelehnt.⁹⁷ Ein Jahr später verstarb Klara und sein nicht veröffentlichtes Manuskript wurde aus dem Nachlass von seiner Mutter an seinen Doktorvater Max Herrmann übergeben. Klara setzte sich darin mit der Bedeutung der Theaterbilder der Sammlung Louis Schneider auseinander. Herrmann übertrug das Manuskript, welches stellenweise nur schwer zu entziffern war, konnte aber wegen seines Bibliotheksbenutzungsverbots weder Bilder beschaffen, noch den Fußnotenapparat erweitern.⁹⁸ Klaras Schrift, in Herrmanns Übertragung, wurde schließlich 2005 vom Freundes- und Förderverein der Staatsbibliothek zu Berlin publiziert.⁹⁹ Den Systematischen Katalog zur Sammlung *Die Bildbestände der Theatersammlung*¹⁰⁰ gab Badenhausen 1938, ohne die eigentlichen Urheber Klara und Labus zu nennen, im Rahmen der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte heraus.¹⁰¹ In der Zwischenzeit hatte Droscher begonnen die Spaltung der Sammlung, ganz entgegen den Wünschen ihres Sammlers, in die Wege zu leiten, die letztlich dann 1937 vollzogen wurde. Dabei behielt die Bibliothek den Buchbestand sowie Flugblätter und Einzeldrucke,

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 183.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. Hollender (2013), S. 296. Klaras Manuskript und Herrmanns Abschrift haben sich erhalten und befinden sich beide im Depositum Klara in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. Vgl. ebd., S. 301.

⁹⁹ Winfried Klara, Max Herrmann und Antonius Jammers, *Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot; von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet*, Berlin: Freunde D. Staatsbibl. zu Berlin, 2005.

¹⁰⁰ Rolf Badenhausen (Hg.), *Die Bildbestände der Theatersammlung Louis Schneider im Museum der Preußischen Staatstheater Berlin. Systematischer Katalog*, Berlin: Selbstverl., 1938, (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 50).

Das früheste Foto der Sammlung gibt Clara Ziegler als Vierjährige wieder. Vgl. Claudia Balk, *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*, München: Hirmer, 1989, S. 7.

¹⁰¹ Auch die Schwierigkeiten der Drucklegung beschreibt Freydank. Vgl. Freydank (2011), S. 186f.

die, wie die Theaterhistorikerin Ruth Freydank schreibt, „Schneider ursprünglich seinen Bildern zugeordnet hatte.“¹⁰²

Interessanter Weise fand Freydank auch ein Angebot Niessens von 1935, in dem er seine Theatersammlung dem Museum in Berlin anbot. Da es Pläne gab das Museum mit der Unterstützung Görings großzügig auszubauen, spekulierte Niessen damit, seine Sammlung als Teil des neuen deutschen Theatermuseums zu wissen. Sein Angebot wurde als „nicht für das eigene Sammlungskonzept geeignet“ abgelehnt.¹⁰³ Badenhausen erhielt bereits 1931, als er noch in München arbeitete, von Droescher ein Angebot als sein Assistent nach Berlin zu kommen und nahm dieses schließlich 1936 an, gleichzeitig holte ihn auch Gustaf Gründgens (1899-1963) als Dramaturg ans Preussischen Staatstheater. Nachdem Droescher 1939 um seine Entlassung angesucht hatte, übernahm Badenhausen im September auch die Leitung des Museums, dem er bis Kriegende vorstand.

Während des Krieges wurden die im Museum verbliebenen Teile der Sammlung in ein bombensicheres Quartier verlagert. Nach Kriegsende verblieb sie im Archiv der Staatsoper Unter den Linden und wurde 1995 erneut aufgeteilt, wobei das Stadtmuseum die Bühnenbild- und Kostümentwürfe erhielt und das Landesarchiv die handschriftlichen Dokumente und Drucke.¹⁰⁴

Theatersammlung der Hansestadt Hamburg

Eine im Nationalsozialismus, auf Initiative von Kultursenator Hellmuth Becker (1902-1962), erfolgte Gründung, stellte ab 1940 die Theatersammlung der Hansestadt unter der Leitung von Paul Theodor Hoffmann (1891-1952) dar. Der Schwerpunkt der Sammlung lag auf Hamburger Theatergeschichte. Zuvor gab es Debatten über die Sinnhaftigkeit eines solchen Unternehmens. In diesem Zusammenhang muss der Name Carl Niessens, Leiter des Kölner Theatermuseums, erwähnt werden, dessen Ruf, möglichst alle verfügbaren Theatralia für seine Sammlungen zu beanspruchen, auch bis in den Norden reichte und der sich auch für die Theaterbestände des Altonaer Stadtarchivs interessierte.

„Man hatte sich, so schien es, schon damit abgefunden, daß der freundliche Professor Niessen aus Köln, von dem es hieß, daß er auf ein neues Hemd verzichtete, wenn er dafür eine hübsche Figurine erwerben konnte, mit gebieterischer Gebärde und unwiderstehlicher

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 25.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 190.

Suada alles das einsammelte, was auch nur fern mit Theater zu tun hatte oder an Theater erinnerte.“¹⁰⁵

Aber die Stadt entschloss sich zu einer eigene Theatersammlung und brachte diese auch prominent im Altonaer Rathaus unter. Hoffmann, Stadtarchivar und Theaterwissenschaftler, präsentierte in regelmäßigen Ausstellungen die Bestände der Öffentlichkeit und lud namhafte Theaterschaffende, darunter die Tänzerin Mary Wigman (1886-1973), die Schauspieler Heinrich George (1893-1946) und Wolfgang Liebeneiner (1905-1987) sowie Leiter der Theatersammlungen in Wien und Köln, Joseph Gregor und Carl Niessen, zu Vorträgen ein. Die Sammlungsbestände umfassten eine Theaterbibliothek, Programmhefte, Autographen, Theaterzettel, Theaterkritiken seit 1940, Bilder, Plakate, Dias, Tonträger und die wertvolle Theatraliasammlung mit Autographen des Kaufmann Ulex.¹⁰⁶ 1943 wurde das Altonaer Rathaus bei einem Bombenangriff zerstört und dabei auch die noch nicht ausgelagerten Teile der Theatersammlung. In der Bibliothek im Alten Johanneum und im Altonaer Museum konnten die Sammlungen provisorisch wiederaufgestellt werden. Da Hoffmann über ein gutes Netzwerk von Autographensammlern und Kontakten zu Antiquariaten verfügte, konnte er die Bestände rasch wieder ergänzen. Zusätzlich erhielt das Museum zahlreiche Spenden aus der Bevölkerung. Auch die Veranstaltungsreihe mit Vorträgen von Persönlichkeiten wurde wiederaufgenommen, es sprachen Theaterregisseur Heinz Hilpert (1890-1967), Schriftsteller Frank Thiess (1890-1977), Architekt Werner Kallmorgen (1902-1979) sowie Bruno Snell (1896-1986), Lehrstuhlinhaber für Klassische Philologie an der Universität Hamburg und Heinz Kindermann, Ordinarius für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Der Archivar Hoffmann erhielt neben seiner Tätigkeit im Museum auch einen Lehrauftrag für Theaterwissenschaft an der Universität Hamburg. In der Nachkriegszeit erhielt das Theatermuseum ab 1947 wieder Räumlichkeiten im Neuen Altonaer Rathaus. 1951 trennte sich die Stadt vom Theatermuseum und übergab die Sammlungen an das Literaturwissenschaftliche Seminar der Universität Hamburg. Einen vorläufigen Schlusspunkt in den wechselnden Besitzverhältnissen, bildete 2014 die Übergabe der Theatersammlung von der Universität Hamburg an die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

¹⁰⁵ Diedrich Diederichsen, „Theatersammlung der freien und Hansestadt Hamburg“, in: Gesellschaft für Theatergeschichte.V.(Hg.), *Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)*, Berlin:Selbstverl., 1985, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 33), S. 55-67, hier S. 56.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 57.

3. Theatersammlungen und universitäre Forschungsapparate als Quellenfundus für das Fach Theaterwissenschaft

Der von Wilhelm Diltheys (1833-1911) Veröffentlichung *Einleitung in die Geisteswissenschaften*¹⁰⁷ initiierte Paradigmenwechsel veränderte die Wissenschaftsgeschichte nachhaltig. Dilthey formulierte seine Theorie für die Geisteswissenschaften, die sich der hermeneutischen Methode bediente, um die analytisch-empirische Methode des naturwissenschaftlichen Positivismus zu überwinden. Auf diesem theoretischen Fundament sollte auch die Disziplin Theaterwissenschaft aufbauen, um sich vom literaturwissenschaftlichen Positivismus zu lösen. Neben der theoretischen Grundlage begünstigten auch andere Faktoren die Begründung der jungen Wissenschaft. Für den nationalsozialistischen Gründer Heinz Kindermann gingen jedoch „wichtige Impulse“ von der Großausstellung in Wien aus. Diese führten, seiner Meinung nach, in der Folge an Universitäten in Österreich und Deutschland zur Gründung „erster Zentren der Theaterwissenschaft“.¹⁰⁸

Private Sammler waren angeregt, Theatralia gezielt zu sammeln und institutionelle Sammlungen, wie die Wiener Stadtbibliothek unter Carl Glossy, erhielten größere budgetäre Mitteln, um ihre Sammlungstätigkeit zu expandieren. Der Einfluss solcher Veranstaltungen soll nicht überschätzt werden. Ich möchte mich der Meinung von Corinna Kirschstein in ihrer Dissertation von 2009 zu den theaterwissenschaftlichen Anfängen in Leipzig anschließen, in der sie darlegte, dass neben den Impulsen aus der Wissenschaft, auch Anregungen durch Großereignisse in Form von Theaterausstellungen und Neugründungen von institutionellen Theatersammlungen in Berlin, München und Wien bis zu einem gewissen Grad zur Begründung theaterwissenschaftlicher Institute beigetragen hatten.¹⁰⁹ Die Ausstellungen verschafften Zugang zu Materialien vom Theater, sogenannten Theatralia, die die Voraussetzungen für Forschungsarbeiten zum Theater bildeten. Isa Wortelkamp nennt diese neu entstandenen Archive, Sammlungen und Museen des Theaters 2006, meines Erachtens treffend „Speicherstätten der

¹⁰⁷ Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Bd. 1, Leipzig: Duncker & Humblot 1883.

¹⁰⁸ Heinz Kindermann, „Theaterwissenschaft“, in: Martin Hürlimann, Verner Arpe, *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich: Atlantis-Verl., 1966, S. 414-433, hier: S. 418.

¹⁰⁹ Corinna Kirschstein, *Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipzig: Leipziger Univ.Verl., 2009 (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1), S. 113f.

Theaterwissenschaft“, die dem „Gegenstand des ‚verlorenen Ereignisses‘“ einen Ort und eine Ordnung verleihen.¹¹⁰

Bis zur Begründung der akademischen Disziplin Theaterwissenschaft sollten aber noch weitere zwanzig Jahre vergehen. Erste theaterwissenschaftliche Vorlesungen wurden an deutschen Universitäten abgehalten, standen aber noch in engem Zusammenhang, sowohl personell, als auch materiell, mit den germanistischen Instituten. Zu den Literaturwissenschaftlern, die als erste auch Theaterwissenschaft lehrten, zählten in Berlin Max Herrmann, in Bonn Berthold Litzmann (1857-1926), in Kiel Eugen Wolff (1863-1929), in Frankfurt Julius Petersen (1878-1941) und Wilhelm Pfeiffer-Belli (1870-1938), in Leipzig Albert Köster (1862-1924), in München Artur Kutscher (1878-1960), in Jena Hugo Dinger (1865-1941) und in Wien Alexander von Weilen und Eduard Castle. Später kamen in Köln Carl Niessen, in Jena Otto C. A. zur Nedden (1902-1994), in Königsberg Carl Diesch (1880-1957), in München Hans Heinrich Borchardt (1887-1964), in Rostock Willi Flemming (1888-1980) und in Wien Heinz Kindermann hinzu.

Die Etablierungsphase der Disziplin Theaterwissenschaft begann an verschiedenen deutschen Universitäten, 1912 in Kiel, 1919 in Frankfurt, 1920 in Köln, 1923 in Berlin und 1926 in München.¹¹¹ Nachdem die Gründungsphase der ersten theaterwissenschaftlichen Institute in den 1920er Jahren abgeschlossen war, begannen einige mit dem Aufbau von institutseigenen Theatersammlungen für Forschung und Lehre, wobei unterschiedliche Gründe dafür ausschlaggebend waren. Ein wichtiger Faktor war die Verfügbarkeit von

¹¹⁰ Isa Wortelkamp, *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i. Br.: Rombach, 2006, (Rombach wissenschaftliche Reihe Scenae 2), S. 49.

¹¹¹ In der Fachliteratur zur Begründung der Theaterwissenschaft und ihren Gründungspersonlichkeiten ist Max Herrmann und die Theaterwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin nach wie vor am besten erforscht, gefolgt von Albert Köster in Leipzig und Artur Kutscher in München. Über Eugen Wolff in Kiel findet sich kaum Fachliteratur.

Zur Begründungsgeschichte der Theaterwissenschaft in Berlin vgl. Rudolf Münz, „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* XXII, Nr 3/4 (1974), S. 333-348; Stefan Corssen, „„Liebhaben, was übrig geblieben ist“ - Leben und Werk des Theaterwissenschaftlers Max Herrmann (1865-1942)“, in: Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.), *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*, Berlin: Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 1992, S. 7-18, ders., *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, 1998; Theo Girshausen, „Zur Geschichte des Fachs“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1990, S. 21- 37; Erika Fischer-Lichte, „Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Eine bedenkenswerte Konstellation; Rede zur Eröffnung des ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V. in Leipzig“ in: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (Hg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr, 1994, (Forum modernes Theater 15), S. 13-24; Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Bern: Chronos, 2006, S. 237-246; Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865 - 1942). Leben und Werk*, Berlin: Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz, 2013.

Zur Begründungsgeschichte der Theaterwissenschaft in Leipzig vgl. Corinna Kirschstein, *Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipzig: Leipziger Univ. Verl., 2009.

Zur Begründungsgeschichte der Theaterwissenschaft in München vgl. Andreas Enghart, „»Keine eindeutige Persönlichkeit« – Der »Theaterprofessor« Artur Kutscher und die Theaterwissenschaft an der Universität München“, in: Elisabeth Kraus (Hg.), *Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze; Teil II*, München: Utz, 2008, (Beiträge zur Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München für das Universitätsarchiv 4), S. 49-62.

Material vor Ort. Wie bereits im letzten Kapitel besprochen, verfügten das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung in München, das Museum der Preußischen Staatstheater sowie die Theatersammlung der Wiener Stadtbibliothek und der Nationalbibliothek in Österreich über solche umfassenden Bestände an Dokumenten und Objekten, die sie zur Erforschung des Phänomens Theater zur Verfügung stellen konnten. Gemeinsam mit den Institutsbibliotheken boten sie den Forschenden und Studierenden am Berliner, Münchner und später auch Wiener theaterwissenschaftlichen Institut, eine ausreichende Versorgung mit Literatur und Quellenmaterial, um theaterwissenschaftliche Forschung betreiben zu können. In Kiel, Köln und Leipzig gab es keine Theatersammlungen, dementsprechend waren die Möglichkeiten für Studierende und Forschende, um an Quellenmaterial zu kommen, mit erheblichem Aufwand verbunden. Es erforderte auch finanzielle Mittel, um die Aufbewahrungsorte aufsuchen zu können. Eine institutseigene Sammlung von Forschungsmaterial konnte diesen Umständen Abhilfe verschaffen, indem sie dieses vor Ort verfügbar machte. Eugen Wolff, Albert Köster und Carl Niessen legten in Kiel, Leipzig und Köln Sammlungen an.

Als weitere Faktoren kamen hinzu das Prestige des Institutes, das durch den Besitz einer umfangreichen Sammlung innerhalb der Universität steigen konnte und die Repräsentationsfunktion, die die Sammlung in der universitären, aber auch allgemeinen Öffentlichkeit erfüllte. Priorität lag daher bei der Auswahl der Bestände für die theaterwissenschaftlichen Forschungsapparate und Sammlungen. Sowohl Wolff, als auch Niessen und später Kindermann wählten daher für den Aufbau die großen Theatersammlungen in München, Berlin und Wien als Vorbilder. Auswertungen des Materials der Forschungsapparate und damit verbundene Publikationen verhalfen den theaterwissenschaftlichen Forschenden zur Profilierung und Reputation im eigenen Fach sowie manchmal auch darüber hinaus. Wie Stefan Corssen betont, war die Bindung der frühen Theaterwissenschaft an Sammlungen maßgeblich.¹¹² Sie beschäftigte sich, zur Veranschaulichung von Theatergeschichte, mit Bühnenrekonstruktionen. Jegliche Materialien, hilfreich zur Rekonstruktion von Theateraufführungen und Spielen, standen daher im Fokus der Forschung, um Theaterbau, Bühnenbild, Inszenierung und Text in ihrem potentiellen Zusammenhang zu studieren. Vor allem Herrmann und Köster schätzten die Rekonstruktionsmethode und gerieten über die Nachbildung der Nürnberger Meistersingerbühne von Hans Sachs in der Marthakirche von 1921 bis 1924 in Streit.¹¹³

¹¹² Vgl. Corssen (1998), S. 64.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 45.

„Die Theaterwissenschaftler der Gründungsphase begriffen Theater weniger als eine kommunikative Vermittlung denn als feststehendes ästhetisches Phänomen, das sich nach erfolgter Rekonstruktion ähnlich wie ein Gegenstand der bildenden Kunst analysieren läßt.“¹¹⁴

Stefan Corssen hält die Fokussierung auf die Rekonstruktion für den „methodologischen Fehlschluß“, dessen Wirkung die Theaterwissenschaft bis in die frühen 1970er Jahre geprägt hat und noch von Hans Knudsen in seiner *Methodik der Theaterwissenschaft*¹¹⁵ vertreten wurde. Spätestens seit dem Paradigmenwechsel, den Erika Fischer-Lichte 2004 mit ihrer vielzitierten *Ästhetik des Performativen*¹¹⁶ herbeiführte und die den Aufführungsbegriff in den Mittelpunkt stellte, ihn aber als Ereignis definierte und um die Präsenz von Akteurinnen und Akteuren und Publikum erweiterte, war die Wirkung vergangen. In den 1990er Jahren begannen dann die Tendenzen, Sammlungen wieder von den Instituten zu lösen und getrennt zu verwalten.¹¹⁷

Max Herrmann und die Theaterwissenschaft in Berlin

Auch Max Herrmann äußerte sich 1914 zum allgemeinen theaterhistorischem Interesse und den dadurch entstandenen universitären Veränderungen und institutionellen Gründungen.

„Wir haben Forschungen, die sich ‚theatergeschichtliche‘ nennen, wir haben eine Gesellschaft für Theatergeschichte, die viele Mitglieder zählt, wir hören von dem Plane, Theatermuseen zu begründen. Solches theaterhistorisches Interesse erklärt sich gewiß in erster Reihe aus der großen Neigung unserer Zeit für das lebendige Theater (...).“¹¹⁸

Herrmann habilitierte sich 1891 für Germanische Philologie an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, wurde im selben Jahr als Privatdozent am germanisch philologischen Institut nominiert und begann ab 1900 theatergeschichtliche Vorlesungen abzuhalten. 1914 erschien sein Werk *Forschungen zur Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. In der Einleitung dazu verfasste Herrmann seine Programmatik für eine eigenständige Theaterwissenschaft, worin er sich auch kritisch mit Quellenforschung auseinandersetzte und für eine strukturiertere Vorgangsweise bei der theaterhistoriografischen Bearbeitung von Theatergeschichte plädierte. „Wir begnügen uns meistens damit, glücklich aufgestöbertes Material: Aktennotizen, Kritikerurteile, Bilder zusammenzufügen, und nannten das Ergebnis Theatergeschichte.“¹¹⁹ Für Fachhistoriker

¹¹⁴ Ebd., S. 63f.

¹¹⁵ Hans Knudsen, *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart: Kohlhammer, 1971.

¹¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

¹¹⁷ Vgl. Corssen (1998), S. 64.

¹¹⁸ Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann, 1914, S. 3.

¹¹⁹ Herrmann (1914), S. 5.

Theo Girshausen stand Herrmanns „Kritik an der Aleatorik der Quellenforschung“ in „Einklang mit dem neuen, antipositivistischen Erkenntnisideal, das (...) auch an der Friedrich-Wilhelms-Universität auf Chancen rechnen durfte.“¹²⁰ Herrmann wollte, nach Girshausen, die „Publikationen von verstreutem Quellenmaterial, von Kritiken, Tagebüchern und Memoiren zu einzelnen Aspekten der Theatergeschichte“¹²¹ ersetzt wissen, zugunsten einer „Erkenntnis der spezifischen Eigenart des Theaters“ und „einer kompletten, ganz selbstständigen Wissenschaft vom Theater.“¹²² Erika-Fischer Lichte führte 2004 aus, dass „dies einen Bruch mit dem allgemein vorherrschenden Verständnis von Theater“¹²³ markierte, der in der Folge zur sukzessiven Abkehr von literaturwissenschaftlichen Methoden zur Erforschung theaterhistorischer Fragestellungen führte. Stefan Hulfeld gibt 2008 in seiner Habilitation *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* Herrmann ebenfalls breiten Raum, versteht aber dessen theatertheoretischen Ansatz nur als Abgrenzung zu bisherigen theaterhistoriografischen Forschungen der Literaturwissenschaft und stellt fest: „der Antagonismus von Germanistik und Theaterwissenschaft ist ein Konstrukt.“¹²⁴ Während Herrmanns Verständnis von Theaterwissenschaft „eine Verbindung von Theorie und Praxis“ darstellte, wie Corssen zusammenfasst.¹²⁵ Sein Konzept legt Herrmann in seinem Vortrag „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“, gehalten am 27. Juni 1920 im Sitzungssaal des Lessing Museums zu Berlin, auf Einladung der Gesellschaft der Freunde und Förderer des theaterwissenschaftlichen Instituts, dar:

„Diese Wissenschaft, die so kultiviert ist, wie eine künftige Wissenschaft geartet sein muß, steht an der lebendigsten Grenze zwischen Theorie und Praxis. Synthese und Analyse sind gleichstark. (...) Hauptsächlich muß das eine ins Auge gefaßt werden, daß die Theaterwissenschaft eine geschichtliche und praktische Disziplin ist. Theatergeschichte muß auch darin eine große Rolle spielen.“¹²⁶

Erika Fischer Lichte weist daraufhin, dass Herrmann von Anfang an für die Einrichtung einer neuen Kunstwissenschaft, der Theaterwissenschaft plädierte,

„mit dem Argument, daß es nicht die Literatur sei, welche Theater als eine Kunst konstituiere, sondern die Aufführung (...). Da keine der bestehenden Disziplinen Aufführungen unter ihre Gegenstände subsumiere, sondern nur Texte und Monument, müsse folglich eine neue Disziplin eingerichtet werden.“¹²⁷

¹²⁰ Girshausen (1990), S. 22.

¹²¹ Ebd., S. 22.

¹²² Ebd., S. 23.

¹²³ Fischer-Lichte (2004), S. 42.

¹²⁴ Hulfeld (2006), S. 242.

¹²⁵ Corssen (1992), S. 11.

¹²⁶ Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts (Nach dem Stenogramm)“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* XXII, Nr 3/4 (1974), S. 351-353, hier: S. 351f.

¹²⁷ Fischer-Lichte (2004), S. 43.

Herrmann rückte fortan die Theateraufführung ins Zentrum seiner Forschungen. Fischer-Lichte rekonstruiert Herrmanns „Aufführungsbegriff“ als einen Wechsel vom „Werkbegriff zum Ereignisbegriff“, da die Aufführung erst „im Prozeß des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten überhaupt erst hervorgebracht“ wurde.¹²⁸ Herrmann begriff die Aufführung als ein Fest und Spiel, „als das, was sich zwischen Schauspielern und Zuschauern ereignete (...) als einen dynamischen Prozeß und nicht als Artefakt.“¹²⁹ Herrmann war mit dieser Theorie seiner Zeit voraus, denn damals „gehörte zur Kunst notwendiger Weise der Werkbegriff.“¹³⁰ Nach Fischer-Lichte nimmt er den „Kunstcharakter“ der Aufführung, nicht aufgrund eines durch sie geschaffenen Werkes an, „sondern aufgrund des Ereignisses, als das sie sich vollzieht. Denn in der Aufführung, wie Herrmann sie erläutert, kommt es zu einer einmaligen, unwiederholbaren, meist nur bedingt beeinfluß- und kontrollierbaren Konstellation, aus der heraus etwas geschieht, das sich so nur dieses eine Mal ereignen kann (...).“¹³¹

Herrmann fand mit seiner Auffassung von der „Aufführung“ zu einem neuen wissenschaftlichen Topos und konnte in der Folge die Theaterwissenschaft als „Wissenschaft von der Aufführung“ etablieren. Um sich den notwendigen wissenschaftlichen Aktionsradius für Lehre und Forschung zu verschaffen, forcierte er ab 1918 hartnäckig die Einrichtung eines selbstständigen Instituts für Theaterwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität. 1920 wurde zur Unterstützung seines Vorhabens die Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts konstituiert, Mitglieder waren unter anderen Gerhart Hauptmann (1862-1946), Leopold Jessner (1878-1945) und Max Reinhardt (1873-1943).¹³² Nach fünf Jahren Verhandlungen fand die Begründung des Instituts für Theaterwissenschaft schließlich am 10. November 1923 statt. Die Gründungsgeschichte ist in der Fachliteratur ausführlich beschrieben und ich möchte an dieser Stelle nur die Herrmann Biografie von Martin Hollender, Bibliothekar an der Staatsbibliothek zu Berlin, erwähnen, der 2013 die Gründung anhand von Dokumenten aus dem sogenannten „unechte(n)-Max-Herrmann-Nachlass“¹³³ nachgezeichnet hat. Max Herrmanns Gelehrtennachlass wurde nach seinem Tod in Theresienstadt vom NS-Regime vernichtet. Einer jahrzehntelange Recherche der Herrmann Schülerin, der Literaturwissenschaftlerin und Bibliothekarin an der ehemaligen Deutschen Staatsbibliothek der DDR Ruth Mövius (1908-1989) und Renate Gollmitz ist es

¹²⁸ Ebd., S. 55f. 2001 leitet Fischer-Lichte von Herrmanns „Aufführungsbegriff“ den Begriff „Performativität“ ab und erweitert ihn um das Aufführungsparadigma.

¹²⁹ Ebd., S. 53.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. Corssen (1992), S.10 und vgl. Hollender (2013), S. 251.

¹³³ Hollender (2013), S. 9.

zu verdanken, dass retrospektiv eine Materialsammlung in der Staatsbibliothek zu Berlin aufgebaut werden konnte.¹³⁴ Die Sammlung besteht aus Briefen Herrmanns, die sich in zahlreichen Germanistennachlässen fanden und zusammengetragen wurden. Für Mövius, die Herrmann und seiner Frau Helene (1877-1944) Zeit ihres Lebens verbunden war, war es dem Andenken an Herrmann geschuldet, das Material, das von seiner schriftlichen Hinterlassenschaft noch vorhanden war, zusammenzutragen und für die Nachwelt zu sichern.

„Aber beide, Max Herrmann und Helene Herrmann, hinterlassen uns ein Erbe, das uns zu vollem Einsatz verpflichtet und dem wir uns [sic] nicht entziehen dürfen. An uns ist es nun zu retten, was noch zu retten ist, und in ihrem Geiste das Begonnene fortzuführen. ‚Liebhaben, was übrig geblieben ist‘, das war eine Devise Max Hermanns.“¹³⁵

Herrmann konnte die Einrichtung des Instituts 1923 durchsetzen, obwohl die Philosophische Fakultät der Gründung mit Skepsis gegenüberstand und aus diesem Grund auch einem zweiten Leiter neben Herrmann wissen wollte. Die Wahl fiel auf Julius Petersen. Petersen hatte bei Herrmann studiert, war Ordinarius für Neuere deutsche Sprache und Literatur in Frankfurt bevor er 1920 auf das germanistische Ordinariat nach Berlin, in der Nachfolge von Erich Schmidt (1853-1913), berufen wurde. Als Vertreter der literaturhistorischen Dramenforschung wurde er von der Fakultät für die Leitung als geeigneter angesehen und wechselte sich mit Herrmann jährlich ab.¹³⁶ Herrmann sollte zehn Jahr an „seinem“ Institut lehren, bis er Ende des Sommersemesters 1933 als Jude gezwungenermaßen in den Ruhestand versetzt wurde.¹³⁷ Herrmann widmete sich danach, unter sehr erschwerten Bedingungen, weiterhin seinen privaten Forschungen.¹³⁸ Im September 1942 wurde Max Herrmann, gemeinsam mit seiner Frau Helene, in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert, bereits im November starb er an den Folgen.

Gesellschaft für Theatergeschichte

Die Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. wurde am 6. April 1902 in Berlin vom Journalisten Heinrich Stümcke (1873-1923)⁷⁷ und Georg Elsner (1874-1945) sowie

¹³⁴ Vgl. dazu Ruth Mövius, „Das Vermächtnis Max Herrmanns“, in: *Theater der Zeit*, Jg. 15 H. 9 (1960), S. 37–40 und vgl. Renate Gollmitz, „Die Max Herrmann-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz“, in: *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien; Eine Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft e.V.* (2003), H. 23/24, S. 60-62.

¹³⁵ Mövius (1960), S. 40.

¹³⁶ Vgl. Corssen (1992), S. 11 und Hollender (2013), S. 257.

¹³⁷ Vgl. Corssen (1998), S. 81, vgl. Andreas Englhart, „Theaterwissenschaft“, in: Jürgen Elvert, (Hg.), *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*, Stuttgart: Steiner, 2008, S. 863-898, hier S. 864-866, vgl. dazu auch: Hollender (2013), S. 290.

¹³⁸ Mövius beschreibt eindrücklich einen Bibliotheksbesuch Herrmanns, nach 1933, bei dem sie ihn begleitete. vgl. Mövius (1960), S. 37f.

weiteren Schriftstellern, Journalisten, Gelehrten, Bühnengehörigen und anderen am Theater Interessierten gegründet.¹³⁹ Zum ersten Vorsitzenden der Gesellschaft wurde der Literaturhistoriker Ludwig Geiger (1848-1919) ernannt. Gleichzeitig wurden die *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* begründet, um noch nicht veröffentlichtes oder schwer zugängliches Material in Form von theaterhistorischen Abhandlungen herauszugeben und zugänglich zu machen. Berthold Litzmann, Geiger und Alexander von Weilen teilten sich zu Beginn die Herausgeberschaft.¹⁴⁰ 1910 wurde die erste deutsche Theaterausstellung in Berlin, ohne nennenswerten Erfolg, durch die Gesellschaft veranstaltet.¹⁴¹ Auch Alfred Leuschke publizierter in der Schriftenreihe, 1918 schrieb er einen Artikel über die Schauspielerin Pauline Ulrich (1835-1916).¹⁴² Leuschkes Kritikenarchiv sollte 1943 als wesentlicher Bestandteil in Kindermanns theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat in Wien integriert werden. 1919 übernahm Max Herrmann, der nicht zu den Gründungsmitgliedern gehörte, den Vorsitz der Gesellschaft und verlieh ihr ein neues wissenschaftliches Profil. Auch die Schriften erhielten eine strengere wissenschaftliche Ausrichtung, von der vor allem Herrmanns Dissertanten profitierten und andere Theaterwissenschaftler, wie Hans Heinrich Borchardt, zur Mitarbeit anregt wurden.¹⁴³ Im Laufe der Jahre seit ihrer Gründung legte die Gesellschaft eine umfangreiche Bibliothek und Materialiensammlung an, die sie dem theaterwissenschaftlichen Institut als Leihgabe zur Verfügung stellte.¹⁴⁴ Ebenso konnten von den Institutsmitgliedern auch die Materialien der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände genutzt werden und die theaterhistorische Sammlung des

¹³⁹ Anlässlich des 100jährigen Erscheinungsjubiläums von Herrmanns *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* veranstaltete die Gesellschaft im November 2014 ein Symposium zu *Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*. Der Band mit den Beiträgen befindet sich in Vorbereitung. Vgl. dazu *Website Max Herrmann Symposium 2014*, http://www.theatergeschichte.org/newsletter/Theatergeschichte_aktuell_Max_Herrmann_Symposium.pdf, Stand: 02.02.2017, Vgl. *Website Gesellschaft für Theatergeschichte e. V.*, http://www.theatergeschichte.org/wir_ueber_uns.htm, Stand: 02.02.2017 und vgl. Hollender (2013), S. 250.

¹⁴⁰ Die Schriftenreihe der Gesellschaft besteht nach wie vor und publiziert ihre Bände in unregelmäßigen Abständen. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.), Berlin : Verl. d. Ges. für Theatergeschichte, 1.1902 -.

¹⁴¹ Vgl. Corssen (1992), S. 12.

¹⁴² Alfred Leuschke, „Pauline Ulrich“, in: Ludwig Geiger, Heinrich Stümcke, *Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Ludwig Geier zum 70. Geburtstag 5. Juni 1918 als Festgabe dargebracht*, Berlin: Behr, 1918, S. 453-462.

¹⁴³ Vgl. Anlässlich des Symposiums der Gesellschaft für Theatergeschichte „Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte“ im November 2014 berichtete Stephan Dröschel über „Max Herrmann stellt Forderungen. Max Herrmanns Engagement in der Gesellschaft für Theatergeschichte 1919-1934“. Vgl. *Website Max Herrmann Symposium 2014*, http://www.theatergeschichte.org/newsletter/Theatergeschichte_aktuell_Max_Herrmann_Symposium.pdf, Stand: 02.02.2017.

¹⁴⁴ Corssen (1998), S. 90.

Theaterforschers Walter Unruh (1880-1961)¹⁴⁵, die direkt am Institut betreut wurde.¹⁴⁶ Gemeinsam mit der Sammlung Louis Schneider des Museums der Preußischen Staatstheater in Berlin, um deren Überlassung sich Herrmann jedoch vergeblich bemühte, stellten diese Sammlungen die Versorgung des Instituts mit wissenschaftlichen Forschungsmaterial sicher.

Herrmanns Institutsassistent, Studienrat Hans Knudsen (1886-1971), war in der Funktion des Schriftführers für das Tagesgeschäft zuständig. Knudsen passte sich nach 1933 sofort der NS-Ideologie an, verfasste neben diesen Tätigkeiten auch Theaterkritiken für den *Völkischen Beobachter* und fungierte ab 1935 als Schriftleiter des Organs der Reichstheaterkammer *Die Bühne*.¹⁴⁷ Sein Engagement verhalf ihm ab 1938 zu Lehraufträgen am Institut und 1944 erhielt er mit Unterstützung von Rainer Schlösser (1899-1945), Reichsdramaturg und Leiter der Abteilung Theater im Reichspropagandaministerium, eine außerordentliche Professur für Theaterwissenschaft zugesprochen, ohne dafür die Zustimmung der Universität zu haben. Nach dem Krieg erhielt Knudsen 1948, im Zuge der Gründung der Freien Universität in Berlin, eine ordentliche Professur für den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft.¹⁴⁸

Nachdem der Schatzmeister der Gesellschaft, der Verlagsbuchhändler Georg Elsner, Herrmann gezwungen hatte den Vorsitz am 13. Mai 1934 an Walter Unruh abzugeben, konnte die Gesellschaft als Mitglied der Reichkulturkammer beitreten und Subventionen beziehen, die mit einem jüdischen Vorstand ausgeblieben wären.¹⁴⁹

„Zur Erledigung der weiteren Punkte der Tagesordnung also vom 6. (Satzungsänderung) an, tritt Prof. Herrmann von der Leitung der Versammlung zurück und übergibt sie an Walter Unruh. (...) Die Generalversammlung möge darüber entscheiden, ob die Gesellschaft für Theatergeschichte der Reichkulturkammer beitreten soll.“¹⁵⁰

Die Gesellschaft für Theatergeschichte und die, 1943 gegründete, Gesellschaft für Wiener Theaterforschung blieben die einzigen im Deutschen Reich.¹⁵¹

Nach 1945 leugneten sowohl die Gesellschaft für Theatergeschichte und als auch das theaterwissenschaftliche Institut ihren NS Umgang. Es wurde versucht die Beteiligung zu

¹⁴⁵ Hauptberuflich war Walter Unruh Direktor der Danziger Lachs GmbH und Isaac Wed-Ling Wwe & Eydam Dirck Hecker Branntwein und Liqueurfabrik. Vgl. Dagmar Walach (Hg.), *„Man soll sich nicht ängsten in der Welt“ Max Herrmann*, Berlin, 2012, S. 23.

¹⁴⁶ Walach (2012), S. 10.

¹⁴⁷ Vgl. Enghart (2008), S. 884- 889, vgl. Corssen (1992), S. 13 und vgl. Hollender (2013), S. 250.

¹⁴⁸ Vgl. *Zwanzig Jahre Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin bei Professor Dr. Hans Knudsen (1948-1968)*, herausgegeben von seinen Schülern, Berlin, 1968 und vgl. Marta Mierendorff, Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“. Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, Exil und Nachkrieg*, Hg. von Helmut G. Asper, Berlin: Sigma, 1989.

¹⁴⁹ Vgl. Hollender (2013), S. 292 und vgl. Walach (2012), S. 46-54.

¹⁵⁰ Walach (2012), S. 53.

¹⁵¹ Vgl. Enghart (2008), S. 866.

ignorieren und tot zu schweigen. NS ideologisch belastete Akteure wie Herbert A. Frenzel (1908-1995) bestimmten die Neuausrichtung. 1951 wurde die Gesellschaft, mit ihm als Schriftführer, neugegründet. Während des NS-Regimes war Herbert A. Frenzel unter Goebbels im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda tätig und war zudem zeitweilig der Stellvertreter von Schlösser. Außerdem leitete Frenzel bis 1939 das Ressort Kulturpolitik der Propagandazeitschrift *Der Angriff*.¹⁵² Er war mit der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel (1915-2014) verheiratet. Elisabeth Frenzel promovierte 1938 bei Petersen über *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne*. Knudsen würdigte ihre Dissertation, die 1940 erschien, mit einer Rezension im *Völkischen Beobachter*: „Das Buch von Elisabeth Frenzel ist ein grundsätzlich und politisch höchst wichtiges Buch, in der gegenwartsbezogenen und gut lesbaren Darstellung ein Vorbild moderner Wissenschaft.“¹⁵³ Frenzel, die wie Kindermann auch, für das Amt Rosenberg arbeitete, bereitete dort ein *Lexikon der Juden im Theater* vor, das aber nicht mehr erschien.¹⁵⁴ Von 1943 bis 1944 verfasste sie zahlreiche Aufsätze zum Thema Juden und Theater. Obwohl einige ihrer ideologisch schwer belasteten Schriften nach 1945 auf die *Liste auszusondernder Literatur* gesetzt wurden, konnte sie nach dem Krieg ihre Publikationstätigkeit erneut fortsetzen und ihre Nachschlagewerke *Daten deutscher Dichtung* und *Stoff- und Motivgeschichte* wurden ohne Bedenken in mehreren Auflagen publiziert. In den späten 1980er Jahren wurde Herbert Frenzel von der Gesellschaft für Theatergeschichte gewürdigt.¹⁵⁵

Am 20. Juni 1966 hielt Walter Wicclair (1901-1998) einen Vortrag in der Freien Universität Berlin auf Einladung des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes, des Sozialdemokratischen Hochschulbundes und des Liberalen Studentenbundes Deutschlands zum Thema „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte. Sein Vortrag über Persönlichkeiten des Berliner Theaterlebens und ihre NS-Vergangenheit“ sprach offen die NS-Vergangenheit der Protagonisten der Gesellschaft und des Institutes an.¹⁵⁶ Hans Knudsen wechselte 1948 an die neugegründete Freie Universität Berlin und wurde

¹⁵² Vgl. Walter Wicclair, „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte. Vortrag über Persönlichkeiten des Berliner Theaterlebens und ihre NS-Vergangenheit“, in: Mierendorff, Marta und Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“*. Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, *Exil und Nachkrieg*, Hg. von Helmut G. Asper, Berlin: Sigma, 1989. S. 17-42., hier, S. 36.

¹⁵³ Zit. nach Joseph Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966, S. 258.

¹⁵⁴ Vgl. Wulf, (1966), S. 257.

¹⁵⁵ Bärbel Rudin (Red.), *Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe; dieser Band ist dem langjährigen Schriftführer der Gesellschaft, Herbert A. Frenzel zu seinem 80. Geburtstag am 20. Dezember 1988 gewidmet*, Berlin: Selbstverl., 1988, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 34/35).

¹⁵⁶ Vgl. Wicclair (1966), S. 17.

dort Ordinarius des theaterwissenschaftlichen Institutes. „Alarmierend ist, daß Hans Knudsen als ein Mann, der noch immer Doktoranden der Freien Universität betreut, das Judenbuch der Frenzel heute noch für Wissenschaft hält.“¹⁵⁷ Zum 65. Geburtstag von Knudsen 1951 gab die Gesellschaft für Theatergeschichte, unter Auslassung belastender Fakten, eine Biografie und Bibliografie heraus.¹⁵⁸ „Man verfuhr bedenkenlos so, wie es heute bei Jubiläumsartikeln nach Orwellscher Manier üblich ist.“¹⁵⁹ Erst als in den 1960er Jahren eine erste Aufarbeitung seiner faschistischen Vergangenheit begann, wurde er wegen seiner nationalsozialistischen Betätigung teilweise von der Lehrverpflichtung entbunden.

Wicclair, eigentlich Walter Weinlaub, war Schauspieler und Regisseur in Berlin und floh 1938 über Großbritannien ins Exil in die USA. In Los Angeles gründete er 1939 die Freie Bühne, die er bis 1949 leitete. Als er 1957 wieder in die Bundesrepublik Deutschland zurückkehrte, widmete er sich vor allem der „Erforschung des Theaters im ‚Dritten Reich‘ und seiner Nachwirkung.“¹⁶⁰ Wicclair brauchte drei Jahre, um die Rolle Knudsens während der NS-Zeit zu dokumentieren. Sein Engagement in der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit der Theater stieß in den 60er Jahren in Deutschland auf großen Widerstand und Wicclair kehrte 1963 desillusioniert wieder in die USA zurück. Neben Wicclair dokumentierte der Historiker und ehemalige Widerstandskämpfer Joseph Wulf (1912-1974), als einer der ersten, in seinem 1964 verfassten Buch *Theater und Film im Dritten Reich*, Beweismaterial für die Kollaboration von prominenten Theater- und Kulturschaffenden, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern mit dem nationalsozialistischen Regime.

Artur Kutscher und die Theaterwissenschaft in München

Kutscher habilitierte sich 1907 für Literaturwissenschaft in Berlin, hielt als Privatdozent theaterspezifische Vorlesungen und wurde 1915 zum außerordentlichen Professor an der Ludwig-Maximilians-Universität in München berufen. Kutscher war bekannt dafür, dass er Herrmann die Urheberschaft des Begriffs und der Entwicklung der Methodik der „Theaterwissenschaft“ streitig machte, obwohl wie Corssen ausführte, die „Mehrzahl der

¹⁵⁷ Ebd., S. 34.

¹⁵⁸ *Bibliographie Hans Knudsen. Zum 2. Dezember 1951*, als Privatdruck dargebracht, Berlin: Ges. für Theatergeschichte, 1951 (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 9). 1952 hielt Knudsen den Festvortrag anlässlich des 50 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte. Vgl. Hans Knudsen, „50 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte, 50 Jahre theatergeschichtliche Forschung. Vortrag, gehalten bei der Festveranstaltung am 6. April 1952“, in: *Gesellschaft für Theatergeschichte. 1902 - 1952; Ein halbes Jahrhundert Gesellschaft für Theatergeschichte E. V.*, Berlin: Selbstverl., 1952, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 10), S. 3-12.

¹⁵⁹ Wicclair (1966), S. 24.

¹⁶⁰ Ebd., S. 152.

Stimmen“¹⁶¹ diese Herrmann zuwies.¹⁶² Kutscher reklamierte die Urheberschaft auch noch 1949, in *Grundriss der Theaterwissenschaft*, seinem Handbuch zur Theaterwissenschaft, wie er es nannte, für sich:

„Die Bezeichnung ‚Theaterwissenschaft‘ aber gab es 1909, als ich Theaterwissenschaft zu treiben begann noch nicht. Ich habe den Namen und die Methode der Theaterwissenschaft geprägt (...).“¹⁶³

Artur Kutscher verwendete Herrmanns „Aufführungsbegriff“, ohne sich dabei auf diesen zu berufen und begründeten seine eigene Auffassung von Theaterwissenschaft ebenfalls als „Wissenschaft von Aufführungen.“¹⁶⁴ Sein Interesse galt dabei Volkstheateraufführungen aus dem Süden des Deutschen Reiches und aus weiteren Regionen mit starker Volkstheatertradition sowie Passionsspiele. Kutscher postulierte seine Ansätze für das Fachverständnis auf Basis der Mimus-Theorie des Altphilologen Hermann Reich (1868-1934) von 1903, von der sich Herrmann distanzierte, sowie auf der These von Hugo Dinger, welcher den Ursprung des Theaters im Tanz annahm.¹⁶⁵ In *Grundriss der Theaterwissenschaft* stellte Kutscher den Mimus ins Zentrum seiner Ausführungen: „der Kern der Philologie ist der Logos, der Kern der Theaterwissenschaft ist der Mimus.“¹⁶⁶ Wie Fischer-Lichte feststellte, unternahm Kutscher jedoch keine Versuch den Begriff Mimus weiter zu bestimmen und ihn vielleicht „als heuristisches Instrument für künftige Forschung zu erläutern (...) um Theaterwissenschaft also als Wissenschaft vom Mimus zu begründen und gegebenenfalls mit der Völkerkunde (Ethnologie) oder Anthropologie zu verbinden.“¹⁶⁷ Die Aufgaben eines eigenständigen Lehr- und Prüfungsfachs Theaterwissenschaft sah Kutscher in der Lehre von Theatergeschichte und -theorie in Kombination mit Praxiserfahrungen auf einer Studiobühne. Als 1926 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München ein Institut für Theatergeschichte gegründet wurde, übergab man Kutscher bei der Vergabe der Leitungsfunktion und wählte den Germanisten Hans Heinrich Borchardt.¹⁶⁸ Andreas Enghart vermutet in Kutschers „auffälligem Charakter“¹⁶⁹, er beschränkte seine gut besuchten Lehrveranstaltungen und Exkursionen

¹⁶¹ Corssen (1992), S. 25.

¹⁶² Vgl. dazu auch Enghart (2008), S. 878.

¹⁶³ Vgl. Artur Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München: Desch, 1949, S. 6.

¹⁶⁴ Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Narr, 2010, S. 20.

¹⁶⁵ Hugo Dinger, *Dramaturgie als Wissenschaft*, 2. Bd., Leipzig: Veit, 1904.

¹⁶⁶ Vgl. Kutscher (1949), S. 434 und ders., „Stilkunde des Theaters (Auszug) (1936)“, in: Helmar Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1981, S. 100-117, hier: S. 102. Klier stellte in seinem Band unkommentiert Schriften von Max Herrmann aus dem Jahr 1920, neben jene von Julius Petersen von 1935, Kutscher von 1936 und ausgewiesener NS-Akteuren, wie Kindermann, Niessen und Knudsen, Herrmanns Nachfolger.

¹⁶⁷ Fischer-Lichte (2010), S. 21.

¹⁶⁸ Vgl. Enghart (2008), S. 878f.

¹⁶⁹ Ebd., S. 879.

nicht nur auf Studierende, begeisterte sich für Theateravantgarde und trat für eine „autonome“ Theaterwissenschaft ein, die Hintergründe für die Ablehnung von Seiten der Universität. Sein Verhältnis zum Nationalsozialismus beschreibt Englhart als ambivalent, so soll sich Kutscher weiterhin mit zeitgenössischen Literaten wie Thomas Mann (1875-1955) beschäftigt und NS-Autoren vernachlässigt haben. Dies trug ihm Kritik vor allem von Seiten der NS-Studentenschaft und der Fakultät ein und war seinem Weiterkommen in der Universitätslaufbahn abträglich. 1938 bewarb sich Kutscher auf das Ordinariat für Neuere deutsche Sprache und Literatur von Walter Brecht (1876-1950), erfuhr aber eine Ablehnung. Es gelang ihm eine angepasstere Haltung anzunehmen und schließlich wurde er 1940 zum außerordentlichen und 1942 zum ordentlichen Professor am Institut für Theatergeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität berufen. Nach dem Ende des NS-Regimes durchlief Kutscher relativ schnell das Entnazifizierungsverfahren und galt 1946 als „entlastet“. Danach war er bis 1951 als Leiter im theaterwissenschaftlichen Institut tätig.¹⁷⁰ Kritische Forschungen zu Kutscher stehen noch aus.

Gesellschaft für das Süddeutsche Theater und seine Auswirkungen

Bemerkenswert ist, dass sich Kutscher noch in seiner Autobiografie *Der Theaterprofessor* von 1960 kritisch über Max Herrmann äußerte und seine Arbeit für die Gesellschaft für Theatergeschichte und berichtete:

„Seit langer Zeit schon bedrückt es mich, daß die älteste und größte deutsche Organisation zur Erforschung des Theaters auf fast allen Gebieten der volkstümlichen Kunstäußerung versagt. Als Max Herrmann 1922 die Führung der ‚Gesellschaft für Theatergeschichte‘ übernahm, machte sich dort ein historisierender, ästhetisierender, in engerem Sinne wissenschaftlicher Geist breit (...).“¹⁷¹

Als Gegenpol zu Herrmanns Gesellschaft für Theatergeschichte konstituierte Kutscher im Mai 1926 in München, die Gesellschaft für das Süddeutsche Theater und seine Auswirkungen.

„Ich regte daher die Gründung einer ‚Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen‘ an (...) die Arbeit der Berliner Gesellschaft zu ergänzen und das Theater umfassender zu betrachten.“¹⁷²

Die Gesellschaft und durch sie Kutscher, sprach sich ausdrücklich für eine Erneuerung des Theaters aus den „Wurzeln des Volkstheaters“ aus, stellte sich gegen die „expressionistischen Tendenzen“ des deutschen Theaters und gedachte die „kulturelle

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 881-884.

¹⁷¹ Artur Kutscher, *Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater*, München: Ehrenwirth, 1960, S. 146.

¹⁷² Ebd., S. 147, [Kursivschrift im Original].

Gemeinschaft mit dem Auslandsdeutschtum“ zu erneuern.¹⁷³ Die Forschungsschwerpunkte lagen beim Volkstheater, Volkstanz, Marionetten- und Schattenspiel und einzelnen Volksbräuchen in Süddeutschland, Österreich, der Schweiz und den deutschsprachigen Gebieten in Frankreich, Italien, der Tschechoslowakei, Ungarn, Polen, Jugoslawien und Rumänien.¹⁷⁴ Zu den Gründungsmitgliedern zählten Berthold Litzmann als Präsident, Phillip Maria Halm (1866-1933), Generaldirektor des bayrischen Nationalmuseums als erster Vorsitzender sowie Kutscher als seinen Stellvertreter und Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929). Litzmann war erster Vorsitzender in München, Hofmannsthal zweiter in Wien.¹⁷⁵ Franz Rapp, Leiter des Münchner Theatermuseums war auch Mitglied, nicht weil er ideologisch übereinstimmte, wie Gertrud Rudloff-Hille betonte, sondern weil er mit Litzmann befreundet war und sich „echte Vorteile für das Museum versprach.“¹⁷⁶ Im Rahmen von Veranstaltungen konnte er Bestände des Theatermuseums präsentieren. Allerdings löste sich die Gesellschaft auf Grund von mangelndem Engagement der Mitglieder und fehlender finanzieller Unterstützung bald wieder auf.

Albert Kösters Theatersammlung in Leipzig 1907

Von der Universität Leipzig erhielt Albert Köster 1899 die Berufung auf den Lehrstuhl für neuere deutsche Sprache und Literatur und übernahm gemeinsam mit Eduard Sievers (1850-1930) die Leitung des deutschen Seminars. Ab 1914 war er Rektor der Universität Leipzig. Köster galt als herausragender Lehrer und erhielt weitere Rufe an die Universitäten in Berlin und Wien, die er jedoch alle ablehnte. Unter seinen zahlreichen Schülern, waren sehr bekannte Wissenschaftler und Literaten, Anton Kippenberger (1874-1950), Erich Kästner (1899-1974), Kurt Pinthus (1886-1975) und Julius Petersen. Köster gehörte in den 1910er Jahren zu den anerkanntesten Germanisten, daneben galt sein Interesse der Theaterwissenschaft. Als ausgewiesener Theaterhistoriker, beschäftigte er sich mit Editionen und Textkritik zu Goethe und Schiller. 1922 verfasste er seine Schrift *Ziele der Theaterforschung*¹⁷⁷. Für seine Vorlesungen zur Bühnengeschichte, begann er bald eine eigene theatergeschichtliche Sammlung zum Gebrauch im Unterricht anzulegen. Kösters theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Etablierung des Faches, wurde, wie Kirschstein 2009 analysierte, auf Grund seiner „tiefen Verwurzelung“ in der

¹⁷³ Rudloff-Hille (1977), S. 28.

¹⁷⁴ Vgl. Kutscher (1960), S. 147.

¹⁷⁵ Vgl. Corssen (1992), S. 25.

¹⁷⁶ Rudloff-Hille (1977), S. 28.

¹⁷⁷ Albert Köster, „Ziele der Theaterforschung“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Jg. 24 (1922), S. 485-507.

neugermanistischen Literaturwissenschaft zu seiner Zeit nicht stark wahrgenommen.¹⁷⁸

Für ihn war, im Gegensatz zu anderen bereits erwähnten Fachvertretern, die Germanistik eine Voraussetzung für eine funktionierende Theaterwissenschaft und er grenzte sich daher auch nicht dagegen ab. Außerdem strebte er auch keine Gründung eines eigenen Institutes an der Universität Leipzig ein. Ganz im Gegenteil, wie in der Fachgeschichte bekannt ist, stand Köster einer eigenständigen Theaterwissenschaft skeptisch gegenüber und äußerte dies auch deutlich:

„Und sollte, wie es den Anschein hat, die Folge des erwachten Eifers sein, daß man wenigstens einzelnen Universitäten mit theatergeschichtlichem Anschauungsmaterial ausstattet, dann wäre das für die Literaturgeschichte ein großer Gewinn, solange der Zusammenhang zwischen der Literaturforschung und der Theaterforschung ungetrennt bleibt und sich nicht etwa ein wurzelloses Spezialistentum entwickelt. Das Schicksal behüte uns vor Lehraufträgen, die nur auf Theatergeschichte lauten.“¹⁷⁹

Für seine theaterhistorischen Vorlesungen legte Köster zu Anschauungszwecken eine Sammlung an, die er, wie er 1922 schrieb, aus eigenen Mitteln finanzierte.¹⁸⁰

Bei der Auswahl des Bestandes legte er Wert auf Bilder und Mappenwerke, dabei insbesondere Handzeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen und Kopien aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert sowie Diapositive.¹⁸¹ Kösters Intention war es, eine halböffentliche Privatsammlung mit sorgfältig ausgewählten Materialien zusammenzutragen, die er nicht im Wettbewerb mit anderen Privatsammlungen oder Theatermuseen sehen wollte.

„Mit dem folgerichtigen Sammeln theatergeschichtlichen Materials habe ich etwa 1907 begonnen, ausschließlich zu wissenschaftlichen Zwecken. Was ich vereint habe, will sich durchaus nicht messen mit wertvollen Liebhabersammlungen, wie der des Schauspielers Thimig, (...) etwa die Sammlungen des ehemaligen kaiserlichen Hauses in Wien, oder die der Scala in Mailand, (...) der Comédie Française in Paris (...).“¹⁸²

Besonders die Bühnenrekonstruktionen in Form von „22 vollständigen Bühnenbildmodellen und 10 Hilfsmodellen“¹⁸³ setzte Köster bevorzugt für die Lehre und Forschung ein, zusätzliche Fotografien und Zeichnungen. Durch Kösters Strategie, seine Sammlung der allgemeinen Öffentlichkeit vorzuenthalten, steigerte sich deren Bekanntheitsgrad nur noch und sie wurde gewissermaßen zum „Geheimtipp“¹⁸⁴. Ein reges Interesse an der Übernahme der Sammlung entstand. Auch Joseph Gregor, Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Österreich, bemühte sich erfolglos darum.

¹⁷⁸ Corinna Kirschstein, „Der Berufensten einer“. Alber Köster und die Leipziger Theaterwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.) *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*, Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009a, S. 83-98, hier S. 84.

¹⁷⁹ Köster (1922), S. 486.

¹⁸⁰ Ebd., S. 504.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Ebd., S. 503.

¹⁸³ Ebd., S. 504.

¹⁸⁴ Vgl. Kirschstein (2009a), S. 85.

Schließlich konnte 1925 das Clara Ziegler-Theatermuseum in München die Sammlung übernehmen und machte sie der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich.

Eugen Wolffs Theatersammlung in Kiel 1912

Im Jahr 1924 erhielt auch der Norden des Deutschen Reiches ein Theatermuseum, in Kiel. Eugen Wolff, 1904 als Extraordinarius an die Christian-Albrechts-Universität zu Kiel berufen, konnte 1913 die Gründung des Königlichen literaturwissenschaftlichen Seminars, ausgegliedert aus dem Germanistischen Seminar, durchsetzen. Ab 1912 widmete sich Wolff auch theaterwissenschaftlichen Vorlesungen und begann parallel dazu für Lehre und Forschung, eine Theatersammlung aufzubauen, die er in einem institutseigenem Archiv unterbrachte.¹⁸⁵ Die Bestände wuchsen zunächst nur langsam an, bis Wolff 1920 die Sammlungen des von Gustav Edmund Pazaurek (1865-1935), Vorstand der kunstgewerblichen Abteilung des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, geplanten, aber nicht realisierten, Theatermuseums erwerben konnte. Ein paar Jahre später, 1924, erfolgte dann die Umwandlung der Sammlung zum Kieler Theatermuseum. Zu den Sammlungbeständen zählten: Theaterstiche von der Renaissance bis zur Gegenwart, Bühnenbilder, Bühnenbildentwürfe von Friedrich Schinkel (1781-1841), von Heinrich Döll zur Uraufführung von Wagner-Opern am Königlich-Bayerischen Opernhaus zu München, von Emil Pirchan (1884-1957) zu Inszenierungen von Leopold Jessner und von Caspar Neher (1897-1962) zu Bertolt Brechts (1898-1956) Komödie *Mann ist Mann*, Theaterfotografie, darunter ein Geschenk von Max Reinhardt von ca. 300 zeitgenössische Fotografien des Deutschen Theaters Berlin, Hans Holtorfs (1899-1984) Mappenwerke zu Shakespeare-Komödien, Regiebücher, die Protokolle des Berliner Naturalistenvereins „Durch“, Theaterzetteln und Programmheften aus dem gesamten deutschsprachigen Raum und Autographen von Literaten, Künstlerinnen und Künstlern, Theaterdirektoren und Komponisten des 19. Jahrhunderts. 1926 erhielt das Theatermuseum zudem die wertvolle Hebbelsammlung. Diese stellte eine Ergänzung zum in Kiel situierten Hebbelmuseum dar und bestand aus einem Teil des Familiennachlasses, Hebbels Bibliothek mit seinen Erstausgaben, persönlichen Gegenständen und seiner umfangreichen Korrespondenz mit Zeitgenossen.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Eugen Wolff, *Literaturwissenschaftliches Institut Kiel. Bericht über das erste Jahr: 22. Mai 1912 - 1913*, Kiel, 2013.

¹⁸⁶ Vgl. „Theatergeschichtliche Sammlung“, *Website Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien*, https://www.ndl-medien.uni-kiel.de/theatergeschichtliche_sammlung, Stand: 02.02.2017.

Die Kieler Theatersammlung wurde auch von Carl Niessen, der zur gleichen Zeit mit dem Aufbau seiner Theatersammlung in Köln beschäftigt war, registriert. Wolffs Ambitionen, seine Sammlung zu vergrößern, stellten eine weitere ernstzunehmende Konkurrenz dar. Beide bewegten sich auf dem gleichen Markt für Archivalien und Artefakte. Noch 1949 äußerte sich Niessen in *Handbuch der Theater-Wissenschaft* verärgert darüber, dass Wolff vor ihm den Zuschlag für die Erwerbung der Theatersammlung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums für seine Kieler Sammlung erhalten hatte. Gustav Edmund Pazaurek (1865-1935), Vorstand der kunstgewerblichen Abteilung des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, hatte ebenfalls Pläne für ein Theatermuseum. Als diese nicht zustande kamen, verkaufte er die Sammlung 1920 an Eugen Wolff, obwohl, wie Niessen wieder einmal mehr behauptete, es bereits eine Abmachung zur Erwerbung mit Köln gegeben hätte:

„Ein angeblich schon 1912 in Kiel begründetes Institut (durch Eugen Wolff) war mit dem Literaturwissenschaftlichen Institut verbunden. Es blieb lange latent, bis nach dem Weltkriege (1920) die von Pazaurek in Stuttgart für ein geplantes deutsches Theatermuseum gesammelte Bestände (nebenbei unter Bruch einer Abmachung mit Köln) von Kiel erworben werden konnten (...).“¹⁸⁷

Mit dieser Erwerbung konnte Wolff der Kieler Sammlung zu einer respektablen Größe verhelfen und diese 1926 mit dem Ankauf der Hebbel-Sammlung um ihren wichtigsten Bestand erweitern. Bis heute ist die Theatersammlung in Kiel erhalten geblieben.

Sammlungen begannen in den späten 1920er Jahren, einen Mehrwert für die besitzenden Institutionen darzustellen und die Konkurrenz bei der Beschaffung von Materialien, begann sich dementsprechend zu steigern. Joseph Gregor gehörte, als Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, ebenfalls zu diesem Kreis von Wissenschaftlern und Sammlern, die sich ganz der Akkumulation der Bestände verschrieben und diese mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln betrieben.

¹⁸⁷ Carl Niessen, *Handbuch der Theater-Wissenschaft*, Bd 1: *Daseinsrecht und Methode. Ursprung und Wert der dramatischen Kunst*, Emsdetten: Lechte, 1949, S. 586.

4. Joseph Gregor und die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien 1922-1953

Als Joseph Gregor am 25. November 1918 in der Nachfolge des Literatur- und Theaterhistorikers Alexander von der Weilen, seinen Dienst als Referent für Theaterwesen, in der ehemaligen k.k. Hofbibliothek in Wien antrat, verfolgte er von Anfang an ein Ziel: die zahlreichen Theatralia in einer eigenen Sammlung zusammenzuführen. Bereits im Winter 1921 sollte er dieses Ziel erreicht haben. Die Gründung einer Theatersammlung, in der nunmehrigen Nationalbibliothek, wurde vom damaligen Direktor Josef Donabaum (1861-1936) und Vizedirektor Josef Bick (1880-1952) offiziell beschlossen, Gregor zu ihrem Leiter bestimmt und mit den Aufbauarbeiten betraut. Bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1953 leitete Gregor die Theatersammlung.

Joseph Gregor wurde am 26. Oktober 1888 in Czernowitz als Sohn eines sudetendeutschen Architekten geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums, studierte er an der Universität Wien Kunstgeschichte bei Friedrich Jodl (1849-1914), Germanistik bei Jakob Minor und Musikwissenschaft und Musiktheorie beim Komponisten Robert Fuchs (1847-1927). 1911 promovierte er am musikwissenschaftlichen Institut bei Guido Adler (1855-1941) zum Doktor der Philosophie und lehrte danach Musikwissenschaft an der Universität Czernowitz. Nach dem Studium sammelte er praktische Erfahrungen als Regieassistent am Theater, unter anderem an der Hofoper in Wien und am Deutschen Theater in Berlin, wo er unter der Leitung von Max Reinhardt arbeitete.¹⁸⁸ Gregors ebenso ausgeprägtes, akademisches Interesse am Theater ließ ihn an die Universität Leipzig, bei Albert Köster, erste Vorlesungen zur Theaterwissenschaft besuchen. Nach dem Ersten Weltkrieg zog Gregor nach Wien und trat im November 1918 seinen Dienst in der Hofbibliothek an. Parallel zur Leitung der Theatersammlung ab 1922, versuchte Gregor auch wissenschaftlich in Wien Fuß zu fassen. Aus seinem Personalakt im Archiv des Österreichischen Theatermuseums Wien geht hervor, dass er sich seit 1924 um eine Habilitation für das Fach Theaterwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Universität Wien bewarb, damit allerdings keinen Erfolg verzeichnen konnte.¹⁸⁹ Er nahm seit 1929 in Wien als Honorarprofessor Lehraufträge für Theatergeschichte an der Akademie für Musik und darstellende Kunst an und ab 1933 auch an der Akademie der bildenden

¹⁸⁸ Kenneth Birkin, „Joseph Gregor. Die Entstehung eines Richard Strauss Librettisten“, in: Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt am Main: Lang, 2006, S. 61-71, hier: S. 62.

¹⁸⁹ Vgl. Christina Gschiel, „Joseph Gregor und die Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien – rastlose Tätigkeit im Interesse der Sammlung“, in: Eva Blimlinger (Hg.), *Praxis des Sammelns*, Wien: Böhlau, 2014, 264-297, hier: S. 264.

Künste. Zudem unterrichtete er ebenfalls seit 1929 am Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn¹⁹⁰ in Wien. Erst 1947 gelang es ihm schließlich, sich für das Fach Theaterwissenschaft an der Universität Wien zu habilitieren. Bis kurz vor seinem Tod 1960 hielt Gregor am Wiener Institut für Theaterwissenschaft Vorlesungen und Seminare.¹⁹¹

Joseph Gregor ambivalenter Sammler und Bibliothekar

Stefan Zweig (1881-1942) beschrieb in seinem 1914 erschienen Aufsatz „Die Autographensammlung als Kunstwerk“ seine Sammlung als „eine geschlossene Abbeviatur des Universums“ und sich selbst: „Ist der Sammler eine Persönlichkeit, so trägt die Sammlung seine individuellen Züge, ist er leer und flach, so wird sie ein Katalog.“¹⁹² Zweig und Gregor verband eine langjährige, phasenweise intensive Freundschaft, die mit ihrer gemeinsamen Leidenschaft für Autographen zusammenhing. In seinem Text „Denkmäler des Theaters“, geschrieben 1925, würdigte er Gregors Persönlichkeit und seine Initiative eine Theatersammlung zu begründen:

„Es war lange (und ist auch heute noch) viel zu wenig bekannt, eine wie unerschöpfliche Schatzkammer in theatralicis die Nationalbibliothek darstellt, in der die theaterfreudigen und im Sinne der Schaufreudigkeit noch ganz spanischen Habsburger Kostbarkeiten im Laufe dreier Jahrhunderte angehäuft haben, von deren Dasein, geschweige denn deren künstlerischem Wert kaum jemals eine Ahnung nur bis zu den Fachmännern drang. Und diese Werke gekannt, gesondert und schließlich ins Licht gehoben zu haben, ist vor allem das Verdienst Josef Gregors, des jetzigen Direktors der neu erschaffenen Theaterabteilung der Nationalbibliothek.“¹⁹³

Gregor galt als passionierter Sammler, Bibliothekar und Archivar. Er identifizierte sich stark mit seiner archivarischen und bibliothekarischen Tätigkeit, lebte so seine akribische und ausdauernde Sammelleidenschaft aus. Gregor selbst umschrieb seine Ambitionen 1924 im *Neuen Wiener Tagblatt*: „Die stärkste Triebkraft des Sammlers ist der Glaube an die eigene Sammlung“.¹⁹⁴ 1925 drückte er sich in seiner Erzählung „Der Mann mit der drohenden Hand“ schon drastischer aus und schilderte eindrücklich wie das Anhäufen von

¹⁹⁰ Die amtliche Bezeichnung für das 1928 von Max Reinhardt gegründete Hochschuleseminar für Schauspiel lautete Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn. Diese wurde jedoch bald von der gebräuchlicheren Bezeichnung Reinhardt Seminar abgelöst. Vgl. Peter Roessler, „Zur Geschichte des Reinhardt Seminars von 1928 bis 1938“, in: ders. (Hg.), *Die vergessenen Jahre. Zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars*, Wien: Max-Reinhardt-Seminar, 2004, S. 11-51, hier: S. 11.

¹⁹¹ Vgl. dazu Universität Wien Vorlesungsverzeichnisse 1943-1960, TFMA.

¹⁹² Zit. nach: Martin Bircher, *Musik und Dichtung. Handschriften aus den Sammlungen Stefan Zweig und Martin Bodmer*, Cologne-Genève, München: Saur, 2002, hier: S. 58 und siehe auch Stefan Zweig, „Die Autographensammlung als Kunstwerk“, in: *Deutscher Bibliophilen-Kalender. Jahrbuch für Bücherfreunde und Büchersammler* (1914), S. 44-50.

¹⁹³ Stefan Zweig, „Denkmäler des Theaters“, in: Birgit Peter, Klemens Renolder (Hg.), *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 137-139, hier: S. 137.

¹⁹⁴ Joseph Gregor, „Von Sammlern und Sammlungen“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 23. 09. 1924.

Objekten den Sammler in den Wahnsinn treibt, wie der Besitz eines Unikats für ihn zum Fluch gerät und in seiner Zerstörung gipfelt.¹⁹⁵

Seine weitreichenden Kontakte zu Theaterschaffenden, anderen Künstlerinnen und Künstlern und Kunsthändlern in internationalen Kreisen begünstigten den Ausbau der Sammlungen und verhalfen ihm zu neuem Sammlungsmaterial. Ein Beispiel wie gut Gregor vernetzt und informiert war, birgt sich in folgender Anekdote: Als Albert Köster 1924 in Leipzig starb, meldete er sich nur acht Tage später bei dessen Familie, wie Kirschstein berichtet, um über einen Ankauf für die Theatersammlung zu verhandeln. Eine sofortige Intervention des Sächsischen Ministeriums ließ sein Vorhaben im Sand verlaufen.¹⁹⁶

Nach dem „Anschluss“ 1938 kam Gregor über höchst fragwürdige Wege an neues Sammlungsmaterial. Wenige Tage nach dem 12. März 1938 wurde der damalige Generaldirektor der Nationalbibliothek Josef Bick durch den NS-regimetreuen Paul Heigl (1887-1945) ersetzt.¹⁹⁷ Bicks Stellvertreter Robert Teichl (1883-1970) ließen die Nationalsozialisten in seinem Amt.¹⁹⁸ Gregor äußerte sich Ende Mai 1939 anlässlich der 35. Versammlung des Vereins Deutscher Bibliothekare in Rede zum Thema „Entwicklung der Theatersammlung in der Nationalbibliothek Wien“ euphorisch zu dem katastrophalen politischen Umbruch und seinem neuen Direktor.

„Mit dankerfülltem Staunen habe ich jener Förderung zu gedenken, die die Theatersammlung seit den Märztagen 1938 seitens ihrer vorgesetzten Stellen, namentlich durch den Generaldirektor der Nationalbibliothek, Herrn Dr. P. Heigl, erfahren hat und die in den vorangegangenen 16 Jahren ihres Bestandes keinerlei Parallele findet.“¹⁹⁹

Die Unterstützung, die Gregor durch Heigl erfuhr, lässt sich auch anhand des kontinuierlich hohen Personalstandes der Theatersammlung festmachen. Zwischen 1932 und 1945 waren neben Gregor fünf weitere Mitarbeiter in der Sammlung beschäftigt. Trotzdem war seine Position bis Ende 1939 nicht gesichert, denn es kursierten Anschuldigungen wegen seines ausgedehnten „jüdischen und proösterreichischen“ Bekanntenkreises.²⁰⁰ Gregor schrieb als ständiger Mitarbeiter für die *Neue Freie Presse*

¹⁹⁵ Joseph Gregor, „Der Mann mit der drohenden Hand“, in: ders., *Casanova in Petersburg*, Wien: Bauer Verl., 1947. S. 143-181.

¹⁹⁶ Vgl. Kirschstein (2009), S. 125.

¹⁹⁷ Heigl wurde von Reichsstatthalter Arthur Seyß-Inquart (1892-1946) bereits am 12. März 1938 telefonisch informiert und von Berlin nach Wien gerufen, wo er seinen Posten in der Nationalbibliothek bereits vier Tage später antrat. Vgl. Hall, Murray G., Christina Köstner, ... *Allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern Eine österreichische Institution in der NS-Zeit*, Wien: Böhlau, 2006, hier: S. 43.

¹⁹⁸ Teichl war Historiker und trat 1907 in die Nationalbibliothek ein. 1937 wurde er zum Generalstaatsbibliothekar ernannt. In der Nationalbibliothek hatte Teichl die Funktion des Stellvertreters von Generaldirektor Josef Bick inne. Seine Einstellung war schon vor dem „Anschluss“ deutschnational und er war ein Sympathisant der Nationalsozialisten. 1938 trat er in die NSDAP ein. Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 86.

¹⁹⁹ Joseph Gregor, „Entwicklung der Theatersammlung an der Nationalbibliothek in Wien“, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, H. 1/2 (1940), S. 36-44, hier: S. 38.

²⁰⁰ Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 313.

und äußerte sich in seinen Artikeln zu Kunst- und Kulturereignissen. Alfred E. Frauenfeld (1898-1977)²⁰¹, „ostmärkischer“ Geschäftsführer der „Reichstheaterkammer“, beschrieb Gregor 1937 „durchwegs als Jude“, der „seinem Aussehen nach jüdisch wirkte“, sich im „jüdisch-freimaurerischen Fahrwasser“ bewegte und „von Juden in Presse und Kunst geschoben“ wurde.²⁰² Aus Köln kamen Ansprüche von Carl Niessen an die Leitungsfunktion in der Theatersammlung.²⁰³ Gregor wandte sich daraufhin an Richard Strauss (1864-1949)²⁰⁴, dessen Librettist er 1935 auf Empfehlung von Stefan Zweig, der selbst als jüdischer Autor nicht mehr aufscheinen durfte, wurde. Gregor bat Strauss, sich als prominenter Fürsprecher für ihn zu verwenden:

„Die Wühlereien gegen mich gehen weiter, sie sollen ihren Ursprung bei meinem Kölner Kollegen Prof. Niessen haben, der sich auf meinen Platz nach Wien setzen möchte. Heute sprach ich mit meinem unmittelbaren Amtschef, Bibliotheksrat Heigl. Der ist mir ja gewogen, aber eben darum verhehlte er mir nicht, daß eine Gefahr für mich da ist. Es wird mir insbesondere in Berlin mein Buch über das russische Theater verübelt. Obwohl es schon vor mehr als zehn Jahren erschienen ist! Es werde darin das russische Theater allzu positiv beurteilt. Außerdem natürlich, wie schon früher, die vielen Bekanntschaften mit Juden. Heigl befürchtet, daß ein schärferer Wind aus Berlin wehen und ich dann pensioniert werden könnte. (...) In meiner großen, großen Angst bitte ich Sie wieder, verehrter Herr Doktor, sich meiner anzunehmen.“²⁰⁵

Auch Hans Knudsen versuchte gegen Gregor zu opponieren, da er sich von dessen theaterwissenschaftlichen Vortragstätigkeit und Publikationen angegriffen fühlte.²⁰⁶ Unter den Nationalsozialisten wurde Gregor jedoch weiter geduldet und als politischer Opportunist eingestuft, der sich in die nationalsozialistischen Direktiven sehr schnell einfügen wusste. Im Gauakt von 1939 wurde Gregor als „Konjunkturmensch“ bezeichnet, der vor 1938 „jüdisch-freundlich“ gewesen war und sich nun „betont nationalsozialistisch zeige“.²⁰⁷ Diese opportunistische Haltung nahm Gregor nach Ende der NS-Herrschaft ebenso ein und fand sofort wieder einen Fürsprecher, ausgerechnet in

²⁰¹ Alfred Eduard Frauenfeld war ab 1930 NSDAP Gauleiter in Wien und von 1935 bis 1940 Geschäftsführer der Reichstheaterkammer in der Reichskulturkammer, ab 1943 wurde er zum Generalkommissar des Generalbezirks Krim, Teilbezirk Taurien im Reichskommissariat Ukraine ernannt. Vgl. Bärbel Schrader, *„Jederzeit widerruflich“. Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates*, Berlin: Metropol., 2008, S. 148-153.

²⁰² Oliver Rathkolb, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österr. Buchverl., 1991, hier: S. 187.

²⁰³ Vgl. Gschiel (2014), S. 268.

²⁰⁴ Am 15. November 1933 wurde Richard Strauss zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt und hatte dieses Amt bis 1935 inne. Die Reichsmusikkammer unterstand Joseph Goebbels (1897-1945). Vgl. Klee (2009), S. 538.

²⁰⁵ Martina Steiger, „Die Zusammenarbeit Joseph Gregors mit Richard Strauss“, in: Mühlegger-Henapel, Christiane (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt a. M.: Lang, 2006, S. 73-85, hier: S. 80 Der Brief vom 27. Juni 1938 ist in der Ausgabe von Roland Tenschert, von 1955, nicht vollständig abgedruckt, die wesentlichen Passagen über die finanziellen und politischen Schwierigkeiten Gregors wurden damals ausgespart. Vgl. Richard Strauss, *Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934-1949*, Hg. von Roland Tenschert, Salzburg, 1955, S. 118. Christiane Mühlegger-Henapel spricht in ihrem Artikel „Schon wieder viel zu viel gedichtet“ auch die Streichungen in der Ausgabe an und sieht sie als eine Maßnahme den damals noch lebenden Gregor „nicht zu desavouieren.“ Christiane Mühlegger-Henapel, „Schon wieder viel zu viel gedichtet“. Richard Strauss und Joseph Gregor; Briefe zu *Des Esels Schatten*, in: dies. (Hg.), *25 Jahre Theatermuseum im Palais Lobkowitz*, Wien: Holzhausen, 2016, S. 29-42, hier S. 31.

²⁰⁶ Vgl. Wicclair (1966), S. 29.

²⁰⁷ Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 551.

der Person seines früheren Direktors, Josef Bick. Sofort nach dessen Absetzung, 1938, wurde Bick von der Gestapo verfolgt, war von April bis Juni im KZ Sachsenhausen inhaftiert, wurde im Juli nach Berlin überstellt und im Sicherheitsdienst-Hauptamt (SD-Hauptamt) verhört und danach bis August im Geheimenstaatspolizeiamt-Gefängnis (Gestapa) inhaftiert.²⁰⁸ Nach seiner Entlassung, vermutlich befürwortet durch SD-Leute, zog er sich bis Kriegsende ins niederösterreichische Markt Piesting zurück. 1945 erfolgte seine Wiedereinsetzung als Generaldirektor der Nationalbibliothek. Trotz Gregors offen zu Schau getragener, opportunistischer Haltung während des Nationalsozialismus, fand Bick im Dezember 1945 verteidigende Worte für ihn. In einem Schreiben an das Dekanat der philosophischen Fakultät der Universität Wien, an der sich Gregor erneut um seine Habilitation bemühte, erklärte Bick dessen Verhalten folgendermaßen: Gregor habe nur versucht, sein Werk fortzusetzen und wollte dieses auch unter keinen Umständen im Stich lassen. Er musste sich daher an die Verhältnisse anpassen, handelte dabei aber stets im Rahmen seiner amtlichen Verpflichtungen und dies hatte letztlich der Kontinuität seiner Tätigkeit gedient. Die Mitgliedschaft bei der NSDAP, so betonte Bick, lehnte Gregor wiederholte Male ab und setzte sich dadurch nicht unbeträchtlichen Unannehmlichkeiten aus. Trotz dieser Widrigkeiten wäre es Gregor gelungen den Bestand der Theatersammlung auf den doppelten Umfang zu steigern.²⁰⁹ Bick schloss mit den Worten, dass die „äußere Erweiterung und innere Erhöhung des Wertes [der Theatersammlung] dem neuen Österreich nun mehr zugute kommt“.²¹⁰ Mit diesen verteidigenden Worten stellte sich Bick hinter Gregor. Warum er dies tat, lässt sich anhand seines eigenen Verhaltens gegenüber Ansuchen um Restituierung von geraubten Büchern, Sammlungen und Objekten erklären. So forderte er doch einen geschädigten Sammler auf, zu Gunsten der Nationalbibliothek auf die Rückgabe seiner Sammlung zu verzichten, da sich die Restitution unerhört schwierig gestalte.²¹¹ Da Gregor nicht der NSDAP als Parteimitglied angehörte, blieb er nach 1945 von den Entnazifizierungsgesetzen unbehelligt. Aus gegenwärtiger Perspektive betrachtet, wie auch die Provenienzforschung nachgewiesen hat, zählte Gregor zu den Hauptakteuren, wie Kindermann und Niessen, wenn es sich um die Bereicherung der Theatersammlungen mit geraubten Büchern, Autographen, Bildern und Objekten geht.

²⁰⁸ Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 42.

²⁰⁹ Vgl. Gschiel (2014), S. 270.

²¹⁰ Ebd., S. 270.

²¹¹ Vgl. Hall/Köstner (2006), S.14.

„Dynamische Erwerbungspolitik“ 1933-1945

Gregor verfügte, wie bereits erwähnt, über ein weit verzweigtes Netzwerk an beruflichen und privaten Kontakten in internationalen Theater- und Kunstkreisen. Als sich im Lauf der Jahre der Zugang an Materialien für die Sammlung, aus budgetären Gründen, verringerte, war es Gregor über diese Kontakte möglich, neue Bestände für die Theatersammlung zu erwerben. In seinem Jahresbericht von 1932 erwähnte er eine massive Einschränkung des Ankaufs durch die Sammlung. Der Zuwachs entstand hauptsächlich durch Spenden von Privatsammlerinnen und -sammler.²¹² Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1938 sollte sich nun eine weitere „lukrative“ Bezugsquelle für Gregors umtriebige Sammeltätigkeit eröffnen. Im Jahresbericht der Theatersammlung von 1938/1939 schrieb Gregor über die zur Zeit „günstigen Entwicklungsmöglichkeiten“ für die Sammlung, da der Bestand durch „Spenden und Übernahmen“ – gemeint ist damit die Erwerbung von geraubten Büchern, Sammlungen und Objekte bzw. die Zuteilung durch Polizei- und Gestapostellen, Landratsämter, Finanzbehörden und NS-Organisationen – rasch erweitert werden konnte.²¹³ Die Nationalbibliothek erhielt seit dem Spätherbst 1938 von der Gestapo entzogene Bücher zugewiesen. Zudem war Generaldirektor Heigl „Spezialsachverständiger für Bücherkunde“ und für den Abtransport und die Veräußerung von Büchern zuständig, die Bibliothek der Synagoge von Triest wird hier als stellvertretendes Beispiel angeführt.²¹⁴ Auf dieser Basis betrieb Gregor die Ergänzung der Bestände „dynamisch“ und sie nahm „erfreulichen Fortgang“, so die Worte von Franz Ecker (1882-1959), Gregors Mitarbeiter, in seinem Bericht über die Theatersammlung in den Jahren von 1932 bis 1946.²¹⁵ In der im Bericht dokumentierten Erwerbungstätigkeit in der Zeit von 1932 bis 1938/39, stechen sofort die Erwerbungs zahlen von 1934, 1937 und 1938/39 heraus. Die Zahlen beziehen sich nur auf Objekte, die mit einem vollständigen Eintrag im Akzessionsjournal verzeichnet waren. In den genannten Jahren übersteigen die Schenkungen bei Weitem die Ankäufe und den Tausch.

²¹² Vgl. Gschiel (2014), S. 281f.

²¹³ Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 316 und vgl. Christiane Hoffrath, *Bücherspuren. Das Schicksal von Elise und Helene Richter und ihrer Bibliothek im "Dritten Reich"*. 2., durchges. und erg. Aufl., Köln: Böhlau, 2010, S. 19.

²¹⁴ Ergebnisse der 71. Beiratssitzung vom 15. Mai 2014. Druckschriften der ONB 201-05-14, *Kommission für Provenienzforschung*, http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2015/05/Druckschriften_ONB_2014-05-15.pdf, Stand: 02.02.2017.

²¹⁵ Karl Ecker, „Die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in den Jahren 1932-1946“, in: Joseph Gregor, *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Wien: Bauer, 1947, S. 5-45, hier: S. 9. Hierzu sei noch angemerkt, dass Gregor, der zeitlebens ein Vielpublizierender war und keine Gelegenheit ausließ, um über den Fortgang der Sammlung in Fachkreisen zu berichten, den Bericht über den Zeitraum 1932-1946 seinem damaligen Mitarbeiter Franz Ecker schreiben ließ. Dieser Entschluss könnte vielleicht aus Zeitmangel entstanden sein, Gregor gab gleichzeitig einen Teil der Briefsammlung Hermann Bahrs heraus. Vielmehr drängt sich jedoch der Verdacht auf, Gregor versuchte auf diese Weise seiner Tätigkeit gerecht zu werden, indem er indirekt, aber nicht selbst darüber berichtete.

Gregor bemühte sich in der Zeit von 1933 bis 1938 auffallend um Sammlungen von jüdischen Schauspielerinnen und Schauspielern, SchriftstellerInnen und Schriftstellern, KünstlerInnen und Künstlern. Der Anschein trügt nicht, dass er mit dieser Erwerbungsstrategie Profit für die Theatersammlung schlug. Er wurde somit zum Nutznießer der verzweifelten Situation, in der sich viele der Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 und dem beginnenden autoritären Ständestaat in Österreich befanden.

Bestände der Theatersammlung

Mit der Empfehlung Gregors die Privatsammlung des hochprominenten Burgtheaterschauspielers und zeitweiligen Direktors der Bühne, Hugo Thimig, 1921 für die Hofbibliothek zu erwerben, war der Grundstock der Theatersammlung gebildet. Es folgten die Archive der großen Wiener Theater: Theater an der Wien 1922, Carltheater Mai 1923, Theater in der Josefstadt Juni 1923, Deutsches Volkstheaters August 1923 und Wiener Burgtheater 1927.²¹⁶ Die Bestände setzten sich aus Druckschriften zu Theater und Wiener Kultur, Textbüchern, Autographen, Tagebüchern, Handzeichnungen, Grafiken, Holzschnitten, Szenen- und Rollenbildern und Bühnenbildmodellen zusammen. Später kamen Theaterfotografien, Negative, Dokumente zum Film, aber auch Quisquilien hinzu, dabei sind die Fotografiesammlungen von Hans Böhm (1890-1928) und Raoul Korty (1889-1944) hervorzuheben.²¹⁷ Gregor erkannte auch den Stellenwerts des Films für die Theatersammlung und begann bereits im Jahr 1929 mit dem systematischen Aufbau eines Archivs für Filmkunde.²¹⁸ In den folgenden Jahren bis 1945 erhielt die Theatersammlung eine hohe Anzahl an Privatsammlungen und Nachlässe von Schauspielerinnen und Schauspielern, Künstlerinnen und Künstlern, Österreichischen Sammlerinnen und Sammlern. Darunter waren, um nur einige bedeutende Namen herauszugreifen, Objekte von Edward Gordon Craig (1872-1966), eine Sammlung russischer Avantgardenkünstler und -künstlerinnen darunter Aleksandra Ekster (1882-1949), Aleksandr Vesnin (1883-1959), die Brüder Georgij (1900-1933) und Vladimir Stenberg (1899-1982) sowie Modelle von Vladimir Tatlin (1885-1953). Weiters die Sammlungen und Nachlässe von

²¹⁶ Vgl. Joseph Gregor, „Die Theatersammlung der Nationalbibliothek in den Jahren 1922-1932“ in: Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Leopoldstadt 1781-1860*, Wien: Österr. Staatsdruckerei, 1934. S.7-37. und Ecker (1947), S. 9-16.

