



## Max Reinhardts Nachlass

### Ein Drama um Kunst und Kommerz

Von Dieter E. Zimmer

ES GEHT um eine Menge, vor allem aber um zwei Grundstücke – nicht irgendwelche, sondern zwei der edelsten der ganzen Republik. Wertvoll sind sie nicht nur, weil sie mitten in der teuersten Mitte Berlins liegen, dort, wo die Friedrichstraße die Spree kreuzt. Wertvoll sind sie auch aus einem immaterielleren Grund: Sie sind – Schicht um Schicht – befrachtet mit Kulturgeschichte.

Auf dem einen stand zuletzt der alte Friedrichstadtpalast. Auf dem anderen, nur ein paar hundert Meter entfernt, steht noch immer eins der traditionsreichsten und schönsten Theater der Welt, das Deutsche Theater. Im Jahrzehnt vor 1900 und in den drei Jahrzehnten danach wurde hier so glanzvolle Theatergeschichte gespielt, daß sogar die Nazis und dann die Kommunisten ihm Respekt erweisen mußten. Heute, nach der Schließung des Schiller-Theaters, ist es Berlins einzige Staatsbühne, und es ist mehr, etwas selten Gewordenes: ein über die Zeitbrüche hin intakt gebliebenes Ensembletheater von höchstem Niveau.

Beide Grundstücke haben gemeinsam, daß sie einst dem großen Theatermann Max Reinhardt gehörten – und daß dessen Erben sie nach der

Wende zurückforderten. Und auf eine schwer verständliche Art bedroht, was auf dem einen Grundstück gebaut werden soll, das, was auf dem anderen Grundstück steht: das Deutsche Theater. Das Bemühen, etwas von dem Max Reinhardt geschehenen Unrecht zu korrigieren, könnte paradoxerweise ausgerechnet sein lebendigstes Erbe erdröseln.

Es ist ein Fall aus unserm Restitutionsalltag, in dem ständig die Gefahr besteht, daß sich dort, wo ein historisches Unrecht recht und schlecht repariert wird, ein neues, ganz anderes einstellt: ein prominenter und besonders komplizierter Fall, in dem Kunst und Kommerz, Moral und Politik (aktuelle und zu Geschichte geronnene) ineinander verschlungen sind.

Wer ihn durchschauen will, muß sich zunächst vergegenwärtigen, wer Max Reinhardt war.

Er ist natürlich eine der Sagengestalten der Kunst dieses Jahrhunderts, aber seine Kunst war eine ephemere. Mit eigenen Augen kann sich seit langem niemand mehr davon überzeugen, was eine Reinhardt-Inszenierung war; auch seinen einzigen Film, einen amerikanischen *Sommernachtstraum* von 1935, gibt es nirgends mehr zu sehen. Aber die Theatergeschichte hat festgehalten, worin der vergängliche Zauber seiner Inszenierungen bestand.

Max Reinhardt hat in Berlin das moderne Regietheater wenn nicht erfunden, dann zumindest durchgesetzt: ein Theater, in dem Regie viel mehr ist als eine Anleitung zur gefälligen Dramenrezitation. Er hat die Schauspieler von den starren Charakterfächern befreit, in die jeder gesperrt war. Er hat das Ensemble als eine Art Kunstwerk betrachtet und behandelt. Er hat die flachen gemalten Prospekte abgeschafft, in denen Schauspieler Texte deklamierten, dreidimensionale Bühnenbauten, den Rundhorizont und alle damaligen Novitäten der Theatermaschinerie eingeführt, um Licht, Bewegung, Himmel, Natur auf die Bühne zu holen. Er hat Schriftsteller, Komponisten und Künstler herangezogen (Corinth etwa und Humperdinck).

Theater als Totalkunstwerk – Hugo von Hofmannsthal, der mehrfach mit ihm zusammenarbeitete, traf wohl den Kern des Reinhardtschen Theaterzaubers: «Reinhardts Stärke ist dieses: er erfaßt mit der tiefsten Seele die fließende Bewegung, die jedem Drama innewohnt, und hat einen genialen Instinkt für die inneren Veränderungen in dieser Bewegung, die man dem Zuschauer fühlbar machen muß, um ihn durch einen rhythmischen Zauber in eine Art trance zu bringen ... Reinhardt ist der vollkommene Visionär der Bühne; und er weiß, daß es in einem Traum oder einer Vision nichts Gleichgiltiges und Nebensächliches gibt; dies ist die große Stärke seiner Inszenierungen: nichts, auch nicht das Geringste, ist in ihnen mit geringerer Aufmerksamkeit und mit einem geringeren Aufwand

von Phantasie und Kraft behandelt, als womit andere Regisseure *das* behandeln, was sie für die Hauptsache halten» (1918).\*

Wenige wissen, daß Max Reinhardt jedoch nicht nur Regisseur war, sondern auch Unternehmer: Seine Theater waren Privattheater, die vom Staat nie einen Pfennig Subvention erhielten; staatlich subventioniert wurden im so reich mit Sprechtheatern bestückten Berlin der zwanziger Jahre überhaupt nur das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und das Schiller-Theater. Reinhardt war auch nicht einfach nur Unternehmer, sondern was damals ganz selbstverständlich Konzernherr hieß – nicht weniger als der Herr des größten, international operierenden Theaterkonzerns seiner Tage. Er begründete die Salzburger Festspiele neu, hatte in Wien über die Jahre hin mit insgesamt neun Theatern zu tun, vor allem dem Theater in der Josefstadt, und bespielte in Berlin zwischen 1902 und 1933 insgesamt dreizehn Theater, die meisten allerdings nur für kürzere Zeit.

Diejenigen aber, die von Reinhardts Unternehmertätigkeit läuten gehört haben, ziehen daraus gern einen voreiligen Schluß. Nämlich den: es gehe also doch – Kunst und Kommerz wären sehr wohl zu vereinbaren, Privattheater ließe sich ohne künstlerische Kompromisse führen, es müsse einer nur das nötige Format haben, Reinhardtsches Format eben. Wer weiß, daß Reinhardt zwar keine staatlichen Zuwendungen erhielt, aber die ganze Zeit auf die Freigebigkeit diskreter privater Geldgeber angewiesen war, triumphiert vielleicht noch mehr: Sponsoren muß einer eben auf tun können!

Natürlich muß heute noch lange nicht gehen, was damals ging. Aber auch damals ging es eigentlich nicht, wie sich zeigen wird. Aus der Geschäftsgeschichte Max Reinhardts läßt sich kein Plädoyer fürs Privattheater ableiten. Eher beweist sie das genaue Gegenteil.

Reinhardt selber sah es so: Schon um 1925 äußerte er, ein Ensemble- und Repertoiretheater sei ohne staatliche Beihilfen eigentlich nicht mehr möglich. Und als er 1932 in einer tiefen Krise seines Konzerns die Direktion des Deutschen Theaters an andere übergab, sagte er der Belegschaft: «Mein Abschied hat mit der äußeren Konjunktur überhaupt sehr wenig zu tun. Mein Entschluß wurzelt vielmehr in einer tiefen und mehr und mehr unüberwindlich gewordenen Abneigung gegen das Unternehmertum»; nach dem Tod seines Bruders sei ihm die «Last vollends unerträglich» geworden.

