

Freunde der Monacensia e.V.
Jahrbuch 2018

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel
und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*
unter www.monacensia.net

BILDQUELLEN:

S. 41, S. 51f. Monacensia; S. 118f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, L 119/16; S. 121 Monacensia Pa 888; S. 124 Ost- und Westpreußenstiftung in Bayern e. V., Nachlass Max Halbe, 3841; S. 128f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, MH B 138; S. 136 Fuhrich/Prossnitz: *Max Reinhardt. Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt*. München 1996; S. 141 Monacensia; S. 143 Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde; S. 146f. Emil Orlik: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst; S. 150 Deutsches Theatermuseum München; S. 206, S. 209, S. 210 aus Marie Haushofer, *Zwölf Kulturbilder im Leben der Frau* (1899) Foto: Sophia N. Goudstikker; S. 215, 216 aus: Cicely Hamilton, *A Pageant of Great Women* (1909); S. 238 Monacensia Nachlass Alfred Neumann, Sig. Pressestimmen; S. 241 Privatbesitz; S. 246f. Monacensia; S. 263, S. 290f., S. 292, Privatarchiv Johannes Michel, Mannheim; S. 294 Privatbesitz Helga Keiser-Hayne; S. 323 Monacensia, Nachlass Peter Horst Neumann; S. 327–S. 330 Monacensia, Nachlass Alfred Neumann. Sig. Biographische Dokumente II.

Dezember 2018

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2018 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

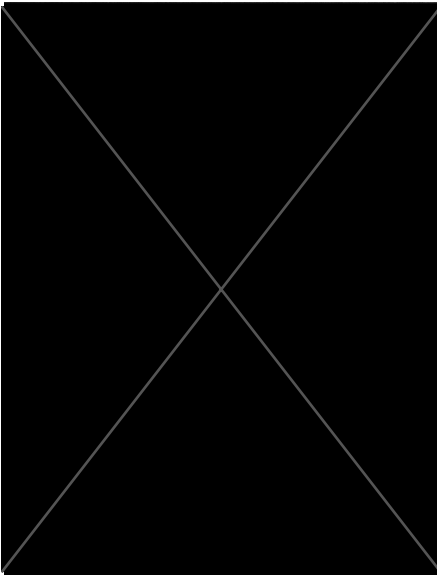
ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-085-9

Brigitte Hohmann

»Er war ein König und sein Leben war ein Fest.« (Thomas Mann)

Zum 75. Todesjahr des bedeutenden Theaterregisseurs Max Reinhardt



Max Reinhardt, Ende der 1930er Jahre

Österreichisches Barock, durch jüdisches Geblüt intellektualisiert und in Kontakt gebracht mit den feinsten Regungen und Ergebnissen modernen Kunst- und Geisteslebens, – das mag seines hoch-effektvollen, im vornehmsten Sinne sensationellen Wesens kürzeste Bestimmung sein. [...].«¹

So erinnert Thomas Mann an den bedeutenden Theater- und Filmregisseur, Intendanten und Theatergründer Max Reinhardt bei der gemeinsam mit Erich Wolfgang Korngold, Marlene Dietrich und weiteren Künstlern ge-

stalteten Gedenkfeier am 15. Dezember 1943 in Hollywood. Vorausgegangen war am 30. November 1943 eine Großveranstaltung in der Carnegie Hall mit den New Yorker Philharmonikern unter dem Dirigat von Bruno Walter und einer berührenden Rede von Ernst Lothar. Die vornehmsten Namen des Exils, die zu dieser Zeit die Kultur Europas in Amerika repräsentierten, sind auf der Liste des Max Reinhardt Memorial Committees zu finden: Bronislaw Huberman,

¹ Thomas Mann: *Reden und Aufsätze* 2. Frankfurt a.M. 1965, S. 495.

Alfred Kerr, Fritz Kortner, Fritz Kreisler, Ernst Lubitsch, Alma Mahler, Heinrich, Katia, Klaus und Erika Mann, Erwin Piscator, Arnold Schönberg, Kurt Weill um nur einige zu nennen. (Die Monacensia beherbergt den Aufforderungsbrief an Thomas Mann, diesem Komitee beizutreten). War doch mit Max Reinhardt einer der größten Theaterkünstler und -erneuerer des 20. Jahrhunderts am 31. Oktober 1943 in der Emigration in New York verstorben. Die New York Times berichtete über die Beisetzungsfeier in der Synagoge, und im *Aufbau*, der deutschsprachigen Exilzeitschrift, trauerten Freunde und Weggenossen: »Phantasie, Glanz, Zauber, Farbenreichtum, Musikalität, Improvisation, Charme, Humor – Genie. Hin und wieder verliert die Welt eines davon oder das andere – aber mit Max Reinhardt ist alles zugleich dahingegangen.«² »[...] Er entdeckte das Theater als den Kontinent der Illusion, die Klassiker als Zeitgenossen, den Schauspieler als Verkünder der Persönlichkeit, den Zuschauer als einen durch Illusion und Persönlichkeit Verwandelten.«³

Wie aber verlief nun dieses Leben, das von Wien über Berlin und Salzburg in die wichtigsten Städte Europas bis nach Amerika führte?

Am 9. September 1873 kommt Max Goldmann in Baden bei Wien als erstes von sieben Kindern in einer aus Ungarn stammenden jüdischen Kaufmannsfamilie zur Welt. Der »stille, sehr scheue Bub«⁴ besucht Volks-, Real- und Bürgerschule, nimmt als begeisterter Burgtheaterbesucher parallel zur kaufmännischen Ausbildung Schauspielunterricht und sammelt rasch erste Bühnenerfahrungen. Er wechselt den Familiennamen von Goldmann in Reinhardt, was die gesamte Familie einige Jahre später mit kaiserlicher Erlaubnis übernimmt. Es folgen bald Engagements an kleineren Bühnen, wo sich der Zwanzigjährige seltsamerweise auf die Darstellung alter Männer spezialisiert: »Da konnte ich meine Schüchternheit hinter einem langen weißen Bart verstecken.«⁵ Vom Salzburger Landestheater aus engagiert ihn Otto Brahm, der Direktor des Deutschen Theaters, nach Berlin. Hier steigt er rasch im Ensemble auf, seine Bekanntheit wächst. Genau beobachtet er die Entwicklung in Brahm's dem Naturalismus verpflichteten Deut-

² Ernst Deutsch, Schauspieler. In: *Aufbau*, Freitag, 5. November 1943.

³ Ernst Lothar, Schriftsteller, Regisseur, Theaterdirektor, ebd.

⁴ Leonhard M. Fiedler: *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1975, S. 13. Im Folgenden zitiert als »Fiedler, Reinhardt, 1975«.

