

Machen, nicht klagen

Gunnar Decker im Gespräch mit Joachim Kümmritz

von Gunnar Decker und Joachim Kümmritz

Gunnar Decker: Der Titel des Buches lautet nicht zufällig: „Alles auf Anfang“. In den siebenunddreißig Jahren, die Sie, Herr Kümmritz, nun für das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin tätig sind, scheint mir, wurde mehrfach alles auf Anfang gestellt – mit den damit verbundenen Risiken: 1990 nach der Wende, 1992 mit Ihrer Dreierintendanz zusammen mit Werner Saladin und Ingo Waszerka und 1999 mit der Gründung der Staatstheater-GmbH und dem Beginn Ihrer Generalintendanz. Sie gelten in Schwerin als ein beispielhafter Bildungsbürger. Und haben Sie ganz anders begonnen?

Joachim Kümmritz: Ursprünglich wollte ich ja Koch werden – was Kreatives! Aber das hat mir mein Vater verboten. Er sagte: Du lernst einen Beruf mit Zukunft! Mein Vater war Techniker, meine Mutter Sachbearbeiterin, mit Theater hatten beide nichts zu tun. Und in den 1960er Jahren war die BMSR-Technik nun mal das Neueste, was in dieser Zeit möglich war.

Die andere Seite in Ihrer Biografie ist die des Arbeiters Joachim Kümmritz, der nach dem Abschluss der Polytechnischen Oberschule 1965 in Berlin den Beruf des BMSR-Technikers lernte und nebenbei das Abitur in der Volkshochschule Berlin-Köpenick machte. In Zeiten des Computers muss man wohl sagen, was das ist, BMSR-Technik: Betriebsmess-, Steuerungs- und Regelungstechnik, übrigens mein Prüfungsthema in der 10. Klasse im Fach ESP (Einführung in die Sozialistische Produktion). Vom „Messglied“ zum „Stellglied“, da stellte man das System auch – nach den Regeln der Mechanik – immer wieder auf Anfang. 1970 wurden Sie Produktionsarbeiter im VEB Technische Gase, dann Einkäufer im VEB Fahrzeugausrüstung Berlin. Und plötzlich zum 1.1.1979 findet man Sie am Mecklenburgischen Staatstheater als Mitarbeiter der Investbauleitung angestellt. Was war hier auf Anfang gestellt worden – und warum musste es dann doch das Theater sein?

Es gab neben meinem Vater auch den Vater eines engen Schulfreundes, bei dem ich viel Zeit verbrachte, und das war der Apotheker Murach. Der hatte bei uns an der Ecke eine Apotheke, und am Wochenende führen die raus nach Neu-Venedig bei Rahnsdorf. Und oft durfte ich mitkommen. Da lernte ich dann eine andere, eben die bildungsbürgerliche Welt kennen. Damals hörten wir immer „Schlager der Woche“ im RIAS. Der Apotheker sagte dann irgendwann zu uns: Hier wird nicht „Schlager der Woche“ gehört, sondern richtige Musik.

Was stand auf dem Programm?

Er spielte uns ein Platte mit Dvoržáks „Aus der neuen Welt“ vor, das gefiel mir, darum ließ ich mir das gefallen. Auch als er sagte: Ihr fangt jetzt mal an, ordentliche Bücher zu lesen, und mir Hesses „Steppenwolf“ in die Hand drückte. Hesses „Stufen“-Gedicht kenne ich seit damals: „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne“, aber auch tragikomische Sachen wie Morgensterns „Palmström“- Gedichte: „Palmström, etwas schon an Jahren, wird an einer Straßenbeuge und von einem Kraftfahrzeuge überfahren ...“ Das Ende hat mich stark beeindruckt, als offenes Zeugnis scholastischen Zurechtbiegens des Tatsächlichen: „Und er kommt zu dem Ergebnis: ‚Nur ein Traum war das Erlebnis. Weil‘, so schließt er messerscharf, ‚nicht sein kann, was nicht sein darf.‘“ So lernte ich also klassische Musik kennen und ebenso die klassische Literatur. Dieser Apotheker sprach immer mit Hochachtung vom Theater.

Und wie kamen Sie dann zuerst hinein?

Ich hatte ein Theaterabonnement an meiner Schule und lernte so die Berliner Theater kennen. Eine Freundin von mir spielte Orgel. Das, was ich sah und hörte, gefiel mir, obwohl ich ahnte, dass ich selbst keine künstlerischen Fähigkeiten hatte. Also musste ich, wenn ich ans Theater wollte, dort etwas anderes machen als Kunst. So kam ich zu Verwaltung und Ökonomie. Das von Anfang an gelernt zu haben, half mir dann sehr, als ich als Generalintendant und Geschäftsführer der GmbH plötzlich allein dafür verantwortlich war, das Wünschbare in den Grenzen des Machbaren zu halten. Nach der orgelspielenden Freundin hatte ich eine, die tanzte und die staatliche Ballettschule besuchte. Die habe ich dann geheiratet und war viele Jahre mit ihr zusammen. Ich wollte weg aus Berlin, nicht nach Sachsen, dahin wollte ich nicht, also gingen wir zusammen in den Norden ans Theater – nach Schwerin. Sie bekam eine Stelle im Ballett und ich, etwas später, in der Investbauleitung, also der Abteilung für Planung und Bauvorbereitung des Theaters. Das war mir dann schnell furchtbar langweilig, weil ich in einer halben Stunde mit der Arbeit fertig war, mit der andere sich den ganzen Tag aufhielten. Also dachte ich bald daran, wieder wegzugehen.