Max Reinhardt war nämlich gar nicht jenes Weltwunder, ein Genie als Künstler *und* als Kaufmann. Der Kaufmann war sein zwei Jahre jüngerer Bruder Edmund, der das Finanzielle für ihn erledigte. Einer ihrer langjährigen Mitarbeiter, Heinz Herald, erinnerte sich: «Edmund Reinhardt war ein Kaufmann, aber kein Kaufmann mit engem Horizont ... [Er] verkehrte

---

\* S. auch Hugo von Hofmannsthal: «Das Reinhardtsche Theater», in *Prosa III*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1953, S.429-435.

mit kunstliebenden und millionenschweren Bankiers, Großkaufleuten, Industriellen und Verlegern wie mit seinesgleichen ... Diese Geldleute vertrauten ihm und gaben ihm die Mittel für immer neue Bauten und neue Expansionen. Max Reinhardt war ein Verschwender im Leben und auf der Bühne. Edmund Reinhardt war ein Einsparer mit Gefühl und mit Achtung für die Kunst. Ohne seinen Bruder hätte Max Reinhardt nicht sein großes Theaterreich aufbauen können.»

Als der damalige Prinzipal des Deutschen Theaters, Otto Brahm, 1894 den jungen Schauspieler Max Reinhardt aus Salzburg nach Berlin holte, mußte der sich von seinem künftigen Chef das Geld für die Reise pumpen. Gut zehn Jahre später war Reinhardt nicht nur Direktor, sondern Besitzer desselben Deutschen Theaters. Es war einer der periodischen Paradigmenwechsel der Theatergeschichte. Brahm, hoch geachtet, aber in seinem sozialen Engagement für die Naturalisten als etwas trocken geltend, wurde von seinen Förderern ins Lessing-Theater abgedrängt. Die setzten auf den begabten und regen jungen Mann aus Österreich, der gezeigt hatte, daß er der Bühne eine nie dagewesene Farbigkeit zu verleihen wußte, und vertrauten ihm das Deutsche Theater an. Kulinarisches gegen didaktisches Theater: \_der Konflikt sollte sich wiederholen.

Wer verstehen will, wie es heute zu der Fehde zwischen Reinhardts Erben und der Stadt Berlin kommen konnte, in deren Konsequenz Gefahr für das Deutsche Theater aufzog, muß verstehen, was die Erben fordern und warum. Um zu verstehen, was sie fordern, muß man wissen, was in der DDR und davor im Nazi-Staat mit Reinhardts Theaterimperium geschah. Und um zu verstehen, wie die Nazis damit verfahren, muß man wissen, wie Reinhardts Konzern aussah, geschäftlich. Es ist ein Blick zurück in verwirrte, mehrfach gebrochene Zeiten.

Der Reinhardt-Konzern: das war ein System wechselnder Pacht- und Unterpachtverhältnisse, das auf zwei beständigen Säulen ruhte. Die eine war das Deutsche Theater Berlin, die andere das Große Schauspielhaus daselbst.

Das Deutsche Theater – genauer vier Grundstücke in der Schumannstraße, auf deren einem das 1850 erbaute Deutsche Theater stand und steht – erwarb Reinhardt 1905 von einem vermögenden Berliner Schauspielregisseur, Adolf L'Arronge, und bis ins Jahr 1934 stand er als sein alleiniger Eigentümer im Grundbuch. Sofort ließ er Bühnenhaus und Zuschauerraum erneuern; ein Tanzlokal im Nebenhaus baute er gleich 1906 zu den Kammerspielen des Deutschen Theaters um. Geführt wurden «DT» und Kammerspiele von einer Firma, die meist einfach «Theaterdirektion Reinhardt» genannt wurde, später eine GmbH, deren Hauptgesellschafter Reinhardt war. Hier im DT hatte Reinhardt seine ersten großen inszenatorischen Erfolge, hier hatte die Ära Reinhardt ihren Mittelpunkt. Sie dauerte bis zum Ersten Weltkrieg und wurde auch durch diesen nicht unterbro-

chen, ja, mitten im Krieg expandierte der Konzern und erhielt seine zweite Säule. Mit dieser aber begannen auch die Sorgen.

1916 hatte sich in Berlin ein Gründungsausschuß für ein Deutsches Nationaltheater gebildet. Er bestand aus Männern wie Hauptmann, Stressemann, Graf Kessler, Liebermann, Humperdinck. Die Fronten waren noch nicht geschieden, die Zielsetzung war so national wie sozial. Einerseits sollte das angestrebte Nationaltheater jene Schichten anziehen, die bislang «vom höheren Schauspiel ausgesperrt» waren: Theater fürs Volk. Andererseits sollte sich dieses Volk dort nicht einfach vergnügen. Es sollte, dank der «monumentalen Wucht der höchsten [dramatischen] Meisterwerke», sich «als eine innerliche Einheit» empfinden: Theater als «Brennpunkt des Nationalbewußtseins».

Dem Gründungsausschuß war klar, daß nur einer ein Theater solchen Anspruchs leiten konnte: Max Reinhardt. Und diesem bot sich 1917 plötzlich eine unverhoffte Gelegenheit, die hochfliegenden Pläne zu verwirklichen. Dort, wo unsichtbar die Panke in die Spree mündet, gegenüber dem heutigen Bahnhof Friedrichstraße, war 1867 nach Pariser Vorbild eine erste, fünfschiffige Berliner Markthalle errichtet worden, auf 863 Pfählen, denn sie stand in moorigem märkischem Schwemmsand. Ein Erfolg war sie nicht; schon im Jahr darauf machte sie wieder zu. Im Krieg von 1870/71 lagerte dort preußische Feldpost. 1873 wurde ein Zirkus daraus; zuletzt der Circus Schumann. Hier hatte Reinhardt, der früh eine Neigung zu weihevollen theatralischen Großveranstaltungen entwickelte, 1910 einen *König Ödipus* inszeniert. 1917 stand der Zirkus plötzlich zum Verkauf. Um ihn zu anzukaufen, wurde am 4. Juli eine Aktiengesellschaft namens «Deutsches National-Theater» gegründet. Sie war und blieb eine reine Grundstücksverwertungsfirma und soll, um Verwechslungen mit irgendwelchen realen Theatern vorzubeugen, hier nur kurz DNT genannt werden.

1918 übernahm die DNT den Circus Schumann samt Grundstück. Der Architekt Hans Poelzig baute ihn zu einem «Theater für die Massen» mit über 3000 Plätzen um, und schon am 28. November 1919 (das Bauen ging damals schneller als heute) wurde das im Innern tropfsteingrottenähnliche Haus, nunmehr Großes Schauspielhaus genannt, mit der *Orestie* in der Regie von Max Reinhardt eingeweiht. Aber trotz seinen 130 000 Abonnenten ging es dem Großen Schauspielhaus von Anfang an kommerziell nicht gut. Es war schlicht zu groß, zu schwer zu füllen, zu schwer zu bespielen und bei den Schauspielern unbeliebt.

1920 legte Max Reinhardt – der politischen Unruhen und der sich anbahnenden Wirtschaftskrise wegen – die Direktion aller seiner Berliner Bühnen nieder und zog sich nach Österreich und in die weite Welt zurück. Weit entfernt, je zu einer nationalen Besinnungsstätte zu werden, wurde das Große Schauspielhaus erst ein Erfolg, als Reinhardt es 1924 an Erik Charell verpachtete, der ein florierendes Revuetheater daraus machte, den

Inbegriff der Berliner *roaring twenties*. Als die Ära Charell 1930 endete, krankte es noch mehr als vordem.

