„Anstatt ein Theater einreißen, wollte ich ein Theater aufbauen."

Dokumentationsgespräch mit Georg Mittendrein vom 20.11.1994

ARLT: Unter welchen Voraussetzungen begann damals die Soyferrezeption am Jura Soyfer-Theater? Welche Ausbildungen hast Du? Wie hast Du Jura Soyfer entdeckt?

MITTENDREIN: Ich werde es aus meiner Biographie heraus versuchen zu rekonstruieren. Es liegt ja vieles schon lange zurück. Es war ja auch kein programmatisches Vorhaben, daß ich am Jura Soyfer-Theater mitgebaut, also geistig mitgebaut habe. Es hängt eng mit Erfolgen in meiner Biographie zusammen.

Meine konkrete, künstlerische Ausbildung habe ich erst relativ spät, nämlich mit 22 Jahren, am Reinhardt-Seminar begonnen. Anfänglich habe ich nur Schauspiel studiert, habe dann aber das Regiestudium dazugenommen. Aus der Regieklasse bin ich nach dem zweiten Jahr rausgeflogen. In der Ausbildung haben sich sehr früh Widerstandspotentiale gegen die Berufspraxis entwickelt; vielleicht völlig pubertär und nicht fachlich berechtigt – das kann ich nicht sagen. Das Reinhardt-Seminar war mir zu sehr Schule, mit Lehrern und Oberlehrern, mit einem Direktor und mit Schülern.

Irgendwie habe ich geglaubt, daß Studententum etwas anderes ist, habe Mitbestimmungsphantasien gehabt. Davon war dort keine Rede. Fragen nach politischen Prozessen in der Schule, in der Welt und damit auch am Theater waren verpönt. Darauf gab es keine Antworten. Das hat natürlich den Widerspruchsgeist von einigen wenigen noch angespornt.

Das Reinhardt-Seminar war ja eine Eliteanstalt. Nach drei Jahren Studium, ich war damals auch Studentenvertreter, habe ich das einigermaßen durchschaut und den Eindruck bekommen, daß die Auswahl nicht nur nach dem Talent, sondern auch nach der Nähe zu einer gesellschaftlichen Elite stattfand. Von den 20, 24 Leuten, die damals aufgenommen wurden, ist ein Alibilinker dazugenommen worden – das war im Jahrgang davor der Walter Pfaff, in meinem Jahrgang Gerhard Fischer. In meinem Jahrgang ist ihnen ein Irrtum passiert – und der war die Aufnahme von mir. Ich habe mich auf diese Aufnahmsprüfung so vorbereitet, daß es mir gelungen ist, meinen schweren Wiener Dialekt zu verheimlichen. Ich habe also wunderschöne Schriftsprache gesprochen, mich schön angezogen, die Haare gepflegt gehabt, und so haben sie sich wirklich geirrt.

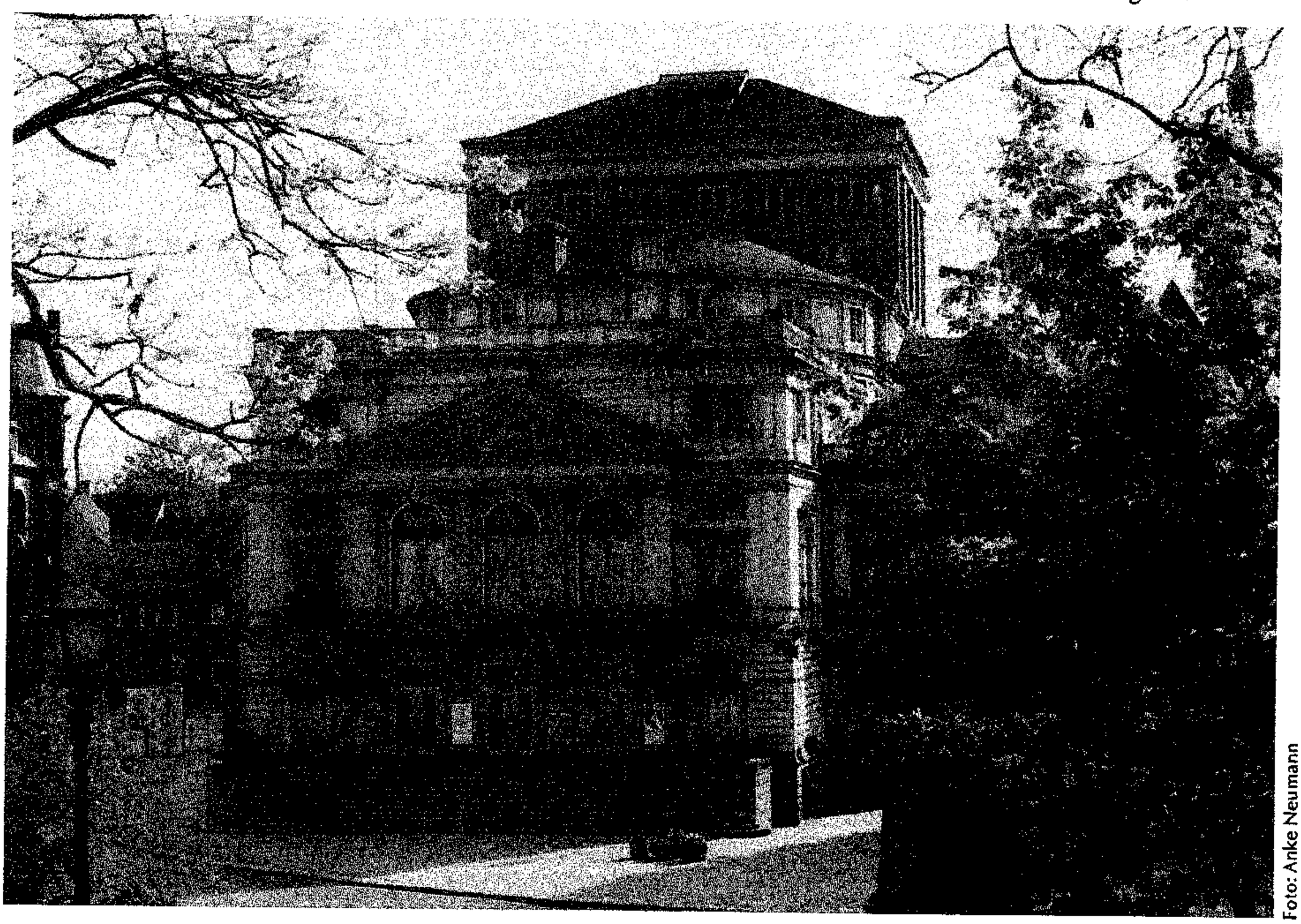

Foto: Anke Neumann

Außenansicht des Landestheaters Altenburg, an dem Georg Mittendrein von August 1991 bis Juli 1995 Intendant war.

Das ganze kritische Denken, das ein junger Mensch möglicherweise in sich hat, war in diesem Institut nicht gefragt.

Das hat mich wirklich geprägt. Ich habe dann große Schwierigkeiten bei den ersten Schritten in meinem Beruf gehabt. Das heißt, ich habe weit unter dem durchschnittlichen Niveau angefangen. Die sind damals alle an große Häuser gegangen, und ich habe damals bei dem relativ diffamierten Theater der Jugend angefangen. Ich war ein Restposten.

Der Edwin Zbonek, der mich aufgepickt und mir sehr viel Halt gegeben hat – sowohl persönlichen als auch beruflichen –, dem ich zu Dank verpflichtet bin, hat mir geholfen, diesen Schritt aus einer nicht guten Ausbildung in die Praxis eines „sauschweren" Berufs zu tun.

Ich habe also am Theater der Jugend angefangen, war sehr froh, bin sehr froh. Doch die Intentionen eigenes zu machen, haben „weitergewurlt". Die ganzen Prinzen- und Tierrollen, die man am Theater der Jugend zu spielen hatte, waren nicht gerade das, was einen jungen Schauspieler auslastet. Er lernt dort vielleicht seinen Beruf – ich bin davon überzeugt, daß ich meinen Beruf dort gelernt habe –, aber es lastet nicht sehr aus.