Aber Sie blieben!

Es geschah, was seltsamerweise noch oft in meinem Leben passierte: Man wollte mich unbedingt behalten. Ich habe immer Glück gehabt: Eigentlich wollte man mich das ganze Leben behalten. Also sagten die zu mir: Dann machen wir Sie eben zum stellvertretenden Direktor für Ökonomie und Planung! Da konnte ich dann das tun, was ich am liebsten tue: etwas organisieren. Mein Glück war, dass Christoph Schroth, der Anfang der 1980er Jahre der künstlerische Kopf am Haus war, meinte: Der bleibt, den brauche ich. So bin ich dann neuer Direktor für Ökonomie und Planung geworden, als der alte – im Unterschied zu mir ein SED-Mitglied –

im Westen geblieben war. Und dann kam die Wende. Da war tatsächlich alles auf Anfang gestellt. Ich ahnte, was auf uns zukommt. Am Ende gibt es nur noch Theater in Berlin, Dresden und Leipzig, das war meine Sorge. Dann kam als neuer Intendant Mario Krüger aus Braunschweig.

Von den Mitarbeitern auch etwas respektlos „Föhntolle“ genannt, obwohl er sich selbst eher als „Mario der Zauberer“ sah?

Das war eigenartig, ganz eigenartig. Ich kannte seine wahren Beweggründe nicht. Er war ein gutes Jahr da – und dann wieder weg. Eines Abends sagte er mir: „Ich will dir bloß sagen, dass ich morgen fort bin.“ Und dann stand ich da mit Ingo Waszerka als Schauspielregisseur und Werner Saladin als Operndirektor. Aus den Erfahrungen ihres Berufslebens wollten sie eine möglichst große Selbstständigkeit. Die Verträge mit ihnen waren jedoch von beiden nicht unterschrieben worden, wegen eines Passus darin, dass das Direktionsrecht des Intendanten nicht berührt sei. Nun war Krüger plötzlich weg – und ich hatte eine Idee: Mich machte ich zum geschäftsführenden Intendanten, Saladin zum Opernintendanten und Waszerka zum Schauspielintendanten. Drei Intendanten! Das haben wir der Stadt zum Glück vermitteln können, obwohl man in dieser Dreier-Konstellation baldigen Ärger befürchtete. Es gab aber nie Ärger, sieben Jahre keinen einzigen Streit, was am Theater völlig ungewöhnlich ist. Es wurde eine phantastische Zeit bis 1999, als Saladin und Waszerka gleichzeitig aufhörten und die finanziellen Probleme schier unlösbar waren.

Gehen wir doch noch einmal zurück zum 1. Januar 1979, als Sie nach Schwerin kamen. Wie war das Theater, das Sie da vorfanden?

Christoph Schroth, der seit 1974 in Schwerin war, machte gerade „Entdeckungen“. Da kam viel in Bewegung im Haus, es wurde ständig diskutiert. Im Haus selber, aber auch mit dem Publikum. Das hat großen Spaß gemacht. Abends, nach den Vorstellungen, saßen alle zusammen und redeten. Dadurch, dass Schroth von Erfolg zu Erfolg eilte, auch überregional, verschob sich dann das Gleichgewicht zugunsten des Schauspiels. Ich meine, wir reden hier nicht von den gefühlt dreißig Regisseuren, die er rausgeschmissen hat, weil sie seinen künstlerischen Ansprüchen nicht genügten, das war eben so. Jemand, der künstlerisch so präsent war wie Schroth, der brauchte jemanden, der ihm das organisiert. Ich konnte das, mir fiel das nicht schwer. Damals sollte der Marstall Ausweichspielstätte werden. Da habe ich dann selber mit dem Presslufthammer drin gestanden und umgebaut. Kennen Sie den Marstall?

Ich bin damals dort zu „Entdeckungen“ gewesen, zum DDR-Autoretheater von Lothar Trolle, Irina Liebmann und Georg Seidel. Schroth zog doch Publikum aus dem ganzen Land an?

Dass das Schweriner Theater in den achtziger Jahren zu den künstlerisch hochkarätigsten in der DDR zählte, lag nicht zuletzt auch an Bärbel Jaksch, der Chefdramaturgin von Schroth, die intensiv die Stücke begleitet hat. Angelika Waller, zu der Zeit ein Star, war 1979 in „Franziska Linkerhand“ natürlich sensationell, auch das „Wintermärchen“ oder die „Dreigroschenoper“ waren Zuschauermagneten. Die Reihe „Entdeckungen“ prägte dann das Profil des Hauses über Jahre. Der Erfolg resultierte wohl aus einer Mischung von politischer Brisanz und der künstlerischen Handschrift Schroths.

Worauf gründete das Verhältnis zu ihm?

Vielleicht hat Schroth es ja gefallen, dass ich mich immer – und das bis heute! – als Diener des Theaters in allen seinen Bereichen verstanden habe. Mit dem künstlerischen Erfolg, vor allem auch mit den beiden Teilen des „Faust“, die Schroth spektakulär inszenierte, kam ja auch etwas hinzu, was man nicht unterschätzen darf: die Tournée in den Westen.