²¹⁷ Vgl. dazu: Gerhard Piffl, „Denn dass einer seinen Kodak einsteckt, wenn er ins Theater geht... Anmerkungen zur Entwicklungsgeschichte der Bühnenfotografie“, in: Barbara Lesak (Hg.), *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900-1930*, Wien: Brandstätter, 2003, S. 16-31 und im selben Band Haris Balic, „Die fotografische Sammlung des Österreichischen Theatermuseums. Ein geschichtlicher Abriss“, S. 33-37. Vgl. dazu auch Anke Spötter, *Theaterfotografie der Zwanziger Jahre an Berliner Bühnen. Gestaltung und Gebrauch eines Mediums*, Berlin: Selbstverl. 2003, (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 76).

²¹⁸ Vgl. Gschiel (2014), S. 279. 1955 wurde das Österreichische Filmarchiv gegründet und Gregor 1957 zum ersten Filmhistorischen Präsidenten bei der International Federation of Film Archives (FIAF) ernannt.

Josef Kainz (1858-1910), Josef Jarno (1866-1932), Carl Seydelmann (1793-1843), Hermann Bahr (1863-1934), Anna Bahr-Mildenburg (1872-1947), Richard Teschner (1879-1948), Max Reinhardt, Alfred Roller (1864-1935), Heinrich Glücksmann (1864-1947) und Carl Glossy.²¹⁹

Katalogisierung

Für die Katalogisierung entwarf Gregor ein ambitioniertes Konzept, das die Sammlungsbestände im Ganzen erfassen sollte. Auch er sollte sich Anregungen dafür, wie er 1939 bei der 35. Versammlung des Vereins Deutscher Bibliothekare angab, in Wilfried Klaras 1936 erschienener Schrift *Vom Aufbau einer Theatersammlung* holen.²²⁰ Gregor wollte die Gesamterfassung der Bestände der Theatersammlung der Nationalbibliothek auf „drei Wegen“ beschreiten. Geplant hatte er einen Schlagwortkatalog, der seit 1931 in Bearbeitung war, eine Auswertung der Spielpläne der meisten Wiener Theater und die Erstellung einer „Generalkartei“ der gespielten Theaterstücke.²²¹ Es blieb bei diesem ambitionierten Konzept, denn der Gesamtkatalog wurde letztlich nicht gedruckt. Die Katalogisierung der Theatersammlung erfolgte mittels Zettelkatalogen in Form eines Autorenkatalogs und eines Schlagwortkatalogs. Bis 1942 erschienen vier Kataloge in Buchform zu den Spezialsammlungen: *Katalog der „alten Bibliothek“ des Theaters an der Wien*, *Katalog der Handzeichnungen*, *Das Theater in der Leopoldstadt 1781-1860* und *Der Nachlass Josef Kainz*.²²²

Privatsammlungen Hugo Thimig und Adolf von Sonnenthal

Die wertvolle Privatsammlung von Theatralia des Hugo Thimig umfasste eine Bibliothek, Handschriften, Autographen, Handzeichnungen und Grafiken. Wie aus seiner Korrespondenz mit Gregor hervorgeht, hat es einige Zeit in Anspruch genommen, Thimig davon zu überzeugen, seine Sammlung an die Theatersammlung der Nationalbibliothek zu

²¹⁹ Vgl. Gregor (1934), S. 14-21 sowie vgl. Ecker (1947), S. 9-16.

²²⁰ Vgl. Gregor (1940), S. 42.

²²¹ Joseph Gregor, „Die Theaterabteilung der Nationalbibliothek und ihre Katalogisierung“ in: Bertha Niederle, *Der Nachlass Josef Kainz. Katalogaufnahme nach den Beständen der Nationalbibliothek*, Leipzig: Harrassowitz, 1942, VII-XII, hier S. X.

²²² Vgl. Friedrich Arnold Mayer, Felix von Trojan, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 1; *Katalog der „alten Bibliothek“ des Theaters an der Wien*, Wien: Höfels, 1928, Joseph Gregor, Franz Hadamowsky, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 2; *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek*, Wien: Höfels, 1930, Franz Hadamowsky, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 3; *Das Theater in der Leopoldstadt 1781-1860*. Wien: Österr. Staatsdruckerei, 1934 und Bertha Niederle, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 4, *Der Nachlass Josef Kainz. Katalogaufnahme nach den Beständen der Nationalbibliothek*, Leipzig: Harrassowitz, 1942.

übergeben.²²³ Im Mai 1923 war es soweit und die Beamten der Nationalbibliothek begannen mit der Verpackung. Thimig, tief berührt, schrieb dazu in seinem Tagebuch: „Das Gemüt schwer belastende Tage, in denen die Sammelfrüchte meines ganzen Lebens, meine Schätze und Lieblinge aus dem Hause ziehen. Wie ein langes Begräbnis wirkt dieser Auszug für mich.“²²⁴ Thimig hatte nicht nur aus persönlichen Gründen lange gezögert, sich von seiner Sammlung zu trennen. In den Jahren der Inflation stellte sie für ihn eine gewisse Sicherheit für die Familie dar. Als er sich schließlich zum Verkauf entschloss, knüpfte er auch Bedingungen daran, sowie Louis Schneider an seine Sammlung in Berlin: eine geschlossene Aufstellung, ein Bildnis von Thimig sollte als Erinnerung an den Spender aufgehängt werden und er sollte bei den Katalogisierungsarbeiten hinzugezogen werden. Gregor hielt sich jedoch nicht an die getroffenen Vereinbarungen, ließ die Sammlung aufspalten und auf verschiedene Abteilungen in der Nationalbibliothek verteilen. Verärgert über die Vertragsverletzungen reagierte Thimig 1925 mit einem langen Brief, in dem er auf die 1922 getroffene Vereinbarung deutlich hinweist:

„Aber ein spezieller und mich zu der Ueberweisung mitbestimmender Absatz des geschlossenen Vertrages (...) lautet: ‚In Ergänzung unserer mündlichen Vereinbarung (...) sichert Ihnen die unterzeichnete Direktion zu (...) dass Ihre Sammlung in den von der übrigen Bibliothek getrennten Räumen der Theatersammlung gesondert und als Ganzes geschlossen verwahrt, für immerwährende Zeiten die Bezeichnung ‚Sammlung Thimig‘ tragen (...) wird.‘ Es ist dies, ich gestehe es offen zu, ein Stachel für meine Sammlereitelkeit gewesen (...). Nun sind mehrere, sehr wichtige (...) Gelegenheiten von der Nationalbibliothek ausser Acht gelassen worden, diesen ‚als Ganzes geschlossen‘ und das Kennzeichnen ‚Sammlung Thimig‘ tragenden Charakter jener Abteilung der Nationalbibliothek, den meine Sammlung nunmehr darstellt, in der Oeffentlichkeit zu respektieren.“²²⁵

Gregors Antwort ist nicht überliefert, Fakt ist aber, dass er weiterhin Thimigs Wünsche ignorierte. Von den Handschriften, wurden nur diejenigen mit theatralem Bezug in die Theatersammlung aufgenommen, die anderen an die Handschriftensammlung abgegeben. Eben dasselbe passierte auch im Museum der Preußischen Staatstheater in Berlin, wo die Wünsche Louis Schneiders, als Sammler sichtbar zu bleiben, missachtet wurden.

Zwischen 1933 und 1934 erhielt die Theatersammlung den letzten Teilnachlass der Sammlung von Adolf von Sonnenthal (1834-1909). Sonnenthal war einer der bedeutendsten Wiener Schauspieler mit internationaler Reputation und spielte seit 1856 am Wiener Hofburgtheater. Als bekennender Jude war er einer der prominentesten

²²³ Vgl. Bernhard Krisper, Die Übernahme von Hugo Thimigs Theater-Sammlung durch die Österreichische Nationalbibliothek unter dem Aspekt von Thimigs Verhältnis zu Joseph Gregor, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Seminararbeit 2006/2007 zur Verfügung gestellt von Birgit Peter, TFMA.

²²⁴ Hugo Thimig, Tagebucheintrag vom 8. Mai 1923, Zit. nach: Franz Hadamowsky, *Hugo Thimig erzählt von seinem Leben und dem Theater seiner Zeit. Briefe und Tagebuchnotizen*, Graz: Böhlau, 1962, S. 258.

²²⁵ Brief Hugo Thimig an Joseph Gregor, 9. Jänner 1925(1926?), zit. nach: Krisper (2006/2007), S. 9f.

Vertreter des Wiener Kultur- und Gesellschaftslebens gewesen. Eine Ehrenbürgerschaft der Stadt Wien wurde ihm jedoch in der zunehmend antisemitisch geprägten Ära Karl Luegers verweigert.²²⁶ 1931 übergab sein Sohn, Siegmund Sonnenthal (1867-1933), den Großteil der Sammlung auf testamentarischen Wunsch seiner Schwester, Hermine (1862-1922), an die Nationalbibliothek. 1934 erfolgten die restlichen ungefähr 14.000 Einzelstücke der Sammlung.²²⁷ Darunter befanden sich Bildnisse, Regiebücher, Theaterprogramme, Kritiken und Sonnenthals handschriftliches Rollenrepertoire sowie Schriften und Korrespondenz namhafter Theaterpersönlichkeiten aus den Jahre 1870 bis 1909. Die verzögerte offizielle Aufnahme des Nachlasses der Sonnthals führte 1937 zu einer Rekordsumme im Akzessionjournal. Als Teil der Sammlung erhielt Gregor auch viele Objekte und Quisquilien, die exzellent in sein erweitertes Sammlungsprofil für das 1931 gegründete Bundestheatermuseum passten. Dazu zählten Büsten, Gemälde, Kostüme, Dekorationsteile und „bis zu einem gewissen Grade auch Kranzschleifen und ähnliche persönliche Erinnerungsstücke“.²²⁸ Neben den Objekten aus dem Bestand der Theatersammlung erhielt Gregor auch Leihgaben der Familie für das Museum. Die Dimension seines hochgradig unseriösem Umgangs mit den geliehenen Objekten ab 1932 bis 1941 offenbarte sich im Oktober 2008 im Beschluss der 43. Beiratssitzung der Kommission für Provenienzforschung.²²⁹ Demnach forderte Siegmund Sonnenthal 1932 die Rückstellung der Leihgaben, die er für die Eröffnung des Museums im Jahr zuvor zur Verfügung gestellt hatte. Nach Siegmund Sonnenthals Tod 1933, forderte seine Witwe, Margarethe Sonnenthal, 1938 erneut die Rückgabe der Leihgaben. Kurz nach der Rückstellung kam es zu einer „Hausdurchsuchung“, im Zuge derer vermutlich die zuvor retournierten Leihgaben beschlagnahmt wurden und der Besitzerin ganz entzogen wurden. 1940 und 1941 erhielt die Theatersammlung dann die Zuteilung dieser Objekte von der Gestapo und führte sie den Beständen nun dauerhaft zu. Nach Ende des NS-Regimes gab es keinerlei Bestrebungen die Objekte an die Familie Sonnenthal zurückzugeben. Erst 2008 wurde vom Beirat der Kommission für Provenienzforschung empfohlen, die Objekte

²²⁶ Vgl. Birgit Peter, „Imago und Vergessen - Wienbilder und ihre unsichtbaren Urheber“, in: Frank Stern (Hg.), *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*. Wien: Böhlau, 2009, S. 439-461. Adolf von Sonnenthal war von 1887-1888 interimistischer Direktor des Wiener Hofburgtheaters. In diese Zeit fiel auch die Übersiedlung aus dem alten in das neue Gebäude am Ring.

²²⁷ Gschiel (2014), S.282 f.

²²⁸ Gregor (1946), S. 246.

Das Museum besitzt unter anderem den Iffland-Ring mit allen Urkunden, Prunkkostüme bedeutender Schauspielerinnen und Schauspieler, wie Charlotte Wolter und Leopold Demuth sowie Plastiken. Vgl. Gregor (1946), S. 253.

²²⁹ Ergebnisse der 43. Beiratssitzung vom 03. Oktober 2008. Margarethe und Eva Henriette Sonnenthal, *Kommission für Provenienzforschung*, <http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2014/04/Sonnenthal.pdf>, Stand: 02.02.2017.

„an die Rechtsnachfolger von Todes wegen nach Margarethe Sonnenthal zu übereigenen.“²³⁰

Autographensammlung Stefan Zweig

Einen weiteren bedeutenden bibliophilen Zuwachs für die Theatersammlung erhielt Gregor mit der Autographensammlung von Stefan Zweig. Gregor war mit Zweig schon vorher befreundet, wie sein Briefwechsel mit Zweig von 1921-1938²³¹ deutlich belegt. Zweig förderte Gregor und besprach mit ihm dessen literarische Anliegen. Im Juni 1933 schrieb er, es sei ihm ein Bedürfnis, einmal „amtlich“ mit Gregor zu sprechen und kündigte in seinem Brief an, seine umfassende Sammlung von Autographen²³² der Nationalbibliothek schenken zu wollen. Wie Thimig und Schneider war es auch Zweig wichtig, als Sammlerpersönlichkeit sichtbar zu bleiben.

„Nun denke ich öfter daran, ob nicht die Wiener Nationalbibliothek diese ganze Sammlung übernehmen könnte. (...) Ich würde nichts dafür wollen, sondern nur die Bedingung stellen, dass sie Zeit meines Lebens in einem gesonderten Raum (...) aufgestellt wird und ich immer in jedes einzelne Stück einsehen kann.“²³³

Zu diesem Zeitpunkt setzte sich Zweig schon intensiv mit dem Gedanken auseinander, nach London zu emigrieren.

„Wenn ich Dir nicht schrieb, so waren die ganzen Unsicherheiten meiner Lebensform daran schuld. (...), die Verhältnisse hier in Salzburg werden zunehmend unerquicklicher, man befindet sich mitten im Brennpunkt der Erregung und wenn es früher ein Wesensvorteil der Stadt für mich war, daß die deutsche Grenze so fingernah lag, so wird dies allmählich zum Nachteil. Ich wälze Gedanken hin und her (...) nun bin ich fast sicher entschlossen, im Herbst, wo das Politische wahrscheinlich stärker aufflackert, für einige Zeit fortzugehen.“²³⁴

Nach dem Debakel um die Uraufführung von Richard Strauss *Die schweigsame Frau* in Dresden, zu der Zweig das Libretto verfasst hatte, — antisemitische Anfeindungen führten zu Absetzung der Oper nach nur drei Aufführungen — flüchtete er noch 1935 endgültig nach London.²³⁵ Ein Jahr später begann Zweig, über den Wiener Autographenhändler

²³⁰ Ebd.

²³¹ Stefan Zweig, *Stefan Zweig – Joseph Gregor. Correspondence 1921 - 1938*, Hg. von Kenneth Birkin, Dunedin: Dep. of German, Univ. of Otago, 1991.

²³² Die Einnahmen aus seinem *Volpone*, dem Kassenstück des Burgtheaters und der Dresdner Staatstheaters, gab Stefan Zweig für Autographen aus. So schrieb er im Dezember 1929 an Romain Rolland, alle Einnahmen aus dem *Volpone*, dem Kassenstück des Burgtheaters und des Dresdner Staatstheater für Autographen ausgegeben zu haben, darunter waren so bedeutende wie von Bach, Mozart, Montesquieu, eine „große Rede Robespierres“, zwei Gedichte Baudelaires und eine Zeichnung Goethes. Vgl. Oliver Matuschek, *Stefan Zweig. Drei Leben, eine Biographie*, Frankfurt a. M: Fischer, 2008, S. 220f.

²³³ Zweig (1991), S 175f.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Matuschek (2008), S. 289.

Heinrich Hinterberger, die Sammlung systematisch zu verkaufen.²³⁶ Im Dezember 1937 überließ er schließlich 101 Autographen zeitgenössischer Autoren der Theatersammlung. In seinem Schenkungsbrief schrieb Zweig:

„Ich habe meinem Freund Prof. Joseph Gregor, die im beiliegenden Verzeichnis angeführten Originalhandschriften zeitgenössischer Autoren, (...) als Geschenk für die Nationalbibliothek übergeben und wünsche dass diese Collection geschlossen für immerwährende Zeiten an der Seite der Collectionen Hugo Thimig und Josef Kainz verwahrt, katalogisiert und benützt bleibe.“²³⁷

Mit seiner brieflichen Verfügung die Sammlung sollte „für immerwährende Zeiten an der Seite der Collectionen Hugo Thimig und Josef Kainz“ in der Nationalbibliothek verwahrt werden, sprach sich Zweig für einen Verbleib seiner Sammlung in Österreich aus. Gregor verbürgte sich, wie schon bei Thimig, für Betreuung der Autographen und dafür, die Sammlung mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln über vorhersehbare politische Umbrüche zu erhalten.²³⁸ Zweig wußte seine Sammlung in Sicherheit und konnte zusätzlich mit dieser Schenkung weitere Steuerforderungen des Finanzamtes verhindern.²³⁹ In seiner posthum 1942 erschienenen Autobiografie „Die Welt von gestern“ erwähnte Zweig seine Sammlung ein letztes Mal. Sich selbst schrieb er die Rolle des „Bewahrers“ nicht des „Besitzers“ zu. Nur das Beste für seine Autographen wollend, hieß es für ihn:

„(...) lieber Abschied zu nehmen von einer Sammlung, der ich meine gestaltende Mühe weiter nicht geben konnte. Einen Teil schenkte ich zum Abschied der Wiener Nationalbibliothek, hauptsächlich jene Stücke, die ich selbst von zeitgenössischen Freunden zum Geschenk erhalten (...).“²⁴⁰

Gregor, Nutznießer von Zweigs verzweifelter Situation, erhielt durch die Schenkung für die Theatersammlung einen weiteren, äußerst wertvollen Bestand. Zweigs Anliegen, die Aufstellung seiner Sammlung in einem eigens gewidmeten Raum, sollte sich weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tod erfüllen. Gregor ignorierte auch im Fall seines ihm ehemals zugeneigten Freund und Förderers, den Wunsch als Sammler sichtbar zu bleiben.

Sammlung Fritz Brukner

Fritz Brukner (1881-1944) entstammte einer wohlhabenden Industriellenfamilie und war Zeit seines Lebens ein begeisterter Sammler, Theater- und Literaturwissenschaftler.

²³⁶ Vgl. Bircher (2002), S.11. Hinterberger betitelte in seinem Verkaufskatalog Zweigs Sammlung mit „Eine berühmte Sammlung repräsentativer Handschriften“. Vgl. Ebd., S. 87. Im Detail schildert Matuschek den Verkauf der Autographensammlung von Zweig durch das Antiquariat Heinrich Hinterberger. Vgl. Oliver Matuschek, *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*; Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften, Wien: Inlibris, 2005, S. 63-79.

²³⁷ Oskar Pausch, *Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen Theatermuseum*, Wien: Böhlau, 1995, S. 13. Zweigs Brief ist in Originallänge abgedruckt, ebenso die Antwort Gregors.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 17.

²³⁹ Matuschek (2008), S. 307.

²⁴⁰ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M.: Fischer, 2012, S. 401f.

„Das Sammeln ist heute mehr denn je in Mode. Kaum eine Familie der sogenannten guten Gesellschaft, in der nicht wenigstens ein Mitglied sich auf irgendeinem Gebiete als Sammler betätigt. (...) Dem Heer der modernen Sammler, denen ihre Tätigkeit nicht mehr bedeutet als ein beliebiger anderer Sport, steht ein kleiner Kreis von Männern gegenüber, die sich für eine bestimmte Epoche, für ein bestimmtes Genie begeistern und wahren Enthusiasmus alle zeitgenössischen Dokumente, alle Materialien zur intimen Kenntnis ihrer Lieblinge zusammentragen.“²⁴¹

Mit diesen huldigenden Worte schrieb Brukner 1917 über Nikolaus Dumba und dessen exquisite Schubert-Sammlung, beschrieb sich damit aber auch selbst, denn auch er besaß eine in ihrem Umfang wertvolle Sammlung zum vormärzlichen Wiener Theater.

Zudem war Brukner einer der renommiertesten Kenner der Werke von Johann Nestroy und Ferdinand Raimund und gab ab 1924 gemeinsam mit dem Literatur- und Theaterhistoriker Otto Rommel (1880-1965) eine, in ihrer Einteilung nach heutigen Kriterien nicht mehr passende, historisch kritische Edition der Werke Nestroys heraus.²⁴² Murray Hall, Germanist und Professor für neue deutsche Literatur an der Universität Wien und Christina Köstner, Bibliothekarin und Provenienzforscherin an der Universitätsbibliothek Wien, veröffentlichten 2006 die Details zum Erwerb der Sammlung Fritz Brukner durch die Nationalbibliothek.²⁴³ Wie es sich darstellte, hatte Brukner bereits 1938 Carl Niessen eine Option auf die Erwerbung seiner kostbaren Kollektion Altwiener Theater unterbreitet. Daraufhin ließ Friedrich Plattner (1896-unbekannt), Staatskommissar für Erziehung, Kultur und Volksbildung, um dieser Ankaufsoption zuvorzukommen, im Oktober 1939 die Anweisung an die Gestapo erteilen, die Sammlung zu beschlagnahmen und der Nationalbibliothek zu übergeben.²⁴⁴ Die geraubte Sammlung wurde in der Folge der Theatersammlung zugeteilt. Niessen wandte sich von Köln aus an die Gestapo und den Reichstatthalter von Wien, Josef Bürckel (1895-1944), und erhob Anspruch auf die Sammlung. Als Gegenreaktion ließ Generaldirektor Heigl, der keines Falls auf diesen wertvollen Zuwachs wieder verzichten wollte, veranlassen, dass Niessen bei der Kölner Gestapo angezeigt wurde.²⁴⁵ In perfiden Scheinverhandlungen, diese zogen sich über Monate bis Juli 1940 hin, wurde Brukner von Heigl und Gregor im Glauben gelassen, über seine Sammlung frei verfügen zu können. Im Juni 1940 war Brukner bereit, seine Sammlung für insgesamt 45.000,— Reichsmark der Nationalbibliothek zu verkaufen. Auf neuerlichen Druck der Gestapo und der Zentralstelle für jüdische Auswanderung legte Brukner schließlich ein Angebot mit dem lächerlich niedrigen Preis von 5.000,—

²⁴¹ Fritz Brukner, „Raimundiana“, in: *Deutscher Bibliophilen-Kalender. Jahrbuch für Bücherfreunde und Büchersammler* (1913), S. 129-135, hier: S. 129.

²⁴² Vgl. Danielczyk (2006), S.143.

²⁴³ Im Detail nachzulesen in: Hall/Köstner (2006), S. 317-323.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 318.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

Reichsmark, welches Heigl im August 1940 bereitwillig für die Nationalbibliothek annahm.²⁴⁶

Für Gregor bedeutete Brukners ausweglose Situation, wie auch schon im Fall Stefan Zweig, den günstigen Erwerb einer höchst wertvollen Sammlung für die Theatersammlung. Erst im Jahr 1954 wurde die Sammlung an die Erben von Fritz Brukner, der bereits 1944 verstarb, rückgestellt und im selben Jahr noch an die Wiener Stadt- und Landesbibliothek verkauft.

Nach dem Krieg belastete Niessen Gregor in einem umfangreichen Brief im Jahr 1951 an die Deutsche Shakespeare Gesellschaft erneut schwer, den Vorvertrag für den Verkauf der Sammlung Brukner nach Köln negiert und diesen dadurch verhindert zu haben. Außerdem beschuldigte er Gregor, ihn 1939 bei der Gestapo angezeigt zu haben. Gregor konterte daraufhin, in einem Antwortschreiben ebenfalls an die Deutsche Shakespeare Gesellschaft, Niessen wäre mitverantwortlich für Gregors Vorladungen bei der Gestapo von März bis August 1938 gewesen. Des Weiteren hätte Niessen angeregt die Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Gregor vorstand, unter Niessens Leitung nach Köln oder Berlin zu verlegen, dies wäre jedoch durch Generaldirektor Heigl verhindert worden.²⁴⁷ Der Disput zwischen Gregor und Niessen endete in einer „Klage wegen Nötigung und Beleidigung gegen Carl Niessen, die er [Gregor] 1954 schließlich gewann.“²⁴⁸ Ein bemerkenswertes Dokument wie die wechselseitigen Anschuldigungen dazu benutzt wurden, die Beraubung Fritz Brukners zu ignorieren und damit die eigene Mitverantwortung an der nationalsozialistischen Raubpolitik zu leugnen.

Bibliothek Heinrich Schnitzler

Im April 1939 wurde der Besitz von Heinrich Schnitzler (1902-1982), darunter auch seine Bibliothek und die seines Vaters, des Dramatikers Arthur Schnitzler (1862-1931), sowie eine wertvolle Sammlung von Autographen beschlagnahmt. Schnitzler hatte schon vor 1938 mit Gregor, dem er durch eine langjährigen Freundschaft verbunden war, über die Autographensammlung seines Vaters verhandelt. Dementsprechend waren Gregor die Schnitzler Sammlungen gut bekannt und er wollte diese auch unbedingt für die Theatersammlung haben. Auf sein Anraten hin schrieb Heigl an die Gestapo und ersuchte, die Bibliothek, die er neben der von Max Reinhardt als größte Theaterbibliothek der Ostmark beschrieb, und die Autographen-Sammlung an die Nationalbibliothek zu

²⁴⁶ Vgl. ebd., S 320f.

²⁴⁷ Vgl. Gschiel (2014), S. 268f.

²⁴⁸ Ebd., S. 270.

übergeben.²⁴⁹ 1940 wurde die Bibliothek in die Nationalbibliothek gebracht, nicht aber die Autographensammlung. Diese wurde davor, gemeinsam mit dem Nachlass von Arthur Schnitzler, unter dem Schutz des englischen Konsulats außer Landes und an die Cambridge University Library gebracht.²⁵⁰ Die Anzahl der Bände wurde auf 12.000 geschätzt und nach 1946 mit 5-6.000 beziffert. Heinrich Schnitzler, der damals an der University of California at Berkely Schauspielkunst, Regie und Theatergeschichte lehrte, war vor allem an der Restitution der theaterwissenschaftlichen Bücher und Ausgaben mit Widmungen an seinen Vater interessiert. Von 1947 bis 1949 erhielt er schließlich ca 5.000 Bände zurück und musste bei Durchsicht der Kisten den Verlust von rund einem Viertel der Werke feststellen.²⁵¹

Theaterbibliothek Helene Richter

Die Bibliothek und Theatersammlung der prominenten Theaterhistorikerin und -kritikerin Helene Richter (1861-1942) kam 1942 unter äußerst fragwürdigen Umständen in den Bestand der Theatersammlung. Richter war eine bekannte Wiener Intellektuelle. Ihr Wissen eignete sie sich autodidaktisch an und besuchte ab 1890 als außerordentliche Hörerin Vorlesungen an der Universität Wien. Sie lebte gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester Elise Richter (1865-1943), der ersten habilitierten Frau Österreichs²⁵² und beide besaßen eine umfangreiche wissenschaftliche Bibliothek. Helene Richter machte sich ab der Jahrhundertwende rasch einen Namen mit ihren literaturwissenschaftlichen und biografischen Schriften zu Mary Shelley (1797-1851)²⁵³, Lord Byron (1788-1824)²⁵⁴ und William Shakespeare (1564-1616).²⁵⁵ Seit 1905 schrieb sie regelmäßig als Burgtheaterkritikerin in den Rubriken „Theaterschau“ und „Nekrolog“ für das *Shakespeare-Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft*²⁵⁶ sowie für das *Goethe-Jahrbuch*²⁵⁷.²⁵⁸ Elise und Helene Richter luden regelmäßig Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller,

²⁴⁹ Vgl. Hall/Köstner (2006), S 326.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 326. Siehe dazu auch *Arthur und Heinrich Schnitzlers Nachlässe in der Cambridge University Library Website*, <http://www.lib.cam.ac.uk/deptserv/manuscripts/schnitzler.html>, Stand: 25.1.2017.

²⁵¹ Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 327.

²⁵² Ihren schwierigen Weg beschrieb Elise Richter eindrucksvoll in ihrer Autobiografie *Summe des Lebens*. Mittlerweile wird Elise Richter an der Universität Wien gewürdigt, es gibt eine Hörsaalbenennung und ein Exzellenzprogramm für sich habilitierende Frauen vom FWF.

Elise Richter, *Summe des Lebens*, Verband der Akademikerinnen Österreichs (Hg.), Wien: WUV-Verl., 1997.

²⁵³ Helene Richter, *Mary Wollstonecraft. Die Verfechterin der „Rechte der Frau“*, Wien: Konegen, 1897.

²⁵⁴ Helene Richter, *Lord Byron. Persönlichkeit und Werk*, Halle a.d. S.: Niemeyer, 1929.

²⁵⁵ Helene Richter, *Shakespeare der Mensch*, Leipzig: Tauchnitz, 1923.

²⁵⁶ *Shakespeare Jahrbuch*, Deutsche Shakespeare Gesellschaft (Hg.), Bochum: Kamp, 1865-.

²⁵⁷ *Goethe-Jahrbuch*, Frankfurt, M.: Rütten & Loening, 1880-1913, Weimar: Böhlau, 1914.

²⁵⁸ Vgl. Hoffrath (2010), S. 30f.

Fachkolleginnen und Fachkollegen und Politiker in ihr Haus im 19. Bezirk ein.²⁵⁹ „Wir dürften alles in allem nicht mehr als zweihundert Bekannte gehabt haben.“²⁶⁰ Zu ihren Bekannten gehörte auch der Burgschauspieler Hugo Thimig, mit ihm teilte Helene Richter die Leidenschaft für das Sammeln von Theatralia. So legte sie bereits als Jugendliche eine „Burgtheatermappe“²⁶¹ an, mit allem was sie über die Schauspielerinnen und Schauspieler und das Theater bekommen konnte. Diese wurde dann zum Grundstein ihrer späteren umfangreichen Theatersammlung. Ab der Jahrhundertwende interessierte sie sich auch verstärkt für theaterwissenschaftliche Schriften. Helene Richter war mit vielen der Künstlerinnen und Künstler befreundet, schrieb Berichte über die großen gefeierten Wiener Burgschauspielerinnen und Burgschauspieler wie Adolf von Sonnenthal, Charlotte Wolter, Stella Hohenfels, Friedrich Mitterwurzer (1844-1897), Ludwig Gabillon (1825-1896)²⁶² und verfasste die Biografien von Josef Kainz und Josef Lewinsky.²⁶³ Als „Burgtheaterbiographin“²⁶⁴ — so die Titulierung von Elise Richter — hatte Helene einige Zeit ein eigenes Büro im Theater und verfügte für sich und ihre Schwester über Regiesitze. Ihre letzte Publikation veröffentlichte Helene Richter, kurze Zeit bevor sich ihre Lebensumstände nach dem Anschluss Österreichs 1938 für immer änderten. Auf Einladung von Carl Niessen schrieb sie als Kainz-Biografin den Beitrag zu seinem 80. Geburtstag in der Zeitschrift *Theater der Welt*.²⁶⁵

Elise Richter war um 1900 die bedeutendste Sprachwissenschaftlerin im Fach Romanische Philologie und Begründerin der experimentellen Phonetik. In ihrer autobiografischen Schrift *Summe des Lebens* aus dem Jahr 1940 beschrieb sie sich selbst: „Ich war nicht nur Sprachwissenschaftlerin aus ganzer Überzeugung, sondern auch Romanistin (...). Ich war

²⁵⁹ Jeden Montag fand im Haus der Richter Schwestern ein Treffen von Freunden und Bekannten statt, das Karl von Ettmayer (1874-1938), Ordinarius des Romanischen Seminars, einmal als den letzten „Wiener Salon“ bezeichnete. Vgl. Richter (1997), S. 81.

²⁶⁰ Richter (1997), S. 79. So lernten Elise und Helene Richter bei einem Spaziergang auf dem Semmering auch den Burgtheaterdirektor August Förster (1828-1889) kennen. „Eine sehr hübsche Reisebekanntschaft war die mit dem damaligen Burgtheaterdirektor August Förster auf dem Semmering.“ Ebd., S. 92.

²⁶¹ Ebd., S. 51.

²⁶² Helene Richter, *Schauspieler-Charakteristiken*, Leipzig: Verl. Leopold Voß, 1914, (Theatergeschichtliche Forschungen 27).

²⁶³ Vgl. dazu Helene Richter, „Adolf von Sonnenthal“, in: dies., *Schauspieler-Charakteristiken*, Leipzig: Verl. Leopold Voß, 1914, (Theatergeschichtliche Forschungen 27), S. 36-46, dies., „Josef Kainz“, in: dies., *Schauspieler-Charakteristiken*, Leipzig: Verl. Leopold Voß, 1914, (Theatergeschichtliche Forschungen 27), S. 47-63, dies., *Kainz*, Wien: Speidel, 1931 und dies., *Josef Lewinsky. Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur*, Wien: Dt. Verl. für Jugend und Volk, 1926.

Helene Richter war mit der Witwe Josef Lewinskys, der Schauspielerin Olga Lewinsky, und deren Tochter Else seit 1907 befreundet. Else Lewinsky-Krause sollte später die Richter Schwestern beerben. Vgl. Hoffrath, (2009), S. 32.

²⁶⁴ Richter (1997), S. 52. Elise Richter bezeichnete ihre Schwester als „Burgtheaterbiographin“. Helene Richters Buch „Unser Burgtheater“ erschien 1918.

²⁶⁵ Helene Richter, „Kainz (zum 80. Geburtstag)“, in: *Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur*, 2/1938, Jg. 2 (1938), S. 76-80.

ihr verschrieben, der erwählten Wissenschaft, die im höchsten Sinne Menschheitswissenschaft ist.“²⁶⁶ Richter absolvierte als erste Frau an der Universität Wien ein vollständiges, regelmäßiges Studium.²⁶⁷ Sie gehörte der Meyer-Lübke-Schule²⁶⁸ an und erwies ihre größte Begabung in der Methodik.²⁶⁹ 1901 hatte sie als erst dritte Frau zum Doktor der Philosophie mit einer Dissertation *Zur Entwicklung der romanischen Wortstellung aus der lateinischen* promoviert.²⁷⁰ 1904 vollendete sie ihre Habilitationsschrift *Ab im Romanischen*, gewidmet ihren Lehrern Adolf Mussafia (1835-1905)²⁷¹ und Wilhelm Meyer-Lübke (1861-1936). Erst 1907 wurde ihr schließlich nach langem Warten die Venia Legendi als erster Privatdozentin für das Fach Romanische Philologie mit besonderer Berücksichtigung der Sprachpsychologie erteilt.²⁷² Elise Richter lehrte von da an an der Universität Wien Sprachwissenschaft und machte sich aber vor allem, um die in den Anfängen stehende Phonetik mit ihren experimentellen Forschungen verdient. Ihre umfassende Publikationstätigkeit, ebenso wie rege Korrespondenz mit Wissenschaftlerinnen, Wissenschaftlern und Gelehrten, verhalfen ihr zu internationalem Renommee und ließen sie zu einer viel gesuchten und besuchten Sprachwissenschaftlerin werden. Ihre letzte Lehrveranstaltung hielt Richter, sie war mittlerweile 73 Jahre alt, am 10. März 1938. In ihren Lebenserinnerungen 1940 beschrieb sie diesen Tag folgendermaßen. Gedankenvoll stieg sie die Dekanatsstiege „wer weiß wie lange noch“ hinauf und schloss das Seminar mit den Worten „nächstes Mal mehr davon“²⁷³, um nie wieder auf die Lehrkanzel zurückzukehren. Zwei Tage später nach dem „Anschluss“ am 12. März 1938 erhielt Elise Richter sofortiges Lehr- und Bibliotheksverbot.

„Ich arbeitete den Festbeitrag für die ‚Mélanges Bally‘ (Perseveration) und brauchte die Universitätsbibliothek. Ich traf dort Havers, der schüchtern und verstohlen meine Hand drückte, wartete längere Zeit auf bestellte Bücher, als ein neuer junger Beamter zu mir trat und fragte, ob ich denn nicht den Türanschlag gelesen habe. Da stand, dass es den nach dem Nürnberger Gesetz als Juden geltenden der Eintritt ins Professorenzimmer sowie die Benützung der Bibliothek - auch der Entlehnung - untersagt sei. Ich könnte vielleicht zum Direktor gehen, meinte der Beamte. Es wäre ihm ja sehr unangenehm, aber er müsse auch Einhaltung der Vorschriften sehen. Der Direktor war nicht in der Kanzlei, und ich überlegte mir, daß er keinesfalls die Macht oder den Mut haben werde, eine Ausnahme zu

²⁶⁶ Ebd., S. 139.

²⁶⁷ Elise Richter schloss ihr Studium 1901 summa cum laude ab. Vgl. ebd., S.105.

²⁶⁸ Wilhelm Meyer-Lübke war Romanist und Sprachwissenschaftler und wurde 1890 als ordentlicher Professor nach Wien an die romanische Philologie berufen. Er lehrte dort bis 1915 und wurde in der Zeit auch Dekan und Rektor der Universität Wien. Elise Richter studierte und promovierte bei ihm und schätzte ihren Lehrer außerordentlich.

²⁶⁹ Vgl. Hans Helmut Christmann, *Frau und „Jüdin“ an der Universität. Die Romanistin Elise Richter; Wien 1865 - Theresienstadt 1943*, Mainz: Verl. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1980., S. 5.

²⁷⁰ Vor Elise Richter promovierten Gabriele von Wartersleben und Cäcilie Wendt. Vgl. Richter (1997), S. 241.

²⁷¹ Adolf Mussafia begründete 1867 die Romanische Philologie an der Universität Wien. Elise und Helene Richter waren seit 1890 mit Mussafia eng befreundet. Mussafia war vor allem für Elise Mentor und förderte ihre Sprachambitionen. Den Besuch seiner Vorlesungen verweigerte er ihr jedoch. Erst als sie 1897 zum Studium der Romanistik zugelassen wurde, eröffnete sich ihr auch der wissenschaftliche Zugang in seinen Seminaren. Vgl. Hoffrath (2009), S. 26f.

²⁷² Vgl. Richter, (1997), S.107.

²⁷³ Ebd., S. 171.

machen. Ich wollte wenigstens die bestellten Bücher abwarten und dort noch einsehen. Sie kamen und kamen nicht. Der so gefällige und flinke Diener, der mich immer besonders gut behandelt hatte, sagte mit einem eigentümlichen Gesichtsausdruck, er wisse nicht, warum sie nicht heraufgeschickt würden. Offenbar durfte er nichts bringen. So verließ ich das Haus meiner liebsten und teuersten Stunden, ging noch einmal durch den Arkadenhof, wo Mussafias Büste schon entfernt worden war, in tiefster Rührung und Schmerz.“²⁷⁴

Das Bibliotheksverbot traf Elise Richter besonders schwer, da sie für ihre wissenschaftliche Forschung und Arbeit auf den wissenschaftlichen Apparat der Universitätsbibliothek angewiesen war. Hilfe erhielt sie durch ihre ehemalige Studentin Christine Rohr Freiin von Dental (1892-1961)²⁷⁵. Diese arbeitete mittlerweile an der Nationalbibliothek in Wien und versorgte Richter weiterhin mit Büchern. So gelang es Richter, trotz aller Reglementierung ihre wissenschaftliche Arbeit fortzuführen. Im Februar 1939 bemühte sich die International Federation of University Women (IFUW) Elise und Helene Richter nach England in Sicherheit zu bringen. Dieses Angebot lehnten die Schwestern aus Angst vor finanzieller und medizinischer Unterversorgung ab.²⁷⁶

Nachdem dem „Anschluss“ 1938 wurde Elise Richter sofort zwangspensioniert und die Bezüge eingestellt, wodurch die Schwestern mittellos wurden. Nach den Nürnberger Rassegesetzen wurden Elise und Helene Richter gezwungen die 25 %ige „Judenvermögensabgabe“ zu entrichten. Dies muss der Grund dafür gewesen sein, dass die Schwestern sich gezwungen sahen, bereits zwischen 1938 und 1939 Teile ihrer wertvollen Fachbibliothek zu verkaufen.²⁷⁷ 1941 kam der Kontakt zwischen Elise Richter und Hermann Corsten, Direktor der Kölner Universitäts- und Stadtbibliothek zustande. Corsten trat seinerseits unmittelbar nach Beginn der Verkaufsverhandlungen in Kontakt mit Robert Teichl von der Nationalbibliothek. Bei Corstens Besuch in Wien zeigte ihm Elise Richter auch die Theatermappen ihrer Schwester Helene, betonte aber, diese stünden nicht zum Verkauf.²⁷⁸ Für genau diesen Teil des Bestandes der Bibliothek, die theaterwissenschaftliche Sammlung, interessierte sich aber Gregor, welchen Teichl zu den Verhandlungen hinzugezogen hatte. Gregor war bekannt, dass eine Sammlung von Helene Richter existierte und sein Interesse diese Theatralia in die Theatersammlung einzufügen,

²⁷⁴ Richter (1997), S. 219f.

²⁷⁵ Christina Rohr Freiin von Dental war 1919 die erste Frau, die in den akademischen Bibliotheksdienst der Nationalbibliothek in Wien, damals Hofbibliothek, aufgenommen wurde. Vgl. Hall/Köstner (2006), S. 80.

²⁷⁶ Vgl. Hoffrath (2009), S. 69.

²⁷⁷ Christiane Hoffrath zeichnete 2009 in ihrem Buch *Bücherspuren* das Schicksal der Bibliothek von Elise und Helene Richter in der Zeit des Nationalsozialismus nach. Im Kapitel „Verkauf der Bücher“ dokumentierte Hoffrath den Verlauf der Verhandlungen anhand der Korrespondenz von Elise Richter, Hermann Corsten und Robert Teichl von September 1941 bis November 1942. Die Briefabschriften sind Zeugnis der skrupellosen Bereicherungstaktiken der handelnden Protagonisten auf Seiten der Bibliotheken. Im Zuge der Provenienzforschungen an der Nationalbibliothek Wien und an der Universitätsbibliothek Wien wurde der Verlauf der Erwerbung von Teilen der Richter-Bibliothek dokumentiert. Vgl. dazu Hoffrath (2009), Hall/Köstner (2006) und *Provenienzforschung an der Universitätsbibliothek Wien*, <http://bibliothek.univie.ac.at/provenienzforschung.html>, Stand: 25.1.2017.

²⁷⁸ Vgl. Hoffrath (2009), S. 125.

war dementsprechend groß. Ob Carl Niessen ebenfalls Pläne für den Erwerb hatte, ließ sich bis dato nicht nachweisen.²⁷⁹ Im Oktober 1941 bewilligte das Kölner Kuratorium der Universität den Kauf. Eine Abmachung zwischen Corsten und Teichl sah danach vor, dass die Bücher von Elise Richter nach Köln kamen, die Theaterbibliothek und die Theatermappen von Helene Richter aber in Wien bleiben sollten.²⁸⁰ Als Gregor im Oktober 1941 seinen Besuch zur Besichtigung der Theaterbücher bei Elise Richter ankündigte, reagierte diese voller Bestürzung und wollte sein Kommen unter allen Umständen verhindern.

„Ihr gütiger Vorschlag, für den ich Ihnen bestens danke, kommt mir ganz überraschend. Dass Professor Corsten für einen geringfügigen Umstand einen solchen Apparat in Bewegung setzt, beruht offenbar auf einem Misverständnis [sic!]. In Frage kommt ja für uns ausschliesslich die Veräusserung einer bescheiden Büchergruppe zum Zweck der Steuerzahlung für das nächste Jahr. Dass in dem Bücherverzeichnis, das wir ihm [Corsten] zur Orientierung schickten, auch ein kleiner _ (sehr kleiner!) _ Absatz ‚Theater‘ überschrieben war, mag ihn veranlasst haben, einen Sachverständigen des Faches heran zu ziehen. In Wirklichkeit sind unsere paar armseligen Theaterbücher so unbedeutend, dass ihre Besichtigung Ihnen als ärgerlicher oder lachhafter Missbrauch Ihrer Zeit erscheinen müsste. Sie erinnern sich ja vielleicht noch, dass meine Schwester immer mit den Beständen Ihrer Sammlung gearbeitet hat. Ich hoffe, diese Zeilen _ von einer telefonischen Verständigung, die ja erfahrungsgemäß in der Nationalbibliothek schwer erreichbar, möchte ich absehen _ treffen rechtzeitig bei Ihnen ein, um Ihnen eine Bemühung zu ersparen, die mir meinerseits ganz unbescheiden erschiene.“²⁸¹

Dieser Brief von Elise Richter, den Christine Hoffrath ausfindig gemacht hat, dokumentiert die verzweifelte Situation der mittlerweile betagten Schwestern und das opportunistische, mitleidlose Agieren von Joseph Gregor. Bei dem Bücherverzeichnis „Theater“ handelte es sich um 118 Theaterbücher und 19 Aufsätze. Gregors Besuch fand wohl nicht statt, er konnte aber trotzdem sein Gutachten, anhand des ihm bereits vorliegenden Verzeichnis der Bücher und Theatermappen, erstellen. Corsten hatte ihm dieses bereits Tage vor seinem angekündigten Besuch bei Richter zugesandt.²⁸² Gregor stufte in einem kurz danach verfassten Gutachten für die Direktion die Sammlung als „gewiss sehr wertvoll“ ein, „Helene Richter hat nicht nur mit genauer Kenntnis des wiener [sic!] Theaters, sondern auch auf Grund reicher Beziehungen gesammelt und besitzt gewiss keine nebensächlichen Stücke.“²⁸³ Darin bemängelte er, dass Elise Richter ihm „nur“ Theaterbücher verkaufen wolle und die Theatermappen mit einer Reihe kostbarer Grafiken nicht zur Disposition stehen. Ein Großteil des Materials, so schrieb er,

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 114.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 120-124.

²⁸¹ Brief Elise Richter an Josef Gregor, 25. Oktober 1941, ebd., S. 124. [Hervorhebung, Zeichensetzung und Unterstrich im Original].

²⁸² Christine Hoffrath gibt an, dass das Verzeichnis der Theatermappen in Köln leider nicht mehr erhalten geblieben ist.

²⁸³ Hoffrath (2009), 126. Joseph Gregor Gutachten über die beiden Verzeichnisse Theatermappen und Theater aus dem Besitz von Elise und Helene Richter, 27. Oktober 1941.

war in der Theaterabteilung bereits vorhanden. Aber die Theatermappen enthielten einige Unikate an Grafiken, die ihm für die Theatersammlung als sehr gewichtig erschienen. Außerdem wollte Gregor die Sonderdrucksammlung, in der sich auch der von ihm verfasste Aufsatz „Historische Tage des Theaters in der Josefstadt“ befand, für den Bestand haben.²⁸⁴ Als Kaufsumme sah Gregor Reichsmark 1.000,— als „gewiss nicht hoch [...], aber angesichts der Sachlage als das Richtige“ an.²⁸⁵ In Anbetracht des Wertes der Sammlung war der dafür angegeben Betrag extrem gering. Dieses Dokument Gregors zeigt, dass der Leiter der Theatersammlung keinerlei ethische Hemmungen hatte, verzweifelten, aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Menschen, wie den Schwestern Richter, ihre Sammlungen abzapfen.

Als Elise Richter Anfang 1942 vom Verkauf der Bibliothek zurücktreten wollte, drohte ihr Corsten mit der Gestapo. Im März 1942 wurden schließlich Teile der Bibliothek nach Köln transportiert, die restlichen Bücher inklusive der Theaterbibliothek Helene Richters blieben in der Nationalbibliothek. Ihre letzte Wohnadresse war ein jüdisches Altersheim in der

Seegasse 16 im 9. Bezirk. Am 10. Oktober 1942 wurden Elise und Helene Richter von dort mit dem Transport IV/13 Nr. 599 nach Theresienstadt deportiert und ermordet.²⁸⁶ Als assimilierte Jüdinnen traten Elise und Helene Richter 1911 zum evangelischen Glauben über.²⁸⁷ In der Todesfallanzeige des Ghettos Theresienstadt ist das Religionsbekenntnis von Universitätsprofessorin Elise Richter als evangelisch eingetragen, bei ihrer Schwester Helene, ohne Beruf, mosaisch.²⁸⁸ Als Sterbetag wird in der Todesfallanzeige bei Helene der 8. November 1942 angegeben, als Todesursache ein „Darmkatarrh“.²⁸⁹ Elise hielt den Entbehrungen und seelischen Qualen noch weitere acht Monate stand. In ihrer Todesfallanzeige wird als Sterbetag der 21. Juni 1943 angegeben, als Todesursache eine „Lungenentzündung“.²⁹⁰

²⁸⁴ Aufsätze in Sonderdruck erhöhten damals wesentlich die Auffindbarkeit für Bibliotheksbenutzer.

²⁸⁵ Hoffrath (2009), S. 126.

²⁸⁶ Insgesamt wurden bei diesem Transport 1.339 Menschen nach Theresienstadt deportiert, davon 1.066 ermordet, 273 überlebten. „56883 Helene Richter“, in: *holocaust.cz. Opferdatenbank*, <http://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/56883-helene-richter/>, Stand: 30.03.2017.

²⁸⁷ Vgl. Richter (1997), S. 113.

²⁸⁸ Vgl. „88082 Elise Richter Todesfallanzeige“, in: *holocaust.cz. Datenbank der digitalisierten Dokumente*, <http://www.holocaust.cz/de/datenbank-der-digitalisierten-dokumenten/dokument/96870-richter-elise-todesfallanzeige-ghetto-theresienstadt/>, Stand: 30.03.2017 und „Helene Richter Todesfallanzeige“, in: *holocaust.cz. Datenbank der digitalisierten Dokumente*, <http://www.holocaust.cz/de/datenbank-der-digitalisierten-dokumenten/dokument/88082-richter-helene-todesfallanzeige-ghetto-theresienstadt/>, Stand: 30.03.2017.

²⁸⁹ „88082 Helene Richter Todesfallanzeige“.

²⁹⁰ Vgl. ebd., vgl. Richter (1997), S. 241 und Hoffrath (2009), S. 83.

Der Nachlass von Elise und Helene Richter ist seither auf verschiedenen Standorten vertretet.²⁹¹ Der deutsche Romanist Hans Helmut Christmann (1929-1995) fand in den 1980er Jahren nach langwierigen Recherchen einen wesentlichen Teil des Nachlasses von Elise Richter in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute Wienbibliothek), darunter Korrespondenzen der beiden Schwestern, Entwürfe von Arbeiten, von Elise Richter einen frühen Versuch einer Autobiografie aus dem Jahr 1884 und die Autobiografie *Summe des Lebens* von 1940.²⁹² Die Theatersammlung von Helene Richter wird bis heute im Österreichischen Theatermuseum in Wien verwahrt. Seit 2006 gibt es Empfehlungen von der Kommission der Provenienzforschung zur Rückgabe von Objekten der Sammlung Richter aus dem Österreichischen Theatermuseum.²⁹³

Bibliothek Max Reinhardt in Schloss Leopoldskron

1918 erwarb Max Reinhardt das Schloss Leopoldskron in Salzburg als seinen neuen Lebensmittelpunkt und ließ das desolate Gebäude aufwendig renovieren.²⁹⁴ Im ersten Stock des Schlosses wurde eine Bibliothek nach dem Vorbild der Stiftbibliothek des Schweizer Klosters St. Gallen von dem Berliner Architekten Alfred Breslauer (1866-1954) und dem Bühnenbildner Ernst Schütte (1890-1951) eingebaut.²⁹⁵ Diese beherbergte Reinhardts umfangreiche Sammlungen mit wertvollen Bücherbeständen, war außerdem sein auserwählter Arbeitsort und „Schlusspunkt jeder großen Veranstaltung im Schloss.“²⁹⁶ Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich 1933 verlor Reinhardt zuerst seinen deutschen Besitz und im April 1938 wurde dann mittels der „Beschlagnahme- und Einziehungsverfügung“ auch Schloss Leopoldskron von der Gestapo Salzburg beschlagnahmt.²⁹⁷ Reinhardt befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits seit einem Jahr im Exil in den USA. 1937 reiste er wegen eines Gastspiels nach New York und sollte,

²⁹¹ Da viele der Bücher von Elise und Helene Richter mit einem Exlibris gekennzeichnet sind, konnten sie in diesen Fällen leicht identifiziert werden. Dieses stellt die schreibende Hypermnestra unter dem Schriftzug „GAYA SZIENZA“ dar. Die Miniatur, die aus einem Prachtband der Handschrift der Heroidenübersetzung von Octavien aus der Bibliothèque Nationale in Paris stammte, wurde vom Grafiker Alfred Cossman übertragen. Anstelle des ursprünglichen vorhandenen Wappenzeichens Karls VIII von Frankreich liess Elise Richter den Schriftzug „GAIA SCIENZA“ unter die Abbildung setzen. Elise verwendete das Nietzsche Zitat als Motto und wandelte es für sich zur froh machenden, befreienden und erlösenden Wissenschaft ab. Dazu vgl. Richter (1997), S.154 und vgl. Hoffrath (2009), S. 170f.

²⁹² Vgl. Christmann (1980), S. 6.

²⁹³ Vgl. „Ergebnisse der 38. Beiratssitzung vom 28. September 2007, Richter Helene und Elise Dr“, *Kommission für Provenienzforschung*. <http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2014/04/Richter.pdf>, Stand: 02.02.2017.

²⁹⁴ Gottfried Reinhardt schrieb in seinen Buch *Der Liebhaber*, sein Vater hätte das Schloss schon 1917 von einem Berliner Kaufmann erworben. Vgl. Gottfried Reinhardt, *Der Liebhaber. Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt*, München: Droemer, 1973, S. 40.

²⁹⁵ Vgl. Johannes Hofinger, *Die Akte Leopoldskron. Max Reinhardt, das Schloss, Arisierung und Restitution*, Salzburg: Pustet, 2005, S.32.

²⁹⁶ Ebd., S. 32.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 69.

nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 an das Deutsche Reich, die USA nicht mehr verlassen.²⁹⁸

Schloss Leopoldskron sollte nach den Plänen des Salzburger Gauleiters Friedrich Rainer (1903-1947) die feudale Wohnstätte für nach Salzburg eingeladene Künstlerinnen und Künstler werden. Doch Rainers Vorhaben wurde von höchster Stelle durchkreuzt, denn noch im selben Jahr zog die schillernde Society-Lady Stephanie zu Hohenlohe (1891-1972)²⁹⁹, die „jüdische Prinzessin“³⁰⁰, so Reinhardts Diktion, in das Schloss ein. Rudolf Kommer (1886-1943)³⁰¹, Reinhardts Freund und Agent für seine Theaterprojekte in England wie den USA, insistierte, laut Franz Josef zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1914-unbekannt), Stephanies Sohn, darauf, dass diese „ihm und Reinhardt einen großen Gefallen erweisen“³⁰² würde, wenn sie Schloss Leopoldskron mieten würde. Hohenlohe war dem Vorschlag nicht abgeneigt und erhielt als Anerkennung für ihre Vermittlertätigkeit zwischen Hermann Göring und Edward Wood, 1. Earl of Halifax (1881-1959) von Hitler die Erlaubnis das Schloss zu nutzen.³⁰³ Doch bereits ein Jahr später, Ende Jänner 1939, gab Hohenlohe Schloss Leopoldskron wieder auf. Der Hintergrund dafür war ihre gute Bekanntschaft mit Fritz Wiedemann (1891-1970), Hitlers Adjutanten. Nachdem Wiedemann in Ungnade gefallen war, Anfang Jänner 1939 entlassen und als Generalkonsul nach San Francisco versetzt wurde, war auch Hohenlohes Stellung bei der NS-Führung nicht mehr gesichert. Tatsächlich stellte sie, auf Grund ihres Wissens, eine veritable Gefahr für die Nazis dar. Ende Jänner verließ Hohenlohe daher Salzburg und Schloss Leopoldskron eilig in Richtung London. Zwei Wochen vor ihrer überstürzten Abreise, am 18. Jänner 1939, ließ der Salzburger Landestatthalter Albert Reitter (1895-1962) Hohenlohe noch ein Schreiben zukommen, in dem er sie über das Interesse des „bedeutenden Theatergeschichtsforscher“³⁰⁴ Joseph Gregor an der Reinhardt-Bibliothek in Kenntnis setzte. Gregor hatte über einen Mittelsmann die Bitte an Reitter herangetragen, Erkundigungen über die Zugänglichkeit der Reinhardt-Bibliothek einzuholen. Reitter betonte, dass Gregor der Meinung wäre, die Reinhardt-Bibliothek dürfte nicht nur ein „totes Schaustück“ bleiben, sondern die Prinzessin sollte „Gelehrten

²⁹⁸ Vgl. dazu: Peter W. Max, Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur, Tübingen: Francke, 2006.

²⁹⁹ Franz zu Hohenlohe, *Stephanie. Das Leben meiner Mutter*, Wien: Amalthea-Verl., 1991.

³⁰⁰ Brief Max Reinhardt an Rudolf Kommer, 5. Mai 1942, Durchschrift des Briefes, Typoskript, Nachlass Max Reinhardt, TFMA.

³⁰¹ Vgl. Deborah Vietor-Engländer, „„The mysteries of Rudolfo“ - Rudolf Kommer from Czernowitz - „that spherical, remorselessly shaved, enigmatic 'dearest Friend' - a puller of strings on the exile scene.“, in: *German Life and Letters* Jg. 51 H. 2 (1998), S. 165-184.

³⁰² Hohenlohe (1991), S. 192.

³⁰³ Vgl. Martha Schad, *Stephanie von Hohenlohe. Hitlers jüdische Spionin*, München: Herbig, 2012., S. 95-105.

³⁰⁴ Ebd., S. 128.

von Rang“ - allen voran Gregor - gestatten diese für ihre wissenschaftlichen Forschungen zu nutzen.³⁰⁵ Am Entgegenkommen von Hohenlohe dürfte Reitter nicht gezweifelt haben. Allerdings wurde der Brief nicht von ihr selbst beantwortet, sondern von Fritz Wiedemann, der Reitter wiederum wissen liess, dass die Bibliothek auf ausdrücklichen Befehl Hitlers an Max Reinhardt zugestellt wurde.³⁰⁶ Die entsprach in keiner Weise der Wahrheit, denn Reinhardt erhielt nur einen Bruchteil seiner wertvollen Büchersammlung von Stephanie zu Hohenlohe in die USA geschickt. Reinhardt setzte seinen ehemaligen Freund Rudolf Kommer in einem 27-seitigen Brief vom 5. Mai 1942 enttäuscht darüber in Kenntnis:

„Wenn Sie die Frage unterstreichen, was die Prinzessin mir denn getan hat, kann ich leider nur wiederholen: — zu wenig —. (...) Von der Theaterbibliothek fehlen alle englischen Shakespeare Ausgaben, die ich in London kaufte; ebenso die anderen englischen, französischen, italienischen und deutschen Dramatiker.“³⁰⁷

Die Durchschrift des Briefes wurde von Birgit Peter erst vor Kurzem unter den Archivmaterialien zu Reinhardt entdeckt.

Ob Joseph Gregor Reinhardt Materialien für die Theatersammlung aus dem Bestand von Schloss Leopoldskron requirierte, ist bis dato nicht bekannt.

Joseph Gregor – Theaterhistoriker und Literat

Gregor betätigte sich, neben seiner Funktion als Leiter der Theatersammlung, auch als Publizist, Literat und Theaterhistoriker. Regelmäßig verfasste er Aufsätze und Berichte über seine bibliothekarische und archivarische Arbeit für Fachzeitschriften und hielt Vorträge im In- und Ausland.

Von 1925 bis 1930 erschienen in zwölf Bänden die *Denkmäler des Theaters*.³⁰⁸ Gregor stellte in den großen Folianten, die in sehr aufwendigem Kunstdruckverfahren herausgegeben wurden, die gesammelte, bildnerische Bühnenkunst vom 14. bis ins 19. Jahrhundert der Theatersammlung und der Nationalbibliothek zusammen. Sein Mentor und Freund Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) verfasste dazu das Geleitwort:

„Unter der fast unübersehbaren Menge von ungehobenen Schätzen der Wiener Nationalbibliothek befindet sich eine große Zahl von Prunkbüchern, illustrierten Folios, Skizzenmappen, Aquarellserien usf., deren Zusammenfassung in eine Gruppe mir sehr glücklich durchgeführt scheint, wenn man sie als Denkmäler des Theaters bezeichnet. Sie ist

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

³⁰⁷ Brief Max Reinhardt an Rudolf Kommer, 05.05.1942, paginiertes Typoskript Durchschrift, fol. 1-27, TFMA, hier: fol. 5f.

³⁰⁸ *Denkmäler des Theaters. Inszenierung / Dekoration, Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten; Nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und verwandter Sammlungen*, Österreichische Nationalbibliothek, Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler des Theaters (Hg.), Wien, 1925-1930.

es, durch deren Besitz die Theatersammlung der Nationalbibliothek unter allen Sammlungen die erste Stelle einnimmt.“³⁰⁹

Stefan Zweig beschrieb in seinem Artikel „Denkmäler des Theaters“ im *Neuen Wiener Tagblatt* die ersten beiden Bände als ein „monumentales Wappenwerk“ und „unerschöpfliche Schatzkammer in theatralicis“, angehäuft von den Habsburgern in drei Jahrhunderten, von „deren künstlerischem Wert kaum jemals eine Ahnung nur bis zu den Fachmännern drang.“³¹⁰ Nur Gregor hatte, so Zweig, den Wert dieser einzigartigen Sammlungen erkannt und ihn 1920 in der Ausstellung *Musik und Theater* sichtbar gemacht, um dem vormals „zufälligen und ungeschulten Besucher“³¹¹ einen Überblick über drei Jahrhunderte Theatergeschichte zu verschaffen. Gregor griff mit der Edition eine Idee auf, die bereits erprobt war. 1894 gab Alexander von Weilen, inspiriert von der von ihm mitkuratierten *Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* 1892, die monumentalen Bände *Die Theater Wiens*³¹² zur Geschichte des Wiener Theaters von den Anfängen bis zum Hoftheater heraus.

Gregor erweiterte das Erfolgskonzept und dehnte es auf europäische Bühnenkunst aus. Das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung in München widmete den *Denkmälern des Theaters* gleich nach ihrem Erscheinen 1925 eine Ausstellung.

„Am Anfang des Jahres wurde eine Ausstellung des grossen Mappenwerkes «Denkmäler des Theaters» veranstaltet, mit dem Josef Gregor die theatergeschichtlichen Schätze der Albertina in vorzüglichen, grossenteils farbigen Reproduktionen allgemein zugänglich machte.“³¹³

Die *Denkmäler des Theaters* erschienen in einer einmaligen Auflage von fünfhundert Exemplaren, von denen vierundvierzig ausschließlich für die Gesellschaft zur Herausgabe der *Denkmäler des Theaters* reserviert waren und jeweils mit einer eigenen persönlichen Widmung gedruckt wurden. Neben dieser Edition erschien die Ausgabe für den deutschen Sprachraum, in einer Auflage von dreihundert Exemplaren und die Ausgabe für England, die englischen Kolonien und Amerika in einer Auflage von zweihundert Exemplaren.³¹⁴ Vor allem aber publizierte Gregor umfassend angelegte kulturhistorische Überblicksdarstellungen zu Theater-, Musik- und Ballettgeschichte. So verfasste er, um nur einige zu nennen, *Das russische Theater* 1928, *Das amerikanische Theater und Kino* 1931, eine große Gesamtdarstellung zur *Weltgeschichte des Theaters* 1933, *Richard*

³⁰⁹ Hugo von Hofmannsthal, „Denkmäler des Theaters“, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1955, S. 218.

³¹⁰ Zweig (2013), S. 137, auch in: Neues Wiener Tagblatt, 9. April 1925.

³¹¹ Zweig (2013), S. 138.

³¹² Vgl. Bayer, Josef, Oskar Teuber, Richard Wallaschek und Alexander Weilen, *Die Theater Wiens*, 1894-1909.

³¹³ Rudloff-Hille (1977), S. 22.

³¹⁴ Vgl. *Denkmäler des Theaters*, 1925-1930.

Strauss. Meister der Oper 1939 und *Das Theater des Volkes in der Ostmark* 1943³¹⁵, gewidmet dem damaligen Reichsstatthalter von Wien, Baldur von Schirach. Seine historischen Forschungen waren großzügige Längs- und Querschnitte durch die Geschichte und er überschritt fließend die Grenzen zwischen wissenschaftlichem Sachbuch und populärwissenschaftlichem Roman. Gregor verarbeitete darin die Bestände der Theatersammlung, unter Verwendung unzähliger Druckschriften und Bildmaterialien, allerdings ohne jegliche Angabe von Quellen und Fußnoten. In seiner Funktion als Historiker trug Gregor durch seine Publikationen zu den Beständen der Theatersammlung insbesondere zur nationalsozialistischen Auffassung von Theater bei und passte seine Worte geschmeidig der ideologischen Diktion an. So schrieb er 1941 in die *Kulturgeschichte der Oper*:

„Gleichzeitig erhebt sich die Oper. Wir genießen das Glück, an ihrer Blütezeit stehen zu dürfen. [...] Ja es ist sogar möglich, daß wir, in dem grandiosen Umbau Europas, der sie jedenfalls neuerlich umfassen wird, noch v o r ihrem Höhepunkt stehen, wenngleich niemand sagen kann ob dieser Höhepunkt neuer Produktion dienen wird oder nur der Wiedergabe des Geschaffenen.“³¹⁶

Nicht mehr opportune Namen, der von ihm ehemals verehrten Dramatiker, wie Hugo von Hofmannsthal oder seines „Freundes“ Stefan Zweig, ließ Gregor unerwähnt und subsumierte sie unter Textdichter.³¹⁷ Er war ab 1937 Hauptschriftleiter der neuen Zeitschrift *Theater der Welt*³¹⁸, musste die Leitung aber ab Anfang 1938 an Carl Niessen abgeben. Gregor schrieb nach 1938 mit seinen zahlreichen, theaterhistorischen Forschungen am nationalsozialistischen Kanon mit, dieser Zusammenhang ist bis heute nicht kritisch reflektiert.³¹⁹ 1948 resümierte er in seinem gerade erschienen Band zur *Geschichte des Österreichischen Theaters* über die Jahre von 1938 bis 1945. Er bedauerte darin das „Erlöschen“ des österreichischen Theaters durch den Anschluss an den gesamten deutschen Sprachraum.³²⁰ Gregor vollzog erneut eine radikale Wende, nahm seine Schreibweise von vor dem Zweiten Weltkrieg wieder auf und bediente ein häufig auftretendes Entlastungsnarrativ von nationalsozialistischen Akteuren und Opportunisten. Die Darstellung der Theatergeschichte in Österreich während des NS-Regimes von 1938

³¹⁵ Joseph Gregor, *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zürich: Amalthea-Verl., 1928, ders., *Das Amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*, Zürich: Amalthea, 1931, ders., *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich: Phaidon-Verl., 1933 und ders., *Das Theater des Volkes in der Ostmark*, Wien: Dt. Verl. für Jugend und Volk, 1943.

³¹⁶ Joseph Gregor, *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben und des Werken des Geistes und der Politik*, Wien: Gallus, 1941, S. 17. [Hervorhebung im Original].

³¹⁷ Ebd., S. 410.

³¹⁸ *Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur*, Geleitet von Joseph Gregor. (Ab Heft 9, 1937) Geleitet von Carl Niessen unter Mitwirkung von Edmund Stadler. Wien, Amsterdam, Leipzig, 1937-1938.

³¹⁹ Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt a. M.: Lang, 2006.

³²⁰ Vgl. Joseph Gregor, *Geschichte des österreichischen Theaters. Von seinen Ursprüngen bis zum Ende der ersten Republik*, Wien: Donau Verl., 1948. S. 293.

bis 1945 klammerte er aus. Diese Zeit in der er maßgeblich an einer nationalsozialistischen Theatergeschichtsschreibung und aktiv am Theatergeschehen beteiligt war, überließ er, mit eigenen Worten, einer „späteren Geschichtsschreibung.“³²¹

Joseph Gregor – Librettist von Richard Strauss

Der musikalischen Öffentlichkeit ist Josef Gregor vor allem als Librettist von drei Opern³²² von Richard Strauss bekannt, 1935 *Friedenstag*, Uraufführung 24. Juli 1938 im Nationaltheater in München unter Clemens Krauss (1893-1954) und in der Inszenierung von Rudolf Hartmann (1900-1988)³²³, 1935-1937 *Daphne*, Uraufführung 15. Oktober 1938 im Sächsischem Staatstheater Dresden unter Karl Böhm (1894-1981) in der Inszenierung von Max Hofmüller (1881-1981)³²⁴ und 1936-1940 *Die Liebe der Danae*, posthume Uraufführung am 14. August 1952 im Festspiel während der Salzburger Festspiele, unter Krauss und in der Inszenierung von Hartmann.³²⁵ In dieser Funktion trat er 1935 die Nachfolge von Zweig an, welcher ihn an Strauss empfohlen hatte. Im Juni 1935 schrieb Zweig an Strauss:

„Wenn ich Ihnen Joseph Gregor so dringend vorschlug, so geschah dies aus redlichster Überzeugung, dass niemand heute ein solcher Kenner der Oper und des Theaters ist wie er, und weil ich nach seinen Gedichten und Dramen ihm die höchste Stilanpassungsfähigkeit zutraue.“³²⁶

Gregor selbst verehrte Strauss seit seinen Jugendtagen. Eine Huldigung stellte sein Buch *Meister der Oper* von 1939 dar, das ganz Richard Strauss gewidmet war. Darin erwähnte Gregor ein Abiturgeschenk in Form eines *Salome* Klavierauszuges.

„Als ich ihn mit glühenden Wangen und vielen falschen Tönen spielte, faßte ich den Entschluß, einen Operntext für Richard Strauss zu schreiben. Dies hat dann noch dreißig Jahre auf seine Verwirklichung gewartet, ist mir aber immerhin ein Beweis, daß Blümenträume reifen.“³²⁷

Bevor Zweig Gregor als seinen Ersatz vorschlug, wollte er Strauss von Alexander Lernet-Holenia (1897-1976) überzeugen: „Das wäre ein Glücksfall besondere Art für Sie, wenn dieser Nobelste unserer dramatischen Dichter (der auch sehr viel Sinn für das Scurrile hat) [sic!] Ihnen etwas schaffen könnte.“³²⁸ In einem weiteren Brief rühmte ihn Zweig sogar:

³²¹ Ebd., S. 293.

³²² Vgl. Agnes Bleier-Brody, *Joseph Gregor. Bibliographie 1908-1958*, Berlin, 1958, S. 10.

³²³ Vgl. Walter Werbeck (Hg.), *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2014, S. 257 und S. 264f.

³²⁴ Vgl. Werbeck (2014), S. 257 und S. 265.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 276 und S. 307, vgl. dazu auch: Frank Andert, „Goldene Theatersouvenirs“, in: *Kötzschenbrodaer Geschichten Teil 53*, http://www.stadtapotheke-radebeul.de/fileadmin/user_upload/doc/apothekenspiegel/Koetzchenbrodaer_Geschichten_53.pdf, Stand: 17.02.2017.

³²⁶ Birkin (2006), S. 67f.

³²⁷ Joseph Gregor, *Richard Strauss. Der Meister der Oper*, München: Piper, 1939, S. 76.

³²⁸ Richard Strauss, *Richard Strauss, Stefan Zweig. Briefwechsel*. Willi Schuh (Hg.), Frankfurt am Main: Fischer, 1957, S. 105.

„Er wäre der Berufenste von allen: welch ein *nobler* Dichter!“³²⁹ Strauss hielt von diesem Vorschlag jedoch wenig und es kam auch zu keiner Zusammenarbeit: „Wenn Lernet H. den Versuch machen will, ich will ihn gewissenhaft prüfen. Aber daran glauben tue ich heute schon nicht.“³³⁰ Er versuchte Zweig in einem Brief vom 13. April 1935 zu überzeugen, auch weiterhin für ihn zu schreiben:

„Ihr großmütiges Anerbieten zur Mithülfe [sic!] bei einem anderen Textdichter (Sie wissen so gut wie ich, daß es einen solchen nicht gibt) ist sehr freundlich (...). Vielleicht werden sich ein Paar Talentproben finden, aber von da bis (zu) einem wirklich lebendigen Libretto ist noch ein hübscher Weg. Sie haben mir mit der schweigsamen Frau einen eindeutigen Beweis geliefert - bitte, bleiben Sie mir treu und arbeiten Sie für mich. Das weitere wird sich finden. Es soll Niemand davon erfahren bei Dr. Goebbels habe ich mir für alle Fälle den Rücken gedeckt.“³³¹

Zweig bedauerte in einem Antwortschreiben vom 26. April 1935 an Strauss dessen Entscheidung gegen Lernet-Holenia:

„Es tat mir leid, daß Lernet-Holenia Ihnen nicht zusagt, er ist ein geheimnisvoller Mensch als Dichter, ganz groß in seinen Gedichten und einigen seiner dramatischen Szenen (...). Eine Arbeit mit Ihnen, dachte ich mir, könnte ihn zur höchsten Produktivität reizen, denn wenn in ihm das Feurige erwacht, ist er nach meinem Empfinden großartiger als alle andern.“³³²

Im selben Brief wies Zweig seine weitere Mitarbeit zurück und setzte sich wortreich für Joseph Gregor als seinen Nachfolger ein:

„Nun aber das Praktische. Leider ist mir die freie und natürliche Form versagt, Ihnen meine bescheidene Hilfe und meine volle Arbeitskraft dafür offen zur Verfügung zu stellen. Ich glaube Sie kennen und schätzen hier Joseph *Gregor*. Er ist für mein Empfinden der größte Kenner des Theaters und hat jetzt einige wunderbare dichterische Bearbeitungen klassischer spanischer Dramen gemacht (...) Nun ist Joseph Gregor *einer meiner nächsten Freunde* und ich könnte mit ihm Plan und Ausführung von Szene zu Szene auf das genaueste besprechen und würde mich selbstverständlich niemals rühmen, ihn als einen alten vertrauten Freund bei seiner Arbeit beraten zu haben. Er ist auch als Person nach den strengsten Auslegungen der Zeit unanfechtbar und ich glaube, daß in dieser Form er Ihnen der beste Mitarbeiter sein könnte und Sie zugleich wüßten, daß ich, an Sie durch Verehrung, an ihn durch Freundschaft verbunden, wirklich hingebungsvoll an seiner Arbeit teilnehmen könnte.“³³³

Für Strauss war auch Gregor in jedem Fall nur zweite Wahl, aber nach Zweigs Plädoyer gestattete er zunächst dessen Mitarbeit: „Wenn Sie glauben, mit dem vortrefflichen Gregor arbeiten zu können, bin ich natürlich sehr einverstanden.“³³⁴ Es dauerte dann noch bis Juli 1935 bis sich Strauss endgültig für Gregor als seinen neuen Librettisten entschied. „Den guten lieben Gregor habe ich heute gebeten, mich hier [in Garmisch-Partenkirchen Anm. Autorin] zu besuchen und hoffe dann in offener Aussprache unser Verhältnis und die

³²⁹ Ebd., S. 108, [Hervorhebung im Original].

³³⁰ Ebd., S. 107.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd., S. 118.

³³³ Ebd., [Hervorhebung im Original].

³³⁴ Ebd., S. 120.

Fragen späterer Mitarbeit zu klären.“³³⁵ Dieser schrieb ihm daraufhin, sich glücklich in der Nachfolge von Hugo von Hofmannsthal und Zweig wissend:

„Mein Freund Dr. Zweig überbrachte mir die wahrhaft beglückende Nachricht, dass ich Hoffnung haben kann, für Sie zu arbeiten. Welche Gefühle mich in diesem Augenblicke beherrschten, muß ich Ihnen nicht sagen, der meiner Verehrung so gewiß ist, einer Verbindung der Gedanken vom Meister zum Adepten, die niemand anderer als Hofmannsthal geschlagen. Zweig machte mich also mit den verschiedenen in der Debatte stehenden Themen bekannt (...).“³³⁶

Aus dem erhaltenen Briefwechsel von Strauss und Gregor, der in erster Linie eine Werkstattkorrespondenz beinhaltet, lässt sich herauslesen, dass Strauss zunächst Gregors wissenschaftliche Arbeiten schätzte. Anlässlich des Erscheinens der *Weltgeschichte des Theaters* 1935 schrieb er am 8. Jänner 1935 einen ausführlichen Kommentar dazu in einem Brief an Gregor und lobte sein Werk: „[...] möchte ich Ihnen mit besten Neujahrswünschen mitteilen, dass ich Ihre ausgezeichnete Geschichte des Theaters mit größter Freude und regen Interesse nun beinahe zu Ende gelesen habe.“³³⁷ Außerdem zeigte er sich an den bildlichen und literarischen Dokumenten zum Barocktheater der Theatersammlung sehr interessiert. Anfangs unterstützte Zweig Gregor noch bei der Arbeit an den Libretti. Für *Friedenstag* stellte Zweig die Skizzen zusammen und machte Vorschläge für Dialoge und Dramaturgie.³³⁸ Die Idee und Skizzen zu *Daphne* stammten hingegen von Gregor selbst und inspirierte Strauss zur Oper. Doch sparte Strauss in den Briefen nicht mit Kritik an Gregors Schreibstil, um sich dann wiederum mit lobenden Worte zu entschuldigen. So äußerte er sich im Oktober 1935 zu Gregors Entwurf von „Friedenstag“:

„Ich habe jetzt einige Distanz zu Ihrer sonst so wertvollen Arbeit gewonnen. So wie sie heute ist, taugt sie nicht für mich. Wenn sie den Versuch machen, das Ganze nochmal umzuarbeiten auf *gehobene Prosa*, aber so wie *natürliche* Menschen sprechen (...).“³³⁹

Kurze Zeit darauf aber bedankte er sich:

„Hoffentlich hat sie derselbe (Brief) nicht allzu sehr gekränkt. Aber wenn man brieflich-sachlich kritisieren soll, dann kann man es — will man deutlich sein — nur mit Beleidigungen gegen einen Freund, der einen versteht. Also die letzten Korrekturen sind eine enorme Verbesserung und treffen schon näher den Kern.“³⁴⁰

Die Arbeiten für Strauss stellten für Gregor einen Höhepunkt seines dichterischen Schaffens dar, obwohl oder gerade weil sich dieser zu seinem stilistischen Können oft

³³⁵ Ebd., S. 147.

³³⁶ Richard Strauss, *Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934-1949*, Hg. von Roland Tenschert, Salzburg: Müller, 1955, S. 21.

³³⁷ Ebd., S. 14.

³³⁸ Birkin (2006), S. 68.

³³⁹ Ebd., S. 36. [Hervorhebung im Original].

³⁴⁰ Ebd.

verhalten äußerte. In seinem 1939 erschienenen Buch *Richard Strauss. Meister der Oper* schrieb Gregor:

„Ich habe nämlich auch meine Texte nie anders aufgefasst, als dem Genie des Meisters zu dienen, wie es in dem vorliegenden Buche geschieht. Ich habe es dankbar, aber ohne Überheblichkeit hingenommen, wenn er sich manchmal höchst lobend, ja begeistert über meine Arbeit aussprach. Und ich habe es ebenso gut verstanden, wenn er manchmal: ‚Trivial! Banal! Schrecklich!‘ an den Rand meiner Arbeiten schrieb. Dies sind Erlebnisse einer anderen Sphäre.“³⁴¹

Die Zusammenarbeit mit dem von der NS-Führung höchst geschätzten Richard Strauss nutzte Gregor, um die eigene Position im Nationalsozialismus zu untermauern.

Ausstellungen und Bundestheatermuseum im Burgtheater

Gregor kuratierte seit 1920 regelmäßig Ausstellungen für die Nationalbibliothek und andere Institutionen in Österreich. Sein Mitarbeiter Franz Ecker bemerkte dazu rückblickend im Sammlungsbericht von 1947, mit den Expositionen wäre eine „wertvolle Kulturmission“ erfüllt worden.³⁴² Gregors intensiver Einsatz für diese Tätigkeit begründete sich in zwei Optionen. Zum einen konnten die Bestände und prominenten Neuzugänge der Theatersammlung einer breiten Öffentlichkeit präsentiert werden, zum anderen ergaben sich Möglichkeiten an neues Material und Objekte auf dem Spendenweg zu kommen.³⁴³ Unterstützung erhielt der Leiter der Theatersammlung dabei von seiner Mitarbeiterin, der Bibliothekarin und Theaterhistorikerin Bertha Niederle (1887-unbekannt)³⁴⁴ und seinem Mitarbeiter, dem Theaterhistoriker Franz Hadamowsky (1900-1994)³⁴⁵. Hadamowsky war von 1922 bis 1933 Bibliothekar, von 1934 bis 1938 Direktor des Wiener Volksbildungsvereins. Daneben wirkte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Theatersammlung und war ab 1946 hauptberuflich dort beschäftigt. Von 1954 bis 1966 leitete Hadamowsky als Direktor die Theatersammlung und das Theatermuseum.³⁴⁶ Ein zeitgenössisches Verzeichnis der Ausstellungen findet sich in der von Agnes Bleier-Brody (unbekannt-1958) zusammengestellten Bibliografie von 1958.³⁴⁷ Gregors Kuratorentätigkeit verdichtete sich im Zeitraum 1933 bis 1938 deutlich. Die Beteiligung mit Objekten der Theatersammlung an nationalen und internationalen Ausstellungen

³⁴¹ Ebd., S. 51.

³⁴² Ecker (1947), S. 31.

³⁴³ Vgl. Joseph Gregor, „Theatermuseen. Vortrag, gehalten im Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien am 26. Oktober 1945“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1945/46*, Wien: Gerlach & Wiedling, 1946, S. 242-259, hier: S. 250.

³⁴⁴ Vgl. Eintrag zu Bertha Niederle, *BiographiA*; <http://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/namen/n.htm>, Stand: 25.01.2017.

³⁴⁵ Nach Joseph Gregors Pensionierung übernahm Franz Hadamowsky 1954 die Leitung der Theatersammlung.

³⁴⁶ Vgl. Eintrag zu Franz Hadamowsky, https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Franz_Hadamowsky, Stand 25.01.2017.

³⁴⁷ Vgl. Bleier-Brody (1958), S. 29-31.

nahm ebenfalls zu. Im Schnitt wurde in diesem Zeitraum jedes Jahr ein bedeutender Bestandszuwachs präsentiert. Das Jahr 1935 sticht besonders heraus, denn Gregor gestaltete sechs Ausstellungen, drei davon zu neueren Beständen aus der Theatersammlung, zur bereits erwähnten Sammlung von Adolf von Sonnenthal, zur Sammlung von Alexander Moissi (1880-1935) und der von Josef Kainz.³⁴⁸ Zeitgleich mit der Tagung des Welttheaterkongresses *Société Universelle du Théâtre* 1936 in Wien, fand unter Beteiligung der Sammlungen der Wiener Stadtbibliothek die *Internationale Ausstellung für Theaterkunst* in den Redoutensäle der Wiener Hofburg und im Prunksaal der Nationalbibliothek statt.³⁴⁹

Mit dem „Anschluss“ 1938 setzte bei der Themenauswahl für die Ausstellungen ein ideologischer Wandel ein. Gregor sah seine Aufgabe nun darin, zur Geschichte des Nationaltheaters im Sinne der NS-Ideologie beizutragen. Anlässlich der „Gaukulturwoche“ in der Saarpfalz 1938, konnte Gregor seine Ausstellung über die *Geschichte des Wiener Burgtheater* in der Saarpfalzoper in Saarbrücken präsentieren und einen Teil davon als *Gruß des Burgtheaters an die Saar* im Stadttheater Kaiserslautern.³⁵⁰ Zu Theaterneubauten kam es unter den Nationalsozialisten selten, das Saarländische Staatstheater, auch Theater am Westwall, Westgautheater und Grenzlandtheater genannt, war eines davon und wurde im Frühjahr 1936 erbaut.³⁵¹ Dieser Bau war ein „Geschenk“ Hitlers an die Saarländer, die er dafür „belohnte“, dass sie sich 1935 für die Angliederung an das Deutsche Reich entschieden hatten.³⁵²

„Das Vorprojekt für diesen Neubau erarbeitete der von Goebbels persönlich vorgeschlagene Architekt Paul Baumgarten. (...) Die feierliche Eröffnung des Theaters, bei der Hitler und Goebbels anwesend waren, erfolgte am 9. Oktober 1938.“³⁵³

Das Staatstheater war vor allem als „kulturelles Bollwerk“ gegen Frankreich gedacht. Anlässlich „20 Jahre Kulturarbeit des Landestheaters Saarpfalz“ äußerte sich Reichsinnenminister Wilhelm Frick (1877-1946):

„Das Landestheater Saarpfalz wurde in Deutschlands schwerster Zeit für den Grenzraum im Westen gegründet. Daraus ergab sich die Verpflichtung, Bollwerk, zu sein.“³⁵⁴

³⁴⁸ Ebd., S. 32f.

³⁴⁹ *Führer durch die Internationale Ausstellung für Theaterkunst. Wien, September - Oktober 1936*, Wien: Verl. der Ges. der Freunde der Nationalbibliothek, 1936.

³⁵⁰ Vgl. Gschiel (2014), 291f und Mühlegger-Henapel (2006), S.146.

³⁵¹ Vgl. Bogusław Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium Deutscher Zeitgeschichte 1933 - 1945*, Düsseldorf: Droste, 1983, S. 66.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Erich Schumacher, Julius K. Geist, *20 Jahre Kulturarbeit des Landestheaters Saarpfalz*, Neustadt A. D. Weinstr.: Gauverband Saarpfalz, Treuhandstelle für öffentliche Kulturpflege, 1940, S. 2.