Ich habe sofort parallel zum Engagement am Theater der Jugend an der Gründung der Theaterkooperative zur Schaubude, einer ganz frühen freien Gruppe, mitgearbeitet. Es war zwar nicht die erste freie Gruppe, doch ich habe das Wort „freie Gruppen" hier eingeführt. Ich kann mich noch sehr genau an die vielen Treppen erinnern, die ich im Rathaus hinauf- und hinuntergestiegen bin und an die vielen Klinken, die ich geputzt habe, um irgendwelchen Beamten das Wort „freie Gruppen" einzureden, das ich während einer Tournee mit dem Reinhardt-Seminar in Schweden kennengelernt habe. Das haben sie in Wien nicht gekannt. Daß man auch Theater machen kann, ohne ein Theater zu haben, das haben sie in Wien nicht verstanden. „Wos is denn des dann", haben die Beamten gefragt. Ich habe ihnen versucht zu erklären, daß wir das machen wollen und uns jeweils einen Ort dazu suchen werden. So habe ich gemeinsam mit meinem Jahrgangskollegen Gerhard Fischer und anderen Ambitionierten das Projekt Schaubude gestartet. In der Urphase waren interessante Leute dabei. Armin Thurnherr hat lange mitdiskutiert, wie man Theater macht. Jetzt ist er Chefredakteur des „Falter". Der damals „Fixl" genannte Dr. Christian Martin Fuchs ist jetzt Chefdramaturg in Salzburg. Ein ganz ein tragischer Fall war der Hans Czarnik, ein hochbegabter Bursche, ein schwieriger Mensch, der den heißersehnten Schritt in den Beruf hinein nicht wirklich machen konnte, und der sich das Leben genommen hat. Der ist ein gutes Beispiel dafür, was die Illusion des freien Gruppenwesen auch angerichtet hat. Es sind schon sehr viele Leute verrottet und auf der Strecke geblieben. Wenn man dann älter wird, und immer noch ein junges Talent ist – im besten Fall –, dann ist das hart.

Die Schaubühne war für Wien eine ganz wichtige Sache. Das Wort „Theaterkooperative" hat schon die radikaldemokratische Entscheidungsfindung signalisiert, und „Schaubude" sollte nach den Worten des Mitkämpfers Clemens Gruber, etwas Kleines, Feines zum Schauen sein. „Schaubude" war von ihm, „Theaterkooperative" war von mir.

Das hat sich dann totgelaufen, wobei die internen Reibereien zwischen halbausgebildeten, jungen Hitzköpfen nicht verschwiegen werden sollen. Aber ich denke, daß das eine wichtige Funktion hatte, weil wir eine Reihe ästhetischer und inhaltlicher Fragen behandelt haben. Vor allem waren es die Leute, die sich die Köpfe blutig gerannt haben, um ein Loch in diese Mauer zu rennen, durch das jetzt die freien Gruppen relativ einfach hindurchmarschieren.

Unsere erste abendfüllende Produktion haben wir, 20 Leute, um zwölftausend Schilling erstellt. Und das war ein Preis von der „Z". Ich habe mir das ausgerechnet: Wir haben vierzehn Groschen pro Arbeitsstunde bekommen.

Dann kam zugleich der Weg vom Theater der Jugend und von der Schaubude mit großen Hoffnungen zu den Komödianten, weil ich dachte, es ist das, was daraufsteht; erstens „die" – also Plural – und zweitens „Komödianten" – also etwas G'spaßiges. Dem war leider nicht so. Ich bin zu einer Zeit gekommen, wie es mehr als gekriselt – also gebrannt – hat. Ich war dort zwei Jahre als Schauspieler. Das war eine traurige Zeit, weil da eigentlich kein Publikum hineingegangen ist. Wir haben unsere Theaterarbeit getan wie alle anderen auch, aber es kam keiner hin. Wir haben ganz interessante Stücke gespielt. Die Qualität der Inszenierungen kann ich nicht beurteilen, weil ich selber auf der Bühne stand. Da waren fünf oder vierzehn Leute in einer Vorstellung. Und das war tragisch. Nach zwei Jahren bin ich von dort weg. Ein Jahr danach ist diese Geschichte zusammengebrochen. Da war ich eigentlich nur so ein Komet, der durchgesaust ist. Ich habe mich zwar immer zu Wort gemeldet, habe aber sicher keine entscheidenden Dinge dort getan, gefördert oder verhindert. Am Ende dieser Zeit ist aber etwas Interessantes passiert. – Kurz ein Rückgriff auf das Theater der Jugend und den Edwin Zbonek: Bei Zbonek habe ich das Handwerk gelernt, viel arbeiten, hart arbeiten, schwieriges Publikum zu haben... Der Zbonek ist ein Mensch, den viele angefeindet und abgewertet haben, weil er mit dem Theater der Jugend eigentlich keine großen Erfolge hatte. Er hat einen Elternbeirat gehabt, der eigentlich den Spielplan bestimmt hatte. Er mußte mit seinen Wünschen bitten und betteln gehen, damit ihm irgendwelche Eltern und Lehrer etwas erlauben. (So hat der Spielplan auch ausgeschaut.) Das ist in Deutschland ein undenkbares Prinzip. Man kann gegen die monarchische Struktur von Theatern haben, was man will, aber der Intendant ist einzig und allein verantwortlich für den Spielplan. Wenn er schlecht ist, wird sein Vertrag nicht verlängert. Aber es gibt nur einen Verantwortlichen. Das Theater der Jugend hat eigentlich anders ausgeschaut, als der Zbonek das wollte. Er hat sehr darunter gelitten. Er war auch als Direktor umstrittten, hatte aber hervorragende menschliche Qualitäten. Das ist jemand, zu dem ich stehe, der mich ganz wesentlich mitgeprägt hat. Er war einer der zwei Menschen, die mir in meinem Beruf geholfen haben. Der zweite ist der In der Maur.

Der Zbonek hat sich eingebildet, einen Jura Soyfer-Zyklus zu machen. Es haben natürlich alle versucht, ihm das abzureden und dann dreinzureden. Es ist ihm gelungen, sie zu überlisten. Er hat dann vier der fünf großen Stücke von Jura Soyfer an einer großen Bühne in Wien zur Aufführung gebracht. Das ist ganz toll. In der Produktion der

„Broadway- Melodie“ wirkte ich in mehreren kleinen Rollen mit. Das war eine der ersten Bekanntschaften mit diesen Texten, die mir sehr gut gefallen haben. Am Anfang war mir der Autor gar nicht wichtig. Es ist einem ja vor allem die eigene Rolle wichtig, ob die groß und lustig ist, und ob man gut ankommt und im Programmheft weit oben steht. Aber es war wirklich ein schönes Spielmaterial. Gerade die „Broadway-Melodie“ ist lustig und witzig, kritisch und gescheit. Das hat auch Spaß gemacht.

In der Zeit, in der ich dort war, oder knapp davor, ich weiß nicht mehr, wurde auch „Astoria“ gegeben. Da habe ich dieses Stück wahrgenommen. Dann wurde auch noch „Weltuntergang“ aufgeführt. Ich glaube nicht, daß alle diese Inszenierungen geglückt waren, doch ich habe diese Texte kennengelernt.

Bei den Komödianten hat mir der Conny Hannes Meyer die Möglichkeit gegeben, in einer stehenden Dekoration einer anderen Produktion eine Soyfer-Collage zu machen. Das war ein entscheidender Dreh für mich, bei dem ich Soyfer erwittert habe. Ich habe das dann „gesprengte Lesung“ genannt, weil ich den Direktor hintergangen habe, und eigentlich eine Inszenierung gemacht habe.

Zu diesem Zeitpunkt ist gerade die tausendseitige, berühmte Gesamtausgabe erschienen. So habe ich es meinem Direktor erklären können, daß das Sinn hat, habe Hilfe vom Verlag bekommen, habe dadurch Medien bekommen und konnte die Schauspieler motivieren, weil endlich dieses wunderbare Werk vorlag. Es war nun gesammelt, und man konnte es von A bis Z durchblättern. Wir haben eine Kopie bekommen. Es war für alle irrsinnig spannend, bei der Geburtsstunde der neuen „Soyfer-Möglichkeiten“ dabei zu sein. Das Programm wurde auch überraschenderweise vom Publikum gut angenommen. Wir gaben mehr Vorstellungen als geplant, hatten gute Kritiken.