Sind denn alle immer wieder aus dem Westen zurückgekommen?

Am Anfang ja, erst zum Schluss blieben dann einige dort. Ich erinnere mich: In Duisburg blieb das erste Mal eine Souffleuse drüben und in Rom, wo wir zu einem Gastspiel waren, das dann – wegen eines örtlichen Streiks – nie stattfand, sah ich gerade noch zwei Schauspieler um die Ecke biegen und Tschüss winken. Aber am Anfang kamen alle mit zurück. Das Schroth-Theater blühte und expandierte, es kamen mindestens vierzig Stellen hinzu, aber niemand traute sich, etwas dagegen zu sagen. Am Ende der DDR waren wir 524 bezahlte Mitarbeiter am Theater. Das war eine wahnsinnig spannende Zeit. Man vergisst heute oft, dass die Wende nicht erst 1989 losging, sondern schon ab Mitte der achtziger Jahre dramatische politische und künstlerische Diskussionen geführt wurden.

Mit Gorbatschows „Glasnost“ und „Perestroika“ im Rücken konnte man einiges wagen. Es wurden ja auch plötzlich unerhörte Stücke gespielt, neue sowjetische Dramatik!

Genau, von Schatrow „Das Wetter für morgen“ und vor allem „Blaue Pferde auf rotem Gras“! 1988 wollte Schroth „Dalsche, dalsche!“ spielen und das haben sie ihm verboten. Da ist er in die Bezirksleitung der SED übergegangen, hat protestiert – und ist übel abgefertigt worden. So was wird bei uns nicht gespielt, basta. Er kam ganz wütend zurück und rief schon an der Pforte: Jetzt spielen wir „Wilhelm Tell“! Da haben wir erst mal gelacht und die leitenden Bezirksgenossen haben daran auch nichts auszusetzen gehabt. Schiller? Kein Problem. Auf die Idee, dass er was daraus machen könnte, sind die gar nicht gekommen. Das wurde dann hochsubversiv, Schiller als DDR-Endzeitstück und alle verstanden, was da gespielt wurde.

Haben Sie in dieser Zeit auch daran gedacht, die DDR zu verlassen?

Meine Eltern verließen 1987 als Rentner die DDR. Das eröffneten sie mir vor dem Rom-Gastspiel. Da habe ich sie gebeten, das zu verschieben, weil ich wusste, dass ich sonst nicht mit nach Rom gedurft hätte. Also warteten sie damit, bis ich in Rom war – und bei meiner Rückkehr kam auch sofort jemand von der Staatssicherheit und sagte: Sie werden sicher schon gehört haben, was passiert ist? Ich tat ganz erstaunt, das käme für mich völlig überraschend. Davon, dass meine Eltern in den Westen wollten, hätte ich nichts gewusst. Der Stasi-Mensch grinste bloß, nachweisen konnten sie mir ja ohnehin nichts.

Über jeden Rentner, der wegblieb, war die DDR doch eigentlich froh?

Klar, der kostete nichts mehr! Für mich war dann das Schizophrene an der Situation, dass ich weiter auf Dienstreise in den Westen fahren, aber privat nicht meine Eltern besuchen durfte. Also habe ich Eingaben an Erich Honecker geschrieben. Nach drei Eingaben kam wieder einer von der Staatssicherheit und sagte: Damit hören Sie jetzt auf! Dann ließen die mich doch nach Ratzeburg zu meinen Eltern fahren, aber vorher habe ich denen gesagt: Nicht dass ihr jetzt denkt, ich arbeite für euch, da braucht ihr gar nicht erst zu kommen. Dann fahre ich lieber nicht. Das haben die auch so hingenommen.

Trotz mitunter spannender künstlerischer und politischer Debatten wurde die Lage der DDR in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre kontinuierlich trister.

1989 war mir dann klar, ich war ja für die Ökonomie am Theater zuständig, dass das nicht mehr lange so weitergehen konnte. Anfang September 1989 fuhr ich in den Westen zu meinen Eltern – und da hatte ich vorher mit meiner Frau verabredet, dass ich dort bleibe. Und so saß ich dann als Vierzigjähriger in Ratzeburg und heulte: Das kann ich nicht, schon gar nicht ohne meinen Sohn – ich fahr zurück!

Zu dieser Zeit rechnete man doch ständig damit, dass wieder jemand wegblieb?

Da war gerade die Massenflucht über Ungarn. Umso erstaunter waren alle, als ich zurückkam, meine Frau ebenso wie die Parteisekretärin des Theaters, das hätten sie nicht erwartet. Ich wusste, dass sich das mit der DDR bald erledigt hat und wir bald den Bundeskanzler mitwählen. Für mich war das einfach auszurechnen.

Worin unterschied sich die damalige Rolle des Theaters in der Gesellschaft von ihrer heutigen?