⁵ Ebd.

schen Theater, schätzt die Neuerungen, sieht aber auch, wie rasch sich diese Richtung erschöpfen wird : »[...] immer spielte ich in zerrissenen Kleidern, schmutzig und verschmiert. [...] Auch wurde in diesen naturalistischen Aufführungen fast immer auf der Bühne gegessen, meist Knödel und Kraut, was zwar gut war, aber einem mit der Zeit auch über werden kann.«⁶

Schon 1901 beginnt er seine zukünftigen Pläne für neue Formen zu umreißen: »Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich hinausführt in eine heitere und reine Luft der Schönheit. Ich fühle es, wie es die Menschen satt haben, im Theater immer wieder das eigene Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem erhöhten Leben sehnen.«⁷

Bereits 1902 übernimmt er Regiearbeiten und feiert mit Gorkis *Nachtasyl* 1903 seinen ersten großen Erfolg. Viele bis heute noch bekannte Inszenierungen, vor allem die verschiedenen Varianten von William Shakespeares *Sommernachtstraum*, werden folgen und machen Max Reinhardt rasch nicht nur in der Hauptstadt, sondern in ganz Europa und bald auch in Amerika bekannt. Er übernimmt verschiedene Theater in Berlin, baut sie nach seinen Vorstellungen um und begründet mit Bruder Edmund als Finanzberater im Laufe der Folgejahre ein Theater-Imperium – die Reinhardt-Bühnen. Hier versammelt sich rasch die Schauspielereleite der Zeit: Max Pallenberg, Adele Sandrock, Paul Wegener, Alexander Moissi, Tilla Durieux und viele mehr. Durch seine große Begeisterungsfähigkeit kann er auch Dichter und Komponisten zur Mitarbeit gewinnen. Künstler wie Edward Munch, Max Slevogt und Lovis Corinth entwerfen für ihn Bühnenbilder und Kostüme. Die Inszenierungen, künstlerisch und technisch auf dem neuesten Stand der Entwicklung, werden gerühmt. Durch die Verwendung der Drehbühne, durch plastische Dekorationen, den Rundhorizont mit Tiefenwirkung, die indirekte Beleuchtung, das Spiel auf Podien, die in den Zuschauerraum hineinragen, auch erstmals durch Eingriffe in den Text, um den Transfer in die Gegenwart zu erleichtern, gebührt Reinhardt als einem der Begründer des modernen Regietheaters ein wichtiger Platz in der Geschichte des europäischen Theaters. Zu seiner Zeit

⁶ Max Reinhardt: *Ich bin nichts als ein Theatermann*. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 369.

⁷ Arthur Kahane: *Tagebuch eines Dramaturgen*. Berlin 1928, S. 115. Im Folgenden zitiert als »Kahane, Tagebuch 1928«.

durchaus auch kontrovers diskutiert wirken seine Ideen im Theater, der ephemeren aller Künste, bis in unsere Zeit.

1920 wird er neben Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal entscheidender Ideengeber und Mitbegründer der als Zeichen des Friedens konzipierten Festspiele in Salzburg. Seine Inszenierung des Mysterienspiels vom reichen Herrn Jedermann von Hugo von Hofmannsthal vor dem Domportal dort wird legendär und ist eine jährliche Erfolgsgeschichte bis heute.

Um die von ihm so geliebten Schauspieler zu fördern, gründet er neben der Berliner Schauspielschule 1928 das nach ihm benannte Max-Reinhardt-Seminar in Wien, an welchem Generationen der bekanntesten Schauspieler ihre Ausbildung und Prägung erhalten haben und immer noch erhalten.

Ab der Machtergreifung Adolf Hitlers jedoch verliert Max Reinhardt sukzessive seine berufliche Stellung. Angefeindet wegen seiner jüdischen Herkunft bleibt ihm 1933 nur die Kapitulation vor den politischen Entwicklungen. In einem bewegenden Brief vom 16. Juni 1933 vermachte er blutenden Herzens Theater und Besitz dem deutschen Staat, nachdem er die perfide Offerte der ihm angetragenen Ehren-Arierschaft empört zurückgewiesen hatte. Sein Lebenswerk gehört nun zum Nationalvermögen Deutschlands.

Zunächst zieht sich Max Reinhardt daraufhin in die alte Heimat Österreich zurück, inszeniert an seinem Theater in der Wiener Josefstadt und bei den Salzburger Festspielen, zeigt den *Sommernachtstraum* in den florentinischen Boboli-Gärten und in der Hollywood Bowl in Los Angeles (vor 20.000 Zuschauern), und inszeniert auf dem Campo di Trovaso in Venedig am historischen Ort Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. In der Laudatio zu Reinhardts 70. Geburtstag in New York Jahre später wird Franz Werfel (dessen Uraufführung *In einer Nacht* am 5. Oktober 1937 in Wien Reinhardts letzte Inszenierung in Europa war), seine Regiekunst wie folgt beschreiben: »So wurden Städte und Landschaften seinem immer planenden Geist zu Schauplätzen des Spiels, in dem der Mensch und sein Schicksal sich trunken spiegelt [...], Max Reinhardt ist ein Götterliebhaber.«⁸

Am 9. Oktober 1935 wird die Hollywood-Verfilmung seines legendären *Sommernachtstraums* zeitgleich in London und New York

⁸ Jürgen Flimm: *Genug ist nicht genug*. In: Irene Baziner, Peter Raue: *Wir Berliner!* Köln 2014, S. 171.

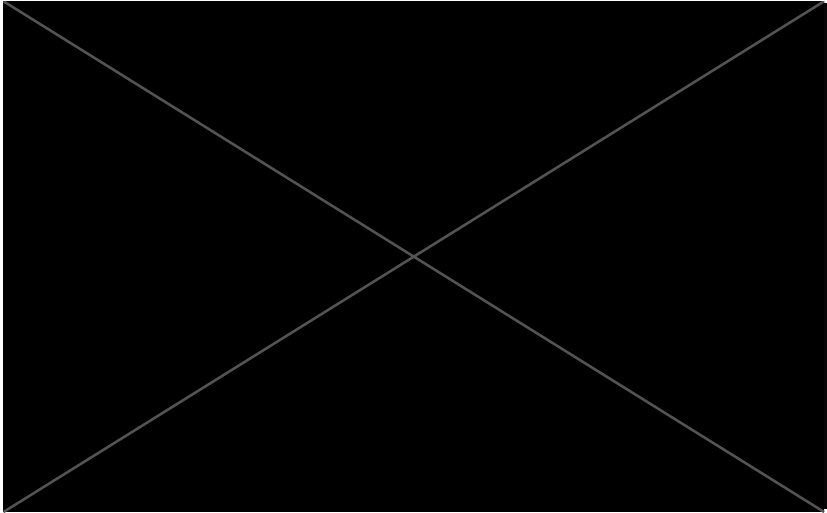
uraufgeführt. Mit der Adaption der Musik Mendelsohn-Bartholdys setzt Erich Wolfgang Korngolds Bearbeitung dabei neue Maßstäbe in der noch jungen Geschichte der Filmmusik. (Der Film, zur Zeit des Nationalsozialismus wegen Reinhardts, Mendelsohn-Bartholdys und Korngolds jüdischer Abstammung verboten, wurde erstmals 1962 als Fernsehpremiere in Deutschland gezeigt.)

Noch bis 1938 inszeniert er höchst erfolgreich in den wichtigsten Theatern Europas und Amerikas, lebt und feiert mit Gästen aus aller Welt weiterhin zur Festspielzeit in seinem Schloß Leopoldskron in Salzburg, bis er auch dort nach dem Anschluss Österreichs, vertrieben und enteignet, endgültig in die USA emigriert, um nie mehr nach Europa zurückzukehren – das Schicksal vieler Künstler und Intellektueller seiner Generation.