An diesem Ort, im äußersten Westen, eine Ausstellung über das Wiener Burgtheater, das „Nationaltheater der Ostmark“ als „kulturelles Bollwerk“ gegen den Osten zu zeigen, hatte hohen propagandistischen Wert. Mit der Teilnahme an der „Gaukulturwoche“ sah Gregor neue Möglichkeiten sich und die Theatersammlung ganz in den Dienst der NS-Theaterpolitik zu stellen und über die Grenzen Wiens hinaus wirken zu können. Im November 1938 schrieb Gregor an Strauss:

„Saarbrücken, wornach [sic!] Sie fragen, war ganz schön. Man hat mich in der Saar sehr gefeiert. Das Theater scheint ja großartig zu sein, hoffentlich machen sie die neuen Opern bald.“³⁵⁵

Es ist bemerkenswert, dass 1938 auch eines der bekanntesten Bücher Kindermanns *Das Burgtheater* erschien, in dem ebenfalls die Bedeutung des Burgtheaters als „Bollwerk“ gegen den Südosten beschrieben wird.

1939 gestaltete Gregor die Ausstellungen *Unvergängliches Theater* und *Richard Strauss und die Oper*, 1940 *Volkstümliches Theater in der Ostmark* und *Ferdinand Raimund*, 1941 im Rahmen der Grillparzer-Woche eine *Grillparzer-Ausstellung*. Anlässlich der Feierlichkeiten für Friedrich Hebbel (1813-1863), die 1942 im ganzen Deutschen Reich stattfanden, wurde in Wien die Hebbel-Woche veranstaltet, an der auch Heinz Kindermann teilnahm und zu Hebbel und seinem Verhältnis zum Wiener Theater sprach.³⁵⁶ Gregor kuratierte die Ausstellung *Hebbel und Wien* und versammelte im Katalog Grußworte von Baldur von Schirach, der 1943 maßgeblich an der Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft beteiligt war, von Walter Thomas (1908-1970), Generalkulturreferent beim Reichsstatthalter und von Direktor Heigl. Gregor äußerte sich im Vorwort über die Hintergründe für die Auswahl der Exponate:

„Dieses Thema ist nicht nur psychologisch und literaturgeschichtlich anziehend — Hebbel teilt das Schicksal so vieler Schaffender, gerade in Wien heimisch zu werden —, es erhält durch die Distanzen, die gerade zwischen seiner Person und Wien bestanden und schließlich überwunden worden sind, einen höheren gesamtdeutschen Hintergrund. (...) Mit den einzigartigen Mitteln, die einer Ausstellung zur Verfügung stehen, ist daher getrachtet worden, Lebendigkeit und Zeitnähe zu erreichen; die *E i g e n s c h r i f t* und das *B i l d* boten sich als wirksamste Hilfsmittel dar. Daneben die *Z e i t u n g* und die *F l u g s c h r i f t*, die *E r s t a u s g a b e* und der *T h e a t e r z e t t e l*, kurz alle jene *O r i g i n a l g r a p h i k*, die einer Bibliothek gemäß sind.“³⁵⁷

1943 gestaltete Gregor die Ausstellung *Wien — Kunst und Kultur* und 1944 anlässlich des 90. Geburtstag von Hugo Thimig *Hugo Thimig, ein Künstlerleben in Bildern*.³⁵⁸

³⁵⁵ Strauss (1955), S. 145.

³⁵⁶ Vgl. Heinz Kindermann, „Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit“, in: *Hebbel Jahrbuch 1942*, Hebbel-Gesellschaft (Hg.), Jg. 3, Heide: Boyens, 1942, S. 100-126 und vgl. dazu Walter Thomas, *Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen*, Hg. zur Wiener Hebbel-Woche im Auftr. d. Reichsstatthalters in Wien von Walter Thomas, Wien: Die Pause, 1942.

³⁵⁷ Joseph Gregor, „Die Ausstellung „Hebbel und Wien““, in: *Hebbel und Wien. Ausstellung der Nationalbibliothek*, Wien, 1942, S. 5-12, hier: S. 5. [Hervorhebung im Original].

³⁵⁸ Vgl. Ecker (1947), S.33-35 und Mühlegger-Henapel (2006), S.144-147.

Bundestheatermuseum

Die Errichtung eines Theatermuseums wurde von Gregor ebenfalls seit den 1920er Jahren angestrebt.³⁵⁹ Gregor sah das Museum als notwendige Ergänzung zur Theatersammlung, um die musealen Objekte der Theatersammlung, wie er betonte, im angemessenem Rahmen der Öffentlichkeit präsentieren zu können.

„Was aber schon seinem Charakter nach musealen Wert besitzt, was ständig betrachtet sein will, weil durch seine Betrachtung Nutzen, ja vielleicht eine vergangene Epoche vor unseren Augen erwächst, das sei Gegenstand eines Theatermuseum.“³⁶⁰

Im Februar 1931 gründete Gregor, unterstützt durch den Verein der Museumsfreunde und Franz Schneiderhan (1863-1938), Generalintendant der Bundestheater, das Bundestheatermuseum.³⁶¹ Von diesem Zeitpunkt an konnte er seine Sammlungsaktivitäten endlich auch offiziell auf Objekte und Quisquilien außerhalb des Sammlungsprofils der Theatersammlung ausdehnen.³⁶² Gregor zeigte sich mit der Expansion seiner Tätigkeiten sichtlich zufrieden und bemerkte dazu: „eine vollkommen präzise T r e n n u n g d e s b i b l i o t e k a r i s c h e n u n d m u s e a l e n

F a c h g e b i e t e s scheint mir hier die erste Voraussetzung einer zweckdienlichen Bearbeitung.“³⁶³ Gregor stand in engem Kontakt zu den Bundestheatern und war sehr bemüht, auch deren gesammelte Objekte für das Theatermuseum zu akquirieren. Er suchte lange nach geeigneten Schauräumen und schließlich wurden ihm 1932 sechs Räume im linken Flügel des Burgtheaters zur Verfügung gestellt, die wie er feststellte „eine treffliche Ergänzung zur Ehrengalerie darstellten“³⁶⁴. Die Räume waren die ehemalige Privatwohnung von Anton Wildgans (1881-1932), Burgtheaterdirektor in der Zeit von 1930-1931.³⁶⁵ Die Eröffnung des Bundestheatermuseums fand am 21. Dezember 1932 in Anwesenheit von Bundespräsident Wilhelm Miklas (1872-1956) statt. Miklas appellierte an die Burgtheaterschauspielerinnen und -schauspieler „das erhabene Erbgut einer großen, künstlerischen Vergangenheit allezeit getreulich zu hüten und zu verwahren“ und Schneiderhan würdigte, wie in der Wiener Zeitung vom 23. Dezember 1932 zu lesen ist, die Bedeutung des Museums für das Ansehen der Theaterstadt Wien.³⁶⁶

³⁵⁹ Karl Ecker, Gregors Mitarbeiter in der Theatersammlung seit Mai 1938, half auch im Theatermuseum mit. Vgl. Gregor (1946), S 258.

³⁶⁰ Gregor (1946), S. 246.

³⁶¹ Vgl. Gschiel (2014), S. 280.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd., S. 246. [Hervorhebung im Original].

³⁶⁴ Ebd. S. 252.

³⁶⁵ Vgl. Gschiel (2014), S. 281.

³⁶⁶ „Die Eröffnung des Bundestheatermuseums“, in: *Wiener Zeitung*, 23.12.1932.

Das Museum bestand bis zum „Anschluss“ 1938. Doch auch nach seiner Schließung betonte Gregor „es ehrt die Wiener, daß auch in der Schließungszeit die Spenden nicht abrissen (...) So lief die aufbauende Tätigkeit auch im Krieg in aller Stille weiter fort.“³⁶⁷ Nach dem Krieg, im Oktober 1945, hielt Gregor auf Einladung des damaligen interimistischen Leiters des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Eduard Castle, einen Vortrag zum Thema *Theatermuseen*. Gregor sah die Möglichkeit Castles Unterstützung für das wieder zu errichtende Theatermuseum zu gewinnen und ging sogar noch weiter, indem er eine Fusion von theaterwissenschaftlichem Institut mit der Theatersammlung vorschlug.

Wir sind in Wien in der glücklichen Lage, daß wir zwar kein Heim für das Museum, aber doch die Musealbestände glücklich bewahrt haben. Durch seine zentrale Stellung in Europa, durch die Tatsache des Museums, der Theaterabteilung und des Instituts für Theaterwissenschaft scheinen alles darauf hinzuweisen, daß wir den Versuch zu machen haben, diese Bestrebungen zu z e n t r a l i s i e r e n. (...) Institut und Theaterabteilung müssen sich vereinigen, um eine gedeihliche Wiederaufrichtung der Bestrebungen zu erzielen, die sich nicht nur das Wiener, sondern an alle im deutschen Sprachgebiet gelegenen Museen knüpfen.³⁶⁸

Wie Gregor betonte, hatten die Wiener Museumsbestände den Krieg relativ unbeschadet überdauert, im Gegensatz zu den stark dezimierten Beständen mancher deutscher Theatermuseen. Gregor nutzte diesen Umstand, um die Wichtigkeit und Vormachtstellung des Bundestheatermuseums zu betonen und verleugnete dabei gänzlich unter welchen unrechtmäßigen Umständen viele der Bestände in die Theatersammlung gelangt wären. Hatte der Opportunist Gregor bis vor Kurzem die Bestände in den Dienst des Nationalsozialismus gestellt, diente er sie sofort nach Kriegsende dem Ruhme des „neuen“ Österreichs an. Durch den Leitungswechsel am Institut von Kindermann zu Castle sah er zudem eine Möglichkeit für sich gekommen, die Kooperation von Theatersammlung und Theatermuseum mit dem Institut für Theaterwissenschaft zu intensivieren.

„Es wird sich auf diese Weise nicht nur eine Arbeitsgemeinschaft ergeben, die im gemeinsamen Interesse der Wiener Theaterwissenschaft gelegen ist (...) so mag es doch unsere weitere Lebensaufgabe sein, an Hand des bei uns in ansehnlicher Fülle Gesammelten ihnen [anderen europäischen Theatermuseen] ehrenvoll an die Seite zu treten — zum Vorteile des Forschung, zur Ausbreitung unserer Theaterwissenschaft und auch zum Ruhme Österreichs.“³⁶⁹

Indem Gregor die Bestände des Theatermuseums mit denen der bedeutendsten Theatermuseen Europas — Musée de l'Opéra in Paris, Schloss Drottningholm in Schweden, Bakhrushin Museum in Moskau sowie der Sammlung Louis Schneider in der Staatsbibliothek Berlin — in Bezug setzte, versuchte er den Stellenwert der Wiener

³⁶⁷ Gregor (1946), S. 252.

³⁶⁸ Ebd. S 257.

³⁶⁹ Ebd. S. 259.

Theatersammlung zu steigern. Dadurch erhoffte er ausreichende Mittel zu erhalten, um das Theatermuseum rasch wieder einrichten zu können. Dazu kam es aber letztlich nicht und die Bestände blieben bis 1958 in verschiedenen Depots gelagert, wurden später wieder Teilbestand der Theatersammlung und in Räumlichkeiten der Wiener Hofburg untergebracht.³⁷⁰ Mit der Gründung des Österreichische Theatermuseums 1975 übersiedelten die Objekte zunächst in die Hanuschgasse und 1991 an den heutigen Standort im Palais Lobkowitz.³⁷¹

Gregors universitäre Ambitionen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft

Seit 1929 erhielt Gregor laufend als Honorar-dozent Lehraufträge für Theatergeschichte, an der Akademie für Musik und darstellende Kunst und an der Akademie der bildenden Künste sowie am Schauspiel- und Regieseminar Schönbrunn. Auch während der NS-Zeit konnte Gregor seine Lehr- und Vortragstätigkeit an Universitäten fortsetzen. Otto zur Nedden, Leiter der theaterwissenschaftlichen Abteilung der Germanistik an der Universität Jena lud Gregor zu einem Vortrag ein.³⁷² Nach der Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft, 1943 an der Universität Wien, setzte auch Heinz Kindermann Gregor für die Lehre ein. Im Wintersemester 1943/44 nahm er als Vortragender an der Ringvorlesung „für künftige Kunstbetrachter“³⁷³ teil, wie Kindermann diese betitelte und damit angehende Theaterkritiker meinte und sprach über den Aufbau der Theatersammlung in der Nationalbibliothek. Im Februar 1944 wurde auch Gregor von Kindermann ausgewählt, im Rahmen von seinen groß angekündigten Sonderveranstaltungen für das Zentralinstitut im Auditorium Maximum, einen von musikalischen Beispielen begleiteten Lichtbildervortrag über „Probleme des Bühnenbilds der Oper“ zu halten. Kindermann lobte den Vortrag und bezeichnete ihn als „anschaulich“ und „sehr persönlich gehalten“.³⁷⁴ Denn Gregor berichtete über seine Arbeit mit Strauss und rühmte sich dabei, Einfluss auf die Bühnengestaltung von *Friedenstag* genommen zu haben. In Anbetracht des, an anderer Stelle geschilderten, teilweise recht angespannten Arbeitsverhältnisses von Strauss und Gregor mutet sein Eingriff in die Gestaltung unwahrscheinlich an.

³⁷⁰ Vgl. Mühlegger-Henapel (2006), S. 43.

³⁷¹ Theatermuseum, Website, <http://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/das-palais/>, Stand: 02.02.2017.

³⁷² Vgl. Angelika Pöthe, „Konservatives Kulturideal und Nationalsozialismus. Jenaer Germanisten im Dritten Reich“, in: Uwe Hoßfeld, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 850-867, hier S. 862.

³⁷³ Kindermann (1944), RB, Nr. 1, S. 6.

³⁷⁴ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 11.

„Auch ich hatte das Glück, mich diesem schöpferischen Prinzip nahe zu fühlen —durch meine drei gemeinsamen Arbeiten mit Meister Strauß, und ich möchte das Paradoxon wagen: Nicht nur die Musik, auch das Bühnenbild ist von ihm geschaffen. (...)Ich forderte also eine völlige Auflösung des Bühnenbildes ins Irreale (...) keineswegs aus dramatischen, sondern aus musikalischen Gründen.“³⁷⁵

Gregors Engagement für die universitäre Lehre hatte, neben dem finanziellen noch einen weiteren Hintergrund. Seit 1924 bemühte sich Gregor seine Habilitation an der Universität Wien durchzubringen. Möglicherweise sah er nun eine Chance mit Unterstützung von Kindermann, eine Beschleunigung des Verfahrens zu erwirken. In diesem Fall lag Gregor falsch. Unterstützung erhielt er vom wiedereingesetzten Generaldirektor der Nationalbibliothek, Josef Bick, der sich bei Castle für ihn verwendete. Das Verfahren zog sich aber dennoch bis 1947 hin und danach konnte Gregor als Privatdozent für Theaterwissenschaft lehren.³⁷⁶ 1952 versuchte er sich am theaterwissenschaftlichen Institut gegen den damaligen interimistischen Leiter Friedrich Kainz zu profilieren. Gemeinsam mit Vagn Børge (1904-1988) verfasste er eine Anklageschrift für die Fakultät, die sich zunächst gegen Margret Dietrichs (1920-2004) Stellung am Institut richtete, die dort damals wieder als wissenschaftliche Hilfskraft tätig war. Nach der Zurückweisung der Vorwürfe durch die Fakultät, waren Gregor und Børge gezwungen Kompetenzen abzugeben.³⁷⁷ Als Gregor schließlich drei Jahre später, 1955, einen Antrag auf den Titel eines außerordentlichen Professors stellte, sollte Kindermann, der zu diesem Zeitpunkt bereits wieder rehabilitiert war und als Vorstand des Instituts für Theaterwissenschaft wiedereingesetzt war, als Mitglied der Beurteilungskommission gegen eine positive Beurteilung sprechen. Unter anderem wird auch der Vorfall von 1952 seine ablehnende Haltung unterstützt haben. Kindermanns 1956 verfasster, mehrseitiger Bericht war eine kritische Bewertung von Gregors Werken. Kindermann bezeichnete ihn darin vorrangig als Schriftsteller und Sammler, denn als Wissenschaftler.³⁷⁸ Kindermann bemerkte kritisch, Gregor hätte seit seiner Habilitation 1947 keine wissenschaftlich, bedeutsamen Arbeiten mehr verfasst und würde damit die Voraussetzungen für die Erlangung des Titels nicht erfüllen. Außerdem würde er vielfach auf wissenschaftlich, exakte Quellendokumentation verzichten. Dabei ließ Kindermann bewusst die Tatsache aus, dass seine eigenen Quellenangaben ebenfalls fragwürdig waren, wie in dieser Arbeit noch genauer erläutert wird. Kindermann, selbst ein „Vielpublizierender“, äußerte sich abwertend gegenüber der

³⁷⁵ Ebd., S. 12.

³⁷⁶ Vgl. dazu auch: Gschiel (2014), S. 270.

³⁷⁷ Vgl. Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954, fol. 1-72, TFMA, hier fol. 40f.

³⁷⁸ Vgl. Heinz Kindermann, 18.6.1956, Bericht von Kindermann, fol. 1-9 (nicht nummeriert), hier: fol. 1, TFMA.

großen Anzahl, der von Gregor verfassten Bücher und er zweifelte an dessen wissenschaftlicher Kompetenz.

„[Das] (...) Opus des Schriftstellers Gregor also könnte für eine Beurteilung des Theaterwissenschaftlers Gregor außer Betracht bleiben, würde es nicht erklären warum eine ganze Reihe von kulturhistorischen und theatergeschichtlichen Arbeiten (...) auch in ihrer Methode den wissenschaftlichen Bereich verlassen (...) im Bemühen, möglichst weite Kreise anzusprechen (...).“³⁷⁹

Den Theatersammler Gregor hingegen hob Kindermann hervor, um dessen Qualitäten bewusst auf die Sammlungstätigkeit und die damit in Zusammenhang stehenden Publikationen zu reduzieren. Den *Denkmälern des Theaters* bescheinigte er mit „ausgezeichneten Reproduktionen von Aquarellen und Stichen“ und sorgfältige Auswahl nach künstlerischen Gesichtspunkten“ versehen zu sein.³⁸⁰ Zur beigegebenen Beschreibung bemerkte Kindermann kritisch, dass es Gregor „offenbar nicht möglich war, ausführlicher auf die wissenschaftliche Bedeutung und nähere Bestimmung oder Analyse der einzelnen Objekte einzugehen.“ Kindermann stand mit Gregor seit seiner Berufung nach Wien in einem Konkurrenzverhältnis. Als er gleich nach der Institutsgründung 1943 mit dem Aufbau der Sammlungen für den Forschungsapparat begann, entstand für Gregor in unmittelbarer räumlicher Nähe Konkurrenz zu seiner Theatersammlung. Baldur von Schirach (1907-1974) protegierte Kindermann als nächster Wiener Reichsstatthalter in seiner Anfangszeit in Wien und stellte ihm für das Institut Räumlichkeiten in der Hofburg zur Verfügung.³⁸¹ Außerdem war das Institut in Anbetracht der Kriegszeit sehr gut dotiert und Kindermann stellte daher in Bezug auf die Materialbeschaffung einen ernstzunehmenden Konkurrenten dar. Neben Kindermann war Niessen der zweite Rivale, wenn es sich um den Erwerb von Theatralia handelte. Anders als die im Aufbau begriffene Sammlung des Zentralinstituts, sammelte Niessen für die Kölner Theatersammlung schon seit den 1920er Jahren.

³⁷⁹ Ebd., fol. 1f.

³⁸⁰ Ebd., fol. 2f.

³⁸¹ Vgl. Paul M. Delavos, Carolin Herfert, „„Alltagsgeschäfte“ - Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.): „Wissenschaft nach der Mode“? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943, Wien, Lit, 2008, S. 52-75, hier: S 57.

5. Carl Niessen und die theaterwissenschaftlichen Sammlungen in Köln 1920-1950

Carl Niessen galt Zeit seines Lebens als „Querdenker und Querulant“³⁸² und zählte zu den bekanntesten und zugleich umstrittensten Persönlichkeiten des Faches Theaterwissenschaft. Über Jahrzehnte baute er eine der bedeutendsten Theatersammlungen im deutschsprachigen Raum auf.

Niessen wurde am 7. Dezember 1890 als Sohn einer Kaufmannsfamilie in Köln geboren. Nach Abschluss des Realgymnasiums in Köln studierte er Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte in Heidelberg, Bonn, München, Berlin und Rostock. Niessen hatte seit Beginn seines Studiums und auch noch in den ersten Jahren seiner Tätigkeit an der Universität großes Interesse an praktischer Theaterarbeit und engagierte sich an Bühnen in Köln, Wuppertal, Beuthen, Koblenz, Siegburg und Antwerpen als Schauspieler und Regisseur.³⁸³ Er promovierte 1913 in Rostock beim Germanisten und Literaturhistoriker Wolfgang Golther (1863-1945) mit einer Arbeit über *Dramatische Darstellungen in Köln von 1526-1700*. 1915 wurde er zum Direktor des Sommer- und Naturtheaters in Oberhausen ernannt und kurze Zeit später zum Kriegsdienst einberufen. In der Festschrift zu seinem 60. Geburtstag schrieb Edmund Stadler (1912-2005) dazu:

„Im Schützengraben des 1. Weltkriegs hatte es begonnen. Carl Niessen, ein junger Offizier aus Köln, der Goethes ‚Faust‘ im Tonister trägt und es schmerzlich vermißt, daß an den deutschen Universitäten das reiche Gebiet des Theaters nur gelegentlich von Literaturhistorikern behandelt wird, beschließt nach Ende des Krieges seine vielversprechende Theaterlaufbahn aufzugeben, Theaterwissenschaft zu lehren und eine Theatersammlung aufzubauen.“³⁸⁴

An der neugegründeten Universität zu Köln habilitierte sich Niessen 1919 für deutsche Literatur- und Theatergeschichte bei Friedrich von der Leyen (1873-1966), Professor für ältere deutsche Philologie mit einer theatergeschichtlichen Arbeit, *Studien zur Geschichte des Jesuiten-Dramas in Köln*³⁸⁵. Vermutlich handelte es sich dabei, wie Mechtild Kirsch hervorhebt, um die erste Habilitation, „in der ausdrücklich das Theater als Lehr- und Forschungsgebiet genannt wird“.³⁸⁶ Danach lehrte er als Privatdozent Literatur- und

³⁸² Vgl. „Carl Niessen und das Kölner Theatermuseum“, Kleine Kubus Ausstellung, Kölnisches Stadtmuseum von 14. Juni bis 15. September 2016, *Kölnisches Stadtmuseum*, Website, <http://www.museenkoeln.de/koelnisches-stadtmuseum/default.aspx?s=1>, Stand: 02.02.2017.

³⁸³ Vgl. Richard Weber, „Niessen, Carl“, in: *Neue Deutsche Biographie* 19 (1999), S. 241-243 [Online-Version]; <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118734857.html#ndbcontent>, Stand: 03.02.2017.

³⁸⁴ Edmund Stadler, „Die Rettung eines Lebenswerk“, in: *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*, Emsdetten: Lechte, 1952, S. 233-241, hier: S. 233.

³⁸⁵ Carl Niessen, *Studien zur Geschichte des Jesuiten-Dramas in Köln*, Univ. zu Köln, Habil. Schrift, 1919.

³⁸⁶ Mechtild Kirsch, „Die Anfänge der Theaterwissenschaft in Köln – Carl Niessen und die „totale“ Theaterwissenschaft“, in: Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.), *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*. Berlin: Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 1992, S. 29-37, hier: S. 29.

Theatergeschichte an der Universität zu Köln und setzte sich für die Gründung eines theaterwissenschaftlichen Institutes ein. Dennoch ließ Niessen auch den praktischen Kontakt zum Theater nicht abreißen. Ein Jahr später, 1920, wurde Niessen zum Leiter der neugegründeten Theatergeschichtlichen Abteilung des germanistischen Seminars an der Universität zu Köln und ab 1924 zum Lektor für Theaterwissenschaft ernannt. 1925 kündigte Niessen seine Vorlesungen bereits unter Institut für Theaterwissenschaft an. Nominell blieb die „Theatergeschichtliche Abteilung“ aber bis Juli 1931 Teil des Germanistischen Seminars. Die erste räumliche Trennung mit der Übersiedlung in das ehemalige Kunsthistorische Institut erfolgte bereits 1926. Als Unterstützung für das Institut gründete Niessen 1924 die Rheinische Gesellschaft für Theaterwissenschaft und Theaterkultur - Vereinigung der Freunde des Instituts Theaterwissenschaft und übernahm deren Vorsitz. 1929 erhielt er eine „außerplanmäßige außerordentliche Professur“ und 1936 erfolgte seine Berufung zum außerordentlichen Professor auf die erste Planstelle für Theaterwissenschaft im Deutschen Reich.³⁸⁷ Ein Jahr später, 1937, wurde das Fach Theaterwissenschaft als von der Literaturwissenschaft unabhängige Disziplin eingerichtet. Niessen war während des Nationalsozialismus nicht Mitglied der NSDAP, gehörte aber als „kooperatives Mitglied der Reichstheaterkammer“³⁸⁸ an. Da das Kölner Institut für Theaterwissenschaft 1942 durch Brandbomben zerstört wurde, suchte Niessen zwischen 1943 und 1944 um vorzeitige Pensionierung an. Dieser Antrag wurde allerdings nicht angenommen, da eine Anfrage des Reichserziehungsministeriums von Februar 1945 an die Philosophische Fakultät der Berliner Universität vorlag, „ob im Sommersemester 1945 (!) [sic] die Lehrtätigkeit Niessens in Berlin gewünscht wird, da die Kölner Universität völlig zerstört und der Berliner Theaterwissenschaftler Hans Knudsen zum Volkssturm eingezogen ist.“³⁸⁹ Niessen blieb Leiter des Instituts und zog 1946 sein Entlassungsgesuch zurück. Erst mit seiner Pensionierung 1959 wurde die Theaterwissenschaft an der Universität Köln schließlich auf Lehrstuhlebene gehoben und das Theaterwissenschaftliche Institut wurde somit eigenständig. Nach Niessen wurde Rolf Badenhausen, der sich als Leiter des Theatermuseums der Preußischen Staatstheater in Berlin profiliert hatte, die Leitung der theaterwissenschaftlichen Instituts übertragen.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 30.

³⁸⁸ Klee (2009), S.393.

³⁸⁹ Kirsch (1992), S.31.

Niessen und die „totale“ Theaterwissenschaft

Max Herrmann entwickelte, wie bereits erwähnt, als erster einen neuen wissenschaftlichen Topos von der Aufführung in dessen Folge sich die Theaterwissenschaft als „Wissenschaft von der Aufführung“ etablieren konnte. Artur Kutscher griff Herrmanns Begrifflichkeit auf, ohne sich dabei auf diesen zu berufen. Sowohl Kutscher als auch Niessen begriffen Theaterwissenschaft ebenfalls als „Wissenschaft von der Aufführung.“³⁹⁰ Aber im Gegensatz zu Herrmanns Auffassung von Theaterwissenschaft als eine „neue Kunstwissenschaft (...), welche vor allem künstlerische Aufführungen untersuchen sollte“³⁹¹, forcierte Kutscher, wie bereits besprochen, Aufführungen des Volkstheaters, während Niessen seinen Schwerpunkt in Richtung so genannter Völkerkunde verlagerte. Nach Einschätzung von Christopher Balme 2010 waren Herrmann, Kutscher und Niessen die Bemühung gemeinsam, das neue Fach, von der „Tyrannei“ der Philologie zu befreien und der Disziplin eine eigenständige wissenschaftliche Legitimation zu geben.³⁹² Balme stellte weiter fest: „Wie bei Niessen geht dieses Interesse an der Verbindung von Ethnografie und Theater bei Kutscher, der auch Mitglied der NSDAP war, scheinbar mit einer gewissen Affinität zur NS-Ideologie einher.“³⁹³ In Niessens als auch in Kutschers Fall, von nur scheinbar einer gewisse Affinität zur NS-Ideologie zu sprechen, leugnet die Fakten. Zeigte sich Kutscher zu Beginn des NS-Regimes, wie an anderer Stelle in dieser Arbeit bereits erwähnt, in seiner politischen Gesinnung zurückhaltend, machte Niessen aus dieser keinen Hehl.

Niessen postulierte, wie auch Kutscher, seine Ansätze für das Fachverständnis auf Basis der Mimus-Theorie des Altphilologen Hermann Reich (1868-1934) von 1903³⁹⁴, von der sich Herrmann distanzierte, sowie auf der These von Hugo Dinger (1865-1941)³⁹⁵, welcher den Ursprung des Theaters im Tanz annahm. Für Kutscher galt, wie bereits gesagt, die Prämisse: „der Kern der Philologie ist der Logos, der Kern der Theaterwissenschaft ist der Mimus“.³⁹⁶ Niessen versuchte den Mimus als „überzeitlichen und überkulturellen elementaren Darstellungstrieb des Menschen“ und damit als kulturgeschichtliche Basis

³⁹⁰ Artur Kutscher (1949), S. 433 und Carl Niessen, „Aufgaben der Theaterwissenschaft (1926)“, in: Carl Niessen, *Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft*, Hg. von Günter Seehaus, Emsdetten: Lechte, 1971, S. 1-7, hier S. 1.

³⁹¹ Fischer-Lichte (2010), S. 20.

³⁹² Vgl., Christopher B. Balme, „„verwandt der Kern aller Menschen“ — Zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie“, in: Bettina E. Schmidt, Mark Münzel (Hg.), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*, Marburg: Curupira, 1998, S. 19-44, hier: S.20.

³⁹³ Christopher Balme, „Theaterwissenschaft — ein geschichtlicher Überblick“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Tübingen: Narr, 2010, (Forum modernes Theater, Sonderheft), S. 11-19, hier: S. 12.

³⁹⁴ Hermann Reich, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin: Weidmann, 1903.

³⁹⁵ Hugo Dinger, *Dramaturgie als Wissenschaft*, Leipzig: Veit, 1904.

³⁹⁶ Klier (1981), S. 102.

seiner ganzheitlich und total gedachten Theaterwissenschaft zu etablieren.³⁹⁷ Als weitere Grundlage zog er die Forschungen der damaligen Völkerkunde zu mimischen Darbietungen heran und hielt diese in Kombination mit praktischer Theatererfahrung für die optimale Ausgangsbasis für Theaterwissenschaftler. Wie die Germanistin und Theaterwissenschaftlerin Mechtild Kirsch ausführte, war Niessen „völlig überzeugt davon, die einzig sinnvolle Art von Theaterwissenschaft zu betreiben.“³⁹⁸ Als „Nestor der Theaterwissenschaft“³⁹⁹, wie er sich selbst später gerne bezeichnete, spiegelten seine oft polemisch ausgetragenen Auseinandersetzungen mit anderen Fachvertretern, die er in „ein kategorisches Freund/Feind-Schema“⁴⁰⁰ presste, seinen wissenschaftlichen Führungsanspruch in der Disziplin wider. Niessens Äußerungen gegen seine Fachkollegen waren auch noch 1949 kollektiv despektierlich:

„M a x H e r r m a n n (Berlin) schwärzte seit 1901 Theatergeschichte im Rahmen eines Lehrauftrags für Schulgeschichte ein wie A l b e r t K ö s t e r (Leipzig) und J u l i u s P e t e r s e n (Basel, Frankfurt, Berlin) seit 1909/10 in den Lehrstuhl für neuere Literaturgeschichte.“⁴⁰¹

Aber seine Abneigung gegen Heinz Kindermann, den er als „Literaturhistoriker oder umgesattelten Erzieher des Oberlehrer-Nachwuchses“⁴⁰² bezeichnete, grenzte an Manie, unverhohlen in seinen zahlreichen Schriften geäußert. Wie Sabine Herder 2011 nachwies, richteten sich seine Anschuldigungen gegen Fachkollegen in seinen Korrespondenzen, neben Kindermann, vornehmlich noch gegen Franz Rapp, Joseph Gregor und seinen Universitätskollegen Max Weller⁴⁰³, Lektor für Sprecherziehung.⁴⁰⁴ Die Hauptgefahr für das junge Fach ging seiner Meinung nach von der „ungebührlichen Einmischung von gelernten Literaturhistorikern“⁴⁰⁵ aus und daher musste die Theaterwissenschaft lernen, „von den Maßstäben der Literaturgeschichte abzusehen“⁴⁰⁶. Sie dürfte nicht zur „P r o v i n z d e r L i t e r a t u r g e s c h i c h t e“⁴⁰⁷ werden, „in der sich der Literaturbetrachter mehr zum

³⁹⁷ Kirsch (1992), S. 31. Vgl. zu Niessens Begrifflichkeit auch: Evelyn Annuß, „Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?“, in: Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: Transcript, 2016, S. 635-647.

³⁹⁸ Kirsch (1992), S. 31.

³⁹⁹ Carl Niessen, *dem Nestor der Theaterwissenschaft zum 70. Geburtstag am 7. Dez. 1960*, Emsdetten: Lechte, 1961.

⁴⁰⁰ Kirsch (1992), S. 31.

⁴⁰¹ Carl Niessen, (1949), S. 585.

⁴⁰² Ebd., S. XIV.

⁴⁰³ Zu den Lebensdaten von Max Weller konnten bislang keine Angaben gefunden werden.

⁴⁰⁴ Sabine Herder, „Carl Niessen und das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln“, in: Walter Pape (Hg.), *Zehn Jahre Universitätspartnerschaft. Univerzita Karlova v Praze – Universität zu Köln*; Kolloquium zur Universitäts- und Fachgeschichte, S. 135-156, hier: S. 144.

⁴⁰⁵ Niessen (1949), S. XII.

⁴⁰⁶ Niessen (1971), S. 1.

⁴⁰⁷ Niessen (1949), S. XV. [Hervorhebung im Original].

Vergnügen der Abwechslung (sic!) ergeht als zum Nutzen eines ganz konkreten Bühnen-Nachwuchses künftiger Dramaturgen und Spielleiter“⁴⁰⁸. Sein stetiger Konflikt mit Kindermann resultierte, ab 1943, in einem offenen Disput und wird an anderer Stelle in dieser Arbeit näher erläutert.

Niessen — Forscher und Sammler

Als Forscher und Sammler hatte Niessen drei Visionen, fasste Elmar Buck, Professor für Theaterwissenschaft und langjähriger Direktor, von 1979 bis 2010, der Theaterwissenschaftlichen Sammlung an der Universität zu Köln zusammen:

„erstens die von einer eigenständigen Universitätsdisziplin der Theaterwissenschaft; zweitens die von einer Studiensammlung von Theatralia, die den Studierenden als Anschauungs- und Forschungsapparat dienen sollte; und drittens die Vision der Verbindung von Wissenschaft und außeruniversitären Öffentlichkeit in einem Theatermuseum.“⁴⁰⁹

Niessen konnte in seiner Laufbahn alle Visionen verwirklichen.

Neben seiner Sammeltätigkeit und der Lehre an der Universität zu Köln verfasste er laufend wissenschaftliche Abhandlungen und fungierte als Herausgeber. Von 1929 bis 1940 gab er gemeinsam mit Kutscher *Die Schaubühne — Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*⁴¹⁰ heraus. Das Erscheinen der Buchreihe wurde von 1941 bis 1949 eingestellt und wird seit 1950 wieder herausgegeben. Als Band 1 wurde der Katalog zu den Ausstellungen *Faust auf der Bühne* und *Faust in der bildenden Kunst*⁴¹¹ publiziert. Ab 1937 war er, nach Joseph Gregor, Hauptschriftleiter der Zeitschrift *Theater der Welt*. Im Februar 1938 gab Niessen ein Gedenk-Sonderheft zu Henry Irving (1838-1905), Josef Kainz, Adele Sandrock (1863-1937) und Gösta Ekman (1890-1938) heraus.

Handbuch der Theater-Wissenschaft

In seinem ab 1943 konzipierten und 1949 erschienenen *Handbuch der Theater-Wissenschaft* stellte Niessen ausführlich und wie er betonte mit absichtlichem Verzicht auf „ausgedehnte bibliographische Hinweise“⁴¹², seine „Methode für eine totale Theaterwissenschaft“⁴¹³ vor. In seinem Vorwort von 1949 betonte Niessen, kaum

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Elmar Buck, *Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn*, Universität zu Köln, Kassel: Faste, 2001, hier: S. 26 und vgl. zur Sammlung auch Herder (2011), S. 140-142.

⁴¹⁰ *Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*, Wiesbaden 1929-1940 und ab 1950-.

⁴¹¹ *Faust auf der Bühne, Faust in der bildenden Kunst. Katalog der Ausstellungen Faust auf der Bühne, Faust in der bildenden Kunst*; Zur Jahrhundertfeier der Uraufführung des ersten Teiles in Braunschweig veranstaltet von der Landeshauptstadt Braunschweig und der Goethe-Gesellschaft, Goethe-Lessing-Jahr 1929, Bearb. von Carl Niessen, Berlin: Klopp, 1929.

⁴¹² Niessen (1949), S. XII. [Hervorhebung im Original].

⁴¹³ Ebd., S XVI.

Änderungen am Text vornehmen zu müssen.⁴¹⁴ Auch das ursprüngliche Vorwort von 1944 in der Form eines „zweiten Feldpost-Briefes“ an seine Studierenden bei der Wehrmacht beließ er im Wortlaut gleich:

„Wenn ihr heimkehrt, was leider nicht mehr alle können, da bereits 17 von Euch für die deutsche Welt der Kunst und des Geistes ihr Leben hingaben, soll Euch dieses Handbuch eine der Hilfen sein, die wir Euch bei der Fortsetzung Eures jäh unterbrochenen Studiums verstärkt bieten müssen.“⁴¹⁵

Ursprünglich war das Handbuch auf zehn Bände konzipiert worden, von denen letztlich jedoch nur drei erschienen. Ganz gegen die üblichen Konventionen zur Herausgabe eines Handbuches, verzichtete Niessen völlig auf Koautoren. In den ersten beiden Bänden fasste er zudem ausschließlich ethnographische Quellen zusammen.

Paul Stefanek (1936-1988), Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, stufte bereits in der Mitte der 1980er Jahren Niessens Handbuch als „vielfach unterschätzte(s) Materialwerk“⁴¹⁶ im Hinblick auf die „Vorgeschichte des abendländischen Theaters“⁴¹⁷ und das Verhältnis zwischen Ritual und Theater ein. In seinem Aufsatz „Ritual und Theater“ zitierte Stefanek aber nicht direkt daraus. Von der damaligen Fachwelt wurden seine Anregung allerdings nicht aufgegriffen. Erst in den letzten Jahren erhielt Niessens „Handbuch“, auch auf Grund der wissenschaftlichen Neubestimmung der Anfänge des Faches Theaterwissenschaft, wieder mehr Aufmerksamkeit. Christopher Balme, Direktor vom Institut für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, bezeichnet es 2009 auf Grund seines Umfangs als „unlesbar“, die Art der Aufbereitung des Materials als „problematisch“ und generell als einen „Fall für die Wissenschaftsgeschichte“.⁴¹⁸ Auch methodisch habe das Handbuch wenig zu bieten, aber Niessens „Versuch, kulturelle Diversität zu erfassen“⁴¹⁹ wertet Balme als wichtiges Signal, das Fach im deutschsprachigen Raum internationaler auszurichten.⁴²⁰ In seiner „Relektüre“ des Handbuches, ebenfalls von 2009, attestierte Lutz Ellrich, Professor für Medienwissenschaft an der Universität zu Köln, Niessen auf Grund seiner ungebändigten Sammelleidenschaft, „keine kategorialen Unterschiede zwischen den extrem heterogenen

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. XX.

⁴¹⁵ Ebd., S. XI.

⁴¹⁶ Paul Stefanek, „Vom Ritual zum Theater“, in: ders., *Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen*, Hg. von Brigitte Stefanek-Egger; Mit einem Vorwort von Brigitte Marschall, Wien: Ed. Präsens, 1992, S. 191-238, hier: S. 234. Vgl. auch: Lutz Ellrich, „Carl Niessens Handbuch der Theater-Wissenschaft. Versuch einer Relektüre“, in: Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.) *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 175-192.

⁴¹⁷ Stefanek (1992), S. 211.

⁴¹⁸ Balme, Christopher B., „Carl Niessen. „Handbuch der Theater-Wissenschaft““, in: *Forum Modernes Theater*, Jg. 24 H. 2 (2009), S. 183-189, hier S. 183.

⁴¹⁹ Ebd. S. 188.

⁴²⁰ Vgl. ebd.

Fundstücken“ zu machen und sich außer auf einige wenige „Kernthesen“ auf erstaunlich wenig Theorie zu berufen.⁴²¹ Niessens Verfahren, aus diversen Epochen und Kulturkreisen „Assoziationsketten zu bilden und metonymische Verbindungen herzustellen“, führte Ellrich weiter aus, stuften damalige Fachkreise als unseriös, hypertroph und dilettantisch ein.⁴²² Balme und Ellrich lassen allerdings das Faktum aus, dass Niessens Konzeption des Handbuches auf seinen Arbeiten im NS basierte.

Sammlungen des Theatermuseums

Niessens Intention und sein Wissenschaftskonzept sahen eine Einheit von Forschung und Lehre vor. Seine Sammelaktivitäten bezogen sich in erster Linie auf theatergeschichtliches Quellenmaterial, um dieses wissenschaftlich aufzubereiten und für Studierende und Forschung zugänglich zu machen. Wie die Sammlungen von Albert Köster in Leipzig und von Eugen Wolff in Kiel, war auch die Kölner Sammlung als Anschauungsapparat gedacht. Aufführungsgeschichte sollte durch den Prozess der sinnlichen „Einfühlung“⁴²³, anhand von Bildern, Fotografien und theatralen Objekten, erfahrbar gemacht werden.

Niessen fand immer einen Anlass, die Vorrangstellung seiner Sammlungen in Wert und Umfang im Vergleich zu denen seiner Konkurrenten auch schriftlich zu betonen. Noch 1949 äußerte er sich, wie bereits an anderer Stelle in dieser Arbeit berichtet, abfällig über Eugen Wolffs Ambitionen für sein Theatermuseum in Kiel.⁴²⁴ Auch die Theatersammlungen von Köster beurteilte er, zumindest den Teil der Bühnenbildmodelle, despektierlich:

„Er [Köster] bastelte mit Leidenschaft Modelle und legte seit 1912 eine reiche Sammlungen von Graphiken und Diapositiven an.“⁴²⁵

Niessen sammelte, ähnlich wie Köster, zunächst nur zur lokalen Theatergeschichte, Kölner Theatralia, später zu regionaler und nationaler und schließlich weitete er seine Sammlungstätigkeit weltweit aus. Sein Wissenschaftskonzept sah ausdrücklich den Umgang mit Originalen von Studierenden, Lehrenden und Forschenden vor. Quellenmaterial, das im Theaterbereich oft schwierig zu finden ist, lag in den unterschiedlichen Sammlung als Anschauungsmaterial zum Studium oder für die Lehre bereit.

⁴²¹ Ellrich (2009), S. 176.

⁴²² Ebd.

⁴²³ *Die Theatersammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität zu Köln in Schloss Wahn bei Köln. Ein Bericht*, Redaktion P[eter] Behrendsen, Manfred Boetzkes, Harald Buhlan, Günther Erken u.a., Köln: Selbstverl. des Instituts für Theaterwissenschaft, 1973, (Wahn Press 10) [Typoskript], S. 7. In weiterer Folge wird mit *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn* abgekürzt.

⁴²⁴ Niessen (1949), S. 586.

⁴²⁵ Ebd., S. 585.

Die Sammlungen des Kölner Theatermuseums setzten sich aus der Privatsammlung Niessen und der Universitätssammlung zusammen. Niessen verbrachte einen Großteil seiner Zeit mit dem Zusammentragen seiner umfangreichen Sammlungen. „Ich habe den Satz, daß die Nachwelt dem Mimen ›keine Kränze‹ flicht, unwirksam machen wollen, in dem ich mit fanatischen Eifer in Köln ein Theatermuseum aus dem zähen Boden stampfte“⁴²⁶, erinnerte er sich 1952. Anfang der 1920er Jahre, begünstigt durch die Marktlage, beträchtlichen eigene Mitteln und einem Netzwerk von Antiquaren, Kunsthändlern und Sammlern war es Niessen möglich, trotz geringer öffentlicher Subventionen, eine Sammlung aufzubauen, die bald mit den vorhandenen konkurrieren konnte.⁴²⁷ Niessen legte neben der Sammlung für die Universität eine wesentlich größerer Privatsammlung an, die er dem Institut als Leihgabe zur Verfügung stellte. In diesen gesammelten Forschungsmaterialien spiegelte sich sein führender Anspruch in der Theaterwissenschaft wider. Niessens Drang zum Universalen zeigte sich schon früh in der Vielfalt der Objekten, die er für die Sammlung erwarb. In seinem Aufsatz „Aufgaben der Theaterwissenschaft“ von 1926 plädierte Niessen für möglichst lückenlose Theatersammlungen, die er ausschließlich an universitären Forschungsinstituten verortet sehen wollte:

„Einer Klärung bedarf vor allem der Begriff der *Sammlungen* und des «*Theatermuseums*», denn hier scheinen Ansichten vorzuliegen, die zu unerfüllbaren Träumen führen müssen. Da außerordentlich viele Dokumente zur Inszenierungsgeschichte, Rollen- und Kostümbilder noch nicht veröffentlicht sind und trotz der emsigen Arbeit auf diesem Gebiet wohl nie ganz neuveröffentlicht werden, müssen die Institute danach streben, möglichst lückenlose Folgen von Graphik und Originalzeichnungen in ihren Besitz zu bringen, wie auch Komödiantenfiguren in Porzellanen, Originale aus verschiedenen Formen der Kleinkunst des Theaters, Puppen- und Schattenspiel. Ja, man muß sagen, daß der eigentliche Ort für eine Theatersammlung das Universitäts-Forschung und Lehrinstitut ist“⁴²⁸

Dem Theatermuseum schrieb er nur Berechtigung als systematisches Lehrmittel im Zusammenhang mit einem Forschungsinstitut zu:

„Ein bloßes «*Theatermuseum*» ist nur die zerbröckelnde Mumie eines schönen Körpers, wenn nicht ein Kundiger mit der Magie des lebendigen Wortes die Teile in der mitgerissenen Phantasie ergänzend zusammenzufügen vermag. Man darf in allem Ernst daran zweifeln, ob eine öffentliche Schausammlung zur Geschichte des Theaters Berechtigung hat, Berechtigung im Sinne zusammenhängender fördernder Erkenntnisse für die breite Allgemeinheit, wenn sie nicht in der Hauptsache systematisches Lehrmittel eines Forschungsinstitutes ist.“⁴²⁹

⁴²⁶ Carl Niessen, „Dank für die Glückwünsche“, in: *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*, Emsdetten: Lechte, 1952, S. 269-270, hier: S. 270.

⁴²⁷ Vgl. Herder (2011), S. 15f.

⁴²⁸ Niessen (1971), S. 6. [Hervorhebung im Original].

⁴²⁹ Ebd., S. 6.

Theatermuseen in Paris, Mailand und München entbehrten seiner Meinung nach, trotz „wissenschaftlich hervorragender Einzelstücke“⁴³⁰, der Existenzberechtigung, wenn sie nicht an die Forschung geknüpft waren. Zum Beispiel war das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung institutionell nicht mit dem theaterwissenschaftlichen Institut an der Ludwig-Maximilians-Universität München verbunden, obwohl auch Franz Rapp, Leiter des Museums, darin eine strategische Notwendigkeit sah.⁴³¹

Ausgangspunkt für die theaterwissenschaftlichen Betrachtungen der Studierenden war für Niessen der „Theaterabend“ und die „Aufführung“.⁴³² Die Flüchtigkeit des „Theaterabends“ galt es, mittels des gesammelten Anschauungsmaterials zu überwinden und dieses möglichst vollständig zu sammeln. Niessen äußerte sich dabei nicht über die Grenzen dieser Art von Dokumentation oder ihrem Verhältnis zum „Theaterereignis“, auch nicht darüber, was er als das Eigentliche einer Theaterraufführung ansah, sondern stellte seine Forderungen als „hypothetische Konstrukte“ in den Raum.⁴³³ Ein Hemmnis sah Niessen 1952 vor allem im mangelnden „Verewigungsdrang“⁴³⁴ der meisten Bühnen und in der Förderung und Finanzierung von Theater- und Pressearchive und nicht Theatersammlungen.

„So bleibt es eine traurige Tatsache, daß zwar jährlich von dem deutschen Restvolke Hundert Millionen an Theaterzuschüssen gegeben werden; aber schon morgen spurlos vom Winde verweht ist, was gestern erst damit geschaffen wurde. Die wenigen Tausend Mark, die notwendig wären, festzuhalten, die diese Millionen in szenische Kunstwerke umgesetzt wurden sind anscheinend nicht abzuzweigen!“⁴³⁵

Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit für das Institut kuratierte Niessen ab 1922 Theaterausstellungen. Zunächst dienten die zahlreichen Ausstellungen dazu, die Sammlungsobjekte zum Theater einer möglichst breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, um die Notwendigkeit der Errichtung eines Theatermuseums voranzutreiben. 1927 präsentierte er einen Teil der Theatersammlungsbestände prominent bei der *Deutschen Theaterausstellung* in Magdeburg.⁴³⁶ Der Akzent der Schauen lag aber vor allem zwischen 1922 und 1937 beim Gegenwartstheater im deutschsprachigen Raum. Die erste Ausstellung im neugegründeten Theatermuseums fand 1933 statt und war *Hauptmann auf der Bühne* gewidmet. Von 1943 bis 1950 kuratierte Niessen auf Grund der Auslagerung der Sammlungen keine Ausstellungen. Im Schnitt realisierte Niessen mindestens eine Ausstellung pro Jahr, meistens aber mehrere.⁴³⁷

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Vgl. Rudloff-Hille (1977), S. 77.

⁴³² Vgl. ebd., S. 77.

⁴³³ Vgl. Kirsch (1992), S. 35.

⁴³⁴ Niessen (1952), S. 270.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Vgl. Rudloff-Hille (1977), S. 34-65 und S. 123.

⁴³⁷ Ein Verzeichnis der Ausstellung von 1922-1959 befindet sich in: *Bibliographie Carl Niessen*, Zusammengest. und hg. von Günter Hansen, Emsdetten: Lechte, 1965, S. 40-46.

Seine expansive Sammelpolitik machte es nach zehn Jahren notwendig, die mittlerweile sehr umfangreichen Bestände neu zu bewerten und wegen des chronischen Platzmangels neue Räumlichkeiten zu suchen. Die zusammengetragenen Objekte und Materialien gingen in der Qualität, Mannigfaltigkeit und Anzahl weit über die Anforderungen einer universitären Studien- und Forschungssammlung hinaus und entsprachen vielmehr denen eines Theatermuseums. Schließlich stellte Konrad Adenauer (1876-1967), damals Oberbürgermeister von Köln, Niessen 1931 für das Institut für Theaterwissenschaft und den Aufbau eines Theatermuseums 57 Räume eines ehemaligen Hotels am Salierring 45 zur Verfügung.⁴³⁸ 1937 holte Niessen den Schweizer Theaterwissenschaftler und Germanisten Edmund Stadler als wissenschaftlichen Assistenten und Mitarbeiter seiner privaten Theatersammlung nach Köln. Stadler hatte in München bei Kutscher studiert und dissertierte nun bei Niessen. Ab 1937 arbeitete er auch bei der Herausgabe der Zeitschrift *Theater der Welt* mit. 1946 kehrte Stadler in die Schweiz zurück, promovierte aber 1949 an der Universität zu Köln. Von 1946 bis 1977 war Stadler Vorstandsmitglied des Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und Konservator der Schweizerischen Theatersammlung.⁴³⁹

Ende Mai 1942 wurde das Theatermuseum durch Brandbomben völlig zerstört. Stadler und Ria Malms, ebenfalls Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft und im Theatermuseum, gelang es damals noch wertvolle Bestände, wie die Puppen- und Schauspielsammlung, Porzellanfigurinen, Almanache und Bilder aus der Brandruine zu retten.⁴⁴⁰ Niessens Privatsammlung wurde zuerst nach Frankfurt ins Städelmuseum geschickt und der Großteil später weiter nach Schloss Meerholz in Gelnhausen. Der in Frankfurt verbliebene Rest seiner Privatsammlung blieb wie durch Zufall trotz Zerstörung des Städelmuseums erhalten. Die Universitätsbestände hingegen wurden im Keller der neuen Universität untergebracht. In Zusammenhang mit dem Bestand sprach man damals von den „300 Niessen Kisten“ und „200 Universitätskisten“.⁴⁴¹ 1951 wurde die Universitätssammlung provisorisch in eigenen Räumen aufgestellt, während die Privatsammlung zunächst in einem Städtischen Jugendheim in Bad Godesberg gelagert wurde. Niessen entschloss sich 1955, seine Sammlung der Stadt Köln zum Kauf anzubieten, auch um mit dem Erlös wieder ein Theatermuseum aufbauen zu können. Köln

⁴³⁸ Stadler (1952), S. 234.

⁴³⁹ Hansruedi Lerch, „Edmund Stadler“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9559.php>, Stand: 02.02.2017.

⁴⁴⁰ Vgl. Stadler (1952), S. 236f.

⁴⁴¹ Heinz Koar, „Nach Zürich verschenkt, weil Köln nicht wollte“, 24.11.1955, in: *Zeit online*, <http://www.zeit.de/1955/47/nach-zuerich-verschenkt-weil-koeln-nicht-wollte>, Stand 02.02.2017.

lehnte zunächst ab und beinahe wäre die Privatsammlung für die Universität verloren gegangen, da sich die Stadt Zürich bereit erklärte, die geforderte Kaufsumme zu zahlen und ein geeignetes Gebäude zur Verfügung zu stellen.⁴⁴² Im Kunstmuseum Helmhaus in Zürich präsentierte Niessen mit der Ausstellung *Theater der Welt. Aus den Beständen der Sammlung Niessen* erstmals nach dem Krieg wieder bedeutende Teile der Sammlung der Öffentlichkeit.⁴⁴³ Im Zuge dessen konnte er auf die prekäre räumliche Situation der Sammlung in Köln aufmerksam machen. Unterstützung erhielt er auch von seinem ehemaligen Mitarbeiter Stadler, der sich in seiner Funktion als Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur für eine Verlagerung der Niessen Sammlung in die Schweiz einsetzte. Worauf die Stadt Zürich Niessen ein Ankaufsangebot machte und eine eigens angekaufte Villa zur Unterbringung der Sammlung, zur Verfügung stellte. Zur selben Zeit reagierte nun auch die Universität Köln und stellte Niessen das freigewordene Schloss Wahn dauerhaft für das Institut und als Theatermuseum zur Verfügung. Daraufhin ließ dieser vom Verkauf der Sammlung an die Stadt Zürich ab und bot sie der Universität zu Köln an. Schließlich konnte 1959, mit Unterstützung des West Deutscher Rundfunk (WDR), die Sammlung Niessen in den Landesbesitz übernommen werden.⁴⁴⁴ Mit dem Verkaufserlös richtete Niessen eine Studienstiftung ein, die seitdem wissenschaftliche Veröffentlichungen zu Theater, Film, Funk und Fernsehen der Kölner Theaterwissenschaft unterstützt.

Bestände der Theatersammlung

Bereits in den ersten Jahren seiner Sammeltätigkeit überschritt Niessen die Grenzen des Faches Theaterwissenschaft und begann Objekte aus den für ihn maßgeblichen „Nachbarwissenschaften“, vor allem der Archäologie und Ethnologie zu sammeln. Dabei zielte Niessens Interesse auf Objekte aus Asien und Afrika, um seine anthropologisch orientierte theaterwissenschaftliche Grundlagenforschung anhand von Zeugnissen zu belegen. Die Entstehung der Schauspielkunst in all ihren Ausdrucksfacetten und Formen wurde anhand von Objekten von Kulturen aus der ganzen Welt nachgezeichnet und erklärt. Mit Spannung darf man in diesem Zusammenhang die Dissertation von Nora Probst, wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung (TWS) am Kölner Institut für Medienkultur und Theater, erwarten. Sie untersucht darin, exemplarisch an Niessens Publikation *Das Bühnenbild. Ein kulturhistorischer Atlas*,

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Vgl. *Bibliographie Carl Niessen* (1965), S. 45.

⁴⁴⁴ *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn*, S. 4.

erschieden zwischen 1924 und 1927, programmatische und methodische Ansätze für seine Sammlungen.⁴⁴⁵

Die Bestände der Bibliothek und der Sammlungen gingen zu einem großen Teil auf Erwerbungen während Niessens vieler Auslandsaufenthalten zurück. Auf seinen Forschungs- und Vortragsreisen suchte und kaufte er ständig neues Material für seine Sammlungen. Mit Hilfe seiner hervorragenden Kontakte erfuhr er oft früher von Sammlungen, die zum Verkauf standen, bevor sie in den Kunsthandel kamen. In Österreich, begann Niessen Gregor mit seinen ausgedehnten Einkäufen Konkurrenz zu machen.

„Der ‚Anschluss‘ Österreichs 1938 war Anlass zu einer umfangreichen ‚Shoppingtour‘ nach Wien, wo er Autografen, Theatergrafik und Schauspielerportraits gleich in großem Umfang erwarb. Der Ankauf ist dokumentiert in der noch im selben Jahr präsentierten Ausstellung ‚Ernte des Jahres‘.“⁴⁴⁶

Niessen scheute auch vor Konfrontationen nicht zurück, wenn er eines seiner Akquisitionsprojekte gefährdet sah. 1940 kam es dann zu einer heftigen Auseinandersetzung mit Paul Heigl, Generaldirektor der Nationalbibliothek in Wien, um den Erwerb der umfangreichen Altwiener Theater Sammlung von Fritz Brukner. Niessen unterbreitete Heigl, von Köln aus, seine Kaufoption aus dem Jahr 1938 auf die Sammlung und machte seinen Anspruch geltend. Die Angelegenheit eskalierte, indem sich Niessen und Heigl gegenseitig bei der Gestapo anzeigten.⁴⁴⁷ Bruknerts selbst wurde 1940 gezwungen, seine Sammlung an die Nationalbibliothek in Wien zu verkaufen.⁴⁴⁸

Ordnung der Bestände

Die Grundaufteilung der Theatersammlung erfolgte in „Wort“ und „Bild“.⁴⁴⁹ Zum Bereich „Wort“ zählten die Bibliothek, das Programmheft-Archiv, die Kritiken-, Theaterzettel- und Autographensammlungen, zum Bereich „Bild“ die Gemälde, Grafiken, Plakat- und Fotosammlung sowie die plastischen Sammlungen, dazu gehörten auch die Modelle und Masken. Als Sondersammlungen wurden die Ostasiatika, das „Hänneschen-Theater“⁴⁵⁰, das „Kriegstheaterarchiv“ und Material zum Film geführt. Die folgende Aufzählung zu der Beständen der theaterwissenschaftlichen Sammlung von 1920 bis 1950 richtet sich nach

⁴⁴⁵ Anlässlich des Symposiums der Gesellschaft für Theatergeschichte „Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre Forschungen zur deutschen Theatergeschichte“ im November 2014 berichtete Probst über ihr Dissertationsprojekt. Vgl. *Website Max Herrmann Symposium 2014*, http://www.theatergeschichte.org/newsletter/Theatergeschichte_aktuell_Max_Herrmann_Symposium.pdf, Stand: 02.02.2017.

⁴⁴⁶ Herder (2011), S. 152.

⁴⁴⁷ Im Detail vgl. dazu: Hall/Köstner (2006), S. 317-323.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S 320f.

⁴⁴⁹ Buck (2001), S. 31.

⁴⁵⁰ Puppenspiele in Köln.

den Auflistungen und Beschreibungen von 1973 in *Die Theatersammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität zu Köln in Schloss Wahn bei Köln. Ein Bericht* und nach Elmar Bucks *Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn*, 2001.⁴⁵¹

Bibliothek, Programmheft-Archiv, Kritiken-, Theaterzettel- und Autographensammlung Niessen erhielt im Sommersemester 1920 den Auftrag von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, eine Institutsbibliothek aufzubauen. Den Anfang machten 150 Bücher, die er 1922 nach der Abtrennung vom Germanistischen Institut erhielt, zwei Jahre später waren es bereits 4.000.⁴⁵² Den Bestandsaufbau der Bibliothek richtete Niessen nach dem Bedarf an Literatur für die Lehre und Forschung aus. Nachlässe ließen die Bestände an historischen und zeitgenössischen Werken schnell wachsen. Die Schwerpunkte des Bestandsaufbaus lagen bei Theateralmanachen, Schriften zur Theater- und Dramengeschichte sowie zu einzelnen Theatersparten, zu Dramen, zur Oper, zum Ballett, zur Dramaturgie, zur Schauspielkunst, weiters Biografien und Monografien zu Theaterschaffenden. Dazu zählten auch Repertoiresammlungen verschiedener deutschsprachiger Bühnen und die Sammlung des Theaterkritikers und Mitbegründers der Gesellschaft für Theatergeschichte, Heinrich Stümcke (1873-1923). Diese umfasste eine „Broschürensammlung mit seltenen Veröffentlichungen zur Theater- und Dramengeschichte, u.a. zu Hauptmann und Ibsen, sowie eine äußerst umfangreiche Sammlung von Hohenzollerndramen.“⁴⁵³ Die Zeitschriftenabteilung beinhaltet neben Theaterperiodika auch Literatur- und allgemeine Kultur-Zeitschriften seit Mitte des 18. Jahrhunderts sowie Jahrbücher.

Im Programmheft-Archiv sammelte Niessen Theater- und Besetzungszettel sowie Programmhefte von Schauspiel- und Opernaufführungen, fast ausschließlich aus dem deutschsprachigen Raum. Besetzungszettel aus dem 18. und 19. Jahrhundert, von fast allen, als repräsentative eingeschätzten, Theatern wurden gesammelt. Für die Programmheft-Sammlung ging Niessen strategisch vor. Da die meisten Theater ihre eigenen Ankündigungen und Programmhefte nicht kontinuierlich archivierten, sah Niessen die Möglichkeit ein vollständiges theaterhistorisches Dokumentationsarchiv für Gegenwartstheater aufzubauen, das alphabetisch nach Städten geordnet wurde. Programmhefte des frühen 20. Jahrhunderts waren, verhältnismässig zu denen ab den

⁴⁵¹ Vgl. dazu: *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn*, sowie Vgl. Buck (2001). In dieser Arbeit werden die Bestände nur bis zum Jahr 1950 berücksichtigt.

⁴⁵² Vgl. Herder (2011), S. 151.

⁴⁵³ Vgl. *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn*, S.22.

1920er Jahren, schwieriger aufzufinden. Noch nicht alle Theater gaben Programmhefte heraus und sammelten diese, wenn vorhanden, auch noch nicht von allen Produktionen. Da Niessen die Sammlungsweise „diem ex die“ praktizierte, war eine annähernde Vollständigkeit garantiert. Von einigen Theatern in deutschen Groß- und Provinzstädten konnten die Programmhefte aus den 1920er und der ersten Hälfte der 1930er Jahren beinahe lückenlos zusammengetragen werden.⁴⁵⁴ Die zweite Hälfte der 1930er und der 1940er Jahre zu dokumentieren, gestaltete sich wieder wesentlich schwieriger. Genau in dieser Nische wird dann Kindermann mit seinem Archivaufbau 1943 ansetzen, er beginnt ein Programmheft-Archiv zum Gegenwartstheater anzulegen.

Niessen archivierte bereits in den Anfängen seiner Sammeltätigkeit auch Theaterkritiken, allerdings nur unsystematisch. Während des Zweiten Weltkrieges ging diese erste institutseigene Kritikensammlung zum Teil wieder verloren. Erst nach 1950 wurde ein Ausschnittsdienst beauftragt und begonnen systematisch zu sammeln.

Auch die Autographensammlung wurde von Niessen unsystematisch betrieben. Der Großteil der Autographen stammte vielmehr aus den Nachlässen von Theaterschaffenden und aus Bestandsauflösungen von Theatern, weniger aus Ankäufen.⁴⁵⁵ Dennoch wurde die Sammlung sehr rasch umfangreich. Zu den wichtigsten Dokumenten zählten damals die Korrespondenzen von Georg II. Herzog von Sachsen-Meiningen (1826-1914) und Carl Meinhard (1875-1949). Georg II. von Sachsen-Meiningen, als der „Theaterherzog“⁴⁵⁶ bekannt, trug mit seinem Meininger Hoftheater zur Begründung des modernen Regietheaters⁴⁵⁷ bei, hinterließ Briefwechsel zwischen 1870 und 1890, mit den Bühnenbildern, den Brüdern Max (1836-1919) und Gotthold Brückner, sowie mit den Regisseuren Max Grube (1854-1934) und Ludwig Chronegk (1837-1891). Meinhard war Direktor von drei Berliner Bühnen und unterhielt Korrespondenzen mit zahlreichen Künstlerinnen, Künstlern und Theaterschaffenden, wie u.a. Elisabeth Bergner (1897-1986) und Ernst Lubitsch (1892-1947). Außerdem verfügte die Sammlung über Raritäten wie Rollenbücher von Konrad Ekhof (1720-1778) und Karl Seydelmann (1793-1843) und größere Autographenbestände von Albert Bassermann (1867-1952), Louise Dumont (1862-1932), Theodor Loewe (1855-1935), Cosima Wagner (1837-1930) und Albert Niemann (1831-1917).

⁴⁵⁴ Ebd., S. 35.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 41.

⁴⁵⁶ Maren Goltz Werner Greiling (Hg.), *Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen (1826-1914). Kultur Als Behauptungsstrategie?*, Köln: Böhlau, 2015. S. 491.

⁴⁵⁷ ebd. S. 33.

Gemälde, Grafik-, Plakat-, Foto- und Diasammlung, Plastiken und Objekte

Eigentlicher Schwerpunkt der Sammlungen in Köln war und ist jedoch die äußerst umfangreiche Bildsammlung mit Dokumenten zur Theatergeschichte in den unterschiedlichsten Techniken. Der Wert dieser Sammlung lag in ihrer Anschaulichkeit für eine auf Rekonstruktion aufbauenden Theaterwissenschaft. Ungefähr ein Drittel der Sammlung stammte ursprünglich aus Niessens privater Sammlung, „Sammlung Niessen“⁴⁵⁸, der Rest aus Schenkungen und Ankäufen. Gemeinsam bildeten die Bestände die bildliche Dokumentation des europäischen Theaters vom 16. Jahrhundert bis heute, mit einem Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Raum.

Auf den Theaterplakaten ersetzten ab dem 20. Jahrhundert Abbildungen von der Aufführung den Ankündigungstext, wodurch auch die künstlerische Ausgestaltung mehr an Bedeutung gewann. Die Kölner Sammlung umfasste Plakate vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, mit einem Schwerpunkt auf Jugendstil und Expressionismus.

Zu den Gemälden zählten Genre-Darstellungen von Festen, Theateraufführungen und -spielen, Portraits von bedeutenden Theaterpersönlichkeiten und Ölskizzen von Theaterkünstlerinnen, Theaterkünstlern und Bühnenbildnern aus dem 19. Jahrhundert. Originalentwürfe zu Theaterprojekten und Szenografien von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre des 20. Jahrhunderts bildeten den Kern der Sammlung.

Die Sammlung von Druckgrafik basierte weitgehend auf der „Sammlung Niessen“ und beinhaltete Genre-Darstellungen zum Theater und verschiedene Illustrationen, die nach Epochen klassifiziert wurden.⁴⁵⁹ Dazu zählten auch Darstellungen von Kostümen, Szenenentwürfen und Festen sowie Portrait-Grafik in Stichen, Radierungen und Lithographien. Zahlreiche Handzeichnungen, Kupferstiche und Lithographien dokumentierten europäische Theaterarchitektur und -technik. Hier wurde Niessens Anspruch möglichst alle Theatermetropolen Deutschlands und seiner europäischen Nachbarländer, mit möglichst vielen Erscheinungsformen des Theaters, Stilen und Ideologien zu vertreten. Zum Gegenwartstheater des 20. Jahrhunderts sammelte Niessen besonders akribisch und legte eine äußerst umfangreiche und vollständige Sammlung von Bühnenbild- und Kostümentwürfen an. Zusätzliche Schwerpunkte setzte Niessen dabei auf die Inszenierungen von Max Reinhardt und das Theater der 1920er Jahre.⁴⁶⁰ In den

⁴⁵⁸ Vgl. *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn* (1973), S. 42.

⁴⁵⁹ Vgl. Buck (2001), S. 37.

⁴⁶⁰ Vgl. *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn* (1973), S. 49.

Jahren während des Nationalsozialismus wurde die Sammlung von Bühnenbild- und Kostümentwürfen auch erweitert.

In der Fotosammlung wurden von Niessen Originalfotos zu Entwürfen, Aufführungen sowie Szenen- und Rollenfotos vor allem von Berliner Theatern, mit Schwerpunkt auf den Jahren 1890 bis 1945, gesammelt. Darunter sind frühe Atelieraufnahmen von Zivil- und Rollenportraits und Szenenfotos, z.B. von Johann Nestroy und Sarah Bernhardt (1844-1923).⁴⁶¹

Niessen legte auch eine Sammlung von Dias an. Eine mit großformatigen Glasplatten-Dias (10 x 8,5 cm), die nach Epochen klassifiziert wurden und sehr viele Abbildungen zu Werken der Bildenden Kunst umfasste und zwei Sonderabteilungen besaß, eine zur Völkerkunde und eine zu Goethes *Faust*. Die zweite Sammlung bestand aus normal formatigen Dias (5 x 5 cm) und wurde nach Stücktiteln systematisiert.

Neben den vorrangig zweidimensionalen Objekten sammelte Niessen auch einige dreidimensionale Objekte. Dazu zählten zwei lebensgroße Sandsteinfiguren und Porzellane der „Commedia dell’ arte“-Serie der Meissner Manufaktur in Dresden, Statuetten bedeutender Schauspielerinnen- und Schauspielerpersönlichkeiten aus dem 19. Jahrhundert, Widmungs- und Gedenkmedaillen, Puppen, alt-ägyptische Schattenspielfiguren, Papiertheater und Masken sowie vereinzelte Requisiten und Bühnenkostüme.

Zu den plastischen Objekten zählte Niessen auch die Bühnenbildmodelle, die er wiederum „systematisch“ anlegte.⁴⁶² Der überwiegende Teil stammte aus den 1930er Jahren und bestand aus Entwurfsmodellen aus Papier und Holz, die während der Vorbereitung einer Inszenierung zur Veranschaulichung des Bühnenraums dienten, aber er besaß auch Bühnenmodelle zu Bayreuther Wagner-Inszenierungen. In der Regel beinhaltete die Sammlung Originalmodelle, es gab aber auch Lehrmodelle und Rekonstruktionen von historischen Theaterbauten und Spielstätten, unter anderem das Heckentheater in Schloss Mirabell in Salzburg und das Modell der Uraufführung zu Brechts *Mutter Courage* 1942 im Schauspielhaus Zürich.

Nachdem Niessen 1949 sein *Handbuch der Theater-Wissenschaft* vorgelegt hatte und das Fach auf völkerkundlichen und religionswissenschaftlichen Prämissen zu fundieren versuchte, begann er Plastiken vorwiegend aus Afrika und Asien zu sammeln. Die Masken, Plastiken und bildliche Darstellungen sollten seine Theorien „primitiver Vorformen“ des

⁴⁶¹ Vgl. Piffl (2003), S. 16-31 und Anja Hellhammer, „Im Atelier des Fotografen. Theaterfotografie im 19. Jahrhundert“, in: Elmar Buck, *Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn*, Universität zu Köln, Kassel: Faste, 2001, S. 344-350.

⁴⁶² Buck (2001), S. 39.

Theaters belegen und seiner anthropologisch orientierten theaterwissenschaftlichen Grundlagenforschung dienen. Niessen kaufte eine Vielzahl von Masken aus Westafrika, Bali, Java und Ceylon, japanische Nô-Theater Masken und traditionelle Masken mitteleuropäischer Feste und Bräuche.⁴⁶³

Sondersammlungen — Osasiatika, Hännischen-Theater, Material zum Film und Zentralarchiv für Kriegstheater

Das Kölner Theatermuseum besaß Sondersammlungen, wie die sogenannten Osasiatika. Diese bestand aus mehreren hundert Einzelblättern von japanischen Farbholzschnitten aus dem 19. Jahrhundert von bekannten japanischen Meistern. Die Darstellungen waren zumeist Szenen und Schauspieler des „Kabuki-Theaters“, darunter auch Innenansichten aus dem 18. Jahrhundert sowie einige Farbholzschnitte zur Aufführungspraxis des „Nô-Theaters“. Seltene Fotos und kolorierte Programmzettel von Gastspielen der japanischen Schauspielerin und Tänzerin Sada Yacco (1871-1946) und ihres Mannes Otojirō Kawakami (1864-1911) zählten dazu. Ebenso eine Sammlung von Texten, Magazinen, Programmbüchern von japanischen Gastspielen in Deutschland aus den Jahren 1911 bis 1928 und Originalfotos von Tourneen der „Kabuki-Kompanie“ von Tokujirō Tsutsui (1881-1953) ins Berlin der Ende der 1920er Jahre.⁴⁶⁴

Eine Besonderheit in der „Sammlung Niessen“ stellte das Kölner „Hännischen-Theater“ dar. Die Puppenspielbühne, 1802 von Johann Christoph Winters (1772-1862) gegründet, wurde von Niessen Anfang der 1920er Jahre übernommen und neubelebt.⁴⁶⁵

Die Sammlung „Material zum Film“ verdankte den vielfältigen Beziehungen des Theaters zum frühen Film ihre Berechtigung. Niessen sah im Film eine selbstständige Form und eine weitere Spielart des Theaters. Er sammelte Sekundärmaterial zum Film, weniger Originalfilmmaterial. Darunter waren Dekorations- und Kostümentwürfe, Filmmagazine, Filmprogramme, Filmplakate, Fotos und gezeichnete Storyboards. Eine gesonderte Sammlung von Filmplakaten, Fotos und Filmprogramm-Blättern, von in Deutschland gezeigten Filmen zwischen 1920 und 1940, dominierte den Bestand.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Vgl. *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn*, S. 81f.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., S. 40.

⁴⁶⁵ Vgl. Herder (2011), S. 141.

⁴⁶⁶ Vgl. Buck (2001), S. 452.

Zentralarchiv für Kriegstheater

1925, während der Anwesenheit der alliierten Truppen im Rheinland, fasste Niesen den Beschluss, ein weiteres Archiv zu gründen, das er ausschließlich der Sammlung von Materialien zu Kriegs- und Gefangenentheater widmete.

„(...) inmitten der fremden Besatzung wurde im Jahr 1925 der Entschluß gefaßt, zur Gründung des ‚Zentralarchivs für Kriegstheater‘ aufzurufen, das insbesondere das Material zur Schaubühne des Gefangenenlagers für die Nachwelt sicherstellen sollte.“⁴⁶⁷

Im Versailler Vertrag war eine entmilitarisierte Zone links des Rheins vorgesehen, um Frankreich Sicherheit vor einem erneuten deutschen Angriff zu verschaffen. Im Zuge dessen wurden französische, belgische, britische und anfangs auch amerikanische Truppen ab 1919 im Rheinland stationiert. Später wurde die Zone erweitert, da das Deutsche Reich den im Versailler Vertrag geforderten Reparationszahlungen nicht nachkam.

Niessens Intention war es bereits 1925, die „beispiellose Kulturleistung deutscher Kriegsgefangener“ und „Frontkämpfer“ zu bewahren und an einem geeigneten Erinnerungsort zu würdigen.⁴⁶⁸ Dazu begann er Materialien in Zusammenhang mit Front- und Kriegsgefangenenbühnen während des Ersten Weltkriegs zu sammeln und zu dokumentieren.⁴⁶⁹ Gleichzeitig setzte er ein politisches Statement indem er die Forderungen des Versailler Vertrags als Besetzung des Rheinlands durch alliierte Truppen thematisierte, obwohl die tatsächliche Besatzungszeit noch vor dem festgesetzten Ende – vorgesehen war eine Anwesenheit fremder Truppen beschränkt auf 15 Jahre – 1930 endete.

Anlässlich der Ausstellung *Deutsches Theater hinter Stacheldraht* des „Zentralarchivs für Kriegstheater“ 1933 im Kölner Theatermuseum, wies er dem „Kriegstheater-Archiv“ eine besondere Bedeutung für den Nationalsozialismus zu.

„Die Frage weshalb wir diese Ausstellung veranstaltet haben, ist leicht zu beantworten, aber diese Antwort hat ein schweres Eigengewicht: Das Theater der Kriegsgefangenen zeigt, welche seelische Notwendigkeit das Theater für den deutschen Menschen ist (...). Dies Wollen des Nationalsozialismus findet seine schönste Bestätigung in dem Theater der deutschen Kriegsgefangenen.“⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Carl Niessen, „Deutsches Theater hinter Stacheldraht“, in: ders., *Theater im Kriege*, Hg. vom Zentralarchiv für Kriegstheater am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum, Emsdetten: Lechte, 1940, S. 8-15, hier: S 8f, vgl. dazu auch: Eva Krivanec, *Krieg auf der Bühne - Bühnen im Krieg. Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Lissabon, Paris, Wien) während des Ersten Weltkriegs*, Univ. Wien Diss., 2009, S. 17.

⁴⁶⁸ Niessen (1940), S. 8.

⁴⁶⁹ Vgl. zur Front- und Kriegsgefangenenbühnen Eva Krivanec, „Krieg - Theater - Archiv: Theater im Ersten Weltkrieg als Thema der frühen Theaterwissenschaft“, in: Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.) *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*, Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009a, S. 99-116 und dies., *Kriegsbühnen. Theater Im Ersten Weltkrieg*, Bielefeld: Transcript-Verl., 2012.

⁴⁷⁰ Niessen (1940), S. 9.

Um die Sammlung aufzubauen, erging im Jänner 1925 ein öffentlicher Sammelaufruf an die ehemaligen Mitglieder von Front- und Kriegsgefangenenbühnen, mit der Bitte, vorhandenes Dokumentationsmaterial und Berichte zu den Theaterereignissen an das theaterwissenschaftliche Institut in Köln zu schicken. Mit der Aufgabe zur Sammlung und weiteren Bearbeitung des Materials beauftragte Niessen Hermann Pörzgen (1905-1976), der daraus seine Dissertation für Niessen vorbereitete.

„Es ist unmöglich, die ganze Fülle der in der Ausstellung ausgebreiteten Erlebnisse auch nur anzudeuten. Da muß schon auf das Buch ‚Theater ohne Frau‘ von Dr. Herm. Pörzgen verwiesen werden, in dessen Hände ich das erste Ergebnis meines Aufrufes vertrauensvoll legen durfte.“⁴⁷¹

Pörzgen promovierte 1933 bei Niessen über Kriegstheater und beschrieb in seiner 1933, unter dem Titel *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914-1920*, publizierten Dissertation den äußerst erfolgreichen Sammelaufruf:

„Das Ergebnis übertraf alle Erwartungen. 111 Zuschriften gingen ein, und diese zeigten erst, daß das geplante Sammelwerk zu einer angemessenen Darstellung nicht ausreichen konnte, daß hier vielmehr eine außerordentlich fesselnde theatergeschichtliche Aufgabe gestellt war, die eingehende Nachforschungen und Bemühungen erforderte und vor allem auch lohnte.“⁴⁷²

Neben der wissenschaftlichen Auswertung war er auch auch für den Aufbau, die Sichtung und Katalogisierung des Kriegstheaterarchivs verantwortlich. Die Sammlung umfasste Erfahrungsberichte von Soldaten und deutschen Kriegsgefangenen, Frontzeitungen und Lagerzeitschriften, Programmhefte, Plakate und Original-Kostümen.

1927 ergab sich bei der, von Franz Rapp, Leiter des Theatermuseums der Clara-Ziegler-Stiftung, organisierten *Deutschen Theaterausstellung* in Magdeburg erstmals die Möglichkeit Material aus dem „Zentralarchiv für Kriegstheater“ einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Bei der Großausstellung, die in ihrem Umfang und ihrer Bedeutung wie die Großausstellung *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* in Wien im Jahr 1892 wahrgenommen wurde, war ein Raum dem „Theater im Weltkrieg“ gewidmet.⁴⁷³ Anlässlich der Zusammenstellung der Dokumente für die Ausstellung richtete Pörzgen im Jänner 1927, in über hundert Tageszeitungen, einen erneuten Sammelaufruf für Material zum Kriegstheater. Zufrieden mit dem neuerlich erfolgreiche Ergebnis, bemerkte er:

⁴⁷¹ Ebd. S. 13. [Abkürzung im Original].

⁴⁷² Hermann Pörzgen, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914-1920*, Königsberg: Ost-Europa-Verl., 1933, S. 142, vgl. dazu auch: Krivanec, (2009), S. 17f.

⁴⁷³ Franz Rapp verfasste zum Aufbau der Ausstellung einen ausführlichen Bericht. Eine Abbildung vom Ausstellungsraum „Theater im Weltkrieg“ vermittelt einen Eindruck von der Auswahl der Exponaten. Vgl. Rudloff-Hille (1977), S.34-65 und S. 123.

„Die ersten Ergebnisse, die auf der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg vorgelegt werden konnten, fanden in der Öffentlichkeit einen so starken Widerhall, daß der Autor zuversichtsvoll seine Arbeit zu Ende geführt hat.“⁴⁷⁴

1936 präsentierte Niessen Bestände aus der „Kriegstheatersammlung“, unter dem Titel *Theater hinter Stacheldraht* im Theatermuseum in Köln. Eine neuerliche fand 1942 im Theater des Volkes - Städtisches Theater am Albert-Platz in Dresden statt. Niessen schrieb die Eröffnungsrede zur Ausstellung *Theater hinter Stacheldraht* im Jahr 1940 und publizierte sie in seiner Schrift *Theater im Krieg*.

„Als ich vor 11 Jahren die einzigartigen Dokumente zu sammeln begann, da wußte ich, daß der Tag kommen würde, da man sie zu werten und zu schätzen weiß. Daß sich dies Hoffen erfüllte, ist die Tat des Führers. Er hat uns immer wieder Aufruf zur deutsche Kultur gegeben.“⁴⁷⁵

Die Idee eine Sammlung zu „Kriegstheater“ anzulegen, wurde von Kindermann 1943 für die Sammlungen des Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien in etwas anderer Ausrichtung aufgegriffen. Kindermanns erfolgreiche Etablierung in Wien und die anlaufenden Aufbauarbeiten für einen hochdotierten, theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat führten zu einem öffentlich ausgetragenen Konkurrenzkampf mit Niessen, der Kindermanns Demontage an der Universität Wien zum Ziel hatte.

⁴⁷⁴ Pörzgen (1933), S. 144.

⁴⁷⁵ Niessen (1940), S. 15.

6. Heinz Kindermann — „Visionär des Deutschtums“ als Prototyp eines NS-Theaterwissenschaftlers

Kindermanns Ambition in Wien galt von Beginn seiner universitären Laufbahn einem eigenen Ordinariat, zunächst für Literaturwissenschaft und als dies unerreichbar war, für Theaterwissenschaft.⁴⁷⁶ Nachdem er sein Ziel mit der Einrichtung des Lehrstuhls und der Gründung des Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien erreicht hatte, widmete es sich fortan intensiv seinen Visionen zur „Heranbildung“ der Studierenden und zum Aufbau eines umfassenden wissenschaftlichen Forschungsapparates für Forschung und Lehre. „Und hier wird ein Forschungsapparat aufgebaut, der von nun an sowohl den deutschen Theaterforschern als auch denen der übrigen Nationen zur Verfügung stehen soll.“⁴⁷⁷

Kindermann wurde am 8. Oktober 1894 in Wien, als Sohn eines Papierhändlers⁴⁷⁸ geboren und begeisterte sich von frühester Jugend an für das Wiener Theater- und Musikleben. Ab 1913 studierte er an der philosophischen Fakultät der Universität Wien Germanistik, Romanistik, Philosophie und Pädagogik und promovierte 1918 mit einer Arbeit über *Hermann Kurz in seiner Frühzeit* bei Walther Brecht und Josef Seemüller (1855-1920). Unter Brechts Anleitung spezialisierte sich Kindermann auf neuere Literaturgeschichte. Brecht trat ab 1914 die Nachfolge von Jakob Minor als Ordinarius für Neuere deutsche Sprache und Literatur an. Zuvor hatte Albert Köster eine Berufung nach Wien abgelehnt und eine Empfehlung für Brecht ausgesprochen.⁴⁷⁹ Dieser war dafür bekannt, seine herausragenden Dissertanten zu fördern und hatte großen Erfolg, diese zu späteren Akteuren der Universitätsgermanistik im deutschsprachigen Raum zu machen.⁴⁸⁰ Am Wiener Seminar habilitierten sich während seiner Amtszeit eine beträchtliche Anzahl unterschiedlicher Universitätslehrerinnen, Universitätslehrer, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, darunter auch die ersten Frauen: 1921 Rudolf Payer von Thurn

⁴⁷⁶ Vgl. Birgit Peter, „Wissenschaft nach der Mode“ Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945. Positionen und Stationen“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 15-57.

⁴⁷⁷ Heinz Kindermann, *Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.), Nr. 1, Wien: Holzhausen, 1943, S. 6. In der Folge werden die Rundbriefe mit RB abgekürzt.

⁴⁷⁸ Im Meldezettel von Kindermann steht Papierhändler, während er in seinen Lebensläufen immer Buchhändler angab. Kindermann dürfte seine kleinbürgerliche bewusst in eine intellektuelle Herkunft abgewandelt haben. Vgl. Birgit Peter, „Antiziganismus, Antislawismus und Antisemitismus als Karrierestrategie. Über einen theaterwissenschaftlichen „Gründungsvater“, in: Oliver Rathkolb (Hg.), *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen: V & R unipress, Vienna Univ. Press, 2013, S. 173-181, hier: S. 173.

⁴⁷⁹ Vgl. Grabenweger (2016), S. 29-75.

⁴⁸⁰ Vgl. Ebd.