Es hatte in der DDR einen viel höheren Stellenwert, das scheint klar. Wir leben auch heute in gesellschaftlich aufregenden Zeiten. Ich meine damit nicht nur die Problematik der Flüchtlingsströme, sondern die Tatsache, dass wohl keiner genau weiß, wohin die Entwicklung gehen wird. Aber es scheint dem Theater nicht mehr zu gelingen, ein wesentliches Medium zu sein, in dem diese Fragen verhandelt werden. Wenn es völlig irre wird, sage ich, es kommt mir vor wie im Jahre 386 nach Christus, da ging es auch langsam zu Ende. Ich habe ja schon mal einen Staat untergehen sehen. Manchmal habe ich das Gefühl, es sind dieselben Zeiten. Nur die Ursachen des Zerfalls sind andere. Damals in der DDR machte es das Einparteiensystem dem Theater leicht, Unter- und Obertöne zu kultivieren, Anspielungen zu verstecken, da reichten oft schon Betonungsverschiebungen. Diese Verknüpfung von gesellschaftlichem Leben mit dem Theater bekommen wir heute eigenartigerweise nicht mehr hin.

Warum nicht?

Das weiß ich auch nicht. Möglicherweise liegt es daran, dass in den Medien alles viel schneller diskutiert wird, was in der DDR ja nicht der Fall war. Das zieht Aufmerksamkeit vom Theater ab. Damals wurden auf der Bühne sehr grundsätzlich die eigenen Angelegenheiten verhandelt, aber nicht nur die des Einzelnen, sondern die der ganzen Gesellschaft.

Anders gesagt, es ging um mehr als die eigene Karriere?

Ich habe nie über Karriere nachgedacht, nie!

Das Wort hatte ja auch einen deutlich negativen Charakter. „Ich mache Karriere“ wäre wohl in der DDR als eine Selbstbezeichnung, eine Obszönität verstanden worden, oder?

Ich hab einfach gern gearbeitet, mir hat das Spaß gemacht. Komischerweise hat man mich immer gefragt: Kannst du dies oder jenes machen?

Nun muss man gerechterweise dazu sagen, dass dies für den Einzelnen mitunter glückliche Mangelzeiten waren, wo man immer jemanden suchte, der sowohl etwas konnte als auch wollte. Heute gibt es sehr viele, die etwas wollen und auch können – und doch keine Chance bekommen.

Ich habe an diesem Hause, auch früher, immer meine Meinung gesagt, und mir ist nie was passiert. Ich habe niemanden beschimpft, nur ausgesprochen, wenn ich etwas anders sah. Wir können das gern diskutieren, in der Art. Das mache ich auch heute noch – nur hat das jetzt viel mit dem Alter zu tun, dass ich mir das einfach leiste. Aber mir scheint auch, dass der permanente Druck, der ausgeübt wird, nicht die besten Charaktereigenschaften fördert.

Sie kannten das Theater zur Wendezeit bereits zehn Jahre aus der Perspektive von Ökonomie und Verwaltung, wie war es dann, als sich die Wende vollzog?

In der DDR wurde das Geld immer über die Bezirke verteilt. Da bin ich zum Finanzdezernenten der Stadt gegangen und habe gesagt: Ich brauche mehr Geld. Wir hatten einen Etat von sechs Millionen DDR-Mark, und wenn ich wusste, das wird eine halbe Million teurer, auch weil Schroth immer mehr Leute einstellte, dann bin ich losgegangen. Musste meist noch mal wieder kommen, aber ich kriegte dann das Geld, das schien kein Problem zu sein.

Und die neue Situation?

Beim ersten Treffen des Bühnenvereins 1990 am Timmendorfer Strand bekam ich das erste Mal eine Theaterstatistik in die Hand, die damals noch nach der Größe der Städte aufgeteilt war. Und da sah ich dann, dass Städte, die eine vergleichbare Größe wie Schwerin hatten – damals noch mit 130 000, heute nur noch gut 90 000 Einwohnern – Theater mit 50 Mitarbeitern besaßen. Und wir waren 524! Da ahnte ich, es kommen harte Zeiten auf uns zu – und ich wusste nicht, ob ich dabei sein will, wenn abgewickelt wird. Leute entlassen, dazu war ich schließlich nicht ans Theater gekommen! Ich hatte da wirklich den Mut verloren und wollte weg.

Aber Sie blieben wieder!

Nicht wenige Leute baten mich zu bleiben. Und dann kam die Geschichte des kurzen Gastspiels von Mario Krüger als Intendant – und danach habe ich allerdings angepackt. Wir hatten damals einen Schauspieler als Vorsitzenden des Personalrats, dem habe ich gesagt, das überleben wir hier nicht mit über 500 Leuten, wenn wir 375 haben, dann ist das immer noch viel. Der ist dann brüllend rausgelaufen. Ich habe ihn wieder zurückgeholt, bis er schließlich sagte: Einverstanden, aber nur ohne Entlassungen. Und dann habe ich das selber gemacht – vor allem, weil ich die Politiker vom Haus fernhalten wollte. Tatsächlich bekamen wir es fast ohne Entlassungen hin – nur bei einer Küchenhilfe wusste ich nicht, wo ich sie hinstecken sollte, der wurde dann gekündigt. Die anderen habe ich alle untergebracht. Die Tänzer landeten im Künstlerischen Betriebsbüro und an der Kasse usw., dann gingen ja auch nicht wenige von allein, wollten weg aus Schwerin, die Welt kennen lernen. Einige Techniker kamen bis nach Kanada. Und so haben wir diesen Anfang, der das totale Chaos war, überstanden.