Auf seinen früheren Amerikatourneen als Gast enthusiastisch gefeiert, beginnt nun als Emigrant der Kampf um das berufliche und private Überleben. Theater- und Inszenierungspläne bleiben unrealisiert, scheitern oder bringen keinen künstlerischen oder wirtschaftlichen Erfolg. Der *Max Reinhardt Workshop for Stage, Screen and Radio*, in Hollywood gegründet, und der Aufbau eines Ensembles dort bleiben erfolglos, da gerade die besten jungen Kräfte rasch zur nahen Filmindustrie abwandern. Bis zum Schluß jedoch arbeitet er an der konsequenten Umsetzung seiner Vorstellungen eines künftigen Theaters. Von Beginn seiner Laufbahn an ist in seiner Konzeption jeder Theaterabend ein festliches Ereignis. Der perfekt aufeinander abgestimmte Zusammenklang von Dichtung, Musik, Tanz, Raumausstattung, Malerei und Technik, Illusion und Wirklichkeit ist maßgebend für seine Arbeit, dazu noch die Kunst des Schauspielers, alles gleichrangige Komponenten im Sinne eines »Gesamtkunstwerks«. Die dadurch erzielte suggestive Wirkung auf das Publikum ist erklärtes Ziel, seit er als junger Schauspieler in Wien intensiv die Vorlesungen und Demonstrationen zur Suggestion bei Richard Freiherr von Krafft-Ebing besucht und dessen Texte genau studiert hatte. »[...] Das Beste, was er, seinen eigenen Worten nach, fürs Theater gelernt hatte, hatte er nicht von einem Theatermann, sondern von dem Psychiater Krafft-Ebing.«⁹

⁹ Helene Thimig: *Wie Max Reinhardt lebte*. Percha am Starnberger See 1973, S. 27.

Das Archiv der Monacensia besitzt einen kleinen Bestand zu diesem beeindruckenden Künstler. Bei den aufbewahrten Korrespondenzen gibt es als »highlight« eine gemeinsam mit Thomas Mann verfasste und unterzeichnete Bitte an Freiherr von Waltershausen, dem damaligen Direktor der Münchner Akademie der Tonkunst, seinen Beitrag zur »Deutschen Volksspende für Goethes Geburtsstätte« zu leisten.



Weitere Briefe beschäftigen sich vorwiegend mit Anfragen Josef Ruederers und Max Halbes um Aufführungsmöglichkeiten ihrer Schauspiele an den Berliner Bühnen, sowie Berichte von Georg Fuchs über gemeinsame Planungen im Münchner Künstlertheater. Aber dieser Archivbestand ist nur ein sehr sehr kleiner Teil der eigentlichen Präsenz von Max Reinhardt in dieser Stadt.

Schon 1904 meldet die *Münchner Stadtchronik* im Juni seinen ersten Auftritt: »Das Ensemble des Berliner ›Kleinen und Neuen Theaters‹ begann heute im Volkstheater ein Gastspiel mit der Aufführung des Gorkischen Nachtasyls, welches vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen wurde.«¹⁰ In diesem Zyklus aus seinem Berliner Repertoire zeigt Reinhardt an 20 Abenden sowohl Klassiker wie *Kabale und Liebe* oder *Minna von Barnhelm*, aber auch aktuelle Stücke von Frank Wedekind (*Erdgeist*), August Strindberg (*Fräulein Julie*) und Hugo von Hof-

¹⁰ Stadtchronik München, 18. Juni 1904, Stadtarchiv München.

mannsthal (*Elektra*). Das Münchner Publikum ist begeistert und erlebt eindrucksvoll »was der Theaterkritiker der ›Frankfurter Zeitung‹ später als Reinhardt'sches Markenzeichen definieren wird: ›Bei dem Berliner Regisseur feiert das Auge Orgien.«¹¹ Für den jungen Theatergänger Lion Feuchtwanger wirkt » die Begegnung mit Reinhardt in München wie ein Erweckungserlebnis für die eigene dramatische Arbeit, eine tiefberührende Erfahrung [...]«. ¹²

1908 im Juni notiert Paul Klee in seinem Tagebuch: »Gastspiele der Berliner Kammerspiele (Reinhardt) [...] Die denkbar beste Theaterauf-führung diesen Stils.«¹³

In den Jahren 1909 bis 1911, wird Max Reinhardt mit seinem Ensemble noch weitaus präsent in München. Das Künstlertheater auf dem Ausstellungsgelände der Theresienhöhe wird an ihn für Gastspiele während der Sommermonate verpachtet.

Das kam so: Zur 750-Jahrfeier der Stadt München wurden große Messehallen auf der Theresienhöhe für die Ausstellung »München 1908« geplant. Neben wirtschaftlichen Interessen sollte nach dem Vorbild der Darmstädter Ausstellung von 1901 auch in München ein Theater auf dem Ausstellungsgelände integriert und in den Sommermonaten bespielt werden. »Die Ausstellung ›München 1908‹ war nicht bloß Ausstellung, sondern sie hatte den vorwiegenden Zweck erzieherischer Kulturarbeit.«¹⁴ Treibende Kraft hierbei war der Schriftsteller und Theaterreformer Georg Fuchs. Er hatte mit den Veröffentlichungen *Die Schaubühne der Zukunft* und *Die Revolution des Theaters* seine politischen und künstlerischen Vorstellungen zur Veränderung gängiger Theaterpraxis vorgelegt. 1904 nach München gekommen, setzte er sich entscheidend für das Zusammenkommen eines Vereins »Münchner Künstlertheater« ein. Vorwiegend bildende Münchner Künstler wie Adolf von Hildebrand, Richard Riemerschmid, August von Kaulbach und andere fanden sich darin zusammen, die Theaterwelt war mit dem Hofoperndirektor Felix Mottl und

¹¹ Andreas Heusler: *Lion Feuchtwanger. Münchner, Emigrant, Weltbürger*. St. Pölten, Salzburg, Wien 2014, S. 75. Im Folgenden zitiert als: »Heusler, Feuchtwanger, 2014«.

¹² Ebd. S. 95.

¹³ Paul Klee: *Tagebücher 1898 – 1918*. Hg. v. Paul-Klee-Stiftung, Bern 1988, S. 271.

¹⁴ *Geschäfts-Bericht über die Ausstellung München 1908*. München o.J., S. 17.

Freiherr von Speidel als Generalintendant der königlichen Bühnen entschieden unterrepräsentiert. Den Vorsitz übernahm der Malerfürst Franz von Stuck, die Schirmherrschaft Seine Königliche Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern.

Am 7. September 1907 wird mit dem Bau des Theaters nach Plänen von Max Littmann begonnen und in weniger als sieben Monaten wird das vorwiegend aus Holz bestehende Modelltheater mit 619 Plätzen in amphitheatraler Anordnung dem Verein übergeben. Georg Fuchs zeichnet als verantwortlicher Dramaturg. Seinen Reformideen gemäß versucht man, dem Darsteller den günstigsten Rahmen zu schaffen und dem Zuschauer die günstigsten Aufnahmebedingungen. »Es kam darauf an, auch dem Theater die Ergebnisse und Kräfte jener großen Kultur der neuen Zeit zuzuführen, die man ›Angewandte Kunst‹ nennt.«¹⁵ Wichtigstes Element hierbei ist die neuartige Reliefbühne, eine Verkleinerung des Bühnenraums, auf welchem die Schauspieler nach Adolf von Hildebrands Vorstellung wie aus und vor einem Relief agieren sollen, dazu ein weit in den Zuschauerraum ragendes Proszenium und keine Trennung von Szene und Zuschauerraum. »Die Flächenlandschaft des Jugendstils erweist sich beim Reformhaus des Münchner Künstlertheaters als Modell einer neuen Spielkunst.«¹⁶



¹⁵ Georg Fuchs: *Das Münchner Künstlertheater*. In: Ebd., S. 95.

¹⁶ Lenz Prütting: *Die Revolution des Theaters*. München 1971, S. 177.