Da ist es wirklich passiert: Beim Lesen der rund eintausend Seiten ist wirklich der Funke übergesprungen. Als Theatermensch habe ich keinen wissenschaftlichen Zugang, sondern einen emotionellen. Der politische Zugang war zunächst sekundär. Was so faszinierend am Werk, an den Briefen und Daten war, war die Jugend des Burschen. Mit 26 ist er gestorben, und ich war damals 29. Da war auch irgendwie eine Verwandtschaft. Was so unglaublich überspringend ist, war diese unglaubliche, zarte Entschlossenheit, Poesie, Weichheit und Zielgerichtetheit.

Ich kann mich gut erinnern, daß ich, als ich die Texte gelesen habe, geweint habe, und sich mir beim Inszenieren eine Gänsehaut bildete. „Das Lied von der Erde“ habe ich damals für mich entdeckt, und ich habe es dem Ensemble so vermittelt, daß die es wieder den Zuschauern so vermittelt konnten. Vielleicht war das ein Glück, daß ich keine Vorbildung in Sachen „Soyfer“ hatte. Hätte ich vielleicht eine große politische Vorbelastung gehabt, hätte das vielleicht meine künstlerische Arbeit belastet. Ich glaube, daß damals auch das entstanden ist, was mein persönlicher Soyfer-Stil ist – nämlich nicht agitatorisch. Was ich dann rundherum wahrgenommen habe, war, daß die politische Lyrik oder das, wo es um etwas geht, was bei Soyfer immer der Fall ist, daß das fast immer agitatorisch dargeboten wird. Ich habe das immer als Gedicht, als Monolog, als öffentliche Einsamkeit, als nach außen tretender Gedanke, immer grundsätzlich als was leises, sensibles empfunden und so umgesetzt. Ich wurde auch viel angefeindet, weil ich es nicht politisch genug gemacht habe. Der Einar Schleef, der Starregisseur, hat mich fast niedergepinkelt, wie ich mich das trauen kann, das so unpolitisch zu machen. Es tut mir leid: Der Text ist politisch. Wenn ich ihn auch noch politisch hinausgröle, ist das eine Anbiederung. Außerdem ist das von Herz zu Herz – und der Herzschlag ist ja auch etwas politisches. Poesie ist eine Macht. Poesie kann Gewalt sein. Vielleicht ist der Sprung etwas unpräzise, aber beim Erich Fried erwischt es mich auch manchmal so – wie ein Nagel. Der ist spitz und scharf, und der trifft genau. Es ist damit auch ein Lebenswerkzeug, eine Art Lebenshilfe, ohne jetzt in eine sozialistische Terminologie zu verfallen.

Dann hat sich das mit den Komödianten tragisch erledigt. Von den Komödianten bin ich 1981 weg. Bereits 1980 hat mich Auer angesprochen, er möchte am Spittelberg am Platz „Leonce und Lena“ machen. Ich sollte den König spielen. Das ganze hieß „Theatergruppe Till“. Das fand ich keinen besonders guten Titel. Das muß ich ehrlich sagen. Das kam damals nicht zustande, weil ich bereits einen Vertrag abgeschlossen hatte, um Sommertheater in der Schweiz zu machen. Außerdem war das, was immer der Auer vergeschlagen hatte, terminlich so knapp, daß ich gesagt habe: Das schaffst Du nie. Ich glaube im Mai hat er mir das vorgeschlagen und im Juli wollte er es herausbringen. Von der Schaubude her habe ich gewußt, was Organisation ist. Bei der Schaubude – es war ein Verein – war ich auch Obmann. Ich habe also das Organisieren von Null auf gelernt, was mir auch heute noch zugute kommt.

Ich habe dann die letzte Aufführung von „Leonce und Lena“ gesehen, und es war eine entsetzliche Aufführung. Aber das Sensationelle an dieser Aufführung war, daß sie zustande gekommen ist. Daß man in acht Wochen ein Theater gründet, und daß die erste Vorstellung gleich gut ist, das ist ja wohl völlig ausgeschlossen. Als Produzent hat der Auer etwas geleistet. Künstlerisch und finanziell war es ein Fiasko. Er stand mit einigen hunderttausend Schilling Schulden da, war mit allen Leuten zerstritten und wollte das nie wieder machen.

Ich habe ihn bequatscht. Ich habe gemeint, daß das schon ein guter Steckbrief für ihn war, daß die Aufführung überhaupt zustande gekommen war. Es hat Monate gedauert. Auch der Spielplatz war günstig, ein Platz mitten in der Stadt, den kein Mensch kannte.

Foto: Anke Neumann

Georg Mittendrein als Mephisto

Damals wurde erst mit der Renovierung begonnen. So haben wir uns entschlossen, im nächsten Jahr Nestroy zu machen, und zwar „Lumpazi". Ich habe gedrängt darauf, daß wir eine Querschnittsfassung aus den vier Stücken machen, die es zu diesem Thema gibt. Das war damals noch sehr schwierig in der Vorbereitung, weil der dramaturgische Ansatz, den ich hatte, skrupellos war: von Seite acht des einen Stücks, dann ins übernächste Stück auf Seite 39 und dort einen Absatz gestrichen habe. Der hat Auer mit seinen akademischen Ansätzen, die er damals hatte, nicht eingeleuchtet. Ich habe gesagt, mir ist das alles egal: Da ist ein Satz und da ist die Antwort darauf. Wo das her ist, ist mir wurscht. Jedenfalls ist das eine sehr erfolgreiche Aufführung geworden. Ich habe damals darauf gedrängt, diesen Theaternamen „Till" zu verändern. Wir haben es dann Sommertheater am Spittelberg genannt. Ich hatte damals schon den Namen Jura Soyfer im Hinterkopf, doch wollt ich nicht sagen, Till ist ein Blödsinn, wir nennen das einfach so. Das war ein großer Erfolg, der Platz hat sich gebogen vor Menschen. Die Aufführung – man kann seine eigenen Sachen nicht beurteilen – frech und ein sehr, sehr volkstheaterhafter Nestroy, zum Unterschied zu den zuckerlrosa Geschichten, die man vom „Volkstheater" gewöhnt war, zum Unterschied zu den deutschen akademischen Betrachtungen der Volkstheaterkomödie. Und mit diesem Erfolg im Rücken haben wir den „Verschwender" auf dem Spittelberger Platzl und den „Lechner Edi" auf dieser dann berühmt gewordenen Pawlatschen wenige Meter neben dem Spittelberg-Platz gemacht. Das war die Geburt des Namens „Soyfer-Theater". Es war eine völlig unspekulative, emotionelle Geschichte, daß nach diesem jungen Dichter ein Theater heißt. Geistig verbrämt habe ich gesagt: Wenn es in dieser Stadt schon ein Raimundtheater gibt, nach dem Dichter der Zufriedenheit, womit ich ihm natürlich unrecht getan habe, dann muß es auch für diesen kritischen und antifaschistischen Dichter ein Theater geben. Das ist auch richtig so. Aber in Wahrheit war ich durch seine Texte emotionell betroffen. Darum habe ich das befördert. Es hat dem Reinhard Auer überhaupt nicht gepaßt, und er hat sich dagegen monatelang gewehrt. Wieso weiß ich nicht. Möglicherweise, weil die Idee nicht von ihm war. Den anderen Beteiligten war das ziemlich egal. Die waren froh, daß das Theater überhaupt weiter existierte.

Es war auch in den Ämtern nicht leicht zu erklären. Ich kann mich noch gut an einen Beamten erinnern, bei dem ich Jahre zuvor bei der Gründung der Schaubude war. Wir wollten sie ursprünglich „Theaterkooperative Neue Scala" nennen, worauf er meinte, daß wir uns wohl so nennen könnten, aber sicher keine Subventionen erhalten würden. Dann habe ich erst herausgefunden, warum das so schrecklich diffamiert ist, bin darauf gekommen, daß es – wie die Unterdrückung im Reinhardt-Seminar – eine politisierte und polarisierte Unterdrückung ist. Für mich war die Scala die Ruine, an der ich als kleiner Bub mit der Straßenbahn 167 vorbeigefahren bin, und traurig war, daß die Logen jetzt auch noch einstürzten. Anstatt ein Theater einreißen, wollte ich ein Theater aufbauen.