Dies waren also die beiden Säulen des Reinhardtschen Theaterkonzerns: einmal das Deutsche Theater mit den Kammerspielen, das ihm gehörte, zum andern das Große Schauspielhaus, das einer Gesellschaft gehörte, deren Mit-Aktionär er war. Und dies sind denn auch die Grundstücke, die seine Erben und Nacherben heute zurückverlangen.

Wie aber brachten die Nazis dieses Theaterreich schließlich in ihre Gewalt?

Es ist ein bis heute völlig dunkles Kapitel. Bekannt sind nur die Ausgangslage und das Ende. Anfang 1933 gehörten Reinhardt in Berlin das Deutsche Theater und mittelbar Anteile des Großen Schauspielhauses; er inszenierte in Berlin und lebte dort, im Schloß Bellevue. 1935 gehörte ihm in Berlin nichts mehr, er lebte und arbeitete in Kalifornien, und seine Berliner Theater spielten unter der Ägide des Reichspropagandaministeriums.

Wie es dahin kam – darüber sagt die sonst nicht eben spärliche Reinhardt-Literatur wenig bis nichts. Meist liest man nur, die Nazis hätten Reinhardts Berliner Besitz «enteignet» – so in Saur's Emigrantenlexikon. Der einzige Reinhardt-Forscher, der Einzelheiten mitteilt, ist Heinrich Huesmann.<sup>†</sup> Seine Darstellung – nicht einmal eine Seite – erweist sich jedoch bei näherem Hinsehen Punkt für Punkt als zweifelhaft.

Geschichte hinterläßt ein Abbild in beschriebenem Papier. Auch in diesem Fall haben Krieg und mehrere politische Umwälzungen dieses Abbild nicht völlig gelöscht. Es reponiert in Archiven, von denen einige heute zum ersten Mal frei zugänglich sind. Auch wenn das eine oder andere Detail fehlt: in allgemeinen Zügen läßt sich Puzzlestein um Puzzlestein rekonstruieren, was während der Nazizeit mit Reinhardts Besitz geschah. Es wird hier zum ersten Mal erzählt.

Für irgendeinen konfiskatorischen Akt findet sich in all jenen Papieren nicht der mindeste Beleg. Daß dann auch keiner stattgefunden hat, beweist das natürlich nicht. Aber es ergibt sich ein Bild, das eine Beschlagnahme und Enteignung auch überflüssig machte. Die Nazis konnten es sich leisten, die Sache leise und diskret und fast legal über die Bühne zu bringen. Sie mußten praktisch nur die Dinge ihren nahezu normalen Lauf nehmen lassen.

Huesmann zufolge konstruierten sie eine Steuerschuld, um den Zugriff auf Reinhardts Berliner Vermögen «legal zu verbrämen»: Sie forderten, schreibt er, rückwirkend die Lustbarkeitssteuer (damals 10 Prozent der Abendeinnahmen), die dem Deutschen Theater seit 1928 erlassen war. Aber nicht nur, daß sich in den erhaltenen Akten auch davon

---

<sup>†</sup> Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt*. München: Prestel Verlag, 1983.

keine Spur findet; es wäre auch gar nicht nötig gewesen, irgendwelche Schulden zu konstruieren. Warum? Weil es ihrer schon seit Jahren mehr als genug gab.

Wenn man hier und dort von Reinhardts Vermögensschwierigkeiten munkte, sagt Michael Barz, der Anwalt, der heute Max Reinhardts Sohn Gottfried bei seinen Restitutionsansprüchen vertritt, so sei das eine von den Nazis aufgebrachte Zwecklüge. Aus den vorliegenden Bilanzen gingen keine Finanzprobleme hervor. Zwar habe Reinhardt Rechnungen damals nur sehr zögernd bezahlt; aber wohl nur darum, weil er, ein weit-schauender Mensch, schon vor der NS-Zeit begonnen habe, Vermögen ins Ausland zu schaffen.

So aber war es auch nicht. Wie dann?

Nach vielbeachteten Gastspielreisen ins Ausland, vor allem nach der triumphalen Aufführung der Pantomime *Das Mirakel* mit der Musik von Engelbert Humperdinck in New York im Januar 1924, war Reinhardt nach Berlin zurückgekehrt, hatte die Komödie am Kurfürstendamm dazugepachtet (1931 kam noch das Theater am Kurfürstendamm hinzu), und 1929 mag der Konzern, wie Huesmann schreibt, tatsächlich «konsolidiert», mögen die meisten Teilhaber ausgekauft gewesen sein.

1929 aber änderte sich die Lage, und zwar dramatisch. Edmund Reinhardt starb, genau in dem Augenblick, als sein Bruder seinen kaufmännischen Sachverstand nötiger denn je gebraucht hätte. Die einsetzende Wirtschaftskrise dezimierte die Zuschauerzahlen. Die Theater waren den Besucherorganisationen ausgeliefert, und auch die konnten nicht genug Publikum heranschaffen. Ein Theater nach dem andern mußte schließen; insgesamt verlor Berlin, wie Huesmann ausgerechnet hat, in diesen Jahren über 10 000 Plätze. An Reinhardts Bühnen ging die Krise keineswegs vorbei.

Weihnachten 1929 legte Reinhardt den Vorstand der DNT nieder, den er erst im Sommer nach Edmunds Tod übernommen hatte, schied auch aus dem Aufsichtsrat aus, ließ sich aber im folgenden Sommer wieder hineinwählen; neuer Vorstand wurde Heinz Adamec. Im Sommer 1930 mußte er sich Geld besorgen und nahm zwei Hypotheken auf. Am 1. April 1931 mußte er die Kammerspiele schließen, da sie zu große Verluste machten. Am 1. Februar 1932 zwangen ihn Finanzschwierigkeiten zur Aufgabe seiner beiden Ku'Damm-Theater. In dieser Zeit dachte er auch öffentlich darüber nach, seine Berliner Theater dem Staat zu übergeben und nur noch an Berlins Staatsbühnen zu inszenieren.

Im Februar 1932 kam es schließlich auch mit dem Deutschen Theater zur großen Krise, begleitet von einem aufgeregten Pressewirbel: Geht Reinhardt? Geht er nicht? Wer kommt, wenn er geht? Doch nicht etwa die Brüder Rotter (deren betrügerischer Konkurs sich gerade anbahnte)?

Tatsache war, daß Reinhardt das Deutsche Theater verpachten wollte und die neuen Pächter Kapital mitbringen mußten. Am 20. April 1932 war

es soweit: Reinhardt übergab das DT einem Zweigespann, dem Wiener Rudolf Beer (der Geld, wohl um die 250 000 Mark, von dem Kaffeekonzern Julius Meinl mitbrachte) und dem Berliner Theatermann Karl-Heinz Martin. Er selber wollte in seinem Haus künftig nur noch inszenieren.