1908 mit Goethes *Faust* und den Schauspielern des Münchner Hoftheaters unter der Leitung von Georg Fuchs eröffnet, scheitert das Reformtheaterprojekt trotz anfänglicher Erfolge nach knapp 100 Vorstellungen in nur einem Sommer. »[...] Es versteht sich, daß eine so merkwürdig gebaute Schaubühne in den Kreisen der von Theaterdingen mehr als von allen andern Angelegenheiten bewegten Münchener Literaten und Künstlern Anlaß zu äußerst leidenschaftlichen und hartnäckigen Auseinandersetzungen gab, [...] und schon im zweiten Spieljahr war Professor Fuchs genötigt, zur Überwindung der Unzulänglichkeiten des Bühnenraums den Mann zu Hilfe zu rufen, der mit dem Reformtheater widerlegt werden sollte: Max Reinhardt.«¹⁷ Lion Feuchtwanger freut sich noch Jahre später: »Es wurde damals in München mit ziemlich viel Geld und sehr viel Reklame eine recht prätentöse Bühne gegründet, das ›Münchner Künstlertheater‹, um der ›germanisch-christlichen Kunst zum Sieg zu verhelfen über die jüdisch-berlinische‹, über Reinhardt und Brahm. Mein ›Spiegel‹ [Feuchtwangers damalige Zeitung, A.d.V.] griff diese Germanen mit wahrem Furor Teutonicus an und nicht ohne Witz, und wenn der Feind, Max Reinhardt, die Bühne, die ihm den Garaus zu machen bestimmt war, schon im Jahr darauf selbst übernehmen konnte, so hatte ich mein weniges dazu beigetragen.«¹⁸

So wird im folgenden Jahr 1909 Max Reinhardt zu Gastspielen in das Münchner Künstlertheater eingeladen, erhofft man sich doch von dem bekannten Theatermann neben den künstlerischen vor allem auch wirtschaftliche Erfolge. Mit weitgehender Gestaltungsfreiheit ausgestattet (nur sollten Dekorationen und Kostüme von Münchner Künstlern nach dem Prinzip des Künstlertheaters gefertigt werden), aber durch die ungewohnt schmale Bühne sehr behindert, nimmt Reinhardt das ungewohnte Ambiente als Herausforderung an. »Um die Fläche in Raum umzuwandeln und die Distanz zwischen Bühne und Publikum aufzuheben, ließ er das Reliefpodium nicht nur nach hinten, sondern auch mitten in die Reihen der Zuschauer hinein mit einem Steg [dem ›Blumenweg‹ aus dem japanischen Theater, A.d.V.] verbinden, über den die Darsteller auf- und abtraten.«¹⁹

Zwar ohne Fuchssche Spieltheorien, aber mit restriktiven, äußerst vielfältigen Münchner Polizeiverordnungen beginnt die Ära Reinhardt:

¹⁷ Erich Mühsam: *Unpolitische Erinnerungen*. Hamburg 2000, S. 142f.

¹⁸ Heusler, Feuchtwanger, 2014, S. 85.

¹⁹ Fiedler, Reinhardt, 1975, S. 99.

»Betreff: Theaterkonzession München, den 18. 5. 1909

Dem Theaterdirektor Max Reinhardt in Berlin wird die Erlaubnis erteilt, während der Monate Juni, Juli, August und September mit dem Ensemble des ›Deutschen Theaters‹ von Berlin in den Räumen des im Ausstellungsraum errichteten ›Münchener Künstlertheater‹ öffentliche theatralische Aufführungen – Schauspiele und Lustspiele – zu veranstalten und zwar unter nachstehenden Bedingungen: Abgesehen von klassischen Dramen ist für jedes zur Aufführung bestimmte Werk (Stück, Gedicht, Akteile, Einlage etc.) der vollständige Text 14 Tage vor der beabsichtigten Aufführung in Doppelseite der K. Polizeidirektion vorzulegen. Soll an Vorträgen oder Stücken, welche zur Aufführung bereits zugelassen sind, bzgl. des Textes oder der Darstellung nachträglich eine Änderung vorgenommen werden, so hat eine neuerliche Vorlage zu erfolgen. [...] allenfallsige Bedingungen, unter welchen die Erlaubnis zur Aufführung erteilt wird, sind genau einzuhalten; auch Anweisungen hinsichtlich der Art und Weise der Darstellung sind zu beachten. Der K. Polizeidirektion bleibt die Befugnis vorbehalten, die Aufführung eines Stückes aus Gründen der Sicherheit, Sittlichkeit, öffentlichen Ordnung oder des Anstandes jederzeit ganz oder teilweise zu untersagen, bzw. die erteilte Erlaubnis zurückzunehmen [...].«²⁰

Diese Vorschriften gehen noch seitenweise weiter. Nach diesen Vorgaben wird auch tatsächlich eine für das Folgejahr 1910 angekündigte Vorstellung von der Zensur verboten.

Gastspiel des Max-Reinhardt-Theaters 1909

Unter diesen Bedingungen werden die Festspiele am 17. Juni mit einer Hamlet-Inszenierung eröffnet, die man bis zum 27. September 1910 insgesamt in 21 Aufführungen zeigt. Sie bringen Schauspieler wie Alexander Moissi (Hamlet), Paul Wegener und Adele Sandrock (Königspaar) an die Isar. Diese und weitere Berühmtheiten so Tilla Durieux, Else Heims, Eduard von Winterstein und viele bekannte Namen mehr bestreiten zusammen mit einem großen Ensemble weitere Haupt- und Nebenrollen.

Der *Sommernachtstraum* als beliebteste Vorstellung bringt es mit der Musik von Mendelssohn-Bartholdy unter dem Dirigat von Hans

²⁰ Stadtarchiv München, Mü Pol - 402.

Pfützner mit den Gastspielen von 1909 und 1910 insgesamt auf ganze 30 Aufführungen. Musiken zu den weiteren Schauspielen sind von Max von Schillings (*Faust*) und Engelbert Humperdinck (*Was Ihr wollt*, *Lysistrata*, *Kaufmann von Venedig*). Unter den berühmten Bühnen- und Kostümbildner zeichnet bei Ibsens *Gespenster* Edvard Munch für die Bühne, und Max Reinhardt steht in der eigenen Inszenierung als Tischler Engstrand auf den Brettern.

Dieses Gastspiel des Deutschen Theaters kommt dem Münchner



Publikumsgeschmack entschieden näher als das, was Georg Fuchs zuvor geboten hatte. Die Aufführungen werden ein großer Erfolg und die Stadtchronik München vermeldet nach Johann Nestroys *Revolution im Krähwinkel*, dass diese Inszenierung »dem Regisseur und seiner Künstlerschar stürmische Ovationen einbringt«²¹ und dem Theater ein durchgehend volles Haus. Als einer der vielen prominenten Besucher fährt auch Thomas Mann, der Reinhardt sowohl künstlerisch als auch menschlich sehr schätzte, mehrfach mit seiner Frau Katia vom Bad Tölzer Sommerhaus

zu Vorstellungen nach München.²² Wegen dieses großen Zuspruchs wird auch im darauffolgenden Sommer das Künstlertheater wieder an Max Reinhardt verpachtet.

²¹ Stadtarchiv München. Stadtchronik München vom 30. 8. 1909.

²² Gert Heine, Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*. Frankfurt/M. 2004, S. 51.