Dann bin ich mit dem Titel „Jura Soyfer-Theater" durch die Ämter galoppiert, und da war der Widerstand nicht so groß wie bei dem Namen „Neue Scala", aber gewisse Warnsignale gab es schon. „So ein politischer Name. Solche Provokation muß doch nicht sein. Theater am Spittelberg ist doch ein schöner Name." Ich habe mich nicht überzeugen lassen, darum haben wir das dann Jura Soyfer-Theater genannt. Besonders schön war die Örtlichkeit am Spittelberg – und noch dazu diese Pawlatschen. Da sah ich wieder einen starken, inhaltlichen Zusammenhang den ich wieder nicht wissenschaftlich definieren kann. Soyfers Gedichte hatten, für mein Gefühl, so eine Poesie, daß sie auf dieser Kohlenhalde, auf der sich kurz davor der letzte Besitzer erhängt hatte, mit dem Holz und den Ziegelwänden paßten.

Dann haben wir das gemacht. Und siehe da, mit dem „Lechner Edi" ist das extrem gut gegangen. Wahrscheinlich in jeder Hinsicht eine sehr gute Arbeit, sehr gute Besetzungen für die Hauptrollen. Der Alexander Strobele war der beste Edi, den ich gesehen habe, die Irene Kugler, die beste Fritzi, hat erfreulicherweise in dem Beruf Fuß gefaßt, und der Karl Schmid-Werter, der überzeugendste und zugleich sensibelste und entschlossenste „Motor", den es je gab. Die schöne Idee mit der Geisterbahn wurde hervorragend von dem wundervollen Bühnenbildner Thomas Kierlinger ausgeführt. Eine sehr harmonische Inszenierung. Die Leute haben uns die Bude eingerannt. Sogar an dem Tag, an dem die „Rolling Stones" in Wien waren, waren wir voll. Wir haben schon überlegt, ob wir absagen sollen. Aber die Leute waren da, auf 120 Sitzen sind 240 Leute gesessen. Es war hervorragend!

Dann hat sich das weiter entwickelt. 1983 haben wir die Sommerspielzeit auf fünf Monate erweitert, was ein extremes Risiko war. Am 1. Mai hatten wir eine Premiere bei +6 Grad. Die Darsteller waren teilweise nur im Lendenschurz, weil sich der Mittendrein eingebildet hat, in Puntilas Sauna ist man im Lendenschurz. Das ging alles, und die Schauspieler waren alle von dankenswerter Gesundheit.

In dieser Saison haben wir diese wunderschöne Geschichte gemacht: „Verb(r)annte Dichter". Damals hatten wir zum ersten Mal einen Gastregisseur. Mir waren ein paar Sachen in der Leitungsstruktur wichtig. Ich wollte, daß es dort keinen Direktor gibt. Es war die Hoffnung auf ein „intendantenfreies" Theater, auf eine breite Basis der Entscheidungsfindung, was nicht zu machen war. Der kleinste Plural war Auer/Mittendrein. Das war wenigstens etwas. Das Theater darf keinen Direktor haben und keinen Intendanten, sondern einen Regisseur und Dramaturgen, oder was er war. Außerdem sollte der Prinzipal nicht der einzige Regisseur sein. Natürlich habe ich gerne inszeniert und war gerne Regisseur. Man kann ja als Regisseur gewisse Sachen nur machen, wenn man das Theater auch leitet, weil sonst geht man ja wieder Klinken putzen durch irgendwelche Redaktionen und Dramaturgien. Darum nahm ich diese Mühe auf mich, Theater zu leiten. Ich mache das ja nur, damit ich die Sachen machen kann, die ich für sinnvoll halte und mich nicht irgendwelchen durchschnittlichen oder unterdurchschnittlichen Leuten ausliefern muß – nämlich auch finanziell ausliefern muß.

So war eben mein Bestreben, daß auch andere Regisseure an dem Theater arbeiten müssen, aber nicht irgendwelche Anfänger, sondern mit viel Erfahrung. Da bin ich auf den Horst Hawemann gekommen, weil ich mit ihm im Theater der Jugend zusammen-

gearbeitet habe. Den haben wir aus dem damaligen Ostberlin geholt, was nicht so einfach war. Der hat uns das wunderbar gemacht.

Vielleicht noch ein Wort zur Initialzündungsfunktion des Jura Soyfer-Theaters: Ich bin mit der Idee, die Soyfer-Stücke in großen Häusern aufzuführen, herumgerannt. Hätte der Paul Blaha die Idee, die ich ihm unterbreitet habe, aufgegriffen, dann hätte es kein Soyfer-Theater gegeben. Ich habe ihm vorgeschlagen, Soyfer für das Volkstheater in den Außenbezirken zu machen, da das Stücke wären, die die Menschen dort betreffen. Er meinte, daß er auch schon daran gedacht hätte, doch wenn, dann sollte Götz Fritsch inszenieren. Der Rest ist Geschichte: Die Stücke wurden niemals aufgeführt. Meiner Meinung nach sollten diese Stücke aber aufgeführt werden.

Das Soyfer-Theater ist gewachsen und gewachsen. Damit, das muß man kritisch anmerken, sind natürlich auch Aufführungen passiert, mit denen meine Glückseligkeit mit diesem Theater abgenommen hat.

ARLT: Ende der siebziger, am Anfang der achtziger Jahre gab es einige große Bewegungen in Österreich: Der erste große Studentenstreik, die Friedensbewegung, die antifaschistischen Bewegungen. Die Friedensdemonstration mit hunderttausend Menschen am Rathausplatz war die größte seit 1945. Wie waren die Wechselwirkungen zu Eurem Theater?

MITTENDREIN: Also die Zeit prägt die Menschen. Ich bin in den späten sechziger Jahren an die Uni in Wien gekommen, wo ich vier Semester Jus studiert habe. Das hat geprägt. Ich habe das in keiner Weise aktiv mitgestaltet, aber das hat einen Achtzehn-, Neunzehnjährigen geprägt. Mensageschehen und Sit Ins und Talk Ins. Da mußte ich als Neunzehnjähriger dabeisein. Aktive Beteiligung von mir war nur bei der Arenageschichte gegeben – also mitbesetzen. Das soll jetzt keine Ausrede sein, aber es ist interessant festzustellen: Wenn Du wirklich Theater machst, mußt Du es leiten und den Alltag betreiben. Dann kannst Du am Tag zwanzig Minuten Zeitung lesen – sonst nichts. Das ist das, worunter ich heute noch leide. Du kannst mit dem Theater nur ganz schwer praktische Solidaritätsarbeit leisten.

Ich kann mich erinnern, daß am Vormittag irgendwo eine Demo war, wir aber natürlich auf der Probe waren. Und wenn Du einen Premierentermin hast, dann ist eine Probe eine Probe.

Oder die Hainburggeschichte; da war es ähnlich. Da bist Du nicht dazugekommen nach Hainburg zu fahren.

Nichts desto weniger hat das Einfluß auf unsere Arbeit gehabt. Wir haben zu der Zeit den „Frieden" von Aristophanes gemacht, und das hat eng korrespondiert mit dem Thema der Zeit.

ARLT: Wir war das mit dem Publikum, das zur Demonstration gegangen ist? Wie war das mit den Organisationen, die es damals gab und zum Teil heute noch gibt? Hat es zum Beispiel Beziehungen zu den Studentenorganisationen gegeben?

MITTENDREIN: Nein, es gab bloß minimale Beziehungen. Es gab allerlei Beziehungen zu politischen Kräften – von klein-alternativ bis groß an der Macht – und zu diversesten Interessensgruppen, aber eine Kanalisierung oder direkter Bezug zu politischem Alltagsgeschehen und Betreibern des Theaters und zum Publikum ist eigentlich nicht möglich.

Ich laboriere auch jetzt noch an diesem Manko. In Altenburg/Thüringen, wo ich jetzt lebe, ist Arbeitslosigkeit das Thema Nummer eins. Ich habe mich irrsinnig bemüht, das kurz zu schließen. Es gibt natürlich hunderttausende theoretische Möglichkeiten. An einem Theater mit 250 Leuten werden zum Beispiel immer wieder Arbeitsplätze frei. Aber da einen direkten Kanal herzustellen mit Leuten, die dieses Thema direkt betrifft, seien es Organisationen oder Betroffene, ist kaum möglich. Ich habe immer wieder versucht, als wir „Furcht und Elend in Deutschland" von Kroetz machten, mit den Organisationen und Menschen zusammenzukommen und hatte leider nur rudimentäre Erfolge.

Das heißt, die Rückkopplung von der Zeit zur Kunst und von der Kunst zur Zeit geht nicht direkt, sondern indirekt. Die geht, in dem das Theater hellwach ist.