(1867-1932), 1921 Christine Touaillon (1878-1928)⁴⁸¹, 1922 Herbert Cysarz (1885-1986), 1924 Marianne Thalmann (1888-1975), 1924 war das Jahr als Heinz Kindermann sich habilitierte und 1926 Franz Koch (1888-1969). Als Brecht 1950 verstarb, erinnerte Kindermann in seinem Nekrolog in *Wissenschaft und Weltbild* an den „Impuls seiner Persönlichkeit“ der „noch lange in Forschung, Lehre und Dichtung“ nachwirken sollte.⁴⁸² Bereits als Student stach Kindermann unter seinen Kommilitonen durch sein exzellentes Erinnerungsvermögen und seine Geschicklichkeit im Umgang mit Professoren hervor. Alles Eigenschaften, die sich auf seinem weiteren Lebensweg bewähren sollten. Joseph Roth (1894-1939), damaliger Studienkollege von Kindermann und Rivale um Brechts Gunst, widmete ihm in seiner Erzählung „Der Vorzugsschüler“ 1916 eine treffende Beschreibung:

„Auch bei den Lehrern fand Anton Achtung. Daß er klug war, erkannten sie auf den ersten Blick. Er war übrigens ein äußerst notwendiges Nachschlagewerk, ein wandelndes Lexikon, er wußte alle Bücher, Verfasser, Jahreszahlen, Verlagsbuchhandlungen, er kannte alle neuen verbesserten Auflagen, er war ein Schnüffler und Bücherwurm. (...) Er gab immer Recht. Dem Professor gegenüber kannte er keinen Widerspruch.“⁴⁸³

Kindermann wurde bald zum Mitarbeiter Brechts befördert und mit „größeren Aufgaben“ von ihm betraut. Bereits 1915 setzte er ihn als Leiter der Bibliothek des Deutschen Seminars ein. „In meinen Anfängen habe ich als Bibliothekar des Germanistischen Seminars der Wiener Universität die große Fachbibliothek desselben völlig neu geordnet, aufgestellt und katalogisiert, sodass sie heute noch auf diesen Grundlagen aufbaut“, brüstete sich Kindermann 1945 in der „Denkschrift des Univ. Prof. Dr. Heinz Kindermann in der Angelegenheit seiner Enthebung“.⁴⁸⁴ Als Antisemit fühlte sich er seinen jüdischen Studienkollegen gegenüber überlegen und ließ sie durchaus seine Verachtung spüren. Der polnisch-jüdische Autor Józef Wittlin (1896-1976) war auch Student von Brecht und mit Roth eng befreundet. In einer Rede anlässlich einer Gedenkfeier zum fünften Todestages von Roth, 1944 in New York, äußerte er sich zu Kindermanns ausgrenzender Haltung:

„Es stellte sich heraus, daß Roth Lieblingsschüler von Professor Brecht war, den er häufig besuchte. Er zeigte ihm dann seine Gedichte, die der Professor sehr lobte. Der Assistent von Brecht dagegen, Dr. Heinz Kindermann, konnte Roth nicht leiden, ebenso auch uns nicht als Nicht-Germanen. Kaum daß er sich herabließ, unsere Fragen zu beantworten. (...) Heute

⁴⁸¹ Christine Touaillon war die erste habilitierte Germanistin und nach Elise Richter 1907 die zweite habilitierte Frau in Österreich. Vgl. ebd., S. 90-102.

⁴⁸² Heinz Kindermann, „Nekrolog Walter Brecht“, in: *Wissenschaft und Weltbild. Zeitschrift für Grundfragen der Forschung und Weltanschauung*, Wien (1950), S. 413.

⁴⁸³ Joseph Roth, „Der Vorzugsschüler“ [1916], in: ders., *Die Erzählungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 7-24, hier: S. 12, vgl. auch Peter (2008), S.18.

⁴⁸⁴ Denkschrift, fol. 2.

von einer so entfernten Perspektive aus gesehen, erscheint mir Dr. Kindermann als der ideale Prototyp eines Nazis. Und tatsächlich — er wurde Nazi.“⁴⁸⁵

Gleich nach seiner Promotion im Herbst 1918 erhielt Kindermann eine „Beschäftigung“ an der Universität Berlin, wo er Vorlesungen hörte und theatergeschichtliche Übungen bei Max Herrmann besuchte. Herrmann, Pioneer der Theaterwissenschaft, sollte er dann nach 1945, neben Brecht, auch als seinen prägenden Lehrer bezeichnen.⁴⁸⁶ 1919 wurde Kindermann vom deutschvölkischen Vertreter der Sudetendeutschen und Staatssekretär für Unterricht, dem ersten Bildungs- und Unterrichtsminister der jungen Republik Österreich, Raphael Pacher (1857-1936), „als blutjunger Doktor“⁴⁸⁷ für den Bereich Volksbildung ins Bundesministerium für Inneres und Unterricht geholt. Dort war er für die „völkische Ausrichtung“⁴⁸⁸ der Abteilung für Erwachsenenbildung, Kunsterziehung und Volksbüchereiwesen zuständig. Neben seiner Tätigkeit als Referent, arbeitete Kindermann weiterhin als Wissenschaftler, hielt Vorträge und veranstaltete Kurse. Nach seiner Habilitation 1924 bei Brecht über *Jakob Michael Reinhold Lenz und die Deutsche Romantik*⁴⁸⁹ erhielt er die Venia Legendi und wurde als Privatdozent für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Wien zugelassen. Seine Pläne für seine Vorlesungen sahen neben literaturgeschichtlichen auch schon zwei theaterwissenschaftliche zur „Geschichte des deutschen Mysterienspiels“ und zum „Individuum und Gesellschaft im deutschen Drama“ vor.⁴⁹⁰

Im Ministerium war Kindermann Ministerialvizesekretär von Alfred Eckmann⁴⁹¹, Ministerialrat für Kunst und Kultur und späterer Vorstand des Büros der Bundestheaterverwaltung. Durch Eckmann erhielt Kindermann ab 1925 die Position des administrativen Referenten für das Burgtheater und hatte diese bis 1926 inne.⁴⁹² In dieser Funktion hatte er die Aufgabe die künstlerische Direktion in „schwierigen, administrativen“ Angelegenheiten zu entlasten und Anspruch auf ein Büro im Burgtheater. Kindermanns Bestellung sollte in der Wiener Öffentlichkeit auf Widerstand gestoßen sein, wie er es selbst in seinem Burgtheaterbuch 1939 darstellte:

⁴⁸⁵ Józef Wittlin, „Erinnerungen an Joseph Roth“, in: Hermann Linden, *Joseph Roth. Leben und Werk; Ein Gedächtnisbuch*, Köln: Kiepenheuer, 1949, S. 48-58, hier: S. 52.

⁴⁸⁶ Vgl. Peter (2008), S. 22.

⁴⁸⁷ Heinz Kindermann, *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, Wien: Luser, 1939.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 201.

⁴⁸⁹ Heinz Kindermann, *J. M. R. Lenz und die deutsche Romantik. Ein Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte romantischen Wesens und Schaffens*, Wien: Braumüller, 1925.

⁴⁹⁰ Vgl. Peter (2008), S. 23.

⁴⁹¹ Zu den Lebensdaten von Alfred Eckmann konnten bislang keine Angaben gefunden werden.

⁴⁹² Ebd., S. 24.

„Die jüdisch-marxistische Presse, die meine völkische Einstellung kannte, schimpfte und brachte Karikaturen von mir. Es war zunächst die scheinbar unmöglichste und jedenfalls die undankbarste Aufgabe meines Lebens (...).“⁴⁹³

Schon vor seiner Referententätigkeit im Burgtheater setzte er sich für Sondervorstellungen für Jugendliche, Arbeiter, Arbeiterinnen und Angestellte im Theater ein, um der „breiten Masse“ die deutschen Klassiker, das „deutsche Kulturerbe“ nahe zu bringen. „Mir schwebte vor, das Burgtheater und die Staatsoper Arbeitern und Angestellten in weitem Maße zugänglich zu machen.“⁴⁹⁴ Eine Organisation mit Beteiligung aller Wiener Volksbildungsinstitute sollte dies ermöglichen, blieb aber in der Gründungsphase stecken, da sowohl die sozialdemokratische als auch die christlich-soziale und die „Großdeutsche Partei“, deren Mitglied Kindermann seit 1918 war, eigene „Kunststellen“ einrichteten.⁴⁹⁵ Kindermann verblieb nur die Aufgabe, die sogenannten Sonderaufführungen für diese Stellen zu organisieren. 1926 erhielt er eine außerordentliche Professur für Literaturgeschichte und Ästhetik an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Ein Jahr später wurde Kindermann 1927 zum ordentlichen Professor für deutsche Sprache und Literatur und zum Vorstand des deutschen Seminars an die Technische Hochschule Danzig berufen. Kindermann folgte in dieser Funktion Paul Kluckhohn (1886-1957) nach. Kluckhohn war mit Brecht eng befreundet.⁴⁹⁶ Als Brecht 1926 an die Universität Breslau berufen wurde, verhalf er Kluckhohn 1927 zur Wiener Lehrkanzel und Kindermann konnte als Professor in Danzig nachrücken. Trotz der räumlichen Distanz zu Wien blieb Kindermann in engem Kontakt zur Wiener Literaturwissenschaft und zu für sein Fortkommen wichtigen Persönlichkeiten. So startete er mit dem Wiener Altgermanisten Dietrich Kralik (1884-1959) und Brecht, die Herausgabe eines, auf 250 Bände konzipiertes, Sammelwerkes *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*.⁴⁹⁷ Außerdem galt er als Informant für österreichische Regierungsstellen.⁴⁹⁸ Als Kluckhohn 1931 einen Ruf nach Tübingen erhielt und die Universität Wien verließ, diskutierte die Fakultätskommission die Brecht Schüler Heinz Kindermann, Herbert Cysarz und Franz Koch als Kandidaten für den dritten Platz für die Berufung auf den Wiener Lehrstuhl. Letztlich ließ man den dritten Platz jedoch frei und Josef Nadler (1884-1963) wurde im Wintersemester 1930/31 berufen.⁴⁹⁹ Nadler galt als einer der prominentesten Literaturhistoriker. Er hatte an der

⁴⁹³ Die zweite Auflage erschien überarbeitet 1944 und alle weiteren Zitate stammen aus dieser. Heinz Kindermann, *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, Wien: Wiener Verl. 1944, S. 204.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., S. 202.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

⁴⁹⁶ Vgl. Grabenweger (2016), S. 86f.

⁴⁹⁷ *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*, Heinz Kindermann (Hg.), in Gemeinschaft mit Walter Brecht, Dietrich Kralik, Leipzig: Reclam, 1930 - 1943.

⁴⁹⁸ Vgl. Peter (2008), S. 30.

⁴⁹⁹ Vgl. Grabenweger (2016), S. 86f.

Karl-Ferdinands Universität in Prag Germanistik und Klassische Philologie studiert und 1908 bei August Sauer promoviert. Sauer war zu dieser Zeit Rektor der Universität und entwarf in seiner Rektoratsrede „Literaturgeschichte und Volkskunde“ eine neue Programmatik, die sich der „Landes- und Volkskunde und der Familiengeschichte“ bediente, um Literatur im Sinne einer „Literaturethnographie“ der deutschen Stämme und ihrer landschaftlichen Unterteilungen“ zu ordnen und bewerten.⁵⁰⁰ „Nadler folgt[e] in seiner großangelegten *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* seinem Lehrer“ und ergänzte seine Thesen um die „Sozial- und Kulturgeschichte.“⁵⁰¹ 1912 habilitierte er sich mit diesem Werk und publizierte es anschließend bis 1928 in vier Bänden⁵⁰², die eine „bewußte Positionierung stammeskundlicher Literaturgeschichtsschreibung innerhalb der Methodendiskussionen der Germanisten“ darstellten.⁵⁰³ Durch seine verständliche Ausdrucksweise, kombiniert mit vielen Abbildungen, erwarb er sich mit dem vielbeachteten Werk einen Bekanntheitsgrad in der Wissenschaft und Öffentlichkeit, weit über den seines eigenen Fachgebietes hinaus.⁵⁰⁴ Ab 1938 gab er die Bände, im Sinne einer national-völkischen Germanistik überarbeitet, unter dem Titel *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, erneut heraus.⁵⁰⁵ Nadler war im Umgang mit Kollegen oft animos und mit Studierenden autoritär, hatte aber im Gegensatz zu seinen Vorgängern kein Problem mit der immensen Arbeitsbelastung am germanistischen Institut in Wien.⁵⁰⁶ Unter anderem wurde auch wegen seiner stets überfüllten Vorlesungen 1935 das Auditorium Maximum in der Universität Wien gebaut.⁵⁰⁷ Auch Kindermann sollte später, ab 1943, das Auditorium Maximum für seine regelmäßigen, gut besuchten Sonderveranstaltungen nutzen. Unter Nadler promovierten, auf Grund seiner raschen und effizienten Beurteilung von Dissertationen, mehr Studierende als unter seinen Vorgängern, aber habilitieren durfte sich während seinem gesamten Ordinariat bis 1945 keine

⁵⁰⁰ Sebastian Meissl, „Germanistik in Österreich. Zu ihrer Geschichte und Politik 1918-1938“, in: Franz Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien: Europaverl., 1981, S. 475-496, hier S. 475.

⁵⁰¹ Vgl. ebd., S. 476.

⁵⁰² Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg: Habel, 1912-1928.

⁵⁰³ Irene Ranzmeier, *Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: De Gruyter, 2008, S. 63.

⁵⁰⁴ Vgl. Sebastian Meissl, „Der „Fall Nadler“ 1945-1950“, in: ders. (Hg.), *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945 - 1955*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 1986, S. 281-301, hier: S. 286 und Peter (2008), S. 46.

⁵⁰⁵ Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 4. völlig neubearb. Aufl., Berlin: Propyläen-Verl., 1938.

⁵⁰⁶ Vgl. Grabenweger (2016), S. 86f.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 87.

Wissenschaftlerin und kein Wissenschaftler.⁵⁰⁸ Nach Kriegsende erfolgte seine sofortige Suspendierung und 1947 seine Versetzung in den Ruhestand. Um seine Rehabilitierung bemüht, sollte 1948 seine *Literaturgeschichte Österreichs*⁵⁰⁹, die auch die Literaten der Gegenwart einbezog, erscheinen. Die heftigen Reaktionen vor allem in der Wiener Presse gegen dieses Vorhaben, gingen als „Fall Nadler“ in die unmittelbare Nachkriegsgeschichte ein und machten aus Nadler eine „Art Leitfigur und Identifikationsfigur für das sich neu formierende politische Lager aus ehemaligen Nationalsozialisten, alten Großdeutschen und einigen Feigenblattliberalen“, der 1949 gegründeten Partei, Verband der Unabhängigen (VdU).⁵¹⁰ Ein Publikationsverbot scheiterte und Nadler veröffentlichte seinen Text unter Auslassung der Literaturgeschichte nach 1918. Wie Sebastian Meissl 1986 in seinem Artikel „Der Fall Nadler“ zusammenfasste, sah sich Nadler selbst als „Opfer“, das „unrechtmäßig“ als Stellvertreter für eine ganzen Generation NS-Wissenschaftler die Konsequenzen aus seiner einschlägigen Betätigung ziehen musste, während andere Wissenschaftler, wie zum Beispiel auch Kindermann, bis auf eine zeitweilige Ausserdienststellung, ungeschoren blieben.⁵¹¹

Kindermann gehörte von 1918 bis 1926 der „Großdeutschen Partei“ in Österreich an. Nachdem im Frühjahr 1933 die NSDAP im Deutschen Reich an die Macht kam, trat er am 1. Mai der Partei in Danzig bei.⁵¹² Gleichzeitig unterzeichnete er das „Bekenntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat“.⁵¹³ Nach 1945 sollte er dazu betonen, dass er „automatisch“ mit allen anderen Professoren der Technischen Hochschule Danzig gehandelt habe.⁵¹⁴ Neben seinen universitären Vorlesungen, ging er ebenfalls seinem volksbildnerischen Impetus weiter nach und hielt unter anderem Vorträge in der „Reichsführerschule der Hitler-Jugend“.⁵¹⁵ Im Herbst 1936 erfolgte schließlich Kindermanns Berufung auf den Lehrstuhl für Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Münster.⁵¹⁶

Mit der Einrichtung des Reichserziehungsministeriums (REM) und der Hochschulkommission der NSDAP ab 1934, dem Nationalsozialistischen Deutschen

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 87f.

⁵⁰⁹ Josef Nadler, *Literaturgeschichte Österreichs*, Linz: Österr. Verl. f. Belletristik u. Wissenschaft, 1948.

⁵¹⁰ Meissl (1986), S. 290.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 295.

⁵¹² Ende Mai 1933 wurde die NSDAP stärkste Partei im Volksrat der „Freien Stadt Danzig“.

⁵¹³ Vgl. Grabenweger (2016), S. 69.

⁵¹⁴ Vgl. Peter (2008), S. 32.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 34.

⁵¹⁶ Vgl. dazu Wolfram Nieß, *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Univ. Wien, Phil. Dipl., 2007 und ders., *Von den Chancen und Grenzen akademischer Selbstbestimmung im Nationalsozialismus. Zur Errichtung des Instituts für Theaterwissenschaft 1941-1943*, in: Mitchell G. Ash (Hg.), *Geisteswissenschaften im Nationalsozialismus. Das Beispiel der Universität Wien*: V& R unipress, Vienna University Press, 2010, S. 225-259.

Dozentenbund (NSDDB) ab 1935 und dem Amt Wissenschaft in der Dienststelle Rosenberg ab 1936 organisierten die Nationalsozialisten die Universitäten, um Wissenschaft und Forschung nach NS-ideologischen Maßgaben zu instrumentalisieren. Als Kindermann, mittlerweile „Reichsdeutscher“, 1937 zum ordentlichen Professor für Literaturgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Münster ernannt wurde, bewies diese Beförderung seinen steigenden Stellenwert als NS-Wissenschaftler. Ebenso nützlich für seine weitere wissenschaftliche Karriere war seine Gewandtheit in der Kooperation mit oft untereinander konkurrierenden NS-Institutionen und Persönlichkeiten. Erstmals beschrieb Anne C. Nagel, Historikerin und Universitätsprofessorin in Gießen, die Geschichte des 1934 neu gegründeten Reichserziehungsministerium und seines Reichsministers, Bernhard Rust (1883-1945).⁵¹⁷ Der Stellenwert von Wissenschaft und Forschung war hoch und dementsprechend auch Rusts Einfluss als Minister, da in seinen Zuständigkeit die großen Bereiche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung fielen. Rust „nahm sein Amt überaus ernst“ und war ein „disziplinierter wie ausdauernder Behördenchef.“⁵¹⁸ Berufungen von Professoren waren eines der Hauptgeschäfte des Amtes Wissenschaft und zählten zu den wichtigsten Instrumenten in Bezug auf die Umgestaltung der Hochschulen im Sinne des Nationalsozialismus. Medizin, Technik und Naturwissenschaften wurden energisch bevorzugt, aber auch die Geisteswissenschaften wurden, wie Nagel betont, „darüber nicht per se vernachlässigt, sondern in den Bereichen besonders gefördert, wo sie auch nutzbringend zu sein versprochen.“⁵¹⁹ Obwohl die Wiener Theaterwissenschaft von Nagel nicht dezidiert mit aufgezählt wird, erfuhr das Fach, als „nutzbringend“ eingestuft und die „legitimatorischen Bedürfnisse des Regimes“ befriedigend, großzügige Zuwendung.⁵²⁰ 1943 erließ Rust den offiziellen Berufungserlass für Kindermanns und den Auftrag zur Errichtung eines Zentralinstituts für Theaterwissenschaft.⁵²¹ Joseph Goebbels (1897-1945) und Alfred Rosenberg (1893-1946), wesentliche Akteure in der NS-Wissenschaftspolitik, waren neben Rust auch ehrgeizig versucht, möglichst ihre Ressorts zu vergrößern. Alle standen in starker Konkurrenz zueinander. 1934 erhielt Rosenberg von Hitler die „Ernennung zum Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.“⁵²²

⁵¹⁷ Anne C. Nagel, *Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934-1945*, Frankfurt: Fischer, 2012.

⁵¹⁸ Nagel (2012), S. 79.

⁵¹⁹ Ebd., S. 287.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Rust unterzeichnete den Erlass und Auftrag persönlich. Vgl. Nieß (2007), S. 157.

⁵²² Nagel (2012), S. 123.

Rosenberg schloss sich schon früh der „Bewegung“ an und gründete 1928 den „Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK)“, aus der später dann die „NS-Kulturgemeinde“ hervorging.⁵²³ Auf den KfdK baute ab 1934 die Dienststelle Rosenberg auf, für die Walter Stang (1895-1945) in Konkurrenz zu „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser (1899-1945)⁵²⁴ ein „Dramaturgisches Büro“ einzurichten begann. Kindermann arbeitete ebenfalls für die Dienststelle Rosenberg, als Lektor für das Amt „Schrifttumspflege“ und wertete dort Publikationen, wie das Periodikum *Bücherkunde*, auf ihre NS-ideologische Tauglichkeit aus.⁵²⁵ Ab 1938 stand Kindermann auch in Verbindung zur Abteilung „Ahnenerbe“, der Dienststelle „Reichsführer SS“ und war neben seinen Mitgliedschaften beim Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB), der NS-Volkswohlfahrt und dem Luftschutzbund auch förderndes Mitglied der SS.⁵²⁶ Kindermanns wissenschafts- und kulturpolitisches Netzwerk förderte ihn, um seine Pläne für ein theaterwissenschaftliches Institut an der Universität Wien realisieren zu können. Nachdem Nadler seit 1931 den Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte in Wien inne hatte, für den sich Kindermann vergeblich beworben hatte, suchte er nach an einer anderen Möglichkeit, um seine Universitätskarriere voran zu bringen. Das Fach Theaterwissenschaft bot die Gelegenheit, sich in Wien wissenschaftlich zu profilieren. Zu dieser Zeit wurden an der Universität Wien theatergeschichtliche Vorlesungen im Rahmen der Literaturgeschichte abgehalten, die Etablierung eines eigenständigen theaterwissenschaftlichen Institutes war an der Philosophischen Fakultät nicht geplant. Eduard Castle (1875-1959), Extraordinarius für Neuere deutsche Literaturgeschichte, hielt bis 1938 neben seinen literatur- auch theatergeschichtliche Lehrveranstaltungen.⁵²⁷ Doch Wiens Stellenwert als Theaterstadt im NS-Reich war im Steigen begriffen, wie Bogusław Drewniak, polnischer Historiker, bereits in seinem 1983 erschienen Buch *Das Theater im NS-Staat* anhand der Akten des Bundesarchiv Koblenz nachwies.⁵²⁸ Goebbels kündigte 1938 anlässlich der Reichstheaterwoche in Wien an, eine große, deutsche Reichsheaterakademie in Wien gründen zu wollen, analog zu der bereits gegründeten Reichsfilmakademie in Babelsberg. Letztlich wurde dieses Vorhaben aber von Reichsfinanzminister Johann Ludwig Graf

⁵²³ Frank-Rutger Hausmann, *Die Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“*, Frankfurt: Klostermann, 2011, S. 650.

⁵²⁴ Vgl. Stefan Hüpping, *Rainer Schlösser (1899 - 1945). Der „Reichsdramaturg“*, Bielefeld: Aisthesis 2012., S. 145.

⁵²⁵ Vgl. Drewniak (1983), S. 24f und vgl. Peter (2008), S. 35.

⁵²⁶ Vgl. Peter (2008), S. 39.

⁵²⁷ Castle wurde nach dem Anschluss auf Grund seiner „marxistisch-liberalen“ Einstellung und seines Befürwortens der Eigenständigkeit der österreichischen Literatur und des Theaters der Habsburgermonarchie in der von ihm herausgegeben „Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte“ vorzeitig in den Ruhestand versetzt. Vgl. Illmayer (2009), S. 15.

⁵²⁸ Vgl. Drewniak (1983), S. 356.

Schwerin von Krosigk (1887-1977) abgelehnt und 1940 von Goebbels seinerseits zurückgestellt.⁵²⁹

Rainer Schlösser arbeitete zunächst beim *Völkischen Beobachter* und wurde im August 1933 von Goebbels ins Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda geholt, zum Reichsdramaturgen ernannt und ab Oktober offiziell als Referent in der Theaterabteilung bestätigt.⁵³⁰ Binnen kurzer Zeit sollte Schlösser zum höchsten Theaterbeamten des Reiches aufsteigen. Nach dem Tod des Leiters der Theaterabteilung, des Schauspielers Otto Laubinger (1892-1935), übernahm Schlösser im Herbst 1935 die Leitung der Abteilung, gleichzeitig mit der Leitung der Fachschaft Bühne und der Präsidentschaft der Reichstheaterkammer.⁵³¹ Die Reichstheaterkammer war seit 1934 Teil der Reichskulturkammer und Schlösser stand ihr bis 1938 vor.⁵³² Danach, von 1938 bis 1942 der Schauspieler Ludwig Körner (1880-1968) und bis 1945 der Schauspieler Paul Hartmann (1889-1977).⁵³³ Wie Stefan Hüpping in seiner 2012 erschienene Dissertation *Rainer Schlösser (1899-1945). Der „Reichsdramaturg“* darstellt, ging es den Nationalsozialisten um „die Etablierung einer Reichsdramaturgie“, die sie als „bis dahin einzigartige Errungenschaft“ bezeichneten, um „ein genuin deutsches Nationaltheater zu begründen.“⁵³⁴ Dementsprechend bestand Schlössers Arbeitsauftrag darin, Theaterstücke auf ihre Konformität mit nationalsozialistischen Grundsätzen hin zu überprüfen. Das Thema „Nationaltheater und Dramaturgie“ wurde gleich mit Beginn der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 vor allem in programmatischen Schriftenreihen abgehandelt. Zu diesen zählten Titeln wie 1933 *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*⁵³⁵, das Organ des Kampfbunds für deutsche Kultur Gruppe Theater, dem außerdem Schlösser selbst vorstand und im selben Jahr die Schriftenreihe des Theater-Tageblatts *Der Weg zum Deutschen Nationaltheater*⁵³⁶ sowie ab 1939 *Das Nationaltheater*⁵³⁷, herausgegeben von Otto C. A. zur Nedden und dem theaterwissenschaftlichen Institut der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Paul Beyer schrieb 1933 seinen Essay *National-Dramaturgie. Ein*

⁵²⁹ Vgl. Drewniak (1983), S. 22.

⁵³⁰ Hüpping (2012), S. 187.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Nach seinem Ausscheiden aus dem Amt des Präsidenten der Reichstheaterkammer übertrug Schirach seinem langjährigem Weggefährten das Kulturamt der Hitler Jugend. Vgl. Hüpping (2012), S. 222.

⁵³³ Zur Gründung der Reichstheaterkammer und den Personalveränderungen vgl. Bärbel Schrader, „Jederzeit widerruflich“. *Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates*, Berlin: Metropolverl., 2008, S. S123-162.

⁵³⁴ Hüpping (2012), S. 137.

⁵³⁵ *Bausteine zum Deutschen Nationaltheater*, Organ der N.S.-Kulturgemeinde, 1933-1937, danach von 1942 *Deutsche Dramaturgie. Zeitschrift für die Probleme der darstellenden Künste*, 1942-1944.

⁵³⁶ *Der Weg zum deutschen Nationaltheater. Theater-Tageblatt; Schriftenreihe Des Theater-Tageblatts*, 1933.

⁵³⁷ *Das Nationaltheater. Schriftenreihe des theaterwissenschaftlichen Instituts der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Theaterwissenschaftliches Institut (Hg.), 1939-.

erster Versuch⁵³⁸, Hermann Wanderscheck 1938 *Deutsche Dramatik der Gegenwart* und 1943 *Dramaturgische Appassionata*⁵³⁹, Otto C.A. zur Nedden 1940 *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert* 1940⁵⁴⁰ und Heinz Kindermann *Theater und Nation* 1943.⁵⁴¹ Schlösser publizierte selbst Beiträge in den *Bausteinen* und hielt immer wieder Vorträge zum Thema, so auch im November 1943 anlässlich der Kulturtage der Hitler-Jugend des Gebietes Sachsen in der Staatsoper zu Dresden unter dem Titel *Uns bleibt die heilige deutsche Kunst*: „Am überzeugendsten verdichtet sich aber der Geist, die Gesinnung, Haltung und Hoffnung einer Nation in ihrer Kunst.“⁵⁴² Schlösser plante auch die Dramaturgenausbildung an den Universitäten zu etablieren. Zunächst beschränkte man sich bei der dramaturgischen Ausbildung auf Schulungen zur „richtigen“ Einstellung künftiger Dramaturgen, veranstaltet von der Reichstheaterkammer gemeinsam mit Niessen und dem Institut für Theaterwissenschaft in Köln, später sollte dann eine „Reichshochschule für Dramaturgie“ eingerichtet werden.⁵⁴³

Auch Rosenberg hatte, wenn auch andere, Pläne für Wien. Jutta Wardetzky, Theaterwissenschaftlerin in der DDR, wies bereits 1983 in ihrem Band *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland* ausführlich drauf hin. Die „Abteilung Theater“, später „Amt für Dramaturgie und Darstellende Kunst“, im Amt Rosenberg hingegen wollte eine Institution mit dem Namen „Das deutsche Nationaltheater Wien“ gründen.⁵⁴⁴ Die Erziehungs- und Forschungsstätte, mit eigener Bibliothek, Zeichensälen und Werkstätten sollte als Internat geführt und mit zwei angeschlossene Bühnen, das Akademietheater und das Schönbrunner-Schlosstheater ausgestattet werden. Die Leistungen des künstlerischen Nachwuchses wollte man auf den Salzburger Festspielen der Weltöffentlichkeit präsentieren. Im Hintergrund dieser unterschiedlichen kulturpolitischen Entwicklungen ist Kindermanns Strategie als maßgeblicher Beitrag, für eine zukunftsorientierte Theaterwissenschaft nach NS-Ideologie in Wien zu verstehen. Birgit Peter, Expertin zur Geschichte der Wiener Theaterwissenschaft an der Universität Wien, bezeichnete Kindermanns Hinwendung zur Theaterwissenschaft als „politisch kalkulierten Schritt, den

⁵³⁸ Paul Beyer, *National-Dramaturgie. Ein „erster“ Versuch; Praktische Untersuchungen über die nahe Zukunft der Dramatik in Deutschland*, Berlin: Theater-Tageblatt, 1933, (Der Weg zum Deutschen Nationaltheater 1).

⁵³⁹ Hermann Wanderscheck, *Deutsche Dramatik der Gegenwart. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben*, Berlin: Bong, 1938 und ders., *Dramaturgische Appassionata*, Leipzig: Beck, 1943.

⁵⁴⁰ Otto C. A. zur Nedden, *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert. Abhandlungen zum Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart*, Würzburg-Aumühle: Triltsch, 1940, (Das Nationaltheater 4).

⁵⁴¹ Heinz Kindermann, *Theater und Nation*, Leipzig: Reclam, 1943.

⁵⁴² Rainer Schlösser, *Uns bleibt die heilige deutsche Kunst. Rede anlässlich der Kulturtage der Hitler-Jugend des Gebietes Sachsen am 7. November 1943 in der Staatsoper zu Dresden*, Dresden: NSDAP, Hitler-Jugend, Gebiet Sachsen (16), 1943, S. 1.

⁵⁴³ Vgl. Jutta Wardetzky, *Theaterpolitik im Faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*. 1. Aufl., Berlin: Henschel, 1983, S. 77.

⁵⁴⁴ Vgl. Wardetzky (1983), S. 78.

Forschungsschwerpunkt in den frühen 1940er Jahren auf den Gegenstand Theater zu verlagern.“⁵⁴⁵ In Schlösser, mit dem Kindermann seit 1934 bekannt war, hatte er einen hochrangigen Fürsprecher im Propagandaministerium.⁵⁴⁶ In seinen Schriften zollte Kindermann ihm auch deutlich Anerkennung, und lobte seine Strategie, mit der er das Theater in die dramaturgisch, „richtigen“ Bahnen zu lenken wußte.

„Wenn aber der Reichsdramaturg Rainer Schlösser den Theaterleitern zurief (...): Das Amt des Theaterleiters muß heute ein verantwortungsvolleres und umfassenderes sein, (...) dann dürfen wir davon überzeugt sein, dass das deutsche Theater diesen Weg der volkhaften Bedingtheit heute immer energischer einschlagen wird.“⁵⁴⁷

Nach dem Erscheinen von Kindermanns Buches *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, 1940, erhielt er auch von einer weiteren Seite offizielle Unterstützung. Baldur von Schirach, ehemaliger Reichsjugendführer, wurde im Juni 1940 als Nachfolger von Josef Bürckel (1895-1944) zum Reichstatthalter und Gauleiter von Wien ernannt. Schirach würdigte Kindermanns Ambitionen im Sinne der NS-Wissenschaft und lud ihn als Festredner, neben „Reichsdramaturgen“ Schlösser, zur Raimund-Woche Anfang Juni 1940 nach Wien ein.⁵⁴⁸ Frank-Rutger Hausmann erwähnt in seinem 2011 erschienenen Buch *Die Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“* auch die Theaterwissenschaft in Zusammenhang mit der NS-Kulturpolitik und stellt fest: „Nur in seltenen Fällen ist eine Zusammenarbeit zwischen universitären Theaterwissenschaftlern und Vertretern der Kulturpolitik nachweisbar.“⁵⁴⁹ Zu diesen zählte Hausmann neben Kindermann und Niessen auch Robert Stumpf (1904-1937). Rudolf Münz (1931-2008), Theaterwissenschaftler und Rektor der Theaterhochschule in Leipzig, bezeichnete Stumpf 1974 als „der erste offen faschistische Theaterwissenschaftler“⁵⁵⁰, der in einem Vortrag von 1935 an der Berliner Universität seine Vorstellung einer deutschen Nationalbühne umriss, deren Ursprung er in den germanischem Kultspielen annahm. Seine Thesen stellte er, wie Hulfeld 2006 nachwies, zur Entwicklung mittelalterlichen Theaters ganz dicht neben nationalsozialistische Ideologie.⁵⁵¹ Katrin Kröll, Expertin für mittelalterliches Theater, analysierte 2009

⁵⁴⁵ Peter (2008), S. 19.

⁵⁴⁶ Vgl. Nieß (2007), S. 120.

⁵⁴⁷ Kindermann (1943), S. 59f.

⁵⁴⁸ Vgl. Peter (2008), S.43.

⁵⁴⁹ Hausmann (2011), S. 652.

⁵⁵⁰ Rudolf Münz, „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe XXIII*, H. 3/4 (1974) S 333-348, hier S. 341.

⁵⁵¹ Vgl. Hulfeld (2006), S. 313.

Stumpfls Ursprungstheorien für mittelalterliches Theater genauer.⁵⁵² Stumpfl gehörte gemeinsam mit Lily Weiser (1898-1987), Otto Höfler (1901-1987) und Richard Wolfram (1901-1995) zu den Schülern des Germanisten Rudolf Much (1862-1936), die eine „Theorie über *Geheime Totenkulte arischer Männerbünde*“⁵⁵³ lancierten. Ihre Schriften darüber entsprachen dem vom „Ahnenerbe der SS“ propagierten Germanenbild und sie beteiligten sich „in dieser Institution aktiv“ und „nutzen sie für ihre wissenschaftliche Laufbahn.“⁵⁵⁴ Stumpfl habilitierte sich 1933 bei Petersen in Berlin mit einer Schrift über *Die Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*⁵⁵⁵ und sollte nach Verleihung der Venia 1934 die Nachfolge von Herrmann am theaterwissenschaftlichen Institut antreten. Nicht einwandfreie Gutachten von Petersen und Arthur Hübner (1835-1937) verhinderten schließlich doch seine Berufung. Stumpfl wandte sich in Folge dessen von der Theaterwissenschaft ab und nahm einen Ruf an das Germanistische Seminar in Heidelberg an. Kindermann hatte davor mehrere Publikationen mit persönlicher Widmung Stumpfls erhalten.⁵⁵⁶ Stumpfls Thesen hatten eine lange Nachwirkung, noch im Jahr 1949 sollte sich Niessen positiv dazu äußern:

„Zweifellos viel verloren hat die Theaterwissenschaft an D r. R o b e r t S t u m p f l (Berlin) (...) wir werden noch oft Gelegenheit haben, sich seiner immensen Belesenheit zu bedienen, werden aber auch nicht umhin können, einseitige Betrachtungsweisen auf das rechte Maß zurückzuführen.“⁵⁵⁷

Auch Kindermann stand, wie Stumpfl, in engem Kontakt zur Kulturpolitik und orientierte seine Forschungen geschickt an NS-ideologischen Maßstäben. Er setzte sich zudem für die Aufführung ‚ostmärkischer‘ Dramenautoren ein und lobte die „Neu-Europa-Pläne“, nach denen deutsche Theater „die wichtigsten ausländischen Klassiker in mustergültigen Aufführungen präsentiere(n) und damit den Heimatländern dieser Dramatiker den Weg weise(n).“⁵⁵⁸

Kindermanns Ambition als führender Literaturwissenschaftler im Deutschen Reich zu gelten, ließ ihn seit 1933 unermüdlich publizieren.⁵⁵⁹ Die Bewertung seiner zahlreichen Werke aber fiel widersprüchlich aus. Während Kindermann selbst seine Arbeiten als rein

⁵⁵² Vgl. Katrin Kröll, „Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ‚germanische Zukunft Europas‘. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weiser, Höfler, Wolfram, Stumpfl) und das Konstrukt eines ‚anderen‘ Mittelaltertheaters“, in: Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 133-174.

⁵⁵³ Kröll (2009), S. 139.

⁵⁵⁴ ebd., S. 153.

⁵⁵⁵ Robert Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin: Junker & Dünnhaupt, 1936.

⁵⁵⁶ Vgl. Kröll (2006), S. 158. Birgit Peter informierte Katrin Kröll über die von Stumpfl an Kindermann gewidmeten Bücher.

⁵⁵⁷ Carl Niessen (1949), S. 587.

⁵⁵⁸ Hausmann (2011), S. 654.

⁵⁵⁹ Vgl. Peter (2008), S. 32-44.

wissenschaftlich betrachtete, war man in der Reichsschrifttumskammer in Berlin anderer Ansicht und stufte sie 1939 als „nur populär-wissenschaftlich“ ein.⁵⁶⁰ Um seine Pläne in Richtung eines Ordinariats für Theaterwissenschaft nun gezielter zu unterstützen, arbeitete er an einer repräsentativen Publikationsliste, die auch die letzte Kritik an seiner Wissenschaftlichkeit zerstreuen sollte. 1938 erschien *Die Commedia dell'arte und das deutsche Volkstheater*, 1939 *Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters* und *Der Lebensraum des Burgtheaters*, 1940 *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers* und 1941 *Grillparzers Werke in sechs Bänden*.⁵⁶¹ 1941 konnte er den Leitartikel „Ferdinand Raimund der Volksdramatiker unserer Nation“⁵⁶² in *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, als dessen Herausgeber Schirach seit 1940/41 fungierte, plazieren. Dadurch erhoffte sich Kindermann eine reale Chance für die Errichtung eines Institutes für Theaterwissenschaft unter seiner Leitung.

Zentralinstitut für Theaterwissenschaft

Im Jänner 1941 erging durch den Kurator der wissenschaftlichen Hochschulen Walter von Boeckmann, die Anregung an die Philosophische Fakultät der Universität Wien eine Lehrkanzel für Theaterwissenschaft zu errichten und mit Kindermann zu besetzen. Dekan Viktor Christian (1885-1963) informierte während einer Kommissionssitzung der Dekanatskanzlei der Philosophischen Fakultät am 4. Jänner 1941 die Teilnehmenden offizielle darüber. Wolfram Nieß machte 2007 für seine ausführliche Diplomarbeit, *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, diesen ersten Aktenvermerk zur Errichtung des Institut für Theaterwissenschaft ausfindig.⁵⁶³ Das Amt des Kurators wurde 1940 eingerichtet und war als Instanz zwischen Universität und Reichsministerium geschaltet. Boeckmann fungierte gleichzeitig als Vertreter von Reichserziehungsminister Rust und als Sachberater von Reichstatthalter Schirach dessen Anregung er übermittelte. Daraufhin begann der Prozess zur Begründung des Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft an der Universität Wien und zur Berufung von Kindermann als dessen Ordinarius, der sich letztlich von Jänner 1941 bis Dezember 1942

⁵⁶⁰ Mechtild Kirsch, „Heinz Kindermann. Ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler“, in: Wilfried Barner, Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel*, Frankfurt am Main, 1996, S. 47-59, hier: S. 51.

⁵⁶¹ Heinz, Kindermann, *Die Commedia dell'arte und das deutsche Volkstheater*, Leipzig: Keller, 1938, ders., *Der Lebensraum des Burgtheaters*, Wien: Luser, 1939a, ders., *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, Wien: Wiener Verl., 1943a.

⁵⁶² Heinz Kindermann, „Ferdinand Raimund der Volksdramatiker unserer Nation“, in: *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, H. 9/11 (1941), S. 1-11.

⁵⁶³ Vgl. Nieß (2007), S. 29.

hinziehen sollte.⁵⁶⁴ In einer Rede zum „Wiener Kulturprogramm“, gehalten am 6. Mai 1941 im Burgtheater, setzte sich Schirach dann persönlich für Kindermann ein, ohne diesen dabei namentlich zu erwähnen und kündigte die Errichtung neuer Lehrstühle an der Universität Wien an.

„Es wird Sorge dieser Stadt sein, die ihr zugewiesenen Rechte und Pflichten als Vermittlerin deutschen Wesens nach dem Südosten auszubauen. Dies wird auch durch Errichtung neuer Lehrstühle zur geistigen Erforschung des Südostraumes vor allem nach außen hin, dokumentiert. Daneben wird die Universität auch der Bühnenforschung zur Verfügung stehen. So ist damit zu rechnen, daß nach Beendigung des Krieges der großen Theatertradition Wiens durch die Errichtung eines Lehrstuhles für Theaterwissenschaft Rechnung getragen werden wird.“⁵⁶⁵

In absoluter Gewissheit auf die Unterstützung von Schirach, schrieb Kindermann im Mai 1941 von Münster aus einen Brief an Dekan Christian. Darin kündigte er den Wunsch des Reichstatthalters an, einen Lehrstuhl für Theatergeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Wien schaffen und Kindermann als Lehrstuhlinhaber einsetzen zu wollen.⁵⁶⁶

„Erst nach längerem Zögern (...) erlaube ich mir, an Sie zu schreiben, wiewohl dies einem Wunsch der Wiener Reichsstatthalterei entspricht. (...) Es handelt sich um den an der Wiener Universität neu zu schaffenden Lehrstuhl für Theatergeschichte und Theaterwissenschaft. Mir war schon vor längerer Zeit seitens der Wiener Reichsstatthalterei davon mit dem Bedeuten Mitteilung gemacht worden, dass man mich gerne auf diesem Lehrstuhl sähe. (...) Und schließlich wurde mir vor Kurzem der Wunsch mitgeteilt, ich möge mich mit den dafür massgeblichen Faktoren der Philosophischen Fakultät (...) in Verbindung setzen.“⁵⁶⁷

Die Philosophische Fakultät reagierte ablehnend auf Kindermanns Initiative zur Schaffung eines neuen Lehrstuhl für Theaterwissenschaft und die Berufung seiner Person darauf.⁵⁶⁸ Besonders heftig opponierten in der Fakultät die Germanisten, allen voran Josef Nadler.⁵⁶⁹ Im Berufungsverfahren trat er für eine Theaterwissenschaft als eigenständige Disziplin außerhalb der germanistischen Fächer und mit Betonung einer internationalen Ausrichtung ein. Den Germanist Kindermann sah er für die Position des Lehrstuhlinhabers für allgemeine Theaterwissenschaft und Theatergeschichte als ungeeignet an, da er ihm Unwissenschaftlichkeit in seinen theaterwissenschaftlichen

⁵⁶⁴ 2007 ausführlich dargestellt in der Diplomarbeit von Wolfram Nieß *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität*.

⁵⁶⁵ Baldur von Schirach, *Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach im Wiener Burgtheater am Sonntag den 6.4.1941*, Gaupropagandaamt Wien d. NSDAP, Wien: Zentralverl. d. NSDAP, 1941, S.18 und vgl. Peter (2008), S. 45.

⁵⁶⁶ Vgl. Peter (2008), S. 44.

⁵⁶⁷ Heinz Kindermann Brief an den Dekan, Münster 12.05.1941, UAW Philosophische Fakultät der Universität Wien 1822 aus 1939/40/41, [= „UAW Phil. Fak. 1822“], fol. 61-63, hier fol. 61.

⁵⁶⁸ Vgl. Peter (2008), S. 47f, vgl. Nieß (2007), S. 100f, vgl. dazu auch: Edith Saurer, „Institutsgründungen 1938-1945“, in: Gernot Heiss, (Hg.), *Willfährige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938 - 1945*, Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, 1989, S. 303-328 und Hilde Haider, „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, in: Margarete Grandner, Gernot Heiss, *Zukunft Mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, Innsbruck, Wien: Studien-Verl., 2005, S. 137-155.

⁵⁶⁹ Vgl. Nieß (2007), S. 130f.

Publikationen attestierte. Nadler, der sich selbst im Rahmen seiner Vorlesungen auch theaterhistorischen Themen widmete und theaterwissenschaftliche Dissertationen betreute, wollte unter keinen Umständen ein theaterwissenschaftliches Institut innerhalb der Germanistik verankert wissen. Dies hätte für ihn die Aufgabe seiner theaterhistorischen Vorlesungen und Dissertationsbetreuung bedeutet und in weitere Folge die unmittelbare Konkurrenz Kindermanns.⁵⁷⁰ Dementsprechend wollte er die Gründung eines Instituts für Theaterwissenschaft verhindern. Unbeeindruckt davon, verfolgte man im Reichserziehungsministerium indessen andere Pläne. Mit Ministerialrat Herman Walther Frey (1888-1968), Ministerialrat im Amt Wissenschaft des Reichserziehungsministerium, stand Kindermann spätestens seit 1942 in gutem Kontakt. Freys Zuständigkeitsbereich umfasste die Besetzungen von Lehrstühlen an Hochschulen und die Steuerung von Forschungsaufträgen im Ausland.⁵⁷¹ Zudem war er zuständig für die Fächer Theater- und Musikwissenschaft, Archäologie, Vor und Frühgeschichte, Kunstgeschichte sowie evangelische und katholische Theologie.⁵⁷² Freys Einfluss im Amt Wissenschaft im Reichsministerium war nach Oliver Bordin beträchtlich und die Ministerialräte zählten „zu den einflussreichsten Vertretern der nationalsozialistischen Wissenschaftspolitik.“⁵⁷³ Dies erklärt auch, warum sich Kindermann so offensichtlich um Frey bemühte. Wie Nieß ausführt, war sein Einfluss auf Frey nicht unwesentlich gewesen, da angedacht wurde, die Hochschulstadt Wien als Sitz für ein „Reichsinstitut für Kunde des deutschen Theaters“ auszuwählen und Kindermann als dessen Leiter einzusetzen.⁵⁷⁴ Das Institut sollte nach seiner Etablierung aus dem universitären Umfeld losgelöst werden und direkt unter der Führung des Erziehungsministerium stehen. Bereits im Herbst 1941 reduzierte Frey Schirachs Einfluss im Projekt „Wiener Reichstheaterinstitut“ auf budgetäre Verhandlungen mit dem Finanzministerium. Letztlich scheiterte das Projekt aber an der Finanzierung und Frey ersuchte im November 1942 die Philosophische Fakultät der Universität Wien, um einen Dreivorschlag für den neu zu errichtenden Lehrstuhl für Theaterwissenschaft. Kindermann wurde an dritter Stelle nach Willi Flemming an erster

⁵⁷⁰ Vgl. Birgit Peter, „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann. Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer als deutsche Volksdramatiker“, in: Stephan Kurz, Michael Rohrwasser, Daniel Strigl (Hg.), *Der Dichter und sein Germanist. Symposium in Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*, Wien: New Academic Press, 2012, S. 81-95, hier S. 81.

⁵⁷¹ Vgl. Oliver Bordin, „Herman-Walther Freys wissenschaftspolitische Bedeutung - eine Skizze“, in: Michael Custodis (Hg.), *Herman-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerke; NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, Münster: Waxmann, 2014, S. 91-144, hier S. 92.

⁵⁷² Vgl. Michael Custodis, „Kontinuität und Loyalität - Freys Wissenschaftsnetzwerk“, in: ders. (Hg.), *Herman-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerke; NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, Münster: Waxmann, 2014, S. 29-42, hier: S. 29.

⁵⁷³ Bordin (2014), S. 100.

⁵⁷⁴ Vgl. Nieß (2007), S. 159.

und Carl Niessen an zweiter Stelle gereiht. Reichserziehungsminister Rust vernachlässigte die Reihung und berief am 19. Jänner 1943 Kindermann als ordentlichen Professor auf den neu geschaffenen Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an der Universität Wien und beauftragte ihn mit der sofortigen Gründung eines „Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft.“ Der Führungsanspruch des Reichserziehungsministeriums an das Institut blieb weiterhin erhalten, wie Frey gegenüber Boeckmann im März 1943 zu verstehen gab.⁵⁷⁵ Zu einem, nicht näher definierten Zeitpunkt, war die Errichtung eines zentralen Reichsinstitutes im Zusammenarbeit mit der Reichsstatthalterei, mit Angliederung an die Universität Wien und unter Leitung des Reichserziehungsministeriums geplant.⁵⁷⁶ Als Räumlichkeiten stellte Schirach die Beletage im Michaelertrakt in der Wiener Hofburg zur Verfügung.⁵⁷⁷ Am 1. April 1943 begann Kindermanns offizielle Arbeit als Direktor des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft, vom *Deutschen Volksblatt* in Voraussicht kommender Zeiten als Direktor des Reichsforschungsinstituts für Theatergeschichte und Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Wien bezeichnet.⁵⁷⁸ Bei der Institutseröffnung am 25. Mai 1943 in Anwesenheit zahlreicher Polit-Prominenz, waren der stellvertretende Gauleiter Karl Scharizer (1901-1956), der Geschäftsführer der Reichstheaterkammer und Leiter des Wiener Gaupropagandaamtes Alfred E. Frauenfeld und der stellvertretende Generalkulturreferent Hermann Stuppäck (1903-1988), Nachfolger von Walter Thomas (1908-1970), anwesend. In seiner Eröffnungsrede mit dem Titel „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“⁵⁷⁹ dankte Kindermann an erster Stelle Reichserziehungsminister Rust, dann Reichsleiter Schirach, Reichsdramaturg Schlösser und Paul Hartmann, damaliger Präsident der Reichstheaterkammer sowie seinem ehemaligen Vorgesetzten im Ministerium Eckmann und Burgtheater-Direktor Lothar Müthel (1896-1964)⁵⁸⁰. Mit der Aufzählung seiner namhaften Unterstützer aus Wissenschafts- und Kulturpolitik und der nachdrücklichen Betonung der Notwendigkeit der Gründung des Zentralinstitutes in Wien hob er den Stellenwert des Institutes für das Reich hervor.

„Man entschloß sich, dieses Institut noch inmitten des großen Völkerringens zu schaffen, weil ja gerade jetzt die brennende Lebensnotwendigkeit des Theaters auch inmitten des

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 162.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 93.

⁵⁷⁷ Vgl. Delavos/Herfert, (2008), S. 57.

⁵⁷⁸ Vgl. Karteikarte Kindermann Prof. Dr. Heinz, Deutsches Volksblatt, 14. April 1943, *Schlagwortkartei 15.4.-4.6.1943*, TFMA.

⁵⁷⁹ Heinz Kindermann, „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“, in: Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Nr. 1, 1943, S. 5-9, TFMA.

⁵⁸⁰ Müthel war deutscher Schauspieler und Regisseur und seit 1933 Mitglied der NSDAP. Er leitete von 1939 bis 1945 das Wiener Burgtheater und erhielt zahlreiche NS-Ehrungen: Präsidialrat der Reichstheaterkammer, 1934 Staatsschauspieler, 1942 Generalintendant. Vgl. Klee (2009), S. 384.

Kriege (...) und weil man wünscht, daß von diesem Zentralinstitut gerade auch dem Forschungsbereich Theater und Nation besondere Beachtung geschenkt werden soll.⁵⁸¹

Nach dem Ende des Krieges 1945 erhielt Kindermann zunächst Berufsverbot und wurde am 17. Mai 1945, auf Grund seiner Mitgliedschaft in der NSDAP seines Amtes enthoben.⁵⁸² Kindermann zählte zu jenen Hochschullehrern, wie z.B. auch der Volkskundler des SS „Ahnenerbes“ Richard Wolfram (1901-1995) und der Historiker Taras Borodajkewycz (1902-1984) für die sich nach 1945 Erklärungen, Verharmlosungen und Persilscheine aller Art fanden, um sie an den Universitäten zu halten, statt die Vertriebenen von 1938 zurückzuholen.⁵⁸³ Von 1945 bis 1949 übernahm Eduard Castle als Honorarprofessor die Leitung des Institutes. Nach dessen Versetzung in den Ruhestand 1949, verwaltete Friedrich Kainz, ordentlicher Professor für Ästhetik am Institut für Philosophie, interimistisch das Institut. Beide trugen auch, auf Grund ihrer fehlenden Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des Instituts und ihrer Entscheidungen, die vorhandenen Strukturen unverändert zu übernehmen, wesentlich zur Reetablierung des Instituts und damit zur Etablierung der Theaterwissenschaft in Österreich bei.⁵⁸⁴ Letztlich bereiteten diese Maßnahmen auch Kindermanns Rehabilitierung vor, welche 1954 erfolgte. Seine Entlastungsstrategien in Form von Memoranden in unterschiedlichen Varianten, die er in der Zeit von 1945 bis zu seiner Wiedereinsetzung 1954 verfasste, hat die Theaterwissenschaftlerin Veronika Zangl 2008 gesichtet und analysiert.⁵⁸⁵ In seinen Ausführungen über seine Tätigkeiten und Publikationen während des NS-Regimes, schreibt sie, untergrub Kindermann das Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit, forderte seine „wissenschaftlichen Leistungen auf politischer Ebene“ ein und ließ sich diese „in Form von Berufungen“, 1943 und dann wieder 1954, bestätigen.⁵⁸⁶

Klaus Illmayr analysierte ausführlich 2009 in seiner Diplomarbeit *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich* die „Anknüpfungspunkte“ der

⁵⁸¹ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 5f.

⁵⁸² Claudia Mayerhofer, Gerald Tschank, „Chronologie des Instituts für Theaterwissenschaft 1943-1955“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.): „Wissenschaft nach der Mode“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien, Lit, 2008, S. 244-258, hier S. 252f.

⁵⁸³ Vgl. Klaus Illmayer, „Ein folgenloser Wechsel. Die Ablösung Heinz Kindermanns durch Eduard Castle 1945“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.), „Wissenschaft nach der Mode“?, S. 150-171 und Veronika Zangl, „Ich empfinde diese Massnahme persönlich als ungerecht“. Heinz Kindermanns Entlastungsstrategien 1945-1954“, in: ebd., S. 172-206 und „Theaterwissenschaft und Faschismus – eine Spurensuche.“ Birgit Peter und Klaus Illmayer im Gespräch mit Peter Roessler, in: ebd., S. 207-225, Birgit Peter, „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“, in: Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.) *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert*, S. 193-212 und Vgl. Willi Weinert, „Entnazifizierung an den Hochschulen“, in: Sebastian Meissl, Klaus-Dieter Mulley (Hg.), *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945-1955*, S. 254-269.

⁵⁸⁴ Vgl. dazu Klaus Illmayer, *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich*, Univ. Wien, Phil. Dipl., 2009.

⁵⁸⁵ Zangl (2008), S. 172-206.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 205.

Wiener Theaterwissenschaft nach 1945 und die Auswirkungen der nichterfolgten Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit auf das Fach. Kindermanns Außerdienststellung in der Nachkriegszeit ermöglichte ihm, resümiert Illmayer, den zeitlichen Spielraum, um „an den nötigen Transformationen“ zu arbeiten, um seine Forschungen und Publikationen von jeglicher Assoziation mit NS-Wissenschaft zu befreien.⁵⁸⁷

Als Kindermann schließlich wieder zum Extraordinarius des Instituts für Theaterwissenschaft ernannt wurde, kam es zu heftigen Protesten eines Teils der Studierenden gegen seine Antrittsvorlesung an der Wiener Universität.⁵⁸⁸ 1959 wurde er wieder Ordinarius und stand dem Institut bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1966 vor. Zeit seines restlichen Lebens blieb er umstritten und sein Handeln hinterließ, wie schon zu Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere, erneut Spuren in der Literatur. In Ingeborg Bachmanns (1926-1973) Text „Requiem für Fanny Goldman“ von 1972 erwähnte sie einen Theaterwissenschaftler in Wien, „der sich hier besser hatte halten können nach einer halb und halb geglückten Entnazifizierung“⁵⁸⁹ und sprach damit unmissverständlich über Kindermann.

Am 3. Oktober 1985 verstarb dieser, kurz vor seinem 91. Geburtstag, ohne ernsthafte Distanzierung von seinen Tätigkeiten im Nationalsozialismus.

Der NS-Theaterwissenschaftler Kindermann

Kindermann entwickelte seine frühen theaterwissenschaftlichen Fragestellungen – darin unterschied er sich nicht von anderen Germanisten seiner Zeit – parallel zu seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten. Birgit Peter hat in ihren zahlreichen Aufsätzen zu Heinz Kindermann dessen strategische Wandlung vom Literaturwissenschaftler zum Theaterwissenschaftler bereits detailliert nachgezeichnet und analysiert.⁵⁹⁰ Dieser Abschnitt widmet sich daher in Ausschnitten den theatergeschichtlichen und

⁵⁸⁷ Illmayer (2009), S. 26.

⁵⁸⁸ Kirsch (1996), S. 47 und vgl. Mayerhofer/Tschank (2008), S. 257.

⁵⁸⁹ Diesen Hinweis und ein gutes Gespräch verdanke ich Eva-Maria Hanser. Ingeborg Bachmann, „Requiem für Fanny Goldman“, in: dies., *Das Buch Franza. Requiem für Fanny Goldman; Texte des „Todesarten“-Projekts*, Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Zürich: Piper, 2008, S. 9-46, hier: S. 29. Bachmann schreibt im Text über die Tochter eines Wiener Theaterwissenschaftlers, die sie Karin Krause nennt. Vermutungen liegen nahe, dass sich Bachmann und Kindermanns Tochter, Ada (1922-2012), gekannt haben könnten.

⁵⁹⁰ Birgit Peter, „„Wissenschaft nach der Mode“. Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945; Positionen und Stationen“, 2008 und dies., „Imago und Vergessen - Wienbilder und ihre unsichtbaren Urheber“, 2009a und dies., „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistische Ideologieproduktion“, 2009b und dies., „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann. Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer als deutsche Volksdramatiker“, 2012 und dies., „Antiziganismus, Antislawismus und Antisemitismus als Karrierestrategie. Über einen theaterwissenschaftlichen „Gründungsvater“,“ 2013 und dies., „Heinz Kindermann (1894–1985, Theaterwissenschaft). Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“, in: Elisabeth Grabenweger, Annegret Pelz, *Die Antrittsvorlesung. Wiener Universitätsreden der Philosophischen Fakultät*, Wien: V & R unipress, Vienna Univ. Press, geplant für 2015 [noch nicht erschienen].

theaterwissenschaftlichen Texten und Büchern und stellt diese in Kontext mit Kindermanns Plänen für den Aufbau eines theaterwissenschaftlichen Instituts in Wien und dem dazugehörenden Forschungsapparat.

Sein erster theaterwissenschaftlicher Text entstand 1917 zu einer Burgtheateraufführung von Eduard von der Hellens Drama *Die Sünden der Väter* und war mit „Der Sohn als tragisches Problem“ betitelt.⁵⁹¹ Während seiner Tätigkeit als Referent des Burgtheaters nahmen seine Schriften mit theaterwissenschaftlichen Fragestellungen deutlich zu, wie Texte in den Burgtheaterprogrammen beweisen, 1927 *Goethes Bühnenleitung und Schillers Phädra-Übertragung*. Ab dem Sommersemester 1928 begann Kindermann dann kontinuierlich theaterwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen an der Technischen Universität Danzig zu halten, seine erste Vorlesung hatte zum Thema „Lessings Hamburgischer Dramaturgie in theatergeschichtlicher Beleuchtung“. Vom Wintersemester 1928/29 bis zum Sommersemester 1936 folgten weitere Vorlesungen und Übungen „Das Theater des Naturalismus“, „Drama und Theater der Gegenwart“, „Schauspielkunst und szenische Bemerkung (vergleichend in drei Jahrhunderten)“, „Theater der Sturm- und Drangzeit“, „Drama und Theater unserer Zeit“, „Geschichte des Bühnenbildes“, „Geschichte des deutschen Volkstheaters“ und „Geschichte des ostdeutschen Theaters“.⁵⁹² Mit seinem 1932 erschienenen Band zu *Goethes Menschengestalt* legte Kindermann eine erste Basis für seine spätere „rassisch-volkhafte“, nationalsozialistisch ideologisch konforme Theatergeschichtsschreibung.⁵⁹³ Ab 1933 zeichnete sich in Kindermanns Büchern, Aufsätzen und Zeitungsartikeln eine zunehmend eindeutige nationalsozialistische Ausrichtung ab. Seine Publikationen wurden in den wichtigsten NS-Parteiorganen, dem *Völkischen Beobachter* und in *Wille und Macht* veröffentlicht, aber auch in der vom Amt Rosenberg herausgegebenen *Bücherkunde*. 1938 erschien dann schließlich sein erstes theaterhistorisches Buch über *Die Commedia dell'Arte und das deutsche Volkstheater* und ein Aufsatz über „Drama und Dramatiker der Ostmark“.⁵⁹⁴ Ein Jahr später, 1939, verfasste Kindermann sein Buch über das Wiener Burgtheater, ganz im Sinne einer NS-ideologischen Theaterhistoriographie. Gezielt setzte er die Publikation für seinen theaterhistorischen Geltungsanspruch im Hinblick auf eine Karriere als Ordinarius für Theaterwissenschaft an der Universität Wien ein.

⁵⁹¹ Vgl. Peter (2008), S. 19.

⁵⁹² Vgl. ebd. S. 31 und S. 34.

⁵⁹³ Vgl. (Peter (2009 a), S. 195.

⁵⁹⁴ Heinz Kindermann, „Drama und Dramatiker der Ostmark“, in: *Die Westmark*, Jg. 4 (1938), S. 12-15.

Mit seiner Darstellung über das *Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*⁵⁹⁵ wollte er seinen Machtanspruch als Experte für Wiener Theater untermauern. Im selben Jahr entstand auch noch ein weiteres Burgtheater-Buch mit dem Titel *Der Lebensraum des Burgtheaters*. Es ist sicher kein Zufall, dass das Erscheinen der Bücher zeitlich an andere Veranstaltungen über das Wiener Burgtheater anschloss. 1938 kuratierte Joseph Gregor die Ausstellung *Geschichte des Wiener Burgtheater* anlässlich der „Gaukulturwoche“ in der Saarpfalzoper und ein Teil davon wurde als *Gruß des Burgtheaters an die Saar* im Stadttheater Kaiserslautern präsentiert.

„Das Burgtheater gehört zu den erlesensten künstlerischen Kostbarkeiten des Großdeutschen Reiches. Die Heimkehr in die Ostmark führt auch für dieses traditionsreiche Kunstinstitut eine neue Epoche herauf: das Tor zu einer neuen Glanzzeit öffnet sich. An dieser Schicksalswende ziemt es, den Deutschen des Altreichs und denen der Ostmark Sinn und Werden des Burgtheaters als Nationaltheater in Erinnerung zu rufen, um es für die Zukunft erst recht dem ganzen deutschen Volk anheimzugeben.“⁵⁹⁶

Das Erscheinen von Kindermanns Werk über das Burgtheater wurde von ihm strategisch erfolgreich als Wendepunkt in seiner universitären Karriere geplant. Nach dem Anschluss 1938 sah er sein Ziel, in seiner Heimatstadt Wien wieder wissenschaftlich tätig werden zu können, in greifbarer Nähe. Da der Lehrstuhl für Literaturwissenschaft an der Wiener Universität bereits seit 1930 unverrückbar von Josef Nadler besetzt war, galten seine Pläne — wie bereits beschrieben — einer neu zu gründenden Wiener Theaterwissenschaft. Von Münster aus begann Kindermann, die Fäden für seine Berufung nach Wien zu ziehen. Dabei fungierte das Burgtheater-Buch für ihn als wesentlicher Bestandteil seiner beruflichen Absichten. Anlässlich der „50 Jahrfeier des Neuen Hauses“ im Oktober 1938, in der kurzen Direktion Ulrich Bettac (1897-1959)⁵⁹⁷, wurde das Burgtheater als Stätte des deutschen Nationaltheaters im nationalsozialistischen Sinne erklärt.

Kindermann schrieb die Geschichte dazu: der „größten Sprechbühne der Ostmark“ und „eines der bedeutendsten Theater der ganzen Nation, eben ein Nationaltheater der Deutschen“⁵⁹⁸ und hob gleichzeitig die geopolitisch bedeutende Lage Wiens, der „Reichshauptstadt des Südostens“ für das gesamte Theater des „Großdeutschen Reichs“

⁵⁹⁵ Heinz Kindermann, *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, Wien: Luser, 1939 und 2. überarb. Auflage Wien: Wiener Verl., 1944.

⁵⁹⁶ Kindermann (1944), S. 5.

⁵⁹⁷ Bettac wurde interimistisch von August 1938 bis Ende April 1939 an Stelle von Lothar Müthel von Goebbels eingesetzt. Müthel hatte einen schweren Autounfall und konnte erst Anfang Mai 1939 seine Position als Direktor antreten.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 223.

hervor.⁵⁹⁹ Für Kindermanns stellten die „Grundwerte: Rasse, Volk und Reich“⁶⁰⁰ das Fundament für ein neues deutsches Nationaltheaters dar.

In diesem Sinne transformierte er auch den bisher „unhinterfragbar scheinenden Kanon von Burgtheatergeschichtsschreibung“⁶⁰¹. Er schrieb die bisherigen Erkenntnisse im Sinne eines NS-Nationaltheaterdiskurses um, ohne sich jedoch direkt auf die Autoren der verwendeten Forschungsliteratur zu beziehen. Zu den damals repräsentativsten Historiografien über das Burgtheater zählten die Werke von: Rudolf Lothar (1865-1943) *Das Wiener Burgtheater*⁶⁰², Alexander von Weilen *Geschichte des Wiener Theaterwesens*⁶⁰³, Oscar Teuber und Alexander von Weilen *Das k.k. Hofburgtheater seit seiner Begründung*⁶⁰⁴, Karl Glossy *Zur Geschichte des Trauerspiels*⁶⁰⁵, Ludwig Eisenberg (1858-1910) *Ludwig Eisenberg's großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*⁶⁰⁶, Jakob Minor *Aus dem alten und neuen Burgtheater*⁶⁰⁷ und Helene Richter *Unser Burgtheater*⁶⁰⁸. Im Literaturverzeichnis wurden manche der Autoren von ihm mit abwertenden Kommentaren versehen. So stufte er Lothars Werk als „einseitig, daher nur mit Kritik benützbar“ ein, Teubers als zu „liberal“ und von Weilens „nur als statistisches Material verwendbar“.⁶⁰⁹ Helene Richter, ebenfalls Expertin für das Wiener Burgtheater, fand als jüdische Theaterhistorikerin im Verzeichnis keine Erwähnung, ebenso der jüdische Enzyklopädist Ludwig Eisenberg (1858-1910). Ungehindert davon, griff Kindermann aber Gedanken aus Richters Buch *Unser Burgtheater* aus dem Jahr 1917 auf und schrieb diese im Sinne seiner NS-Theatergeschichtsschreibung um.⁶¹⁰ Richter entnahm Daten und Fakten aus den ersten beiden Bänden der *Die Theater Wiens* von Teuber und von Weilen und verfasste ihren Text in dieser Tradition der Theatergeschichtsschreibung. Das Burgtheater, so schrieb sie 1917 noch in der Gewissheit

⁵⁹⁹ Kindermann (1944), S. 31 und vgl. Peter (2009a), S. 201.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 6.

⁶⁰¹ Peter (2012), S. 84.

⁶⁰² Rudolf Lothar, *Das Wiener Burgtheater*, Leipzig: Seemann, 1899.

⁶⁰³ Alexander von Weilen, *Geschichte des Wiener Theaterwesens .Von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*, Wien: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1899.

⁶⁰⁴ Oscar Teuber, Alexander von Weilen, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, 3 Bd., Wien: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1896-1906.

⁶⁰⁵ Carl Glossy, „Zur Geschichte des Trauerspiels „König Ottokars Glück und Ende““, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, Jg. 9, Wien: Konegen, 1899, S. 213-247.

⁶⁰⁶ Ludwig Eisenberg, *Ludwig Eisenberg's großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig: List, 1903.

⁶⁰⁷ Jakob Minor, *Aus dem alten und neuen Burgtheater*, Wien: Amalthea-Verl., 1920.

⁶⁰⁸ Helene Richter, *Unser Burgtheater*, Zürich: Amalthea, 1918.

⁶⁰⁹ Kindermann (1944), 275f.

⁶¹⁰ Vgl. dazu auch Birgit Peter, „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion“, 2009, S. 193-212 und Beate Hochholding-Reiterer, *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Univ. Wien, Habil. Schr. 2011, S. 266-274.

des monarchistischen Vielvölkerstaates, hätte drei Verpflichtungen nachzukommen: einer nationalen, einer literarischen und einer gesellschaftlichen.⁶¹¹ Unter der nationalen Verpflichtung verstand Richter eine nationale Kunst, die „repräsentativ für eine Nation ist, völkisch im besten Sinne“ und sich nicht politisch vereinnahmen ließe.⁶¹² Ausgehend vom Gedanken, es würde nach Kriegsende noch eine Monarchie geben, sollte das Burgtheater als Nationaltheater eine zentralisierende Mission für das Theater im habsburgischen Reich übernehmen und durch seine Internationalität, den auseinanderstrebenden Nationalitäten künstlerischen Halt geben. Daraus ergab sich die literarische Verpflichtung für einen sorgfältig ausgewählten, internationalen und kosmopolitischen Spielplan, als dessen Gegengewicht Richter die Nationalkunst und die „nachdrückliche Pflege der Heimatkunst“ vorschlug.⁶¹³ Mittels diesem wollte sie die Völker im Nationaltheater geeint wissen.

„Wie so manches nach dem Krieg werden wohl auch die Begriffe Nationalkunst und Heimatkunst im Burgtheater noch eine Erweiterung erfahren, eine Ausgestaltung, die jedoch bereits im ursprünglichen Plane des Institutes vorgesehen scheint.(...) Die Kunst, die Versöhnerin, der Gemeinbesitz der Völker, wurde also schon damals ins Auge gefasst, um im Wiener Nationaltheater ein internationales Band um die auseinanderstrebenden Nationalitäten zu schlingen.“⁶¹⁴

Die dritte Verpflichtung, die gesellschaftliche, sah sie als die wichtigste an:

„Sie ist die größte und wichtigste, denn die Kulturmission eines Theaters steht über der politischen und literarischen und sie steht zumal im Burgtheater obenan.“⁶¹⁵

Für Richter kam das Burgtheater seinem Auftrag bei der „ästhetische(n) Erziehung“ seines Publikums seinen Beitrag zu leisten nach. Dennoch sah sie diesen durch die „Ablenkungen“ der Ereignissen in der Zeit gefährdet und appellierte daher an das Theater seiner Rolle als „geistiger Führer“, der „Zeit ihr Spiegelbild“ vorzuhalten.⁶¹⁶ Richter reagierte in ihrer Schrift kritisch auf den damals amtierenden Burgtheaterdirektor Max von Millenkovich, der sich in seiner Antrittsrede 1917 offen antisemitisch äußerte und sich in der Diktion von Kindermann für ein „christlich-germanische Schönheitsideal“⁶¹⁷ aussprach.

„Über die Wohlfahrt des Institutes wird also nicht die Abstammung, sondern die innere Zugehörigkeit des Direktors entscheiden, nicht das Vollblutösterreichertum, sondern die Vollblutpersönlichkeit. Nicht die Frage: was ist der Direktor, Österreicher oder Reichsdeutscher?, sondern die Frage: wer ist der Direktor? Die Persönlichkeit gibt den Ausschlag.“⁶¹⁸

⁶¹¹ Richter (1918), S. 29.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd., S. 31.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Ebd., S. 38.

⁶¹⁶ Ebd., S. 38f.

⁶¹⁷ Kindermann (1944), S. 169.

⁶¹⁸ Richter (1917), S. 52.

Auch Kindermann erklärte das Burgtheater in seinem Vorwort zur ersten Auflage 1939 in seiner Funktion als Nationaltheater zum Vermittler zwischen Kulturpolitik und dem deutschem Volk, wobei er sich räumlich auf Südosteuropa beschränkte.

„Wir wissen nun wieder, daß das Theater als Faktor der Volkserziehung und Kulturpolitik nicht leicht überschätzt werden kann. Es war daher wichtig unter den Zukunftsaufgaben des Burgtheaters gerade auch seine Kulturpolitische Funktion für das Deutschtum ganz Südosteuropas scharf zu beleuchten.“⁶¹⁹

Ähnliche Worte stellte er an den Anfang von *Der Lebensraum des Burgtheaters*:

„Der Lebens- und Wirkungsraum des Burgtheaters erstreckt sich über das gesamte Deutschtum Südosteuropas. (...) In Zeiten, deren dynastische oder konfessionelle Tendenzen das Deutschtum Österreichs vom Ganzen des deutschen Volkes politisch zu trennen suchten, gab es zuweilen auch revolutionäre Burgtheater-Direktoren, die die Einheit der Nation von der Bühne herunter zu verteidigen wagten gegen alle Trennungsversuche.“⁶²⁰

Aber, nicht anders zu erwarten, beschrieb Kindermann Millenkovich's kurze Direktionszeit von 1917 bis 1918 hingegen als bahnbrechend für das Burgtheater und machte die „jüdische“ Presse für dessen vorzeitiges Scheitern verantwortlich.

„Alle anderen Zeitungen aber waren über dieses antisemitische Bekenntnis zum christlich-germanischen Schönheitsideal erschrocken und empört zugleich. (...) Sie spürten sofort: hier stand einer, der versuchen wollte, ihre angemaßte Fremdherrschaft über deutsche Kunst und Kultur zu brechen oder ihnen wenigstens den Eingang in das Hof-, Burg- und Nationaltheater zu verkümmern. Wer die damalige Macht der jüdisch und freimaurerischen Presse kannte, wußte, daß Millenkovich für sie schon von dieser Antrittsrede an ein toter Mann war.“⁶²¹

Sprach sich Richter für eine Klassikerpflege als „die hohe Pflicht eines Nationaltheaters“⁶²² aus ohne dabei die Gegenwartsdramatiker zu vernachlässigen, wollte Kindermann das Klassiker-Repertoire des Burgtheaters im Sinne des Nationalsozialismus erneuern und eine „Reihe jüdischer Klassiker, bearbeitungen' und -einrichtungen der nun versunkenen Epochen durch das wahre Original ersetzt“⁶²³ sehen.

„Dem erweiterten Rahmen des modernen Lebens entsprechend, sollten heutigentags Hausdichter des Burgtheaters alle hervorragenden Dramatiker der Weltliteratur sein. Das Burgtheater kann nicht stehenbleiben, wo Schiller und Goethe, auch nicht wo Grillparzer und Raimund stand. Alle echte Kunst ist ein Kind ihrer Zeit und spricht ihre Sprache. Die Gegenwart will auch die ihre hören und am wenigsten darf das Theater sich in scheue Weltflucht verlieren.“⁶²⁴

Kindermann plädierte für eine „Verlagerung von Wertakzenten“ in Richtung des „dramatischen Erbes der Ostmark“, aber keinesfalls in Richtung eines „Experimentiertheaters“ für die allerjüngste Gegenwartsdramatik.⁶²⁵

⁶¹⁹ Kindermann (1944), S. 6.

⁶²⁰ Heinz Kindermann, *Der Lebensraum des Burgtheaters*, Wien: Luser, 1939, S. 5.

⁶²¹ Kindermann (1944), S. 171.

⁶²² Richter (1917), S. 57.

⁶²³ Kindermann (1944), S. 246.

⁶²⁴ Richter (1917), S. 37.

⁶²⁵ Kindermann (1944), S. 247.

„Darüber hinaus aber gilt es, im überreichen dramatischen Erbe der Deutschen und der anderen nordisch-germanischen Völker Entdeckungen über Entdeckungen zu machen und kühn vor die Nation zu stellen. (...) Es ist dabei nur selbstverständlich, daß das Burgtheater dem dramatischen Erbe der Ostmark, in dem noch so unendlich viele fruchtbare Entdeckungen zu machen wären, seine besondere Liebe und Pflege zuwendet.“⁶²⁶

Unter den Direktoren schenkte Kindermann vor allem dem Schriftsteller und Dramatiker Joseph Schreyvogel (1768-1832) und dem Dramaturgen und Schriftsteller Alfred Freiherr von Berger (1853-1912) Beachtung. Nach 1945 erhielt das Institut Bergers Nachlass als Schenkung seiner Nichte, der Dichterin Gisela Berger (1879-1960). Darin befand sich auch der Teilnachlass seiner Frau, der Burgschauspielerin Stella Hohenfels (1857-1920). Für Kindermann blieb Berger der unterschätzte Burgtheaterdirektor, dem erst spät in seiner Karriere die Leitung zugesprochen wurde, die er dann nur zwei Jahre ausüben konnte. Im Zentralinstitut benannte Kindermann 1943 sein Direktionszimmer nach Berger.⁶²⁷ 1959 entstand am Institut auch auf Basis des Nachlasses eine Dissertation zu *Alfred Freiherr von Berger. Tradition und Moderne*, die Heinz Kindermann und Friedrich Kainz begutachteten.⁶²⁸

Richter sah Schreyvogel, der das Direktorenamt von 1814 bis 1832 inne hatte, als Vorbild für eine Persönlichkeit „innerlich frei bei äußerem Konservatismus und von jener eklektisch-kosmopolitischen Bildung“, die die Bedeutung des Burgtheaters vom Nationaltheater zum Welttheater bringen konnte.⁶²⁹ Anders als Richter hob Kindermann Schreyvogels „Pflichtbegriff und sein[en] Ordnungsgeist“⁶³⁰, als fast ins Religiöse gesteigert hervor und schrieb diese einem „christlich-germanischen Ursprung“ zu. Kindermanns Meinung nach vertrat Schreyvogel diese Linie auch bei der Auswahl für den Burgtheaterspieplan, indem er „vom echten Enthusiasmus der volkformenden Kräfte“ ausgeht, „die ein wahres Nationaltheater auszuüben vermag.“⁶³¹ Als „behutsamer und zielsicherer Kulturpolitiker“ legte er „langsam ein Hauptwerk der deutsche Klassiker neben das andere“.⁶³² Mit seiner Spielplangestaltung und seiner Auswahl an erstklassigen Künstlerinnen und Künstlern stellte er sich, so Kindermann, als erster gegen das „Erbe“ des „Juden Sonnenfels“ und vertrat eben diese „christlich-germanisches“ Ideale.

„In Wien aber stand Gottsched vor verschlossenen Türen! Wohl macht sein Trabant, der Jude Sonnenfels, die verzweifeltsten Anstrengungen, auch hier das volksunmittelbare Theater umzubringen.“⁶³³

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Vgl. Delavos/Herfert (2008), S. 56.

⁶²⁸ Peter Schmidberger, *Alfred Freiherr von Berger. Tradition und Moderne*, Wien Univ. Diss., 1959.

⁶²⁹ Richter (1917), S. 52.

⁶³⁰ Kindermann (1944), S. 65.

⁶³¹ Kindermann (1943), S. 33.

⁶³² Kindermann (1944), S. 67.

⁶³³ Kindermann (1941) S. 4, vgl. auch Peter (2012), S. 85.

Für Kindermann war Schreyvogel der Wegbereiter des Burgtheaters „zur ersten Bühne unserer Nation“⁶³⁴, dessen wertvollstes Verdienst es war, Grillparzer den Weg ins Haus zu ebnen.

„Trotzdem war er es allein, der in den Aufstiegs- und Glanzjahren 1814-1932 dem Burgtheater das Antlitz schenkte, das es zu seiner vollen Größe führte und das es auch befähigte, in schlimmsten Zeiten nie über eine untere Grenze abzusinken, ja das späterhin das Ensemble in den Stand versetzte, selbst unter unfähigen Leitern noch die alte Kraft der Darstellungsgabe von Schauspielergeneration zu Schauspielergeneration, gewissermaßen hinter dem Rücken des Direktors, weiterzugeben.“⁶³⁵

Wie Birgit Peter in ihrem Aufsatz „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“ ausführte, nahm Kindermann „rassische“ Typisierungen von Theaterleuten und Publikum vor, um die Vision eines „arischen“ Ensembles für ein deutsches Nationaltheater zu entwickeln.⁶³⁶ Gleichzeitig bemühte sich Kindermann um den „wertvollen“ Teil des Publikums, der sich nicht von der „jüdischen Presse“ vereinnahmen hatte lassen und „allmählich loskommen möchte von einem überfremdeten Spielplan.“⁶³⁷

„Vielleicht wird auch die große Zukunftsmöglichkeit des Burgtheaters, wieder zu einem führenden Nationaltheater werden, in diesem rassistischen Geheimnis der Ensemblebildung und seiner künstlerischen Auswertung liegen.“⁶³⁸

Auf diese Weise vereinnahmte Kindermann Schauspielerinnen, Schauspieler und Direktoren entsprechend den NS-Idealen für seine Vorstellungen von Ikonen eines deutschen Burgtheaters. Josef Kainz begriff er als einen „ausgeprägten Denkertyp“, der über eine große Wandlungsfähigkeit von Shakespeares Hamlet bis Raimunds Valentin verfügte. Kainz war Individualist und eine Berühmtheit, wie es auch Charlotte Wolter und Friedrich Mitterwurzer, die bekannteste Tragödin und der größte Ibsen- und Charakterdarsteller des 19. Jahrhunderts, waren. Lobende Erwähnung fanden Auguste Wilbrandt-Baudius ebenso wie Josefine Wessely (1860-1887), Julie Sophie Löwe (1786-1852) und Johann Daniel Ludwig Löwe (1795-1871). Später sollte Kindermann nach diesen Ikonen die Räumlichkeiten im theaterwissenschaftlichen Institut in der Wiener Hofburg benennen.⁶³⁹ Im Gegenzug diffamierte Kindermann herausragende jüdische Künstler wie Adolf von Sonnenthal.

„Wer die verhängnisvolle Rolle des Judentums im Wiener Geistesleben studieren will, der muß gerade auch dieses Echo Sonnenthals hören, weil es hier nicht um den leichter erkennbaren Typ des zynischen, sondern um den viel stärker getarnten des sentimentalischen Juden geht. (...) Seine falschen Töne wurden gleichwertig neben die ehrlich-großen Leistungen der Wolter oder Baumeisters gesetzt.“⁶⁴⁰

⁶³⁴ Kindermann (1944), S. 58.

⁶³⁵ Ebd., S. 59.

⁶³⁶ Vgl. Peter (2009a), S. 200.

⁶³⁷ Kindermann (1944), S. 217.

⁶³⁸ Ebd., S. 21.

⁶³⁹ Vgl. Delavos/Herfert (2008), S. 55-58.

⁶⁴⁰ Kindermann (1944), S. 106.

Die Entscheidung von Direktor Adolf von Wilbrandt (1837-1911) an mehreren Abenden den ganzen Faust, mit Sonnenthal in der Hauptrolle aufzuführen, kommentierte Kindermann als die hervorragende Aufführung störend:

„Das große Vorhaben war, dank auch einer in vielen Teilen unübertrefflichen Aufführung, an der uns nur Sonnenthals Faust stört, geglückt. (...) Damit war der deutschen Bühne zum erstenmal [sic] auch der unverfälschte zweite Teil des Faust in monumentaler Darstellung geschenkt und der Beweis erbracht, daß im Goetheschen Hauptwerk die Festspielidee der Nation sich verkörpern ließe.“⁶⁴¹

In Alfred von Berger von sah Kindermann einen geeigneten und fähigen Direktor, der, seiner Meinung nach, zunächst immer wieder anderen nicht angemessenen das Feld überlassen musste. Er griff dabei ausdrücklich eine Episode aus dem alten Hofburgtheater auf. Berger, der knapp nach der Direktion Wilbrandts als artistischer Sekretär angestellt worden war, verfasste einen „wehmütigen und doch hoffungsfreudigen“ Epilog für die letzter Aufführung im alten Haus.⁶⁴² Diesen trug dann, sehr zum Missfallen Kindermanns, ausgerechnet Sonnthal, damals interimistischer Direktor, vor. „Aber die jüdische Leitung macht sich darin geltend, daß der interimistische Leiter dieses letzte Wort selbst sprach.“⁶⁴³ Als Sonnenthal kurz darauf die Leitung des Burgtheaters vom Hof angetragen wurde, lehnte er wie „in der Kenntnis seiner organisatorischen Unfähigkeit“⁶⁴⁴, so stellte Kindermann fest, ab. Eine spätere Doppel-Direktion von Berger und Sonnenthal, lehnte wiederum Berger ab. Kindermann polemisierte: „Er hatte keine Lust, sich von Sonnenthal kontrollieren zu lassen.“⁶⁴⁵ Auf die eine oder andere Weise immer wieder verhindert, so klagte Kindermann weiter, wäre er deshalb auch viel zu spät, erst 1910, endlich zum Direktor ernannt worden. Seine Pläne für eine „Klassiker-Reniassance“ konnte Berger nicht mehr verwirklichen, da er nach nur zwei Jahren im Amt verstarb. Nach Bergers Tod 1914 übernahm der große Wiener Komödiendarsteller Hugo Thimig interimistisch die Leitung des Burgtheaters. Deswegen eigentlich für die Funktion ungeeignet, so Kindermann, bezeichnete er ihn dennoch wegen seiner „ausgedehnten theatergeschichtlichen Sammlungen“ als „gelehrten Burgtheaterdirektor.“⁶⁴⁶ Außerdem lobte er Thimig, im Schiller-Gedenkjahr 1905 den Burgtheater-Spielplan um einen Schiller-Zyklus bereichert zu haben.⁶⁴⁷

⁶⁴¹ Ebd., S. 132.

⁶⁴² Ebd., S. 135.

⁶⁴³ Ebd.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 136.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 138.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 157.

⁶⁴⁷ Vgl. ebd., S. 151.

Im Gegenzug bezeichnete Kindermann die Aufnahme des Dramatikers Arthur Schnitzler⁶⁴⁸ unter die Burgtheater-Autoren als „absoluten Fehlgriff“ und Beweis dafür wie „gefährvoll die philosemitische Tendenz des Liberalismus sich auswirkte.“⁶⁴⁹ Schnitzlers Dramen bereiteten, so Kindermann weiter, den „Vorstoß jüdischer Autoren“ im Spielplan des Burgtheaters während des Ersten Weltkrieges vor. Jüdische Literaten hätten es, so Kindermann, die Teilnahme von Juden im Weltkrieg diffamierend, in dieser Zeit taktisch ausgenutzt, während die anderen ihre Pflicht im Feld taten, sich am Burgtheater zu profilieren.⁶⁵⁰ Wodurch es zu einer „erdrückenden Autoren- und Aufführungszahl jüdischer Autoren“⁶⁵¹ im Burgtheater kam, schrieb Kindermann weiter, angeführt von Schnitzler, Franz Werfel (1890-1945), Hans Rehfisch (1891-1960)⁶⁵² und Stefan Zweig. Nach dem Anschluss sorgte der Direktor Mirko Jelusich (1886-1969) endlich dafür, dass beginnend mit der Inszenierung von Schillers *Wilhelm Tell* zu Hitlers 50. Geburtstag am 20. April 1939 wieder „unverfälschte Klassiker“, wie auch Goethes *Faust*, die „größte und verehrungswürdigste Dichtung der ganzen Nation“⁶⁵³, ins Repertoire genommen und „unter großem Jubel“⁶⁵⁴ aufgeführt wurden. Im Jänner 1941 gastierte das Wiener Burgtheater mit einer Inszenierung von Grillparzers *Libussa* von Müthel im Berliner Schillertheater und erfuhr einen beispiellosen Erfolg in der NS-Presse.