Die Saison 1910 wird mit *Christinas Heimreise* von Hugo von Hofmannsthal eröffnet. Es folgen die Shakespeare-Stücke *Das Wintermärchen*, sowie *Hamlet* und *Ein Sommernachtstraum* (als Wiederaufnahmen von 1909) zusammen mit sechs weiteren Schauspielen. Noch besonders anzumerken sind die 22 Aufführungen der Pantomime *Sumurun* von Friedrich Freksa, die Reinhardt noch im gleichen Jahr verfilmt. Die weitere Verfilmung von Ernst Lubitsch 1920 wird dann Vorbild der Filmszene in Thomas Manns *Zauberberg* werden.²³

Während das Münchner Publikum wieder voll Spannung die Aufführungen dieses Sommers erwartet, war der als überaus höflich und zurückhaltend bekannte Max Reinhardt nach den Erfahrungen von 1909 mit großen Vorbehalten an die Isar gekommen, wie ein Brief an seinen Freund und Chorregisseur Berthold Held vom 24. Juli 1910 zeigt:

»Lieber Held, ich bin bis 26. vorm. hier in Maidenhead Berks Little Fisherry. Dann trete ich die etwas längliche und komplizierte Reise mit Sack und Pack an – nach München. Dort denke ich am 28. einzutreffen [...] vor allem ist mir furchtbar ›mies‹. Vor dem ganzen Theater, vor München und seinen ›Künstlern‹ insbesondere, und den Höhepunkt erreicht meine mit dem schlichten biblischen Wörtchen so trefflich charakterisierte Stimmung auf der ›Theresienhöh‹! Wenn ich an die zwischen die vielen Bräu's gebettete Kunst da oben denke, der auch nur 6 m Platz bleiben und an die biedereren, geraden, ehrlichen Bierbäuche, die oben um das kleine Kindersärgl stehen und auf-

²³ Christoph Schmidt: *Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit*. In: *Wirrendes Wort* 38/1 1988, S. 1–5.

passen, welches Geschäft damit zu machen sei, möchte ich die ganze Festspielerei der benachbarten Bavaria um den Schädel hauen und den Herren empfehlen, ein Künstlerbräu zu etablieren und Hengeler- Becker- oder Erlerbräu darin zu verzapfen. [...] Da ›Oben‹ ist's gar fürchterlich. [...] Es ist ganz anders als im Vorjahr! [...] Wir haben im Vorjahr eine erhebliche Summe Gelder zugesetzt und, was mir mehr wert ist, eine ungeheure, beispiellose, noch nie dagewesene Summe künstlerischer Arbeit, wie sie das kleine, gemütliche, dicke, verschlafene Rettichnest sich nie hat träumen lassen. [...] Haben, unermüdlich, aufopfernd, Zeit, Geld, Arbeit, Gesundheit aufs Spiel setzend, um in diesem kleinen Kindersarg Wunderwerke erstehen zu lassen, nicht nur eine indolente, unverständige, lokalbesoffene, flaue Presse gefunden [...] Aber die sogenannten ›Künstler‹, die wie Hähne auf dem Mist ihrer Dekoratiönchen herumstolzten und Weisheit kackten, diese Leuchten mit ihren Rettichköpfen sahen sich und ihre schwitzende Arbeit [...] nun durch den heißen Hauch echten, augenblicksgeborenen Theaters an die Wand gefegt. [...] Dann kam die Polizei mit einer Dummheit, die nur in München zu finden ist, und klagte und prozessierte. Denn mit dieser Dummheit wohnt in dem Wasserschädel der entscheidenden Beamten dicker Bosheitsdreck und der klebt und versperrt die Gehirnanäle. [...] Sowie also irgendwelche Schwierigkeiten entstehen, sowie sich die Herren nicht alle Mühe geben, dem Künstlertheater zu helfen, werfe ich den ganzen Krempel hin und verlasse diese gastliche Stadt mit einem Mordsskandal. [...] Im übrigen kennst Du meine Prinzipien. Was ich mache, mache ich ganz [...] und muß das Beste sein, was nur möglich ist. Davon will ich natürlich gerade in München am wenigsten abweichen.«²⁴

Dann endet der Brief mit einer sehr interessanten Stelle:

»[...] Ich habe einen merkwürdigen Inszenierungsplan für die Halle – ›Ödipus‹ im Kopf, von dem ich Dir erzählen werde. Es kann etwas Besonderes, Neues werden. [...] Es würde mich freilich sehr reizen, da es sich hier um bahnbrechende, wichtige Dinge handelt. Beschaffe Dir nur rechtzeitig Chorporsonal, Sprecher, Schauspieler (am Ort) und viele junge, schön gewachsene Männer, die fast nackt gehen müssen. Das kann unter Umständen eine tröubaille werden! [...]«²⁵

Diese benannte Halle ist die im Ausstellungsgelände gelegene Mu-

²⁴ Max Reinhardt: *Schriften, Aufzeichnungen, Briefe, Reden*. Berlin 1974, S. 136 f.

²⁵ Ebd., S. 142.

sikfesthalle. Max Reinhardt hatte sie schon 1909 als Aufführungsort ins Auge gefasst. Seit 1902 schweben seiner Phantasie weite, große Spielräume vor:

»[...] und ich sehe sie schon vor mir, eine ganz große Bühne für eine große Kunst monumentaler Wirkungen, ein Festspielhaus, vom Alltag losgelöst, ein Haus des Lichts und der Weihe, im Geiste der Griechen, aber nicht bloß für griechische Werke, sondern für die große Kunst aller Zeiten bestimmt, in der Form des Amphitheaters, [...] und in der Mitte, ganz auf die reine Wirkung der Persönlichkeit, ganz aufs Wort gestellt, den Schauspieler, mitten im Publikum, und das Publikum selbst, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der Handlung, des Stückes. [...] Dann spiele ich die Klassiker. [...] Man muß die Klassiker neu spielen; man muss sie so spielen, [...] wie wenn es neue Werke wären, man muß sie aus dem Geiste unserer Zeit begreifen, mit den Mitteln des Theaters von heute. [...] Farbe und Musik und Größe und Pracht und Heiterkeit. Das Theater wird zum festlichen Spiel werden, das seine eigentliche Bestimmung ist. [...]«²⁶

Nun steht die Musikfesthalle auf der Theresienhöhe mit 3200 Zuschauerplätzen als Amphitheater mit einem variablen Podium als idealer Ort zur Verfügung – »ein Laborraum für ein Theater, das im Vorfeld der sozialpolitischen Emanzipation eines Volkes in der szenischen Darstellung von Massenverhalten Masse als Summe individueller Physiogomien begreift.«²⁷ Nichts liegt näher als mit *König Ödipus* von Sophokles in einer Bearbeitung von Hugo von Hofmannsthal diese Ästhetik einer modernen Massenregie zu entfalten. Die schon sehr genauen Regievorschläge Hofmannsthals und Reinhardts Ideen fügen sich harmonisch in ein gemeinsames Inszenierungskonzept – mit Paul Wegener als Oedipus, Tilla Durieux als Joakaste, Eduard von Winterstein als Kreon, Alexander Moissi als Teiresias und Hunderten von Chormitgliedern hervorragend besetzt.

»Für mich kam es darauf an«, äußert Reinhardt in einem Interview, »die Tragödie des Sophokles [...] den Bedingungen und Verhältnissen der heutigen Zeit anzupassen, [...] das Wesentliche des Zusammenhangs zwischen der heutigen und der alten Bühne sah ich für meinen Teil darin, ob es gelingen könnte, die Dimensionen wieder zu schaf-

²⁶ Kahane, Tagebuch, 1928, S. 119f.