Das war beim Soyfer-Theater auch so. Hellwach auf die Vorgänge reagieren, die passieren, und die in seiner eigenen Art widerspiegeln – nicht eins zu eins. Das wäre falsch. Das habe ich am Rathausplatz oder im Fernsehen. Es soll einfließen ins Künstlerische – und das ist von Künstler zu Künstler unterschiedlich. Ich habe da meinen Stil. Der war zum Beispiel bei der Produktion von „Frieden" ablesbar. Das war 1984, und ich habe ihn 1993 in Altenburg wieder verwendet. Beide Produktionen hatten, denke ich, obwohl es die Aufführung desselben Stückes war, sehr viel mit der jeweiligen Gegenwart zu tun.

Während der politischen Phase bei der Schaubude, gab es mal die Illusion, daß nach der Demo Theater ist. Da gab es vielleicht auch einzelne Fälle, wo das so war. Das Theater ist dann nicht die Feierabendgestaltung für den Beamten, sondern für den Demoteilnehmer, was auch nicht so erstrebenswert ist. Theater ist und bleibt Feierabendgestaltung. Ich glaube, es ist schon schön, wenn man dieses schwer zu definierende Ding von Theater prinzipiell macht, und sich dazu bekennt, und nicht sagt, ich mach' jetzt Politik (am Theater). Ich mach' das jetzt schon seit 27 Jahren, und ob das jetzt politisch ist oder nicht, soll wer anderer beurteilen. Bei schöpferischen Menschen muß immer wer anderer beurteilen, was es ist.

Ich glaube zum Beispiel, daß ich jetzt politisches Theater mache, obwohl ich wenig politische Stücke spiele. Ich glaube, der Theaterschaffende muß sich seiner Zeit ausliefern. Er muß genau zuhören, was die Menschen bewegt, und darauf reagieren und darauf zugehen. Es ist schwer zu defi-

Foto: Anke Neumann

nieren. Ich meine nicht, dem Publikum nach dem Mund zu inszenieren, meine nicht, das wollt Ihr, das bekommt Ihr – auf keinen Fall. Aber einen sensiblen Zusammenhang herzustellen zwischen dem, was passiert im Alltag, und was passiert auf der Bühne, das finde ich interessant.

ARLT: In dem „Landstrich", in den Fünf Neuen Ländern, in dem Du jetzt arbeitest, gab es ein Theaterpublikum von 10 Millionen Leute, die nicht nur zur Feierabendgestaltung ins Theater gegangen sind, sondern die 500 000 Leute, die 1989 am Alexanderplatz waren, das war zum ziemlichen Teil Theaterpublikum. Auch etliche Organisatoren waren Theaterleute. Das Theater war sehr unterschiedlich, hat keine monolithische Struktur gehabt, sondern die Art der Aufführungen waren davon abhängig, wer was gemacht hat, wie er sich politisch engagiert hat, was die politische Leitung zugelassen hat. Wann bist Du nach Altenburg gekommen? Welche Situation hast Du vorgefunden? Welches war Dein künstlerisches Programm?

MITTENDREIN: In Herbst 1989 habe ich in Kanada inszeniert und habe am Bildschirm diese Ereignisse verfolgt. Davor, im Sommer des Jahres, war diese „Ungarn-Ausreise-Geschichte", wo man gemerkt hat, es brennt die Luft in Mitteleuropa. Das war wirklich an der Kippe von Weltkriegsangst und Wirtschaftszusammenbruch. Es war eine ungeheuer brisante Zeit. Vor dem Bildschirm in Kanada habe ich mir gewünscht, da dabei zu sein. Das Flugzeug hatte dann von Kanada Verspätung, und ich bin völlig „übernächtigt" mit dem Taxi in die Kammeroper gefahren und habe dort acht Wochen inszenieren dürfen – in diesem Fall müssen –, und habe gelitten wie ein Esel, daß ich nicht aus Wien weg kann, um die offene Grenze zu benützen.

Das war ja, da wir Wiener fast alle böhmische Großeltern haben, ein „Heim an die Wurzeln".

Dann bin ich über die Länder gefahren. Das war ziemlich witzig. Ich habe damals einen Lada gehabt. Die Trabis sind in die eine Richtung gefahren, und ich mit dem Lada in die andere Richtung. Es hatte eine große Poesie. Ich

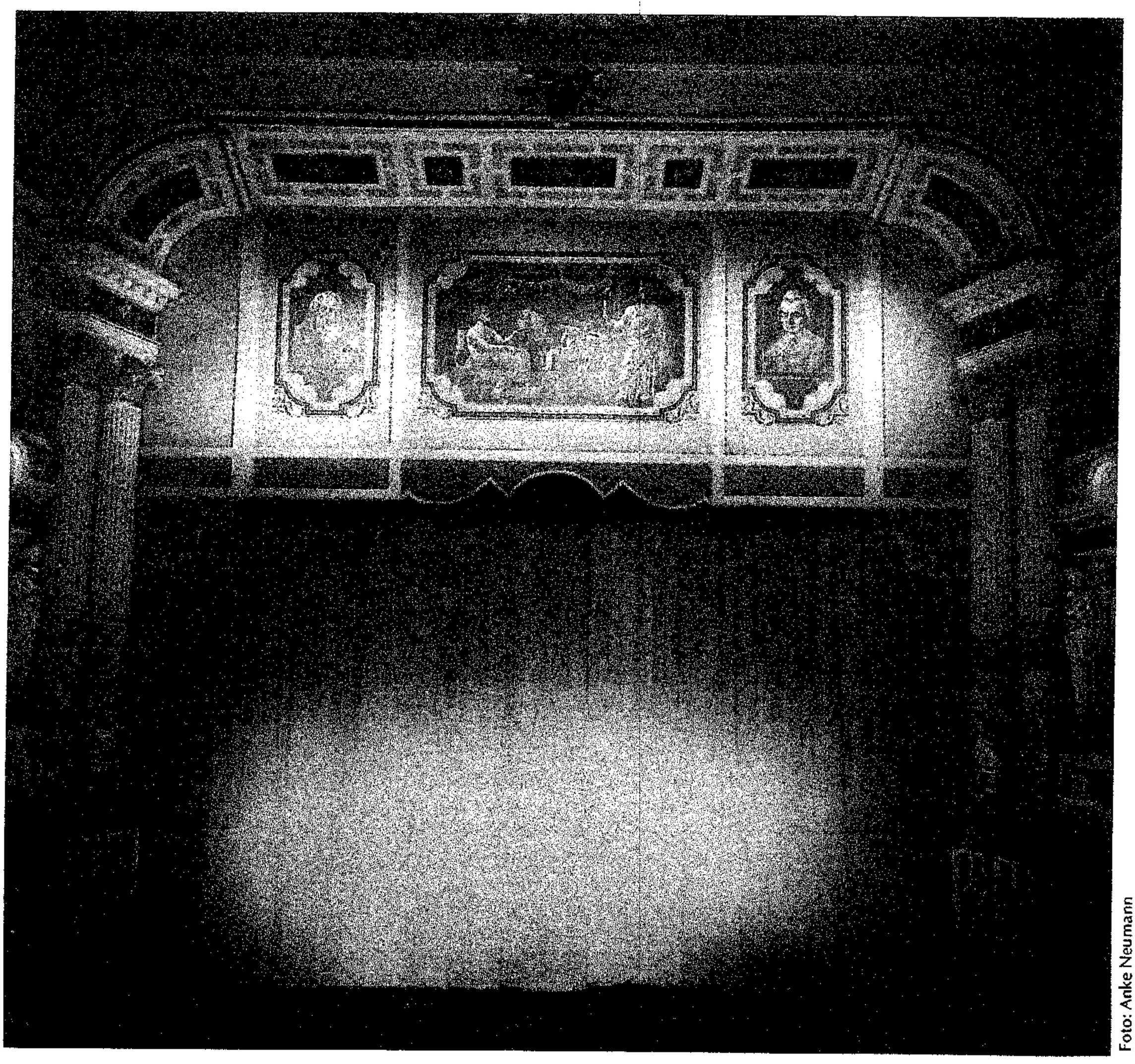

Foto: Anke Neumann

Jura Soyfer

habe die Tschechei ein bißchen „abgegurkt".