„Hatte gerade die Berliner Presse bei der Reichstheaterwoche 1938 noch vieles am Burgtheaterstil zu beanstanden gehabt: nun da nach Überwindung der Sünden einer schlimmen Zwischenzeit die alten Kräfte wieder erwachten, konnte sich niemand in Berlin dem großen Eindruck entziehen.“⁶⁵⁵

Nach Kindermann war das Echo auf die Aufführung so gewaltig, dass Goebbels selbst veranlasste, die Reichstheaterwoche sollte danach ständig in Wien stattfinden.⁶⁵⁶ Damit war „die künftige Sendung des Burgtheaters gegenüber dem lebendigen dramatischen Erbe“ umrissen und im Sinne eines deutschen Nationaltheaters festgeschrieben.⁶⁵⁷

⁶⁴⁸ Im Mai 1945 korrespondierte Margret Dietrich, in ihrer Rolle als Entlastungszeugin für Kindermann mit Schnitzlers Sohn Heinrich. Nicht anders zu erwarten, lehnte Heinrich Schnitzler nach den Diffamierungen seines Vaters im Burgtheaterbuch jegliche Unterstützung von Kindermann ab. Vgl. Peter (2009a), S. 211.

⁶⁴⁹ Kindermann (1944), S. 143.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., S. 164.

⁶⁵¹ Ebd., S. 193.

⁶⁵² Hans Rehfisch war deutscher Dramatiker und leitete von 1922 bis 1923 gemeinsam mit Erwin Piscator (1893-1966) das Central-Theater in Berlin, von 1931 bis 1933 war er Präsident des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten. 1936 flüchtete er vor den Nationalsozialisten nach London. In den 1950er Jahren kehrte er nach Deutschland zurück. Vgl. Daniel Fulda, „Rehfisch, Hans“, in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 280[Online-Version], <https://www.deutsche-biographie.de/gnd116392401.html#ndbcontent>, Stand: 20.03.2017. In den 1960er Jahren stellte Rehfisch dem Institut seine Tantiemen zur Verfügung, wie wir in einem Akt bei der Übersiedlung der Bibliothek und des Archivs im Frühjahr 2017 herausgefunden haben.

⁶⁵³ Ebd., S. 220.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 223.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 234.

⁶⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 236.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 251.

„Jetzt schon lösen große theatralische Ereignisse, wie sie durch die Raimund-, Grillparzer- und Hebbel-Woche sowie durch das Berliner Gastspiel des Burgtheaters zur Tat wurden, mit Hilfe der Reichstatthalterei und unter Patronanz des Reiches einander ab und geben in ihrer Großartigkeit einen Vorgeschmack auf das Kommende.“⁶⁵⁸

Anhand der Rezeption im Ausland kann der Bedeutungsgrad, der Kindermanns Burgtheater-Buch als ideologisches Paradebeispiel für nationalsozialistische Theaterkultur beigemessen wurde, abgelesen werden. Ludwig Ullmann (1887-1959), renommierter Wiener Theaterkritiker, kommentierte es 1943 aus seinem New Yorker Exil als „exemplarisch für die nationalsozialistische Umdeutung österreichischer und deutscher Kulturgeschichte.“⁶⁵⁹ Für Kindermann stand das Burgtheater paradigmatisch für das deutsche Nationaltheater, wie er 1943 in *Theater und Nation* betonte:

„Wenn aber eines davon überzeugen darf, daß Theater und Nation nun endgültig zueinander fanden, dann ist es ein Vorgang, der sich in diesen Tagen (...) Abend für Abend im Wiener Burgtheater abspielt.“⁶⁶⁰

Raimund Biografie

Nachdem „das Österreichische“, besonders in dichter Konzentration, nach 1938 im Dritten Reich unerwünscht und später sogar verboten wurde, versuchte die NS-Kulturpolitik, die bedeutendsten Vertreter des Wiener Volkstheaters, Nestroy, Raimund und Grillparzer als NS-Literaten nach „großdeutscher Einheit“ zu vereinnahmen. Nachdem Kindermann in seinem Burgtheater-Buch erfolgreich das neue deutsche Nationaltheater beschrieben hatte, wandte er sich nun den „neuen deutschen“ Nationaldramatikern Raimund und Grillparzer zu. Mit der Vereinnahmung von zwei wesentlichen Dramatikern durch seine Literatur- und Theatergeschichtsschreibung im Sinne einer NS-Ideologieproduktion, gedachte er diese dem NS-Kanon zuzuführen.⁶⁶¹

1940 ebenfalls noch in Münster verfasste Kindermann sein umfassendes Werk *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, gewidmet seiner Vaterstadt Wien und als eine „neue[n] Form der literatur- und theatergeschichtlichen Monographie auf volkhafter Grundlage“⁶⁶² verstanden. Raimunds „volksunmittelbares Dichtertum und sein urdeutsches Ordnungsbewußtsein“⁶⁶³ stufte Kindermann als „nordisch-sittlich“ ein und ihn als „direkten Erben“ Shakespeares.⁶⁶⁴

⁶⁵⁸ Ebd., S. 9.

⁶⁵⁹ Peter (2009 a), S. 200.

⁶⁶⁰ Kindermann (1943), S. 63.

⁶⁶¹ Vgl. Birgit (2012), S. 81-95.

⁶⁶² Kindermann (1943a), S. 10.

⁶⁶³ Ebd., S. 10.

⁶⁶⁴ Vgl. Peter (2012), S. 86.

„Raimund ist der größte Humorist unter allen deutschen Dramatikern überhaupt. Damit ist allein schon ausgesagt, daß der dämonisch tiefgründige Humor Raimunds nicht nur den Wienern oder den Ostmärkern geschenkt wurde, sondern daß Raimunds Werk tatsächlich der ganzen deutschen Nation gehört.“⁶⁶⁵

Seine Dramen interpretierte er als Überwindung der „artfremden Aufklärung“ und „Rettung des Volkstheaters“.⁶⁶⁶ Diesem Wiener Volkstheater bescheinigte Kindermann die „rassenseelische“ und staatspolitische Voraussetzung⁶⁶⁷ für eine Zukunft als deutsche Nationalbühne mit Raimund als neuen deutschen Nationaldramatiker. Gleichzeitig bediente er sich der Vorliebe Schlössers für Raimund, um seine eigenes Werk im Sinne einer NS-Theaterpolitik zu präsentieren. In seinem Geleitwort zur ersten Auflage 1940 erwähnte er Schlössers Rede zum 150. Geburtstag des Dramatikers, gehalten im Juni 1940 in Weimar vor HJ-Führern:

„Daß aber jüngst auch der in der Mitte des Reiches beheimatete Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser in seiner Weimarer Kulturrede vor den Führern der neuen deutschen Jugend erklärte, Raimund sei für ihn der Eingang in die Welt des Dramas und des deutschen Theaters gewesen, darf uns alle hoffen lassen, (...) der große Wiener Volksdramatiker werde mit seinem Tragik und Humor urdeutsch in eins sehende Werk erst recht dem kommenden Geschlecht in allen deutschen Landen zu einem freudegebenden und lebenformenden Geschenk werden.“⁶⁶⁸

Auch Kindermanns Raimund-Buch wurde ohne vertiefende historische Forschungen und korrekte Auswertung des verwendeten Quellenmaterials geschrieben. Listete er im Burgtheater-Buch noch einiges an Forschungsliteratur auf, verzichtete er im Raimund-Buch gänzlich darauf. Am Ende des Buches bedankte er sich lediglich bei den ihn unterstützenden Institutionen. Interessanterweise führte er dabei Joseph Gregor an erster Stelle an, ohne dessen Namen direkt zu nennen, dankte er dem Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek.⁶⁶⁹ Alle weiteren namhaften Theatersammlungen und Theaterinstitutionen in Wien und einige im Deutschen Reich (im Altreich) wurden danach erwähnt: die Wiener Städtischen Sammlungen, die Wiener Stadtbibliothek, die Direktion des Burgtheaters und auch das Kölner Theatermuseum.⁶⁷⁰ In Kindermanns Darstellung erfuhr sein Raimund-Buch ausschließlich Anerkennung. Aber wie Birgit Peter sensationeller Weise 2012 entdeckte, kam es knapp nach Erscheinen des Buches bereits zu rechtliche Schritte dagegen.⁶⁷¹ Kindermann diffamierte in seiner Raimund-Biografie den damals bereits verstorbenen, ausgewiesenen Raimund Experten Karl Glossy und wurde daraufhin von dessen Tochter, der Burgtheaterschauspielerin

⁶⁶⁵ Kindermann zit. nach Drewniak (1983), S. 177.

⁶⁶⁶ Kindermann (1943a), S. 15.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 16.

⁶⁶⁸ Ebd. S.9.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., S. 539.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd.

⁶⁷¹ Vgl. Peter (2012), S. 85f.

Blanka Glossy (1893-1952) verklagt. Ebenfalls heftige Kritik in Form eines Schreibens kam auch von Otto Rommel. Dieser war einem Literatur- und Theaterhistoriker und Experten für das Alt-Wiener-Volkstheater und beurteilte Kindermanns biografische Geschichtsschreibung über Raimund als reine Spekulation unter Auslassung historischer Fakten beurteilte.⁶⁷²

Nachdem Kindermann Raimund erfolgreich im Sinne einer NS-ideologischen Auslegung als deutschen Nationaldramatiker vereinnahmte, wandte er sich, dem von ihm hoch verehrten Franz Grillparzer zu, um seine Werke ebenfalls umzudeuten. Er gab 1941 eine Grillparzer „Volksausgabe“ heraus, schenkte diese Baldur von Schirach und wurde daraufhin mit herzlichen Worten vom Reichstatthalter bedankt.⁶⁷³ 1942, während seinem Berufungsverfahren, reiste Kindermann anlässlich der Hebbel-Woche vom 30. Mai bis 7. Juni nach Wien und hielt eine Rede zum Verhältnis Friedrich Hebbels (1813-1863) zum Wiener Theater. Die Eröffnung nahm Walter Thomas, Generalreferent des Reichsstatthalters in Wien vor. Kindermann, Nadler, Gregor und der deutsche Philologe Fritz Martini (1909-1991) hielten Vorträge mit nahezu identen Themen.⁶⁷⁴ Zur selben Zeit versuchte Kindermann gerade die heftige Kritik seiner Opponenten, Nadler und Niessen, an seinen fachlichen Fähigkeiten zu zerstreuen und widmete sich noch verstärkter seiner „rassisch-volkhaften Theatergeschichtsschreibung.“⁶⁷⁵ Sein Vortrag über Hebbel und dessen wechselvolle Beziehung zum Burgtheater fand guten Anklang und 1943 erschien sein Buch *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit*.⁶⁷⁶

Anlässlich der Institutseröffnung im Mai 1943 machte Kindermann dann seinen Führungsanspruch in der „europäischen“ Theaterwissenschaft endgültig geltend, indem er verschiedene umfassende Publikationsvorhaben für die nächsten Jahre ankündigte.⁶⁷⁷ Die, seit den 1890er Jahren von Berthold Litzmann herausgegebenen *Theatergeschichtlichen Forschungen* hatte er übernommen und schloss mit der Reihe *Theatergeschichtliche Quellen* daran an, die anfangs auf 10 Bänden konzipiert war.

„Sie wird von nun an in neuer Folge als offizielle Schriftenreihe des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft erscheinen. Einige grundlegend neue und wichtige Themen sind bereits in Arbeit.“⁶⁷⁸

⁶⁷² Vgl. ebd., S. 86.

⁶⁷³ Vgl. ebd., S. 89.

⁶⁷⁴ Vgl. dazu *Hebbel-Jahrbuch 1942*.

⁶⁷⁵ Peter (2008), S. 41.

⁶⁷⁶ Vgl. Kindermann (1942), S. 100-126 und vgl. dazu auch Heinz Kindermann, *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit*, Wien: Frick, 1943.

⁶⁷⁷ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 8f.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 8.

Seine Ziele für weitere Publikationen waren sehr hoch gesteckt, er plante ein auf drei Bände begrenztes Werk zur *Theatergeschichte des deutschen Volkes*, ein *Reallexikon der Theaterwissenschaft*, ein *Sachwörterbuch Theaterwissenschaft* in zwei Bänden zu je 1000 Seiten und ein *Handbuch der Theaterwissenschaft* herauszubringen.⁶⁷⁹ Eine eigene Institutszeitschrift mit dem Namen *Maske und Kothurn*⁶⁸⁰ konzipierte Kindermann nach Ende des Krieges mit, gedacht um Beiträge von europäischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zum Thema Theater und Theaterwissenschaft in einer Publikation zu versammeln.⁶⁸¹ Birgit Peter fasste dazu zusammen: „Dieser ‚Brückenschlag zwischen den Völkern‘ betrachtete er als seine Aufgabe als Wissenschaftler in der ‚Theaterstadt Wien‘ und in diesem Zusammenhang erschien 1944 auch die Neuauflage des Burgtheaterbuches.“⁶⁸² Auch in seinen Vorträgen verlagerte sich Kindermanns Schwerpunkt von der Bedeutung des deutschen Nationaltheaters für den „südostdeutschen Raum“ hin zu einem für den gesamten europäischen Raum, im Sinne einer nationalsozialistischen europäischen Mission. In seinem Vortrag, *Die europäische Sendung des deutschen Theaters*, gehalten am 26. Jänner 1944, im Auditorium Maximum an der Universität Wien, auf Einladung der Zweigstelle Wien der Deutschen Gesellschaft für Wehrpolitik und Wehrwissenschaften, betonte er den „friedlichen Wettbewerb“, indem sich das „deutsche Theater“ befinden würde und den es dazu nützte

„(...) ganz Europa auf die friedlichste Weise der Welt von der tiefen Menschlichkeit des deutschen Weltbilds und der hohen Sittlichkeit des deutschen Lebensideals zu überzeugen. (...) So erweist sich also auch inmitten des Krieges wieder die beste Eigenschaft dieser europäischen Sendung des deutschen Theaters, nämlich dass sie keine egozentrischen Ziele verfolgt, sondern ein wichtiges Bindeglied des neu werdenden Europas darstellt.“⁶⁸³

Angesichts des fortschreitenden Krieges mit seiner ungeheuerlichen Vernichtungsmaschinerie mutet es heute nahezu grotesk an, dass Kindermanns Gedanken von einer friedvollen und menschlichen Sendung der deutschen Kultur innerhalb Europas getragen waren. Nach 1945 hielt ihn auch nichts davon ab, genau an diese Denkansätze wieder anzuknüpfen, denn „das ‚Europäische‘ blieb (...) – unter Auslassung der deutschen Führungsrolle – eine wesentliche Basis seiner weiteren wissenschaftlichen Tätigkeit.“⁶⁸⁴

⁶⁷⁹ Vgl. Heinz Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 13-16.

⁶⁸⁰ *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge Zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Institut für Theaterwissenschaft, Wien: Böhlau, 1955-.

⁶⁸¹ Vgl. Peter (2008), S. 49 und vgl. Hulfeld/Peter (2009).

⁶⁸² Ebd., S. 49f.

⁶⁸³ Heinz Kindermann, *Die europäische Sendung des deutschen Theaters*, Universität Wien (Hg.), Wien, 1944a, (Wiener wissenschaftliche Vorträge und Reden 10), S. 54f.

⁶⁸⁴ Peter (2008), S. 51.

Kindermanns Bücher standen nach 1946 auf der „Liste der gesperrten Autoren und Bücher“ und er wird in der Liste unter den gesperrten Literaturhistorikern aufgeführt.⁶⁸⁵

Niessens offener Disput mit Kindermann 1943-1944

Niessen war Kindermanns schärfster Kritiker und Konkurrent. Seit Kindermann sich der Theaterwissenschaft zugewandt hatte und begann, ihm seine vermeintliche Vormachtstellung streitig zu machen, reagierte Niessen mit heftiger Kritik. Anlässlich der Eröffnung des Zentralinstitutes manifestierte sich ihre Konkurrenz zu einem offen ausgetragenen Disput. In seiner Eröffnungsrede „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“ erhob Kindermann mit dem Zentralinstitut Anspruch auf wissenschaftliche Vorherrschaft im europäischen Raum:

„Mit solch einem Zentralinstitut soll der noch jungen Theaterwissenschaft ein Kristallisationspunkt gegeben werden, von dem aus ihre fundamentalen Methoden so zu entwickeln wären, daß die gesamte deutsche, aber auch die europäische Theaterwissenschaft von ihnen in großzügigen Forschungsaufgaben und in enger Zusammenarbeit endlich das ganze lebendige Zusammenspiel der Kräfte zu überschauen, zu umgrenzen und zu ergründen vermöchte. (...) In dieser Hinsicht wird sich zweifellos eine Enge und freundschaftliche Zusammenarbeit mit den so überaus reichen Wiener Theatersammlungen, besonders mit der Theatersammlung der Nationalbibliothek (...) ergeben.“⁶⁸⁶

Auf diese Worte aus Kindermanns Eröffnungsrede und die breite Rezeption in der Presse antwortete Niessen am 8. Juni 1943 mit einem Brief an den Rektor der Universität Wien, Eduard Pernkopf (1888-1955).⁶⁸⁷ Er wehrte sich ausdrücklich gegen Kindermanns „Totalitätsanspruch“ an die „theaterwissenschaftlichen Bemühungen in Deutschland“ und in Europa mittels des neugegründeten Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft, zwischen den Zeilen wird auch die Befürchtung des Verlustes seiner theaterwissenschaftlichen Vormachtstellung im Deutschen Reich deutlich.

„Wahrnehmung berechtigter Interessen ist es aber, wenn ich für meine Person erkläre, dass ich den Totalitätsanspruch, den Herr Prof. Kindermann erhebt, ablehne. Ich habe vor 24 Jahren gewagt, mich ausdrücklich für Theaterwissenschaft zu habilitieren. (...) Wenn Prof. Kindermann plötzlich von der Vorbildung der Oberlehrer zu der der Bühnenvorstände hinüberwechselt, so gibt ihm das noch kein Recht, einen zentralen Anspruch zu erheben, der die zum Teil seit Jahrzehnten an den theaterwissenschaftlichen Instituten des Altreichs geleistete Arbeit ohne Zweifel beeinträchtigt.“⁶⁸⁸

Weiteren Anlass zur Sorge gab Niessen Kindermanns vermeintliches Ansinnen, in Wien ein Reichsinstitut und -theatermuseum aufbauen zu wollen. Dafür, behauptete Niessen,

⁶⁸⁵ Vgl. *Liste der gesperrten Autoren und Bücher. Maßgeblich für Buchhandel und Büchereien und Nachträge zur Liste der gesperrten Autoren und Bücher*, Bundesministerium für Unterricht (Hg.), Wien, Jänner 1946.

⁶⁸⁶ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 5.

⁶⁸⁷ Brief Carl Niessen an Eduard Pernkopf, 08.06.1943, UAW Akad. Senat d. Univ. Wien 1564 aus 1940/41, S.-J. 1135 aus 1943/44, fol. 40.

⁶⁸⁸ Ebd.

wäre München als „Hauptstadt der Bewegung“ bereits vorgesehen und er selbst hätte dabei die wesentlichste Rolle zu spielen.

„Schon mehrfach in der gesamten Presse gestanden hat es, dass der Führer angeordnet hat, auf der Grundlage dieses Museums in der Hauptstadt der Bewegung das Reichstheatermuseum zu errichten (...) Ohne weiteres klar dürfte es sein, dass ein solches Museum den Unterbau eines Forschungsinstitutes haben muss. Noch ehe Herr Prof. Kindermann die falsche Behauptung in die Welt setzte, wurde am 16. Jänner von dem Herrn Rektor der Universität München dem anwesenden Herrn Reichserziehungsminister dafür gedankt, dass er die Hauptstadt der Bewegung zu einer zentralen Forschungsstätte ausersehen habe. (...) Es kann also nicht sein, dass Herr Prof. Kindermann die Ansprüche Münchens ausgeschaltet hätte.“⁶⁸⁹

Niessens Gegenvorschlag an das Reichserziehungsministerium war, wie er Pernkopf auch mitteilte „das neuerrichtete theaterwissenschaftliche Institut in Wien sollte sich auf ‚Wiener Theaterforschung‘ beschränken, da das Wiener Theater eine ‚so einmalige und in sich eigenartige Erscheinung‘ wäre, daß man ihm auch eine [sic!] Sonderforschungsinstitut zubilligen kann.“⁶⁹⁰

Kindermanns angekündigte umfassende Publikationsvorhaben, die Niessen süffisant als „Gemeinschaftsarbeiten“ bezeichnete, wären in der gleichen Form für München schon in Vorbereitung. Zudem war von ihm angedacht, die Bestände des Theatermuseums der Clara Ziegler-Stiftung und die seiner Privatsammlung zusammenzuführen und hierdurch die Grundlage für ein Reichstheatermuseum zu bilden, mit einer daran angeschlossenen „zentralen Forschungsstätte“.⁶⁹¹ Niessen, dessen Kölner Institut für Theaterwissenschaft schon seit 1942 kriegsbedingt zerstört war, suchte seither beharrlich, aber vergeblich nach einer passenden Unterbringung für seine gerettete Privatsammlung und im Zuge dessen, auch nach einer geeigneten Funktion für sich selbst.

„München besitzt zweifellos eine nach der Vernichtung des Kölner Theatermuseums schwerlich überbietbare Sammlung von Schaustücken zur Theatergeschichte, wenn meine gerettete Privatsammlung zu den grossen Archivbeständen des Münchner Theatermuseums stösst, dann hat München zweifellos die grösste Theatersammlung überhaupt.“⁶⁹²

Sein Plan war mittels seiner umfangreichen Theatersammlung den eigenen theaterwissenschaftlichen „Totalanspruch“ über die Grenzen des Großdeutschen Reichs hinaus, weltweit auszudehnen. Dementsprechend holte er zu einem Seitenhieb auf den sich in seiner Begründungsphase befindlichen Forschungsapparat des Zentralinstituts in Wien aus.

„Diese Sammlung wird sich dadurch auszeichnen, dass sie sich in ganz anderem Masse auf Gesamtdeutschland, ja Europa und die Welt ausdehnt, als die Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek. Dem Kindermann’schen Institut, das einen zentralen Anspruch erhebt,

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd. und zit. n. Enghart (2008), S. 889.

⁶⁹¹ Brief Carl Niessen an Eduard Pernkopf, 08.06.1943, UAW Akad. Senat d. Univ. Wien 1564 aus 1940/41, S.-J. 1135 aus 1943/44, fol. 40.

⁶⁹² Ebd.

steht dagegen nur ein Bestand von mehreren Tausend bei einer preussischen Universität geborgten Bänden zur Verfügung.“⁶⁹³

Niessen hob in der Folge hervor, wie er unter persönlichem Einsatz versuchte „aus den Trümmern des von der englischen Brutalität vernichteten grössten Universitätsinstitutes mit über 30 Räumen, das Gerettete zu bergen.“⁶⁹⁴ Kindermann verfügte in seinem Forschungsapparat nur über „geborgte“ Bestände, in Form der Busch-Bibliothek des Germanistischen Seminars der Universität Münster und noch eine weitere Theatersammlung in Wien aufzubauen, wäre nicht notwendig, da bereits eine große in der Nationalbibliothek bestehen würde.

„Allein diese Restbestände machen ein Vielfaches von dem aus, das sein Institut an geborgten Münsteraner Büchern besitzt, eine Einrichtung, die noch nicht einmal am Orte ‚zentral‘ ist, weil daneben die grössere Einrichtung der Theatersammlung der Nationalbibliothek besteht.“⁶⁹⁵

Nach dieser Beschwerde Niessens an den Wiener Rektor erfolgte am 21. Juni 1943 das Konter von Kindermann.

„In der Ansprache des Prof. KINDERMANN anlässlich der Eröffnung des genannten Zentralinstituts war in keiner Weise von einem Reichstheatermuseum die Rede. Vielmehr wurde ausdrücklich sowohl in dieser Ansprache, als auch in der ersten Wiener Vorlesung des genannten Institutsdirektors auf den von den musealen Aufgaben verschieden gelagerten Arbeitsbereich des neuen Zentralinstituts hingewiesen.“⁶⁹⁶

Er betonte, dass „das Zentralinstitut für Theaterwissenschaft, wie erwähnt, *n i c h t* die Aufgabe hat, ein Theatermuseum zu ersetzen“, vielmehr läge sein erstes Ziel im Aufbau eines wissenschaftlichen Forschungsapparates. Dieser würde, wie bereits „vorteilhaft erprobt“, in „der glücklichen Zusammenarbeit“ zwischen dem Zentralinstitut und den Wiener Theatersammlungen, Unterstützung finden und in „Friedenszeiten“ würde sich sicherlich auch eine „Zusammenarbeit zwischen dem Zentralinstitut und den übrigen Theatersammlungen des Reiches“ ergeben.⁶⁹⁷ Kindermann gab seinen guten Willen zur Kooperation zu Verstehen bzw. hielt sich aber, in der ihm eigenen Manier, möglichst alle Türen offen. Niessens Seitenhieb bezüglich der unzureichenden Bestände für einen ernstzunehmenden Forschungsapparat, der nur aus geliehenem Material bestünde, tat Kindermann als „belanglos“ ab. Seiner Beschreibung nach machte die Busch-Bibliothek aus Münster, einen zum eigenen Bestand vergleichsweise nur geringen Teil aus, während die neue Forschungsbibliothek bereits nach kurzer Zeit „darüber hinaus einen mindest

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Brief Heinz Kindermann an Eduard Pernkopf, 21.06.1943, UAW Akad. Senat d. Univ. Wien 1564 aus 1940/41, fol. 43, [Hervorhebung und Unterstreichung im Original]. Kindermanns Entwurf einer Stellungnahme zu dem Brief des Prof. Niessen vom 08.06.1943 ist als dreiseitige Anlage beigelegt, Unterstreichung im Original. Alle weiteren Zitate stammen ebenfalls aus Kindermanns Stellungnahme.

⁶⁹⁷ Ebd.

zweimal so großen Eigenbestand“ aufwies und „das darüber hinaus Bestellte und schon Anrollende“ etwa das „Fünffache“ ausmachte. Kindermann spielte die Zahlen hoch, denn zu diesem Zeitpunkt verzeichnete das Inventarbuch gerade einmal 1500 Titel, während die Busch-Bibliothek 3000 Bücher umfasste.⁶⁹⁸ Dem ist aber anzumerken, dass diese Titellanzahl in sehr kurzer Zeit, von April bis Anfang Juni, inventarisiert wurde und davon ausgegangen werden kann, dass große Mengen an Material bereits in Kisten auf weitere Bearbeitung warteten. Das „Anrollende“ lag sogar mit großer Wahrscheinlichkeit in dem von ihm angegebenen Bereich. Im Zuge der Übersiedlung fanden wir einige Kisten mit Dramentexten, vorwiegend jüdischer Autorinnen und Autoren, die alle 1943/44 inventarisiert, aber nicht katalogisiert wurden.

Diese Auseinandersetzung zwischen Niessen und Kindermann endete mit der Übersendung aller dazugehörigen Dokumente über Kurator Walter von Boeckmann⁶⁹⁹ an Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust. Ein Kommentar dazu von Rust aus Berlin liegt nicht vor. Nachdem Ministerialrat Frey durch den SS-Sturmbannführer Martin Miederer⁷⁰⁰ ersetzt wurde, hatte Niessen einen einflussreichen Förderer im Reichserziehungsministerium. Miederer griff auf Niessen als Gutachter und Sachbearbeiter zurück und rollte die Angelegenheit mit Kindermann erneut auf.⁷⁰¹ Die Absicht, das Zentralinstitut für Theaterwissenschaft in Wien später in ein Reichsinstitut umzuwandeln, entsprach nicht den Berliner Vorstellungen, die ein Reichstheatermuseum mit einem angeschlossenen Reichsinstitut für Theaterforschung in München vorsahen. Schließlich beendete das Kriegesende die Debatte.

Margret Dietrich

Seit dem Wintersemester 1940/41 war Margret Dietrich Studentin von Kindermann und folgte ihrem Lehrer als wissenschaftliche Hilfskraft von Münster nach Wien. Bereits 1938 trat sie der NSDAP bei und strebte eine Karriere als NS-Wissenschaftlerin an.⁷⁰² Sie promovierte 1944 mit einer Arbeit zum *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 17. Jahrhundert* bei ihm, interessanterweise war Kindermanns langjähriger Konkurrent Nadler ihr Zweitbetreuer.⁷⁰³ Im Jänner 1945 stellte sie dann einen Antrag auf

⁶⁹⁸ Vgl. Inventarbuch Nr. 1 (1943), FBTFMA.

⁶⁹⁹ Zu den Lebensdaten von Walter von Boeckmann konnten bislang keine Angaben gefunden werden.

⁷⁰⁰ SS-Sturmbannführer Miederer wurde 1937 als Oberregierungsrat und Leiter der Musikabteilung ins Reichserziehungsministerium berufen.

⁷⁰¹ Vgl. Nieß (2007), S. 172-178.

⁷⁰² Vgl. Illmayer (2009), S. 7.

⁷⁰³ Margret Dietrich, *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 17. Jahrhundert. (Vom Spätmittelalter zum Barock)*, Univ. Wien Diss., 1944.

Zulassung zur Habilitation an das Nachwuchsamt des Reichsforschungsrats.⁷⁰⁴ Ihre Habilitationsschrift *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit* veröffentlichte sie schließlich erst 1952.⁷⁰⁵ Wie Veronika Zangl 2008 nachgewiesen hatte, spielte Dietrich nach 1945 eine wichtige Rolle in Kindermanns Entlastungsstrategien und half tatkräftig mit, ihn nach 1954 wieder als Leiter des Institutes für Theaterwissenschaft zu implementieren.⁷⁰⁶ Um als Entlastungszeugin Stimmen für Kindermann zu mobilisieren, wandte sie sich damals auch an Heinrich Schnitzler. Schnitzler musste nach 1938 in die USA emigrieren und konnte, zum Ärger von Joseph Gregor, einen Teil des Nachlasses seiner Vaters Arthur Schnitzler 1940 nach England retten. In Kenntnis von Kindermanns zahlreichen Schriften im Sinne einer nationalsozialistischen Ideologieproduktion, ließ er sich 1952 dementsprechend nicht davon überzeugen, Kindermann hätte unter Druck und nicht ehrlich geschrieben.⁷⁰⁷ Kindermann selbst fehlte nach 1945 jegliche Selbstkritik, um seine Haltung während des NS-Regimes zu hinterfragen. Seine „Hinneigungen zur NS-Ideologie“⁷⁰⁸, wie er es nannte, bezeichnete er lapidar als „ideologisch bestimmte Auffassungen“ und negierte weiterhin konsequent jeglichen Zusammenhang mit dem politischen Geschehen.⁷⁰⁹ Auch von Dietrich, deren Dissertation 1944 entstand, sind keine Zeugnisse bekannt, in denen sie später ihre Beteiligung an einer NS-Theaterwissenschaft eingestand.⁷¹⁰ In ihrer Funktion als „Schülerin“ und späteren Assistentin von Kindermann half Dietrich ab 1943 mit, den Forschungsapparat für das Zentralinstitut für Theaterwissenschaft aufzubauen und zu expandieren.

Kindermanns Vorhaben, die Einrichtung einer „Wiener Theaterwissenschaft“ zu bewirken, um seine berufliche Profilierung voranzutreiben, war mit der Gründung des Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft an der Universität Wien umgesetzt. Doch Kindermann strebte rasch nach mehr Macht und Einfluss. Eine Beschränkung auf Wiener Theatergeschichte und -kultur war für die ehrgeizigen Ziele des NS-Theaterwissenschaftler zu wenig. Schon bald begann er seine Forschungen über die Grenzen hinaus zu denken und nahm die europäische Theatergeschichte und -kultur ins Visier. In seinem bereits

⁷⁰⁴ Vgl. Peter (2009a), S. 209.

⁷⁰⁵ Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit*, Wien: Söxl, 1951.

⁷⁰⁶ Vgl. dazu Zangl (2008), S. 172-206.

⁷⁰⁷ Vgl. Peter (2009a), S. 211.

⁷⁰⁸ Zit. nach ebd., S. 194.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd.

⁷¹⁰ Vgl. Illmayer (2009), S. 7.

erwähnten Vortrag „Die europäische Sendung des deutschen Theaters“ ging er 1944 vom „Kulturfaktor“ des deutschen Theaters aus, der die „Gestalt des Volkes“ mit formen und der „sittlichen und seelischen Haltung der Nation“ den Weg weisen würde.⁷¹¹ Gehalten vor Studierenden und als Publikation seinen fernzubetreuenden Mitarbeitern und Studenten gewidmet, versuchte Kindermann mit diesen Worten den hohen Stellenwert des deutschen Theaters in der europäischen Theatergeschichte zu manifestieren. Gleichzeitig kann der Vortrag auch als Aufwertung des Faches Theaterwissenschaft und des Zentralinstitutes gelesen werden. Mit der Erforschung solcher über die Grenzen hinausgehenden Themen, konnte eine Profilierung innerhalb der NS-Wissenschaft erreicht werden, ermöglicht durch einen umfassenden theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat

⁷¹¹ Ebd., S.5.

7. Forschungsapparat am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943-1945

„Aber jegliche Form des Theaters bedarf eines ‚Apparates‘, mag er einfacher oder raffiniert-komplizierter Natur sein.“⁷¹²

Das offizielle Gründungsdatum des Forschungsapparates des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft gab Heinz Kindermann 1960 im international renommierten Handbuch *Bibliothèques et Musées des arts du spectacle dans le Monde* mit 1. März 1943 an.⁷¹³ In diesem umfangreichen Verzeichnis internationaler Theaterbibliotheken und -museen, herausgegeben von André Veinstein (1916-2001), unter Mitarbeit von Rosamond Gilder (1896-1986)⁷¹⁴ und George Freedley (1904-1967)⁷¹⁵ findet sich in der Rubrik Österreich, neben der Theatersammlung der Nationalbibliothek, auch der Eintrag zur Bibliothek und zu den Sammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft.⁷¹⁶ Dieser Eintrag bedeutete eine exzellente Referenz für die internationale Reputation des theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates und seines Direktors Kindermann. 1960 war Kindermanns guter Ruf als Theaterwissenschaftler und Forscher in Wissenschaftskreisen und darüber hinaus wieder völlig hergestellt. Es gelang ihm spielend in diesen sechs Jahren seit seiner Wiedereinsetzung 1954 als Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft die Wandlung vom einem angesehenen sehr gut vernetzten NS-Wissenschaftler zu einem profilierten Wissenschaftler der Nachkriegszeit zu vollziehen. Dafür griff er auch Projekte und Vorhaben aus der NS-Zeit wieder auf, wie die 1943 konzipierte Institutszeitschrift *Maske und Kothurn*, die schließlich dann 1955 erschien. Im Vorwort der *Maske und Kothurn* Ausgabe von 2009, unter dem Titel *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert*, nahmen Stefan Hulfeld und Birgit Peter als Erste Stellung zur Konzeption der Institutszeitschrift während der Zeit des Nationalsozialismus:

„Die jüngste Auseinandersetzung mit der Geschichte des Wiener Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft hat deutlich gemacht, dass die 1955 erstmals erschienene

⁷¹² Heinz Kindermann, „Theaterwissenschaft“, in: Martin Hürlimann, Verner Arpe, *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich: Atlantis-Verl., 1966, S. 414-433, hier: S. 416.

⁷¹³ Vgl. Veinstein (1960), S. 111.

⁷¹⁴ Rosamond Gilder war im internationalen Theater eine einflussreiche Persönlichkeit. Die Tochter des Herausgebers Richard Watson Gilder (1844-1909) und 1947 Mitbegründerin des International Theatre Instituts (ITI) in Paris, einer weltweiten Organisation mit 65 nationalen Zentren, dessen Präsidentin sie auch von 1947 bis 1975 war. 1961 wurde der 9. ITI Kongress in Wien abgehalten an dem Kindermann teilnahm.

Vgl. Thomas W. Ennis, „Rosamond Gilder, an author influential in world theatre“, *New York Times*, 09.09.1986, <http://www.nytimes.com/1986/09/09/obituaries/rosamond-gilder-an-author-influential-in-world-theater.html>, Stand: 02.02.2017.

⁷¹⁵ Gilder und Freedley gaben 1936 gemeinsam ein vielbeachtetes internationales Handbuch über Theatersammlungen in Bibliotheken und Museen heraus.

Rosamond Gilder, George Freedley, *Theatre Collections in Libraries and Museums. An International Handbook*. London: Stevens and Brown, 1936.

⁷¹⁶ Vgl. Veinstein (1960), S. 111-114.

Zeitschrift *Maske und Kothurn* von Heinz Kindermann schon 1943 angedacht und im April 1944 erstmals namentlich erwähnt wurde.“⁷¹⁷

Im selben Jahr organisierte er mit Franz Hadamowsky, dem Leiter der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die Europäische Theaterausstellung 1955 und publizierte ab 1957 den ersten seiner auf zehn Bände konzipierten *Theatergeschichte Europas*.⁷¹⁸ Im selben Jahr als Carl Niessen 1955 in Zürich seine Sammlungsbestände in der Ausstellung „Theater der Welt“ präsentierte, übernahm Kindermann mit der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek die wissenschaftliche Leitung der „Europäischen Theaterausstellung 1955“.⁷¹⁹ Nach dem Vorbild der *Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* von 1892 war sie zunächst in der Villa Hügel in Essen geplant. Kindermann versuchte sich als europäischer Theaterwissenschaftler zu profilieren. Carl Niessen intervenierte auf politischer Ebene, indem er Kindermanns engagierte Arbeit als NS-Wissenschaftler hervorhob.⁷²⁰ Kindermann ließ der Skandal völlig unberührt, im Vorwort des Katalogs schrieb er, aus Zeitgründen hätte er sich für Wien als Ausstellungsort entschieden.⁷²¹ Die Ausstellung sollte zeitgleich mit der feierlichen Wiedereröffnung von Burgtheater und Staatsoper stattfinden.

Nur drei Monate nach der Beauftragung mit der Institutsgründung, im Jänner 1943, durch Reichserziehungsminister Rust, begann Kindermann mit der Aufbauarbeit des Forschungsapparates. Sichtlich war er von der Aussicht beflügelt, nach Kriegsende das Zentralinstitut in das Reichsinstitut für Theaterwissenschaft, mit Sitz in Wien, umwandeln zu können. Er musste von dieser Entwicklung sehr überzeugt gewesen sein, wie mehrere Notizen unter anderem in *Die Wiener Bühne* vom 1. März 1943 und im *Deutschen Volksblatt* zeigen. Darin wird von einem Auftrag an Kindermann berichtet, ein Reichsforschungsinstitut zu errichten und ihn als dessen Direktor einzusetzen.⁷²² Es scheint Kindermanns erklärtes Ziel gewesen zu sein, als Leiter eines Reichsforschungsinstituts im Dritten Reich zu reüssieren und dafür einen geeigneten theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat aufzubauen,

⁷¹⁷ Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.) *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 13.

⁷¹⁸ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg: O. Müller, 1957-1974.

⁷¹⁹ *Europäische Theaterausstellung 1955. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien Künstlerhaus 20. September - 5. Dezember 1955, bearb. von Franz Hadamowsky und Heinz Kindermann, Wien: Frick, 1955.

⁷²⁰ Vgl. Zangl (2008), S. 201.

⁷²¹ *Europäische Theaterausstellung 1955*, Katalog, S. 15.

⁷²² „Wiener Bühne Kulturnotizen“, in: *Die Wiener Bühne*, Jg. 20, H. 103, 1. März 1943, S. 26 und vgl. Vgl. *Deutsches Volksblatt*, 14. April 1943. Siehe dazu auch: Eintrag Kindermann, Heinz, Alphabetische Schlagwortkartei (Grüne Karteiboxen), TFMA.

„der dazu geeignet ist, auch über die Ansprüche eines bloßen theaterwissenschaftlichen Seminars hinaus die allgemeinen methodischen Grundlagen der Theaterwissenschaft so zu erarbeiten, daß sie endgültig mit den übrigen Geisteswissenschaften Schritt zu halten vermag, kommt es in diesem Fall weniger auf eine übergroße Zahl von aufgestellten Werken an, als auf die Art ihrer wissenschaftlichen Benützbarkeit. Ein derartiger Forschungsapparat stellt ja einen allgemeinen Rahmen dar, innerhalb dessen die neuen wissenschaftlichen Methoden entwickelt werden.“⁷²³

Ich gehe davon aus, dass Kindermann erste Konzeptionen dafür bereits an der Universität Münster entwickelte. Dabei spielten strategische Entscheidungen, wie die Leihgabe der Sammlung Richard Gustav Busch durch das Germanistische Seminar der Universität Münster als Grundstock für die Bibliothek sicherlich eine wesentliche Rolle. Anhand der vorhandenen Dokumente im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft lässt sich die Struktur des Forschungsapparates nachvollziehen. Bei der Auswertung habe ich vor allem Kindermanns Bericht über das erste Arbeitsjahr, von 1944 und die Denkschrift anlässlich seiner Enthebung 1945 sowie die Rundbriefe des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft herangezogen.⁷²⁴ Kindermann schrieb darin zum Teil sehr wortreich über die Planungen zu den einzelnen Sammlungen und die Akquirierung von Material. Den Fortschritt beim Ausbau und der Bearbeitung der Materialien dokumentierte er ausführlich in den halbjährlich erscheinenden Rundbriefen. Aus allen Berichten geht einhellig hervor, dass er auf die Spezialbibliotheken, die Sammlung Busch und die Bibliothek des Burgtheaterdirektors Ferdinand Graf Pálffy (1774-1840), und die Sondersammlungen – Archiv Europäische Theater der Gegenwart, Kriegstheatersammlung, Theaterarchiv Leuschke und Zensurarchiv Houben – ganz besonderen Wert legte. Auf diesen Beständen fusste die Basis von Kindermanns theaterwissenschaftlicher Grundlagenforschung nach NS-ideologischen Kriterien. Dafür zögerte er auch nicht, Ideen für Sammlungen, wie z.B. die Kriegstheatersammlung, von Carl Niessen aus Köln zu übernehmen, diese allerdings als seine eigene auszugeben. Sein Ziel war, das Institut für Theaterwissenschaft in Wien zum bedeutendsten in Europa zu machen, mit dem umfassendsten Forschungsapparat. Nach 1945 konnte Kindermann glaubhaft seinen Einsatz für den Forschungsapparat als Vorwand vorbringen, während der NS-Zeit einzig und allein dessen Aufbau und Erweiterung im Sinn gehabt zu haben, auch um das Institut an der Universität Wien halten zu können.

„Mein ganzes Trachten war, Wien ein Institut zu schaffen, wie es mit einer Ausnahme (Moskau) sonst keine Universität Europas besitzt (...) ein in ganz Europa einzig dastehendes Archiv.“⁷²⁵

⁷²³ Heinz Kindermann an Eduard Pernkopf, 21.6.1943, UAW Akad. Senat d. Univ. Wien 1564 aus 1940/41, fol. 43.

⁷²⁴ Vgl. Heinz Kindermann, *Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Nr. 1 - Nr. 5, 1943-1944, vgl. ders., *Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, ca. 1944 und vgl. ders., *Denkschrift*, 1945.

⁷²⁵ *Denkschrift*, fol. 6, [Satz im Original unterstrichen]. Vgl. dazu auch Illmayer (2009), S. 32.

Das dem nicht so war, belegt auch seine Beschreibung des Forschungsapparates im Handbuch *Bibliothèques et Musées des arts du spectacle dans le Monde*. Dort bekannte er sich noch 1960 stolz zum Gründungsjahr 1943 und unterstrich damit seine aktive Rolle, die er im nationalsozialistischen Wissenschaftsbetrieb gespielt hatte.

Quellenbestimmung und Ausrichtung der Sammlungen

Die Schwierigkeit theaterwissenschaftlicher Forschung lag, nach Kindermann, an den spärlich oder nicht vorhandenen „Direktquellen“, wie sie Kindermann 1966 in seinem Aufsatz „Theaterwissenschaft“ betitelte.⁷²⁶ In der für ihn spezifischen Herangehensweise Begriffe anzureissen und dann nicht näher zu definieren, gab er auch zu den „Direktquellen“ keine nähere Beschreibung an und erklärte auch nicht, um welche Form von Quellen es sich handeln könnte. Ob dabei neben Text- auch Bildquellen, die vor der Erfindung der Fotografie und des Films entstanden, wie Malerei, Druck und Plastik gemeint waren, muss Spekulation bleiben. Dafür ging er in seiner Beschreibung sofort genauer auf die „indirekten Quellen“ ein, die seiner Meinung nach, auch essentieller für die Entwicklung theaterwissenschaftlicher Methoden zur Rekonstruktion von Theatergeschichte waren.

„Es mußten also allmählich Methoden entwickelt werden, die es erlaubten, auf Grund indirekter Quellen, wie Regie- oder Soufflierbücher, Bühnenbild- und Kostümentwürfe, bühnentechnische oder bühnenarchitektonische Pläne, Dekorations-, Requisiten- und allgemeine Fundusverzeichnisse, Rechnungsbücher, Spielpläne, Almanachnotizen über die Ensemblezusammensetzung, Kritiken, Zensurakten, Intendanz- und Behördenakten, Dienstinstruktionen, Briefe, Memoiren usf. das theatralische Kunstwerk in seinem schöpferischen Werdeprozeß und in seiner schließlichen Aufführungsweise zu rekonstruieren.“⁷²⁷

Fast alle angeführten indirekten Quellen von 1966 kamen in der Zeit von 1943 bis 1945 zum Forschungsapparat hinzu, um Theatergeschichte, in der Auffassung Kindermanns, erfahrbar zu machen. Dazu zählten Bücher, Zeitungsausschnitte zu Theateraufführungen und kulturellen Ereignissen, Spielpläne, Programmhefte und Dokumente zur Zensur. Das Bild-Archiv, die Bühnenbildmodelle, Dokumentarplastiken, Spielpuppen und manche Quisquilien übernahmen, wie schon in anderen theaterwissenschaftlichen Sammlungen, die „Veranschaulichungsfunktion.“⁷²⁸

⁷²⁶ Kindermann (1966), S. 416. Anke Spötter bezieht sich in ihren Ausführungen zur Direktquelle und indirekten Quelle nur auf die Bildquelle und greift die Definitionen der Theaterikonographie auf. Direkte Bildquellen haben demnach einen unmittelbaren Bezug zum theatralen Ereignis und indirekte geben das sozialgeschichtliche Umfeld wieder, in dem das Ereignis stattgefunden hat. Vgl. Spötter (2003), S. 57f.

⁷²⁷ Ebd., S. 415.

⁷²⁸ Corssen (1998), S. 63.

„Erst die Sammlung von Überresten vergangener Theaterepochen ermöglichte es dem Theaterhistoriker, seinen Forschungen ein materielles Fundament zu verschaffen, das seinerzeit als unabdingbar galt.“⁷²⁹

In seiner kurzen programmatischen Schrift „Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft“⁷³⁰ von 1953 griff er seine Vorstellungen von einem theaterwissenschaftlichen Forschungsapparat und die damit verbundene „Quellenkunde“ wieder auf. Wieder ein überzeugender Beweis dafür, dass Kindermann seine Ansätze von 1943, für eine im NS-ideologischen Sinne eingefärbte Theaterwissenschaft, leicht abgewandelt und ab 1954 auch offiziell wiederverwendete. Dabei spielte bei der Rekonstruktion von Theatergeschichte für ihn nach wie vor die „Bildinterpretation“ eine „ebenso große Rolle wie die Wortinterpretation.“⁷³¹ Der dafür notwendige theaterwissenschaftliche Forschungsapparat stand ihm offenbar auch in der Zeit seiner Suspendierung für seine vielfältigen Forschungsarbeiten zur Verfügung. Für die „theaterwissenschaftliche Quellenkunde“, führte er weiter aus, wurde über die Jahre ein Forschungsapparat mit einer „Vielheit der Spuren“ zusammengetragen, um „das theatralische Ereignis“ (...) noch einmal zum Leben zu erwecken, um (...) die nötigen geistes- oder stilgeschichtlichen, wesenskundlichen und kunsthistorischen Schlüsse zu ziehen.“⁷³² Auch die Spuren aus der NS-Zeit sind im Forschungsapparat nach wie vor vorhanden und zeigen an, dass das Material auch nach 1945 und vermutlich auch nach 1954 Verwendung in Lehre und Forschung fand. Auf der Literaturliste, die Kindermann in „Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft“ angab und die durchaus als Standardwerk-Liste zum Fach interpretiert werden konnte, verzeichnete er 1953, ohne Kommentar, fast ein Dutzend nationalsozialistische Schriften aus den Jahren 1933 bis 1944.⁷³³ Darunter sind Werke von bekannten NS-Akteuren. So gibt er Hans Knudsen *Wesen und Grundlagen der Theaterkritik* 1935⁷³⁴ an. Knudsen's Werk wurde 1948 auf die *Liste auszusondernder Literatur* herausgegeben von der Deutschen Verwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone gesetzt.⁷³⁵ Weiters findet sich als Literaturempfehlung Hans Tinteln's (1909-1970) *Barocktheater und barocke Kunst*

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Heinz Kindermann, „Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft“, in: *Wissenschaft und Weltbild. Monatsschrift für alle Gebiete der Forschung*, Jg. 6 H. 9 (1953), S. 325-333.

⁷³¹ Kindermann (1953), S. 327.

⁷³² Ebd.

⁷³³ Vgl. Kindermann (1953), S. 333.

⁷³⁴ Hans Knudsen, *Wesen und Grundlagen der Theaterkritik*, Berlin: Langen/Müller, 1935.

⁷³⁵ Eintrag Nr. 4127, vgl. Deutsche Verwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone, *Liste der auszusondernden Literatur*, Zweiter Nachtrag, Berlin: Deutscher Zentralverl., 1948, <http://www.polunbi.de/bibliothek/1948-nslit-k.html>, Stand: 02.02.2017.

1939⁷³⁶ sowie Friedrich Kaysslers (1874-1945) Abhandlung *Wandlung und Sinn* aus dem Jahr 1943 und auch Margret Dietrichs Dissertation *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 17. Jahrhundert*⁷³⁷ aus dem Jahr 1944.

In seiner Eröffnungsrede von 1943 „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“ sprach Kindermann davon, dass der institutseigene Forschungsapparat nicht nur den Studierenden des Zentralinstituts zur Verfügung stehen sollte, sondern auch dazu diene mit „all den übrigen Fachleuten“ neue gemeinsame Methoden und Gemeinschaftsarbeiten der Theaterwissenschaft zu entwickeln.⁷³⁸ Bei den Gemeinschaftsarbeiten handelte es sich um umfangreiche Überblickswerke in Form eines Sachwörterbuchs (Reallexikons) und eines Handbuchs für Theaterwissenschaft.⁷³⁹ Auf diese Ankündigung Kindermanns reagierte Niessen mit einem Schreiben aus Köln, reklamierte die Idee zu beiden Publikationsvorhaben für sich und sein geplantes Reichstheatermuseum in München.⁷⁴⁰ Dies beeindruckte Kindermann keineswegs, er hielt wiederum an seinem Vorhaben fest und berichtete über dessen Fortschritt in den Rundbriefen. Neben dem wissenschaftlichen Austausch mit Fachexperten, strebte er auch einen Informations- und potentiellen Bestandsaustausch zwischen dem Institut und den anderen Wiener Theatersammlungen an. Er kündigte eine „enge und freundschaftliche Zusammenarbeit mit den so überaus reichen Wiener Theatersammlungen, besonders der Theatersammlung der Nationalbibliothek, mit den Sammlungen der Stadt Wien und den zahlreichen kleineren Sammlungen (...)“ an. Einladungen an Sammlungsleiter, wie z.B. Joseph Gregor, Vorträge im Rahmen von Sonderveranstaltungen und Ringvorlesungen zu halten, wurden ausgesprochen, um Bindung an die Institution Zentralinstitut zu schaffen.⁷⁴¹

„Sichern“ durch Sammeln — Bestandsaufbau

Kindermanns Sammelstrategie sah vor, in möglichst kurzer Zeit eine große Menge an Forschungsmaterial anzuhäufen. In der, dafür zur Verfügung gestandenen Zeitspanne

⁷³⁶ Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin: Mann, 1939.

⁷³⁷ Margret Dietrich, *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 17. Jahrhundert. (Vom Spätmittelalter zum Barock)*, Univ. Wien Diss., 1944.

⁷³⁸ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 6.

⁷³⁹ Vgl. ebd. und vgl. Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 14.

⁷⁴⁰ Vgl. Carl Niessen an Eduard Pernkopf, 08.06.1943, UAW Akad. Senat d. Univ. Wien 1564 aus 1940/41, S.-J. 1135 aus 1943/44, fol. 40.

⁷⁴¹ Ebd.

zwischen 1943 und 1945, sollte ihm dieses Vorhaben mit großen Erfolg gelingen. Kindermann sammelte, im Gegensatz zu Gregor und Niessen nicht akribisch, sondern stellte Quantität vor Qualität. Unter dem Deckmantel, das Material „sichern“ zu wollen, trat er mit verschiedenen Stellen und Theatern in Kontakt, um möglichst deren gesamte, gesammelte Bestände zu beschaffen. Er kontaktierte, vor allem für sein Großprojekt Archiv Theater der Gegenwart die Leiter von sämtlichen Theatern in Großdeutschland und forderte sie auf, ihre Dokumentationen zu den Spielsaisonen, Programmhefte, Spielpläne und Fotografien ehebaldigst nach Wien zu senden.⁷⁴² Gegen Ende des Krieges steigerte sich seine Raffgier noch. Kindermann nutzte die Verordnung zur Schließung der Theater 1944 aus, um an noch mehr Material heranzukommen. Er forderte die Theaterleiter auf Materialien ins vermeintlich sichere Wien zu schicken und am Zentralinstitut zu verwahren.⁷⁴³ Die Bedrohung, die von den Kriegsereignissen für den Einzelnen ausging, verharmloste er, indem er behauptete die Schließung der Theater wäre für die Theaterfotografen die Gelegenheit gewesen, endlich Zeit für die Aufarbeitung ihrer Archive zur Verfügung zu haben.

„Da aber nach Schließung der Theater die Theaterphotographen die Möglichkeit hatten, endlich alle die Bilder von den besten Vorstellungen des Wiener, des Linzer, des Prager, des Brünner und des Dresdner-Theaters zu kopieren.“⁷⁴⁴

Die Dokumentation der Erwerbungen und Schenkungen der Theatralia und Archivalien wurden von Kindermann, aber auch von seinen Nachfolgern Eduard Castle und Friedrich Kainz von 1945 bis 1953, weder in Form eines Akzessionsbuches oder -journals noch in Form von Listen dokumentiert. Einzig die Buchbestände wurden in Inventarbüchern erfasst, wobei davon auch das Buch mit der Nr. 5 (Inventarnummern 10439 bis 11741), das die Zeit bis 1945 dokumentiert hätte, als einziges nicht auffindbar ist. Birgit Peter vermutet, dass die Sammlungen hauptsächlich in Form von Schenkungen ins Institut kamen.⁷⁴⁵ „Überhaupt konnten bisher keine Inventarbücher oder Listen der Sammlungsobjekte zwischen 1943 und 1945 gefunden werden.“⁷⁴⁶ Vielleicht findet sich bei Durchsicht des Archives doch noch die eine oder andere Aufstellung oder Liste zu den Schenkungen.

Eine andere Variante, um an Anschauungs- und Forschungsmaterial zu kommen, stellten die Leihgaben der Theatersammlung der Nationalbibliothek dar.

⁷⁴² Vgl. Kindermann Korrespondenzen Zentralinstitut für Theaterwissenschaft mit „Theater Allgemein“, Sammlung Kindermann, Box 20-22, TFMA.

⁷⁴³ Vgl. Heinz Kindermann, Brief an das Reichserziehungsministerium, Wien 25.02.1945, AdR Zentralinstitut.

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Birgit Peter, „Theaterhistorisches Archiv“, in: Claudia Feigl (Hg.), *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien*, Wien: Böhlau, 2012a, S. 163-165, hier S. 163.

⁷⁴⁶ Vgl. Peter (2012a), S. 163.

„Besonders die Theatersammlung der Nationalbibliothek, mit der uns auch eine sehr günstige räumliche Nachbarschaft verbindet, hat uns schon bisher in großzügiger Weise geholfen.“⁷⁴⁷

Die Beziehung zwischen Kindermann und Joseph Gregor dürfte 1943 noch neutral gewesen sein, da er zu diesem Zeitpunkt Materialien der Theatersammlung für die Lehre am Zentralinstitut zur Verfügung stellte.

Außerdem konnten Studierende die nahegelegene Theatersammlung vom Zentralinstitut aus leicht erreichen und nutzen. Ein Teil der Bühnenbildmodelle, die den Studierenden in der Dauerausstellung im Zentralinstitut präsentiert wurden, stellte die Theatersammlung zur Verfügung. Aber auch Theatermuseen dürften als Leihgeber von Kindermann anvisiert worden sein. „Das spezielle Material für jede einzelne Fragestellung strömt sodann je nach bedarf ad hoc als Leihgabe aus den Theatermuseen ein.“⁷⁴⁸ Diese Ankündigung im Sommer 1943 für zukünftige Zusammenarbeit war wohl seine Idealvorstellung von Zusammenarbeit zwischen Zentralinstitut und Theatermuseen. Wobei die Museumsinstitution, ginge es nach Kindermanns Vorstellung, offenbar nur als reine Speicherstätte von Materialien für die Wissenschaft dienen sollte. Bei Nachfrage von Seiten des Zentralinstituts sollten dann die Materialien bereitwilligst herausgegeben werden. Bei der Übersiedlung von Archiv und Bibliothek im Frühjahr 2017 fanden Birgit Peter und ich in den Anhäufungen an ungeordneten Unterlagen von Kindermann zahlreiche Fotografien aus Theatermuseen und gehen davon aus, nach Sichtung der ca. 200 Archivboxen noch einiges zu finden. Da das Bundestheatermuseum zur Zeit der Institutsgründung bereits nicht mehr bestanden hatte, ist fraglich auf welches Museum Kindermann genau abzielte. Vielleicht gedachte er auch, die Bestände des seit 1938 geschlossenen Bundestheatermuseums mit der Hilfe von Gregor benutzen zu können um diese einer Verwendung zuzuführen.

Ein für Kindermann schwieriges Unterfangen stellte anfangs die finanzielle Situation dar, da das Zentralinstitut für das Rechnungsjahr 1943 keine ordentlichen Mittel aus dem Budget der Universität zugewiesen erhielt. Kindermann stellte daraufhin, unter Einbindung von Kurator Walter von Boeckmann, direkte Ansuchen an Ministerialrat Herman Walther Frey im Reichserziehungsministerium. Auf diese Weise sollte es ihm gelingen, trotz kriegsbedingter Sparmaßnahmen, bis zu seiner Suspendierung 1945 die

⁷⁴⁷ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 6.

⁷⁴⁸ Kindermann an Pernkopf, 21.06.1943, UAW Akad. Senat d. Univ. Wien 1564 aus 1940/41, fol. 43.

enorme Summe von 110.000 RM für das Zentralinstitut zu lukrieren.⁷⁴⁹ Wie der Kurator am 6. April 1943 in einem Aktenvermerk zu einem Gespräch mit Frey festhielt, stand „die gute Ausstattung, welche Wien als Vorort der Theaterwissenschaft heraushebt“ für „die spätere Errichtung eines zentralen Reichsinstituts im Zusammenwirken der Reichsstatthalterei, jedoch angegliedert an die Universität und unter Leitung des Erziehungsministeriums“ dabei im Vordergrund.⁷⁵⁰ Durch die massive Unterstützung von Seiten des NS-Reichserziehungsministeriums verfügte Kindermann über ein hochdotiertes Institut, das es sich durchaus leisten konnte, sich an den geraubten Büchern und Archivalien großzügig zu bedienen. Die Provenienz der Bestände des Forschungsapparates, lässt sich nur mehr bei den Buchbeständen anhand der Inventarbücher mit Gewissheit feststellen. Alles andere Material kann zum Großteil nicht mehr nachverfolgt werden, oder wenn doch, nur nach langwierigen Untersuchungen. Erwähnungen von Erwerbungen in den Rundbriefen sind eine Seltenheit und Kindermann äußerte sich nie zu den Lieferanten oder Verkäufern.

Von den angeblich 30.000 Bänden, die der Bibliotheksbestand nach Kindermann umfasste, wurde bis März 1945 ungefähr ein Drittel inventarisiert.⁷⁵¹ Diese Erwerbungen aus dem Zeitraum 1943 bis 1945 wurden 2006 durch die Provenienzforschung der Universitätsbibliothek Wien autopsiert, um unrechtmäßig erworbene Bücher zu identifizieren.⁷⁵² Seitdem konnte schon ein Restituierungsverfahren eingeleitet werden.⁷⁵³

Kindermann verfügte über einen ganzen Stab an Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die er vorrangig mit Katalogisierungsarbeiten beschäftigte, aber auch die verschiedenen Sammlungen betreuen ließ.⁷⁵⁴ Gearbeitet wurde in den von Baldur von Schirach zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten in der Wiener Hofburg. Ursprünglich bestand der Plan das Zentralinstitut im Palais Esterhazy in der Wallnerstraße, Innere Stadt, unterzubringen, dieser wurde jedoch zu Gunsten der Beletage im Michaelertrakt der

⁷⁴⁹ Vgl. dazu Delavos/Herfert, „„Alltagsgeschäfte“ - Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ (2008), S. 52-75.

⁷⁵⁰ Amtsvermerk des Kurators vom 06.04.1943, AdR 02, Az. 6177 A, Kt 23 (ohne fol.).

⁷⁵¹ Vgl. Payr (2008), S. 109.

⁷⁵² Vgl. Christina Köstner, „Eine „bibliophile Seltenheit“. Provenienzforschung an der Fachbereichsbibliothek Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943, Wien: LIT, 2008, S. 135-149 und vgl. Löscher, Monika, „Provenienzforschung an der Universitätsbibliothek Wien – Der dezentrale Bereich“, in: Stefan Alker, Christina Köstner, Markus Stumpf (Hg.), *Bibliotheken in der NS-Zeit. Provenienzforschung und Bibliotheksgeschichte*, Göttingen: V&R unipress, Vienna University Press, 2008, S. 257-271.

⁷⁵³ Vgl. „Bien, Erich (2013)“, in: *Universitätsbibliothek NS-Provenienzforschung Restitutionen*, Website <http://bibliothek.univie.ac.at/provenienzforschung-restitutionen.html>, Stand: 30.03.2017.

⁷⁵⁴ Vgl. Payr (2008), S. 104-106 und vgl. Delavos/Herfert (2008), S. 68-70.

Hofburg geändert.⁷⁵⁵ Da an dieser Stelle am Michaelerplatz das ehemalige k.k. Hofburgtheater gestanden hatte, bevorzugte Kindermann mit Sicherheit die Entscheidung für die Räume in der Hofburg.

„Hier stehen sechs festlich hohe Räume mit alten olivgrünen Hoftapeten, reichen Kristallustern, weißen Kachelöfen und großen Rundbogenfenstern nach dem Michaelerplatz zur Verfügung. Außerdem gehören noch neun weitere, auf einen der Höfe der Burg führenden Räume dem Zentralinstitut. Vorerst wurden die sechs Vorräume eingerichtet. Die übrigen Räume folgen im Sommer und Herbst.“⁷⁵⁶

Die einzelnen Räume benannte Kindermann nach Ikonen des Burgtheaters, die er auch in seinem Burgtheaterbuch als herausragende Künstlerinnen und Künstler beschrieben hatte.⁷⁵⁷ „Jeder der Säle erhielt seinen Namen nach einem Grossen des deutschen Theaters und wurde mit dem Bild des Betreffenden ausgestattet.“⁷⁵⁸ Bei der Benennung der Räume fällt auf, dass Kindermann ein Ranking vorgenommen hatte. Die Prunkräume, die auf den Michaelerplatz hinausgingen, erhielten Namen von Personen, die von Kindermann sehr geschätzt und verehrt wurden. Sein Direktorenzimmer benannte er nach Burgtheaterdirektor, Alfred von Berger, den Ausstellungssaal nach Burgtheaterdirektor Joseph Schreyvogel, die Räume der Bibliothek nach den Burgtheaterstars Friedrich Mitterwurzer und Charlotte Wolter sowie den Übungsraum nach Josef Kainz. Für die nach hinten gelegenen Räume für Studium und Lehre wählte er die Schauspielerinnen und Schauspieler, Julie Sophie Löwe oder Johann Daniel Ludwig Löwe, Auguste Wilbrandt-Baudius und Josefine Wessely aus. Jeder Raum wurde mit einem Bild oder einem Relief der Namensgeberin oder des Namensgebers versehen. Im Schreyvogel-Saal hing ein Relief gefertigt vom Staatsschauspieler und Bildhauer Otto Tressler (1871-1965), der von Kindermann sehr verehrt wurde und immer wieder zu Vorträgen am Zentralinstitut eingeladen wurde.

„Jeder der Säle ist nach einem Großen des deutschen Theaters benannt, dessen Bild oder Bildnisrelief den betreffenden Raum zierte. So wurde der Übungssaal mit seinen grünen Tischen für 60 Teilnehmer und mit seinem schön geschnittenen Podium nach einem lebensgroßen Bild von Kainz als Don Carlos Kainz-Raum benannt. Ihm schließt sich der kreisrunde Schreyvogel-Saal (geziert mit einem Schreyvogel-Relief von Otto Treßler) an, der als Ausstellungsraum Verwendung findet (...).“⁷⁵⁹

Aus den Aufzeichnungen geht nicht hervor, wo genau die Sammlungen untergebracht waren und wie viel Platz sie beanspruchten. Einzig der Aufstellungsort der Bühnenbildmodelle im Schreyvogel-Saal ist bekannt.⁷⁶⁰ In den 1960er Jahren kam es zu

⁷⁵⁵ Vgl. Nieß (2007), S. 93 und vgl. Delavos/Herfert (2008), S. 56-58.

⁷⁵⁶ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 2.

⁷⁵⁷ Vgl. Heinz Kindermann, *Das Burgtheater*, 1944.

⁷⁵⁸ Kindermann, *Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, S. 3.

⁷⁵⁹ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 2.

⁷⁶⁰ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 17.

gravierenden Platzproblemen, so dass Räumlichkeiten in der nahegelegenen Hanuschgasse 3 angemietet wurden und das Bild-Archiv sowie die Theaterkritiken-, Programmheft- und Theaterplakat-Sammlung dorthin ausgelagert wurden.⁷⁶¹

Bestandsaufbau

Aus welchen Quellen Kindermann sich Informationen, Anregungen und Vorbilder für den Bestandsaufbau eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates holte, konnte bisher nicht belegt werden. Fraglich ist auch, ob er sich überhaupt theoretisch mit der Thematik befasste oder ob er nur aus seinen „eigenen“ Ideen und Erfahrungen schöpfte und diese am Zentralinstitut dann verwirklichte. In Anbetracht seiner bisherigen strategischen Planungen, gehe ich davon aus, dass er sich ausführlich mit der Ausrichtung des Forschungsapparates auseinandergesetzt hat und beim Bestandsaufbau sich über andere Theatersammlungen im Großdeutschen Reich informierte und deren Aufstellungen studierte Ideen und Anregungen holte.

Joseph Gregor setzte sich 1929 mit den wesentlichen Bestandteilen für eine Theatersammlung und deren Katalogisierung auseinander, wobei sein Schwerpunkt bei den Theaterbüchern lag.

„Hierzu gehört in erster Linie, (...) die textliche Grundlage des Theaters, das *Theaterbuch*. Das Theaterbuch ist die schriftliche Aufzeichnung des Textes in dramatischer Form, wozu auch die Aufschreibung des Textes nach einzelnen Gestalten des Spieles gehört, in welcher Form es seine antike Bezeichnung Rolle bis heute behalten hat. Es ist gedruckt oder Kopistschrift, da für die Zwecke des Theaters stets vervielfältigt werden muß; (...).“⁷⁶²

Gregor teilte die Theaterbücher weiter ein in handschriftliche Originaltexte, Druckschriften mit handschriftlichen Anmerkungen und Zusätze von Regisseuren und Theaterangehörigen und Druckschriften ohne Anmerkungen und Zusätzen ein. Zu den Theaterbüchern zählte er Rollen-, Regie-, Soufflier-, Zensur-, Musik-, Dekorations- und Beleuchtungsbücher.⁷⁶³ Eine weitere Gruppe versammelte theaterhistorische Werke, biografische Darstellungen, Almanache und Jahrbücher. Zur Gruppe der Dokumente zum Theater gehörten Theaterzettel, die Gregor als „die aller kürzeste Fassung des Theaterbuches“⁷⁶⁴ bezeichnete, Zeitungsausschnitt- und Theaterkritiksammlungen, Autographen, Regesten, Verwaltungs- und Zensurakten. Als zweitgrößte Gruppe neben den Theaterbüchern und Druckschriften führte Gregor die bildlichen Darstellungen an.⁷⁶⁵

⁷⁶¹ Vgl. Aktenordner Hanuschgasse, TFMA.

⁷⁶² Gregor, Joseph, „Katalogisierung von theatralischen Beständen“, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, H. 8/9 (1929), S. 433-449, hier: S. 433.

⁷⁶³ Ebd., S. 435.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 437.

Dazu gehörten vor allem Porträts von Schauspielerinnen und Schauspielern in Zivil und in der Rolle und Gruppenbilder in allen grafischen Verfahren von Originalzeichnungen, Aquarellen, Drucken, Kostümzeichnungen und Szenenbildern sowie Ölbildern und Fotografien. Außerdem sammelte er Szenenbilder und Kostümzeichnungen. Als „äußerster Rand der bibliothekarisch zu betrachtenden und zu behandelnden Theatralia“⁷⁶⁶, zählten für Gregor die Bühnenbildmodelle, Guckkästen und Papiertheater. Kindermann mag sich an Gregors Katalogisierungssystem orientiert haben, denn die Grundlagen für den Lehr- und Forschungsapparat am Zentralinstitut bildeten 1943 auch die Druckschriften in der neuen Fachbibliothek, gemeinsam mit denen der Spezialbibliotheken Sammlung Busch und Bibliothek Pálffy. Ausgehend von den Beständen der Sammlung Busch, bestehend aus Theateralmanachen, -zeitschriften, Schriften zur Theater- und Dramengeschichte, Schauspielkunst und Biografien erweiterte Kindermann sukzessive die Buchbestände um weitere Schwerpunkte wie Schriften zu Theatersparten, zur Oper, zum Ballett, zur Theaterwissenschaft und zur Literaturgeschichte sowie zu Film und Rundfunk, ergänzt um eine umfassende Dramensammlung. Bis Ende 1944 übernahm Kindermann das Zensurarchiv Heinrich Hubert Houben und das Theaterarchiv Leuschke, zu dem er ergänzend ein umfassend angelegtes Theaterkritikenarchiv „Europäisches Theater der Gegenwart“ aufzubauen begann. Parallel dazu legte er ein Bild-Archiv und verschiedene Spezialsammlungen an: eine Foto- und Glasdiasammlung, eine Kriegstheatersammlung, eine Sammlung zu Bildnissen der Generalintendanten und von Dokumentarplastiken, eine Bühnenbildmodell-, eine Masken-, eine Puppenspiel-, eine Objekt- und eine Schallplattensammlung, eine Autographensammlung sowie ein Archiv Materialien zur Filmwissenschaft und eine Drehbuchsammlung und verschiedene Nachlässe.⁷⁶⁷

Bis zu Kindermanns Suspendierung im Mai 1945 verfügte der Forschungsapparat des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft, nach seinen Angaben, über Bestände von 30.000 Bänden in der Fachbibliothek, darunter 3.000 Bände der Sammlung Busch und 2.500 der Bibliothek Pálffy, von 25.000 Blättern im Bild-Archiv, darunter 3.000 Bühnen- und Szenenbilder, 5.000 Theaterfotos sowie über „ein in ganz Europa einzig dastehendes Archiv von mehr als 140.000 Theaterkritiken“⁷⁶⁸, davon zählten 60.000 zum Theaterarchiv Leuschke und 80.000 zum Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart“, weiters führt er 30 Bühnenbildmodelle, drei Dokumentarplastiken, drei japanische

⁷⁶⁶ Ebd., S. 438.

⁷⁶⁷ Vgl. Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 3-8.

⁷⁶⁸ Heinz Kindermann, Denkschrift 1945, fol. 6.

Masken, 40 japanische Farbholzschnitte und eine unbekannte Anzahl von Aquarellen an.⁷⁶⁹

Im Vergleich dazu gab Eduard Castle im Juli 1945, nach der Übernahme der interimistischen Institutsleitung, die Buchbestände mit 35.000 an, um 5.000 Bände mehr als Kindermann. Davon zählten 3.000 Bände zur Sammlung Busch und 700 – mit insgesamt 2.000 Dramentexten um 500 weniger als bei Kindermann – zur Bibliothek Pálffy. Das Bild-Archiv gab er auch mit 25.000 Bildern an, von denen er 700 Szenenbilder zur Geschichte der Faustinszenierung und 90 zu Charlotte Wolter herausgriff, um die Bedeutung des Bestandes zu unterstreichen. Ebenso erwähnte Castle eine Sammlung von Diapositiven, Bühnenbildmodellen, Theaterzetteln und die Sammlung von Theaterkritiken. Die Zahlen des Theaterkritiken Archivs bezifferte er gesamt mit 160.000, das Zensurarchiv Heinrich Hubert Houben nicht mit eingerechnet. 140.000 Ausschnitte davon waren Theaterkritiken aus dem Theaterarchiv Leuschke, 20.000 hatte Kindermann im Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart“ angeblich sammeln lassen. Wie Castle letztlich zu diesen Zahlen kam und welche Unterlagen ihm zur Verfügung standen, erschließt sich bedauerlicherweise aus seinem Text nicht.⁷⁷⁰

Friedrich Kainz, Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft von 1950 bis 1954, führte in seiner Chronik keine Bestandszahlen an.⁷⁷¹ Einzig einen Hinweis auf die Bestände vor 1945 lieferte Kainz, in dem er anmerkte, dass diese komplett erhalten geblieben sind.

Nach seiner Rehabilitierung und Wiedereinsetzung als Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft 1954 hat Kindermann keine weiteren ausführlichen Aufstellungen zum Forschungsapparat und den geplanten Bestandserweiterungen in seinen Schriften und Korrespondenzen hinterlassen. Vielleicht bringt die zukünftige Aufarbeitung des Archivs noch weitere Erkenntnisse diesbezüglich. Von 1960 sind dann wieder Bestandsangaben überliefert. Kindermann gab in seinem Beitrag für das Handbuch *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde* offiziell die Bestände des Forschungsapparates in Zahlen bekannt. Demnach umfasste dieser nach wie vor die Fachbibliothek inklusive einer Zeitschriftensammlung, die Programmheft- und Theaterplakatsammlung, Kostüm- und Szenenbilder und die Puppensammlung. Extra hervorgehoben hat Kindermann Erinnerungsstücke von Schauspielerinnen und Schauspielern und eine Sammlung von Mappen mit Druckschriften. Bei der Sammlung

⁷⁶⁹ Vgl. Payr (2008), S. 109.

⁷⁷⁰ Castle (1946), S. 237f.

⁷⁷¹ Vgl. Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954.

von Mappen mit Druckschriften, geordnet nach Sachgruppen der Bibliothek, dürfte es sich um die Reporte (Berichte) und Broschüren zum Theater, Kunst, Bühnenbild, Kostüm, allgemeines und anderes gehandelt haben. Die Bestandszahlen gab Kindermann mit 50.000 Büchern, 30.000 Bildern und 300.000 Ausschnitten von Theaterkritiken an. Die Anzahl von 50.000 Druckschriften dürfte sogar realistisch gewesen sein. Geht man von 30.000 aus, dann würde dies einen Zuwachs von ca. 1.300 Büchern pro Jahr bedeuten. Unter der Rubrik „weitere Aktivitäten“ führte Kindermann die Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, deren Gründungsjahr er hier mit 1944 angab und die seit 1955 herausgegebene Institutszeitschrift *Maske und Kothurn* an. Ausstellungen wurden offenbar in den Institutsräumen keine mehr veranstaltet, da kein Platz mehr extra zur Verfügung stand.

Theaterwissenschaftliche Forschungsarbeit 1943-1945

In seinem Bericht über das erste Arbeitsjahr führte Kindermann in einem eigenen Punkt seine Pläne für die Forschungsarbeit am Zentralinstitut aus. Die darin vorgestellten Konzepte für Publikationen spiegeln seinen Führungsanspruch in einer nach NS-Ideologie ausgerichteten Theaterwissenschaft wieder und waren dementsprechend ambitioniert angelegt. Bereits groß bei der Institutseröffnung im Mai 1943 angekündigte Publikationsvorhaben in Form von theatergeschichtlichen Überblickswerken tauchen hier wieder auf.⁷⁷² Kindermann plante 1944 nach wie vor eine mehrbändige Theatergeschichte des deutschen Volkes, ein Sachwörterbuch und ein Handbuch für Theaterwissenschaft. Hinzu kamen eine Gemeinschaftsarbeit zum Ostdeutschen Theater und Veröffentlichungen wichtiger am Zentralinstitut gehaltener Vorträge. Als offizielle Schriftenreihe übernahm Kindermann die, von Berthold Litzmann ab 1891 herausgegebene Schriftenreihe *Theatergeschichtliche Forschungen*. Als einen Extrapunkt hob er noch die Betreuung von 15 Dissertationen hervor und erwähnte dabei, dass ihm einige der Dissertantinnen und Dissertanten zur Fertigstellung ihrer Arbeiten von Münster nach Wien gefolgt waren, zu diesen zählte auch Margret Dietrich.⁷⁷³ Kindermann konzipierte Ausstellungen zu Themen in der Lehre und zeigte die Exponate im Schreyvogel-Saal. Mit den Rundbriefen zur Fernbetreuung der Frontstudenten stellte er von Juni 1943 bis Dezember 1944 einen mobilen Forschungsapparat zur Verfügung, wodurch das Zentralinstitut aktiv zur Motivierung der Studierenden im Kriegseinsatz beitrug. Ab 1944 organisierte Kindermann frei zugängliche Sonderveranstaltungen im Auditorium maximum der Universität Wien.

⁷⁷² Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 8.

⁷⁷³ Vgl. Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 17.

Kindermann machte mit seinen Forschungen am Zentralinstitut dort weiter, wo er in Münster aufgehört hatte, bei der Erarbeitung weiterer Grundlagen für eine nationalsozialistische Theaterwissenschaft.

Theatergeschichte des deutschen Volkes

Sein nächstes Publikationsprojekt war der Auftrag, eine Theatergeschichte des deutschen Volkes zu schreiben, den er schon zu einem nicht genannten früheren Zeitpunkt von Reichserziehungsminister Bernhard Rust persönlich erhalten hatte.⁷⁷⁴ Kindermann konzipierte daraufhin die Grundzüge für ein dreibändiges Werk, mit bis zu 600 Seiten starken Einzelbänden. 1944 gab er im Bericht zum ersten Arbeitsjahr an, dass er den zweiten Band, gewidmet dem Nationaltheater der deutschen Klassik, vorgezogen hatte und dieser bald erscheinen würde.⁷⁷⁵ Nach seiner Publikation des schmalen Reclambandes *Theater und Nation* 1943, wäre dieses sein zweites Werk mit der Thematik „deutsches Nationaltheater“, das er dann zur Liste der bereits vorhandenen Schriften für ein genuines deutsche Theater hinzufügen könnte. Kriegsbedingt musste die Publikation verschoben werden und erschien dann nicht mehr.

Sachwörterbuch für Theaterwissenschaft

Kindermann zog für seine weiteren Forschungs- und Publikationsvorhaben, das Sachwörterbuch und das Handbuch der Theaterwissenschaft, die Bestände und Sammlungen des Forschungsapparates heran und erweiterte sie dementsprechend. Eine Vorgehensweise, wie sie auch Gregor und Niessen für ihre Publikationen praktizierten. Das Sachwörterbuch nannte Kindermann ein „besonders dringendes Erfordernis“ und begann sofort nach der Gründung mit den Vorbereitungen zu diesem 2 bändigen, jeweils 1000 Seiten umfassenden, Werk.⁷⁷⁶

„Denn erst mit Hilfe eines solchen Sachwörterbuchs und seiner Literaturhinweise kann ja die Forschungsarbeit der jungen Generation in gute Bahnen gelenkt werden. Dieses Reallexikon wird als Veröffentlichung des Zentralinstituts erscheinen und europäisch angelegt sein, ja es wird, wo erforderlich, das ganze Welttheater mit einbeziehen.“⁷⁷⁷

Im November 1943 hatte Kindermann gemeinsam mit seinen Assistentinnen Margret Dietrich und Gustave Schiffer die Grundlage für das Sachwörterbuch geschaffen und Verhandlungen mit dem Verlag Matthiesen aufgenommen.⁷⁷⁸ 1944 waren dann angeblich

⁷⁷⁴ Vgl. Peter (2008), S. 48.

⁷⁷⁵ Vgl. Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 14.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 8.

⁷⁷⁸ Kindermann (1943), RB Nr. 2, S. 2.

2500 Stichwörter erarbeitet und alle dafür ausgewählten Sachbearbeiter angeschrieben worden.⁷⁷⁹ Im Dezember 1944 berichtete Kindermann dann zum letzten Mal über sein Projekt Sachwörterbuch. „Schon liegt eine Fülle der Beiträge im Wortlaut vor“, schrieb er, die von „hervorragenden Spezialisten“ bearbeitet wurden, ohne dabei direkt deren Namen zu nennen.⁷⁸⁰ Im Gegensatz zum *Handbuch der Theaterwissenschaft* sind in den Unterlagen und Dokumenten des Archivs bisher weder Namenslisten zu den Verfasserinnen und Verfassern der Beiträge noch zu den einzelnen Artikeln aufgetaucht. Bei Durchsicht der Korrespondenz zum Handbuch der Theaterwissenschaft bestätigte sich dann eine Vermutung. Kindermann fragte darin um Mitarbeit sowohl beim Sachwörterbuch als auch beim Handbuch an. Es ist daher naheliegend, dass die Verfasser der Abteilungen des Handbuches auch zum Sachwörterbuch beigetragen hatten.

Handbuch der Theaterwissenschaft

Für Kindermann stellte das Handbuch ein „ebenso grosses Bedürfnis“ für die nationalsozialistische Theaterwissenschaft wie das Sachwörterbuch dar.⁷⁸¹ In den Dokumenten zum Handbuch fanden sich auch Richtlinien mit einer detaillierten Aufstellung der sechzehn Abteilungen und den jeweils zugeteilten Bearbeitern.⁷⁸² Kindermann versammelte, seiner Meinung nach, „beste(n) Sachkenner der einzelnen Spezialgebiete“, die „in grossen Aufrissen die Wesenszüge und Entwicklungsbahnen der theatralischen Grundfaktoren“ darlegen sollten. Auf der Liste dieser ausgewählten Spezialisten findet sich die bereits bekannte NS-Fachprominenz aus Theaterwissenschaft und Theatersammlungen, wie Hans Knudsen, Rolf Badenhausen, Hans Tintelnot, Otto Carl August zur Nedden und Joseph Gregor, die zu forschungsrelevanten Gebieten arbeiten sollten. Kindermann überließ bei der Planung des Handbuches nichts dem Zufall und wählte ausschließlich anerkannte NS-Wissenschaftler aus. Bei Durchsicht der Korrespondenzen zum Handbuch von Dezember 1943, fiel auf, dass sich Kindermann auf Reichserziehungsminister Bernhard Rust als Auftraggeber berief und damit erneut den Stellenwert des Zentralinstituts und die Wichtigkeit seiner Publikationsvorhaben für das NS-Regime betonte. Aus den vorhandenen Unterlagen zur Institutsgründung geht hervor, dass Kindermann seine Publikationsvorhaben Rust in seiner Eröffnungsrede und seinem Bericht zum ersten Arbeitsjahr angekündigt hatte, einen direkten Auftrag von ihm hatte er

⁷⁷⁹ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 14.

⁷⁸⁰ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 22.

⁷⁸¹ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 14.

⁷⁸² Vgl. Heinz Kindermann, Handbuch der Theaterwissenschaft. Richtlinien, Sammlung Kindermann, Box 21, TFMA.

aber nicht erhalten.⁷⁸³ „Das Zentralinstitut möge für die notwendigen Grundlagentexte sorgen.“⁷⁸⁴ Gleichwohl sah Kindermann sich im Auftrag des Reichserziehungsministers handeln und schrieb folgende Einladung an Rolf Badenhausen, den damaligen Leiter des Theatermuseums der Preußischen Staatstheater in Berlin:

„Der Reichsminister hat mich beauftragt einige Grundwerke der Theaterwissenschaft zu veröffentlichen, darunter ein Sachwörterbuch der Theaterwissenschaft und ein Handbuch der Theaterwissenschaft. Für beide Werke möchte ich Ihre Mitarbeit erbitten. Wegen des Sachwörterbuchs erfolgt in Kürze eine gesonderte Nachricht.“⁷⁸⁵

Als Verlag für das Handbuch in neun Grossquartbänden zu je 400 Seiten war der Athenäum-Verlag geplant. Inhaltlich sollte es „im wesentlichen europäisch (deutsch gesehen) ausgerichtet sein, jedoch vom europäischen Bewusstsein her auch den Blick in das Welttheater eröffnen.“⁷⁸⁶ Kindermanns Führungsanspruch in der Theaterwissenschaft in einem „neuen“ Europa kommt hier zum Ausdruck. Das Handbuch war dafür sein Prestigeprojekt, ebenso für den Plan das Zentralinstitut nach Ende des Zweiten Weltkriegs in ein Reichsinstitut umzuwandeln. Das Handbuch erreichte jedoch auf Grund des Kriegsendes nur ein weit fortgeschrittenes Planungsstadium und blieb unveröffentlicht. Kindermann konnte allerdings für sich reklamieren, das erste Handbuch zur Theaterwissenschaft angekündigt und geplant zu haben. Die ersten Handbücher sollten indes Artur Kutscher und Kindermanns Konkurrent Carl Niessen veröffentlichen. Beide publizierten 1949 Handbücher zur Theaterwissenschaft, Kutscher gab sein Werk *Grundriss der Theaterwissenschaft* in einem Band erneut heraus und Niessen sein vierbändiges Werk *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. Niessen ließ es sich nicht nehmen, sein Handbuch dazu zu verwenden öffentliche Kritik an Kindermann auszuüben. Er bezeichnete ihn darin als „urplötzlichen zum theaterwissenschaftlichen Papst Aufgeworfenen“⁷⁸⁷ und hielt es für „wahres Unglück und den ersten Grund für die verfahrenere Lage der jungen Disziplin, daß expansionslustige Literaturbetrachter ihre Aufgaben mit denen kernhafter Theaterforschung verwechseln.“⁷⁸⁸ Tatsache ist, dass Kindermann sich auch zu einem späteren Zeitpunkt nicht entschloss, die Arbeiten am Handbuch fortzusetzen. Das Projekt dürfte für ihn mit der Veröffentlichung von Niessens Handbuch abgeschlossen gewesen sein.