²⁷ Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, München 1983, S. 22.



fen, mit denen die großen Wirkungen des antiken Theaters so eng verknüpft waren.«²⁸

Die Premiere erfolgt am 25. September 1910, wenige Tage nach der Uraufführung von Gustav Mahlers 8. Symphonie, der »Symphonie der Tausend«, am 12. September ebenfalls in der Musikfesthalle. Der Erfolg beim Publikum ist riesig, in der Presse gibt es auch geteilte Meinungen: Alfred Kerr beispielsweise spricht »von einem großen, marktschreierischen Massen Spektakel«. Aber die positive Resonanz überwiegt: »Am Abend, alle außer Alfred, in die Musikhalle, wo Reinhard ›König Ödipus‹ in durchaus neuartiger, sehr eindrucksvoller, in der Gesamtwirkung (bei mangelhaften Einzelleistungen) packender Aufmachung gab, enthusiastischen Beifall erntete.«²⁹

Und »Der alte Mythos erschütterte [...] in der Gestalt, die ihm Reinhardt gegeben hatte.«³⁰ Tief beeindruckt wie viele zeigt sich Erich Mühsam in seinem Tagebuch, sichtlich sah er am 29. September die letzte der drei Münchner Aufführungen: »[...] Die ›Ödipus‹-Aufführung war einzig großartig. Die Riesenfesthalle [...] war völlig besetzt. Das Drama spielt sich auf den Stufen zum Palast des Königs ab. [...] Die Volksmenge – Reinhardt hatte Hunderte von Mitwirkenden zusam-

²⁸ Max Reinhardt: *Interview*. In: *Das literarische Echo*. Jg. 13, Spalte 1242.

²⁹ Hedwig Pringsheim: *Tagebücher* Bd. 4, 1905–1910. Hg. von Cristina Herbst, Göttingen 2015, S. 547.

³⁰ *Pan* I, Nr. 2., 1910, S. 68.

mengebracht – strömte aus allen Türen in die Festhalle, ergoß sich in die Gänge vor den Stufen und agierte unglaublich wirksam zwischen den Tribünen des Publikums. Dadurch wird das bildhafte Mitwirken der Zuschauer erreicht und der Gesamteindruck gewaltig erhöht. [...] Max Reinhardts Regieleistung war das Genialste, was ihm bisher überhaupt gelungen ist. Was dieser Mann dem Theater unserer Zeit bedeutet, wird eine zukünftige Zeit einzusehen und zu benutzen haben.«³¹

Die *Münchener Neuesten Nachrichten* heben vor allem den sozialen Aspekt dieses Unternehmens hervor:

»In der Musikfesthalle war es zum ersten Male, daß auch dieses Publikum, das sich nicht selten die Möglichkeit eines künstlerischen Genusses vom Munde abringen muß, zugelassen wurde. Dies war es auch, was diese Vorstellung neben künstlerischen Qualitäten zu einem ganz besonderen Ereignis machte, was auch das Bild, das der Zuschauerraum bot, anders aussehen ließ, als sonst bei den vergangenen Festen – es war eben eine Volksaufführung, mit der sich die Ausstellungsleitung und Professor Reinhardt gewiß den wärmsten Dank gerade jener dankbarsten Kreise der Theaterbesucher erwarben, die sonst nur selten oder gar nie einem derartig hochbedeutsamen Kunstereignis beiwohnen können.«³²

Das Experiment, das Publikum choreographisch in die Inszenierung einzubinden, war gelungen. Reinhardts Großproduktion »König Ödipus« reiste in die Zirkus- und Festhallen Europas, von Amsterdam bis Moskau und Kiew, von London, Riga bis Wien. »Er zeigt der Masse die Masse«, schrieb der Theaterkritiker Fritz Engel.

»[...] In diesem Raum- und Theatererlebnis kam das Publikum über den Umweg der Antiken-Inszenierung wieder zu sich selbst – das Bild des thebanischen Volkes war lesbar geworden als eine Chiffre, die versichern sollte, dass sich hinter der scheinbar unübersichtlich bedrohlichen Massengesellschaft doch noch der Kern der Polis verbarg, deren Gedanke als gemeinschaftsstiftender Kulturschatz noch eine so große Rolle spielte.«³³

³¹ Erich Mühsam: *Tagebücher (1910–1914)*. Hg. v. Chris Hirte. Berlin 2011, S. 184. Alle Kritiken zit. nach: Konstanze Heininger: *Ein Traum von großer Magie. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*. München 2015, S. 178f.

³² *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 541 Jg. 63. München 27. Sept. 1910.

³³ Peter Marx: *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*. Tübingen 2006, S. 111.

Gastspiele der Max-Reinhardt-Bühnen 1911

Im darauffolgenden Jahr 1911 folgten im Künstlertheater *Die schöne Helena* und in der Musikfesthalle *Orpheus in der Unterwelt*, zwei Buffo-Opern, beide unter dem Dirigat von Alexander von Zemlinsky, mit der später weltweit bekannten Operndiva Maria (damals noch Mitzi) Jeritzka und Fritzi Massary in den Paraderollen, weiter die *Orestie* von Aischylos in der Übersetzung von Karl Gustav Vollmoeller (Musik Otto Klemperer, Dirigat ebenfalls Alexander von Zemlinsky). Das Tagebuch von Hedwig Pringsheim, der Schwiegermutter von Thomas Mann, berichtet am 30. Juni 1911:

»Nachmittag [...] Ankunft von Tommy und Katia, [...] mit denen ins Künstlertheater ›Schöne Helena‹, außerordentlich lustig, amüsant, reizend. O dieser Pallenberg-Menelaus! Rauschender Beifall von Tout Munich. [...]«³⁴ Und Thomas Mann in einem Brief: »Wir waren eben zu Reinhardts ›Schöner Helena‹ in München. Wirklich sehr unterhaltend.«³⁵ Lion Feuchtwanger schreibt:

»Lichte Bewegung ist alles! Das zuckt und wirbelt und flattert immerwährend und immer anders, tänzelt irgendwo aus der Mitte des Publikums heraus und huscht über die Bühne und läßt einem nicht die Zeit, über all den wirbelnden Unsinn mit ernster Trockenheit nachzudenken. Wie entzückend sind die englischen Mädels [die Tiller Girls, A. d. V.]. [...] Und in was für grazile, erdenrestbefreite Rhythmen hat sich hier die öde Operettenhopserei gewandelt, die sonst des Landes Brauch ist. Und wenn zum fröhlichen Ende, [...] auch noch die Kolossalstatue der Venus zu tanzen beginnt, so ist das [...] ein Einfall, der mit schier symbolischer, bildhafter Eindringlichkeit den heitern Sinn des Werks zusammenfaßt.«³⁶

Kritischer sieht Frau Pringsheim eine weitere Aufführung, wieder in der Musikfesthalle: »Am Abend alle in die ›Orestie‹, die kein Erfolg wurde, vor dem glänzendsten Tout Munich u. ausverkauftem Haus. Die einzelnen, außer Moissi, unzulänglich, [...], der letzte Akt unmöglich. Daneben ganz große Wirkungen.«³⁷ Die *Münchner Neuesten*

³⁴ Hedwig Pringsheim: *Tagebücher*. Bd. 5: 1911–1916. Hg. v. Cristina Herbst. Göttingen 2016, S. 118. Im Folgenden zitiert als »Pringsheim, Bd. 5, 2016«.

³⁵ Thomas Mann: *Brief vom 2. 7. 1911*. In: Dirk Heisserer: *Thomas Manns Villino*. München 2001, S. 83.

³⁶ Lion Feuchtwanger: *Ein Buch für meine Freunde*. Frankfurt a.M. 1984, S. 157 f.

³⁷ Pringsheim, Bd. 5, 2016, S. 132f.