Nach bloßen fünf Monaten aber waren die Pächter vollkommen pleite, konnten die Gagen nicht mehr bezahlen und gaben am 14. Januar 1933 auf. Auch die Pächter des Großen Schauspielhauses waren finanziell am Ende. Zu dieser Zeit hatten die Schulden, die Reinhardt seit 1930 für die Fortführung des Deutschen Theaters machen mußte, praktisch sein gesamtes Berliner Vermögen aufgezehrt. (Näheres im Kasten «Namen und Zahlen».)

Während sich die Nazis draußen für ihr Drittes Reich rüsteten, verhandelte Reinhardt unter dem Druck seiner Gläubiger mit neuen prospektiven Pächtern – und fand sie in Heinrich Neft (von der Berliner Volksbühne) und Carl Ludwig Achaz. Das war der Künstlernamen des Sohnes von Carl Duisberg, des Herrn der I.G. Farben; er war seit 1909 bei Reinhardt als Schauspieler aufgetreten und brachte aus Leverkusen jetzt Kapital mit, wohl um die 500 000 Mark. Am 30. Januar hieß es, die Verhandlungen seien erfolgreich abgeschlossen; Neft/Achaz würden das Deutsche Theater am 1. März übernehmen.

Am Tag darauf, am 31. Januar, geschah jene Katastrophe, die kurz «Machtergreifung» heißt: Hitler wurde Reichskanzler.

Reinhardt probte derweil im Deutschen Theater das Stück, das sein letztes in Berlin werden sollte, Hofmannsthals *Welttheater*. Am 1. März war Premiere. M.J. (Monty Jacobs, nicht mehr lange Feuilletonchef der *Vossischen Zeitung*, die auch nur noch ein Jahr vor sich hatte) schrieb dazu: «Ein Abend der Andacht, des Glanzes, der Farbe, ein Abend Reinhardts, aufs neue ein Beweis, daß er ein Auserwählter ist ... Wir grüßen die Direktion Achaz-Neft. Sie fängt ihr Spiel unter bewölktem Himmel an.» Gleich nach der Premiere verließ Reinhardt Berlin, um in den Boboli-Gärten von Florenz wieder den *Sommernachtstraum* zu inszenieren. Er sollte nie zurückkehren.

Es ist unwürdig, heute darüber zu rechten, ob Reinhardt «emigriert ist» oder «emigrieren mußte». Natürlich mußte er als Jude emigrieren, objektiv. Wenn er, nach dem Zeugnis seiner zweiten Ehefrau Helene Thimig auch in diesem Augenblick noch ein gänzlich unpolitischer Mensch, zur Zeit seiner Abreise nicht durchschaut haben sollte, was die «Machtergreifung» bedeutete, so wird sich das Verständnis sehr bald eingestellt haben.<sup>‡</sup>

---

<sup>‡</sup> «Von Politik hatte ich keine Ahnung. Und Reinhardt war ganz ähnlich. [...] Als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, hat keiner von uns beiden begriffen, was das für uns bedeutete, für uns und das ‚Deutsche Theater‘. Noch Ende März 1933 habe ich Reinhardt in einem langen Brief dargelegt, er müsse das Theater auf jeden Fall halten, notfalls als Pächter. Politische Schwierigkeiten sah ich nicht,



In Berlin machten sich die Nazis sofort an die Gleichschaltung auch der Theater. Einer der Urnazis, der SS-Mann und spätere «Reichskulturwaller» Hans Hinkel wurde zum Staatskommissar im Preußischen Kultusministerium gemacht. Hinkel knöpfte sich schon Anfang April Achaz und Neft vor und nahm ihnen die Zusage ab, «daß Reinhardt mit der künstlerischen Leitung der Theater nichts mehr zu tun haben soll». Ein paar Wochen vorher hatten die beiden diesen noch angefleht, ja weiter im DT zu inszenieren. Jetzt setzten sie prompt sein *Welttheater* vom Spielplan ab, und Achaz selber inszenierte das erste Nazistück, *Ewiges Volk* von Kurt Kluge.<sup>§</sup>

Gleichzeitig mußte das Große Schauspielhaus schließen. Die Pächter gingen in Konkurs; außerdem hatte es bestellte Proteste gegen Paul Abrahams Operette *Ball im Savoy* gegeben.

Den 1. Mai machten die Nazis zum Feiertag, dem «Tag der Arbeit». Auf dem Tempelhofer Feld wurde mit Aufmärschen gefeiert. Am Tag darauf besetzten SA und SS Büros des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes. Er wurde zerschlagen. Es dauerte einige Monate, bis sich Robert Leys Deutsche Arbeitsfront als seine Nachfolgerin etablierte. Als sie es geschafft hatte, übernahm sie auch jene Bank, bei der Reinhardts Theater am höchsten verschuldet waren, die gewerkschaftliche «Arbeiterbank», die damit zur nationalsozialistischen «Arbeitsbank» wurde.

Aber noch wußten die Nazis offenbar nicht, wie sie mit Reinhardt verfahren sollten. Irgendwie scheinen sie mit der Idee gespielt zu haben, ihn für sich zu gewinnen. Denn im Sommer 1933 schickte Goebbels *den* Reinhardt-Schauspieler Werner Krauss, nachmals Judenkarikaturist vom Dienst, nach Leopoldskron, um Reinhardt den «Ehrenarier» anzubieten. Der lehnte ab.

Etwa gleichzeitig tat er etwas, was den Nazis jeden Gedanken an seine eventuelle Kollaboration ausgetrieben haben muß. Er schrieb (am 16. Juni aus Oxford) einen langen Brief «an die nationalsozialistische Regierung Deutschlands». Es ist ein nobles und ergreifendes Dokument, in dem er mit stolzer Bescheidenheit resümiert, was er für das deutsche Theater geleistet hat. Er bekennt sich zu seinem Judentum, aber auch zu seinem Deutschtum («... da ich dem deutschen Wesen, dem ich mit augenblick-

---

nur finanzielle» (Helene Thiemig-Reinhardt: *Wie Max Reinhardt lebte*. Percha: R.S. Schulz, 1973, S.250).

<sup>§</sup> Reinhardts Frau über diesen Moment: «Zum letzten Mal habe ich damals in Berlin im ‚Großen Salzburger Welttheater‘ gespielt, das dann über Nacht von der neuen Direktion vom Spielplan genommen wurde. Als ich kurz vor meiner Abreise nach Florenz noch einmal in den Zuschauerraum kam, sah ich, wie in aller Eile das erste Nazistück geprobt wurde. Mittelpunkt der Szene war eine riesige Hakenkreuzfahne; ringsherum kniende Menschen, die ihr ihre Reverenz erwiesen. Also grauenhaft. Grauenhaft kitschig. Das war mein letzter Eindruck von Berlin» (Helene Thiemig-Reinhardt: *Wie Max Reinhardt lebte*. Percha: R.S. Schulz, 1973, S.251).

lich verschmähter, trotzdem unerschütterlicher Liebe anhängen, Wahrheit, Bekenntum und Treue eingeboren weiß ...»): ein deutscher Patriot jüdischer Herkunft. Daß es auch ein naives Dokument ist, spricht nicht gegen seinen Absender, sondern gegen seine Empfänger, die nie darauf antworteten: Reinhardt ging fälschlich davon aus, daß sich mit ihnen wie mit zivilisierten Menschen reden ließe; und daß er ihnen zum Geschenk machen könnte, was sich ungeniert zu nehmen längst in ihrer Macht stand. Denn das war die Essenz des Briefes: Er überließ seinen Theaterbesitz ausdrücklich dem deutschen Staat, da es «in Zukunft bestimmt nicht mehr möglich sein [wird], ohne staatliche Sicherstellung ein künstlerisches Unternehmen zu führen». (Gottfried Reinhardt sagt, der Brief sei anders gemeint gewesen, ja womöglich eine Fälschung, da sich nie ein Original gefunden habe; in der Bundesdokumentenzentrale aber, ehemals Berlin Document Center, gibt es zwei Originale, mit Eingangsstempel\*\*)

Das Tischtuch war zerschnitten, und im Frühjahr 1934 muß die NS-Regierung beschlossen haben, den bisherigen Schwebezustand zu beenden: weit weg ein nunmehr unerwünschter Eigentümer, hier ein Haufen seiner ungeduldigen Gläubiger – und keine sichere Basis für die beiden Theater.