Kann man das in Zahlen verdeutlichen?

Bis zur Wende hatten wir im Jahr auf dem Papier 224 000 Besucher, da waren die sogenannten „Theaterleichen“ mitgezählt, das waren bezahlte, aber nicht genutzte Betriebsabos. In Wirklichkeit waren es ungefähr 180 000 Besucher. In der Spielzeit 1990/1991 brach das zusammen. Wir waren völlig verzweifelt: leere Häuser – wir hatten höchstens noch 60 000 Zuschauer im ganzen Jahr, ein Drittel der Jahre zuvor! Und das, obwohl Saladin und Waszerka absolute Profis waren. Zum Beispiel haben wir die Kammerbühne, dort wo jetzt das Konzertfoyer ist, mit acht Meter hohen Türmen überbaut für „Richard III.“. Ohne starke Effekte ging nichts mehr. Auf der anderen Seite haben wir „Charleys Tante“ gespielt – da kamen dann auch wieder Leute. Christoph Schroth war ans Berliner Ensemble gegangen und nahm viele gute Leute mit, von den Schauspielern Ulrike Krumbiegel oder auch Thorsten Merten. Dieser Aderlass ging über Jahre: immer nur abbauen und gleichzeitig Publikum zurückgewinnen. Dann waren wir 1994 zum ersten Mal zum Theatertreffen eingeladen, dann noch zwei weitere Male, zuletzt 2011 mit „Der Biberpelz“ in der Regie von Herbert Fritsch. Diese Einladungen waren für das Ensemble eine wichtige Motivation: Da sind wir wieder!

Und wann kam die Idee der Schlossfestspiele Schwerin?

Das haben wir uns 1993 zu dritt ausgedacht, Saladin, Waszerka und ich. Wir standen mal im Schlossinnenhof und ich sagte: schöner Ort, da könnte man Konzerte machen. Saladin sagte: Opern! Waszerka: Schauspiel! Und dann sind wir das angegangen. Aus der Erkenntnis heraus, dass wir nur mit einem touristischen Angebot leben können. Die Stadt schrumpfte – und wir brauchten, um das Theater zu erhalten, Publikum von außerhalb. So haben wir dann beschlossen, Christopher Marlowes „Doktor Faustus“ zu machen. Gebt mir vier Wochen Zeit, ich organisiere das, habe ich zu den beiden gesagt und bin zum Wirtschaftsministerium gegangen, um denen vorzurechnen, was wir benötigten: Plätze für 750 Leute, Beleuchtung etc. Das Schloss selbst war zum Glück noch mehr oder weniger Ruine und so eine perfekte Kulisse. Da bekamen wir dann europäische Fördermittel. Bei der Pressekonferenz wollte Waszerka, dass ich auch mitmache – und gab mir am Vorabend eine Doppelseite Text, den ich bis zum nächsten Tag lernen und frei sprechen sollte. So elend habe ich mich in meinem Leben noch nie gefühlt! Aber es klappte dann – trotz Hänger nach dem ersten Satz – ganz gut. Präsenz zeigen war wichtig in der Zeit!

Stichwort „Bauen und Spielen“!

Wir mussten in den neunziger Jahren das Theater völlig neu strukturieren, gleichzeitig die Sanierung der Bausubstanz voranbringen, weiter Personal abbauen und die Einnahmen steigern.

Und dabei nicht den Spaß an der Sache verlieren?

Genau! Ich kannte mich ja mit Umbaugeschichten aus, hatte im Marstall, wie schon erzählt, selbst mit dem Presslufthammer gearbeitet. Und meine Erfahrung, die ich dabei gewonnen hatte, sagte mir, man darf eine

Hauptspielstätte nicht schließen, auch wenn sie eine Baustelle ist. Ausweichspielstätten sind in jeder Hinsicht schlecht, das gibt nur Ärger – und entwöhnt zudem das Publikum vom eigentlichen Haus. Sollen doch alle live miterleben, wie umgebaut wird! Der Finanzdezernent der Stadt tat das Beste, was ein Dezernent machen konnte: Er ließ uns in Ruhe. Und ich habe dann in Eigenregie, so moderat wie möglich, die Preise erhöht. Bin zur Kasse gegangen, habe dort gefragt: Was meint ihr, ist das noch vertretbar, oder bleiben uns dann die Leute weg? Und so, immer vorsichtig, haben wir dann die Eigeneinnahmen gesteigert. Bis es 1997 einen Beschluss der Stadt gab, es sollten weitere 57 Leute entlassen werden. Das war wieder so eine prekäre Situation – aber wir haben es bis zur GmbH-Gründung zwei Jahre später so hingekriegt, dass wieder kaum jemand entlassen werden musste. Ein Musiker kam sogar zu mir und sagte: Entlassen Sie mich! – Bei 130 000 Mark Abfindung!

Haben Sie in die künstlerische Arbeit eingegriffen?

Während der Spielplandiskussionen sogar ganz stark. Ich hatte tatsächlich oft einen Instinkt, was laufen könnte und was nicht. Und da kam es schon vor, dass ich zu Saladin sagte: Mensch, Werner, lass doch diese Operette, die kennt doch kein Mensch! Aus der eigentlichen künstlerischen Inszenierungsarbeit halte ich mich jedoch immer heraus. Der Grundkonsens mit Saladin und Waszerka, die ja beide schon älter waren, stand: Wir wollen anspruchsvoll für das Publikum spielen, es nicht zur bloßen Selbstprofilierung provozieren. Das war eine wichtige Basis der Zusammenarbeit.