Da war ein witziger Zufall, daß ein Stück von Helmut Korherr, mit dem ich gut befreundet bin, in einer tschechischen Kleinststadt, Uherske Hradiste, das steht nicht einmal auf dem Plan von Tschechien, den ich habe, drauf, gespielt wurde. In Tschechien ist mir zum ersten Mal aufgefallen, daß die viel mehr Theater haben als wir. An jedem Meilenstein ist ein Schauspieltheater, an jedem größeren Meilenstein ist ein Musiktheater. Und die Produktionen sind auch gut.

Dann habe ich die ehemalige DDR „abgegurkt" – und zwar mit dem Buch „Ensembles in der DDR" in der einen Hand und in der anderen die Straßenkarte. Ich war in den hintersten Winkeln dieser ehemaligen Republik – so auch in Bautzen; für mein damals bestehendes halbeuropäisches Bewußtsein eine schräge Gegend. In Bautzen, einer kleinen Stadt mit 50 000 Einwohnern, gibt es ein Dreispartentheater mit 300 Leuten. Außerdem hat Bautzen die Besonderheit, daß sie für die sorbische Minderheit ein zweisprachiges Theater haben. Da habe ich die Groteske der historischen Situation als Schauspieler gewittert und habe mich in Bautzen um die vakante Position des Oberspielleiters für Musiktheater beworben. Ich habe mit Musiktheater ganz wenig am Hut, aber diese Zweisprachigkeit hat mich fasziniert. Ich habe in einer anderen Sprache inszeniert, und da lernt man alles noch einmal. Man ist nie so genau, wie wenn man in einer fremden Sprache inszeniert. Mich mit einer Fremdsprache auseinanderzusetzen, die ich nicht kann, obwohl die 400 Kilometer von Wien gesprochen wird, hat mich interessiert. Es war nicht wirklich ernsthaft, das muß ich schon dazu sagen. Das war mehr eine Provokation. Es hat auch keiner gewußt, wie das in der BRD mit der Minderheitenpflege weitergeht, weil die haben ja keine Minderheiten. Es war einfach eine spannende Geschichte, und es waren dort an diesen Theatern, in die ich als Tourist gegangen bin, sehr nette Leute, sehr interessiert. Ich bin dort hingegangen und habe gesagt: Kann ich eine Karte haben und kann ich den Intendanten sprechen. So kaltschnäutzig und blauäugig, ohne wirkliche Intention. Es war nur eine Kontaktsuche.

Es war eine extrem spannende Zeit – ich war in der DDR nur mit dem Soyfer-Theater auf Gastspielreise – weil da zwei Kulturen aufeinandergeprallt sind, deren Unterschied natürlich größer war, als wenn ich nach Kanada gekommen bin. Das hat zu den groteskesten Alltagssituationen geführt, bis dazu, daß ich mit meiner Westnummerntafel Autounfälle verursacht habe, weil die Leute nicht mehr auf den Verkehr geschaut haben, sondern nur mehr auf mich. So habe ich die Theaterkultur kennengelernt, und habe erfahren müssen, daß es eine höhere ist als die Westdeutsche. Es haben sich die ersten Kontakte ergeben. In Bautzen habe ich „Kiss me Kate" inszeniert – eigentlich eine Groteske mit meiner künstlerischen Biographie. Das war nicht das Entscheidende. Das Entscheidende war, dort zwei Monate zu leben und zu arbeiten. In Nordhausen habe ich einen sehr guten Vertrag für „Fledermaus" gehabt. Es ging mir da nicht darum, meine künstlerische Blutspur weiterzuschleppen, sondern aufzunehmen und zu lernen. Ende neunzig wurde dann Altenburg ausgeschrieben, und dort habe ich mich beworben. Dann kam ich zum ersten Bewerbungsgespräch, und es sind viele interessante Sachen zugleich passiert. Erstens hat meine Frau gesagt, als wir in diese triste Stadt gekommen sind: „Wenn Du hierher gehst, laß' ich Dich entmündigen". Der Grund den sie dafür genannt hat, war völlig richtig, und ich habe gesagt, ich mache das Bewerbungsgespräch nur zu Übungszwecken.

Auf Grund der häßlichen Stadt, nicht vom Baulichen, sondern, was sie signalisiert hat – eingestürzte Häuserzeilen usw. – war ich so verschreckt, daß ich bei dem Gespräch ganz locker war, sodaß die mich ganz toll fanden. Dann gab es eine zweite Runde, und da habe ich erst das Theater gesehen. Als ich das Theater zum ersten Mal gesehen habe, war mir klar: Das mußt Du machen. In so einer kleinen Stadt, so weit weg von den Verkehrslinien, auf die es ankommt, weg von der Autobahn – Du fährst nämlich 30 km über Rumpelsteinpflaster –, steht ein solches Kulturdenkmal. Um das mußt Du Dich kümmern. Dann haben alle Leute, die sich in der Branche ein bißchen auskennen – auch meine Ostfreunde –, gemeint: „Vergiß Altenburg". Zwei wörtliche Zitate „Vergiß Altenburg" und „Altenburg ist unter'm Strich".

Das hat natürlich meinen Widerspruchsgeist angestachelt – wie schon damals am Reinhardt-Seminar: So einfach geht das nicht. Da muß man sich ein bißchen darum kümmern. Dann habe ich hineingeschaut in das Theater – sprich: in die künstlerische Substanz. Da war mein Eindruck, daß das eine hervorragende künstlerische Substanz hat, ein großes, sehr gutes Orchester, und daß in allen Abteilungen Leute arbeiten, die etwas können. Zum Unterschied zu den Westtheatern, haben die in der DDR alle ihre Berufe gelernt.

Ein kleiner Seitensprung. Ich habe in Ostberlin in den letzten Monaten der DFF (=Deutscher Fernseh-Funk – Red.) einen Fernsehfilm gemacht. Da habe ich Requisiteure gehabt, die haben mich unterbrochen, weil ein Knopf falsch war. Also so genau wußten die Bescheid. Bei uns erledigen diesen Job Leute, die Hilfsarbeiter sind und von nichts eine Ahnung haben.

Es war wohl eine gute künstlerische Substanz vorhanden, aber eine totale Verunsicherung der Leute, die sich natürlich auch in der Qualität ausgewirkt hat, und eine große Verrottung im Bereich Arbeitsmoral in jeder Hinsicht – technisch und künstlerisch. Also gut: Leute, die durch die Dinge, die passiert sind, schlecht arbeiten – das war mein Eindruck. Dann habe ich bei den ersten Entscheidungen, die ich für mich und das Theater getroffen habe, wirklich eine glückliche Hand gehabt, und ich habe alle die Fehler, die meine Kollegen, die Neointendanten, die ja alle neu gekommen sind, gemacht haben, nicht gemacht. Das Entscheidende war, daß ich eigentlich niemanden mitgebracht habe. Ich habe ihnen in der ersten Ansprache gesagt, daß ich da bin, weil mich die Arbeit interessiert, und weil Sie und Ihre Situation mich interessieren, und ich bin nicht da, um Theater zu machen, wie ich es früher gemacht habe oder wie ich es wo anders machen würde. Sie haben mir das aber monatelang nicht geglaubt, erst wie sie gemerkt haben, daß ich sie wirklich nicht hinauswerfe.

Zwei der ersten Produktionen waren Mißerfolge. Hier gibt es alle vierzehn Tage eine Premiere, also sind zwei Mißerfolge nicht gleich der Untergang. Daraus habe ich zwei ganz zen-

trale Geschichten gelernt: Erstens, ich darf mein Westtheater hier nicht importieren. Also Soyfer-Theater in Wien und Theater in Altenburg sind zwei verschiedene Paar Schuhe. Diese Mißerfolge hatten auch damit zu tun, daß dieses Theater in sich noch nicht funktioniert hat. Bedauerlicherweise gehört zu diesen Mißerfolgen auch die „Broadway-Melodie". Sie haben sich hier nämlich auf's heftigste verbeten, daß sich ein Fremder mit ihrer jüngsten Vergangenheit kritisch beschäftigt. Das Publikum und die Presse haben darauf militant reagiert – das muß man anerkennen. In einer anderen Situation ist die „Broadway-Melodie" ein leichtes, witziges Stück Reflexion auf das, was hier passiert ist, nämlich mit der Parteilichkeit für hier. Die dummen „Wessis"/Spanier kommen in das hochkultivierte Land der „Ossis"/Indianer und machen alles kaputt. Darüber wollten sie hier nicht diskutieren. Außerdem hatte ich die Technik hier noch nicht im Griff. Wenn man die „Broadway-Melodie" auf der großen Bühne macht, hat man sehr viele Umbauten, und das konnten wir miteinander noch nicht. Ich habe es auch nicht inszeniert, sodaß man den Intendantenbonus nicht vorpeitschen konnte, und es ist halt schief gegangen.