Schon am 18. Januar 1934 war überstürzt das Große Schauspielhaus als «Theater des Volkes» wiedereröffnet worden. Am 31. März erwarb die Gläubigerbank die Aktienmehrheit der DNT. So konnte nun dem Theater des Volkes im Mai die vertragliche Grundlage nachgereicht werden: Reichspropagandaministerium und Arbeitsfront kamen überein, es gemeinsam zu betreiben. Die Arbeitsfront durfte (über ihre Unterorganisation Kraft durch Freude, KdF) als «Organisator des Besuches» fungieren; Goebbels dagegen «sichert(e) durch seine Einflußnahme auf den Spielplan das Gesicht des Theaters», das «den Kunstinteressen der schaffenden Volksgenossen» dienen sollte.

Den Einfluß gab es, bis hin zu der Frage, ob Frau Krauß oder Frau Strauch in der fünfzigsten Vorstellung einer Operette singen sollte; mit dem Gesicht war es nicht weit her. Den Anfang machten noch Schillers *Räuber*. Aber da die «schaffenden Volksgenossen» anderes nicht sehen mochten, wurde dieses «Geschenk des neuen Staates an das Volk», dem Poelziges Stalaktiten ausgeschlagen wurden, sehr bald zu einem reinen Operettenhaus, in das KdF allabendlich die Volksmassen pumpte, 50 Pfennig die Karte, 60 «mit Musik»; und im Innern eine Tummelstätte für Karrieristen, Intriganten und Denunzianten, deren kleine Schandtaten man in den Akten genauestens nachlesen kann. Subventioniert wurde es nunmehr mit rund 1,2 Millionen pro Spielzeit, in die sich Propagandaminister und Arbeitsfront unter ständigem Gezank teilten. Eigentümer war und blieb die DNT, aber die gehörte ja inzwischen mittelbar der Arbeitsfront.

---

\*\* RKK «Reinhardt, Max».

Mit der anderen Säule des Reinhardt-Konzerns, dem Deutschen Theater, gingen die Nazis schonender um; offenbar wollten sie seinen internationalen Ruf möglichst nicht beschädigen. Sie suchten einen unverdächtigen Pächter und fanden ihn in Heinz Hilpert, von 1926 bis 1932 Reinhardts Oberspielleiter am DT. In einem Schreiben von Goebbels' oberstem Spielplanaufpasser, dem «Reichsdramaturgen» Rainer Schlösser, an Otto Laubinger, den Präsidenten der Reichstheaterkammer, heißt es im April 1934: «Am schwierigsten gestalten sich die Besprechungen mit Hilpert, was darauf zurückzuführen ist, daß er vom Nationalsozialismus doch keine Ahnung hat.» Eine Bemerkung, die Hilpert zur Ehre gereicht, von dem auch eine in der DDR erschienene Berliner Theatergeschichte sagt: sein «bleibendes Verdienst besteht darin, den Faschisten eines der bedeutendsten Theater Deutschlands nicht ausgeliefert zu haben ... nicht wenige Verfolgte fanden hier eine Heimstatt».†† Goebbels soll das DT «ein KZ auf Urlaub» genannt haben.

Nachdem Hilpert Reinhardts Zustimmung eingeholt hatte, unterschrieb er am 23. Juni 1934 mit der DNT (also mittelbar mit der Arbeitsfront) einen Pachtvertrag, «der die vorherige Genehmigung des Ministers [Goebbels] gefunden hatte». Hinfort bezuschulte das Propagandaministerium, das die Oberaufsicht führte und sich mit Hilpert bis 1945 ein ständiges Gekabbel um den Spielplan lieferte, das DT. Zunächst sollten 450 000 RM pro Spielzeit reichen, aber als Hilpert damit nicht auskam, forderte und bekam er mehr, über 900 000.

Zum letzten Akt kam es am 28. September 1934. Still und heimlich übertrug die Arbeitsbank das bei ihr hoch verschuldete Deutsche Theater per Zwangsversteigerung an ihre DNT. Ein Gläubiger hatte sich, wie so oft, zum Eigentümer gemacht; das war alles. Damit war die Sache im Prinzip abgeschlossen, geschäftlich wie künstlerisch. Der Name Max Reinhardts stand nun auch nicht mehr im Grundbuch.

Sowohl die beiden Theater in der Schumannstraße wie das Zirkus-Theater kamen mit einigem Glück über den Krieg. Eine Sprengbombe ramponierte im Theater des Volkes das Bühnenhaus. Im November 1943 – im Vormonat war Reinhardt in einem New Yorker Hotel gestorben – schlugen Bomben im Deutschen Theater ein; im September 1944 ging eine Luftmine nebenan nieder. Teile der Werkstätten wurden völlig zerstört, aber im großen und ganzen beschränkte sich der Schaden auf zersplitterte Scheiben und bröckelnden Putz. Traurig bescheinigte der Treptower Baumeister, der 1906 die Kammerspiele gebaut hatte, den Theatern eine Wertminderung um 20 Prozent.

Kam das unsägliche Ende des Nazispuks, kam die Rote Armee. Gleich am 6. Juni 1945 konfiszierte deren Berliner Stadtkommandant das gesam-

---

†† Christoph Funke/Dieter Kranz (Hg.): *Theaterstadt Berlin*. Berlin: Henschelverlag, 1978, S.65.

te Vermögen der DNT. 1947 übergaben die Sowjets es einer Treuhandverwaltung. Am 28. April 1949 dann überführte der Berliner Magistrat es in «Eigentum des Volkes»; 1952 wurde die DNT von der DDR für aufgelöst erklärt.

Schon am 7. September 1945 war das Deutsche Theater auf Anordnung von Generaloberst Bersarin wiedereröffnet worden, programmatisch mit *Nathan der Weise*. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten investierte die DDR etwa 75 Millionen ihrer Mark in seinen Umbau und seine Renovierung. Im Ex-Theater des Volkes feierte 1946 die KPD ihre Vereinigung mit der SPD. 1949 wurde aus dem Haus der immer baufälligere Friedrichstadtpalast, das Revuetheaterfossil der DDR. 1980 mußte der – der morastige Schwemmsand! – wegen Einsturzgefahr jählings schließen, 1984 bezog er einen Neubau auf der andern Seite der Friedrichstraße, 1985 wurde das alte Gebäude abgerissen. Seitdem ödet sich hier matschig eine Art Bauplatz an, auf dem nichts gebaut wird.