Nachrichten dagegen berichten: »Daß eine große Leistung vollbracht wurde, losgelöst so ganz von dem alten Bühnenherkommen und der gewohnten Bühneneinrichtung, wird allseits mit Dank und Anerkennung gewürdigt werden. Sie kamen auch zum Ausdruck in dem reichen Beifall am Schluß.«³⁸ Sichtlich nicht ganz so bejubelt wurde *Themidore*, ein Liebesspiel in drei Akten mit der Musik von Digby La Touche, ebenfalls unter dem Dirigat von Alexander Zemlinsky mit immerhin 18 Aufführungen im Künstlertheater. Damit endet nun zunächst für viele Jahre Max Reinhardts Präsenz in München. Erst 1929 kommt er erneut mit Inszenierungen in die bayerische Hauptstadt.

Die Max-Reinhardt-Gastspiele in München 1929

Münchens Selbstverständnis als »Kunststadt« gründete sich in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unter anderem auch auf eine lange und reichhaltige Theatertradition. Dieser neue Impulse zu geben und gleichzeitig dem Fremdenverkehr, einem für die Stadt nicht zu unterschätzenden Wirtschaftsfaktor, eine neue Attraktion zu bieten, entsprang der Gedanke, die Sommersaison nach den Opernfestspielen mit Schauspielereffestwochen zu verlängern.

In Erinnerung an die früheren Erfolge versuchen vor allem bürgerliche Kreise Ende des Jahres 1928, den berühmten Regisseur für München zu gewinnen. Auch der Oberbürgermeister stellt sich rasch hinter diese Bestrebungen. Die Motive für Sprechtheaterfestspiele zeigen sich allerdings schon im Vorstadium als sehr unterschiedlich: Das bayerische Staatsschauspiel erwartet einen Kreativitätsschub für das eigene Haus, auch sollen hier engagierte Schauspieler Gelegenheit zur Mitwirkung bei den Aufführungen bekommen und ihre Erfahrungen bei Reinhardt später in die Münchner Theaterarbeit einbringen. Das Fremdenverkehrsamt dagegen erhofft sich eine Attraktion mehr, um Fremde für die Stadt zu werben. Es betont den großen wirtschaftlichen Nutzen der auswärtigen Gäste. Tatsächlich profitiert vor allem das Hotel- und Gaststättengewerbe von einer Belebung des Fremdenverkehrs. Auch der Groß- und Einzelhandel, Kunst- und Antiquitäten-geschäfte sowie die gesamte Unterhaltungsbranche verzeichnen durch Besucher aus dem In- und Ausland hohe Umsätze.

³⁸ Ebd. S. 133.

Weiter hoffen Bürgermeister und Stadtrat, bei gleichzeitig höheren Einnahmen, den Ruf Münchens als Kunststadt zu verbessern. Unter diesen Vorgaben wird Max Reinhardt offiziell von Oberbürgermeister Scharnagl im Januar 1929 zu Sommergastspielen nach München eingeladen. In der Presse wird der Abschluss dieser Einladung allgemein unterstützt. Die nationalsozialistische Partei allerdings wehrt sich gegen Inszenierungen eines Juden in München und bezeichnet diese als eine »absolute Kulturlosigkeit«. Dann kommt es zum politischen Eklat: Hatte der bayerische Kultusminister Goldenberger schon zu Anfang sehr zurückhaltend auf die Pläne des Stadtrats reagiert, so weigert er sich im März 1929 endgültig, Residenz- und Prinzregententheater für die Aufführungen des Gastspiels zur Verfügung zu stellen. Mit dem Argument, es sei »nicht im Interesse der bayerischen Staatstheater, wenn ein fremder Kunstwille unter der Flagge der Festvorstellungen der bayerischen Staatstheater marschieren würde«,³⁹ sagt er gegen alle Erwartungen die Festspiele ab. Nachdem die Stadt München nicht in der Lage ist, die Gastspiele in anderen Theatern durchzuführen, muss Oberbürgermeister Scharnagl am 14. März diese Absage an die Direktion Reinhardts telegrafieren. Jedoch wird das ministerielle Gastspielverbot in der Stadt nicht ohne entschiedene Gegenreaktionen hingenommen: Zeitungen wie die *Münchener Neuesten Nachrichten* bedauern die Absage entschieden und sehen den Ruf Münchens als Kunststadt gefährdet. Die *Münchener Post* wirft dem Kultusminister vor, »eine gute Tat für die Landeshauptstadt in letzter Minute vereitelt zu haben«,⁴⁰ während der *Völkische Beobachter* zufrieden verkündet, »dass die Wahrung deutscher, seelischer Güter tausendmal wichtiger ist als die massenweise Biervertilgung, für die jetzt auch das Reinhardt-Gastspiel eine gute Gelegenheit geben sollte«.⁴¹

Größte Verärgerung über die Absage der Gastspiele herrscht in weiten Kreisen der Bürgerschaft. Von Seiten der Münchner Geistesgrößen wird ein offener Brief an Oberbürgermeister Scharnagl verfasst, der dringend die Revidierung der Entscheidung des Kultusministers fordert, unterschrieben von etwa zwanzig der besten Namen (Thomas Mann an erster Stelle). Sie betonen sowohl die künstlerische Bedeutung Reinhardts als auch die kulturellen Interessen der Stadt. Unter

³⁹ Stadtarchiv München. Kulturamt Nr. 83.

⁴⁰ *Münchener Post* vom 23./24.3.1929.

⁴¹ *Völkischer Beobachter* vom 1./2./3. 4. 1929.

Umgehung des Kultusministeriums verlangt auch der Fremdenverkehrsverband einen Widerruf der Absage durch das Parlament. Hierauf verstärkt sich die öffentliche Debatte erneut und nach einer erregten Aussprache im Landtag zieht der Kultusminister unter dem Druck der eigenen Parteifreunde seine Absage zurück. Residenz- und Prinzregententheater werden für die Reinhardt-Gastspiele geöffnet. Die Kosten für die Aufführungen werden veranschlagt, man rechnet mit einem hohen Einspielergebnis, den Fehlbetrag müssen sich die Stadt München und Sponsoren aus der Privatwirtschaft teilen. Die geforderte Sponsorensomme ist auf Initiative der Industrie- und Handelskammer und deren Präsidenten Pschorr in kurzer Zeit erbracht. Daraufhin beschließt der Stadtrat die fehlende Summe bereitzustellen. Man verhandelt erneut mit Max Reinhardt für Gastspiele zum gleichen Termin und dieser unterzeichnet nach einigen Bedenken den Vertrag. Dass auf Grund des öffentlichen Drucks, durch Eingaben der Presse und der Bürgerschaft eine Ministerentscheidung revidiert wurde – ein in der Geschichte Münchens bis dahin einzigartiger Vorgang. Ebenso einzigartig ist die Bereitschaft der Bürger, sich mit einem so hohen Betrag an den Festspielen zu beteiligen.