Spätestens nach sechs Monaten war alles im Haus intern klar, aber auch intern in Altenburg – auf allen Ebenen: auf der politischen, auf der Ensemble- und Publikumsebene. Der Höhepunkt in meinem ersten Jahr war im April eine Bomben-„Aida", eine wirklich gute Aufführung mit einem Regisseur von der „Komischen Oper", mit dem Henning Schaller als Bühnenbildner, damals Ausstattungsleiter vom Maxim Gorki-Theater, großer Wortführer in den Wendetagen, was ich damals nicht wußte. Das erste Jahr war für mich eine wirklich harte Zeit. Die Situation, alles neu zu machen, hat mich natürlich irrsinnig physisch gefordert. Ich habe drei Inszenierungen gemacht, um die Leute besser kennenzulernen. Du lernst die Leute nur kennen, wenn Du mit ihnen arbeitest. Ich glaube nicht an den Schreibtischintendanten. Ich lehne Dramaturgenintendanten ab, und ich lehne Verwaltungsintendanten ab. Ich bin an der Front. Ich bin dabei, wenn das Problem bei der Probe auftritt. Berichtet mir keiner, kann mich keiner betrügen. Das Irrsinnige damals war, daß ich das ganze Vertragswesen umstellen mußte. Ich war in Österreich Theaterdirektor und Gewerkschaftler. Also das österreichische Theaterwesen habe ich drauf. Das westdeutsche ist dem österreichischen System ähnlich, aber in ganz entscheidenden Punkten ganz entscheidend anders, und so, daß man leicht drüber liest. Das DDR-System, dieser Rahmenkollektivvertrag, der grundsätzlich etwas sehr Gescheites war, der wurde abgeschafft. Das Altenburger Theater war das letzte. Da war er immer noch nicht abgeschafft, wie ich gekommen bin. Ich mußte jeden meiner 280 Mitarbeiter vertraglich umstellen. Man mußte ja damals den Leuten die Welt erklären. Da waren die Verunsicherungen schon sehr weit, weil sie gemerkt haben, daß sie übers Ohr gehauen werden, daß sie das, wofür sie auf die Straße gegangen sind, daß sie das, was man ihnen versprochen hat, nicht bekommen. Sie waren alle skeptisch, ängstlich und das mit Recht, denn der Nachbar links hat die Arbeit verloren gehabt, ~~und~~ der Nachbar rechts auch. Ich glaube, daß der Henning Schaller sich mir gegenüber nicht enttarnt hat, damit zu tun hat. Ein ganz ein sensibler, gescheiter Bursche, der mich in der damaligen Situation als Eroberer empfunden hat. Unser Verhältnis war sehr von Mißtrauen geprägt.

Dann sind entscheidende Sachen passiert: Durch die enge Zusammenarbeit habe ich die Leute kennengelernt. Ich bin sehr froh, daß es gelungen ist, mit den Leuten des Personalrates, den Ensemblevertretern etc. ein gutes Verhältnis zu haben, sodaß es die üblichen Probleme, die die Intendanten mit den Ensemblesvertretern haben, bei uns nicht gibt. Die Definition von Intendant und Betriebsrat, daß das eigentlich ein Januskopf ist, haben sie mir geglaubt. Dann sind wir drei Jahre einen schönen Weg miteinander gegangen.

Es sind ja nach der Wende die Zuschauerzahlen dramatisch eingebrochen. 1990/91, das Jahr bevor ich nach Altenburg kam, fesselten nicht mehr die politischen Ereignisse die Leute vor den Bildschirmen, sondern ein neues Freizeitverhalten entwickeltete sich, daß Du also Video guckst oder die erste Disco besuchst. Ich habe das Haus mit 66 000 Zuschauer übernommen und voriges Jahr haben wir 100 000 gehabt. Das hat uns die Legitimation für unsere Arbeit gegeben.

Ansonsten weht in diesem Thüringen ein sehr kalter Wind für die Theater. Dieses Konzept, das der damals zuständige Minister – jetzt ist er, Gott sei Dank, nur mehr wenige Tage Minister – ausgekocht hat, daß aus den acht thüringischen Theatern nur vier werden, wird realisiert werden. Es wird dahingehend aufgeweicht, daß es vielleicht fünf sind. Das heißt, drei Theater werden eine Landesbühne. Das ist bereits Eisenach und Rudolstadt, die es nicht mehr als eigenständige Theater gibt, weil sie zusammengeschmissen wurden. Man wird alles daran setzen, Nordhausen als drittes ebenfalls in diesen Verbund hineinzuquälen. Da gibt es einen neuen Intendanten, den ich sehr mag, dem ich sehr die Daumen halte. Aber ich glaube nicht, daß er es schaffen wird. Altenburg wird mit Gera fusioniert werden, womit dieses eigenständige Kulturinstitut seinen Geist aufgeben wird.

Fusion wird immer so bemäntelt: Es wird gesagt, ein Theater wird seinen Standort behalten, und das Theater wird dadurch gerettet. Das ist natürlich nur eine politische Floskel. Eine Fusion heißt, aus zwei Theatern eines zu machen. Das heißt, es ist eine Schließung von drei Sparten. Eine Fusion bedeutet, die Schließung eines Theaters bei geöffneter Immobilie. Also das ist so ein schönes Theatergebäude, das kann man nicht verfallen lassen oder abreißen, sondern man muß es sanieren, aber das Innenleben ist eine andere Sache.

Ich möchte auf die Frage nach dem künstlerischen Konzept zurückkommen. Ich bin mit einem künstlerischen Konzept angetreten. Nachdem ich hier wenige Wochen war, habe ich es in den Mistkübel geschmissen. Man hat den Eindruck, daß alles das, was man sich in der westlichen Theaterbranche zusammengereimt hat, wohl in Graz oder Bremerhafen funktioniert, aber nicht hier. Ich habe dann den Spielplan und die Einstellung zu den Leuten geändert, und ich nehme sie ernster als mein Konzept das erlaubt. Wir politisch Interessierte haben immer unsere Konzepte für die Arbeit und für unser Leben gemacht. Das war für die DDR ganz wichtig, ein Konzept zu haben und das umzusetzen. Ich bin auch bei den Bewerbungsgesprächen und in der

Arbeit mit meinen Mitarbeitern sehr stark mit dem Wunsch nach Konzept konfrontiert worden. Wie ich dann gesehen habe, das funktioniert alles nicht, habe ich gesagt, jetzt reicht's mir. Das, was wir da an Konzepten haben, ihr und ich, interessiert die Leute, die in dieses Theater gehen, einen Dreck. Damit ist das Wort „Konzept" an diesem Theater abgeschafft, solange ich es leite. Leute, die ein Konzept haben, fliegen sofort hinaus.

Die Regisseure sollen in der Stadt spazieren gehen, schauen, was das für Leute sind und den Schauspielern auf der Probe an Hand des Textes zuhören. Daraus sollen die Inszenierungen entstehen. Ansonsten will ich den Begriff „Lebendiges Theater", der so oft mißbraucht wird, den will ich nicht zumauern mit einem Vorhaben, das jemand vorweg hat.

ARLT: Welche Chance hat „Astoria" von Jura Soyfer hier noch? Was ist geplant?

MITTENDREIN: Meine Zeit in Altenburg ist flankiert von Aufführungen von Stücken Jura Soyfers. Ganz vorne „Broadway-Melodie", eine Inszenierung, die uns leider nicht geglückt ist. Meine letzte Inszenierung an diesem Theater wird „Astoria" sein, ein Stück, daß ich besonders heiß liebe.