Immobilienmenschen nennen dergleichen ein Filetstück: 5703 Quadratmeter im Zentrum der Hauptstadt, mit bester Verkehrsanbindung, wenn auch auf unsicherem Grund, Verkehrswert um die 60 Millionen (nunmehr DM).

Seit dem Ende der DDR gilt das Vermögensgesetz, das Rückgabe oder Entschädigung von der DDR enteigneter Werte regelt. Es gilt auch für «vermögensrechtliche Ansprüche von Bürgern und Vereinigungen», die in der Nazizeit «aus rassistischen, politischen, religiösen oder weltanschaulichen Gründen verfolgt wurden und deshalb ihr Vermögen infolge von Zwangsverkäufen, Enteignungen oder auf andere Weise verloren haben». Nicht restituiert wird Vermögen unter anderem dann, wenn ein Grundstück oder Gebäude «dem Gemeingebrauch gewidmet» oder «erheblicher baulicher Aufwand» mit ihm getrieben wurde.

Max Reinhardts Erben und Nacherben reagierten prompt auf die unerwartete neue Lage. 1991 reanimierten sie (unter sich über ihre Anteile zerstritten) die DNT und stellten beim Berliner LARoV (dem Landesamt zur Regelung offener Vermögensfragen, einer Behörde des Finanzsenators) Anträge auf Rückübertragung beider Immobilien: des Grundstücks Am Zirkus 1 (wo einst das Große Schauspielhaus gestanden hatte) und des Schumannstraße-Komplexes (mit dem DT und seinen Kammerspielen). Die Erben: das sind erstens Max Reinhardts heute 81jähriger Sohn Gottfried aus erster Ehe; zweitens die Nacherben von dessen Bruder Wolfgang; drittens die Nacherben seiner zweiten Frau, der Schauspielerin Helene Thimig.

Und dann tat Berlin etwas Unkluges, völlig verkennend, mit welcher hochempfindlicher Materie es hier zu tun hatte. («Wußten die vielleicht gar nicht mehr, wer Max Reinhardt war?», fragt Gottfrieds Anwalt Michael Barz.) Berlin legte sich auf die dänische Investorengruppe Hojgard fest, die auf dem Zirkusgelände so etwas wie ein Haus Dänemark errichten wollte. Formal war das in Ordnung. Die Dänen hatten ein bewilligungsrei-

fes Bauprojekt vorgelegt, und nach dem Investitionsvorranggesetz konnte die Stadt ihnen den Zuschlag geben und alle anderen Anspruchsteller mit Entschädigungen abfinden. Die Erbgemeinschaft Reinhardt aber schlug sie damit vor den Kopf.

Er habe der Stadt zu Anfang ein großzügiges Angebot gemacht, sagt Gottfried Reinhardts Anwalt: «Wir verzichten auf das Deutsche Theater, dafür laßt ihr uns auf dem Zirkusgrundstück etwas mehr bauen. Wenn sie damals gesagt hätten: Ihr dürft eine Bruttogeschoßfläche von 40 000 Quadratmetern bauen, dann wäre alles friedlich gegangen. Es war eine nette Idee, aber sie kam nicht zum Tragen.»

Erst als Gottfried Reinhardt klar wurde, daß die Stadt ihn nicht wollte, so sagt sein Anwalt heute, habe dieser ihn mit der Advanta zusammengebracht. Die Advanta Management GmbH ist eine Tochtergesellschaft eines der größten deutschen Baukonzerne, der Dywidag, die unter anderem in Berlin das Hotel Adlon und in Dresden das Taschenbergpalais wiederaufbaut. «Denn das ist eine zu große Sache für einen Einzelnen, und um die durchzufechten, braucht man Geld.»

Am 15. Dezember 1991 verkaufte Gottfried Reinhardt seine gesamten Ansprüche an die Advanta (genauer: an eine Tochterfirma, die Ostinvest in Cottbus). Er erhielt dafür eine Million auf die Hand und dazu die Aussicht auf mindestens weitere zwanzig Millionen, in dem Maß, in dem sich seine Rückgabeansprüche materialisieren sollten. Dafür verpflichtete er sich, «Erklärungen abzugeben und in sonstiger Weise zur Verfügung zu stehen, um den für die Erbgemeinschaft insgesamt erwünschten Erfolg herbeizuführen». Am 28. März 1992 taten es ihm die Erben nach Helene Thimig nach, wenn auch weniger vorteilhaft: Sie verkauften ihre Ansprüche für 5,7 Millionen an die Ravenna Hotel-Betriebs AG.

Berlin hat es seitdem gar nicht mehr mit Max Reinhardts Erben, sondern in Wahrheit mit zwei mächtigen Investmentgesellschaften zu tun, für die es um ein Vierhundert-Millionen-Projekt geht. Der Erbe darf zwar noch Erklärungen abgeben, die deren Interessen förderlich sind; selber verfügen aber kann er strenggenommen nur noch über die sterblichen Überreste seines Vaters, die in Hastings on Hudson bestattet sind und deren Überführung nach Berlin er der Stadt einmal in Aussicht gestellt hatte; sowie über dessen Nachlaß, der sich in der New Yorker Staatsuniversität in Binghamton befindet und den er unter Umständen einem Berliner Reinhardt-Archiv übergeben möchte.

Den beiden Investmentgesellschaften wiederum geht es allein um eines: die GFZ. Das ist die Geschoßflächenzahl, die angibt, wie oft die Grundstücksfläche eines Gebäudes in seine Geschoßfläche passen darf. Erlaubt ist in diesem Teil Berlins höchstens eine GFZ 4. Die Investoren aber wollen unbedingt mehr Geschoßfläche auf ihrem Filetstück unterbringen. Sie wollen, kurz gesagt, sehr viel höher bauen als hier normalerweise zulässig.

Um die Dänen mit einem imposanten Projekt auszustechen, beauftragte die Advanta den New Yorker Stararchitekten Peter Eisenman mit einem Entwurf für das Zirkusgrundstück; Honorar mehrere \_Millionen. Eisenman lieferte einen Entwurf ab, der für sich genommen möglicherweise ein postmodernes Kunstwerk ist: Ein weitgehend gläserner Turm von 128 Meter Höhe mit 40 Stockwerken und etwa 100 000 Quadratmeter Geschoßfläche soll da mit unregelmäßigen Kanten fremd wie ein großer Kristall, ein in die Friedrichstadt gestürzter Meteorit die niedrigen Berliner Wolken kratzen. Im Innern ein Allerlei – oder mit Eisenmans Worten «kommerzielle, finanzielle, medizinische, sportliche, konsumtive menschliche Interaktion», sprich Büros, Banken, Arztpraxen, Läden, Gastronomie, vielleicht ein Fitnesscenter – und als Bonbon im (laut Advanta «sowieso schlecht zu nutzenden») Innern eine durch die überaus intensive Nutzung des Grundstücks zu finanzierende Probebühne fürs Deutsche Theater («hat vielleicht positive Wirkung»), das neue Reinhardt-Archiv und das Theatermuseum (das die Stadt jedoch im Libeskind-Anbau ihres Stadtmuseums anzusiedeln vorhat), das Ganze dekoriert mit dem Namen «Max-Reinhardt-Haus».