Nach Bekanntgabe der nun endgültig positiven Entscheidung des Kultusministers sind die Reaktionen in Stadt und Medien wieder zwischen Freude und Wut geteilt. Adolf Hitler hält im Bürgerbräukeller eine Rede, die zu großen Teilen auf das schärfste sowohl gegen die Fremdenverkehrspolitik der Stadt München als auch gegen Max Reinhardt selbst gerichtet ist. »Wir wollen sie nicht, die Juden, wir wollen sie nicht, die Internationalen, wir reflektieren ausschließlich auf Deutsche [...]«⁴²

Unter diesen Vorgaben entwickelt sich eine Pressekampagne größten Ausmaßes. Die nationalsozialistisch orientierten Blätter beginnen eine unfassbare Kampagne gegen Reinhardt als Juden, gegen seine Auffassung von Theater, gegen die Darbietung angeblich schon häufig an anderen Orten gezeigter Inszenierungen, gegen die hohen Festspielkosten. Zu den Vorwürfen im Sommer nur »alte« Inszenierungen zeigen zu wollen, nimmt Max Reinhardt selbst Stellung:

»Soeben trifft die Nachricht ein, dass die Reinhardtschen Aufführungen in München auf ganz neuen Inszenierungsideen aufgebaut und auch die Dekorationen in die Verhältnisse der beiden Münchner Bühnenräume total umgearbeitet werden, [...] die vier Stücke in ei-

⁴² Rede Adolf Hitlers vom 3. 4. 1929. Institut für Zeitgeschichte München.

ner völlig neuen, auch anderweitig noch nicht gesehenen szenischen Form herausgebracht werden sollen. [...] Das Münchner Programm Reinhardts wird somit nur völlig neue Schöpfungen bieten. [...] Reinhardt wird ›Dantons Tod‹ von Büchner von den immensen Bühnenausmaßen des Prinzregenten-Theaters verlockt, in einer besonders auf Massen- und Raumwirkung ausgehenden von der Neuyorker Inszenierung abweichenden Form herausbringen. ›Dantons Tod‹ dürfte bühnentechnisch somit die stärkste Sensation werden.«⁴³

Nach all den vorausgegangenen Widrigkeiten beginnen nun am 19. Juni 1929 die Gastspiele und dauern bis einschließlich 19. Juli. Vier Stücke kommen zur Aufführung: Zunächst Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* im Residenztheater mit sechs Vorstellungen, dann *Der lebende Leichnam* von Leo Tolstoi, ebenfalls dort in sechs Aufführungen, weiter sechs mal Georg Büchners *Dantons Tod* im Prinzregententheater und schließlich William Somerset Maughams *Victoria* wieder im Residenztheater mit insgesamt zehn Aufführungen. Wie aus den Besetzungslisten ersichtlich spielen Schauspieler der Reinhardt-Ensembles aus Berlin und Wien unter Einbeziehung von Künstlern des Münchner Staatstheaters. Somit sind die besten Darsteller der damaligen Zeit gemeinsam auf den Bühnen zu sehen. Zur Sicherheit während der Aufführungen fordert Scharnagl Polizeischutz an, um eventuelle Störungen von Beginn an zu unterbinden. Alle Vorstellungen sind ausnahmslos ausverkauft, das Publikum ist begeistert und feiert Max Reinhardt und die Künstler. Auch die Sorgen um ein eventuelles finanzielles Desaster der Gastspiele erweisen sich schon nach den Aufführungen der ersten beiden Stücke als unbegründet.

Zum Ergebnis der Festspiele teilen sich die Presseberichte wieder in zwei diametrale Lager: zahlreiche begeisterte Kritiken in regionalen und überregionalen Zeitungen stehen der Ablehnung und Diffamierung von Seiten den Nationalsozialisten nahestehenden Organen gegenüber. Dies wird sich von Aufführung zu Aufführung wiederholen.

Nachfolgend einige Beispiele: Zu *Kabale und Liebe*: *Münchner Neueste Nachrichten*, 21. Juni: »Auftakt der Festspiele also gelungen: Einige Dutzend Aufzüge und ein riesiger Lorbeerkranz mit weiß-blauer Schleife für Reinhardt – Parkett und Galerien bis zum letzten Platz gefüllt. Aber darüber hinaus: Festspiele für unsere Herzen.«

⁴³ *AZ am Abend* v. 25./26. Mai 1929, Stadtarchiv München, Kulturamt 86.

Dagegen der *Völkische Beobachter*, ebenfalls vom 21. Juni: »Und das soll eine Festspielaufführung sein? Die unsere Bayerischen Staatsschauspiele genau so gut leisten könnten! [...] Im übrigen: Echt Goldmann – alles aufs Äußerliche gestellt.«⁴⁴

Vom 2. bis zum 9. Juli geht dann *Dantons Tod* als »Großereignis« im Prinzregententheater über die Bühne. »Am eindringlichsten traf Gustaf Gründgens den St. Just – eine Überraschung, die zu den wirklichen Gewinnen des Abends gehört. [...] Das Haus nahm die in mehr als einer Hinsicht blendende Aufführung mit starkem, immer wachsenden Beifall auf.«⁴⁵

Das letzte Theaterstück, *Victoria*, eine Farce in drei Akten, wird im Residenztheater vom 10. bis 19. Juli in zehn Aufführungen gegeben, da man zu Recht auf ein großes Publikum mit Vorliebe für leichte Unterhaltung setzt. Die Hoffnung erfüllt sich, alle Vorstellungen finden in ausverkauftem Haus statt. »[...] Die hinreißende Musik des Herzens von Max Reinhardt. Lachen, lachen, stürmischer Beifall. Victoria, Victoria!«⁴⁶

Hiermit sind die Max-Reinhardt-Gastspiele des Sommers 1929 beendet und die *Münchener Neuesten Nachrichten* zeigen das überaus positive Ergebnis: »Das Schauspiel hat in diesen vier Wochen im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses gestanden, [...] weil die künstlerische Leistung groß, außerordentlich und in jedem Fall der Auseinandersetzung mit ihr würdig war.«⁴⁷

Der eindeutige Erfolg veranlasst die Stadt München, an eine erneute Einladung für das folgende Jahr zu denken. Es kommt jedoch zu keinen weiteren Max-Reinhardt-Festspielen. Erst im August und im September 1931 inszeniert er erneut in München, dann aber in wesentlich kleinerem Rahmen in den Münchner Kammerspielen, beide Male Johann Wolfgang von Goethe, zunächst *Iphigenie auf Tauris*, dann *Stella*, immer mit Helene Thimig, Reinhardts Frau, als Gast in der Hauptrolle zusammen mit Schauspielern des Theaters.

Die Schlussworte der Rede Hitlers im Münchner Bürgerbräukeller 1929 aber werden erschreckenderweise den kommenden Jahren vorausseilen:

»Die Zeit wird vergehen, der heurige Sommer wird vergehen und es

⁴⁴ Alle Kritiken: Stadtarchiv München, Kulturamt 86.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

wird nichts übrig bleiben von dem ganzen Gastspiel des Herrn Goldmann alias Reinhardt. [...] Aber es wird eines da sein: die nationalsozialistische Bewegung wird wachsen und weiter wachsen, größer werden und es wird einst die Stunde kommen, in der diese Bewegung das Steuer des deutschen Reiches in ihre Faust nehmen wird. [...] Dann wird der deutsche Genius sich wieder erheben und dann wird man nicht eines jüdischen Theaterdirektors bedürfen, um deutsche Städte wieder sehenswert zu machen.«⁴⁸

Ab 1933 wird Max Reinhardt so vom Gefeierten zum Gejagten – ein Künstler, der für seine Kunst lebte und den die politischen Entwicklungen der Zeit an der Ausübung dieser Lebensziele hinderten:

»Ich habe in meinem ganzen Leben nichts anderes getan, als meine Träume verwirklicht. Nicht restlos glücklich und mit wechselndem Glück, das sterblichen Menschen eben beschieden ist. Aber wenn Träume so stark und lebendig sind, daß sie andere Menschen in ihren Bann ziehen und zum Mitträumen verführen können, so entsteht jene zauberhafte Wirklichkeit, die förmlich Theater heißt.«⁴⁹

⁴⁸ Hitler-Rede vom 3. April 1929, ebd.

⁴⁹ Max Reinhardt: *Die Erziehung des Schauspielers*. In: Max Reinhardt: *Schriften*. Hg. v. Hugo Fetting, Berlin 1974, S. 320f.