⁷⁸³ Vgl. Kindermann (1943), RB Nr. 1 S. 8 und Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 14.

⁷⁸⁴ Ebd.

⁷⁸⁵ Heinz Kindermann Brief an Rolf Badenhausen, 23.12.1943, Sammlung Kindermann, Box 21, TFMA.

⁷⁸⁶ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 14.

⁷⁸⁷ Niessen, (1949), S. XX.

⁷⁸⁸ Ebd. S. XV.

Ostdeutsche Theater

Auch für eine Geschichte des ostdeutschen Theaters entwarf Kindermann Pläne. Da er sich selbst immer wieder als „Spezialisten für grenzdeutsche Kulturprobleme“⁷⁸⁹ vor allem im „Ostreich“ bezeichnete, sah er sich dementsprechend prädestiniert ein Werk zur Thematik herauszugeben. Die Gemeinschaftsarbeit *Ostdeutsches Theater* war Vorarbeit für den nach Kriegsende an den deutschen Grenzen zu errichtenden „grossen Wall von Theatern“ gedacht.⁷⁹⁰ „Beste Kenner“ sollten unter Förderung der Gauleiter die Theatergeschichte der Grenzgebiete darstellen.⁷⁹¹ Auch dieses Publikationsvorhaben kam über das Planungsstadium nicht hinaus.

Vortragsveröffentlichungen

Die Vortragsveröffentlichungen sollten einem „weiteren Kreise der am Theater Interessierten“ schriftlichen Zugang zur Theaterwissenschaft ermöglichen. Für Kindermann die Gelegenheit, auch einer außeruniversitären Öffentlichkeit Ereignisse am Zentralinstitut näher zu bringen. Die neue Schriftenreihe *Vorträge des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien* wurden 1943 gegründet und im Verlag Wilhelm Frick publiziert. Anlässlich Hölderlins 100. Todestags hielt Kindermann zwei Vorträge zu *Hölderlin und das deutsche Theater*. Am 12. Februar 1943 sprach er in der Aula der Universität Göttingen im Rahmen der Woche „Vom klassischen Geist der Deutschen“ und am 8. Juni 1943 bei der Hölderlin-Gedenkfeier des Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft im Auditorium maximum der Universität Wien.⁷⁹² Kindermann stellte die Reden ganz in den Dienst der Kriegspropaganda und deutete Hölderlin in diesem Sinne pathetisch:

„Er [Hölderlin] hat in diesem Theater inmitten des erbarmungslosesten Krieges endlich die Schauspieler und das Publikum gefunden, die in der Stunde der Weihe sein seherisches Wort als Mut schenkende und Volk formende Kraft empfangen. Das deutsche Theater wird, solange es seine volkhafte Sendung begreift, Hölderlin nie mehr völlig entbehren dürfen.“⁷⁹³

Nichts war daher naheliegender als diese beiden Vorträge als erste in der Reihe zu publizieren. Danach waren, laut Kindermanns Angaben, noch zwei Vortragspublikationen geplant, eine von Oskar Fritz Schuh, Oberspielleiter an der Wiener Oper, zu „Probleme der modernen Opernregie“ und eine von Jost Trier (1894-1970), Ordinarius für Germanische Philologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, der über „Anfänge des

⁷⁸⁹ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 16.

⁷⁹⁰ Ebd.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Vgl. Kindermann (1943b), S. 50.

⁷⁹³ Ebd., S. 47.

Theaters im Licht der Sprachwissenschaft“ vortrug. Beide Vorträge dürften aber nicht mehr gedruckt worden sein.

Kindermanns gelang es auch seine Vorträge in der Schriftenreihe der Universität Wien, *Wiener wissenschaftliche Vorträge und Reden*, zu plazieren. Sein, am 26. Jänner 1944, auf Einladung der Zweigstelle Wien der Deutschen Gesellschaft für Wehrpolitik und Wehrwissenschaften im Auditorium maximum der Universität Wien gehaltener Vortrag, „Die europäische Sendung des deutschen Theaters“⁷⁹⁴, erschien 1944 in dieser Reihe.

Schriftenreihe Theatergeschichtliche Forschungen

In seiner Institutseröffnungsrede kündigte Kindermann die Übernahme der von Berthold Litzmann seit 1891 herausgegebenen Schriften- und Dissertationsreihe *Theatergeschichtliche Forschungen* an. Kindermann übernahm die Schriftenreihe, um Einzelforschungen des Zentralinstituts publizieren zu können. Er wollte „grundlegend neue und wichtige Themen“ zur Theaterwissenschaft und herausragende Dissertationen des Zentralinstituts herausgeben.

„Aber auch für die Entwicklung der Forschungsarbeit sind schon einige einleitende Schritte getan worden. Zunächst mußte dafür gesorgt werden, daß dem Zentralinstitut eine Schriftenreihe zur Verfügung stand, in der künftig die im Zusammenhang mit ihm entstehenden wissenschaftlichen Arbeiten sowohl schon gereifter Forscher des In- und Ausland als auch besonders gelungene Doktorarbeiten veröffentlicht werden können.“⁷⁹⁵

Die Schriftenreihe war anfangs auf zehn Bände konzipiert, beginnend mit Kindermanns *Ekhof und die erste Schauspielerakademie der Deutschen* als Band eins.⁷⁹⁶ Interessanter Weise berichtete Kindermann im November 1943 darüber, eine Arbeit von Otto Rommel in seiner institutseigenen Schriftenreihe publizieren zu wollen. Rommel hatte sich 1942 in einem Brief sehr kritisch über Kindermanns Raimund-Buch geäußert und dessen wissenschaftliche Herangehensweise als eindeutig nicht auf historischen Fakten beruhend, verurteilt.⁷⁹⁷ Offensichtlich hatte dieser Angriff auf seine Integrität als Wissenschaftler Kindermann nicht daran gehindert, den bekannten Experten für das Alt-Wiener-Volkstheater, mit Erfolg einzuladen seine neuesten Untersuchungen zu Hanswurst in den *Theatergeschichtlichen Forschungen* herauszubringen. Das Projekt kam dann jedoch nicht mehr zustande und auch die angekündigten anderen Bände wurde nicht herausgegeben. Der letzte publizierte Band der Schriftenreihe blieb Lilly Pietsch-Eberts *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts*, aus dem Jahr 1942.

⁷⁹⁴ Heinz Kindermann, *Die europäische Sendung des deutschen Theaters*, 1944.

⁷⁹⁵ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 8.

⁷⁹⁶ Vgl. Peter (2008), S. 49.

⁷⁹⁷ Vgl. Peter (2012), S. 86.

Kriegspropagandistische Schriften für einen mobilen Forschungsapparat - Rundbriefe

„Zu den liebevoll gepflegten Arbeiten des Zentralinstituts gehört die Fernbetreuung der Frontstudenten.“⁷⁹⁸ Kindermann leistete mit den Rundbriefen einen aktiven Beitrag zur Kriegspropaganda. In den Rundbriefen beschrieb Kindermann den Studierenden im Kriegseinsatz im Detail den Aufbau und den Zuwachs des Forschungsapparates. In den fünf verteilten Rundbriefen gab er an, wann welche Materialien in die Sammlungen kamen. Einerseits um den Fernbetreuten ein plastisches Bild von seiner Quellenmaterialsammlung, den Büchern und Objekten zu malen, aus dem diese dann, wenn sie von ihrem Kriegseinsatz oder Rüstungsdienst zurückkämen, aus dem Vollen schöpfen sollten. Andererseits, um Eindruck bei geldgebenden Stellen zu machen und seinen Eifer beim Aufbau eines exzellenten theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates zu demonstrieren. Als Vorlage für die Rundbriefe dienten Otto zur Neddens Feldpostbriefe.⁷⁹⁹ An der kulturellen Truppenbetreuung beteiligte sich finanziell das Oberkommando der Wehrmacht, das Propagandaministerium und das Freizeitamt „Kraft durch Freude“ (KdF) innerhalb der Deutschen Arbeitsfront (DAF). Es wurde die Versorgung mit Büchern und Zeitschriften übernommen und Theater- und Filmaufführungen sowie musikalische Darbietungen organisiert. Wobei die Bereitstellung von Ressourcen und die Durchführung von Veranstaltungen hauptsächlich durch den KdF übernommen wurde.⁸⁰⁰

„Wir werden diese Rundbriefe etwa dreimal jährlich an alle Fernbetreuten und an die zur Wehrmacht abgegangenen ehemaligen Institutsmitglieder senden und dabei vom nächsten Rundbrief an Anleitungen zur selbstständigen Vorarbeit geben, einzelne wichtige Probleme der Theaterwissenschaft aufgreifen usw.“⁸⁰¹

Den Rundbriefen waren Aufgabenblätter beigelegt, die von den Fernbetreuten erarbeitet und an das Zentralinstitut zurückgesendet wurden. „Wir bitten, uns wieder zu schreiben und uns vertrauensvoll offen gebliebene Fragen vorzulegen.“⁸⁰² Den Rundbriefen wurden jeweils ein Buch und eine Aufgabenstellung beigelegt, die bearbeitet werden sollte und rückzusenden war.

„Bei seinen Auslandsreisen trifft der Berichterstatter unter den militärischen Zuhörern seiner theaterwissenschaftlichen Vorträge fast überall solche Fernbetreute, die er dann immer in längeren Gesprächen berät. Eine besondere Gelegenheit dazu bot sich im März 1944 überdies bei den Front-Universitätskursen, die die Wiener Universität in Saloniki und Athen abhielt und bei denen der Berichterstatter acht Vorlesungen über das

⁷⁹⁸ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 13.

⁷⁹⁹ *Theaterwissenschaft - Blätter zur Soldatenbetreuung*, Hg. von der Philosophischen Fakultät der Deutschen Karls-Universität in Prag, 1942-1944.

⁸⁰⁰ Hüpping (2012), S. 246.

⁸⁰¹ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 4.

⁸⁰² Ebd.

Nationaltheater der deutschen Klassik hielt. (...) Viele der Fernbetreuten besuchen auf ihren Urlauben das Zentralinstitut, um ihre künftige Arbeitsstätte kennen zu lernen.“⁸⁰³

Dazu zählten die Rundbriefe, kleine Bücher, publizierte Vorträge und Aufsätze, die Kindermann den zum Kriegsdienst abberufenen Studierenden zukommen ließ.

Die mit militärischer Metaphorik gespickten Rundbriefe sollten die Fernbetreuten im Kriegsdienst in ihren Pausen vom Einsatz unterstützen und ablenken. Der „hohen moralischen“ Stellenwert den Kindermann der Theaterwissenschaft zuschrieb, kann gleichzeitig auch als Durchhalteparole im Sinner einer deutschen NS-Theaterwissenschaft interpretiert werden. Seine an manchen Stellen geradezu militärische Metaphorik war bewusst eingesetzt, um die Kriegswichtigkeit der Theaterwissenschaft und des Zentralinstituts für eine „gesäuberte“ europäische Theaterlandschaft und Wissenschaft zu betonen.⁸⁰⁴

Im Rundbrief 2 finden sich erste Fragestellungen für die Fernbetreuenden.

„Eure vielfach in Briefen geäußerten Wünsche nach einem Verzeichnis theaterwissenschaftlicher Werke, die greifbar sind und von Euch indessen durchgearbeitet werden könnten, erfüllen wir mit der ebenfalls beiliegenden Liste.“⁸⁰⁵

Im Rundbrief 2 kündigte Kindermann eine „eigene Publikationsform“ speziell für die „fernbetreuten Kameraden“ an.⁸⁰⁶ Exemplare seines, in der Schriftenreihe des Zentralinstituts erschienenen, Vortrages *Hölderlin und das deutsche Theater* wurden mit Unterstützung der Stiftung des Fernbetreuungsreferats der Wiener Universität, dem zweiten Rundbrief beigelegt und an die Studierenden im Kriegsdienst geschickt.⁸⁰⁷

„Dies geschieht nicht nur, um Euch die Lektüre dieser Arbeit zu ermöglichen, sondern um Euch auch die Unterlagen für eine neue Aufgabe zu bieten. Da Ihr früh schon lernen müßt, durch Bildinterpretation Eure theaterwissenschaftliche Beobachtungsfähigkeit zu schulen, haben wir dem Buch eine Aufgabe beigelegt, die Ihr von einigen Bildbeigaben aus zu lösen versuchen sollt.“⁸⁰⁸

Es folgte die Aufforderung die Aufgaben zu lösen und an das Institut zur Begutachtung und weiteren Anleitung zu schicken.

„Um Euch wenigstens eine kleine Freude zu machen, fügen wir den Vorabdruck eines kurzen Abschnittes ‚Goethes Weg zum Theater‘ aus Kindermanns im Druck befindlichen Buch ‚Das Nationaltheater der deutschen Klassik‘ bei.“⁸⁰⁹

Kindermann beschloss an die Soldaten Exemplare von der zweiten Auflage seines Burgtheater-Buches zu schicken. Wie viele und ob welche dann tatsächlich ins Feld

⁸⁰³ Heinz Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 13.

⁸⁰⁴ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 18.

⁸⁰⁵ Kindermann (1943), RB Nr. 2 S. 4.

⁸⁰⁶ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 18.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Kindermann (1943), RB Nr. 2, S. 4.

geschickt wurden, ließ sich nicht mehr rekonstruieren. In jedem Fall erhielten die Studierenden und Fernbetreuten seinen publizierten Vortrag „Die europäische Sendung des deutschen Theaters“, erschienen 1944, und er kündigte weitere Publikationen für den Herbst an. Mit dem Brief wurde eine Reclam-Ausgabe von Goethes *Egmont* mitgeschickt mit einer dramaturgischen Aufgabe. Außerdem erhielten sie den Aufsatz „Dienst am Kunstwerk“ von Erwin Guido Kolbenheyer (1878-1962), von Kindermann als „besonderes Geschenk“ von „einem der größten Dichter und Denker unserer Zeit“ bezeichnet.⁸¹⁰ Der Dramatiker und Lyriker Kolbenheyer stand ab 1944 auf der „Gottbegnadeten-Liste“⁸¹¹ und galt als einer der wichtigsten deutschen NS-Schriftsteller.

Im Rundbrief von Dezember 1944 kündigte Kindermann einen Feldpostbrief „Filmwissenschaft“ an, der von der Fachgruppe „Presse, Film, Rundfunk“ der Reichsstudentenführung herausgegeben werden sollte.⁸¹² Als Weihnachtsgabe stiftete das Zentralinstitut Kindermanns publizierten Vortrag „Die europäische Sendung des deutschen Theaters“, der als schmales Bändchen in der Reihe *Wissenschaftliche Reden und Vorträge der Universität Wien* erschien.⁸¹³ Zu seinen 50zigsten Geburtstag im Oktober 1944 erreichten Kindermann auch Glückwünsche von den Fernbetreuten, wie er im Rundbrief 5 betonte. Eine Festschrift sollte „in günstigeren Zeiten“ gedruckt werden, das Manuskript dafür würde bereits vorliegen, mit zahlreichen, wichtigen Arbeiten von Fachkollegen.⁸¹⁴

Theaterwissenschaftliche Quellenhefte

Diese neue Publikationsreihe als Fortsetzung der Schriftenreihe *Theatergeschichtliche Forschungen* hatte Kindermann in erster Linie für die Fernbetreuten vorgesehen, sollte aber auch bei Seminaren und Übungen verwendet kommen. Anhand des „historischen Dokumentationsmaterials“ in den Quellenheften, waren die Aufgaben von den Studierenden im Kriegseinsatz zu erarbeiten.⁸¹⁵ In bewährter Manier verpflichtete Kindermann wieder bekannte NS-Wissenschaftler zur Erarbeitung von einem der 10 Quellenhefte. Artur Kutscher schrieb zu „Drama und Theater“ und Kutschers Heft wurde nachweislich den Fernzubetreuenden im Rundbrief beigelegt. Von Hans Knudsen waren „Goethe als Theaterleiter“ und „Das Mannheimer Nationaltheater“ angekündigt, vom

⁸¹⁰ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 18.

⁸¹¹ Auszüge aus der „Gottbegnadeten Liste“ vgl. Rathkolb (1991), S. 176-178.

⁸¹² Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 13.

⁸¹³ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 22.

⁸¹⁴ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 25.

⁸¹⁵ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 23.

Germanist Willi Flemming „Lessing und die deutsche Schauspielkunst“. Dieser übernahm 1929 den Lehrstuhl für Neudeutsche Philologie und Theaterwissenschaft an der Universität Rostok. Flemming verzichtet 1942 als Erstgereihter für die Berufung auf den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, zu Gunsten Kindermanns auf die Position.

Carl Diesch (1880-1957) wurde mit dem Aufsatz „Die Meistersingerbühne“ verpflichtet. Diesch war ein deutscher Germanist und Bibliothekar und wurde 1927 zum Direktor der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg ernannt. 1939 war er aktiv an den Plünderungen polnischer Bibliotheken beteiligt.⁸¹⁶ Weiters sah Kindermann den Theaterwissenschaftler, Archivar und Schriftsteller, Paul Theodor Hoffmann (1891-1952), mit dem Beitrag „Das Theater der griechischen Antike“ vor. Hoffmann gab ab 1941 das *Hamburgische Jahrbuch für Theater und Musik*⁸¹⁷ heraus. Arnulf Perger (1883-1953) gewann Kindermann für den Text „Stilprinzipien der dramatischen Gestaltung.“ Perger, stammte aus Graz und gehörte im September 1938 zu einer der Gruppen von Hochschulprofessoren der Deutschen Universität Prag, die sich weigerten eine Erklärung des Prager Schulministeriums gegen die großdeutschen Forderungen des Führers der Sudetendeutschenpartei Konrad Henlein (1898-1945) zu unterschreiben und die sich daraufhin entschloss nach Wien zu „flüchten“.⁸¹⁸ Obwohl Reichsdozentenführer Walter Schultze (1894-1979) diese Aktion als „Pflichtverletzung der Verteidigung der sudetendeutschen Heimat“ verurteilte, konnte Perger 1939 an die Deutsche Universität Prag zurückkehren und wurde im selben Jahr auf den dortigen Lehrstuhl für Theaterwissenschaft berufen.⁸¹⁹ 1944 erschien sein Buch *Probleme des Theaters* im Prager Noeche Verlag.⁸²⁰

Als weiteren Autor beauftragte Kindermann Otto C. A. zur Nedden mit dem Beitrag „Plautus' Bramarbas auf der Bühne.“ Der Musikwissenschaftler, Otto Carl August zur Nedden übernahm 1936 von Hugo Dinger die Leitung des Musikwissenschaftlichen und Dramaturgischen Seminars an der Universität Jena. Schon Berthold Litzmann hatte hier im Rahmen der Germanistik Vorlesungen zur Theatergeschichte gehalten und begonnen

⁸¹⁶ Vgl. Marion Morgner, *Verlorenes Weltwunder. Das Bernsteinzimmer; Die Suche nach einem Mythos in Mitteldeutschland*, 2011, S. 152.

⁸¹⁷ *Hamburgisches Jahrbuch für Theater und Musik*, Hamburg, 1941.

⁸¹⁸ Vgl. Alena Míšková, „Deutsche Professoren aus den böhmischen Ländern. „Flüchtlinge“ in der Zeit vor und nach den Münchner Verhandlungen“, in: Monika Glettler, Alena Míšková, *Prager Professoren 1938-1948. Zwischen Wissenschaft und Politik*, Essen: Klartext, 2001, S. 27-43.

⁸¹⁹ Vgl. Sigrid Canz, „Karl Maria Swoboda (1889-1977) Kunsthistoriker. Wissenschaftler zwischen Wien und Prag“, in: Monika Glettler, Alena Míšková, *Prager Professoren 1938-1948. Zwischen Wissenschaft und Politik*, Essen: Klartext, 2001, S. 175-190, hier S. 182.

⁸²⁰ Arnulf Perger, *Probleme des Theaters*, Prag: Noebe, 1944.

seine theaterwissenschaftliche Schriftenreihe *Theatergeschichtliche Forschungen* herauszugeben. Als Begründer der Theaterwissenschaft an der Universität Jena galt aber Dinger, da er sich für die Errichtung des theaterwissenschaftlichen Seminars einsetzte.⁸²¹ Neben Theatergeschichte befasste er sich auch mit Theatertheorie und schrieb 1904 sein vielbeachtetes Werk *Dramaturgie als Wissenschaft*, welches auch zu den ersten Beständen der Fachbibliothek in Wien zählte.⁸²² Nachdem Dinger seine Lehrtätigkeit 1936 beendete, wurde Nedden zum Vorstand ernannt. Dieser war der Sohn eines Regierungspräsidenten in Trier und studierte Musikwissenschaft, Literatur und Philosophie.⁸²³ 1926 promovierte er in an der Philipps-Universität Marburg über *Die Opern und Oratorien Felix Draesekes und ihre geschichtliche Stellung*.⁸²⁴ Von Anfang an überzeugter und engagierter Nationalsozialist, trat er 1931 der NSDAP bei und gründete im selben Jahr noch die Tübinger Ortsgruppe des „Kampfbundes für deutsche Kultur“. Ab 1933 war er als Assistent bei Karl Hasse (1883-1960) am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität in Tübingen beschäftigt. Nach der Ablehnung seiner ersten Habilitationsschrift, *Beiträge zur Geschichte der Musik am Oberrhein*⁸²⁵ durch den externen Gutachter, Arnold Schering (1877-1941), Musikwissenschaftler und Mitglied des Großen Rats der Reichsmusikkammer, ermöglichte ihm die Philosophischen Fakultät ein Jahr später, im April, eine weitere Schrift, *Der konzertierende Stil*⁸²⁶, einzureichen. Diese zweite Habilitationsschrift liegt, im Gegensatz zur ersten, nicht in publizierter Form vor.⁸²⁷ Als Gutachter setzte die Fakultät dieses Mal unter anderen seinen Förderer Hasse ein und schon einen Monat später, im Mai, erhielt Nedden die *Venia legendi*. Die Schnelligkeit mit der das Verfahren abgewickelt wurde, blieb Hasses Einfluss und Neddens guten politischen Kontakten geschuldet. 1933 erfolgte Neddens Berufung zum Landesleiter im „Kampfbund“ des Gaus Württemberg und seine Bestellung zum Kulturreferenten im Kultministerium.⁸²⁸ Doch danach kam sein beruflicher Erfolg beinahe zum Erliegen, da

⁸²¹ Vgl. Angelika Pöthe, „Konservatives Kulturideal und Nationalsozialismus. Jenaer Germanisten im Dritten Reich“, in: Uwe Hoßfeld, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *„Kämpferische Wissenschaft“. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 850-867, hier: S. 861.

⁸²² Hugo Dinger, *Dramaturgie als Wissenschaft*, 1904.

⁸²³ Vgl. Klee (2009), S. 388.

⁸²⁴ Otto C. A. zur Nedden, *Die Opern und Oratorien Felix Draesekes und ihre geschichtliche Stellung. Ein Beitrag zur neueren Geschichte der Oper und des Oratoriums*, Univ. Marburg Phil. Diss., 1926.

⁸²⁵ Otto C. A. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter Verl., 1931.

⁸²⁶ Otto C. A., *Der konzertierende Stil. Ein Stilprinzip der Musikgeschichte*, 1932.

⁸²⁷ Vgl. Richter-Ibáñez (2016), S. 3.

⁸²⁸ In Württemberg bezeichnete man das Kultusministerium als Kultministerium.

Nedden unter „Verdacht des Vergehens nach § 175 StGB“⁸²⁹ stand, von sämtlichen Ämtern beurlaubt wurde und im September 1933 um Entlassung aus dem Staatsdienst ansuchte. Daraufhin versuchte Nedden seine „Umhabilitierung“ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, die ihr damaliger Rektor Martin Heidegger (1889-1976) ablehnte. Die Fachhistorikerin Christine Richter-Ibáñez beschrieb 2016 die Hintergründe zur Ablehnung.⁸³⁰ Auf Grund seiner exzellenten Kontakte zum Reichsministerium erhielt Nedden daraufhin 1934 den Posten des Chefdramaturgen für Oper und Schauspiel am Deutschen Nationaltheater in Weimar, den er bis einschließlich 1944 inne hatte. 1936 suchte Neddens um neuerliche Umhabilitation bei der Universität Jena an und war erfolgreich. Er konnte seine universitäre Karriere weiter fortsetzen. Der Lehrplan, den er für die Studierenden festsetzte, sah neben der theoretischen Ausbildung auch praktische Einheiten im Nationaltheater in Weimar vor. Außerdem unternahm Nedden Exkursionen, so 1941 zur Grabbe-Woche nach Bochum und 1942 zur Hebbel-Woche nach Wien. Da Kindermann 1942 auch an der Veranstaltung teilnahm, hatte er hier die Möglichkeit Nedden kennenzulernen oder wieder zu treffen. In Jena organisierte Nedden ein ambitioniertes Vortragsprogramm und lud dazu unter anderen Joseph Gregor, Gottfried Müller (1914-1993), und Werner von der Schulenburg (1881-1958) ein. Müller stand auf der „Gottbegnadeten-Liste“ und war einer der wichtigsten Komponisten und Organisten des NS-Staates.⁸³¹ Der Schriftsteller Schulenburg lebte in Rom und gab dort von 1942 bis 1944 die Zeitschrift *Italien* heraus.⁸³² In Rom war er als Kulturvermittler zwischen Deutschland und Italien eingesetzt und übersetzte auch italienische Dramen ins Deutsche, unter anderem Benito Mussolinis (1883-1945) und Giovacchino Forzanos (1884-1970) *Cavour*.⁸³³

Offenbar war Neddens universitätspolitische Arbeit erfolgreich, denn im Wintersemester 1938/1939 wurde das Musikwissenschaftliche und Dramaturgische Seminar in Musikwissenschaftliches und Theaterwissenschaftliches Seminar umbenannt.

⁸²⁹ 1934 war Nedden wohl mit seiner Klage gegen einen Privatdetektiv erfolgreich, auf dessen Nachforschungen der Vorwurf der Homosexualität basierte und der diesen öffentlich verbreitet hatte, seine Position in Württemberg konnte er dennoch nicht zurückgewinnen. Vgl. Richter-Ibáñez, Christina, „[...] ganz besonders deutsch'. Karl Hasses Karriere als Musikwissenschaftler in Tübingen und die (Um-)Habilitation seines Assistenten Otto zur Nedden“, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – „Musikwissenschaft. Die Teildisziplinen im Dialog“*, hg. von Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016, schott-campus.com. Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, 2016, S. 1-11, http://schott-campus.com/wp-content/uploads/2016/09/richter-ibanez_hasse-zur-nedden.pdf, Stand: 02.02.2017, hier: S. 4.

⁸³⁰ Vgl. Richter-Ibáñez (2016), S. 4-8.

⁸³¹ Vgl. Klee (2009), S. 379.

⁸³² *Italien. Monatsschrift der Deutsch-Italienischen Gesellschaft*, Werner von der Schulenburg (Hg.), Hamburg: Broschek, 1942 - 1944.

⁸³³ Benito Mussolini, Giovacchino Forzano, *Cavour. Schauspiel in 3 Akten*, Übersetzung und Einführung von Werner von der Schulenburg, Hamburg: Broschek, 1941.

Wie die Fachhistorikerin Angelika Pöthe 2003 feststellte, begriff Nedden seine Lehre und Forschung ganz im Sinne nationalsozialistischer Parteiinteressen, das Institut und das Nationaltheater in Weimar als Bildungs- und Erziehungsorte der Nation.⁸³⁴ Mit der Herausgabe der programmatischen Schriftenreihe *Das Nationaltheater* ab 1939, verschaffte er sich die adäquate Publikationsform, um breitenwirksam Themen zum deutschen Nationaltheater und zur Dramaturgie zu behandeln. Nedden verfasste 1940 den vierten Band *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert*, besprach darin Drama und Theater unter „rassischen“ Aspekten und forderte ein zeitgenössisches Drama, das eine aktive Rolle im politischen Geschehen übernehmen sollte:

„eine Dramatik, die im Einklang mit der Größe des politischen Geschehens unserer Tage steht, die politisches Geschehen nicht nur widerspiegelt, sondern mitgestaltet und für die der Begriff ‚Nation‘ (...) Resultat selbsterkämpfter geistiger Auseinandersetzung ist.“⁸³⁵

Nedden erweiterte die Bibliothek und legte den Grundstock für eine theaterwissenschaftliche Sammlung mit Figurinen und Bühnenbildmodellen, einer Schallplattensammlung und dazugehörige Plattenspieler. Für die akademische Feldbetreuung seiner zum Wehrdienst eingezogenen Studierenden ließ Nedden ab Juni 1942 bis April 1944 „Feldpostbriefe“ verschicken, die er *Die Theaterwissenschaft. Blätter zur Soldatenbetreuung unserer im Feld stehenden Kameraden* nannte.⁸³⁶

Kindermann dienten eben diese Hefte als Vorbild für seine Rundbriefe ab 1943.

Im Juni 1944 war Nedden, von dem von Heinrich Himmler (1900-1945) geleiteten „Ahnenerbe“⁸³⁷ beauftragt, an Lehrveranstaltungen beteiligt, die zur „Germanisierung“ von im KZ Buchenwald inhaftierter norwegischer Studierender abgehalten wurden.⁸³⁸ Nedden demonstrierte in Buchenwald „mit Hilfe des Grammophons ‚Die grossen Meister der deutschen Musik.‘“⁸³⁹ Trotz seiner aktiven nationalsozialistischen Betätigung im Rahmen seiner universitären Tätigkeit und am Nationaltheater in Weimar, erhielt Nedden nach 1945 problemlos den sogenannten „Persilschein“.⁸⁴⁰

⁸³⁴ Vgl. Pöthe (2003), S. 862.

⁸³⁵ Nedden (1940), S. 82.

⁸³⁶ Die Theaterwissenschaft. Blätter zur Soldatenbetreuung unserer im Feld stehenden Materialien, Sammlung Kindermann, Box 29, Mappe „Die Theaterwissenschaft - Blätter zur Soldatenbetreuung“, TFMA.

⁸³⁷ Volker Koop, *Himmlers Germanienwahn. Die SS-Organisation Ahnenerbe und ihre Verbrechen*, Berlin: be.bra, 2012.

⁸³⁸ Vgl. Susanne Zimmermann, Thomas Zimmermann, „Die Medizinische Fakultät der Universität Jena im „Dritten“ Reich - ein Überblick“, in: Uwe Hoßfeld, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 401-436, hier: S. 421.

Siehe dazu auch Ronald Hirte, Harry Stein, „Die Beziehungen der Universität Jena zum Konzentrationslager Buchenwald“, in: Uwe Hoßfeld, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 361-398.

⁸³⁹ Vgl. Hirte/Stein (2003), S. 385.

⁸⁴⁰ Vgl. Justus H. Ulbricht, „Goethe-Schiller-Universität Jena-Weimar?“. Die Salana im Politisch-intellektuellen Netzwerk der Doppelstadt - eine Skizze“, in: Uwe Hoßfeld, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 321-360, hier: S. 337.

Bei Kindermanns Planung der Quellenhefte scheint als einzig nicht prominente Autorin seine Mitarbeiterin Margarethe Zirnic auf, die für „Geschichte der deutschen Theaterkritik von Lessing bis zur Gegenwart“ vorgesehen war. Über ihre Person konnte ich bislang keine Auskünfte herausfinden. Für sich selbst sah Kindermann den sicher als gewichtig lancierten Beitrag „Das Burgtheater in den Freiheitskriegen“ vor.⁸⁴¹

Sonderveranstaltungen

„Um aber auch vom Praktischen der Wirkung ins Weitere her diesen Zusammenhang zu dokumentieren und dabei die notwendige Ergänzung von Wissenschaft und Praxis sichtbar zu machen, wird das Zentralinstitut neben seinen Seminaren und Forschungen und neben Kolloquien über praktische Bühnenkunde ständig eine Reihe von allgemein zugänglichen Sonderveranstaltungen durchführen.“⁸⁴²

Ab 1944 organisierte Kindermann frei zugängliche Sonderveranstaltungen im Auditorium maximum der Universität Wien. Diese prestigeträchtigen Veranstaltungen mit bekannten Vortragenden aus Theater und Wissenschaft, waren für die breite Öffentlichkeit gedacht, um die Bedeutsamkeit des Zentralinstituts im Nationalsozialismus hervorzuheben. Die Anregung, Sonderveranstaltungen zu veranstalten, kam über das Reichserziehungsministerium zu Kindermann, der dieser natürlich entsprach und mit der Durchführung von „grosslinige(n) Sonderveranstaltungen“⁸⁴³ begann. In den Sonderveranstaltungen, Vorträgen, die allgemein zugänglich waren, sah Kindermann eine „notwendige Ergänzung von Wissenschaft und Praxis“⁸⁴⁴. Dabei war er ständig auf der Suche nach wichtigen Vortragenden, den „Führenden des deutschen Kunstlebens“⁸⁴⁵, durch deren Anwesenheit sich die zahlreichen Veranstaltungen am Zentralinstitut noch medienwirksamer darstellen ließen. Alle Vorträge wurden in den Rundbriefen, manche nur auszugsweise, abgedruckt.

Die erste dieser Sonderveranstaltungen fand am 28. Mai 1943 statt, und ein Jahr später stellten sich nach Kindermanns Beschreibung „außer unseren Institutsmitgliedern Studenten aller Fakultäten, Schauspielschüler, aber auch theaterbegeisterte Leute aus der ganzen Stadt“ ein.⁸⁴⁶ Das Institut wäre durch die Sonderveranstaltungen, die vor allem durch die Presseberichte sehr gefördert würden, schon ein Begriff geworden.⁸⁴⁷

„Theaterwissenschaftlern, Bühnenkünstlern und Studenten aus ganz Deutschland, aber auch aus zahlreichen befreundeten Nationen. So hatten wir in der letzten Zeit Besuche aus

⁸⁴¹ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 22.

⁸⁴² Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 7.

⁸⁴³ Heinz Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 12.

⁸⁴⁴ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 7.

⁸⁴⁵ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 18.

⁸⁴⁶ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 8.

⁸⁴⁷ Vgl. ebd.

Ungarn, der Slowakei, Kroatien, Griechenland, Bulgarien, Dänemark, Finnland, der Schweiz usf.“⁸⁴⁸

Zu den ersten Vortragenden, die eingeladen wurden, zählten, die von Kindermann verehrten Staatsschauspieler, Friedrich Kayssler und Otto Tressler. Der Wiener Burgschauspieler und Bildhauer Tressler begann die Reihe der Sonderveranstaltungen mit einem Vortrag über „Die Kunst der Maske“, anlässlich einer Gedenkveranstaltung zum 100. Todestag von Friedrich Hölderlin am 8. Juni 1943. Kindermann hielt einen Vortrag mit einleitenden Worten zum Thema *Hölderlin und das deutsche Theater*⁸⁴⁹ und danach las Burgschauspieler Raoul Aslan (1886-1958) die „Ätnaszene“ aus dem *Empedokles*.⁸⁵⁰ Aslan hatte bereits in der Uraufführung 1916 am Stuttgarter Hoftheater in der Rolle des Pausanias mitgewirkt und „wächst“ nun in der Burgtheaterinszenierung von Müthel „zur unheimlichen Gewalt des blinden Sehers Teiresias auf.“⁸⁵¹ Beigefügt zur bildlichen Demonstration von Aslans Schauspielkunst war eine Fotografie von ihm in der Rolle.⁸⁵²

Kindermann schätzte, wie gesagt, Tressler als Schauspieler hoch. Seit 1902 war Tressler Hofschauspieler, wurde 1913 zum Oberregisseur befördert und 1926 zum Ehrenmitglied am Wiener Burgtheater ernannt. Tressler reüssierte rasch im NS-Regime, wurde 1938 zum Staatsschauspieler erhoben und stand in der Kategorie Film auf der „Gottbegnadeten Liste“. Kindermann gefiel Tresslers „Authentizität“ sehr, er beschrieb ihn in seinem Burgtheaterbuch als Schauspieler mit „vielseitiger Begabung“, die zum Glück dem „Blick des Dilettanten auf dem Direktorstuhl“ Max Burckhard (1854-1912) nicht entging, der gemeinsam mit Josef Kainz an das Wiener Burgtheater geholt wurde.⁸⁵³ Tressler und Kainz waren bis zu Kainz frühem Tod 1910 eng befreundet.

In den 1940er Jahren spielte Tressler zumeist Altersrollen von hochrangigen historischen Persönlichkeiten. Für die zweite Auflage seines Burgtheaterbuches von 1944 wählte Kindermann auch eine Abbildung von ihm in der Rolle des Ludwig August Ritter von Benedek (1804-1881) aus dem gleichnamigen Drama *Benedek* von Rudolf Oertel (1902-1968) aus.⁸⁵⁴ 1937 übernahm Tressler in der Inszenierung von Franz Herterich (1877-1966) am Burgtheater, die vielbeachtete Rolle des Prinz Eugen in Josef Feiks Drama

⁸⁴⁸ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 19.

⁸⁴⁹ Heinz Kindermann, *Hölderlin und das deutsche Theater*, Wien: Frick, 1943b, (Vorträge des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1).

⁸⁵⁰ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 7.

⁸⁵¹ Kindermann (1943b), S. 46.

⁸⁵² Ebd., Abbildung zwischen S. 40-41.

⁸⁵³ Kindermann (1944), S. 145.

⁸⁵⁴ Rudolf Oertel, *Österreichische Tragödie. Ein Spiel in 11 Bildern; frei nach geschichtlichen Motiven*, Berlin: Langen G. Müller, 1938.

Ein Reiterlied. Herterich, Burgtheaterdirektor von 1923 bis 1930 eröffnete Tressler, Kindermann Meinung nach, „völlig neue Wirkungsräume.“⁸⁵⁵ Deshalb erhielt er von Kindermann auch eine Einladung, bei der ersten Jahresfeier des Instituts, am 24. Mai 1944, Schillers „Das Theater als eine moralische Anstalt betrachtet“ zu lesen.⁸⁵⁶ Für den Anschauungsunterricht in der Lehre ließ Kindermann eine Dokumentarplastik (Portraitbüste) von Tressler in der Rolle als alter Grutz in Karl Schönherrs *Erde*⁸⁵⁷ 1944 anfertigen.

Neben der Schauspielerei liess sich Tressler zum Bildhauer ausbilden und fertigte verschiedene Arbeiten für die Theater und das Zentralinstitut an. Zu Adolf Sonnenthals 50. Bühnenjubiläum erhielt er vom Burgtheater den Auftrag ein Relief in Form einer „Erztafel“⁸⁵⁸ anzufertigen. Der Antisemit Tressler, der Sonnenthal dann während der NS-Zeit öffentlich diffamierte, gab sich im Nachhinein in seiner Autobiographie *Vor und hinter den Kulissen* von 1952 schwärmerisch: „Ich erntete eine Umarmung und Küsse des Jubilars und wieder einmal war ich (...) sehr glücklich.“⁸⁵⁹ Das Relief war danach kurzzeitig verschollen, wurde 1931 von Joseph Gregor wieder aufgefunden und im Bundestheatermuseums erneut ausgestellt. Tressler berichtete darüber:

„Als jedoch vor einigen Jahren Professor Joseph Gregor das Bundestheatermuseum einrichtete und ich gefragt wurde, ob ich nicht einige Erinnerungen an frühere Kollegen beizusteuern hätte, sagt ich, man möge sich doch verraten lassen, wo die Sonnenthalvotivtafel ihr kümmerliches Ausgedinge habe. Und sieh da, Professor Gregor zerrte das Relief mit Hilfe von sechs starken Männern wieder ans Tageslicht.“⁸⁶⁰

Tressler beschrieb dann noch weitere seiner Werke, die sich ebenfalls im Museum befanden: eine Monumentalplastik *Biblis und Kauno*“ und eine Bronzebüste von Hugo Thimig.⁸⁶¹ Seine bildhauerischen Arbeiten waren populär und er erhielt, nach eigenen Angaben, viele Aufträge, darunter auch den für Schreyvogels Grabmal, ein Ehrengrab, auf dem Wiener Zentralfriedhof.⁸⁶² Ein Abguss dieses Reliefs befindet sich auch in der Sammlung des Instituts. Es scheint sich dabei um ein Geschenk Tresslers an Kindermann gehandelt zu haben, der es im Schreyvogel-Saal aufhängen ließ.

⁸⁵⁵ Kindermann (1944), S. 191. In der Maske des Prinzen Eugen soll Tresslers Interpretation, nach der Darstellung der Theaterhistorikerin Elisabeth Großegger von 2014, „authentisch“ und bewegend gewesen sein. „Tresslers Darstellung, die auf der Bühne authentischer wirkte als jede noch so ebenbildmäßige Darstellung der bildenden Kunst, überschrieb im Gedächtnis der Zuschauer die Erinnerungen“, so lautete ihr Befund. Elisabeth Großegger, *Mythos Prinz Eugen. Inszenierung und Gedächtnis*, Wien: Böhlau, 2014, S. 334.

⁸⁵⁶ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 16.

⁸⁵⁷ Karl Schönherr, *Erde. Komödie in drei Akten*, Wien: Österr. Bundesverl., 1965.

⁸⁵⁸ Otto Tressler, *Vor und hinter den Kulissen. Erinnerungen eines Burgschauspielers*, Wien: Günther, 1952, S. 87.

⁸⁵⁹ Tressler (1952), S. 87.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 87f.

⁸⁶¹ Vgl. ebd., S. 88.

⁸⁶² Vgl. ebd.

Im November 1943 hielt der im Nationalsozialismus hochverehrte Friedrich Kayssler „vor vollbesetztem Saal und unter größter Zustimmung“ einen Vortrag über „Das Wesen der Schauspielkunst“.⁸⁶³ Wie sehr Kindermann Kayssler schätzte, zeigte sich anhand der Textmarkierungen, die er in Kaysslers Buch *Wandlung und Sinn* vornahm.⁸⁶⁴ Ganz im Sinne Kindermanns, wenn Kayssler in seinem Vorwort von 1943, seine eigenen Schauspielernotizen aus dem Jahr 1925 zitiert:

„Es muß vor allem erkannt werden, wie tief im allgemeinen der sogenannte breite Publikumsgeschmack unterschätzt wird zugunsten fragwürdiger Geschmackselemente, die keineswegs maßgebend oder in der Überzahl sind.“⁸⁶⁵

Im Dezember 1943 sprach der prominente an der Wiener Akademie der Künste und am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft lehrende Bühnenbildner und Maler, Emil Pirchan, über „Die Künste des Bühnenbildes“. Es folgte im Jänner 1944 der Oberspielleiter der Wiener Oper, Oskar Fritz Schuh mit dem Vortrag über „Probleme der modernen Opernregie“. Im Februar 1944 kam Joseph Gregor um über „Probleme des Bühnenbilds der Oper“ zu sprechen.⁸⁶⁶ Im Wiener Kulturleben hatten die Sonderveranstaltungen im vollbesetzten Auditorium maximum mittlerweile einen besonderen Stellenwert.

„Im Wiener Kulturleben haben die großen S o n d e r v e r a n s t a l t u n g e n des Zentralinstituts, die während des Semesterverlaufs einmal im Monat im Auditorium maximum der Universität stattfinden, schon einen besonderen Platz und Rang erworben. Sie wurden in diesem Wintersemester erfolgreich, d. h. jedesmal unter Teilnahme von 600 bis 700 fortgesetzt.“

Im Rahmen eines Europa-Zyklus von der Gesellschaft für Wehrwissenschaft und Wehrpolitik, zu dem wie Kindermann triumphierend bemerkte, „sonst die Professoren v. Srbik, Nadler, Hassinger“⁸⁶⁷ eingeladen waren, wurde er gebeten einen Vortrag über „Die europäische Sendung des deutschen Theaters“ zu halten.⁸⁶⁸ Dieser Text wurde in der Folge veröffentlicht und wie gesagt den Fernbetreuten mit den Rundbriefen zugeschickt.⁸⁶⁹ Im Rundbrief 3 brüstete sich Kindermann damit den „Senior und Begründer der deutschen Theaterwissenschaft“ Artur Kutscher ins Auditorium maximum mit einem Vortrag über „100 Jahre Faust auf der deutschen Bühne“ eingeladen zu haben.⁸⁷⁰ Im Sommersemester 1944 konnte Kindermann weitere namhafte NS-Wissenschaftler und Schauspieler als Vortragende gewinnen. Es sprachen im Auditorium maximum Dagobert Frey (1883-1962)

⁸⁶³ Kindermann (1943), RB Nr. 2, S. 3f.

⁸⁶⁴ Friedrich Kayssler, *Wandlung und Sinn. Künstlerarbeit und Schauspielkunst*, Potsdam: Rütten & Loening, 1943.

⁸⁶⁵ Kayssler (1943), S.6.

⁸⁶⁶ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 9f.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 13.

⁸⁶⁸ Vgl. ebd.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Ebd.

über „Bühne und Publikum“, Franz Herterich (1877-1966) über „Wie gestaltet der Schauspieler seine Rolle?“ und einer der erfolgreichsten NS-Schauspieler, Heinrich George, der über „Rembrandt als Erzieher der Schauspieler“ sprach.⁸⁷¹

Dagobert Frey war Kunsthistoriker und hatte ab 1931 eine ordentliche Professur für Kunstgeschichte in Breslau inne. Nach dem Überfall auf Polen war er maßgeblich an der Verschleppung von Kunstschatzen aus dem Nationalmuseum in Warschau beteiligt.⁸⁷²

Herterich war Burgtheaterschauspieler und von 1923 bis 1930 auch Direktor, danach war er ab 1932 Vorstandsmitglied des Vereins Theater der Schulen und ein Befürworter des Anschlusses 1938.⁸⁷³ George, einer der renommiertesten deutschen Schauspieler der Weimarer Republik, arrangierte sich nach 1938 mit den Nationalsozialisten und verkörperte die wichtigsten Rollen in der NS-Film- und Radiopropaganda, unter anderen spielte er im NS-Propagandafilm *Jud süß*. 1937 wurde er zum Generalintendanten des Berliner Schillertheaters ernannt.⁸⁷⁴

Die letzte Sonderveranstaltung im Auditorium maximum hielt Bernd Lürgen (1897-1974), Chefdramaturg der Wien-Film, zu „Probleme des Films und der Filmdramaturgie und die Aufgaben des Filmdramaturgen.“⁸⁷⁵ Die Wien-Film ging 1938 aus der arisierten Tobis-Sascha-Filmindustrie-AG hervor und befand sich im Besitz der Cautio Treuhandgesellschaft, die der Reichsfilmkammer gehörte.⁸⁷⁶

Im Wintersemester 1944/45 wurden die Sonderveranstaltungen vom Auditorium maximum in den Kainzsaal am Zentralinstitut verlegt und begannen im November mit einer „Hans-Sachs-Feier“ zu dessen 450. Geburtstag. Kindermann hielt den Einführungsvortrag über „Hans Sachs und das deutsche Theater.“ Der Leiter der Schauspielseminars Schönbrunn Hans Niederführ studierte mit den Studierenden zwei Fastnachtspiele ein.⁸⁷⁷

Zur einer weiteren Sonderveranstaltung wurde Otto Niedermoser (1903-1976), Bühnenbildner an den Staatstheatern und Professor an der Reichshochschule für angewandte Kunst in Wien, eingeladen mit einem Vortrag zu „Die Inszenierungskunst auf

⁸⁷¹ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 8f.

⁸⁷² Sabine Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-) Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik*. Humboldt Univ. Berlin, Diss. 2009 <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arend-sabine-2009-07-15/PDF/arend.pdf>, Stand: 30.03.2017.

⁸⁷³ Der Verein war der Vorläufer des Theater der Jugend. Vgl. Birgit Peter, „Konzepte eines Theaters für die Jugend von 1932-1938“, in: Gerald M. Bauer, Birgit Peter (Hg.), *„Neue Wege“. 75 Jahre Theater der Jugend*, Wien: Lit-2008, S. 25-41.

⁸⁷⁴ Kurt Fricke, *Spiel am Abgrund. Heinrich George; eine politische Biographie*, Halle (Saale): mdv, 2000.

⁸⁷⁵ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S.15.

⁸⁷⁶ Vgl. „Wien-Film“, in: *Austria Forum - Austria Wiki*, <https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Wien-Film>, Stand: 30.03.2017 und vgl. Winkler (2007), S.35-54.

⁸⁷⁷ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 4-12.

dem Theater und im Film“.⁸⁷⁸ Knapp vor seinem Tod las auch noch der hochdekorierte NS-Schriftsteller Max Halbe (1865-1944) aus seinen autobiografischen Schriften im Kainz-Saal des Zentralinstituts.⁸⁷⁹

Es findet sich in Kindermanns Rundbriefen noch eine Einladung an den „Erforscher des Altwiener Theaters“⁸⁸⁰, Otto Rommel, einen Vortrag „außerhalb der Sonderveranstaltungen“⁸⁸¹ über die „Wiener Volksbühne“ zu halten. Seine Kontroverse mit Rommel wegen des Raimund-Buchs 1940 schien vergessen zu sein. Auch Hans Tintelnot, Experte für Barocktheater, konnte er für einen Vortrag „Theaterdekoration des Barock“ gewinnen.⁸⁸²

Ebenfalls außerhalb der Sonderveranstaltungen fand am 13. Juni 1943 ein Rezitationsabend statt. Die, in der Direktion Lothar Müthel als junge Heldin gefeierte Burgschauspieler, Hedwig Pistorius (1906-2004), rezitierte aus Briefen und Anthologien von Schiller, musikalisch begleitet wurde sie dabei von einem Quartett der Reichshochschule für Musik in Wien.⁸⁸³

Bereits im November 1943, berichtete Kindermann, sichtlich zufrieden, über die guten Fortschritte die der Aufbau des Forschungsapparates machte. Innerhalb dieser kurzen Zeit bis Ende 1944 konnte nur durch finanzielle Begünstigungen von Seiten des Reichserziehungsministeriums und mittels zweifelhafter Beschaffungsmethoden diese Menge an Material ans Zentralinstitut gelangen und dort organisiert werden. Im Zusammenspiel von Buchbeständen, Text- und Bildmaterialien lag für Kindermann die Grundlage für weitere und zukünftige Forschungen zu einer nationalsozialistischen Theaterwissenschaft. „Beides fügt sich zu einem wissenschaftlich gut benutzbaren Forschungs- und Studienapparat zusammen.“⁸⁸⁴

⁸⁷⁸ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 13.

⁸⁷⁹ Halbes Schriften gehörten zum deutschen Naturalismus und zählten zu den von Kindermann geschätzten Literaten. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten distanzierte sich Halbe nicht öffentlich von ihnen, sondern versuchte sich von der Politik fern zu halten. Seine Schriften wurden für den NS-Kanon reklamiert und Halbe 1944 auf die „Liste der Gottbegnadeten“ gesetzt.

⁸⁸⁰ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 14.

⁸⁸¹ Ebd.

⁸⁸² Tintelnot promovierte 1937 am kunsthistorischen Institut in Breslau bei Dagobert Frey über das barocke Theater und habilitierte sich 1943 ebendort.

⁸⁸³ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 14.

⁸⁸⁴ Kindermann (1943), RB Nr. 2 S. 1.

8. Textmaterialien

Für den Bestandsaufbau der Bibliothek und der Archive hatte Kindermann ambitionierte Pläne, galt es doch auch hier die Grundlage für einen theaterwissenschaftlichen Bücher- und Textapparat zu schaffen, der zu einem späteren Zeitpunkt vielleicht dem potentiellen Reichsinstitut dienen könnte.

„Auch sonst ist die theaterwissenschaftliche Fachbücherei so zusammengesetzt, dass sie im Rahmen des Lehr- und Forschungsapparates eine gute, auf ständigem Ausbau berechnete Grundlage darstellt.“⁸⁸⁵

Die budgetären Mittel, die Kindermann Mitten im Zweiten Weltkrieg zur Verfügung standen, waren exorbitant. Bis Ende 1945 konnte er 45.000,— RM für die Buchbeschaffungen ausgegeben. Details dazu sowie eine ausführliche Beschreibung zur Katalogisierung der Bestände finden sich in meinem Beitrag „Alles wächst gut zusammen“. Fachbibliothek, Archive und Sammlungen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943-1945“ im Ausstellungskatalog »*Wissenschaft nach der Mode?*« von 2008.⁸⁸⁶ In dieser Arbeit wird die Literaturlauswahl untersucht, die Kindermann für den Bestandsaufbau der Bibliothek getroffen hatte. Das Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf Literatur, die Theaterwissenschaft im Sinne einer NS-Wissenschaft repräsentierte. Für die Analyse wurden Kindermanns Artikel in den vom Zentralinstitut herausgegeben Rundbriefen, seine Schriften, der Standortzettelkatalog aus den Jahren 1943-1991 und zur Überprüfung der darin enthaltenen Angaben auch noch die Inventarbücher herangezogen. Der Standortzettelkatalog stellte sich dabei als eine sehr ergiebige Informationsquelle heraus. Er beinhaltet sämtliche Buchankäufe von 1943 bis 1991, ist nach der Bibliothekssystematik geordnet und diente bis 1991 auch zur Vergabe der fortlaufenden Nummern der Signaturen.

Systematik und Bestandsaufbau der theaterwissenschaftlichen Bibliothek

Im Laufe seiner Universitätskarriere hatte Kindermann bereits erste Erfahrungen mit dem Bestandsaufbau einer Fachbibliothek gesammelt, während der Studienstzeit am Germanistischen Seminar an der Wiener Universität, danach in Danzig und Münster als er die Literaturlauswahl für die dortigen Institutsbibliotheken getroffen hatte. Von Münster übernahm er auch einen Teil der Systematik für die Fachbibliothek und erweiterte diese

⁸⁸⁵ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 5.

⁸⁸⁶ Vgl. Martina Payr, „„Alles wächst gut zusammen“. Fachbibliothek, Archive und Sammlungen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943-1945“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.), »*Wissenschaft nach der Mode?*«. Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943, Wien: LIT, 2008, S. 103-123, hier: S. 107-115.

nach seinen Vorstellungen.⁸⁸⁷ Im Frühjahr 1943 legte Kindermann die Systematik fest und erweiterte sie im Lauf der Jahre nur marginal. Er richtete einen Schwerpunkt für Literaturgeschichte und -wissenschaft, eine Reminiszenz an seine Zeit als Literaturwissenschaftler, berücksichtigte aber auch in der Systematik neue Forschungsfelder wie Film und Rundfunk. Für die Ordnung der theaterwissenschaftlichen Literatur orientierte sich Kindermann vermutlich an der des Germanistischen Seminars und ausgerechnet an der Institutsbibliothek seines Kölner Konkurrenten Niessen. Es ist auch bemerkenswert, dass der erste Eintrag im Inventarbuch ausgerechnet der erste Band der Schaubühne ist, die von Niessen herausgegeben wurde.

Nr.	Dt.	Verfasser	Titel	Bd.	Buchhän- deln, Em
1	3.12.43	Dr. Niessen	Schaubühne	1	"
2	"	Dr. Kaslen	"	2	"
3	"	Dr. Ziemann	"	3	"
4	"	Dr. Wierges	"	4	"
5	"	Dr. Schimming	"	5	"
6	"	Dr. ...	"	6	"

Abb. 1: Erster Eintrag im Inventarbuch.

Da die Theatersammlung in Wien eine Aufstellung nach Numerus currens hat, fällt sie als Orientierungshilfe aus. Beim Vergleich der Ordnung der Bibliothek des Zentralinstituts mit der der Institutsbibliothek in Köln ist auffallend, dass die Ordnungsblöcke ident sind. In Kindermanns theaterwissenschaftlicher Bibliothek kamen noch die Bereiche: Literaturgeschichte, Wirkungsgeschichte, Film und Rundfunk hinzu. Eine Aufzeichnung von Kindermann zur Systematik hat sich bis jetzt unter den Dokumenten im Archiv nicht gefunden. Die Auflistung ist von der bis heute bestehenden Systematik der Fachbereichsbibliothek abgeleitet.

⁸⁸⁷ Vgl. Payr (2008), S. 119.

Die Systematik der theaterwissenschaftlichen Bibliothek in Köln⁸⁸⁸ ist der Systematik der theaterwissenschaftlichen Bibliothek in Wien gegenüber gestellt und zeigt deutliche Parallelität.

**Systematik der
theaterwissenschaftlichen Bibliothek
in Köln**

1. Nachschlagewerke
2. Nachbargebiete (Philosophie, Soziologie/
Ökonomie/Politik, Geschichte/Kulturgeschichte,
Literaturwissenschaft, Psychologie, Pädagogik,
Kunstgeschichte, Völkerkunde etc.)
3. Theatertexte und Spielvorlagen
4. Schriften zum Drama, Oper und Ballett
5. Theater, Wissenschaft und Methodologie
6. Theater in der Gesellschaft und
Theaterstruktur
7. Theatersparten und -elemente
8. Theaterkritik
9. Theaterromane und -anekdoten
10. Theatralische Sonderformen (Zirkus,
Kabarett, Volksschauspiel, Laientheater, Feste,
Kinder- und Jugendtheater, Freilichttheater,
Puppentheater, Schattenspiel)
11. Theatergeschichte
12. Sonderabteilungen

**Systematik der
theaterwissenschaftlichen Bibliothek
in Wien**

1. Nachschlagewerke
2. Nachbargebiete (Philosophie, Soziologie/
Ökonomie/Politik, Geschichte/Kulturgeschichte,
Literaturwissenschaft, Psychologie, Pädagogik,
Kunstgeschichte, Völkerkunde etc.)
3. Theatertexte und Spielvorlagen
4. Schriften zum Drama, Oper und Ballett
5. Theater, Wissenschaft und Methodologie
6. Theater in der Gesellschaft und
Theaterstruktur
7. Theatersparten und -elemente
8. Wirkungsgeschichte (Theaterkritik)
9. Theaterromane und -anekdoten
10. Theatralische Sonderformen (Zirkus,
Kabarett, Volksschauspiel, Laientheater, Feste,
Kinder- und Jugendtheater, Freilichttheater,
Puppentheater, Schattenspiel)
11. Theatergeschichte
12. Sonderabteilungen (Allgemeines,
Tanzsammlung Chapowalenko, Theaterbibliothek
Palffy)
13. Literaturgeschichte
14. Film und Rundfunk

Bei der Literatúrauswahl für den Bestandsaufbau ging Kindermann strategisch vor, um rasch eine Bibliothek für seine NS-ideologisch konformen theaterwissenschaftlichen

⁸⁸⁸ Vgl. *Bericht Theatersammlung Schloss Wahn*, S. 18-30.

Forschungen zur Verfügung zu haben. Wichtige programmatische Schriftenreihen zum Nationaltheater wurden erworben und gleich inventarisiert, so die von *Bausteine zum Deutschen Nationaltheater*, die Schriftenreihe des Theater-Tageblatts *Der Weg zum Deutschen Nationaltheater*, *National-Dramaturgie. Ein erster Versuch* von Paul Beyer, *Das Nationaltheater* und später kam noch Kindermanns eigenes Werk *Theater und Nation* hinzu.

Das Periodikum *Bausteine zum deutschen Nationaltheater* war, wie Birgit Peter schon 2008 erwähnte, „eine der ersten Erwerbungen der Bibliothek am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft in Wien“ und wurde von Rosenberg benutzt um „Einfluss auf die NS-Theaterpolitik zu nehmen.“⁸⁸⁹ Paul Beyer war Schriftsteller, Dramatiker und Erzähler und sein Essay von August 1933 *National-Dramaturgie. Ein erster Versuch* war eine der ersten Abhandlungen zum Thema Nationaldramaturgie. Er verstand sich als „praktische Untersuchungen über die nahe Zukunft der Dramatik in Deutschland“, gewidmet seinem Förderer Otto Laubinger.⁸⁹⁰ Laubinger war vor Rainer Schlösser Leiter der Theaterabteilung in der Reichstheaterkammer. Beyers Abhandlung ist auch noch aus einem anderen Grund interessant. Die im Bestand vorhandene Ausgabe trägt eine Inventarnummer von 1963. Kindermann war zu diesem Zeitpunkt seit beinahe zehn Jahren wieder an der Universität Wien rehabilitiert und leitete das Institut. Da das erste Exemplar von Beyers einschlägiger nationalsozialistischer Schrift – 1943 inventarisiert – vermutlich ein Verlust war, wurde ohne zu zögern, ein neues angeschafft und wieder zur Sachgruppe Dramaturgie (Drt) hinzugefügt. Ein deutliches Zeichen für Kindermanns nach wie vor positive Einstellung gegenüber NS-Literatur und ideologischen NS-Schriften. *Das Nationaltheater*, eine Schriftenreihe, 1939 herausgegeben von Otto C.A. zur Nedden und dem theaterwissenschaftlichen Institut der Friedrich-Schiller-Universität in Jena stand ebenfalls den Studierenden, Forscherinnen und Forschern zur Lektüre zur Verfügung. Im Gegensatz zu *Der Weg des Deutschen Nationaltheaters*, dessen Einzelhefte Kindermann thematisch den Sachgruppen der Bibliothek zuordnete, stellte er *Das Nationaltheater* geschlossen in der Sachgruppe Theatergeschichte Untergruppe Geschichte (Thg.G) auf. Nedden widmete sich im Band 4 von 1940 der Bedeutung des Dramas und der Zukunft einer Nationaldramaturgie im 20. Jahrhundert.⁸⁹¹

⁸⁸⁹ Peter (2009 a), S. 195.

⁸⁹⁰ Beyer (1933), S. 1.

⁸⁹¹ Vgl. Otto C. A. zur Nedden, *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert*, 1940.

Eine besondere Stellung innerhalb der Systematik nimmt die Gruppe „Theater und Wissenschaft und Methodologie“, die Kindermann mit der Signatur Theaterwissenschaft (Thw, später TW) versehen hatte, ein. Für diese Sachgruppe wählte Kindermann Werke aus, die er für das Studium der und das wissenschaftliche Verständnis von Theaterwissenschaft für wichtig erachtete und unerlässlich hielt. Dazu zählte er auch Bücher aus anderen Sachgruppen wie Theatergeschichte, Theatersparten und -elemente, die er unter dieser einen Signatur zusammenführte. Für die Studierenden entstand ein umfangreicher Handapparat zum Thema Theaterwissenschaft, den es vermutlich durchzuarbeiten galt.

Um ein möglichst vollständiges Bild über den Gesamtbestand der Gruppe zu erhalten, habe ich die Standortkartei herangezogen. Diese verzeichnet im Gegensatz zur Bibliotheksdatenbank alle damals vorhandenen Bücher. Für die Retrokatalogisierung⁸⁹² werden nur tatsächlich vorhandene Bestände herangezogen und dann in die Bibliotheksdatenbank eingetragen. Verluste von Werken sind daher nicht erfasst und ehemals vorhandene Titel können daher nur anhand der Standortkartei rekonstruiert werden. Bis 1944 wurden 110 Bücher von Kindermann für diesen theaterwissenschaftlichen Bücherhandapparat aus unterschiedlichen Schriften über das Theater aus dem Zeitraum von 1850 bis 1944 ausgewählt. Unter den Autoren, die Kindermann als theaterwissenschaftlichen Kanon ausgewählt hatte, finden sich die schon bekannten Namen anderer NS-Akteure wie Carl Niessen, Artur Kutscher, Hans Knudsen, Arnulf Perger und Heinz Hilpert. Kindermann wählte neben Werken von Joseph Papesch (1893-1968) *Das Fegfeuer des Deutschen Theaters*, 1925 (TW-8)⁸⁹³ und Richard Riedel (1895-1979) *Neues Weltbild und lebendiges Theater*, 1933 auch Werke von Moritz Lederer (1888-1971) *Über das Theater*, 1918 (TW-2) und Hans Jenkner, *August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters*, 1929 (TW-5)⁸⁹⁴ aus. Papesch war ein lokaler Heimatdichter und Abteilungsleiter beim Reichstatthalter der Steiermark mit Vorliebe für das Theater.⁸⁹⁵ Riedel arbeitete ab 1934 als Dramaturg und Drehbuchautor für die UFA und war in dieser Funktion 1940 an der Produktion des deutschnationalen Sportdramas *...reitet für Deutschland* beteiligt.⁸⁹⁶

⁸⁹² Bei der Retrokatalogisierung werden Bestände, die bereits zu einem früheren Zeitpunkt in einem Zettelkatalog erfasst wurden, neuerlich in einer Bibliotheksdatenbank erfasst. Das Inventarisierungsdatum wird bei der Retrokatalogisierung beibehalten.

⁸⁹³ Joseph Papesch, *Das Fegfeuer des deutschen Theaters*, Dessau: Rauch, 1925.

⁸⁹⁴ Hans Jenkners, *August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters . Dargestellt nach seinem theoretischen Hauptwerk „Kunst und Natur“*, Berlin: Pieper, 1929.

⁸⁹⁵ Vgl. Klee (2007), S. 405.

⁸⁹⁶ Vgl. „Richard Riedel“, *Wikipedia*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Riedel_\(Journalist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Riedel_(Journalist)), Stand: 02.02.2017.

Der jüdische Publizist und Unternehmer Moritz Lederer war in den 1920er Jahren Manager an Max Reinhardts Bühnen in Berlin und musste 1938 aus Deutschland flüchten.⁸⁹⁷ Ernst August Klingemann (1777-1831), im 19. Jahrhundert viel gespielten Dramatiker wurde ab 1818 zum Direktor des Braunschweiger Nationaltheaters ernannt. Am 19. Jänner 1829 wurde dort in seiner Inszenierung Johann Wolfgang von Goethes *Faust*⁸⁹⁸ uraufgeführt. Klingemann schrieb 1815 selbst ein Drama zum Fausstoff, *Faust*⁸⁹⁹, welches in den 1860er Jahren oft aufgeführt wurde und Goethes *Faust* Konkurrenz machte.⁹⁰⁰ Kindermann legte, wie bereits erwähnt, 1932 mit seinem Buch *Goethes Menschengestalt* die Basis für seine nationalsozialistisch ideologisch konforme Theatergeschichtsschreibung.

Werke von Max Herrmann, Helene Richter, Alexander von Weilen und Albert Köster, deren Werke Kindermann in seinen Schriften bis 1945 diffamierte, sind in der Sachgruppe Theaterwissenschaft (TW) nicht zu finden, obwohl sie in der Bibliothek physisch vorhanden sind. Sie wurden in anderen Sachgruppen untergebracht oder nicht katalogisiert, fanden sich jedoch in den ehemaligen Büroschränken Kindermanns.

Sammlung Busch und Bibliothek Palffy

Wichtige Erwerbungen für die Bibliothek erwähnte Kindermann in seinen Rundbriefen und Schriften, wie zum Beispiel die Sammlung Busch und die Bibliothek Palffy. Aber auch kleinere Bestände wie die „grossen Bestände von Schauspiel- und Opernspielbüchern des 17., 18. und 19. Jahrhunderts“⁹⁰¹ und Joseph Gregors Monumentalbände *Denkmäler des Theaters*⁹⁰² waren ihm einen Eintrag wert. Geht man den Einträgen in den Inventarbüchern nach, lässt sich z.B. bei den *Denkmälern des Theaters* nicht mehr rekonstruieren, ob es sich um einen Kauf oder vielleicht um ein Geschenk der Theatersammlung gehandelt hat. Das Inventarbuch Nr. 5 (Inventarnummern 10439 bis 11741), in dem sich der Eintrag dazu befunden hat, ist als einziges nicht mehr vorhanden.

⁸⁹⁷Vgl. Manfred Bosch, Hans-Joachim Hirsch, *Vom Bürgerschreck zum Theatervisionär. Moritz Lederer: europäischer Grenzgänger aus Mannheim; Eine Biographische Skizze*, Mannheim: V. Brandt, 1999.

⁸⁹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Ein Fragment von Goethe; Aechte Ausgabe*, Leipzig: G. J. Göschen, 1790.

⁸⁹⁹ Ernst August Friedrich Klingemann, *Faust. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig: Reclam, 1915. Die Fachbereichsbibliothek besitzt eine Ausgabe von 1917 (Rec-2609).

⁹⁰⁰ Joseph Kürschner, „Klingemann, Ernst August Friedrich“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 16 (1882), S. 187–189, Online-Version, https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Klingemann,_August&oldid=2500039, Stand: 28.03.2017.

⁹⁰¹ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 20.

⁹⁰² Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 5f.

Im Bericht über das erste Arbeitsjahr 1944 betonte Kindermann, die Sammlung des Schauspielers Richard Gustav Busch (1857-1918) als Dank für sein Wirken an der Universität Münster als Dauerleihgabe für die Bibliothek des Wiener Zentralinstitutes erhalten zu haben.

„Angesichts der augenblicklichen Lage war es besonders schwierig, den Grundstock einer Fachbücherei zusammenzutragen. Die Stadt Münster hatte dem Berichtersteller als Dank für sein sechsjähriges Wirken an der Universität und im allgemeinen Geistesleben von Münster den theaterwissenschaftlichen Teil der ‚Buschbibliothek‘, eine etwa 3000 Bände zählende, vom Schauspieler Busch an der Jahrhundertwende zusammengetragene Sammlung theatergeschichtlicher Werke, Almanache, Zeitschriften, Dramen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, als ständige Leihgabe überantwortet.“⁹⁰³

Kindermann nahm die Sammlung 1943 von Münster nach Wien mit, wo aus der Dauerleihgabe eine „ständige Leihgabe“ wurde. Als das Stadtarchiv Münster die Sammlung zurückforderte, zogen sich die Verhandlungen hin, bis schließlich die Restituierung im Jahr 1968 erfolgte.⁹⁰⁴ Ein Grund, warum sich das Verfahren in Länge zog, war, neben der Tatsache, dass Kindermann vermutlich die Sammlung überhaupt nicht zurückgeben wollte, dass er die Bücher über Monate kopieren liess. Nachdem alle Kopien fertiggestellt waren, wurde die Sammlung retourniert. Jedoch wurden die Kopien erst viel später gebunden, wobei sich herausstellte, dass ein Teil davon bereits wieder verblasst und unleserlich war.⁹⁰⁵ Die Bibliothek besitzt heute zahlreiche Kopien eines Teils der Sammlung Busch.

Über das Antiquariat Heck verkaufte die Familie Pálffy im Herbst 1943 die Bibliothek von Ferdinand Graf Pálffy an das Zentralinstitut für die bedeutende Summe von 15.000,- RM.⁹⁰⁶ Kindermann bemerkte dazu in seinem Arbeitsbericht:

„Dazu konnten nun mit guter Hilfe der Antiquare und der Verleger sowie aus Privatbesitz bisher rund 12.000 Bände als Eigenbesitz des Zentralinstituts erworben werden. Darunter befindet sich auch die theatergeschichtlich überaus wichtige Theaterbibliothek des Grafen Pálffy, die wir mit Hilfe einer Sonderzuwendung des Reichserziehungsministeriums erstehen konnten.“⁹⁰⁷

Eine Abklärung, ob es sich bei der Bibliothek um eine bedenkliche Erwerbung handelt, ist seit 2008 in Bearbeitung.

⁹⁰³ Ebd., S. 5.

⁹⁰⁴ Vgl. dazu Payr (2008), S. 120-122, Köstner (2008), S. 135 und 143 und „Münster Theatersammlung Busch“, in: *Universität und Landesbibliothek Münster Website*, <https://www.ulb.uni-muenster.de/hbw/bibliotheken/muenster-busch/>, Stand 20.03.2017.

⁹⁰⁵ Diese Informationen verdanke ich einem ausführlichen Gespräch mit Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger, geführt am 29.05.2015 im Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

⁹⁰⁶ Vgl. zur Sammlung Matthias Johannes Pernerstorfer, „Die Theater-Bibliothek Pálffy“, in: Birgit Peter, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 124-134. und Köstner (2008), S. 143f.

⁹⁰⁷ Kindermann, *Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, S. 5.

Autographensammlung

Zu den Autographen dürften Alben mit Widmungen von Schauspielern und Schauspielerinnen, Regiebücher und Tagebücher gezählt haben.

„Als besondere Kostbarkeit wurden uns Operntexte aus der Zeit Leopold I. und durch einen Theaterfreund ein Album aus dem Ende des 19. Jahrhunderts überantwortet, in das alle damaligen Grossen des Burgtheaters von der Wolter bis zu Kainz hübsche, für sie charakteristische Eintragungen machten.“⁹⁰⁸

Bis dato sind die Operntexte aus der Zeit von Leopold I (1640-1705), Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und das Theateralbum aus dem 19. Jahrhundert nicht wieder aufgefunden worden.

Im März 1944 gab Kindermann an, dass die Bibliothek im Besitz zweier wichtiger „uns anvertraute(r) Schauspieler-Tagebücher der entscheidungsreichen Jahre 1809 und 1810“ gekommen wäre. Es handelt sich um zwei handschriftliche Tagebücher mit Aufzeichnungen über die Theaterbesuche von Johann Nesper, angeblich ein Freund von Grillparzer. Erst 2015/16 wurden die Tagebücher von Birgit Peter wieder entdeckt.



Abb. 2: Studierende des Zentralinstituts mit dem Tagebuch von 1809.

⁹⁰⁸ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

„Die wichtigste Erwerbung aber, die bald schon ein Anziehungspunkt für viele Forscher und Dissertanten sein wird, ist das ‚Theaterarchiv Leuschke‘.“⁹⁰⁹

Kindermann maß der Sammlung von Zeitungsartikeln zu Theatern und Theaterschaffenden, zusammengetragen von Alfred Leuschke einen hohen Stellenwert für den Forschungsapparat des Zentralinstituts bei. In seinem Arbeitsbericht von 1944 strich er die Sammlung nochmals heraus und bezeichnete sie als ein „Quellenmaterial von ausserordentlicher Bedeutung.“⁹¹⁰ Zur Identität ihres Sammlers äußerte er sich jedoch nicht. Bis dato herrscht über die Person Leuschkes noch Unklarheit⁹¹¹. Er war Professor, dürfte zumindest über einen längeren Zeitraum in Dresden gelebt haben und schrieb Beiträge zu Literatur- und Theatergeschichte.⁹¹² Das *Neue Wiener Tagblatt* erwähnte ihn im Bericht über den bedeutenden Sammlungszuwachs am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft, als „72 jähriger in Dresden lebender Professor Dr. Leuschke“, der über Jahrzehnte eine Sammlung mit mehr als 60.000 Theaterkritiken, Schauspielerinnen- und Schauspielerbiografien, Nekrologen, Spielplänen und Bildern aus Zeitungen und Zeitschriften aus dem Zeitraum 1800 bis 1943 anlegte. Die „großartigste Quellensammlung auf theatergeschichtlichen Gebiet“⁹¹³, so die Einschätzung des *Neuen Wiener Tagblattes*. Die Wiener Stadtbibliothek erwarb die Sammlung 1943 von Leuschke, angeblich im Auftrag von Kindermann, wie er zumindest 1944 behauptete und übergab sie relativ zeitnah dem Zentralinstitut als Dauerleihgabe.⁹¹⁴ Weder zur Erwerbung noch zur Dauerleihgabe existieren Unterlagen. Die Angaben zum Sammlungszeitraum divergieren ebenfalls. Im Rundbrief 2 gab Kindermann an, es handle sich um Zeitungsausschnitte der Jahre 1800-1943, in seinem Arbeitsbericht von 1944 gab er wiederum 1720-1943 an.⁹¹⁵ Tatsächlich lassen sich in der Sammlung keine Zeitungsberichte vor 1880 finden und nach 1943 wurde noch bis 1948 weitergesammelt und ergänzt. Außerdem merkte Kindermann im Dezember 1944 an, „seinerzeit [1943] von Professor Leuschke Rohmaterial für weitere

⁹⁰⁹ Kindermann (1943), RB Nr. 2, S. 1.

⁹¹⁰ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 7.

⁹¹¹ In Dresden lassen sich zwei Pädagogen mit Namen Leuschke nachweisen, die als potentielle Sammler in Frage kommen könnten, Otto Rudolf Alfred Leuschke (1845-1932) und Georg Edmund Alfred Leuschke. Möglicher Weise standen sie auch in verwandtschaftlichem Verhältnis zu einander, wie Louise Hartmann 2016 recherchierte. Ihr verdanke ich auch die Informationen. Dokumentation zum Alfred Leuschke Archiv zur Verfügung gestellt von Birgit Peter, TFMA.

⁹¹² Publikationen von Alfred Leuschke: „Die Familie Höcker“, in: *Bühne und Welt*, 13.1911, Bd. 2, S. [411]–416 und „Pauline Ulrich“, in: Ludwig Geiger, Heinrich Stümcke, *Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Ludwig Geier zum 70. Geburtstag 5. Juni 1918 als Festgabe dargebracht*, Berlin: Behr, 1918, S. 453-462.

⁹¹³ „Das Theaterarchiv Leuschke“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 26. November 1943.

⁹¹⁴ Vgl. Kindermann (1943), RB Nr. 2, S. 1f.

⁹¹⁵ Vgl. ebd. und Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 7.

60.000 Kritiken“ erhalten zu haben, welches angeblich ebenfalls eingearbeitet wurde.⁹¹⁶ Diese Kritiken sind noch nicht wieder aufgefunden worden. Mit der Aufarbeitung des Theaterarchivs betraute Kindermann Margarethe Zirnig. Zusätzlich konnten mit Unterstützung einer Stiftung, der Gesellschaft für Wiener Theatergeschichte, „einige geschulte Fachkräfte angesetzt werden, um zu diesem Archiv die nötige Schlagwortkartei zu erarbeiten, die dann rund 300 000 Zettel umfassen wird.“⁹¹⁷ Im März 1944 waren die chronologischen Ordnungsarbeiten abgeschlossen und konnten in „stolzen schwarzen Pappkartons in Reih und Glied“⁹¹⁸ geordnet den Studierenden und „der gesamten europäischen Forschung“⁹¹⁹ zur Verfügung gestellt werden. Danach begann die langwierige Arbeit an der Schlagwort-Kartothek, wobei Kindermann von einer halben Million Schlagworten ausging.⁹²⁰ Anhand der Systematik nach der die Zeitungsausschnitte abgelegt wurden, können auch die möglichen Kriterien für den Schlagwortkatalog abgelesen werden. In den 179 schwarzen Kartons wurde der Bestand systematisch nach Autoren, Schauspielern und Künstlern (A), Kritiken (B), Theater allgemein (C), Konzerten (D), Spielplänen (E), Filmen (F), Tanz (G), Rundfunk und Fernsehen (I) und Autoren A-Z (J) abgelegt. Innerhalb der Systematik waren die auf sauberlich ausgeschnitten und auf A5-Format Blätter affichierten Berichte alphabetisch geordnet, theaterrelevante Wörter im Text wurden farbig hervorgehoben. In der linken oberen Ecke ist handschriftlich oder mit Schreibmaschine der Name der Autorin, des Autors, der Künstlerin, des Künstlers und Kürzel zu den Zeitungen oder Zeitschriften geschrieben. Anzunehmen ist, dass sowohl die Systematik als auch die Markierungen direkt als Schlagwörter übernommen wurden. Da der Schlagwortkatalog nicht wieder aufgefunden werden konnte, bleibt diese Annahme Hypothese. 2016 konnte der mittlerweile völlig verstaubte Gesamtbestand schließlich in säurefreie Kartons umgebettet werden.

Kriegstheatersammlung

Die Idee zu einer Kriegstheatersammlung entwickelte Kindermann nicht selbst, sondern übernahm sie von Carl Niessen. Dieser hatte, wie bereits berichtet, für Köln eine Sammlung zu den Kriegstheatern des Ersten Weltkriegs angelegt. Kindermann gedachte,

⁹¹⁶ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

⁹¹⁷ Kindermann (1943), RB Nr. 2, S. 2.

⁹¹⁸ Kindermann (1943), RB Nr. 3, S. 18.

⁹¹⁹ Ebd.

⁹²⁰ Vgl. ebd.

es ihm gleich zu tun und eine Dokumentation zu den Spielplänen der deutschen Theater in Europa ab 1940 aufzubauen.

„Wo aber deutsche Kultur Fuß faßt oder alten deutschen Kulturboden neu bebaut, wächst neben deutschen Fabriken und Schulen auch das deutsche Theater empor. Von Haag bis nach Krakau und bis in die Ukraine, von Oslo bis Athen: überall zieht heute der deutsche Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner ein, und überall, spricht vom Theater her deutsche Kultur, deutsche Art und deutsches Wort zu den Vorposten deutscher Arbeit und deutscher Wehrkraft, aber auch zu den Freunden Deutschlands aus anderen Nationen.“⁹²¹

Im Mai 1943 trat Kindermann in Korrespondenz mit allen Theaterleitern

„Großdeutschlands“ und forderte sie auf, Spielpläne, Theaterprogramme und Fotos der Produktionen an das Zentralinstitut zu senden. Mit diesem Appell an die Theater im NS-Großdeutschland wollte Kindermann sich auch des Materials aus der Kriegszeit versichern, bevor vielleicht Niessen ähnliche Ansprüche entwickeln konnte. Somit war sichergestellt, den aktiven Part, den deutsche Theater im „Kampf“ für die „deutsche Nation“ mit ihrer Spielplangestaltung und den zahlreichen Sonderveranstaltungen übernahmen, am Zentralinstitut in Wien für die kommenden Generationen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Forscherinnen und Forschern zu dokumentieren.⁹²² Parallel zur Kriegstheatersammlung entstand vermutlich auch das Konzept zu einer Sammlung von „Bildnissen der Generalintendanten“, um vorbildliche, deutsche Theaterdirektoren für die Nachwelt festzuhalten.⁹²³

Von der Kriegstheatersammlung sind nur mehr Bruchstücke vorhanden und es gilt sie zu rekonstruieren. Konkrete Aufzeichnungen oder Listen, welches Material das Institut erreicht hat, gibt es nicht. Die Sammlung war nach Ende des NS-Regimes nicht mehr opportun und findet weder in der Denkschrift von Eduard Castle noch in der Chronik von Friedrich Kainz Erwähnung.

Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart“

Kindermanns Bestreben war es, möglichst viel Material zu Theatern durch Sammlungen zu sichern und dazu entwarf er ein ambitioniertes Großprojekt zur Gründung eines Archivs zu „europäischen Theatern der Gegenwart“ beginnend ungefähr um 1840. Erste Planungen zu einem Archiv mit Berichten und Rezensionen zu Theateraufführungen aus Zeitungen und Zeitschriften zu europäischen Theatern dürften schon zu Beginn der Sammlungstätigkeit für den Forschungsapparat entstanden sein. 1944 erwähnte Kindermann im Rundbrief Nr.

⁹²¹ Zit. nach Drewniak (1983), S.86.

⁹²² Korrespondenzen, Sammlung Kindermann Box 20-22, TFMA.

⁹²³ Vgl. Birgit (2008), S. 49.

4 erstmals den Namen des Archivs „Europäisches Theater der Gegenwart“ und bemerkte dazu, dass schon fast täglich an die „50 bis 60 Theaterberichte aus allen Ländern Europas“⁹²⁴ eingingen. Das Archiv war als Fortsetzung des Archivs Leuschke gedacht und sollte als „ebenfalls ein wichtiges Quellenmaterial“ für die Forschung zur Verfügung stehen.⁹²⁵ Meine Hypothese ist, dass auch die Kriegstheatersammlung später Teil des Theater-Archivs werden sollte, um die Beteiligung des deutschen Theaters am Kampf für ein Großdeutsches Reich und letztlich den Weg zu den Theatern der Gegenwart zu dokumentieren.

An der Katalogisierung von, „aus ganz Europa neu einlaufenden Zeitungsausschnitte über Theaterereignisse“⁹²⁶ arbeitet Doris Eisner zusammen mit Studierenden. Im Dezember 1944 verkündete Kindermann die Fortschritte, die das Archiv machte und das „augenblicklich über rund 140.000 Theaterkritiken aus den letzten hundert Jahren verfügt — ein unbezahlbares Quellenmaterial, das schon heute eifrigst benützt wird“ und auch den Film dabei mit einbezog.⁹²⁷

Unbeschadet überstand das Theaterkritiken-Archiv die Kriegszeiten und auch in der Nachkriegszeit findet es indirekt in der Chronik von 1945 bis 1954 Erwähnung, wenn davon die Rede ist, dass alle Materialien, die 1945 übernommen wurden, erhalten geblieben sind.⁹²⁸ Die Arbeiten am Theaterkritiken-Archiv dürften daher auch nach Kriegsende fortgeführt worden sein. Mitte der 1960er Jahre wurde das Archiv, gemeinsam mit anderen Sammlungen aus Platzgründen in die dazu gemieteten Institutsräumlichkeiten in der Hanuschgasse 3 nächst der Albertina verlagert. Dort wurde unter der Leitung von Elisabeth Keppelmüller und mehreren Mitarbeiterinnen bearbeitet und verwaltet.⁹²⁹

Von der ehemals sehr umfassenden Theaterkritikensammlung ist heute keine einzige Kritik mehr erhalten geblieben. Einzig ein paar Karteikartenboxen des dazugehörigen Zettelkatalogs sind noch vorhanden und lassen erahnen, welche Fülle an Material für die Forschung damit verloren gegangen ist.⁹³⁰

Unter den vielen Materialien, die Birgit Peter 2007, im Zuge des Ausstellungsprojektes in Kästen des Schreyvogel-Saals in den Institutsräumen in der Wiener Hofburg, auffand, waren auch die Karteikartenboxen des Theaterkritiken-Archivs. Für eine genauere

⁹²⁴ Ebd.

⁹²⁵ Vgl. Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien S. 7.

⁹²⁶ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 19.

⁹²⁷ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

⁹²⁸ Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954, fol. 2.

⁹²⁹ Vgl. Aktenordner Hanuschgasse, TFMA.

⁹³⁰ Sechs Karteikartenboxen, TFMA.