Wann hatten Sie das Gefühl, dass sich das Theater wieder in ruhigem Fahrwasser befindet?

Ungefähr ab 1993, auch durch die Schlossfestspiele, kam wieder Sicherheit und Spannung ins Spiel. Es kamen neue wichtige Mitarbeiter, etwa in den neunziger Jahren die Dramaturgin Andrea Koschwitz, heute am Residenztheater in München, dann Ralph Reichel. Als Regisseur und dann Schauspielregisseur kam Peter Dehler mit starken Ideen frisch von der Ernst-Busch-Schule. Ein anhaltendes Problem war die Fusionierung der Mecklenburgischen Staatskapelle mit den Schweriner Philharmonikern (zwei Orchester in einer Stadt mit hunderttausend Einwohnern, das war niemandem in der Bundesrepublik zu vermitteln) zu einem A-Orchester. Diese Einstufung in der höchsten Kategorie war ein Fehler, aber niemand in der Politik der Stadt wollte auf Mario Krüger und mich hören – und kurze Zeit später hatte ich 115 dauerhaft hochbezahlte Musiker am Theater. Keiner der Politiker, die dies entschieden, hatte vom TVK (Tarifvertrag für Kulturorchester) die geringste Ahnung, von dem, was dadurch an Kosten kommen würde. Und wie ich das finanzieren sollte, darauf hatte die Stadt dann keine Antwort.

Die Ära des so unerwartet ebenso harmonisch wie erfolgreich agierenden Trios Kümmeritz, Saladin und Waszerka ging bis Ende der neunziger Jahre. Wie endete sie?

Zum 1. August 1999 wurde die GmbH gegründet und ich bekam den Auftrag, es nun ganz allein zu machen als Generalintendant und Geschäftsführer. Das Fatale war, dass da von Anfang an schon wieder Geld fehlte. Doch habe ich dann zum richtigen Zeitpunkt wieder Glück gehabt. Als wir im Vorjahr die Schlossfestspiele im Innenhof vorbereiteten, bekamen wir die Auskunft, nächstes Jahr – also 1999 – könnt ihr nicht in den Innenhof, da wird gebaut. Erst waren wir geschockt, dann habe ich zu Saladin gesagt: Dann spielen wir eben auf dem Alten Garten „Aida“. Der fand das erst vollkommen verrückt. Aber ich wusste, dass da 1950 schon mal – allerdings nur konzertant – „Aida“ gemacht worden war. Und zu Waszerka habe ich gesagt: Sie spielen im Innenhof des Doms den „Jedermann“! „Aida“ wurde ein riesiger Erfolg mit 55 000 Zuschauern. Durch die Schlossfestspiele, mit denen wir Geld verdienten, habe ich dann lange Zeit die tariflichen Lohnsteigerungen abgefangen. Die Zuschüsse für das Theater vom Land sind ja seit über zwanzig Jahren eingefroren. 2001 machten wir „Nabucco“ mit 79 000 Zuschauern – das war enorm. Bis 2011 ungefähr hat diese Art Querfinanzierung funktioniert, in dieser Legislaturperiode unter dem neuen Kultusminister Brodtkorb war es dann nicht mehr möglich, die chronische Unterfinanzierung des Hauses aus eigener Kraft auszugleichen. Seit fünf Jahren läuft da ein quälender Prozess, der auch noch nicht zu Ende ist.

Was hilft beim schwierigen Balanceakt zwischen notwendiger Einnahmesteigerung und moderaten Preisen für alle?

Das ist eine Sache des Gefühls, gar nicht so sehr des Wissens. Man braucht ein Gespür, was möglich ist und was nicht. Da muss man natürlich die Augen und Ohren offen halten und auf die richtigen Leute hören. Darum gehe ich auch regelmäßig zur Kasse und frage: Worüber schimpfen die Leute gerade, was finden sie gut? Die an der Kasse wissen das immer zuerst.

Nochmal das Stichwort „Bauen und Spielen“. Wie kamen diejenigen mit den ständigen Baustellen zurecht, die am Tage proben und am Abend auf der Bühne stehen mussten?

Grundsätzlich ist ein Theater zum Spielen da und nicht zum Zumachen. Hat auch meist gut geklappt. Einige Male kam Peter Dehler und schimpfte, bei dem Krach könne niemand proben. Aber das war, weil sich Bauarbeiter nicht an vereinbarte Ruhezeiten gehalten hatten und zur Unzeit bohrten. Das war natürlich Stress. Aber so was kann man regeln. Hauptsache, das Haus bleibt offen – und noch etwas: Ich habe nie mehr Geld als geplant ausgegeben. Wir haben die gesamte Ober- und Untermaschinerie erneuert, Ton und Beleuchtung erweitert, aber immer innerhalb des vorgegebenen Budgets, das geht also auch. Das Konzertfoyer mit Blick aufs Schloss war mir sehr wichtig, denn das Publikum sollte sich schließlich

wohlfühlen im Haus. Also Bauen und trotzdem Weiterspielen halte ich für machbar, aber wir hatten auch Glück, dass die Gründung des Gebäudes in Ordnung war – das Haus steht nämlich auf unzähligen Eichenpfählen, die vom Wasser des Schweriner Sees umspült werden.