Ich glaube, was ja jeder Theaterleiter sagt, daß es ein sehr aktuelles Stück ist: hier und jetzt. Es ist vom Schwindelstaat, der die Leute um ihr Heimatrecht betrügt, die Rede. Und ich glaube, daß das die Leute hier etwas angeht. Die Rezeptionsbereitschaft ist jetzt eine andere, als im Jahr meines Beginns. Erstens ist das Theater ein ungeheurer Sympathieort in der Stadt geworden. Die Altenburger schauen wirklich, was ist hier los. Wenn wir was machen, dann sind wir auf der Titelseite der vielen Zeitungen, die es hier gibt. Es ist wunderschön hier für mich zu leben und zu arbeiten, weil die Menschen mich hier ins Herz geschlossen haben. Von den 47.000, die hier leben, kenne. ich entzwischen 45.000 persönlich, weil ich immer schaue, wie es ihnen geht, wenn sie in der Vorstellung sitzen. Ich kenne viele Leute, werde dauernd angesprochen, habe auch einen Bonus. Ich habe also die Hoffnung, wenn das meine Abschiedsvorstellung ist, daß sie dann kommen, um noch einmal Mittendrein zu sehen. Ich glaube, daß sie für die Probleme jetzt anders anzusprechen sind, weil wir in den vier Jahren eine Menge entwickelt haben, wie ich gesagt habe. Ich denke, wir sind einfach in einer anderen Situation als vor vier Jahren. Daher machen wir am Schluß „Astoria". Der Schluß wird sehr anspruchsvoll. Sie machen „Aturo Ui", ein heute wie damals relevantes Stück und „Was ihr wollt". Das ist ja auch kein Unterhaltungstheater. Ich bin mir ganz sicher, daß unser Publikum soweit ist. Ich merke das auch an den anderen Sachen. Wir haben da „Mephisto" von der Mnouchkine gemacht – gegen den Kurs. Und da spiele ich den Mephisto. Ich bin ein miserabler Schauspieler, aber der Witz ist, daß der Intendant den Intendanten spielt und das alles eine Doppelbödigkeit bekommt. Außerdem bekommt es eine immer neue Aktualität, weil sich die Welt immer ändert. Seit die Altenburger wissen, daß ich ein scheidender Intendant bin, hat es wieder eine neue Komponente. Da sagt einer zu mir den Satz: „Und keiner wird um Dich weinen, Herr Generalintendant". „Buuuh" kommt aus dem Zuschauerraum. Es ist lebendig. Es ist an der kleinen Stadt auch schön, daß man als Künstler eine Figur sein kann, die etwas transportiert, und zwar nicht nur mit den Worten, die sie sagt, sondern auch körperlich. Da meine ich jetzt nicht nur mich, sondern auch viele meiner Darsteller und Sänger, die wirklich beobachtet werden. Da gehen wirklich Leute hinein, um zu beobachten: Wie singt die Brandstetter heute. Oder der Koschorz, der ist beim Schauspiel mein Star. Der spielt in „Klassenfeind" – ein Problemstück. Und die Teenager rennen hinein: Wie ist er? Das ist das schöne. Das hängt auch eng mit „Astoria" zusammen.

Wir haben jetzt trotz der Krisenzeiten eine neue Spielstätte bekommen, was für das Theater auch künftig wichtig ist: „Das Theater im Heizhaus" – eine Spielstätte mit 150 bis 200 Plätzen . Früher war es ein Heizhaus, daher der Name. Dort werden die anspruchsvolleren Stücke aufgeführt werden. Ich bedaure es ein bißchen, weil ich „Astoria" gerne auf einer wirklich großen Bühne gemacht hätte. Ich habe seit Jahren ein Bühnenbild in der Lade liegen. Ein großes weißes Schneefeld, über das die Vagabunden gehen, und das Phantasieland wächst da heraus und „wusch" ist es wieder weg. Und es ist wieder nur Schnee. Das hätte ich schon sehr gerne auf einer großen Bühne gemacht. Ich habe mir dann gedacht, es ist der Schauplatz „Heizhaus" für das Theater so wichtig, daß ich den Schauplatz noch gut übergeben möchte.

Nochmals zurück zu Soyfer und zur Soyferrezeption. Was mich immer getroffen hat, gestört hat, gekränkt hat, ist die Übertragung der Zersplitterung der Linken in die Kunst, in die Medien und in die Arbeit an, mit und über Jura Soyfer. Es gibt in der Linken diese Unart: Wer ist der beste Linke. Das hat der politischen Kultur, der politischen Diskussion und den Ergebnissen von politischen Bemühungen ungeheuer geschadet. Ich habe am Anfang ein bißchen in den ORF hineingeschnüffelt und habe mir ganz naiv gedacht: Da sind doch ein paar ganz vernünftige Linke. Die müßten doch etwas zusammenbringen. Ein Schmarren. Das waren die, die am meisten miteinander verfeindet waren. Das habe ich in meinem blöden, naiven Schädel nicht begriffen. Das hat sich dann in der freien Gruppenszene gezeigt, in der doch alle das gleiche wollen und das auch sagen, aber im Prinzip ist jeder gegen jeden. Und zwar nicht nur, wenn es bei der Pasterk um 100.000 Schilling geht. Ich will mich da gar nicht ausklammern. Ich habe da sicher auch irgendwo mitgespielt und bin da hineingewachsen. Mich hat in der Arbeit mit dem Soyfer sehr viel Mißgunst getroffen. Ich habe, ich will mich da nicht als Heiligen hinstellen, erzählt, wie ich zu Soyfer gekommen bin und habe außer Frage gestellt, daß da vor mir ganz entscheidende Leute dran waren. Ich bin nicht der, der Jura Soyfer erfunden hat – war nie mein Ehrgeiz. Ich habe mich immer in einer Kette gesehen, habe gerne viele genannt wie Tausig, Paryla, Qualtinger, besonders gerne den Götz Fritsch und, und... Und möchte den Zbonek auch gerne in der Kette berücksichtigt wissen. Und meinen Namen will ich auch darin wissen. Immer wieder diese alberne Streiterei, wer da der wichtigere darin ist, und wie ich es mir anmaßen konnte, das Theater „Jura Soyfer-Theater" zu nennen, ohne den X zu fragen. Sehr verkürzt gesagt, aber sehr präzise gesagt, daran ist das Soyfer-Theater gescheitert: an Eiferei.

Fotos: Jens Paul Taubert, Landestheater Altenburg

„Astoria" in Altenburg

Georg Mittendrein ist es zu verdanken, daß Soyfer in Thüringen einem breiten Publikum vorgestellt wurde. Mit Lesungen (seit 1994), Veranstaltungen, Artikeln (in der Thüringer Allgemeinen vom 7.4.1995 hat er einen großen Vierspalter geschrieben) wird die Aufführung des Stückes „Astoria" vorbereitet. Die Reaktion der Medien war freundlich. Die Aufführung des Stückes findet beim Publikum laut Mittendrein eine sehr positive Aufnahme: „ALLE Astoria-Vorstellungen waren ausverkauft. Es herrschte große Nachfrage nach Prolongierung. Das (genau hörende) ex DDR-Publikum hat auf die Mehrfachaktualitäten regelmäßig mit Szenenapplaus reagiert!"

Wie nicht selten scheinen jedoch Publikumsaufnahme und Medienkritik auch in Thüringen auseinanderzufallen, wobei die Meinungen konträr sind. A. Bohn formuliert am 2.5.1995 seine Schwierigkeiten mit der Inszenierung in den „Altenburger Nachrichten", wobei auch einige Fehlinterpretationen Soyferscher Dramaturgie wiederholt werden: Soyfers „Stück steckt voller Anspielungen auf Ereignisse und Größen seiner Zeit und erinnert in vielem an Kabarett. Mittendrein inszeniert es im Wechsel von Dialog und Song, Monolog und Chorgesang mit großem Aufgebot. Den Stoff ins Heute zu holen, gelingt ihm nicht. Über weite Strecken pendelt die Inszenierung zwischen Opperette und Agitprop Marke Oktoberklub." Der darauffolgende Satz enthält dann eine interessante Aussage zur Interpretationsgrundlage der Rezension: „Der Biß, den der Soyfertext für Leute haben könnte, die ganz real vor einer Utopie die Flucht antraten, bleibt unentdeckt."

Dagegen geht die Rezensentin Uschi Lenk in der Osterländer Volkszeitung (3.5.1995) anders auf Text und Inszenierung ein: „Dabei kritisiert er (Soyfer-Red.) jedoch nicht die Herrschenden allein, auch die ‚in kleinbürgerlich-kitschiger, von Kino und Reklame genährter Gartenlaubenidyllik' (Horst Janka [sic]) verhafteten Träume der Armen stehen bei ihm am Pranger. Mittendrein setzt dem noch eins drauf, indem er nicht nur hochbrisantes Weltgeschehen einfließen läßt, sondern auch regionale Bezüge versucht herzustellen (bis hin zu einem Seitenhieb auf die Presse)." □

Jura Soyfer