Autopsie und Zuordnung fehlte es damals an Zeit und Ressourcen, die im Zuge dieser Arbeit nachgeholt werden konnten. Bei den aufgefundenen Karteikartenboxen handelt es sich tatsächlich um den Zettelkatalog zum Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart.“

Auch zum Archiv wird es eine Dokumentation gegeben haben, die bisher unter den Akten und Dokumenten nicht wieder aufgefunden worden ist. Es gibt in einigen Karteiboxen Karteikarten mit handschriftlichen, teilweise sehr unleserlichen Abkürzungsverzeichnissen zur den Tageszeitungskürzeln auf den Karten. Um die Zusammengehörigkeit der Karteiboxen besser darstellen zu können, habe ich sie in der unterstehenden Liste unter einem Punkt aufgeführt. Sie werden in der Folge auch gemeinsam beschrieben. In den Alphabetischen Katalogen und Schlagwort-Katalogen habe ich immer nach denselben Personen und Begriffen recherchiert, um einen Eindruck zu bekommen, welche für Kindermann relevant waren und was auf den Karten verzeichnet wurde. Vor allem in der Auswahl für die Schlagwortkarteien spiegelt sich Kindermanns Intention, Personennamen, Orte und Sachbegriffe für eine NS-Theaterwissenschaft zu verschlagworten und dazugehörige Berichte leicht auffindbar zu machen. Naheliegend war eine Recherche nach Heinz Kindermann durchzuführen. Danach entschied ich mich, eine weitere zu NS-Akteuren aus Schauspiel und Politik, die für Kindermann bedeutend waren, Otto Tressler und „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser durchzuführen.

1. Ausschnitte zu Theatern 1910er Jahre, beginnend mit 1914-keine Angabe, Ortsregister, Bilderregister
2. Namen- und Sachregister
3. Alphabetische Schlagwortkartei 15.4.-4.6.1943
4. Standortkartei 1619-3000 (5.8. - 14.10. 1943)
5. Alphabetisches Register zu Zeitungsausschnitten

1. Karteikartenbox zu den Ausschnitten Theater 1910er Jahre, 1914-keine Angabe, Ortsregister und Bilderregister

Die Sortierung der Karteikarten erfolgte alphabetisch nach Orten und Bildern. Es dürfte sich um Orte in und Bilder aus Zeitungen und Zeitschriften handeln. Es sind Kürzel für Zeitungen auf der unteren Hälfte der Karte eingetragen, manchmal auch ein Datum und an der Seite Buchstaben, römische Ziffern und Nummern. In der Box befanden sich teilweise maschinen- und handgeschriebene Karteikarten, mit einer Art Schlüssel für die Notationen, Signaturen und Randbemerkungen. Vermutlich waren sie eine Vorarbeit für

ein Abkürzungsverzeichnis. Der Ortsregister ist nach Städten alphabetisch geordnet, innerhalb der Orte chronologisch und vereinzelt nach Ländernamen.⁹³¹ Interessant aus bibliothekarischer Sicht ist ein handschriftlicher Hinweis „die meisten Verweise sind geplant für die Gliederung nach Theatern innerhalb der Orte“⁹³², warum dann die Ordnung chronologisch und nicht gleich nach Theatern vorgenommen wurde, ist fraglich. Auf einer anderen Karte sind Auflösungen für die Abkürzungen der Tageszeitungen verzeichnet:

b.t.=Berliner Tageblatt, m.n.n. Münchner Neueste Nachrichten⁹³³. Dazwischen finden sich die Auflösungen für die Buchstaben an der rechten Seite der Karteikarten: B für Ballett, F für Film. Neben den Buchstaben stehen Ziffern, die offenbar das Jahr angeben: VII/16 oder III/18. Es stellte sich die Frage, wie die Aufstellung des Archivs ausgesehen haben könnte? Möglicherweise erfolgte die Aufstellung folgender Maßen: Buchstabe oder römische Ziffer für einen Ort, ein Regal, eine Mappe, einen Ordner, die Ziffer hinter dem Schrägstrich bezeichnete das Jahr und die Ziffer darunter die Nummer im Regal, der Mappe oder dem Ordner.

Ohne Bestände bleibt diese Interpretation nur eine Vermutung. Vielleicht findet sich nach der vollständigen Sichtung des Archivs noch ein Materialrest, der darüber Aufschluss geben kann.

2. *Namen- und Sachregister*

Im Namen und Sachregister A-Z, sind die Karten nach dem gleichen Schema wie oben beschrieben katalogisiert und verzeichnet. Die Suche nach Otto Tressler ergab zwei Einträge: „Treßler (D), in: Schnitzler: „Literatur“, Wien- Burgtheater, n.w.j; 2.3, Notation: III/18, 5“ und „Treßler, Otto (D), in: Schönherr, Karl „Volk in Not“, Wien - D Volkstheater 2.7, Notation: VII/16, 98-100.“⁹³⁴ Die Suche nach Kindermann und Schlösser ergab keine Einträge.

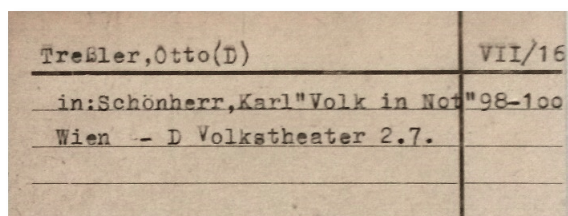


Abb. 3: Karteikarte zu Otto Tressler, Namen- und Sachregister.

⁹³¹ Vgl. Ortsregister, Bilderregister, TFMA.

⁹³² Ebd.

⁹³³ Vgl. ebd. Karteikarte.

⁹³⁴ Vgl. Karteikarte Namen- und Ortsregister, TFMA.

3. *Alphabetische Schlagwortkartei 15.4. - 4.6.1943 (Grüne Karteiboxen)*

Die Karteiboxen sind mit „Alphabetische Schlagwortkartei K-Sch (innerhalb des Alphabets chronologisch) 15.IV.-4.VI.1943“ beschriftet.⁹³⁵ Kindermann dürfte die Karteiboxen inklusive der Karteikarten aus Münster mitgenommen haben, dies geht aus dem Aufdruck in der Box und auf den Karten hervor: „Lager-Nr 11 Heinrich Buschmann, Münster (Westf.) 124220.“⁹³⁶ Nicht nur Bücher auch Material wurde aus Münster mitgebracht. Die Karteikarten sind mit dem Schlagwort bezeichnet, welche wiederum durch Stichwörter, Schlagwörter und kurze Abstracts beschrieben wird. Die Länge der Abstracts ist unterschiedlich und dürfte teilweise wortwörtlich aus den Artikeln übernommen sein. Inwiefern Kindermann dazu Vorgaben gegeben hat, indem er wichtige Ausschnitte in den Beiträgen selbst zum Abschreiben gekennzeichnet hat, lässt sich, auf Grund der fehlenden Zeitungsausschnitte, nicht mehr eruieren, regt aber zur Spekulation an. Die Schlagwortkartei könnte angelegt worden sein, um die wichtigsten und bekanntesten Persönlichkeiten in NS-Kultur und NS-Wissenschaft und ihre Nennung in Beiträgen in Zeitungen und Zeitschriften zu verzeichnen.

In dieser Kartei ergab die Recherche zu Heinz Kindermann mehrere Einträge im Register:

„Kindermann, Prof. Dr. Heinz, Direktor des Reichsforschungsinstituts für Theatergeschichte, Prof. für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Deutsches Volksblatt, 14.April 1943.“⁹³⁷

Hier befindet sich der Hinweis, dass sich Kindermann im April 1943, knapp vor der Institutseröffnung als „Direktor de Reichsforschungsinstituts“ bezeichnen ließ. Pläne für ein Reichsinstitut waren zu dieser Zeit offenbar noch aktuell. Es kann auch als Hinweis interpretiert werden, in welcher Position sich Kindermann zukünftig gesehen hat.

⁹³⁵ Vgl. Alphabetische Schlagwortkartei (Grüne Karteiboxen), TFMA.

⁹³⁶ Ebd.

⁹³⁷ Ebd.

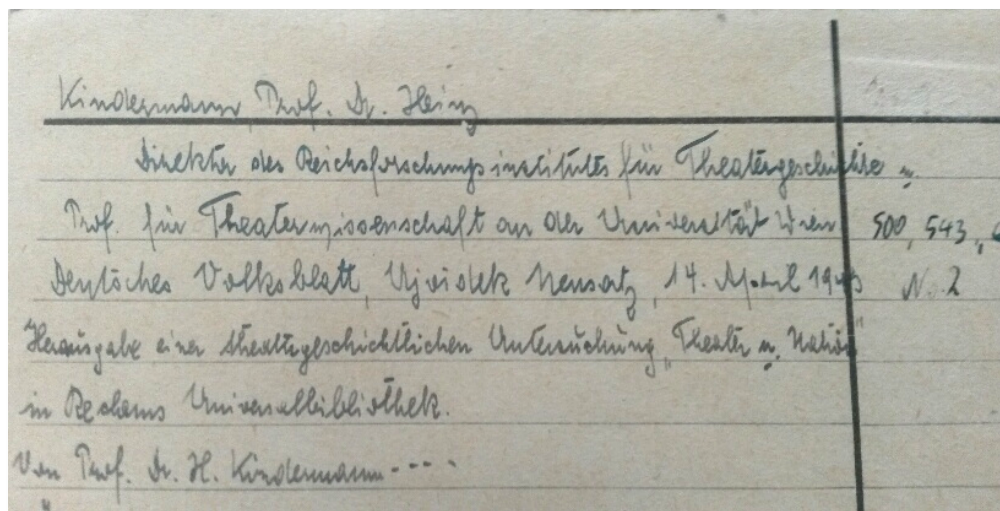


Abb. 4: Eintrag zu Heinz Kindermann, Alphabetische Schlagwortkartei.

Der Eintrag hebt Kindermann auch prominent als Herausgeber der Untersuchung *Theater und Nation* hervor, und dokumentiert damit seinen Beitrag zum deutschen Nationaltheater im Sinne einer NS-Ideologie.

„Herausgeber einer theatergeschichtlichen Untersuchung „Theater und Nation“ in Reclams Universalbibliothek, von Prof. Kindermann, Völkischer Beobachter, Wien, 13. Mai 1943“⁹³⁸

Auf drei Karteikarten sind unterschiedliche Einträge von Zeitungsartikeln aufgelistet.

Beiträge zu literarischen Publikationen, Vorträgen, darunter zu Friedrich Hölderlin am 8. Juni 1943 anlässlich der Hölderlin-Gedenkfeier des Zentralinstitutes im Auditorium maximum und Vortragsreisen nach Sofia und andere Städte in Bulgarien interessanter Weise als Vertreter der „Westfälischen Wilhelms Universität“. Drei weitere Karteikarten sind ausführlich mit einem Bericht über Kindermanns Eröffnungsrede

„Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“ am Zentralinstitute beschrieben und mit zahlreichen numerischen Verweisen zum Artikel versehen, im Gegensatz zu den anderen Einträgen allerdings ohne Angabe der Quelle.⁹³⁹

Rainer Schlösser:

Auch Einträge zu Schlösser sind auf drei Karteikarten aufgelistet. Auf der ersten zunächst wieder eine kurze Berufsbeschreibung, Schlösser wird als „Reichsdramaturg, Ministerialdirigent“⁹⁴⁰ geführt. Die weiteren Angaben bestehen wieder aus Auflistungen von Stichwörtern aus den Zeitungsartikeln.

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Karteikarte Schlösser Dr. Rainer, *Schlagwortkartei 15.4.-4.6.1943*, TFMA.

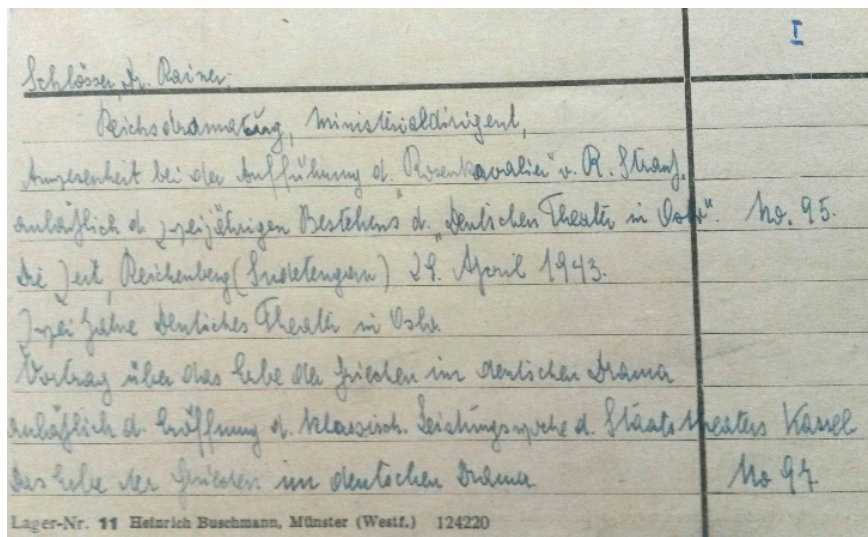


Abb. 5: Eintrag zu Rainer Schlösser, Alphabetische Schlagwortkartei.

4. Standortkartei 1619-3000 (5.8. - 14.10. 1943)

Die Standortkartei verzeichnet Theaterkritiken von 5.8. bis 14.10. 1943 nach ihrer Eingangsnummer. Der Namen- und Sachkatalog dazu ist nicht mehr vorhanden.

5. Alphabetisches Register zu Zeitungsausschnitten

Die schwarzen Karteikästen beinhalten das alphabetische Register zu Zeitungsausschnitten und den Sachkatalog zu Programmheften⁹⁴¹. Die Katalogisierung für das Zeitungsausschnitts-Register dürfte nach Spielsaisons erfolgt sein, da die Karteikästen mit Jahreszahlen gekennzeichnet sind. Mit Gewissheit lässt sich dies aber nur für eine Saison, von 1943/1944 sagen, da hierzu die Karteikarten vorhanden sind. Die Karteikarten sind in größeren schwarzen Boxen eingeordnet, die eine gedruckte Beschriftung haben: „Autorenregister zum Kritikenarchiv, 43/1944, A-G Observer“ und „Autorenregister zum Kritikenarchiv, 43/1944, H-Pub Observer“⁹⁴² wobei „Autoren“ handschriftlich durchgestrichen worden ist und die Bezeichnung korrekt „Register zum Kritikenarchiv“

⁹⁴¹ Bei der Programmheftsammlung beschrieben.

⁹⁴² Die Jahreszahl 1943 ist auf beiden Boxen unvollständig angegeben. Karteibox Register zum Kritikenarchiv, 1943/44, TFMA.

⁹⁴³ Observer war ein Unternehmen für Zeitungsausschnitte und Bibliografien, das 1896 von Alexander Weigl (1858-1916), Beamter, Schriftsteller und Librettist, als „1. österreichisches behördlich konzessioniertes Büro für Zeitungsnachrichten“ gegründet wurde. „Aus einer Referenz-Liste aus der Zeit um 1900 geht hervor, dass das Obersthofmeisteramt Kaiser Franz Josefs zu den ersten Kunden des jungen Unternehmens zählte.“ Weigl verkaufte das Unternehmen 1906 an Viktor Ritter von Klarwill (1873-1933). Unter Klarwill expandierte das Unternehmen und unterhielt Niederlassungen in London, Chicago, Stockholm und St. Petersburg. 1922 übernahm Stanislaus Nazarewicz die Geschäfte des „Observer“ und verkaufte ihn 1941 an Irene Herta Schmidt. Vgl. „Medienbeobachtung in drei Jahrhunderten“, in: *Observer Geschichte*, <https://www.observer.at/unternehmen/geschichte/>, Stand 02.02.2017.

lautet. Eine weitere Box ist nur handschriftlich mit „Register, Pub-Z, 43/1944, Observer“⁹⁴³ beschriftet.⁹⁴⁴

Stichproben aus den Karteikarten geben die Bandbreite der Kategorien wieder, nach denen die Zeitungsausschnitte ausgewertet wurden. Aufgenommen wurden: Aufführungen, Theaterschaffende, Spielstätten, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, wissenschaftliche und kulturelle Institutionen, Länder, Orte und Sachschlagwörter. Die Karten sind handgeschrieben, wichtige Suchbegriffe sind mit rosa und türkisfarbigem Buntstift markiert worden, rechts steht eine Nummer, vermutlich die des dazugehörigen Zeitungsausschnittes. Da die Ausschnitte nicht mehr vorhanden sind und Kindermann in seinen Aufzeichnungen keine Auskunft darüber gegeben hat, wie die Ausschnitte abgelegt wurden, bleibt die tatsächliche Aufstellung wieder Spekulation. Eine Vermutung drängt sich auf, ob die Ausschnitte vielleicht in Mappen oder auch in Hängeregistern abgelegt wurden. Im Vergleich dazu, wurde die Zeitungsausschnittsammlung des Instituts aus der Zeit 1991 bis 2000 in Hängeregistern gesammelt. Die Zeitungsausschnitte, der Jahre 1945 bis 1990 wurden bereits eingescannt und stehen seitdem auf Microfilm zu Verfügung. Die Saison 1990/91 bis 1999/2000 sind noch in Ausschnitten vorhanden. 2000 wurde das Sammeln von Zeitungsausschnitten eingestellt, da Online-Archive von Tageszeitungen und -zeitschriften die Materialien zur Verfügung stellen.

Für die Recherche in diesem Katalog sind die Schauspieler Otto Tressler und Matthias Wiemann ausgewählt worden, da Kindermann von beiden eine Dokumentarplastik für den Forschungsapparat anfertigen hat lassen. Zu beiden ergaben sich einige Treffer.

Tressler war, wie bereits schon öfters erwähnt, mit dem Institut eng verbunden und wurde von Kindermann als Schauspieler verehrt und als Bildhauer geschätzt. Zu Tressler finden sich vier Karteikarten, darunter auch zwei Einträge zu seiner Rolle des alten Grutz in Karl Schönherrs *Erde*, zu der es im Forschungsapparat auch eine Dokumentarplastik gibt:

⁹⁴⁴ Auch bei der Box Pub-Z ist die Jahreszahl 1943 unvollständig angegeben. Karteibox Register zum Kritikenarchiv, 1943/44, TFMA.

„Tressler, Otto, Schönherr ‚Erde‘, Hannes Uraufführung, Wien, Burgtheater 1908 (Erinnerung), Nr 755“, [Erde ist rosa, Burgtheater türkis markiert]“⁹⁴⁵

Tressler, Otto	
<u>Schönherr, Erde</u> , Hannes Uraufführung	755
<u>Wien, Burgtheater 1908 (Erinnerung)</u>	

Abb. 6: Eintrag zu Otto Tressler in der Rolle des Hannes, Register, Pub-Z, 43/1944, Observer.

und

„Tressler, Otto, Schönherr ‚Erde‘, alter Grutz in Wien, Akademietheater, Juni 1943“, Nr 755, 823, [Verweis auf 755 bei 755 kein Verweis auf 823, Erde ist rosa, Akademietheater türkis.]“⁹⁴⁶

Tressler, Otto	
<u>Schönherr, Erde</u> , alter Grutz in Wien,	755, 823
<u>Akademietheater, Juni 1943</u>	

Abb. 7: Eintrag zu Otto Tressler in der Rolle des alten Grutz, Register, Pub-Z, 43/1944, Observer.

Zu Matthias Wieman findet sich eine Karteikarte, mit einem Eintrag zu seiner Rolle des Empedokles in Friedrich Hölderlins *Tod des Empedokles*, zu der es ebenfalls im Forschungsapparat eine Dokumentarplastik gibt:

⁹⁴⁵ Register, Pub-Z, 43/1944 [sic!], Observer, TFMA.

⁹⁴⁶ Ebd.

„Wiemann, Matthias, Empedokles in Hölderlins ‚Empedokles‘,
 Wien Theater in der Josefstadt, Juni 1943, 1 Bild,
 Nr 774, 775, 776, 791, 913, 1145b, 775, 1159b
 [Empedokles rosa, Josefstadt türkis]“⁹⁴⁷

Wiemann Matthias	
Empedokles in Hölderlins „Empedokles“	744 775
Wien Theater in der Josefstadt.	746 791
Juni 1943.	913 1145b
1 Bild	775 1159b

Abb. 8: Eintrag zu Matthias Wiemann in der Rolle des Empedokles,
 Register, Pub-Z, 43/1944, Observer.

Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit, kann an dieser Stelle angemerkt werden, dass auch ein oder mehrere Einträge zu Eduard Köck, von dem auch eine Dokumentarplastik in der Rolle des alten Grutz angefertigt wurde, gemacht worden sind. Da die Karteikartenbox oder -boxen mit den entsprechenden Karteikarten nicht vorhanden sind, kann dies nicht nachgewiesen werden.

Programmheftsammlung

Die Programmheftsammlung war zum Teil eine Ergänzung zum Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart“ und wie bei den anderen Sammlungen wurde laufend erweitert. Kindermann ließ sich von den Theatern Programmhefte zusenden und berichtete dann im Rundbrief darüber, dass wieder eine grosse lückenlose Programmheftsammlung wie die „des Nürnberger Theaters der letzten 25 Jahre dem Studierenden wichtige Einblicke gewähren“ sollte.⁹⁴⁸ Bei den Beständen handelte es sich um die Programme aus der Zeit von 1920 bis 1939.⁹⁴⁹ Die Bestände sind heute nicht mehr vorhanden.

Auch die Bestände der Programmheftsammlung wuchsen stetig und in den 1960er musste die Sammlung gemeinsam mit dem Theaterkritiken-Archiv in die Hanuschgasse 3 übersiedeln.⁹⁵⁰ Von dort wurde sie zu einem unbestimmten Zeitpunkt an einen nicht genannten Ort verlagert und ist seit dem verschollen. Otto Schindler, ehemaliger Leiter der

⁹⁴⁷ Ebd.

⁹⁴⁸ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Vgl. Aktenordner Hanuschgasse, TFMA.

Fachbereichsbibliothek, sprach einmal davon, dass die Sammlung in einen Keller der Hofburg gebracht wurde, dort auf Grund der Feuchtigkeit unbenutzbar und schließlich entsorgt wurde.⁹⁵¹ Bei den Recherchen zur Ausstellung 2008 fanden sich einzelne Hefte größtenteils aus den 1930er und 1940er Jahren. Die Hefte sind derzeit in Mappen gelagert. Vielleicht kommen, wenn die Sichtung der Archivbestände abgeschlossen ist, noch weitere Hefte zum Vorschein.

Von den erhalten gebliebenen Beständen, die sich im ehemaligen Büro von Heinz Kindermann gefunden haben, stechen die Programmhefte der Bühne der Gauhauptstadt Bochum hervor. Es handelt sich dabei um die „Erinnerungsgabe zur Jubiläumsfeier“ anlässlich der 25 Jahrfeier der Bühne der Gauhauptstadt Bochum am 22./23. April 1944, herausgegeben vom Intendant Saladin Schmitt (1883-1951). Darin sind abgedruckte Glückwünschtelegramme der allerhöchsten NS-Prominenz zu lesen, von Hitler, Goebbels, Schirach, Rosenberg, Schlösser, Hartmann, Müthel, Nedden und Thomas Auch Kindermanns Glückwünsche finden sich darunter:

„Ich entbiete Ihnen nicht nur meine eignen Wünsche, sonder auch die meines Zentralinstituts und seiner Mitglieder. Sie wissen ja, wie hoch ich Ihr tapferes Lebenswerk einschätze und wie sehr ich bemüht bin, die Kunde von Ihrem Schaffen auch den Teilen des deutschen Volksraumes zu bringen, die bisher infolge der langen Abtrennung noch nichts Genaueres davon wissen.“⁹⁵²

Saladin Schmitt, eigentlich Josef Anton Schmitt, leitete die Bochumer Bühne seit 1919 und bezeichnete sein Theater als „Inbegriff nationaler Bühnenkunst.“⁹⁵³ Kindermann erwähnte Schmitt in *Theater und Nation* lobend als „Erzieher“ eines Schauspielernachwuchses im Sinne einer genuin deutschen Schauspielkunst und hob die „streng geschlossenen Ensemble-Leistungen“ hervor.⁹⁵⁴

„Wer heute Bochum sagt, der denkt das indessen berühmt gewordene Bochumer Theater mit und der denkt sogleich an jenen Mann dem es seinen Aufstieg und seinen berechtigten Ruhm und Glanz verdankt: an Saladin Schmitt, den großen Regisseur und Erzieher des schauspielerischen Nachwuchses.“⁹⁵⁵

Kindermann verglich die Leistungen der Bochumer Bühne mit denen des Wiener Burgtheaters, um diese gleich dem Saarländischen Staatstheater als „nationales Bollwerk“ gegen die Kultur des Westens zu sehen.

⁹⁵¹ Diese Informationen stammen aus Aufzeichnungen von 2002 anlässlich der Übergabe der Leitung der Fachbereichsbibliothek von Otto Schindler an Martina Cuba (geb. Payr). Übergabebericht 2002, FBTFMA.

⁹⁵² Programmheft zu 25. Jahre Bühne der Gauhauptstadt Bochum, Jubiläumsfeier 22/23 April 1944, Sammlung Kindermann Box 19, TFMA.

⁹⁵³ Ebd. Rückseite des Titelblattes.

⁹⁵⁴ Kindermann (1943), S. 57.

⁹⁵⁵ Ebd.

„So entstand dort, mitten im arbeitsreichen Ruhrgebiet, aus dem Nichts heraus ein Theater als nationales Bollwerk des Westens und als hohe Pflegestätte des deutschen Dramas, aber auch einer dem Burgtheater sehr ähnlichen, vollendeten Ensemblekunst.“⁹⁵⁶

Schmitt und Kindermann hatten bereits 1941 die Gelegenheit einander bei der Grillparzer-Woche in Wien kennen zu lernen. Damals erhielt Schmitt von Schirach eine Einladung für ein Gastspiel seiner Inszenierung von Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg* am 17. Jänner 1941 im Wiener Burgtheater. Kindermann, der damals ebenfalls eine Einladung vom Reichsstatthalter erhalten hatte, schrieb einen Beitrag dazu für das Festheft.⁹⁵⁷

Kindermann ließ auch für die Programmhefte einen Schlagwortkatalog anlegen, den er als „Sachkatalog zu den Programmheften“ betitelte und der aus mehreren Karteikartenboxen bestanden haben dürfte. Im Archiv ist nur mehr eine einzige Karteikartensammlung erhalten geblieben, die den Inhalt der Programmheftbestände aus den Jahren 1948 bis 1959, beschreibt. Die meisten der Hefte wurden erst ab 1954 erfasst. Die Auswahl der Sachbegriffe umfasst, wie beim Sachkatalog des Theaterkritiken-Archives „Europäisches Theater der Gegenwart“: Namen von Literaten und Theaterschaffenden, Theatergenres und allgemeine Sachbegriffe zum Theater. Da die Karteikarten nicht wie beim Theaterkritiken-Archiv nummeriert sind, könnte das bedeuten, dass die Programmhefte nach einer Systematik geordnet waren. Wie diese ausgesehen hat, kann nur vermutet werden. Möglich wäre eine Ordnung nach Orten, Theatern und Spielzeiten, wodurch auch keine Signatur oder eindeutige Nummer zur Identifizierung notwendig gewesen wäre. Auf blauen Karten, die den Sachbegriffen vorsortiert sind, wurden in alphabetischer Reihenfolge verschiedene europäische Theater und die Spielzeiten erfasst, von denen die Programmhefte ausgewertet wurden: Zimmertheater in Aachen, Komische Oper in Berlin, Bordeaux, Teatro alla scala in Mailand und Burgtheater, Ronacher, Die Tribüne in Wien, um einige Beispiele zu nennen.

Auch im Sachkatalog zu den Programmheften habe ich eine Recherche nach Otto Tressler durchgeführt und bin fündig geworden. Es gibt zwei Einträge, einen zu einem Artikel aus der Spielzeit 1950/51 anlässlich seines 55-jährigen Burgtheater-Jubiläums von Oskar Maurus Fontana und Felix Salten und einen zu einem Rollenbild als Hohes Alter in einer Aufführung des Wiener Burgtheaters von Ferdinand Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär* von 1954/55. Dies ist ein bemerkenswertes

⁹⁵⁶ Kindermann (1943), S. 58.

⁹⁵⁷ Franz Grillparzer, *Ein Bruderzwist in Habsburg*, Programmheft, Bühne der Gauhauptstadt Bochum, Gastspiel im Wiener Burgtheater am 17. Jänner 1941, Festheft zur Grillparzer-Woche der Stadt Wien 1941, Sammlung Kindermann Box 19, TFMA.

Dokument wie Systematik und Forschungsapparat nach 1945 ungebrochen weitergeführt wurden.

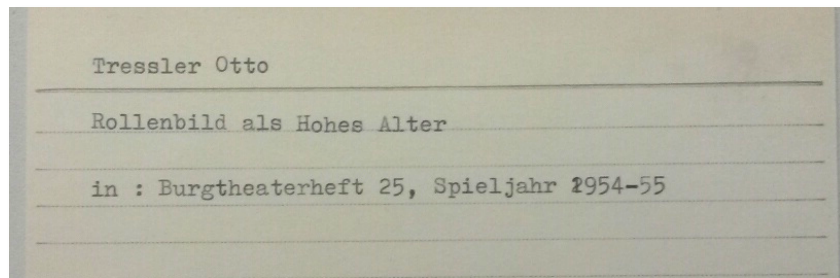


Abb. 9: Eintrag zu Otto Tressler in der Rolle des Hohen Alters, Sachkatalog zu den Programmheften.

In Zusammenhang mit der Programmheftsammlung kündigte Kindermann noch im Dezember 1944 ein Projekt an, in dem eine Inszenierungs-Bibliografie verfasst werden sollte. Diese sollte über die bedeutendsten Arbeiten wichtiger Regisseure Auskunft geben.

„Sehr wichtig dürfte in Zukunft die von uns nun eingeleitete Inszenierungs — Bibliographie werden; d.h. wir haben die bedeutendsten Regisseure Deutschlands gebeten, uns ein Verzeichnis ihrer wesentlichsten Inszenierungen zu überlassen, möglichst mit Bildmaterial und Programmheften belegt.“⁹⁵⁸

Da das Projekt danach keine weitere Erwähnung mehr findet, kam es, wie andere auch, über das Ankündigungsstadium nicht hinaus.

Zensurarchiv Heinrich Hubert Houben

Kindermann nannte es 1944 eine „glückliche Fügung“, dass er für das Zentralinstitut aus dem Nachlass von Heinrich Hubert Houben „jene reichhaltigen 30 Faszikel erwerben [konnte], in denen er gegen Ende seines Lebens in allen wichtigen Polizei-Archiven Deutschlands philologisch getreue Aufzeichnungen über die Zensur, besonders die Theaterzensur des 18. und 19. Jahrhunderts, vorgenommen hatte.“⁹⁵⁹

Heinrich Hubert Houben (1875-1935) studierte Germanistik, Philosophie und Geschichte in Bonn bei Berthold Litzmann, in Berlin bei Ludwig Geiger und promovierte 1898 mit *Studien über die Dramen Karl Gutzkows*⁹⁶⁰ bei Alexander Reifferscheid (1847-1909) an der Universität Greifswald. Danach ließ sich Houben als Literaturwissenschaftler und Schriftsteller zunächst in Berlin nieder und nahm Dozenturen an der Humboldt-

⁹⁵⁸ [Unterstreichung im Original] Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 22.

⁹⁵⁹ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 7.

⁹⁶⁰ Heinrich Hubert Houben, *Studien über die Dramen Karl Gutzkows*. 1. *Hinterlassene Dramen-Entwürfe*. 2. *Ein weisses Blatt*, Düsseldorf: Tönnies, 1898.

Akademie, der Lessing-Hochschule und an Max Reinhardts Theaterschule an. Mit seinen zahlreichen Publikationen machte sich Houben rasch einen Namen als Bibliograph, Editor und wurde zum anerkannten Experten für die Literatur des 19. Jahrhunderts. Seine größte Errungenschaft für die literaturwissenschaftliche Dokumentation, stellte aber die 1902 gegründete Bibliographische Gesellschaft dar, deren Sekretär er bis 1907 war. Diese verfolgte das Ziel literaturgeschichtlich bedeutende Periodika inhaltlich zu erschließen. Houben publizierte ihre Ergebnisse von 1904 bis 1912 in den *Veröffentlichungen der Deutschen Bibliographischen Gesellschaft*⁹⁶¹. Daneben war er von 1907 bis 1919 als literarischer Beirat im Brockhaus Verlag in Leipzig tätig, von 1919 bis 1921 als Direktor der literarischen Abteilung des Messeamtes in Leipzig. Er trat dem 1910 gegründeten Reichsverband der deutschen Presse bei und gründete 1914 in Leipzig den Schutzverein Deutscher Schriftsteller, dessen Mitglied er bis 1933 blieb. 1921 kehrte Houben nach Berlin zurück und war bis 1923 in der Funktion des literarischen Direktors des Deutschen Verlages tätig und von 1923 bis 1935 als freier Schriftsteller und Kritiker.⁹⁶² Neben seiner bibliographischen Arbeit schrieb Houben für Zeitschriften und Tageszeitungen und publizierte zahlreiche Monographien und Editionen. Auf seinen zahllosen Bibliotheks- und Archivbesuchen gelang es ihm mehrere verborgene Schriftstellernachlässe und Teilnachlässe aufzuspüren. Seine bedeutendste Entdeckung darunter machte der passionierte Goethe-Forscher aber mit den Weimarer Tagebüchern von Frédéric Jakob Soret (1795-1865), die er 1929 unter dem Titel *Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit 1822 - 1832*⁹⁶³ veröffentlichte. Soret war ein Schweizer Privatgelehrter und Numismatiker und von 1822 bis 1836 der Hauslehrer des späteren Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar (1818-1901). In dieser Zeit gehörte er auch zu den bevorzugten Gesprächspartnern von Goethe.⁹⁶⁴ Houben legte umfangreiche Briefsammlungen von Karl Gutzkow und Heinrich Laube (1806-1884) an. Gleichzeitig mit den Autographensammlungen begann Houben auch Zettelapparate anzulegen, darunter zu Gutzkows Zeitschrift *Frankfurter Telegraph* von

⁹⁶¹ Deutsche Bibliographische Gesellschaft (Hg.), *Veröffentlichungen der Deutschen Bibliographischen Gesellschaft*, Berlin, 1904-1912.

⁹⁶² Vgl. Gerhard Rudolph, „Houben, Heinrich Hubert“, in: *Neue Deutsche Biographie* 9 (1972), S. 658-659 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd117013846.html#ndbcontent>, Stand: 02.02.2017 und vgl. Ute Schneider, „Heinrich Hubert Houben“, in: Christoph König, Birgit Wägenbaur, *Internationales Germanistenlexikon 1800 - 1950. 2. H - Q*. Berlin: De Gruyter, 2003, S. 810-812.

⁹⁶³ Frédéric Jacob Soret, *Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit 1822 - 1832*; *Aus Sorets handschriftlichem Nachlaß, Seinen Tagebüchern und seinem Briefwechsel, Heinrich Hubert Houben (Hg.)* Leipzig: Brockhaus, 1929.

⁹⁶⁴ Vgl. Jacques Barrelet, „Frédéric Soret“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7233.php>, Stand: 02.02.2017.

1837 bis 1843.⁹⁶⁵ Von den Laube-Autographen trennte er sich jedoch 1920 und verkaufte sie an das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig, wo sie 1943 verbrannten.⁹⁶⁶

Einen weiteren Forschungsschwerpunkt von Houben stellten seine historischen Abhandlungen zur Zensur dar. Er verfasste mehrere Bücher zu diesem Thema darunter eine zweibändige Zensurgeschichte, deren erster Band 1918 unter dem Titel *Hier Zensur – wer dort?*⁹⁶⁷ erschien, der zweite folgte 1924 unter *Der gefesselte Biedermeier. Literatur, Kultur, Zensur in der guten, alten Zeit*⁹⁶⁸. 1924 bis 1928 gab er das mehrbändige historisch-kritische Nachschlagewerk zur literarischen Zensur *Lexikon der verbotenen Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart*⁹⁶⁹ heraus und 1926 folgte dann *Polizei und Zensur*⁹⁷⁰. 1927 äußerte er sich mit einem Buch auch zum Urheberrecht *Nicht 30, sondern 50 Jahre Urheberschutz!*⁹⁷¹. In *Hier Zensur – wer dort?* sah Houben 1918 die Kriegshandlungen des Ersten Weltkrieges als Auslöser für eine neuerliche Zensurwelle verantwortlich und nahm dies zum Anlass seine Geschichte über die europäische Zensurbehörden und die Zensurierten zu schreiben.

„Der Kampf der Literatur mit der Zensur, wie sie ehemals in deutschen Landen betrieben wurde, ist der ewige Widerstreit zweier Weltanschauungen (...). Der unselige Krieg, der in der ganzen ‚Kulturwelt‘ soviel längst überwundenes Menschliche, allzu Menschliche wieder lebendig machte, hat auch diesen uralten Zwist aufs neue entfesselt.“⁹⁷²

Houben schrieb sich damit gewissermaßen die Vorgeschichte zu seinem eigenen Zensurarchiv und wertete seine Sammlungen vor allem in seinem zweibändigen Standardwerk zur Zensurgeschichte aus.

Janina Piech setzte sich 2017 in ihrer sehr gut recherchierten Masterarbeit *Das Zensurarchiv Houben am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der*

⁹⁶⁵ Vgl. Wolfgang Rasch, „Wie Laube nach Detmold kam. Über eine Sammlung Heinrich Hubert Houbens im Nachlass von Alfred Bergmann“, in: *Grabbe Jahrbuch 2011/12*, Jg. 30./31., Bielefeld: Aisthesis, 2012, S. 256-268, hier: S. 257.

⁹⁶⁶ Vgl. Schneider (2003), S. 812.

Wolfgang Rasch beschäftigt sich 2012 mit der Laube-Briefsammlung im Nachlass von Alfred Bergmann, Bibliothekar am Goethe- und Schillerarchiv und erwähnte in seinem Artikel auch das Zensurarchiv, das er hier als „verschollen“ bezeichnet. Vgl. Rasch (2012), S. 261.

⁹⁶⁷ Heinrich Hubert Houben, *Hier Zensur – wer dort?. Antworten von gestern auf die Fragen von heute*, Leipzig: Brockhaus, 1918.

⁹⁶⁸ Heinrich Hubert Houben, *Der gefesselte Biedermeier. Literatur, Kultur, Zensur in der guten, alten Zeit*, Leipzig: Haessel, 1924.

⁹⁶⁹ Heinrich Hubert Houben, *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*, Hildesheim: Olms, 1924-1928.

⁹⁷⁰ Heinrich Hubert Houben, *Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*, Berlin: Gersbach, 1926.

⁹⁷¹ Heinrich Hubert Houben, *Nicht 30, sondern 50 Jahre Urheberschutz!. Ein Wort in letzter Stunde*, Berlin: Avenarius, 1927.

⁹⁷² Houben (1918), S. 1.

Universität Wien auch mit dem Aufbau des Archivs auseinander.⁹⁷³ Eine genaue Dokumentation von Kindermann zum Erwerb konnte sie in den Archivunterlagen nicht finden und vermutet, dass Kindermann den Ankauf auf Grund seiner Forschungen zu Goethe forcierte, zu dem Houben viele Materialien zusammengetragen hatte.⁹⁷⁴

Archiv Materialien zur Filmwissenschaft und Drehbuchsammlung

Der Umgang der Theaterwissenschaft mit dem Medium Film ist in den 1910er Jahren ein verhaltener bis ablehnender. Einerseits waren die frühen Theaterwissenschaftler noch mit der Legitimierung des eigenen Faches beschäftigt, andererseits sahen sie im Unterhaltungsfilm auch eine Bedrohung für das literarische Theater. Daher wandte man sich dem Film zunächst mehr als „Mittel der Quellensicherung und -speicherung“ zu, wie Corinna Kirschstein 2007 darstellte.⁹⁷⁵ Sie beruft sich dabei auf Eugen Wolff, Leiter des Kieler Theatermuseums, der den Film 1924 als Instrument „zur Fixierung des transitorischen Kunstwerks ‚Aufführung‘“ ansah und ihm jede Eigenständigkeit absprach.⁹⁷⁶

Im letzten Rundbrief von Dezember 1944 äußerte sich Kindermann ebenfalls zur Bedeutung vom Film für das Fach. Er gab darin auch eine getroffene Vereinbarung mit dem Institut für Zeitungswissenschaft bekannt:

„Mit dem Zeitungswissenschaftlichen Institut der Wiener Universität wurde ein freundschaftliches Abkommen getroffen, demzufolge das Zentralinstitut den Spielfilm, das Zeitungswissenschaftliche Institut die Wochenschau behandelt.“⁹⁷⁷

Kindermann begann danach sukzessiv eine Drehbuchsammlung und eine Fotosammlung zum Film anzulegen.⁹⁷⁸

2009 befasste sich der Filmwissenschaftler, Christian Cargnelli, als erster mit Quellenmaterial zur Filmwissenschaft am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft. Cargnelli wies nach, dass der dänischen Theaterwissenschaftler, Vagn Børge zunächst am Zentralinstitut und später am Institut für Theaterwissenschaft „über Jahrzehnte lang, die

⁹⁷³ Janina Piech, *Das Zensurarchiv Houben am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien*, Univ. Wien Masterarbeit, 2017 und vgl. dies., „Anekdotisierung von Zensur – Nestroy im Zensurarchiv Houben“, in: *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*, Jg. 36 H. 3/4 (2016), S. 159-168.

⁹⁷⁴ Piech (2017), S. 24.

⁹⁷⁵ Corinna Kirschstein, „Ein „gefährliches Verhältnis“ - Theater, Film und Wissenschaft in den 1910er und 1920er Jahren“, in: Friedemann Kreuder, Stefan Hulfeld, Andreas Kotte (Hg.), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Tübingen: Narr, 2007, (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 36), S. 179-189, hier: S. 182.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 183.

⁹⁷⁷ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 22.

⁹⁷⁸ Ebd.

Filmwissenschaft praktisch im Alleingang bestritt“.⁹⁷⁹ Dabei hatte Borge trotz seiner „jahrzehntelangen Tätigkeit gerade einmal eine einzige Monographie zum Film“⁹⁸⁰ veröffentlichen können. Sein Buch *Weltmacht Film*, erschien erst 1960, praktisch am Ende seiner Lehrtätigkeit.⁹⁸¹ Kindermann setzte Borge schon seit der Gründungsphase, 1943, ein. 1948 verlieh ihm die Universität Wien den Titel eines außerordentlichen Professors. Ein Jahr später, als die Lehrkanzel des Instituts nach Eduard Castles Pensionierung neu zu besetzen war, bewarb sich Borge, neben Gregor für die Leitung.

Von 2009 bis 2010 leitete Elisabeth Büttner (1961-2016), Universitätsprofessorin für Filmtheorie am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, unter Mitarbeit von Christian Cargnelli und Klaus Illmayer ein erstes Forschungsprojekt zum Thema *Filmwissenschaft in Wien 1929–1980. Ein Beitrag zur Wiener Wissenschaftsgeschichte*⁹⁸². Das Projekt entstand im Anschluss an die Ausstellung „Wissenschaft nach der Mode?“, dokumentierte und analysierte die Entwicklung der Österreichischen Filmwissenschaft von ihren Anfängen bis zum Beginn der 1980er.

Im Herbst 1944 begann Kindermann eine, wie er es nannte „sehr instruktive Sammlung von Drehbüchern“⁹⁸³. Dabei erhielt er Unterstützung von der Wien-Film, „die uns die Arbeit sehr erleichtert.“⁹⁸⁴ Kindermann verfügte über gute Beziehungen zur Wien-Film und zu deren Chefdramaturg Bernd Lürgen, den er im Sommersemester 1944 auch zu den Sonderveranstaltungen einlud. Ebenfalls kooperierte er „auf das Erfreulichste“ mit den Berliner und Münchner Film-Zentralen.⁹⁸⁵ Wie genau diese Zusammenarbeit aussah, bzw. ob das Zentralinstitut außer den Drehbüchern noch weitere Materialien erhalten hatte, geht aus dem Rundbrief nicht hervor. Interessante Filmmaterialien finden sich als Reste von Kritiken und Fotos von Filmsets ausschnittshaft auf.

⁹⁷⁹ Christian Cargnelli, „„Das Seiende und Ewige selbst“. Die Anfänge der Filmwissenschaft in Wien am (Zentral)Institut für Theaterwissenschaft“, in: Stefan Hulfeld, Birgit Peter (Hg.) *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 213-226, hier: S. 213.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 224.

⁹⁸¹ Vagn Borge, *Weltmacht Film. Das geistige Gesicht einer neuen Kunst*, Wien: Austria-Edition, 1960.

⁹⁸² Forschungsprojekt, *Filmwissenschaft in Wien 1929–1980. Ein Beitrag zur Wiener Wissenschaftsgeschichte*, <https://tfm.univie.ac.at/forschung/drittmittelprojekte/abgeschlossen/filmwissenschaft-in-wien-1929-1980/>, Stand 02.02.2017.

⁹⁸³ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

⁹⁸⁴ Ebd.

⁹⁸⁵ Ebd.

9. Bildmaterialien

Dem Bild-Archiv maß Kindermann, seit Beginn der Sammlungstätigkeit 1943, einen hohen Stellenwert innerhalb des Forschungsapparates bei und begann dieses zeitgleich mit den anderen Sammlungen anzulegen.

„Auch das Bild - Archiv des Zentralinstituts ist im energischem Aufbau begriffen. Es zählt einschliesslich der ‚Denkmäler des Theaters‘, augenblicklich 2500 Objekte. Auch hier sind ständige Erweiterungen im Gange, bei denen Vergangenheit und Gegenwart in gleicher Weise bedacht werden.“⁹⁸⁶

Da die vorhandenen Aufzeichnungen über die Systematik und Aufstellung des Bild-Archives nur sehr bruchstückhaft vorhanden sind, ist ihre Rekonstruktion nur hypothetisch möglich. Anhand eines Aufsatzes von Kindermann aus dem Jahr 1957 in *Maske und Kothurn* mit dem Titel „Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographie“ lässt sich die Systematik, die Kindermann geplant haben dürfte, ansatzweise erkennen.⁹⁸⁷ Ausgehend von einer Gleichwertigkeit von Bild- und Wortquellen, bildete, nach Kindermann, der Theaterwissenschaftler „die theatralischen Kunstwerke, über die er zu arbeiten hat, erst aus vielerlei recht verschiedenartigen Quellen“ nach.⁹⁸⁸ Anfang des 20. Jahrhunderts gab die theaterwissenschaftliche Forschung dem Wordokument noch den Vorzug. Die Bilddokumente galten damals als Hilfsmittel zur Illustration. Kindermann nahm die Bildinterpretation als Methode der Rekonstruktion an und zählte sie zu den „wichtigsten Stützen des Theaterhistorikers“.⁹⁸⁹ Seiner Meinung nach gingen die ersten Impulse, Bildmaterial theaterhistoriografisch zu interpretieren auf die Großausstellung von 1892 *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* zurück. Karl Glossy schrieb er in diesem Zusammenhang eine gesonderte Bedeutung für die theaterwissenschaftliche Forschung zu.

„Denn Glossy wußte als einer der ersten, daß die Theaterforschung sich nicht nur auf das Wort, sondern im selben Maße auf die Bildinterpretation zu stützen habe.“⁹⁹⁰

Kindermann plädierte dafür, umfangreiche ikonographische Sammlungen anzulegen, um Forschungsarbeiten an Originalen zu unterstützen. In seinem Aufsatz richtete er einen Appell an „alle Theaterforscher der Welt“, in ihren Publikationen neben Literaturverzeichnissen auch ikonographische Listen zu erstellen, um alle relevanten Bildquellen für die Theaterwissenschaft zu erschließen.⁹⁹¹ Kindermanns Verständnis von

⁹⁸⁶ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 5f.

⁹⁸⁷ Heinz Kindermann, „Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographie“, in: *Maske und Kothurn*, Jg. 3 H. 1/2, Wien: Böhlau, 1957, S. 289-293, hier S. 289.

⁹⁸⁸ Kindermann (1957), S. 289.

⁹⁸⁹ Ebd.

⁹⁹⁰ Heinz Kindermann, „Theaterwissenschaft“, in: Martin Hürlimann, Verner Arpe, *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich: Atlantis-Verl., 1966, S. 414-433, hier: S.418.

⁹⁹¹ Kindermann (1957), S. 289.

Theaterikonographie beschränkte sich aber nur auf Zusammenstellungen von systematisch geführten Listen zu theatergeschichtlichen Bildquellen. Diese unterteilte er in Bilddokumente und Bühnendenkmäler, in Original oder Fotokopie. Bilddokumente umfassten, nach seinen Angaben, sämtliche Bildnisse aus Malerei und Grafik sowie „erhalten gebliebene Bühnendenkmäler aus allen Zeitaltern“⁹⁹² in Form von Theatergebäuden, Bühnenbildern und -maschinerien, Vorhängen, Dekorationen, Versatzstücken, Requisiten und Originalkostümen.⁹⁹³ In Bezug auf ihre Authentizität zweifelte er nur Bildquellen des Mittelalters an. Eine Methode zur Auswertung dieser Materialfülle stellte Kindermann allerdings nicht vor, genauso wenig legte er sich über den dokumentarischen Wert der differenten Bildquellen fest. Auch die Objektivität in Bezug auf Bildinterpretation interessierte ihn nicht, er beschränkte sich nur auf die Vorgabe einer Systematik zur Erfassung.⁹⁹⁴ Diese sollte nach folgenden Kategorien erfolgen: „Bild- oder Denkmalurheber, Bildinhalt, Gestaltungsweise, Format und Aufbewahrungsort.“⁹⁹⁵ Für Hochschulschriften forderte er sogar obligatorische Ikonographien. In zahlreichen Dissertationen, die in dieser Zeit für das Institut für Theaterwissenschaft verfasst wurden, wurden seine Forderungen dann auch in umfangreichen Bildmaterial-Teilen – meistens in Form eines zweiten Bandes –, realisiert, wie die Auswahl an Beispielen demonstriert: Herbert Berger, *Die grotesken Kostümentwürfe Ludovico Ottavio Burnacinis*, 1960⁹⁹⁶, Herta Klein Seger, *Bühnentechnik und Inszenierungsform des Darmstädter Hofoperntheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 1966⁹⁹⁷ und Peter Burwik, *Die Bühnenbilder zu den Wiener Aufführungen von Richard Strauss-Opern*, 1970⁹⁹⁸. Auch Theatersammlungen, Museen und Bibliotheken, sollten seiner Meinung nach, vollständige Ikonographien anlegen. Als Vorbild dafür empfahl er seinen Katalog *Europäische Theaterausstellung 1955*⁹⁹⁹, den er gemeinsam mit Franz Hadamowsky von der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erarbeitet hatte. Der

⁹⁹² Ebd., S. 292.

⁹⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁹⁴ Erst in den 1980er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff Theaterikonographie erneut aufgegriffen und schließlich als Unterdisziplin der theatergeschichtlichen Bildforschung herausgebildet. Vgl. dazu Christopher Balme, „Theaterikonographie“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2014, S. 370-372.

⁹⁹⁵ Kindermann (1957), S. 290.

⁹⁹⁶ Herbert Berger, *Die Grotesken Kostümentwürfe Ludovico Ottavio Burnacinis*, 2 Bd., Univ. Wien Diss., 1960.

⁹⁹⁷ Herta Klein-Seger, *Bühnentechnik und Inszenierungsform des Darmstädter Hofoperntheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bd., Univ. Wien Diss., 1966.

⁹⁹⁸ Peter Burwik, *Die Bühnenbilder zu den Wiener Aufführungen von Richard Strauss-Opern. (1902 - 1965)*, 2 Bd., Univ. Wien Diss., 1970.

⁹⁹⁹ *Europäische Theaterausstellung 1955. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien Künstlerhaus 20. September - 5. Dezember 1955, bearb. von Franz Hadamowsky und Heinz Kindermann, Wien: Frick, 1955.

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit wird auf die Theaterausstellung 1955 nicht weiter eingegangen. Eine theaterhistoriografische Aufarbeitung in Bezug auf Kindermanns Etablierung als führender Theaterwissenschaftler in Europa ist noch ausständig und von Interesse.

Katalog enthält eine vollständige Ikonographie der gezeigten Objekte, aufgelistet nach den Sälen, in denen sie präsentiert wurden. Auffallend ist, dass die Angaben bei den Bildbeschreibung uneinheitlich sind, bei machen fehlt der Namen des Künstlers oder der Künstlerin, der Entstehungsort, der Entstehungszeitraum. Aus dem Verzeichnis der 379 Leihgebenden und verleihenden Institutionen, geht auch hervor, dass auch das Institut für Theaterwissenschaft Leihgaben zur Verfügung stellte.¹⁰⁰⁰ Eine genaue Analyse, geplant zu einem späteren Zeitpunkt, wird zeigen welches Bildmaterial zur Auswahl kam. Im Vergleich mit den vorhandenen Beständen des Bild-Archivs wird dann überprüft werden, ob diese Materialien auch noch erhalten sind. Fraglich ist, ob Kindermann die Systematik bereits 1943 entwickelt und das Bild-Archiv des Zentralinstitutes danach ausgerichtet hat. In den bisher aufgefundenen und untersuchten Dokumenten lassen sich dazu keine Aufzeichnungen oder Angaben nachweisen. Das Bild-Archiv befand sich von 1943 bis 1965 in den Institutsräumen in der Hofburg und wurde schließlich im Februar 1966 aus Platzgründen in die Institutsräumlichkeiten in die Hanuschgasse 3 übersiedelt. Dort war es in den Kästen im Vorraum untergebracht.¹⁰⁰¹ Nachdem das Theatermuseum die Räume im Hanuschhof aufließ, wurden die Bestände des Instituts mit übersiedelt und blieben danach jahrzehntelang verschollen.

Erst 2011 im Zuge weiterer Recherchen zu den Beständen des Zentralinstituts erhielt Birgit Peter einen Hinweis durch die Provenzenforscherin Christina Gschel und fand, diesem nachgehend, in einem Depot des Theatermuseums Wien im Alberner Hafen einen Teil des Bild-Archivs wieder auf.¹⁰⁰² Im Vergleich zu den Bestandsangaben von Kindermann in den Rundbriefen und seinen Schriften sowie in Abgleich mit den späteren Aufzeichnungen nach 1945 und 1950 von Eduard Castle und Friedrich Kainz handelt es sich dabei nur um einen Bruchteil des ehemaligen Materials.

Die Bilder waren unsachgemäß ohne Rücksicht auf Format und Ordnung in Umzugkartons eingelagert. In einem ersten Schritt wurden sie daher in säurefreie Kartons umgelagert. Der einzige geordnete Bestandteil sind die nach Theatern und chronologisch geordneten Fotografien von Theaterfotografen.

Aufbau des Bild-Archivs und Bestände 1943 bis 1945

Kindermann verfolgte dieselbe Strategie wie für die Bibliothek, in möglichst kurzer Zeit viel Bildmaterialien anzuhäufen und dabei Quantität vor Qualität zu stellen. Er gab den

¹⁰⁰⁰ Europäische Theaterausstellung Katalog (1955), S. 22.

¹⁰⁰¹ Vgl. Aktenordner Hanuschgasse, TFMA.

¹⁰⁰² Vgl. Peter (2012a), S. 163.

Auftrag alles zu sammeln und ging dabei nicht systematisch vor. Der Plan war möglichst alle Bilder, in jeglicher Form, Material, Art der Darstellung als Original oder Reproduktion zu sammeln. Über Systematik und Aufstellung kann, wie bereits angesprochen, nur spekuliert werden. In seinem Text von 1957 erläuterte Kindermann anhand des Schlagwortes Schauspieler, wie die Ikonographie dazu aussehen sollte. Zunächst habe eine Ikonographie die Aufgabe (...) den gesamten Umkreis der Rollenbilder aller Art, der Kostüm- und Maskenentwürfe, der Karikaturen usw.“ festzustellen und danach zu verzeichnen.¹⁰⁰³ Dem Aufsatz folgend dürfte Kindermann das Bild-Archiv nach folgenden Kategorien eingeteilt haben: Schauspielerinnen und Schauspieler, Theatergebäude, Aufführungen und Dramen. Eine erste oberflächliche Analyse einiger Mappen¹⁰⁰⁴ ergab eine kuriose Sammlung von Bildern: Grafiken, herausgerissene Seiten von Illustrierten und Büchern, kleinformatige Aquarelle und Fotografien von Portraits, Aufführungsbilder des Europäischen Theaters und des internationalen Theaters, Abbildungen von Festen, von mimischem Brauchtum, von Zirkus und von Varieté, von Theatergebäuden, von Bühnentechnik, von Bühnenbild und Kostüm. Erst die zukünftige Aufarbeitung des Bild-Archivs wird Aufschlüsse über die genaue Zusammenstellung der Mappen geben können. Im Vergleich zu seinen Konkurrenten Gregor und Niessen, legte Kindermann offensichtlich keinen Wert auf die Qualität der Bildnisse sondern, wie gesagt, auf deren Quantität. Das Bild-Archiv sollte zu Anschauungszwecken für die Studierenden möglichst über alle greifbaren Abbildungen zu einem Thema verfügen, entweder im Original oder als Reproduktion. Entgegen seiner eigenen Aufforderung an andere Sammlungen und Museen Kataloge zu ihren Bildersammlungen zu erstellen plante Kindermann keinen Katalog, ließ aber an einem Zettelkatalog arbeiten. Die Fachstudentin Johanna Roth betreute ab März 1944 die Bildkartei.¹⁰⁰⁵ Später sollte diese Aufgabe dann von einer „bibliothekarischen Fachkraft“ übernommen werden.¹⁰⁰⁶ Von Anfang an stand das Bild-Archiv in der Lehre in Verwendung und Referate begleiteten „Bild demonstationen.“¹⁰⁰⁷ Die Zettelkartei der Bild-Archivs galt lange als verschollen, wurde aber im Zuge der Übersiedlung des Archivs im April 2017 in einem Abstellraum des Instituts wieder aufgefunden. In sämtlichen Rundbriefen veröffentlichte Kindermann die Bestandszahlen und Neuzugänge.¹⁰⁰⁸ 1944 erwarb er eine Sammlung von 3.000 Bühnen- und Szenenbildern

¹⁰⁰³ Kindermann (1957), S. 290.

¹⁰⁰⁴ Unbeschriftete Mappe, Bild-Archiv, TFMA.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 19.

¹⁰⁰⁶ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 6.

¹⁰⁰⁷ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 4.

¹⁰⁰⁸ Vgl. dazu Payr (2008), S. 107-115.

aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert sowie „infolge einer Schenkung 40 wertvolle japanische Farbholzschnitte, darstellende Szenen, Gestalten und Kostüme aus dem japanischen Theater.“¹⁰⁰⁹ Über den Verbleib der Farbholzschnitte gibt es keine Aufzeichnungen im Archiv. Bis Jahresende wurden noch Stiche aus dem 18. und 19. Jahrhundert mit Szenen- und Rollenbildern und „5000 Theaterfotos aus den letzten fünf Jahren des deutschen Theaters“ aus der Zeit von 1939 bis 1945 eingeordnet.¹⁰¹⁰ Die Theaterfotos konnten bisher noch nicht wieder entdeckt werden. Bis Kriegsende sollten die Bestandszahlen 25.000 Bilder erreichen, 3.000 Bühnen- und Szenenbilder, darunter wertvolle Stiche von Giovanni (1610-1655) und Ludovico (1636-1707) Burnacini.¹⁰¹¹ Die Burnacini Stiche blieben trotz intensiver Suche am Institut lange Zeit nicht auffindbar und es war der Verlust zu befürchten. Im Zuge der Übersiedlung der Bibliothek und des Archivs 2017 an einen neuen Standort, entdeckte Birgit Peter einen Stich eingeklemmt zwischen anderem Archivmaterial. Bei dem Stich handelt es sich sensationeller Weise um eine Darstellung einer Aufführung von *Angelica, vincitrice d' Alcina* von 1716, nach Entwürfen von Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757) auf dem Teich des Lustschlosses Favorita zur Geburt des Erzherzog Leopold in Wien. Das Werk soll demnächst restauriert und danach sachgemäß aufbewahrt werden.

Parallel zum Bild-Archiv baute Kindermann verschiedene andere Spezialsammlungen auf: eine Foto-, Glasdiasammlung, Sammlungen Bildnisse von Generalintendanten und Dokumentarplastiken, Bühnenbildmodell-, Masken-, Puppenspiel-, Objekt- und Schallplattensammlung.

„Außer der stattlichen Fachbibliothek verfügt das Zentralinstitut noch über eine größere Sammlung theaterwissenschaftlicher Bildwerke. Eine Sammlung von Bühnenbildmodellen ist im Aufbau begriffen. Eine Diapositivsammlung unterstützt die Vorlesungs- und Besprechungssammlungen sowie eine Reihe von Spezialsammlungen, von denen erst später gesprochen werden kann, sind in Vorbereitung.“¹⁰¹²

Fotografie- und Glasdiassammlung

Nach Kindermanns Angaben umfasste die Fotosammlung mehr als 5.000 Stück. Hauptsächlich handelte sich dabei um Fotos von Theateraufführungen aus der Zeit von 1939 bis 1945, die er sich von den Theatern schicken ließ, um eine möglichst lückenlose

¹⁰⁰⁹ Kindermann (1944), RB Nr. 4, S. 17.

¹⁰¹⁰ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

¹⁰¹¹ Vgl. Kindermann, Denkschrift, fol. 402 und vgl. Payr (2008), S. 109.

¹⁰¹² Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 2f.

fotografische Dokumentation zum Theaterkritiken-Archiv „Europäisches Theater der Gegenwart“ anzulegen. Dabei arbeitete Kindermann auch mit Pressefotografen zusammen. Die Fotografie wurde damals als theaterhistoriografische Quelle herangezogen, um „schauspiel- oder inszenierungsgeschichtliche, raum- oder ausstattungsbezogene Fragen“ zu untersuchen.¹⁰¹³ Mitte der 1920er Jahre hatten sich in der Theaterfotografie sechs Hauptgenres herausgebildet: Bühnenbildfotos, Rollenportraits, Zivilportraits, Gruppenfotos, gestellte Szenenfotos und ungestellte Momentaufnahmen.¹⁰¹⁴ Bühnenbildfotos dokumentierten das Bühnenbild ohne Darsteller, für Werkstattzwecke, für Wiederaufnahmen und für Theaterzeitschriften. Auf Rollenportraits waren die Schauspielerinnen und Schauspieler im Kostüm einer dramatischen Figur, bisweilen auch in einer charakteristischen Pose der betreffenden Figur oder einem kennzeichnenden Requisit abgelichtet. Die Zivilportraits zeigten sie in scheinbar privater Umgebung, die aber genauso inszeniert war wie die Rollenportraits. Gruppenfotos stellten meist mehrere Schauspieler im Kostüm und in der Maske einer Inszenierung dar, allerdings nicht in einer tatsächlichen Spielsituation, sondern in einer inszenierten für die Atelieraufnahme. Nach 1900 konnten gestellte Szenenfotos und Szenenfolgen bei Proben oder in Aufführungspausen auf Gelatine-Trockenplatten angefertigt werden. Mitte der 1920er Jahre wurden ungestellte Momentaufnahmen bei separaten Durchläufen von Aufführungen, nicht während regulärer Vorstellungen, für die Presse angefertigt.

Kindermann bezeichnete 1944 den Aufbau der Diasammlung als schwierig, äußerte sich aber dann nicht näher dazu.¹⁰¹⁵ Neben den „gewöhnlichen Diapositiven“ standen für die Vorlesungen auch die „nach neuem Verfahren hergestellten Farbdiaapositive“ als „theatergeschichtliche Hilfsmittel“ zu Verfügung.¹⁰¹⁶ Besonders wertvoll, betonte er war die erhebliche Anzahl von „Farb-Diaapositive von Wiener, Berliner, Dresdner und Prager Aufführungen in erheblicher Zahl.“¹⁰¹⁷

¹⁰¹³ Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*, Tübingen: Narr, Francke, 2012, S. 137.

¹⁰¹⁴ Vgl. Lazardzig (2012), S. 138 und Piffl (2003), S. 16-31.

¹⁰¹⁵ Vgl. Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 6.

¹⁰¹⁶ Ebd.

¹⁰¹⁷ Kindermann (1944), RB Nr. 5, S. 21.

Sammlung Bildnisse von Generalintendanten und Dokumentarplastiken

Parallel zur Kriegstheatersammlung entstand, wie Birgit Peter bereits 2008 annahm, von Kindermann auch die Idee Bildnisse der Generalintendanten zu sammeln, um die vorbildlichen-deutschen Theaterdirektoren zu dokumentieren.

„Wahrscheinlich interessierten ihn diese Bildnisse auch, um des abstrahierten ‚Antlitzes‘ des vorbildlich-deutschen Theaterdirektors habhaft zu werden. Denn mit dem ‚Antlitz‘ verband er in diesen Jahren die Entwicklung eines didaktischen Hilfsmittels für die Theaterwissenschaft, die er als ‚Dokumentarplastik‘ bezeichnete.“¹⁰¹⁸

Kindermann griff für den Unterricht neben Fotografien und Bildern auch auf plastisches Anschauungsmaterial zurück, um seinen Studierenden das „Antlitz“ eines „deutschen“ Schauspielers in seiner besten Rolle vermitteln zu können. In seinem Bericht über das erste Arbeitsjahr am Zentralinstitut 1944 sagte er diesen „Dokumentar-Plastiken“ als wissenschaftlichem Anschauungsmaterial „eine noch grosse Zukunft“ voraus.¹⁰¹⁹

Geschaffen nach „einem neuen Verfahren“ von Willy Kauer (1898-1976), stellten die Plastiken „bis ins leiseste Fältchen getreue Lebensplastiken von Schauspielern in ihren besten Rollen“ dar.¹⁰²⁰ Seiner Meinung nach ergänzten die Dokumentarplastiken „die Photographie in bisher ungeahnter Weise“.¹⁰²¹ Auch ein Anspruch auf Ewigkeit wurde von Kindermann erhoben, denn die Forscherinnen und Forscher würden auch „noch nach hundert Jahren ein völlig lebendiges und getreues Bild“ von den Schauspielern in dieser einen Rolle vermittelt bekommen und die Besonderheit der Rollenauffassung dieser ausgewählten Schauspieler nachvollziehen können.¹⁰²²

Kauer, der Bildhauer der Dokumentarplastiken, lernte nach seinem Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg und der Vollendung seiner Ausbildung an der technischen Mittelschule die Gipsabdruckmethode kennen. Über den Arbeitgeber seiner zweiten Ehefrau Emilie eignete er sich die Methode an, Gipsabdrücke für medizinische Zwecke herzustellen. Kauer übernahm das Verfahren und eröffnete 1938 ein Spezialatelier für Porträtmasken, indem sich verschiedenste Persönlichkeiten der Wiener Kultur und Politik Masken abnehmen und lebensechte Porträtbüsten von sich anfertigen ließen. Er war vor allem auf Charakterköpfe von Schauspielerinnen und Schauspieler in ihren großen Rollen spezialisiert. Unter anderen ließen sich Paula Wessely (1907-2000) als Nikolais Frau aus *Und das Licht scheint in der Finsternis* von Leo Tolstoi, Attila Hörbiger (1898-1987) als Jedermann aus *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal in der Wiederaufnahme der

¹⁰¹⁸ Peter (2008), S. 49.

¹⁰¹⁹ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 8.

¹⁰²⁰ Ebd.

¹⁰²¹ Ebd.

¹⁰²² Ebd.

Inszenierung von Max Reinhardt aus dem Jahr 1935, Fred Liewehr (1909-1993) als Paulus aus *Die große Entscheidung* von Gert von Klab (1892-1971), Hermann Thimig (1890-1982) als Fortunatus Wurzel aus *Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär* von Ferdinand Raimund und Otto Tressler als Peer Gynt aus *Peer Gynt* von Henrik Ibsen (1828-1906) Portraits abnehmen und Büsten anfertigen. Während des Zweiten Weltkriegs stellte Kauer Gesichtsprothesen für Verwundete her. Nach 1945 fertigte er auch Doublemasken für den Film und Totenmasken an.¹⁰²³

Die erste, der drei Dokumentarplastiken, wurde in Kindermanns Arbeitszimmer, dem sogenannten Baron-Berger-Zimmer, aufgestellt.¹⁰²⁴

„Es handelt sich um eine nach neuem Verfahren hergestellt, geradezu atmend getreue Lebendplastik des Schauspielers W i e m a n n in der Rolle des E m p e d o k l e s.“¹⁰²⁵

Kindermann war sichtlich von der Plastik begeistert, spiegelte sie doch seine eigene Vorstellung von schauspielerischer Mimik festgehalten in lebensechter Form wider. In seinem Buch *Hölderlin und das deutsche Theater* findet sich auch eine Abbildung von Matthias Wiemann als Empedokles in der Inszenierung des Theaters in der Josefstadt von 1943 unter der Regie von Heinz Hilpert (1890-1967), im Bühnenbild von Caspar Neher (1897-1962). Die Dokumentarplastik erfasste im Vergleich mit der Fotografie genau Wiemanns Ausdruck im Moment als er Empedokles Entscheidung seinem Leben durch den Sturz in den Aetna ein Ende zu setzen auf der Bühne spielte.¹⁰²⁶ Die erste Dokumentarplastik war für Kindermann „so gelungen, dass die Reihe fortgesetzt wurde.“¹⁰²⁷ Die folgenden beiden Plastiken sollten den Studierenden eine Vergleichsmöglichkeit zur Mimik „zweier wesensverschiedener Schauspieler in der gleichen Rolle“ geben.¹⁰²⁸ Vermutlich plante Kindermann mehrere solcher Vergleichspaare, da er später anmerkte „vielfach auch zwei Darsteller in der gleichen Rolle“ in Auftrag gegeben zu haben.¹⁰²⁹ Tatsächlich blieb es aber nur bei einem Vergleichspaar. Als Rolle wählte Kindermann den alten Grutz aus Karl Schönherr (1867-1943) *Erde* aus und ließ ihn einmal von Otto Tressler und einmal von Eduard Köck

¹⁰²³ Vgl. „Wilhelm Kauer“, in: Felix, Czeike, *Historisches Lexikon Wien*. In 6 Bänden; 3. Ha - La, Wien: Kremayr & Scheriau, 1994, S. 482.

¹⁰²⁴ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 17.

¹⁰²⁵ Ebd., [Hervorhebung im Original].

¹⁰²⁶ Kindermann (1943a), Abbildung zwischen S. 32 und 33.

¹⁰²⁷ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 8.

¹⁰²⁸ Ebd.

¹⁰²⁹ Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 17.

(1882-1961) verkörpern. Das Ergebnis bezeichnete Kindermann wieder als „glänzend gelungen“, das in der Fachwelt angeblich grosses Aufsehen erregte.¹⁰³⁰

Tressler spielte den Grutz am Wiener Burgtheater 1943. In seiner Autobiografie *Vor und hinter den Kulissen* von 1952 ist ein Foto von ihm abgebildet, das sein Gesicht genau in der selben Pose zeigt.¹⁰³¹

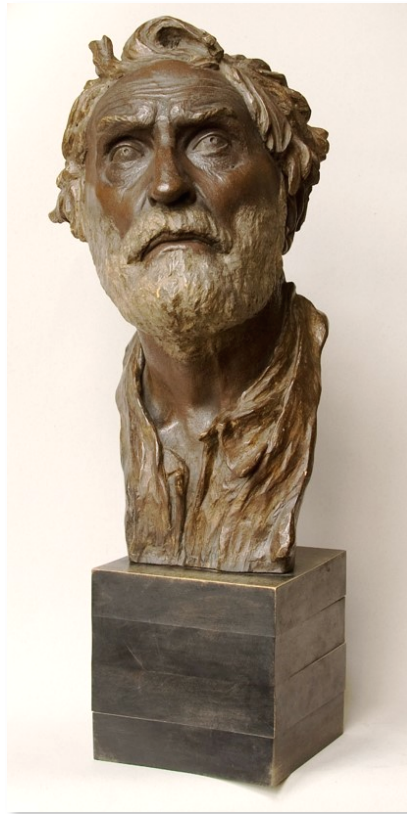


Abb. 10: Dokumentarplastik Otto Tressler.

Köcks schauspielerische Darbietung an der Innsbrucker Exl-Bühne war Joseph Gregor 1943 in seinem Buch *Das Theater des Volkes* ebenfalls einen Kommentar wert:

„Eduard Köck ist heute d e r alte Grutz der deutschen Bühne schlechtweg. (...) Niemand wird das Schuhplatteln am Rande des Grabes vergessen, dieses dürre Gespenst, das sich in die Erde krampft, um neue Kraft aus ihr zu saugen und zu leben, niemand das Zertrümmern des Sarges, noch lange nachdem der Vorhang gefallen ist!“¹⁰³²

2007 im Zuge der Recherchen zur Ausstellung *Wissenschaft nach der Mode?* wurden die drei Dokumentarplastiken in relativ gutem Zustand von Birgit Peter in einem Kasten wiederentdeckt und konnten ein Jahr später erstmals wieder öffentlich präsentiert werden.

¹⁰³⁰ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 8.

¹⁰³¹ Tressler (1952), Abbildung 29, ohne Seitenangabe.

¹⁰³² Gregor (1943), S. 275.

Bühnenbildmodell-, Masken- und Puppenspielsammlung

Am Zentralinstitut im sogenannten Schreyvogel-Saal präsentierte Kindermann zu den jeweiligen Themen der Seminare und Übungen Bühnenbildmodelle zu Aufführungen von Stücken aus verschiedenen Zeitaltern.¹⁰³³ Der größte Teil der Modelle waren Leihgaben der Theatersammlung der Nationalbibliothek, die restlichen Eigentum des Zentralinstituts.¹⁰³⁴ Wie im Rundbrief Nr. 3 erwähnt wurde, betreute Architektin Else Beck die Bühnenbildmodelle.¹⁰³⁵ Da bis dato keine genauen Beschreibungen zu den Modellen aufgefunden werden konnten, lässt sich nicht mehr rekonstruieren welche Bühnenbilder gezeigt wurden. Von den Modellen hat sich bis heute keines mehr erhalten, unklar ist auch bis wann sie noch in Verwendung standen.

Zur Maskensammlung gibt es kaum Angaben, Kindermann erwähnt einmal den Ankauf von javanischen Masken. Gegenwärtig finden sich einige Masken im Archiv.

Die Puppenspielsammlung wird in unterschiedlichen Quellen als Puppen- oder Figuren-Sammlung bezeichnet. Aufgefunden wurden hinter einem Kachelofen asiatische Stabpuppen aus Wachs, aufgezogen auf Karton, deren Herkunft noch ungeklärt ist.

Kindermann gab 1966 an, dass die Sammlung aus mehreren hundert Stück bestand und Entwürfe der Kostümbilderin Elli Rolf darstellte, die in den 1940er Jahren für alle großen Wiener Theater arbeitete. Gefertigt wurden die Puppen oder Figuren von der Bühnenbildwerkstatt der Wiener Staatsoper.¹⁰³⁶ Die Puppensammlung kam sicherlich erst nach 1945 hinzu, da sie in keinem früheren Bericht Erwähnung fand. Ob es sich dabei um eine Erwerbung, ein Geschenk oder vielleicht nur um eine Leihgabe handelte, konnte noch nicht geklärt werden. Ebenso ist der Verbleib der Sammlung ungeklärt. Im Ausstellungskatalog zur *Europäischen Theaterausstellung 1955* sind neun Figuren von Elli Rolf aufgelistet, die im sogenannten „Saal der Meister“ vom 29. November bis 5. Dezember präsentiert wurden.¹⁰³⁷ Durchaus denkbar ist es auch, dass die Figuren erst im Anschluss an die Ausstellung zu den Beständen kamen.

Objektsammlung

Zu dieser Sammlung haben sich noch keine Aufzeichnungen für den Zeitraum von 1943 bis 1945 gefunden. Die meisten Objekte kamen erst 1951 mit dem Teilnachlass von Josef Kainz

¹⁰³³ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 17.

¹⁰³⁴ Kindermann, Das erste Arbeitsjahr des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, S. 6.

¹⁰³⁵ Vgl. Kindermann (1944), RB Nr. 3, S. 19.

¹⁰³⁶ Vgl. Veinstein (1960), S. 114.

¹⁰³⁷ *Europäische Theaterausstellung Katalog (1955)*, S. 310.

(1858-1910) ans Institut, der unter der interimistischen Leitung von Friedrich Kainz angekauft wurde. Zu den Objekten zählte auch eine Totenmaske von Josef Kainz. Im Verzeichnis der Chronik des Instituts aus den Jahren 1950 bis 1954, ist die dunkelgrün patinierte Gips-Totenmaske, mittlerweile zerstört und wieder zusammengeklebt, als erster Posten gelistet.¹⁰³⁸

Als der herausragende Burgschauspieler Kainz im September 1910 im Sanatorium Löw verstarb, erhielt Otto Tressler den Auftrag seine Totenmaske abzunehmen. Zeitlebens erfuhr Kainz als k.u.k. Hofschauspieler und Bühnenstar die grösste Verehrung durch sein Publikum, auch durch seine Schauspielerkolleginnen, -kollegen und durch Theaterkritiker. Helene Richter attestierte Kainz etwas Königliches, dass ihn überall zum Mittelpunkt werden liess.¹⁰³⁹

„Kainz ist auf der Bühne ein Lebensspender ohnegleichen gewesen. (...) Zu dem, was er uns geboten, ist er ein Fertiger gewesen, hat er die seinem Wesen erreichbare Vollendung erlangt. Er konnte darin kaum mehr Höheres erhoffen. Aber doch hatte er nicht seinen ganzen Schatz erschöpft.“¹⁰⁴⁰

Kindermann zählte Kainz, wie bereits erwähnt, zu den Ikonen des Burgtheaters, und benannte den Übungsraum des Instituts nach ihm. Von Kainz wurden Gemälde, Plastiken, Widmungsmedaillen und auch eine Totenmaske angefertigt. In seiner Autobiografie beschrieb Tressler detailliert den Arbeitsvorgang bei der Abnahme, bei dem es zu einer Zwischenfall kam, als Kainz Mund offen blieb:

„Ich fing nun zitternd an, das Gesicht der Leiche einzuölen (...) Der König von Toledo lag da vor mir, mit Gips zugedeckt. (...) Der Tote lag mit offenem Mund vor mir. (...) In meiner Not ergriff ich ein Handtuch und band den Unterkiefer hinauf. Aber mit den Lippen war eine Veränderung vor sich gegangen, denn die Mundwinkel zogen nun auf einmal nach unten und ich mußte mit meinen Fingern jenes friedliche Lächeln modellieren, das Josef Kainz dann im Sarge beibehielt. Nun wendete ich mich zur Gipsform und — siehe, sie war wundervoll gelungen. Ich wickelte meine Beute in meinen Arbeitskittel und fuhr ins Atelier, um die Form zu bergen.“¹⁰⁴¹

Es ist anzunehmen, dass Kainz' Totenmaske ein Geschenk von Tressler an den Schriftsteller und Dramaturgen des Deutschen Volkstheaters Heinrich Glücksmann (1864-1947) war, in dessen Besitz sich die Maske befand, bevor sie 1951 schließlich ans Institut kam. Denn von Glücksmann finden sich einige Materialien im Archiv.

¹⁰³⁸ Vgl. Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954, das Verzeichnis ist zwischen fol. 39 und 40 eingelegt und nicht paginiert.

¹⁰³⁹ Vgl. Richter (1914a), S. 47.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 62f.

¹⁰⁴¹ Tressler (1952), S. 167f.

10. Eduard Castle und Friedrich Kainz — „Hüter“ des theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates von 1945 bis 1954

Im Dezember 1945 erschien in *Neues Österreich* ein kurzer Beitrag mit dem Titel „Theater als Universitätsfach“, in dem das Weiterbestehen des theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Wien bestätigt wurde.

„Im Dritten Reich wurde an der Wiener Universität das ‚Theaterwesen‘ als ein eigener Studienzweig eingeführt und ein ‚Zentralinstitut für Theaterwissenschaft‘ eingerichtet. Dieses Institut wird – wie wir erfahren – weitergeführt werden. (...) Das Wiener Institut ist übrigens nach Zerstörung des reichsdeutschen das e i n z i g e in ganz Europa.“¹⁰⁴²

Als nach Kriegsende eine mögliche Auflösung des Instituts diskutiert wurde, trat Eduard Castle, der damalige interimistische Leiter, mit einer Denkschrift, verfasst am 1. Juli 1945, für dessen Erhaltung an der Universität Wien ein.¹⁰⁴³ Castle war 1938 von den Nationalsozialisten aus „politischen und weltanschaulichen Gründen“ in den Ruhestand versetzt worden. Sein bekanntestes Werk *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*¹⁰⁴⁴ galt den Machthabern des Dritten Reiches als zu liberal und seine früheren Kontakte zu den Sozialdemokraten stuften sie als Bolschewismus ein.¹⁰⁴⁵ Nach dem Krieg fand die Universität, nach Klaus Illmayer, in Castle daher eine nahezu „ideale Besetzung“ für die Leitung des Instituts, da er eine „vermittelnde Rolle zwischen nationalsozialistischer Vergangenheit und demokratischer Zukunft einnahm.“¹⁰⁴⁶

Als ein wesentliches Argument für den Erhalt des Zentralinstituts brachte Castle in der Denkschrift den institutseigenen Forschungsapparat vor. Castles Bericht über die einzelnen Bestände stellt außerdem den ersten schriftlichen Nachweis der Sammlungen nach Kindermanns Amtsenthebung im Mai 1945 dar, wobei die Zahlen allerdings nur als Richtwerte dienen können.

„Es verfügte bereits über einen Bücherbestand (Dramentexte und wissenschaftliche Werke) 35.000 Bände, zum Teil bisher unveröffentlichte (darunter Leihgabe der Stadt Münster die Busch-Bibliothek mit 3000 Bänden, die käuflich erworbene Sammlung Palffy von 7000 Bänden mit 2000 Dramentexten), eine Sammlung von Drehbüchern, einen Apparat von mehr als 25.000 Bildern (darunter 700 Szenebilder zur Geschichte der Faustinzenierung, 90 Wolterbilder), eine Sammlung von Diapositiven, Bühnenbildmodelle, Theaterzetteln, Theaterkritiken (Sammlung Leuschke, 140.000 Ausschnitte als Leihgabe der Stadt Wien),

¹⁰⁴² „Theater als Universitätsfach. Vom ‚Wiener Institut für Theaterwesen‘“, *Neues Österreich*, 12.12.1945. Hervorhebung im Original. Den Hinweis auf den Zeitungsartikel verdanke ich Christian Cargnelli.

¹⁰⁴³ Eduard Castle, „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft Wien“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1945/46*, Wien: Gerlach & Wiedling, 1946, S. 234-241.

¹⁰⁴⁴ Johann Willibald Nagl, Jakob Zeidler und Eduard Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, Wien: Fromme, 1899-1937.

¹⁰⁴⁵ Illmayer (2009), S. 15.

¹⁰⁴⁶ Ebd., S. 15f.

Nachrichten über das europäische und das außereuropäische Theater der Gegenwart (etwa 20.000 Auschnitte), das Zensurarchiv Houben.“¹⁰⁴⁷

Erwartungsgemäß stellte Castle in der Denkschrift auch einen internationalen Vergleich an und maß die Wiener Sammlung mit ähnlichen Forschungsapparaten an internationalen Institutionen. Für die Universität Wien, betonte er, entstünde ein „unwiederbringlicher Schaden“, wenn die Sammlung an eine andere Wiener Theatersammlung zugewiesen würde, denn auch die unmittelbare, praktische Nutzung durch Lehre und Studierende würde dann wegfallen.¹⁰⁴⁸ Castle führte auch die institutseigenen Schriftenreihen, *Theaterwissenschaftlichen Quellenhefte* und *Theatergeschichtlichen Forschungen* an.¹⁰⁴⁹ Neben Wien, so Castle, wurde nur vom theaterwissenschaftlichen Institut in Köln eine Buchreihe, *Die Schaubühne* und in Jena *Das Nationaltheater* noch herausgegeben.¹⁰⁵⁰ Castle spielte damit auf die Besonderheit einer institutseigenen Schriftenreihe an und die dadurch entstehende Aufwertung. Dabei ignorierte er geflissentlich die Tatsache, dass es sich sowohl bei Niessens *Die Schaubühne* als auch Neddens *Das Nationaltheater* um einschlägige NS-programmatische Schriften handelte, deren Zitierfähigkeit nach 1945 nicht gegeben war. Doch sparte er einen Seitenhieb auf Gregor und Niessen nicht aus, indem er ausdrücklich erwähnte, dass die Zeitschrift *Theater der Welt*, für die beide hinter einander als Herausgeber verantwortlich zeichneten, bereits eingestellt war.¹⁰⁵¹ Auch wenn Castle nicht im Detail auf den Forschungsapparat einging, vermittelte seine Auflistung, wenn man sie mit Kindermanns ausführlichen Berichten über die Sammlungen in den Rundbriefen vergleicht, einen guten Eindruck über die bemerkenswerte Anzahl und Vielfalt an zur Verfügung stehenden Materialien für Lehre und Forschung.

Im März 2017 machte Birgit Peter bei der Durchsicht von Akten im Archiv einen, für die Institutsgeschichte, sensationellen Fund. In einer unscheinbar wirkenden schwarzen Mappe mit der Beschriftung *Chronik* fanden sich bei Durchsicht des Konvoluts Dokumente zur Zeit von 1946 bis 1954: ein separater Druck von Castles „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien“ von 1946, die Protokolle zur amtlichen Übergabe des Instituts für Theaterwissenschaft 1950 und 1954, sowie eine 72-seitige Institutschronik von 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954.¹⁰⁵² Die größte Bedeutung im Konvolut aber kommt der Chronik zu. Darin fasste Friedrich Kainz halbjährlich die Tätigkeiten am Institut in Lehre und Forschung, bei

¹⁰⁴⁷ Castle (1946), S. 237f.

¹⁰⁴⁸ Ebd., S. 240.

¹⁰⁴⁹ Ebd. S. 238.

¹⁰⁵⁰ Vgl. ebd., S. 237.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁵² Vgl. Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954, fol. 1-72, TFMA.