Dass die ganze Stadt an den Belangen des Theaters Anteil nimmt, sieht man ja daran, dass man überall über den Elefanten in „Aida“ diskutiert?

Die Stadt Schwerin will jetzt Wildtiere im Zirkus verbieten und das betrifft dann auch den Elefanten. 1999 hatten wir Cita, die wir in „Aida“ auftreten ließen. Alle liebten diesen Elefanten, Kindergärten und Schulklassen gingen da hin. Auch in der Arena von Verona kommt schließlich zum Triumphmarsch ein Elefant. Das ist doch schön! Und für die „Aida“ 2016 kommt wieder ein Elefant: Mala heißt sie.

Das ist sicher ein Auftritts-Elefant, der das gern macht?

Er kommt vom Elefantenhof Platschow, den die Familie Frankello betreibt. Das ist ein mecklenburgischer Elefant, der alle nötigen Papiere besitzt, danach habe ich natürlich gleich als Erstes gefragt.

Immer wieder – wie bei Brecht in den „Flüchtlingsgesprächen“ – die Frage nach den richtigen Papieren, sogar bei Elefanten!

Wir wollten bei den Schlossfestspielen Schwerin immer große italienische Oper machen. So kam schließlich auch Verdis „Macht des Schicksals“ dran.

Großartig, dieses: „Weh dir, wenn du dich selbst nicht kennst und dir fehlt die Kraft zur Treue!“

Ja, tolle Oper, war aber leider ein relativer Reifall. „Nur“ 25 000 Zuschauer. Ich hatte schon geahnt, dass es damit schwer wird, aber wollte doch ausprobieren, wie weit man mit anspruchsvolleren Werken auf dem Alten Garten gehen kann. Zum Glück hatte ich noch Geld zurückgelegt. Aber klar war, im nächsten Jahr muss ten wir wieder Geld verdienen. Und da kam die Zirkus-Idee mit Leoncavallos „Bajazzo“. Ursprünglich wollte ich das zusammen mit Mascagnis „Cavalleria Rusticana“ machen, als Doppelinszenierung. Wir besprachen das nach dem Fiasko von „Macht des Schicksals“ – aber da war aus der Flasche, die wir vor uns hatten, erst ein Glas getrunken. Bei der zweiten Flasche sagte Regisseur Peter Lotschak, wir spielen nur „Bajazzo“! Der dauert doch nur fünfzig Minuten, das reicht nicht, war mein Einwand. Nein, sagte er, wir machen den Anfang, wo die Gaukler auftreten, mit richtigen Artisten! Und wo nehmen wir die her, fragte ich. Vom Zirkus Roncalli, bekam ich zur Antwort. Wir fragen Bernhard Paul, ob er uns welche gibt. Dann sind wir nach Wien gefahren, Bernhard Paul zeigte uns als Erstes ein Video seines Zirkus- und Weh - nachtsmarkt-Imperiums. Über die Oper sprachen wir kaum. Nach einer Stunde verabschiedete er uns mit: Alles klar, Sie bekommen die Leute! Da haben wir seine Zirkuskapelle bekommen und die Artisten. Die Zirkuskapelle spielte die Einsätze für die Artisten und die Mecklenburgische Staatskapelle die eigentliche Oper. Das war dann ein Riesenerfolg, wir hätten noch zwei Wochen länger spielen können.

Damit haben Sie dann auch noch einmal richtig Geld verdient?

Ja, ich habe immer zusätzlich Geld verdienen müssen, um die Probleme am Haus zu lösen. Doch das Modell ist an seine Grenze gelangt.

Das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin ist eine GmbH, die in Konkurs gehen und im Nirgendwo der eigenen Legende verschwinden kann!

Als wir 1999 die GmbH gründeten, war mein wichtigster Antrieb, die Künstler zu schützen. Sie müssen arbeiten und leben können. Peter Dehler, der Schauspielregisseur, dachte genauso wie ich. Immer, wenn wir etwas extra machen wollten, mussten wir auch das Geld damit verdienen. Die Künstler und das Publikum waren ja auch immer glücklich damit. Es ist doch auch eine ganz andere Atmosphäre, wenn man vor 500 Zuschauern spielt statt vor 50! Mit der GmbH-Gründung und den sommerlichen Schlossfestspielen musste ich 1999 auch anfangen, den Schauspielern den Urlaub zu teilen. Es gab dann verkürzten Urlaub im Sommer und dafür vierzehn Tage Urlaub im Februar, was anfangs eine Menge Ärger auslöste. Das Haus war also im Februar zwei Wochen zu. Aber ein leeres Haus, wo nicht gespielt wird, fand ich auch nicht gut. So kamen wir auf die Idee, den „Lido“ – eine Revue-Tanzshow aus Paris – zu holen, um das Haus zu füllen. Das klappte so gut, dass wir dann anfangen, das Februar-Gastspiel selbst zu produzieren. Die „Rocky Horror Show“, die Ralph Reichel inszeniert hat, lief sechs Jahre lang, oder dieses Jahr im Februar „Fame“, immer ausverkauft. Das gehört zur Mischung. Heute ist „Tango“-Premiere von Slawomir Mrozek, das ist künstlerisch eine wichtige Arbeit. Aber nur mit „Tango“ kann ich das Haus nicht am Leben halten, das ist auch klar.