Nun ist in Berlin inzwischen aufgefallen, daß die Stadt nicht nur von Bomben, sondern auch von zu oder zu wenig ehrgeizigen Architekten ruiniert wurde. Es steht dort genug Gebautes, was keinerlei Rücksicht auf seine Umgebung nimmt. Ihr Bausenator lehnte den Eisenman-Entwurf denn auch entschieden und endgültig ab: paßt nicht zum Charakter der Friedrichstadt, würde die Regierungsbauten in der Nähe weit überragen. Auf deutsch: eine derartige GFZ (an die 18) lassen wir an dieser Stelle niemals zu.

Berlin wollte ja auch immer noch das Haus Dänemark. Die Dänen aber machten plötzlich einen Rückzieher. Sie wollten nicht mehr – laut Barz darum, weil sie noch einmal nachgerechnet hatten und zu dem Schluß gekommen waren, daß sie bei der wenig intensiven Nutzung, die sie vorhatten, nie auf ihre Kosten kämen. Nun konnte die Stadt die hinter den Reinhardt-Erben stehenden Investoren nicht mehr vermeiden. Dann, im Februar dieses Jahres, tat das LARoV ein übriges und beschied den einen der beiden Rückgabeanträge der Erbegemeinschaft positiv: Das Grundstück Am Zirkus 1 wurde *in natura* der wiederbelebten Deutschen National-Theater AG feierlich zurückerstattet – und 75 Prozent seines Wertes über diese der Erbegemeinschaft (ein Viertel Gottfried, ein Viertel Wolfgang, die Hälfte der Thimig-Seite). Der andere Antrag, der auf die Restitution der Grundstücke in der Schumannstraße und mit ihnen des Deutschen Theaters, ist noch nicht entschieden.

So entstand die Pattsituation, die bis heute andauert. Die Stadt kommt um die von der Erbegemeinschaft hereingezogenen Investmentfirmen nicht herum, und diese stehen mit einem Projekt da, das die Stadt nicht akzeptieren will und kann. Es wird Grundstückspoker gespielt: Um eine intensivere Nutzung des Zirkus-Areals durchzudrücken, wird dunkel – und ziemlich pietätlos – der Fortbestand des Deutschen Theaters in Frage ge-

stellt. Das geschieht, wenn etwa Gottfried Reinhardt verächtlich vom «kunstfeindlichen Subventionstheater» spricht, ganz als plane er, falls auch dieses ihm zugesprochen werden sollte, das Deutsche Theater zu privatisieren und damit in den sicheren Ruin zu stürzen, künstlerisch, wirtschaftlich oder beides. Aber auch wenn das nicht ernst gemeint sein sollte: de facto hätte Berlin es im Zweifelsfall ja gar nicht mit der Familie Reinhardt, sondern mit gänzlich unsentimentalen Investmentfirmen zu tun. Es wäre gar nicht nötig, daß diese dort, wo jetzt das DT steht, lieber ein Hotel hinstellen möchten – es genügte schon, wenn sie die Mieten für die beiden Theater in eine Höhe schraubten, die sich das verarmte Berlin nicht mehr leisten kann.

Darum ist der Kultursenator zu Recht alarmiert. Roloff-Momin: «Wir stehen hier vor einer wirklich sehr schwierigen Wertentscheidung: Dürfen, müssen wir dem unbestrittenen moralischen Recht Gottfried Reinhardts unsere Verantwortung für das blühende Deutsche Theater entgegensetzen? Unsere Entscheidung ist für das Deutsche Theater gefallen, und um dessen Erhalt werden wir notfalls bis in die letzte Instanz, bis zum Bundesverwaltungsgericht kämpfen.»

Es wird wohl nicht nötig werden. Beide Seiten sind ja schon verurteilt: nämlich dazu, miteinander gütlich ins reine zu kommen. Die Investoren können es sich nicht erlauben, ihr Grundstück unbebaut zu lassen; die Stadt kann es nicht zulassen, daß diese prominente Stelle eine Brache bleibt. Gottfried Reinhardt könnte zudem seine Ansprüche unmöglich bis zu dem Punkt verfechten, an dem das Deutsche Theater schließen muß.

Als sie die Rückübertragungen beantragten, haben die Erben offenbar nichts von Max Reinhardts bedauerlichen und unverschuldeten, aber darum nicht weniger realen Vermögensproblemen vor Beginn der Nazizeit gewußt und gesagt. Ob das LARoV ihren ersten Antrag anders entschieden hätte, hätte es Bescheid gewußt, sei dahingestellt; beim zweiten Antrag wird es nun aber vermutlich mehr zu bedenken haben. Mit der Aussicht auf eine zweite positive Entscheidung schwindet aber auch die Wirksamkeit der dunklen Bedrohung des Deutschen Theaters: Es taugt nicht mehr recht als Druckmittel. Auch könnten sich nunmehr womöglich einige von Reinhardts früheren Gläubigern melden und ihrerseits Ansprüche anmelden. Kurz, die Investoren werden ihre Pläne vermutlich irgendwann reduzieren und das Deutsche Theater tatsächlich in Ruhe lassen müssen.

Alles also läuft auf einen Kompromiß zu, und es braucht nicht viel Phantasie, auf das Zauberwort zu kommen, das die erbitterten Querelen auf der Stelle beenden, den unangenehmen Knoten aus Geschäft und Moral lösen würde. Es lautet schlicht: GFZ soundso (höher als eigentlich erlaubt – wie wäre es mit einer GFZ 6 oder 7, damit sich die aufwendigen Gründungsarbeiten lohnen?); dazu möglichst eine beiderseitige Bestandsgarantie für das Deutsche Theater – und eine Erklärung des Regierenden Bürgermeisters, daß Berlin in Wahrheit viel an der Erinnerung an seinen großen Theatermann Max Reinhardt gelegen sei.

## Fakten, Namen, Zahlen

**1905** kauft Max Reinhardt das Deutsche Theater (1000 Plätze). Kaufpreis: 2,475 Millionen Mark. Dazu kommen 1906 die Mittel für die sogleich in Angriff genommenen Veränderungen im Bühnenhaus und Zuschauer-raum und für den Umbau eines Tanzlokals im Nebenhaus zu den Kammerspielen (400 Plätze) auf dem Nebengrundstück. Das Geld ist von bereitwilligen Förderern geliehen oder gestiftet, so von dem Zeitungsverleger August Huck, Reinhardts Hauptfinanzier. Geführt werden «DT» und Kammerspiele von einer Firma, die meist einfach «Theaterdirektion Reinhardt» genannt wurde, später eine GmbH, deren Hauptgesellschafter Reinhardt war.

**1918** erwirbt die eigens zu diesem Zweck gegründete Deutsches National-Theater AG (DNT) für 2,75 Millionen den Circus Schumann und läßt ihn für 8 Millionen zum Großen Schauspielhaus umbauen. Das Grundkapital dieser Aktiengesellschaft beträgt 1,6 Millionen (bei der Goldmarkumstellung Anfang 1925 wird es zu 480 000 RM). Max Reinhardt ist mit 500 000 Mark beteiligt. Es gibt 59 weitere Aktionäre; zweitgrößter Aktionär ist das Kaufhaus Wertheim mit 150 000 Mark; Wolfgang Huck zeichnet 25 000. Vorstand dieser AG ist Max Reinhardts Bruder Edmund Reinhardt. Die Theaterdirektion Reinhardt pachtet von ihr das Große Schauspielhaus und verpachtet es ab 1924 weiter.