Veranstaltungen und Vorträgen zusammen. Den Bestandszuwachs der Bibliothek verzeichnete er in mehrseitigen Listen mit Titelangaben zu den Werken, aber ohne alphabetische Sortierung.¹⁰⁵³ Bei Durchsicht der Bücherlisten fällt auf, dass auch noch nach 1950 einschlägige NS-Literatur aktiv erworben wurde. Darunter das *Reichstheaterkammer Bühnenjahrbuch* Ausgabe 1943¹⁰⁵⁴ und von Richard Edmund Benz (1884-1966), *Goethe und die romantische Kunst* 1940¹⁰⁵⁵. Benz war ab 1934 Mitglied im Reichsverband deutscher Schriftsteller und hielt Vorträge im Auftrag des Reichspropagandaministeriums. Nach 1945 erhielt er von den Alliierten Publikationsverbot.¹⁰⁵⁶ Alfred Ibach (1902-1948), ab 1938 geschäftsführender Direktor des Theaters in der Josefstadt, war mit seinem Buch *Die Wessely*¹⁰⁵⁷ von 1943 vertreten. Von Erwin Kerber (1891-1943), „höchst verdienstvoll“¹⁰⁵⁸ bis 1943 Sekretär der Salzburger Festspiele, wurde *Ewiges Theater* von 1935¹⁰⁵⁹ angekauft. 1935 holte Clemens Krauss Kerber als Verwaltungsdirektor an die Wiener Staatsoper und von 1936 bis 1940 übernahm er die Direktion. Es finden sich auch Carl Niessens *Handbuch der Theaterwissenschaft* 1949 und Arnulf Pergers, *Grundlagen der Dramaturgie*¹⁰⁶⁰ unter den Erwerbungen. Anhand der Chronik lassen sich auch die Bestände nachvollziehen, die unmittelbar nach der Übergabe von Kindermann an Castle 1945 vorhanden waren und wie sie ergänzt wurden. Anlässlich der Institutsübergabe von Castle an Friedrich Kainz am 18. November 1950 hielt Castle eine Rede und legte in dieser einen Rechenschaftsbericht über seine Tätigkeit in den Jahren 1945 bis 1950 am Institut ab. Dieser Bericht wurde in der Chronik mit dokumentiert. Zunächst sticht heraus, dass die Bestände, die 1945 „restlos“ erhalten geblieben waren, danach „durch Katalogisierungsarbeiten intensiv geordnet und um das von Prof. Castle genannte bereichert“ wurden.¹⁰⁶¹

Castle zählte zuerst die Bestandserweiterung der Bibliothek auf, die im Vergleich zu den Jahren 1943 bis 1945 gering ausfiel, 425 angekaufte Werke, 91 gespendete Bände und 144 Dissertationen. Auch einige Nachlässe konnten käuflich erworben werden, darunter waren: Briefe vom Dramatiker Armin Friedmann (1863-1939), von Theaterdirektor Karl

¹⁰⁵³ Vgl. ebd.

¹⁰⁵⁴ Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch, Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges., 1915-.

¹⁰⁵⁵ Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst*, München: Piper, 1940.

¹⁰⁵⁶ Vgl. „Richard Benz“, *Heidelberger Geschichtsverein Website*, <http://www.s197410804.online.de/Personen/Benz.htm>, Stand: 02.02.2017.

¹⁰⁵⁷ Alfred Ibach, *Die Wessely. Skizze ihres Werdens*, Wien: Frick, 1943.

¹⁰⁵⁸ „Erwin Kerber“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Band 3, Wien: Verl. der Österr. Akademie der Wissenschaften, 1965, S. 297.

¹⁰⁵⁹ Erwin Kerber, *Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele*, München: Piper, 1935.

¹⁰⁶⁰ Arnulf Perger, *Grundlagen der Dramaturgie*, Graz: Böhlau, 1952.

¹⁰⁶¹ Chronik 1. Dezember 1950 bis 19. März 1954, fol. 1.

Langkammer (1856-1936), ein Konvolut von Jakob Minor und Briefe von Josefine Gallmeyer (1838-1884) aus dem Nachlass des Schauspielers Wilhelm Thaller.¹⁰⁶² Das Bild-Archiv erhielt eine Erweiterung von 250 Diapositiven und Fotokopien, 120 Farbfilmstreifen, 110 Farbaufnahmen, 110 Theaterfotos und 100 Schachteln Zeitungsbilder aus der Sammlung Charwat. Castle bemühte sich aber nicht nur um Erhaltung und Erweiterung des Forschungsapparates, auch das Sachinventar des Instituts stand auf seiner Agenda. Dafür verzeichnete er ein Klavier, vier Öfen, zwei Wandtafeln und einen Kleinbild-Projektor.¹⁰⁶³

Unter Friedrich Kainz erfuhr ab 1950 zunächst die Nutzung der Räumlichkeiten eine Änderung. Der, nach Josef Kainz benannte, Übungsraum diente damals als Leseraum für die Studierenden und das im hinteren Teil des Instituts gelegene Löwe-Zimmer konnte für die Dozenten adaptiert werden. Im Raimund-Raum, unter Kindermann der Assistentinnenraum, waren schon zu einem früheren Zeitpunkt nach 1945 die Bibliothek und das Bild-Archiv untergebracht worden.¹⁰⁶⁴ 1951 kam es zu einem weiteren Raumtausch. Die Bibliothek übersiedelte damals in den Kainz-Raum und der Raimund-Raum wurde zum Leseraum umgestaltet, um die Studierenden vom daneben gelegenen Sekretariat, Wolter-Raum, aus, unter Beobachtung zu haben.¹⁰⁶⁵ Fraglich ist, ob die gesamten Bestände, die von 1943 bis 1945 im Mitterwurzer-Saal und im Wolter-Raum zur Benutzung aufgestellt waren, in den Kainz-Raum transferiert wurden oder ob der Mitterwurzer-Saal auch weiterhin als Bibliothek-Raum genutzt wurde. Da zur Verteilung der Bibliothek bisher keine weiteren Aufzeichnungen aufgefunden werden konnten, bleibt auch dies vorläufig Spekulation.

Neben dem Bibliotheksausbau, widmete sich Kainz kontinuierlich auch der Erweiterung des Bild-Archivs. Halbjährlich vermerkte er in seinem Bericht, welche Art von Material dafür erworben werden konnte, Zahlen gab er dabei nur selten an. 1951 kamen drei „wertvolle Gaul-Figurinen“¹⁰⁶⁶ hinzu, die noch im selben Jahr in einer Dissertation über Franz Gaul (1837-1906) Bearbeitung fanden.¹⁰⁶⁷ Des Weiteren erhielt das Institut zwei Figurinen, die nicht näher beschrieben sind und eine auf Seide gedruckte „Dedikation“ an

¹⁰⁶² Ebd.

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Vgl. ebd., fol. 9.

¹⁰⁶⁵ Vgl. ebd., fol. 33f.

¹⁰⁶⁶ Vgl. ebd., fol. 22.

¹⁰⁶⁷ Ingeborg Buchinger, *Franz Gaul als Kostümzeichner. Franz Gauls Leben und theatralische Sendung*, Univ. Wien Diss, 1951. Buchinger publizierte 1952 ihre Dissertation unter dem selben Titel. Das Institut erwarb sie noch im selben Jahr. Vgl. ebd., fol. 45.

Fanny Elbler (1810-1884). Sowohl die „Gaul-Figurinen“ als auch die „Dedikation“ an Fanny Elber sind im Archiv nicht mehr auffindbar.

Die wertvollste Erwerbung in diesem Jahr, stellte aber ein Teilnachlass von Josef Kainz dar, der über Vermittlung von Antiquar Hans von Bourcy (1895-1965) übernommen werden konnte. Bourcy wiederum war über den Vater von Heinrich Glücksmann, der vor seiner Emigration Besitzer des Teilnachlasses war, an die Sammlung gekommen.¹⁰⁶⁸ In der Chronik ist eine vierseitige Liste eingelegt, betitelt mit „Verzeichnis einer Josef Kainz - Sammlung“, auf der insgesamt 107 Posten angeführt sind. Demnach setzte sich die Sammlung aus Büchern, Dokumenten, Gemälden, Grafiken, eigenhändigen Zeichnungen von Kainz, Fotografien, Kleinplastiken und Möbeln zusammen.¹⁰⁶⁹ Die einzelnen Posten sind mit rotem Buntstift unterschiedlich gekennzeichnet. Da Kindermann Kommentare in Büchern und Schriften in roter Schrift ausführte, gehe ich davon aus, dass er nach seiner Amtsübernahme 1954 die Liste auf Vollständigkeit überprüft hat. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit wurde die Chronik im Archiv aufgefunden, daher wird eine zukünftige Überprüfung zeigen, welche Materialien und Objekte des Teilnachlasses tatsächlich noch vorhanden sind. Interessanten Zuwachs erhielt 1952 die Fotosammlung. Der russische Meister des Puppenspiels, der Regisseur Sergei Wladimirowitsch Obraszow (1901-1992), übergab Fotografien seines Puppentheater an das Institut. Auch der Verbleib dieser Sammlung ist ungeklärt.

Einen nicht unwesentlichen Nebenschauplatz nahmen im Studienjahr 1951/1952, von Kainz in der Chronik dokumentierte, interne Spannungen zwischen ihm und den Dozenten Vagn Börge und Joseph Gregor ein. Aufhänger waren, wie Kainz es nannte „verschiedenste Reibungen und Unklarheiten bei den Studenten, die durch Fehlorientierungen“ seitens der Dozenten zum Eklat führten.¹⁰⁷⁰ Börge und Gregor brachten „aus Unklarheit über ihre Stellung im Institut“ Anfang des Sommersemesters eine Beschwerde in Form einer „Anklageschrift“, zunächst gerichtet gegen Margret Dietrich, bei der Fakultät ein.¹⁰⁷¹ Börge und Gregor planten, in dem Machtvakuum, das nach Kindermanns Weggang vom Institut entstand sich auf Kosten von Kainz und Dietrich zu profilieren. Doch Kainz intervenierte und die Fakultät wies den Antrag ab. Die Aktion hatte dann auch ein Nachspiel. Börge musste sämtliche Lehraufträge zurücklegen und die Begutachtung von Dissertationen

¹⁰⁶⁸ Vgl. ebd., fol. 39.

¹⁰⁶⁹ „Verzeichnis einer Josef Kainz - Sammlung“, eingelegt zwischen fol. 39 und fol. 40.

¹⁰⁷⁰ Ebd., fol. 40

¹⁰⁷¹ Ebd.

wurde ihm entzogen. Gregor wiederum war die Abnahme von Prüfungen im Hauptseminar untersagt und die Betreuung von Dissertationen nur mehr nach Überprüfung durch die Kommission vom Leiter zugewiesen. Kainz blieb bis Kindermann 1954 wieder eingesetzt wurde. In der Phase der Neuorientierung nach 1945 wandten sich ehemalige NSDAP-Mitglieder und NS-Sympathisanten gegen einander, um ihr eigenes wissenschaftliches Fortkommen in der Zweiten Republik zu sichern. Auch Kindermann und Dietrich sollten später einen Rechtsstreit mit Vagn Børge austragen und zu Gregor bestand bis zum Ende seiner Lehrtätigkeit am Institut ein von Konkurrenz bestimmtes Verhältnis.

Sowohl Castles als auch Kainz's Aufzeichnungen ist es zu verdanken, dass wir zumindest eine Dokumentation über die Bestände der Bibliothek und des Forschungsapparates aus dem Zeitraum 1945 bis 1954 haben. Die nächsten Jahre der Aufarbeitung des Archivs werden zeigen, welche von den genannten Materialien tatsächlich noch vorhanden sind und der Forschung wieder zugeführt werden können.

Kindermanns Rehabilitierung erfolgte im Jahr 1954 unter Protesten von Studierenden.¹⁰⁷²

Es ist erstaunlich wie ungebrochen er seinen Forschungsapparat weiter ausbaute.

Folgender Überblick soll seine Arbeitsweise veranschaulichen. Wie auch in seinen nach 1945 erschienen Publikationen knüpfte Kindermann an seine im Nationalsozialismus entwickelten Ideen und Projekt ungefiltert und ohne in Fragestellung seiner selbst an:

Spielplan-und Publikumsforschung

Die Quellen zur Erfassung der Größe des Publikums, der sozialen Zusammensetzung, politischer Gesinnung, Erwartungen und Reaktionen sind Berichte, Kritiken, Aufführungsdokumente wie Ankündigungen, Theaterzettel, Theaterzeitschriften, Verordnungen, Zensurakten und architektonische Skizzen zu Spielräumen. Teile des theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates waren darauf ausgerichtet, damit gezielt Publikumsforschung betreiben zu können:

Theaterzeitschriften, in der Anfangszeit vornehmlich diese aus der Sammlung Richard Gustav Busch, Theaterzettelsammlung, Kritiken-Sammlung, Sammlung Alfred Leuschke und Zensurarchiv Houben.

¹⁰⁷² Mayerhofer/Tschank (2008), S. 257.

Institutszeitschrift Maske und Kothurn

*Maske und Kothurn*¹⁰⁷³ konzipierte Kindermann, wie gesagt 1943, als „eine europäisch gedachte theaterwissenschaftliche Zeitschrift.“¹⁰⁷⁴ Um es mit den Worten von Birgit Peter auszudrücken, plante Kindermann damals in seiner Zeitschrift „größere ‚europäische‘ Zusammenhänge“¹⁰⁷⁵ in der Logik eines nach NS-Kriterien geordneten Europas zu thematisieren. Seinen Plänen zu Folge fragte er eine Liste potentieller Autoren, NS-Wissenschaftler aus Amsterdam, Athen, Bukarest, Kopenhagen bis nach Zagreb. Daneben griff Kindermann aber auch auf mit dem Institut bereits verbundene Persönlichkeiten zurück, darunter Vagn Børge, Joseph Gregor und Hans Heinz Borchardt.¹⁰⁷⁶ 1955 erschien das erste Heft von *Maske und Kothurn*.

Überarbeitung und Neuauflage des Burgtheaterbuchs

Im Archiv fand Birgit Peter ein Exemplar von Kindermanns Burgtheaterbuch. Spannend war daran, dass das Buch offensichtlich als Bearbeitungsexemplar für eine Neuauflage seines Buches verwendet wurde. Ein weiteres Projekt: die Überarbeitung des Buches, um es erneut nun an die Nachkriegszeit anzupassen. Eine „gründliche“ Überarbeitung des Textes für eine mögliche Publikation war zwingend notwendig. Wahrscheinlich wollte Kindermann die Popularität des Buches ausnützen, um nach der Überarbeitung nochmals Profit daraus schlagen zu können.

Unter Büchern im Archiv fand sich auch eine Ausgabe der ersten Auflage des Burgtheater-Buches von 1939, die Kindermann offensichtlich als Arbeitsgrundlage für eine von NS-Diktion bereinigte Fassung nach 1945 verwendet hatte.¹⁰⁷⁷ Die Seiten sind voller Bleistiftmarkierungen und Streichungen. An manchen Stellen im Text hat Kindermann am Rand bereits die Korrekturen eingetragen. Die Markierungen sind unterschiedlich in ihrer Stärke, je nach Eindeutigkeit des Textes sind die Unterstreichungen und Striche am Rand leicht oder stark. Wörter wie „Ostmark“, „rassisch“, „jüdisch“ und „slawisch“ sind auf allen Seiten kräftig durchgestrichen. Es geht eindeutig daraus hervor, dass Kindermann eine neuerliche Herausgabe seines Burgtheater-Buches, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit unter einem anderen Titel, geplant hatte. Die Arbeitsweise eigene Texte zu zerlegen und mit weiteren Quellen – ohne diese anzugeben – zu kompilieren, kann als Spezifikum von

¹⁰⁷³ *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge Zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 1955-.

¹⁰⁷⁴ Kindermann (1943), RB Nr. 1, S. 8.

¹⁰⁷⁵ Peter (2008), S. 49.

¹⁰⁷⁶ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁰⁷⁷ Heinz Kindermann, *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, 1939, bearbeitetes Exemplar, TFMA.

Kindermanns Wissenschaftsauffassung bezeichnet werden. Neben den Markierungen, trennte Kindermann ganze Kapitel heraus, vermutlich um sie besser umarbeiten zu können. Im Fall des Burgtheaterbuches sind dies Textstellen in denen er sich immer wieder euphorisch über deutschnationale Haltungen von Burgtheaterdirektoren des 19. Jahrhunderts äußerte sowie antisemitische Passagen, in denen er das „Jüdische“ scharf diffamierte.

Bedenkliche Wörter sind fester unterstrichen oder auch durchgestrichen.

„(...) Paul Schlenther, der bis dahin im Namen des Naturalismus und als Freund des Hauptmann-Kreises ironisch sein Presse-Richtschwert geschwungen hatte (...)“¹⁰⁷⁸

Auf einer anderen Seite ist „Hauptmann-Kreis“ stark unterstrichen, während Wörter wie „Ostmark“ und „rassisch“ durchgestrichen sind.¹⁰⁷⁹

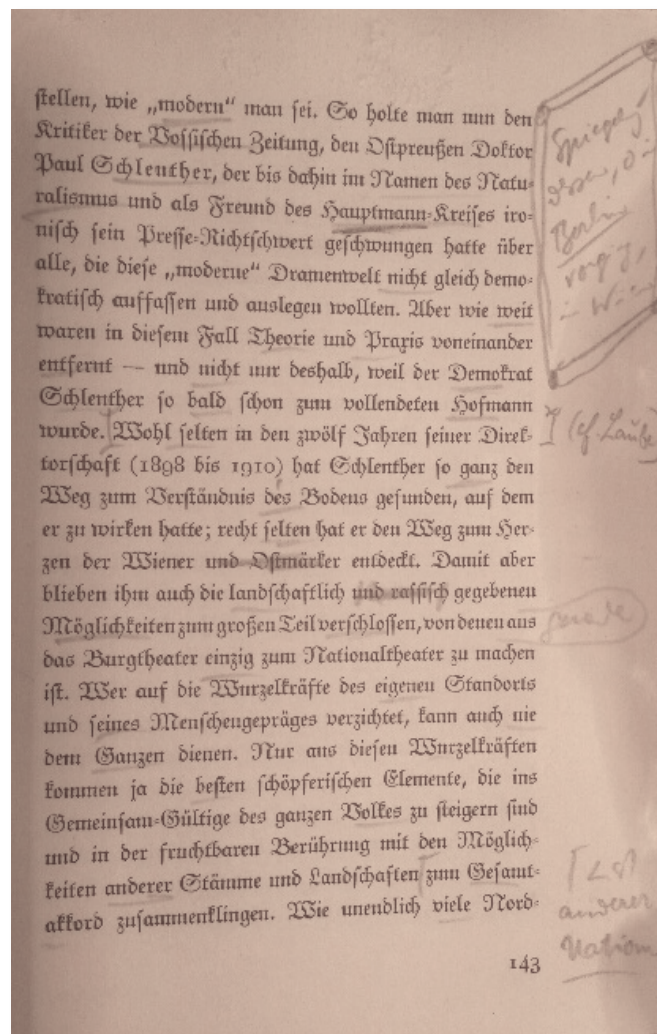


Abb. 11: Bearbeitete Seite des Burgtheaterbuches, Ausgabe von 1939.

¹⁰⁷⁸ Heinz Kindermann, *Das Burgtheater* (1939), bearbeitetes Exemplar, S. 143.

¹⁰⁷⁹ Ebd., S.143.

Dieses Archivfundstück ist ein seltener Beleg für die zutiefst opportunistische Haltung eines NS-Wissenschaftlers, der sich ab 1945 als großer europäischer Theaterforscher neu erfand. Daher ist die Sichtung, Aufbereitung und Erhaltung des noch vorhandenen Materials essentiell, um weitere fachhistorisch notwendige, detaillierte Forschungen zu ermöglichen.

11. Abkürzungsverzeichnis und Abbildungsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis

ÖStA/AdR - Österreichisches Staatsarchiv/Archiv der Republik (ÖStA/AdR)

FB TFM - Fachbereichsbibliothek Theater-, Film- und Medienwissenschaft

FB TFMA - Fachbereichsbibliothek Theater-, Film- und Medienwissenschaft Archiv

TFMA - Theater-, Film- und Medienwissenschaft Archiv

UAW - Archiv der Universität Wien

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Erster Eintrag im Inventarbuch, Inventarbuch Nr.1, FB TFM, Foto: Martina Cuba.

Abb. 2: Studierende des Zentralinstituts mit dem Tagebuch von 1809, Mappe Institutseröffnung
1943 Pressefotos, Bildarchiv TFMA, Foto: TFMA.

Abb. 3: Karteikarte zu Otto Tressler, Namen- und Sachregister, TFMA, Foto: Martina Cuba.

Abb. 4: Eintrag zu Heinz Kindermann, Alphabetische Schlagwortkartei, TFMA,
Foto: Martina Cuba.

Abb. 5: Eintrag zu Rainer Schlösser, Alphabetische Schlagwortkartei, TFMA, Foto: Martina Cuba.

Abb. 6: Eintrag zu Otto Tressler in der Rolle des Hannes, Register, Pub-Z, 43/1944, Observer,
TFMA, Foto: Martina Cuba.

Abb. 7: Eintrag zu Otto Tressler in der Rolle des alten Grutz, Register, Pub-Z, 43/1944, Observer,
TFMA, Foto: Martina Cuba.

Abb. 8: Eintrag zu Matthias Wiemann in der Rolle des Empedokles, Register, Pub-Z, 43/1944,
Observer, TFMA, Foto: Martina Cuba.

Abb. 9: Eintrag zu Otto Tressler in der Rolle des Hohen Alters, Sachkatalog zu den
Programmheften, TFMA, Foto: Martina Cuba.

Abb. 10: Dokumentarplastik Otto Tressler von Willi Kauer, TFMA, Foto: TFMA.

Abb. 11: Bearbeitete Seite des Burgtheaterbuches, Ausgabe von 1939, TFMA, Foto: Martina Cuba.

12. Literaturverzeichnis

- Aigner, Thomas, „Die Stadterweiterung als Vorlage“, in: Stühlinger, Harald R. (Hg.), *Vom Werden der Wiener Ringstrasse*, Wien: Metroverl., 2015, S. 169-191.
- „Albert Camersina“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 und Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarb. Aufl., Online Edition, http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_C/Camesina_Albert_1806_1881.xml, Stand: 02.02.2017.
- Andert, Frank, „Goldene Theatersouvenirs“, in: *Kötzschenbrodaer Geschichten Teil 53*, http://www.stadtapotheke-radebeul.de/fileadmin/user_upload/doc/apothekenspiegel/Koetzschenbrodaer_Geschichten_53.pdf, Stand: 17.02.2017.
- Annuß, Evelyn, „Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?“, in: Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: Transcript, 2016, S. 635-647.
- Arend, Sabine, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-) Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik*. Humboldt Univ. Berlin, Diss. 2009 <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arend-sabine-2009-07-15/PDF/arend.pdf>, Stand: 30.03.2017.
- Arthur und Heinrich Schnitzlers Nachlässe in der Cambridge University Library*, Website, <http://www.lib.cam.ac.uk/deptserv/manuscripts/schnitzler.html>, Stand: 02.02.2017.
- Bachmann, Ingeborg, „Requiem für Fanny Goldmann“, in: dies., *Das Buch Franza. Requiem für Fanny Goldmann; Texte des „Todesarten“-Projekts*, Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Zürich: Piper, 2008, S. 9-46.
- Badenhausen, Rolf (Hg.), *Die Bildbestände der Theatersammlung Louis Schneider im Museum der Preußischen Staatstheater Berlin. Systematischer Katalog*, Berlin: Selbstverl., 1938, (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 50).
- Balic, Haris, „Die fotografische Sammlung des Österreichischen Theatermuseums. Ein geschichtlicher Abriss“, in: Barbara Lesak (Hg.), *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900-1930*, Wien: Brandstätter, 2003, S. 33-37.
- Balk, Claudia, *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*, München: Hirmer, 1989.
- Balme, Christopher B., „„verwandt der Kern aller Menschen“ — Zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie“, in: Schmidt, Bettina E., Mark Münzel (Hg.), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*, Marburg: Curupira, 1998, S. 19-44.
- Balme, Christopher B., „Carl Niessen. „Handbuch der Theater-Wissenschaft“, in: *Forum Modernes Theater*, Jg. 24 H. 2 (2009), S 183-189.
- Balme, Christopher B., „Theaterwissenschaft — ein geschichtlicher Überblick“, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Tübingen: Narr, 2010, (Forum modernes Theater, Sonderheft), S. 11-19.
- Balme, Christopher, „Theaterikonographie“, in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl, Stuttgart: Metzler, 2014, S. 370-372.
- Barrelet, Jacques, „Frédéric Soret“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7233.php>, Stand: 02.02.2017.

- Bauernfeld, Eduard, *Aus Bauernfeld's Tagebüchern*, 2. Bde., Hg. von Carl Glossy, Wien: Konegen, 1895/96.
- Bayer, Josef, Oskar Teuber, Richard Wallaschek und Alexander Weilen, *Die Theater Wiens*, Wien: Gesell. für vervielfältigende Kunst, 1894-1909.
- Bausteine zum Deutschen Nationaltheater*, Organ der N.S.-Kulturgemeinde, 1933-1937, später *Deutsche Dramaturgie. Zeitschrift für die Probleme der darstellenden Künste*, 1942-1944.
- Benz, Richard, *Goethe und die romantische Kunst*, München: Piper, 1940.
- Berger, Herbert, *Die Grotesken Kostümentwürfe Ludovico Ottavio Burnacinis*, 2 Bd., Univ. Wien Diss., 1960.
- „Bertha Niederle“, *BiographiA*; <http://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/namen/n.htm>, Stand: 25.1.2017.
- Beyer, Paul, *National-Dramaturgie. Ein „erster“ Versuch; Praktische Untersuchungen über die nahe Zukunft der Dramatik in Deutschland*, Berlin: Theater-Tageblatt, 1933, (Der Weg zum Deutschen Nationaltheater 1).
- Bibliographie Hans Knudsen. Zum 2. Dezember 1951*, als Privatdruck dargebracht, Berlin: Ges. für Theatergeschichte, 1951, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 9).
- Bibliographie Carl Niessen*, Zusammengest. und hg. von Günter Hansen, Emsdetten: Legte, 1965.
- „Bien, Erich (2013)“, in: *Universitätsbibliothek NS-Provenienzforschung Restitutionen*, Website <http://bibliothek.univie.ac.at/provenienzforschung-restitutionen.html>, Stand: 30.03.2017.
- Bircher, Martin, *Musik und Dichtung. Handschriften aus den Sammlungen Stefan Zweig und Martin Bodmer*, Cologny-Genève, München: Saur, 2002.
- Birkin, Kenneth, „Joseph Gregor. Die Entstehung eines Richard Strauss Librettisten“, in: Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt am Main: Lang, 2006, S. 61-71.
- Bleier-Brody, Agnes, *Joseph Gregor. Bibliographie 1908-1958*, Berlin, 1958.
- Börge, Vagn, *Weltmacht Film. Das geistige Gesicht einer neuen Kunst*, Wien: Austria-Edition, 1960.
- Bordin, Oliver, „Herman-Walther Freys wissenschaftspolitische Bedeutung - eine Skizze“, in: Custodis, Michael (Hg.), *Herman-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerke; NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, Münster: Waxmann, 2014, S. 91-144.
- Bosch, Manfred, Hans-Joachim Hirsch, *Vom Bürgerschreck zum Theatervisionär. Moritz Lederer: europäischer Grenzgänger aus Mannheim; Eine Biographische Skizze*, Mannheim: V. Brandt, 1999.
- Brukner, Fritz, „Raimundiana“, in: *Deutscher Bibliophilen-Kalender. Jahrbuch für Bücherfreunde und Büchersammler* (1913), S. 129-135.
- Buchinger, Ingeborg, *Franz Gaul als Kostümzeichner. Franz Gauls Leben und theatralische Sendung*, Univ. Wien Diss, 1951.
- Buck, Elmar, *Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn*, Universität zu Köln, Kassel: Faste, 2001.

- Buhlan, Harald, *Theatersammlung und Öffentlichkeit. Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“*, Frankfurt a. M.: Lang, 1983.
- Burwik, Peter, *Die Bühnenbilder zu den Wiener Aufführungen von Richard Strauss-Opern. (1902 - 1965)*, 2 Bd., Univ.Wien Diss., 1970.
- Canz, Sigrid, „Karl Maria Swoboda (1889-1977) Kunsthistoriker. Wissenschaftler zwischen Wien und Prag“, in: Glettler, Monika, Alena Mišková, *Prager Professoren 1938-1948. Zwischen Wissenschaft und Politik*, Essen: Klartext, 2001, S. 175-190.
- Cargnelli, Christian, „„Das Seiende und Ewige selbst“. Die Anfänge der Filmwissenschaft in Wien am (Zentral)Institut für Theaterwissenschaft“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 213-226.
- Carl Niessen, dem Nestor der Theaterwissenschaft zum 70. Geburtstag am 7. Dez. 1960, Emsdetten: Lechte, 1961.
- „Carl Niessen und das Kölner Theatermuseum“, Kleine Kubus Ausstellung, Kölnisches Stadtmuseums von 14. Juni bis 15. September 2016, *Kölnisches Stadtmuseum*, Website, <http://www.museenkoeln.de/koelnisches-stadtmuseum/default.aspx?s=1>, Stand: 02.02.2017.
- Castle, Eduard, „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft Wien“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1945/46*, Wien: Gerlach & Wiedling, 1946, S. 234-241.
- Christmann, Hans Helmut, *Frau und „Jüdin“ an der Universität. Die Romanistin Elise Richter. Wien 1865 - Theresienstadt 1943*, Mainz: Verl. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1980.
- Corssen, Stefan, „„Liebhaben, was übrig geblieben ist“ - Leben und Werk des Theaterwissenschaftlers Max Herrmann (1865-1942)“, in: Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.), *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*, Berlin: Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 1992, S. 7-18.
- Corssen, Stefan, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Tübingen: Niemeyer, 1998, (Theatron 24).
- Custodis, Michael, „Kontinuität und Loyalität - Freys Wissenschaftsnetzwerk“, in: ders. (Hg.), *Herman-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerke; NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, Münster: Waxmann, 2014, S. 29-42.
- Czeike, Felix, *Historisches Lexikon Wien. In 6 Bänden*, Wien: Kremayr & Scheriau, 1994.
- Danielczyk, Julia, „Die Wiener Stadtbibliothek 1905-1938“, in: dies. (Hg.), *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 2006, S. 96-147.
- Danielczyk, Julia, *Archive für Literatur. Editionsunternehmungen oder hilfswissenschaftliche Institutionen?; Ein Beitrag zur Erforschung der Geschichte der österreichischen Literaturarchive (1878-1918)*, Master Thesis für den Interuniversitären Universitätslehrgang Master of Science (MSc) Library and Information Studies, März 2007.
- Danielczyk, Julia, „Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 27-38.

Das Nationaltheater. Schriftenreihe des theaterwissenschaftlichen Instituts der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Theaterwissenschaftliches Institut (Hg.), 1939-.

„Das Theaterarchiv Leuschke“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 26. November 1943.

Delavos, Paul M., Carolin Herfert, „„Alltagsgeschäfte“ - Daten und Fakten zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.): *„Wissenschaft nach der Mode“? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien, Lit, 2008, S. 52-75.

Denk, U., „Joseph Feil“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 und Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarb. Aufl., Online Edition, http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_F/Feil_Joseph_1811_1862.xml, Stand: 02.02.2017.

Denkmäler des Theaters. Inszenierung / Dekoration, Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten; Nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und verwandter Sammlungen, Österreichische Nationalbibliothek, Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler des Theaters (Hg.), Wien, 1925-1930.

Der Weg zum deutschen Nationaltheater. Theater-Tageblatt; Schriftenreihe Des Theater-Tageblatts, 1933.

Deutsche Bibliographische Gesellschaft (Hg.), *Veröffentlichungen der Deutschen Bibliographischen Gesellschaft*, Berlin, 1904-1912.

Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Heinz Kindermann (Hg.), in Gemeinschaft mit Walter Brecht, Dietrich Kralik, Leipzig: Reclam, 1930 - 1943.

Deutsche Verwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone, *Liste der auszusondernden Literatur*, Zweiter Nachtrag, Berlin: Deutscher Zentralverl., 1948, <http://www.polunbi.de/bibliothek/1948-nslit-k.html>, Stand: 02.02.2017.

„Die Eröffnung des Bundestheatermuseums“, in: *Wiener Zeitung*, 23.12.1932.

Die Theatersammlungen des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität zu Köln in Schloss Wahn bei Köln. Ein Bericht, Redaktion P[eter] Behrendsen, Manfred Boetzkes, Harald Buhlan, Günther Erken [u.a.], Köln: Selbstverl. des Instituts für Theaterwissenschaft, 1973, (Wahn Press 10) [Typoskript].

Diederichsen, Diedrich, „Theatersammlung der freien und Hansestadt Hamburg“, in: Gesellschaft für Theatergeschichte.V.(Hg.), *Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)*, Berlin: Selbstverl., 1985, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 33), S. 55-67.

Dietrich, Margret, *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 17. Jahrhundert. (Vom Spätmittelalter zum Barock)*, Univ. Wien Diss., 1944.

Dietrich, Margret, *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit*, Wien: Sexl, 1951.

Dilthey, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Bd. 1, Leipzig: Duncker & Humboldt 1883.

Dinger, Hugo, *Dramaturgie als Wissenschaft*, 2 Bd., Leipzig: Veit, 1904.

Drewniak, Bogusław, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium Deutscher Zeitgeschichte 1933 - 1945*, Düsseldorf: Droste, 1983.

- Ecker, Karl, „Die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in den Jahren 1932-1946“, in: Gregor, Joseph, *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Wien: Bauer, 1947, S. 5-45.
- Ludwig Eisenberg, *Ludwig Eisenberg's großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig: List, 1903.
- „Elise Richter Todesfallanzeige“, in: *holocaust.cz. Datenbank der digitalisierten Dokumente*, <http://www.holocaust.cz/de/datenbank-der-digitalisierten-dokumenten/dokument/96870-richter-elise-todesfallanzeige-ghetto-theresienstadt/>, Stand: 30.03.2017.
- Ellrich, Lutz, „Carl Niessens Handbuch der Theater-Wissenschaft. Versuch einer Relektüre“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 175-192.
- Englhart, Andreas, „»Keine eindeutige Persönlichkeit« – Der »Theaterprofessor« Artur Kutscher und die Theaterwissenschaft an der Universität München“, in: Elisabeth Kraus (Hg.), *Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze; Teil II*, München: Utz, 2008, (Beiträge zur Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München für das Universitätsarchiv 4), S. 49-62.
- Englhart, Andreas, „Theaterwissenschaft“, in: Jürgen Elvert, (Hg.), *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*, Stuttgart: Steiner, 2008, S. 863-898.
- „Ergebnisse der 38. Beiratssitzung vom 28. September 2007. Richter Helene und Elise Dr“, *Kommission für Provenienzforschung*, <http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2014/04/Richter.pdf>, Stand: 02.02.2017.
- „Ergebnisse der 43. Beiratssitzung vom 03. Oktober 2008. Margarethe und Eva Henriett Sonnenthal“, *Kommission für Provenienzforschung*, <http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2014/04/Sonnenthal.pdf>, Stand: 02.02.2017.
- „Ergebnisse der 71. Beiratssitzung vom 15. Mai 2014. Druckschriften der ONB 201-05-14“, *Kommission für Provenienzforschung*, http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2015/05/Druckschriften_ONB_2014-05-15.pdf, Stand: 02.02.2017.
- „Erwin Kerber“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*, Bd. 3, Wien: Verl. der Österr. Akademie der Wissenschaften, 1965, S. 297.
- Europäische Theaterausstellung 1955. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien Künstlerhaus 20. September - 5. Dezember 1955, bearb. von Franz Hadamowsky und Heinz Kindermann, Wien: Frick, 1955.
- Faust auf der Bühne, Faust in der bildenden Kunst. Katalog der Ausstellungen Faust auf der Bühne, Faust in der bildenden Kunst*; Zur Jahrhundertfeier der Uraufführung des ersten Teiles in Braunschweig veranstaltet von der Landeshauptstadt Braunschweig und der Goethe-Gesellschaft, Goethe-Lessing-Jahr 1929, Bearb. von Carl Niessen, Berlin: Klopp, 1929.
- Fischer-Lichte, Erika, „Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Eine bedenkenswerte Konstellation“, in: Fischer-Lichte, Erika, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (Hg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr, 1994, (Forum modernes Theater Schriftenreihe 15), S. 13-24.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Narr, 2010.

- Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript, 2012.
- „Franz Hadamowsky“, in: *Wien Wiki Website*,
https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Franz_Hadamowsky, Stand: 25.1.2017.
- Freydank, Ruth, *Der Fall Berliner Theatermuseum*, Berlin: Pro Business, 2011.
- Fricke, Kurt, *Spiel am Abgrund. Heinrich George; eine politische Biographie*, Halle (Saale), mdv, 2000.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Führer durch die Internationale Ausstellung für Theaterkunst. Wien, September - Oktober 1936*, Wien: Verl. der Ges. der Freunde der Nationalbibliothek, 1936.
- Fulda, Daniel „Rehfisch, Hans“, in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 280[Online-Version],
<https://www.deutsche-biographie.de/gnd116392401.html#ndbcontent>, Stand: 20.03.2017.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.), *Deutsches Bühnenjahrbuch, Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen*, Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges., 1915-.
- Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. - Website*,
http://www.theatergeschichte.org/wir_ueber_uns.htm, Stand: 02.02.2017.
- Gilder, Rosamond, George Freedley, *Theatre Collections in Libraries and Museums. An International Handbook*, London: Stevens and Brown, 1936.
- Girshausen, Theo, „Zur Geschichte des Fachs“, in: Möhrmann, Renate (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1990, S. 21-37.
- Gladt, Karl, „Hundert Jahre Stadtbibliothek“, in: *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Stadtbibliothek 1856-1956*, Wien: Jugend und Volk, 1956, S. 18-45.
- Glossy, Karl, *Fach-Katalog der Abtheilung für deutsches Drama und Theater. Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892*, Wien: Selbstverl. D. Ausstellungs-Commission, 1892.
- Glossy, Carl, „Zur Geschichte des Trauerspiels „König Ottokars Glück und Ende““, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, Jg. 9, Wien: Konegen, 1899, S. 213-247.
- Glossy, Karl, *Wiener Studien und Dokumente. Zum 85. Geburtstag des Verfassers*, Wien: Steyrermühl, 1933.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Ein Fragment von Goethe; Aechte Ausgabe*, Leipzig: G. J. Göschen, 1790.
- Goethe-Jahrbuch*, Frankfurt, M.: Rütten & Loening, 1880-1913, Weimar: Böhlau, 1914.
- Gollmitz, Renate, „Die Max Herrmann-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz“, in: *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien; Eine Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft e.V.* (2003), H. 23/24, S. 60-62.
- Goltz, Maren, Werner Greiling (Hg.), *Herzog Georg II. Von Sachsen-Meiningen (1826-1914). Kultur Als Behauptungsstrategie?*, Köln: Böhlau, 2015.
- Grabenweger, Elisabeth, *Germanistik in Wien. Das Seminar für deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897-1933)*, Berlin: De Gruyter, 2016.

- Gregor, Joseph, „Von Sammlern und Sammlungen“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 23. 09. 1924.
- Gregor, Joseph, *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zürich: Amalthea-Verl., 1928.
- Gregor, Joseph, „Katalogisierung von theatralischen Beständen“, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, H. 8/9 (1929), S. 433-449.
- Gregor, Joseph, Franz Hadamowsky, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*. Bd. 2; *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek*, Wien: Höfels, 1930.
- Gregor, Joseph, *Das Amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*, Zürich: Amalthea, 1931.
- Gregor, Joseph, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich: Phaidon-Verl., 1933.
- Gregor, Joseph „Die Theatersammlung der Nationalbibliothek in den Jahren 1922-1932“ in: Hadamowsky, Franz, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 3, *Das Theater in der Leopoldstadt 1781-1860*. Wien: Österr. Staatsdruckerei, 1934. S.7-37.
- Gregor, Joseph, *Richard Strauss. Der Meister der Oper*, München: Piper, 1939.
- Gregor, Joseph, „Entwicklung der Theatersammlung an der Nationalbibliothek in Wien“, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, H. 1/2 (1940), S. 36-44.
- Gregor, Joseph, *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben und des Werken des Geistes und der Politik*, Wien: Gallus, 1941.
- Gregor, Joseph „Die Theaterabteilung der Nationalbibliothek und ihre Katalogisierung“ in: Niederle, Bertha, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 4, *Der Nachlass Josef Kainz. Katalogaufnahme nach den Beständen der Nationalbibliothek*, Leipzig: Harrassowitz, 1942, S. VII-XII.
- Gregor, Joseph, „Die Ausstellung „Hebbel und Wien““, in: *Hebbel und Wien. Ausstellung der Nationalbibliothek*, Wien, 1942, S. 5-12.
- Gregor, Joseph, *Das Theater des Volkes in der Ostmark*, Wien: Dt. Verl. für Jugend und Volk, 1943.
- Gregor, Joseph, „Theatermuseen. Vortrag, gehalten im Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien am 26. Oktober 1945“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1945/46*, Wien: Gerlach & Wiedling, 1946, S. 242-259.
- Gregor, Joseph, „Der Mann mit der drohenden Hand“, in: ders., *Casanova in Petersburg*, Wien: Bauer Verl., 1947. S. 143-181.
- Gregor, Joseph, *Geschichte des österreichischen Theaters. Von seinen Ursprüngen bis zum Ende der ersten Republik*, Wien: Donau Verl., 1948.
- Grillparzer, Franz, *Grillparzers Werke. In sechs Bänden*, Hg. von Heinz Kindermann, Leipzig: Reclam, 1941a.
- Gschiel, Christina, „Joseph Gregor und die Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien – rastlose Tätigkeit im Interesse der Sammlung“, in: Blimlinger, Eva (Hg.), *Praxis des Sammelns*, Wien: Böhlau, 2014, 264-297.
- Hadamowsky, Franz, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 3, *Das Theater in der Leopoldstadt 1781-1860*. Wien: Österr. Staatsdruckerei, 1934.

- Hadamowsky, Franz, *Hugo Thimig erzählt von seinem Leben und dem Theater seiner Zeit. Briefe und Tagebuchnotizen*, Graz: Böhlau, 1962.
- Haider, Hilde, „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien, in: Grandner, Margarete, Gernot Heiss, *Zukunft Mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, Innsbruck, Wien: Studien-Verl., 2005, S. 137-155.
- Hall, Murray G., Christina Köstner, ... *Allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern Eine österreichische Institution in der NS-Zeit*, Wien: Böhlau, 2006.
- Hausmann, Frank-Rutger, *Die Geisteswissenschaften im „Dritten Reich*, Frankfurt: Klostermann, 2011.
- Hebbel Jahrbuch 1942*, Hebbel-Gesellschaft (Hg.), Jg. 3, Heide: Boyens, 1942.
- „56883 Helene Richter“, in: *holocaust.cz. Opferdatenbank*, <http://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/56883-helene-richter/>, Stand: 30.03.2017.
- „Helene Richter Todesfallanzeige“, in: *holocaust.cz. Datenbank der digitalisierten Dokumente*, <http://www.holocaust.cz/de/datenbank-der-digitalisierten-dokumenten/dokument/88082-richter-helene-todesfallanzeige-ghetto-theresienstadt/>, Stand: 30.03.2017.
- Hellhammer, Anja, „Im Atelier des Fotografen. Theaterfotografie im 19. Jahrhundert“, in: Buck, Elmar, *Vision, Raum, Szene. Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn*, Universität zu Köln, Kassel: Faste, 2001, S. 344-350.
- Herder, Sabine, „Carl Niessen und das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln“, in: Pape, Walter (Hg.), *Zehn Jahre Universitätspartnerschaft. Univerzita Karlova v Praze – Universität zu Köln*; Kolloquium zur Universitäts- und Fachgeschichte, S. 135-156.
- Herrmann, Max, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann, 1914.
- Herrmann, Max, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes (Nach dem Stenogramm)“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe XXII*, Nr 3/4 (1974), S. 351-353.
- Hirte, Ronald, Harry Stein, „Die Beziehungen der Universität Jena zum Konzentrationslager Buchenwald“, in: Hoßfeld, Uwe, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 361-398.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*, Univ. Wien, Habil. Schr. 2011.
- Höhne, Steffen, *August Sauer (1855 - 1926). Ein Intellektueller in Prag zwischen Kultur- und Wissenschaftspolitik*, Wien: Böhlau, 2011.
- Hofer, Leopoldine, *Oskar Katann (1885-1967). Sein Leben und sein Werk*, Univ. Wien, Dipl. Arb. 1974.
- Hoffrath, Christiane, *Bücherspuren. Das Schicksal von Elise und Helene Richter und ihrer Bibliothek im "Dritten Reich"*. 2., durchges. und erg. Aufl., Köln: Böhlau, 2010.
- Hofinger, Johannes, *Die Akte Leopoldskron. Max Reinhardt, das Schloss, Arisierung und Restitution*, Salzburg: Pustet, 2005.
- Hofmannsthal, Hugo von, „Denkmäler des Theaters“, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1955. S. 218-222.

- Hohenlohe, Franz zu, *Stephanie. Das Leben meiner Mutter*, Wien: Amalthea-Verl., 1991.
- Hollender, Martin, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865 - 1942). Leben und Werk*, Berlin: Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz, 2013.
- Houben, Heinrich Hubert, *Studien über die Dramen Karl Gutzkows. 1. Hinterlassene Dramen-Entwürfe. 2. "Ein weisses Blatt"*, Düsseldorf: Tönnies, 1898.
- Houben, Heinrich Hubert, *Hier Zensur — wer dort?. Antworten von gestern auf die Fragen von heute*, Leipzig: Brockhaus, 1918.
- Houben, Heinrich Hubert, *Der gefesselte Biedermeier. Literatur, Kultur, Zensur in der guten, alten Zeit*, Leipzig: Haessel, 1924.
- Houben, Heinrich Hubert, *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*, Hildesheim: Olms, 1924-1928.
- Houben, Heinrich Hubert, *Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*, Berlin: Gersbach, 1926.
- Houben, Heinrich Hubert, *Nicht 30, sondern 50 Jahre Urheberrecht!. Ein Wort in letzter Stunde*, Berlin: Avenarius, 1927.
- Hulfeld, Stefan, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Bern: Chronos, 2006.
- Hulfeld, Stefan, Birgit Peter, „Die Entwicklung der Theaterwissenschaft an der Universität Wien seit ihrer Institutionalisierung 1943“, in: Fröschl, Karl Anton, Friedrich Stadler, Katharina Kniefacz, Herbert Posch, *650 Jahre Universität Wien – Aufbruch ins neue Jahrhundert. Reflexive Innensichten aus der Universität; Disziplinengeschichten zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik*, Göttingen: V & R Unipress, 2015, S. 111-120.
- Hüpping, Stefan, *Rainer Schlösser (1899 - 1945). Der „Reichsdramaturg“*, Bielefeld: Aisthesis 2012.
- Ibach, Alfred, *Die Wessely. Skizze ihres Werdens*, Wien: Frick, 1943.
- Illmayer, Klaus, „Ein folgenloser Wechsel. Die Ablösung Heinz Kindermanns durch Eduard Castle 1945“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?, *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 150-171.
- Illmayer, Klaus, *Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich*, Univ. Wien, Phil. Dipl., 2009.
- Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, Grillparzer-Gesellschaft (Hg.), Wien, 1890/91-1936, 1941-1944, 1953-.
- Jenkners, Hans, *August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters . Dargestellt nach seinem theoretischen Hauptwerk „Kunst und Natur“*, Berlin: Pieper, 1929.
- Institut für österreichische Geschichtsforschung (IÖG)*, Website, <https://www.geschichtsforschung.ac.at>, Stand: 02.02.2017.
- Italien. Monatsschrift der Deutsch-Italienischen Gesellschaft*, Werner von der Schulenburg (Hg.), Hamburg: Broschek 1942 - 1944.
- Katann, Oskar, *Die Wiener Stadtbibliothek*, Wien: Elbemühl, 1926.

- Kayssler, Friedrich, *Wandlung und Sinn. Künstlerarbeit und Schauspielkunst*, Potsdam: Rütten & Loening, 1943.
- Kerber, Erwin, *Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele*, München: Piper, 1935.
- Kindermann, Heinz, *J. M. R. Lenz und die deutsche Romantik. Ein Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte romantischen Wesens und Schaffens*, Wien: Braumüller, 1925.
- Kindermann, Heinz, „Shakespeare und das deutsche Volkstheater. Festvortrag bei der Jahrestagung 1936 der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“, in: *Shakespeare-Jahrbuch*, Bd. 72, Neue Folge, Bd. 13, 1936.
- Kindermann, Heinz, *Die Commedia dell'arte und das deutsche Volkstheater*, Leipzig: Keller, 1938.
- Kindermann, Heinz, „Drama und Dramatiker der Ostmark“, in: *Die Westmark*, Jg. 4, (1938), S. 12-15.
- Kindermann, Heinz, *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, Wien: Luser, 1939.
- Kindermann, Heinz, *Der Lebensraum des Burgtheaters*, Wien: Luser, 1939a.
- Kindermann, Heinz, „Grillparzers Staatstragödien“, in: *Das Prisma. Blätter der Städtischen Bühne Bochum*, Bochum, 1940/41, S. 164-171.
- Kindermann, Heinz, „Ferdinand Raimund der Volksdramatiker unserer Nation“, in: *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, H. 9/11 (1941), S. 1-11.
- Kindermann, Heinz, „Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit“, in: *Hebbel Jahrbuch 1942*, Hebbel-Gesellschaft (Hg.), Jg. 3, Heide: Boyens, 1942, S. 100-126.
- Kindermann, Heinz, *Theater und Nation*, Leipzig: Reclam, 1943.
- Kindermann, Heinz, *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, Wien: Wiener Verl., 1943a.
- Kindermann, Heinz, *Hölderlin und das deutsche Theater*, Wien: Frick, 1943b, (Vorträge des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, 1).
- Kindermann, Heinz, *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit*, Wien: Frick, 1943c.
- Kindermann, Heinz, *Rundbrief des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.), Nr. 1 - Nr. 5, Wien: Holzhausen, 1943-1944.
- Kindermann, Heinz, *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, Wien: Wiener Verl., 1944.
- Kindermann, Heinz, *Die europäische Sendung des deutschen Theaters*, Universität Wien (Hg.), Wien, 1944a, (Wiener wissenschaftliche Vorträge und Reden 10).
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien: Bauer, 1948.
- Kindermann, Heinz, „Nekrolog Walter Brecht“, in: *Wissenschaft und Weltbild. Zeitschrift für Grundfragen der Forschung und Weltanschauung*, Wien (1950), S. 413.
- Kindermann, Heinz, „Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft“, in: *Wissenschaft und Weltbild. Monatsschrift für alle Gebiete der Forschung*, Jg. 6 H. 9 (1953), S. 325-333.
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg: O. Müller, 1957-1974.

- Kindermann, Heinz, „Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographie“, in: *Maske und Kothurn*, Jg. 3 H. 1/2, Wien: Böhlau, 1957, S. 289-293.
- Kindermann, Heinz, „Theaterwissenschaft“, in: Hürlimann, Martin, Verner Arpe, *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich: Atlantis-Verl., 1966, S. 414-433.
- Kirsch, Mechtild, „Die Anfänge der Theaterwissenschaft in Köln — Carl Niessen und die „totale“ Theaterwissenschaft“, in: Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.), *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*. Berlin: Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 1992, S. 29-37.
- Kirsch, Mechtild, „Heinz Kindermann. Ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler“, in: Barner, Wilfried, Christoph König (Hg.), *Zeitenwechsel*, Frankfurt am Main, 1996, S. 47-59.
- Kirschstein, Corinna, „„Ein „gefährliches Verhältnis“ - Theater, Film und Wissenschaft in den 1910er und 1920er Jahren“, in: Kreuder, Friedemann, Stefan Hulfeld, Andreas Kotte (Hg.), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Tübingen: Narr, 2007, (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 36), S. 179-189.
- Kirschstein, Corinna *Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipzig: Leipziger Univ. Verl., 2009, (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1).
- Kirschstein, Corinna, „„Der Berufensten einer“. Alber Köster und die Leipziger Theaterwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: Hulfeld, Stefan, Birgi Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009a, S. 83-98.
- Klara, Winfried, *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*, Berlin: Elsner Verlagsges., 1936.
- Klara, Winfried, Max Herrmann und Antonius Jammers, *Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot; von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet*, Berlin: Freunde D. Staatsbibl. zu Berlin, 2005.
- Klee, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- Klein-Seger, Herta, *Bühnentechnik und Inszenierungsform des Darmstädter Hofoperentheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bd., Univ.Wien Diss., 1966.
- Klingemann, Ernst August Friedrich, *Faust. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig: Reclam, 1917.
- Knudsen, Hans, *Wesen und Grundlagen der Theaterkritik*, Berlin: Langen/Müller, 1935.
- Knudsen, Hans, „50 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte, 50 Jahre theatergeschichtliche Forschung. Vortrag, gehalten bei der Festveranstaltung am 6. April 1952“, *Gesellschaft für Theatergeschichte. 1902 - 1952; Ein halbes Jahrhundert Gesellschaft für Theatergeschichte E. V.*, Berlin: Selbstverl., 1952, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 10), S. 3-12.
- Knudsen, Hans, *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart: Kohlhammer, 1971.
- Koar, Heinz, „Nach Zürich verschenkt, weil Köln nicht wollte“, 24.11.1955, in: *Zeit online*, <http://www.zeit.de/1955/47/nach-zuerich-verschenkt-weil-koeln-nicht-wollte>, Stand 03.02.2017.

- Koop, Volker, *Himmlers Germanenwahn. Die SS-Organisation Ahnenerbe und ihre Verbrechen* Berlin: be.bra-Verl., 2012.
- Köppl, Rainer M., „Das Tun der Narren“, in: Möhrmann, Renate (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1990, S. 351-369.
- Köster, Albert, „Ziele der Theaterforschung“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Jg. 24 (1922), S. 485-507.
- Köstner, Christina, „„Eine „bibliophile Seltenheit“. Provenienzforschung an der Fachbereichsbibliothek Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »*Wissenschaft nach der Mode*«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 135-149.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau, 2005.
- Kreuder, Friedemann „Theaterhistoriographie“, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl, Stuttgart: Metzler, 2014, S. 368-370.
- Krisper, Bernhard, „Die Übernahme von Hugo Thimigs Theater-Sammlung durch die Österreichische Nationalbibliothek unter dem Aspekt von Thimigs Verhältnis zu Joseph Gregor“, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Seminararbeit für Birgit Peter 2006/2007.
- Krivanec, Eva, *Krieg auf der Bühne - Bühnen im Krieg. Zum Theater in vier europäischen Hauptstädten (Berlin, Lissabon, Paris, Wien) während des Ersten Weltkriegs*, Univ. Wien Diss., 2009.
- Krivanec, Eva, „Krieg - Theater - Archiv: Theater im Ersten Weltkrieg als Thema der frühen Theaterwissenschaft“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 99-116.
- Krivanec, Eva, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg*, Bielefeld: Transcript-Verl., 2012.
- Kröll, Katrin, „Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ‚germanische Zukunft Europas‘. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weiser, Höfler, Wolfram, Stumpfl) und das Konstrukt eines ‚anderen‘ Mittelaltertheaters“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009, S. 133-174.
- Kürschner, Joseph, „Klingemann, Ernst August Friedrich“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 16 (1882), S. 187–189, Online-Version, https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Klingemann,_August&oldid=2500039, Stand: 28.03.2017.
- Kutscher, Artur, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München: Desch, 1949.
- Kutscher, Artur, *Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater*, München: Ehrenwirth, 1960.
- Kutscher, Artur „Stilkunde des Theaters (Auszug) (1936)“, in: Klier, Helmar (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1981, S. 100-117.
- „Lehmann Adressbuch“, *Wien Wiki Website*, [https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Lehmann_\(Adressbuch\)](https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Lehmann_(Adressbuch)), Stand: 02.02.2017.

- Lerch, Hansruedi, „Edmund Stadler“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9559.php>, Stand: 02.02.2017.
- Lesak Barbara (Hg.), *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900-1930*, Wien: Brandstätter, 2003.
- Leuschke, Alfred, „Die Familie Höcker“, in: *Bühne und Welt*, 13.1911, Bd. 2, S. [411]–416.
- Leuschke, Alfred, „Pauline Ulrich“, in: Ludwig Geiger, Heinrich Stümcke, *Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Ludwig Geier zum 70. Geburtstag 5. Juni 1918 als Festgabe dargebracht*, Berlin: Behr, 1918, S. 453-462.
- Liste der gesperrten Autoren und Bücher. Maßgeblich für Buchhandel und Büchereien und Nachträge zur Liste der gesperrten Autoren und Bücher*, Bundesministerium für Unterricht (Hg.), Wien Jänner 1946.
- Löscher, Monika, „Provenienzforschung an der Universitätsbibliothek Wien – Der dezentrale Bereich“, in: Alker, Stefan, Christina Köstner, Markus Stumpf (Hg.), *Bibliotheken in der NS-Zeit. Provenienzforschung und Bibliotheksgeschichte*, Göttingen: V&R unipress, Vienna University Press, 2008, S. 257-271.
- Lothar, Rudolf, *Das Wiener Burgtheater*, Leipzig: Seemann, 1899.
- Marx, Peter W., *Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, Tübingen: Francke, 2006.
- Matuschek, Oliver, *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*; Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften, Wien: Inlibris, 2005.
- Matuschek, Oliver, *Stefan Zweig. Drei Leben, eine Biographie*, Frankfurt a. M: Fischer, 2008.
- Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*, Hg. von Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., Berlin: Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 1992. (= Ausstellungsführer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin ; 26).
- Mayer, Friedrich Arnold, Felix von Trojan, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. 1, *Katalog der "alten Bibliothek" des Theaters an der Wien*, Wien: Höfels, 1928.
- Mayerhofer, Claudia, Gerald Tschank, „Chronologie des Instituts für Theaterwissenschaft 1943-1955“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 244-258.
- „Medienbeobachtung in drei Jahrhunderten“, in: *Observer Geschichte*, <https://www.observer.at/unternehmen/geschichte/>, Stand 02.02.2017.
- Meissl, Sebastian, „Germanistik in Österreich. Zu ihrer Geschichte und Politik 1918-1938“, in: Kadrnoska, Franz (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien: Europaverl., 1981, S. 475-496.
- Meissl, Sebastian, „Der „Fall Nadler“ 1945-1950“, in: ders. (Hg.), *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945 - 1955*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 1986, S. 281-301.
- Mertens, Christian, „Die Wiener Stadtbibliothek 1938-1956“, in: Danielczyk, Julia (Hg.), *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 2006, S. 171-190.

- Minor, Jakob, *Aus dem alten und neuen Burgtheater*, Wien: Amalthea-Verl., 1920.
- Míšková, Alena, „Deutsche Professoren aus den böhmischen Ländern. „Flüchtlinge“ in der Zeit vor und nach den Münchner Verhandlungen“, in: Glettler, Monika, Alena Míšková, *Prager Professoren 1938-1948. Zwischen Wissenschaft und Politik*, Essen: Klartext, 2001, S. 27-43.
- Morgner, Marion, *Verlorenes Weltwunder. Das Bernsteinzimmer; Die Suche nach einem Mythos in Mitteldeutschland*, 2011.
- Mövius, Ruth, „Das Vermächtnis Max Herrmanns“, in: *Theater der Zeit*, Jg. 15 H. 9 (1960), S. 37-40.
- Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt a. M.: Lang, 2006.
- Mühlegger-Henhapel, Christiane, „Die Sammlung als Denkmal. Joseph Gregor und das Österreichische Theatermuseum“, in: dies. (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt a. M.: Lang, 2006, S. 33-45.
- Mühlegger-Henapel, Christiane, „Schon wieder viel zu viel gedichtet“. Richard Strauss und Joseph Gregor; Briefe zu des *Esels Schatten*, in: dies. (Hg.), *25 Jahre Theatermuseum im Palais Lobkowitz*, Wien: Holzhausen, 2016, S. 29-42.
- „Münster Theatersammlung Busch“, in: *Universität und Landesbibliothek Münster Website*, <https://www.ulb.uni-muenster.de/hbw/bibliotheken/muenster-busch/>, Stand 20.03.2017.
- Münz, Rudolf, „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* XXIII, H. 3/4 (1974), S. 333-348.
- Mussolini Benito, Giovacchino Forzano: *Cavour. Schauspiel in 3 Akten*, Übersetzung und Einführung von Werner von der Schulenburg, Hamburg: Broschek, 1941.
- Nadler, Josef, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg: Habbel, 1912-1928.
- Nadler, Josef, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes .Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 4., völlig Neubearb. Aufl., Berlin: Propyläen-Verl., 1938.
- Nadler, Josef, *Literaturgeschichte Österreichs*, Linz: Österr. Verl. f. Belletristik u. Wissenschaft, 1948.
- Nagel, Anne C., *Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934-1945*, Frankfurt: Fischer, 2012.
- Nagl, Johann Willibald, Jakob Zeidler und Eduard Castle (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, Wien: Fromme, 1899-1937.
- Nedden, Otto C.A. zur, *Die Opern und Oratorien Felix Draesekes und ihre geschichtliche Stellung. Ein Beitrag zur neueren Geschichte der Oper und des Oratoriums*, Univ. Marburg Phil. Diss., 1926.
- Nedden, Otto C.A. zur, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter Verl., 1931.
- Nedden, Otto C. A. zur, *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert. Abhandlungen zum Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart*, Würzburg-Aumühle: Triltsch, 1940, (Das Nationaltheater 4).

- Niederle, Bertha, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 4, Der Nachlass Josef Kainz. Katalogaufnahme nach den Beständen der Nationalbibliothek*, Leipzig: Harrassowitz, 1942.
- Nieß, Wolfram, *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*, Univ. Wien, Phil. Dipl. 2007.
- Nieß, Wolfram, „Von den Chancen und Grenzen akademischer Selbstbestimmung im Nationalsozialismus. Zur Errichtung des Instituts für Theaterwissenschaft 1941-1943“, in: Ash, Mitchell G., Wolfram Nieß (Hg.), *Geisteswissenschaften im Nationalsozialismus. Das Beispiel der Universität Wien*, Göttingen V& R unipress, Vienna Universty Press, 2010, S. 225-259.
- Niessen, Carl *Studien zur Geschichte des Jesuiten-Dramas in Köln*, Univ. zu Köln, Habil. Schrift, 1919.
- Niessen, Carl (Hg.), *Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*, Wiesbaden: Steiner, 1928.
- Niessen, Carl, „Deutsches Theater hinter Stacheldraht“, in: ders., *Theater im Kriege*, Hg. vom Zentralarchiv für Kriegstheater am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln verbunden mit dem Theatermuseum, Emsdetten: Lechte, 1940, S. 8-15.
- Niessen, Carl, *Handbuch der Theater-Wissenschaft, Bd 1, Daseinsrecht und Methode. Ursprung und Wert der dramatischen Kunst*, Emsdetten: Lechte, 1949.
- Niessen, Carl, „Dank für die Glückwünsche“, in: *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*, Emsdetten: Lechte, 1952, S. 269-270.
- Niessen, Carl, „Aufgaben der Theaterwissenschaft (1926)“, in: Carl Niessen, *Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft*, Hg. von Günter Seehaus, Emsdetten: Lechte, 1971, S. 1-7.
- Nora, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin: Wagenbach, 1990.
- Obermaier, Walter, (Hg.), *Johann Strauss ent-arisiert. Die Sammlung Strauss-Meyszner; I Impulse für Forschung und Interpretation*, Wien: Wiener Stadt- u. Landesbibliothek, 2003.
- Oertel, Rudolf, *Österreichische Tragödie. Ein Spiel in 11 Bildern; frei nach geschichtlichen Motiven*, Berlin: Langen G. Müller, 1938.
- Papesch, Joseph, *Das Fegfeuer des deutschen Theaters*, Dessau: Rauch, 1925.
- Pausch, Oskar, *Geheimnis der Schöpfung. Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen Theatermuseum*, Wien: Böhlau, 1995.
- Payr, Martina, „„Alles wächst gut zusammen“. Fachbibliothek, Archive und Sammlungen am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft 1943-1945.“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 103-123.
- Pawlowsky, Verena, „Die Wiener Stadtbibliothek 1856-1904“, in: Danielczyk, Julia (Hg.), *Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik, 2006, S. 25-75.
- Perger, Arnulf, *Probleme des Theaters*, Prag: Noebe, 1944.
- Perger, Arnulf, *Grundlagen der Dramaturgie*, Graz: Böhlau, 1952.

- Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008.
- Peter, Birgit, „Wissenschaft nach der Mode“ Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945. Positionen und Stationen“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 15-57.
- Peter, Birgit, „Konzepte eines Theaters für die Jugend von 1932-1938“, in: Bauer, Gerald M., Birgit Peter (Hg.), »*Neue Wege*“. *75 Jahre Theater der Jugend*, Wien: Lit-2008, S. 25-41.
- Peter, Birgit, „Imago und Vergessen - Wienbilder und ihre unsichtbaren Urheber“, in: Stern, Frank (Hg.), *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938. Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, Wien: Böhlau, 2009, S. 439-461.
- Peter, Birgit, „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistische Ideologieproduktion“, in: Hulfeld, Stefan, Birgit Peter (Hg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte*. Maske und Kothurn, Jg. 55 H. 1/2, Wien: Böhlau, 2009a, S. 193-212.
- Peter, Birgit, „NS-ideologische Metamorphosen am Beispiel von Heinz Kindermann. Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer als deutsche Volksdramatiker“, in: Stephan Kurz, Michael Rohrwasser, Daniel Strigl (Hg.), *Der Dichter und sein Germanist. Symposium in Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*, Wien: New Academic Press, 2012, S. 81-95.
- Peter, Birgit, „Theaterhistorisches Archiv“, in: Feigl, Claudia (Hg.), *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien*, Wien: Böhlau, 2012a, S. 163-165.
- Peter, Birgit, „Antiziganismus, Antislawismus und Antisemitismus als Karrierestrategie. Über einen theaterwissenschaftlichen „Gründungsvater“, in: Rathkolb, Oliver (Hg.), *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien, Göttingen: V & R unipress, Vienna Univ. Press, 2013, S. 173-181.
- Peter, Birgit, „Heinz Kindermann (1894–1985, Theaterwissenschaft). Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“, in: Grabenweger, Elisabeth, Annegret Pelz (Hg.), *Die Antrittsvorlesung. Wiener Universitätsreden der Philosophischen Fakultät*, Wien: V & R unipress, Vienna Univ. Press, geplant für 2015 [noch nicht erschienen].
- Piech, Janina, „Anekdotisierung von Zensur – Nestroy im Zensurarchiv Houben“, in: *Nestroyana, Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft*, Jg. 36 H. 3/4 (2016), S. 159-168.
- Piech, Janina, *Das Zensurarchiv Houben am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien*, Univ. Wien Masterarbeit, 2017.
- Piffel, Gerhard, „Denn dass einer seinen Kodak einsteckt, wenn er ins Theater geht... Anmerkungen zur Entwicklungsgeschichte der Bühnenfotografie“, in: Lesak, Barbara (Hg.), *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900-1930*, Wien: Brandstätter, 2003, S. 16-31.
- Pfoser, Alfred, „Wie das Wiener Grossbürgertum die Gunst der Stunde zu nutzen wusste“, in: Stühlinger, Harald R. (Hg.), *Vom Werden der Ringstrasse*, Wien: Metroverl., 2015, S. 119-139.
- Pörzgen, Hermann, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der Kriegsgefangenen Deutschen 1914-1920*, Königsberg: Ost-Europa-Verl., 1933.
- Pöthe, Angelika, „Konservatives Kulturideal und Nationalsozialismus. Jenaer Germanisten im Dritten Reich“, in: Hoßfeld, Uwe, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 850-867.

- Probst, Nora, „Der Gegenstand (in) der Theaterwissenschaft“, in: Cairo, Milena, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: Transcript, 2016, S. 45-48.
- Provenienzforschung an der Universitätsbibliothek Wien*,
<http://bibliothek.univie.ac.at/provenienzforschung.html>, Stand: 25.1.2017.
- Ranzmeier, Irene, *Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: De Gruyter, 2008.
- Rasch, Wolfgang, „Wie Laube nach Detmold kam. Über eine Sammlung Heinrich Hubert Houbens im Nachlass von Alfred Bergmann“, in: *Grabbe Jahrbuch 2011/12*, Jg. 30./31., Bielefeld: Aisthesis, 2012, S. 256-268.
- Rathkolb, Oliver, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien: Österr. Buchverl., 1991.
- Reich, Hermann, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin: Weidmann, 1903.
- Reinhardt, Gottfried, *Der Liebhaber. Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt*, München: Droemer, 1973.
- „Richard Benz“, *Heidelberger Geschichtsverein Website*,
<http://www.s197410804.online.de/Personen/Benz.htm>, Stand: 02.02.2017.
- Richter, Elise, *Summe des Lebens*, Verband der Akademikerinnen Österreichs (Hg.), Wien 1997.
- Richter, Helene, *Mary Wollstonecraft. Die Verfechterin der „Rechte der Frau“*, Wien: Konegen, 1897.
- Richter, Helene, *Schauspieler-Charakteristiken*, Leipzig: Verl. Leopold Voß, 1914, (Theatergeschichtliche Forschungen 27).
- Richter, Helene, „Adolf von Sonnenthal“, in: Richter, Helene, *Schauspieler- Charakteristiken*, Leipzig: Verl. Leopold Voß, 1914, (Theatergeschichtliche Forschungen 27), S. 36-46.
- Richter, Helene, „Josef Kainz“, in: Richter, Helene, *Schauspieler- Charakteristiken*, Leipzig: Verl. Leopold Voß, 1914a, (Theatergeschichtliche Forschungen 27), S. 47-63.
- Richter, Helene, *Shakespeare der Mensch*, Leipzig: Tauchnitz, 1923.
- Richter, Helene, *Josef Lewinsky. Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur*, Wien: Dt. Verl. für Jugend und Volk, 1926.
- Richter, Helene, *Lord Byron. Persönlichkeit und Werk*, Halle/S.: Niemeyer, 1929.
- Richter, Helene, *Kainz*, Wien: Speidel, 1931.
- Richter, Helene, „Kainz (zum 80. Geburtstag)“, in: *Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur*, Jg. 2 (1938), S. 76-80
- Richter-Ibáñez, Christina, „[...] ganz besonders deutsch'. Karl Hasses Karriere als Musikwissenschaftler in Tübingen und die (Um-)Habilitation seines Assistenten Otto zur Nedden“, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/ Saale 2015 – „Musikwissenschaft. Die Teildisziplinen im Dialog“*, hg. von Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016, schott-campus.com. Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, 2016, S. 1-11,
http://schott-campus.com/wp-content/uploads/2016/09/richter-ibanez_hasse-zur-nedden.pdf, Stand: 02.02.2017.

- „Richard Riedel“, *Wikipedia*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Riedel_\(Journalist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Riedel_(Journalist)),
Stand: 02.02.2017.
- Roessler, Peter, „Zur Geschichte des Reinhardt Seminars von 1928 bis 1938“, in: ders. (Hg.), *Die vergessenen Jahre. Zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars*, Wien: Max-Reinhardt-Seminar, 2004, S. 11-51.
- Roth, Joseph, „Der Vorzugsschüler“ [1916], in: ders., *Die Erzählungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, S. 7-24.
- Rudin, Bärbel (Red.), *Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe; dieser Band ist dem langjährigen Schriftführer der Gesellschaft, Herbert A. Frenzel zu seinem 80. Geburtstag am 20. Dezember 1988 gewidmet*, Berlin: Selbstverl., 1988, (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 34/35).
- Rudloff-Hille, Gertrud, *Franz Rapp (1885-1951) und das Münchner Theatermuseum*, Aufzeichnungen seiner Mitarbeiterin Gertrud Hille, Zürich: Theaterkultur-Verl., 1977.
- Rudolph, Gerhard, "Houben, Heinrich Hubert“, in: *Neue Deutsche Biographie* 9 (k1972), S. 658-659 [Online-Version];
URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd117013846.html#ndbcontent>,
Stand: 02.02.2017.
- „Sammlung Strauß-Meyszner von Stadt Wien angekauft“, in: *wien.at. Presse-Service Rathauskorrespondenz*,
<https://www.wien.gv.at/presse/2002/01/31/sammlung-strauss-meyszner-von-stadt-wien-angekauft>, Stand: 23.02.2017.
- Schad, Martha, *Stephanie von Hohenlohe. Hitlers jüdische Spionin*, München: Herbig, 2012.
- Saurer, Edith, „Institutsgründungen 1938-1945“, in: Heiss, Gernot, (Hg.), *Willfähige Wissenschaft. Die Universität Wien 1938 - 1945*, Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, 1989, S. 303-328.
- Shakespeare Jahrbuch*, Deutsche Shakespeare Gesellschaft (Hg.), Bochum: Kamp, 1865-.
- Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*, Hg. von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher, Wiesbaden: Steiner, 1929-1940, 1950-.
- Schirach, Baldur von, *Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach im Wiener Burgtheater am Sonntag den 6.4.1941*, Gaupropagandaamt Wien d. NSDAP, Wien: Zentralverl. d. NSDAP, 1941.
- Schlösser, Rainer, *Uns bleibt die heilige deutsche Kunst. Rede anlässlich der Kulturtage der Hitler-Jugend des Gebietes Sachsen am 7. November 1943 in der Staatsoper zu Dresden*, Dresden: NSDAP, Hitler-Jugend, Gebiet Sachsen (16), 1943.
- Schmidsberger Peter, *Alfred Freiherr von Berger. Tradition Und Moderne*, Univ. Wien Diss., 1959.
- Schneider, Ute, „Heinrich Hubert Houben“, in: König, Christoph, Birgit Wägenbaur, *Internationales Germanistenlexikon 1800 - 1950. 2. H - Q*. Berlin: De Gruyter, 2003, S. 810-812.
- Schöne, Günter, „Das Theatermuseum“, in: Clara Ziegler-Stiftung (Hg.), *Theatermuseum. Wiederaufbau Sommer 1953*, München, 1953, S. 10-13.
- Schönherr, Karl, *Erde. Komödie in drei Akten*, Wien: Österr. Bundesverl., 1965.
- Schrader, Bärbel, „Jederzeit widerruflich“. *Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates*, Berlin: Metropolverl., 2008.

- Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.), Berlin: Verl. d. Ges. für Theatergeschichte, 1.1902 -.
- Schumacher, Erich, Julius K. Geist, *20 Jahre Kulturarbeit des Landestheaters Saarpfalz*, Neustadt A. D. Weinstr.: Gauverband Saarpfalz, Treuhandstelle für öffentliche Kulturpflege, 1940.
- Soret, Frédéric Jacob, *Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit 1822 - 1832; Aus Sorets handschriftlichem Nachlaß, Seinen Tagebüchern und seinem Briefwechsel, Heinrich Hubert Houben (Hg.)* Leipzig: Brockhaus, 1929.
- Spötter, Anke, *Theaterfotografie der Zwanziger Jahre an Berliner Bühnen. Gestaltung und Gebrauch eines Mediums*, Berlin: Selbstverl., 2003.
- Stadler, Edmund, „Die Rettung eines Lebenswerk“, in: *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*, Emsdetten: Lechte, 1952, S. 233-241.
- Stefanek, Paul, „Vom Ritual zum Theater“, in: ders., *Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen*, Hg. von Brigitte Stefanek-Egger; Mit einem Vorwort von Brigitte Marschall, Wien: Ed. Präsens, 1992, S. 191-238.
- Steiger, Martina, „Die Zusammenarbeit Joseph Gregors mit Richard Strauss“, in: Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter - Dichter - Sammler*, Frankfurt a. M.: Lang, 2006, S. 73-85.
- Strauss, Richard, *Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934-1949*, Hg. von Roland Tenschert, Salzburg: Müller, 1955.
- Strauss, Richard, *Richard Strauss, Stefan Zweig. Briefwechsel*. Willi Schuh (Hg.), Frankfurt am Main: Fischer, 1957.
- Stühlinger, Harald R., „Das städtebauliche Projekt der Ringstrasse“, in: ders. (Hg.), *Vom Werden der Ringstrasse*, Wien: Metroverl., 2015, S. 73-93.
- Stumpfl, Robert, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin: Junker & Dünhaupt, 1936.
- Tatzer, Leopold, „Seltene Viennensia der Stadtbibliothek“ in: *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Stadtbibliothek 1856-1956*, Wien: Jugend und Volk, 1956, S. 46-69.
- Teuber, Oscar, Alexander von Weilen, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, 3 Bd., Wien: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1896-1906.
- „Theater als Universitätsfach. Vom „Wiener Institut für Theaterwesen“, *Neues Österreich*, 12.12.1945.
- Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur*, Geleitet von Joseph Gregor. (Ab Heft 9, 1937) Geleitet von Carl Niessen unter Mitwirkung von Edmund Stadler. Wien, Amsterdam, Leipzig, 1937-1938.
- „Theatergeschichtliche Sammlung“, *Website Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien*, https://www.ndl-medien.uni-kiel.de/theatergeschichtliche_sammlung, Stand: 02.02.2017.
- Theatermuseum Website*, <http://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/das-palais/>, Stand: 02.02.2017.
- Theaterwissenschaft - Blätter zur Soldatenbetreuung*, Hg. von der Philosophischen Fakultät der Deutschen Karls-Universität in Prag, 1942-1944.

- „Theaterwissenschaft und Faschismus – eine Spurensuche.“ Birgit Peter und Klaus Illmayer im Gespräch mit Peter Roessler, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 207-225.
- „Theodor Georg von Karajan“, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 und Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarb. Aufl., Online Edition, http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Karajan_Theodor-Georg_1810_1873.xml, Stand: 02.02.2017.
- Thomas, Walter, *Friedrich Hebbel. Leben Und Werk in Einzeldarstellungen*, Hg. zur Wiener Hebbel-Woche im Auftr. d. Reichsstatthalters in Wien von Walter Thomas, Wien: Die Pause, 1942.
- Tintelnot, Hans, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin: Mann, 1939.
- Tressler, Otto, *Vor und hinter den Kulissen. Erinnerungen eines Burgschauspielers*, Wien: Günther, 1952.
- Ulbricht, Justus H., „Goethe-Schiller-Universität Jena-Weimar?“. Die Salana im Politisch-intellektuellen Netzwerk der Doppelstadt - eine Skizze“, in: Hoßfeld, Uwe, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 321-360.
- Veinstein, André (Hg.), *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde*, avec les concours de: Rosamond Gilder et George Freedley, Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle de la Fédération Internationale des Associations de Bibliothécaires, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1960.
- Vietor-Engländer, Deborah, „„The mysteries of Rudolfo" - Rudolf Kommer from Czernowitz - „that spherical, remorselessly shaved, enigmatic 'dearest Friend'" - a puller of strings on the exile scene.“, in: *German Life and Letters*, Jg. 51 H. 2 (1998), S. 165-184.
- Walach, Dagmar (Hg.), *„Man soll sich nicht ängsten in der Welt“ Max Herrmann*, Berlin, 2012.
- Wanderscheck, Hermann, *Deutsche Dramatik der Gegenwart. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben*, Berlin: Bong, 1938.
- Wanderscheck, Hermann, *Dramaturgische Appassionata*, Leipzig: Beck, 1943.
- Weber, Richard, "Niessen, Carl“, in: *Neue Deutsche Biographie* 19 (1999), S. 241-243 [Online-Version]; <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118734857.html#ndbcontent>, Stand: 03.02.2017.
- Website Max Herrmann Symposium 2014*, http://www.theatergeschichte.org/newsletter/Theatergeschichte_aktuell_Max_Herrmann_Symposium.pdf, Stand: 02.02.2017.
- Weilen, Alexander von, *Geschichte des Wiener Theaterwesens. Von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater*, Wien: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1899.
- Weinert, Willi, „Entnazifizierung an den Hochschulen“, in: Meissl, Sebastian, Klaus-Dieter Mulley (Hg.), *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945-1955; Symposium des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, März 1985, München: Oldenburg, 1986, S. 254-269.
- Werbeck, Walter (Hg.), *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart: Metzler, 2014.

- Wicclair, Walter, Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte. Vortrag über Persönlichkeiten des Berliner Theaterlebens und ihre NS-Vergangenheit, in: Mierendorff, Marta und Walter Wicclair, *Im Rampenlicht der „dunklen Jahre“. Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, Exil und Nachkrieg*, Hg. von Helmut G. Asper, Berlin: Sigma, 1989. S. 17-42.
- „Wien-Film“, in: *Austria Forum - Austria Wiki*, <https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Wien-Film>, Stand: 30.03.2017.
- „Wien, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, in: Veinstein, André (Hg.), *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde*, avec les concours de: Rosamond Gilder et George Freedley, Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle de la Fédération Internationale des Associations de Bibliothécaires, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, S. 111-114.
- „Wiener Bühne Kulturnotizen“, in: *Die Wiener Bühne*, Jg. 20, H. 103, 1. März 1943, S. 26.
- „Wilhelm Kauer“, in: Czeike, Felix, *Historisches Lexikon Wien*. In 6 Bänden; 3. Ha - La, Wien: Kremayr & Scheriau, 1994, S. 482.
- Winkler, Christian F., *Wien-Film. Träume aus Zelluloid; Die Wiege des österreichischen Films*, Erfurt: Sutton, 2007.
- Wittlin, Józef, „Erinnerungen an Joseph Roth“, in: Linden, Hermann, *Joseph Roth. Leben und Werk; Ein Gedächtnisbuch*. Köln: Kiepenheuer, 1949, S. 48-58.
- Wolff, Eugen, *Literaturwissenschaftliches Institut Kiel. Bericht über das erste Jahr: 22. Mai 1912 - 1913*, Kiel, 2013.
- Wortelkamp, Isa, *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i. Br.: Rombach, 2006, (Rombach wissenschaftliche Reihe Scenae 2).
- Wulf, Joseph, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966.
- Wurzbach, Constantin von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Wien Verl. d. typograf.-literarisch-artist. Anstalt, 1856-1891.
- Yates, Frances A., *The art of memory*, London: Routledge, 1966.
- Zangl, Veronika, „Ich empfinde diese Massnahme persönlich als ungerecht“. Heinz Kindermanns Entlastungsstrategien 1945-1954“, in: Peter, Birgit, Martina Payr (Hg.), »Wissenschaft nach der Mode«?. *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, Wien: LIT, 2008, S. 172-206.
- Zimmermann, Susanne, Thomas Zimmermann, „Die Medizinische Fakultät der Universität Jena im „Dritten“ Reich - ein Überblick“, in: Hoffeld, Uwe, Jürgen John, Oliver Lemuth, Rüdiger Stutz (Hg.), *Kämpferische Wissenschaft. Studien zur Universität Jena im Nationalsozialismus*, Köln: Böhlau, 2003, S. 401-436.
- Zwanzig Jahre Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin bei Professor Dr. Hans Knudsen (1948-1968)*, hg. von seinen Schülern, Berlin, 1968.
- Zweig, Stefan, „Die Autographensammlung als Kunstwerk“, in: *Deutscher Bibliophilen-Kalender. Jahrbuch für Bücherfreunde und Büchersammler* (1914), S. 44-50.
- Zweig, Stefan, *Stefan Zweig – Joseph Gregor. Correspondence 1921 - 1938*, Hg. von Kenneth Birkin, Dunedin: Dep. of German, Univ. of Otago, 1991.

Zweig, Stefan, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.

Zweig, Stefan, „Denkmäler des Theaters“, in: Peter, Birgit, Klemens Renolder (Hg.), *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 137-139.

13. Archivverzeichnis

Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (TFMA)

Sammlung Heinz Kindermann, Box 1-30

Bildarchiv

Sammlung Alfred Leuschke

Zensurarchiv Houben

Archiv der Fachbereichsbibliothek für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (FBTFMA)

Österreichische Staatsarchiv/Archiv der Republik (ÖStA/AdR)

Bundesministerium für Unterricht, Personalakten, Heinz Kindermann, AZ 862

Archiv der Universität Wien (UAW)

Akademischer Senat der Universität Wien 1564 aus 1939/40/41.

PA Kindermann 2182

14. Zusammenfassung

„Die Gründung eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates im Nationalsozialismus. Zur Sammlungsgeschichte der Bestände am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft der Universität Wien 1943-1945“

Institutsgründer Heinz Kindermann (1894-1985) begann 1943 mit der Einrichtung eines theaterwissenschaftlichen Forschungsapparates am Zentralinstitut für Theaterwissenschaft der Universität Wien. Seine Vision war es, in kürzester Zeit ein Forschungsinstitut aufzubauen und dessen Bestände und Sammlungen möglichst breitenwirksam zu kommunizieren. Seine Intention war es, die führende Position des Zentralinstitutes und seiner Person in einer nationalsozialistischen Theaterwissenschaft zu etablieren. Der theaterwissenschaftliche Forschungs- und Studienapparat bestand aus einer Fachbibliothek, Archiven und Sammlungen an deren Aufbau parallel gearbeitet und deren Umfang je nach Bestand sehr unterschiedlich angelegt wurde. Der Aufbau hatte in den ersten Jahren nach der Institutsgründung Priorität und wurde mit den entsprechenden Mitteln vorangetrieben, um Forschung und Studium möglichst rasch mit entsprechender Literatur und Material zu versorgen. Die ausgewertete Dokumentation zu den Beständen macht die Struktur und Ordnung des wissenschaftlichen Forschungsapparates, so wie ihn Kindermann damals für die Theaterwissenschaft vorgesehen hatte, nachvollziehbar. Neben Kindermann sind Joseph Gregor (1888-1960), Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien von 1922-1954 und Carl Niessen (1890-1969), Begründer der Theaterwissenschaftlichen Sammlung an der Universität zu Köln, für die Ausrichtung der Sammlung von Bedeutung gewesen. Die chronologische Ordnung der Sammlungen und ihre Dokumentation beschreiben gleichzeitig ihre Entstehungsgeschichte. Relationen zu anderen Theatersammlungen im deutschsprachigen Raum wurden auf ihren potentiellen Einfluss auf Sammlungs Aufbau und die Beschaffungspolitik untersucht. Die historiografische Aufarbeitung der Materialien zur Sammlungsgeschichte soll zur Vervollständigung der Fach- und Bibliotheksgeschichte des Institutes für Theater-, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien beitragen.

„The establishment of the collection of materials on Theatre Studies during the National Socialist Regime. The history of the collection of materials at the Central Institute for Theatre Studies at the University of Vienna from 1943-1945.“

In 1943 the founder of the Institute, Heinz Kindermann (1894-1985) started to establish a collection of materials in the field of Theatre Studies at the Central Institute of Theatre Studies of the University of Vienna. His vision was to build up a research institute as quickly as possible and to make its materials and collections known to a large audience. He was driven by the ambition to secure the leading role of the Central Institute and his person in National Socialist Theatre Studies. The collection of research and study materials consisted of a library, archives and special collections, which were built up simultaneously and which greatly varied in size. In the first years following the foundation of the institute, the establishment of the collection had absolute priority and correspondingly, the necessary funds were allocated to it in order to provide adequate resources to scientists and students. The documentation on the establishment of the collection examined in this thesis shows the original organisation and structure of the collection intended by Kindermann. Apart from Kindermann, Joseph Gregor (1888-1960), Director of the Theatre Collection of the National Library in Vienna from 1922-1954 and Carl Niessen (1890-1969), founder of the Collection of Theatre Studies at the University of Cologne had an important influence on the orientation of the collection. The chronological order of the collections and other documents and records referring to it also illustrate the history of the establishment of the collection. It was also examined how relations with other theatre collections in German-speaking countries had a potential influence on the gathering of materials and acquisition policies. The review of the documentation on the history of the collection of materials is intended as a contribution to more completely recording the history of the Institute and the Library of Theatre, Film and Media Studies of the University of Vienna.