Ich fand es auch wichtig, dass Sie Heiner Müller oder Ibsen machen, auch Alfred Jarrys „König Ubu“. Das gibt einem Haus das Profil und gehört zum Bildungsauftrag der Theater.

Natürlich! Doch bei neunzigeinhalbtausend Einwohnern und Theatern in Lübeck in siebzig Kilometern und Rostock in neunzig Kilometern Entfernung muss man sich etwas einfallen lassen, um das Haus zu füllen. Da ist gut gemachte Unterhaltung, die sich überregional verkauft, überlebensnotwendig. Das habe ich stark verinnerlicht. Ich möchte „König Ubu“ und „Tango“ unbedingt machen, oder „Dog Days“, eine Kammeroper

von David T. Little, die letzte Woche Premiere hatte. Großartig, aber eben schwierig, ein harter Stoff über eine heruntergekommene amerikanische Familie. Das spielen wir vielleicht acht Mal vor höchstens sechzig Leuten.

Aber fürs breite Publikum gibt es ja auch noch das Weihnachtsmärchen?

Gegen ein Weihnachtsmärchen im Programm gab es anfangs starke Vorbehalte. Wir sind doch ein Staatstheater und kein kleines Stadttheater, so dachte wohl mancher. Das musste ich erst durchsetzen. Jetzt sind sie ein regelmäßiger Renner mit 25 000 Zuschauern. In die letzten Vorstellungen gehen dann fast nur noch Erwachsene. Es existiert offenbar eine Sehnsucht, fast schon Sucht nach Märchen. Ich weiß auch nicht, woran das liegt. Vielleicht geht es dabei um das Vertreiben der Realität?

Es sind wohl auch archetypische Grundsituationen des Menschseins: Angst, Glück, Schrecken, Gut und Böse. Im Spiel scheint alles möglich, lautet die Märchen-Botschaft. – Ein anderes Stichwort: die Fritz-Reuter-Bühne und die Pflege des Niederdeutschen.

Aus Altersgründen sind leider einige der über viele Jahre prägenden Schauspieler nicht mehr dabei. Marga Heiden etwa, die Mutter von Katrin Sass. Im Augenblick haben wir noch fünf Leute, die leisten gute Arbeit, keine Frage. Jedes Jahr gibt es mindestens einen anspruchsvollen Stoff. Den „Biberpelz“ von Hauptmann etwa haben wir auf plattdeutsch gemacht, etwas, was es im Ohnsorg-Theater nicht gibt.

Das ist doch der klassische Fall eines Landesbildungsauftrags, wie er auch in der Verfassung steht?

Über den Stellenwert des Niederdeutschen am Mecklenburgischen Staatstheater heute kann man diskutieren. Es ist in der jetzigen Form nun mal ziemlich teuer – und daneben gibt es Wismar, Neubrandenburg, Rostock mit niederdeutschen Amateur Bühnen.

Spricht da jetzt der Berliner aus Ihnen?

Überhaupt nicht! Eine der erfolgreichsten Inszenierungen der Fritz-Reuter-Bühne habe ich angeregt: „Dinner for One“ auf Platt! Ich bin auch in den Norden gekommen, weil ich Landschaft und Menschen hier liebe. Wenn ich von Berlin nach Schwerin fahre und ungefähr hinter Wittenberge fangen die Koppeln und Weiden an, dann fühle ich mich gleich wohler. Die Ostsee liebe ich über alles.

Noch eine Frage zu Ihnen als gebürtigem Berliner und Wahl-Schweriner. Fan von Union Berlin sind Sie über die Jahrzehnte hinweg geblieben. Dort haben Sie das Weihnachtssingen im Stadion erlebt. Ein volles Stadion vereint im Gesang. Und auch davon inspiriert, haben Sie begonnen, unter dem Titel „Schwerin singt!“ ein regelmäßiges, gemeinsames und öffentliches Singen zu organisieren. Woher kommt dieses Faible fürs gemeinsame Singen?

Ich liebe starke Chöre! Wir haben gegenwärtig nur noch 24 Sänger im Schweriner Opernchor, das sind 9 weniger als 1933. Die Bühne aber hat immer noch die gleiche Größe. Also muss man den Chor wichtig machen, ihn bei jeder Gelegenheit auftreten lassen und allen zeigen, wie notwendig wir ihn brauchen. Darum machen wir auch „Schwerin singt“. Hier in der Stadt wurde 1814 der erste Chor von Bürgern gegründet, vorher waren das immer Kirchenchöre. Darum feierten wir ganz groß 200 Jahre bürgerlicher Chorgesang in Schwerin! Ich habe die Kongresshalle gemietet und das Jugendsinfonieorchester spielte mit der Mecklenburgischen Staatskapelle zusammen. Schließlich hatten wir einen Chor von 400 Stimmen auf der Bühne, das war ein Ereignis. Zu diesem Konzert kamen 2500 Besucher aus ganz Norddeutschland. Aber man muss es machen und nicht klagen!

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/buch/alles_auf_anfang/33997/komplett/

Abgerufen am: 07.07.2022