**1929** stirbt der Kaufmann des Konzerns, Edmund Reinhardt; es beginnt auch die große Wirtschaftskrise, die in Berlin eine akute Theaterkrise heraufbeschwört. Von den fünf Theatern, die Reinhardt Anfang der 30er Jahre in Berlin gehörten oder von ihm gepachtet waren, ist 1932 nur noch eines übrig: das Flaggsschiff, das Deutsche Theater. Um wenigstens dieses zu erhalten, muß Reinhardt Schulden machen.

Im Sommer **1930** nimmt er für 400 000 RM Hypotheken auf, und zwar bei der Bank des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes, der Bank der Arbeiter, Angestellten und Beamten (kurz «Arbeiterbank» genannt). Nach mehreren Artikeln im *Zwölf Uhr Blatt*, die sich von allen anderen Pressestimmen durch intime Kenntnisse abhoben, beliefen sich die Schulden der Theaterdirektion Reinhardt Anfang 1932 auf circa 2,5 Millionen: 1,7 Millionen bei der Arbeiterbank, «einige 100 000 RM Schulden», eine halbe Million bei anderen Gläubigern: dem Zeitungsverleger Wolfgang Huck, der 1911 die Mäzenatenrolle seines Vaters übernommen hatte, dem Bankier Fritz Andrae, einem Schwager Rathenaus (Hardy & Co.), dem Berliner Justizrat Julius Lubszynski.



Welche Verluste das Deutsche Theater in dieser Zeit machte, läßt sich zumindest überschlagen. Von den Pächtern, denen Reinhardt im Frühjahr 1932 das Deutsche Theater übergibt, verlangt er eine Jahrespacht von 275 000 RM. (Und in der Zeitung steht schon vorher: Das werde nicht gutgehen, das sei ja Tag für Tag fast die gesamte Kasseneinnahme.) Hilpert, der Pächter 1934/45, zahlt nur 60 000 Mark Pacht und erhält, um seine Finanzlöcher zu stopfen, vom Staat über 900 000 Mark Jahressubvention – und das zu einer Zeit, als die Leute wieder ins Theater gehen. Das Deutsche Theater dürfte Reinhardt demnach ab 1930 pro Jahr über eine Million gekostet haben.

Bis Anfang 1933 verschärft sich die Schuldenlage weiter. Kurz vor der Abreise Anfang März beauftragt Reinhardt einen seiner Berliner Anwälte mit dem Versuch einer Rettungsaktion. Ihr einziges Ziel: die totale «Katastrophe» abzuwenden und wenigstens noch das ihm gehörende Schloß Leopoldskron bei Salzburg zu retten (die Theater scheinen bereits verloren gegeben). Grundlage des Plans bildet die Beschaffung einer langfristigen Hypothek von 100 000 Dollar auf Leopoldskron.

Am 7. März 1933 schreibt der Rechtsanwalt Dr. Hansgert Frhr. v. Brandenstein allein zu diesem Zweck – der Beschaffung einer Hypothek auf Leopoldskron – im Auftrag Reinhardts einen dringlichen Brief an Rudolf Kommer, einen Berliner Journalisten und Verehrer Reinhardts, der inzwischen in New York war, wo er zu einer der sagenumwobenen Figuren der Exilantenszene wurde. Darin schildert er Reinhardts Vermögenslage als «ausgesprochen schwierig»: Kredite der Arbeiterbank 1,9 Millionen, 550 000 Mark Steuerschulden, 400 000 Mark Hypotheken auf dem Deutschen Theater, 100 000 auf dem Großen Schauspielhaus, Privat- und Betriebsverbindlichkeiten 160 000 Mark – «drängende und unangenehme Privatgläubiger» dies. Alle Verbindlichkeiten addieren sich zu 3,16 Millionen. Ihnen gegenüber stehe nur das Eigentum am Deutschen Theater (Einheitswert 1,2 Millionen) und zu etwa 75 Prozent (Reinhardts damaligen Aktienanteil an der DNT) am Großen Schauspielhaus (Einheitswert 2,3 Millionen). Beide Einheitswerte seien «im gegenwärtigen Augenblick beim Verkauf niemals zu erzielen».

Somit hatte das Deutsche Theater Reinhardts Vermögen in der Krise aufgezehrt, hinterläßt Reinhardt in Berlin Verbindlichkeiten etwa in der Höhe seiner dortigen Vermögenswerte. Er ist insbesondere ganz in der Hand seines Hauptgläubigers, der Arbeiterbank. (Deren Aktien erwirbt nach dem Krieg die Bank für Gemeinwirtschaft; heute lebt sie als deren Tochter unter dem Namen Grundstücksverwaltungsgesellschaft Saarbrücken GmbH fort.)

Im Juli 1933 läßt sich diese Bank weiter früher von Reinhardt an sie abgetretene 200 000 Mark auf das Zirkusgrundstück eintragen. Die Grundschild darauf beträgt nunmehr 600 000 RM. Ende 1934 kommen noch einmal 300 000 hinzu.

Am 31. März 1934 erwirbt die nunmehr der nazionalsozialistischen Arbeitsfront gehörende Bank, die jetzt als Bank der Deutschen Arbeit («Arbeitsbank») firmiert, die Aktienmehrheit an der DNT. Sie kauft vor allem für 6000 RM die Aktien der Gebrüder Huck und für 300 000 RM Reinhardts Aktienpaket, das dieser Wolfgang Huck verpfändet hatte. Von den 480 000 RM Grundkapital hält die Bank 1934 über 78 Prozent. Der Vorstand (Adamec) und der gesamte Aufsichtsrat, auch Reinhardt, treten sofort zurück; den neuen Aufsichtsrat bestimmen zwei Direktoren der Gläubigerbank. Den Vorstand übernimmt Reinhardts früherer Prokurist, der Kaufmann Hellmuth Krause.

Am 28. September 1934 läßt die Arbeitsbank das bei ihr hoch verschuldete Deutsche Theater sozusagen an sich selber, die nunmehr ihr gehörende DNT in aller Stille zwangsversteigern (Aktenzeichen Amtsgericht Berlin 331.K.100/33) – noch nicht einmal im Reichsanzeiger wird die Sache gemeldet; dort erscheint die erste indirekte Nachricht im August 1935. Die Zuschlagssumme beträgt angeblich 150 000 RM; tatsächlich schlägt der Erwerb bei der DNT mit 600 000 RM zu Buche. Im Dezember 1934 setzt die Arbeitsbank das Grundkapital der DNT auf 480 000 RM herab und reduziert die alten Aktien damit auf 1/10 ihres vorherigen Werts; gleich darauf erhöht sie es auf 100 000 Mark. Nunmehr ist sie unumschränkter Eigentümer aller drei Theater.

Autor und ZEIT danken: dem Brandenburgischen Landeshauptarchiv in Sanssouci; dem Bundesarchiv in Koblenz und Potsdam; dem Bundesdokumentenzentrum in Berlin (Berlin Document Center); dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin (nunmehr auch mit den Merseburger Beständen); dem Landesarchiv Berlin (Ost und West); der Gesellschaft für Max Reinhardt-Forschung in Wien; der Reinhardt-Sammlung in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Künste; der Berlin-Sammlung der Amerika-Gedenkbibliothek.