

Der Emscherbrüche
Bd. 14 (2008/0)

Bilder, Bücher und ein BiSChof

Streifzüge durch die Geschichte
und Gegenwart
von Wanne-Eickel und Herne

Gesellschaft für Heimatkunde Wanne-Eickel

Impressum

Der Emscherbrüehler
Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft
für Heimatkunde Wanne-Eickel e.V.
von Frank Sichau

Redaktion: Joachim Wittkowski

Layout und Gestaltung:
Design-Werkstatt Herne

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines
Fotos von Josef Breitenbach mit freundlicher
Genehmigung des Münchner Stadtmuseums
(Fotomuseum)

Druck: Blömeke Druck, Herne

Bd. 14 (2008/09)

Preis dieses Bandes: EUR 10,-
Mitgliederexemplare kostenlos

Copyright by Gesellschaft für Heimatkunde
Wanne-Eickel e.V. Herne

Herne 2008

ISSN 1610-3904
ISBN 978-3-936452-12-9

Inhalt

Frank Sichau: Vorwort	5	H.D. Gölzenleuchter: Wankend, schwankend, aufrecht	99
Uwe-K. Ketelsen: Aus dem Schatten von Hannibal II: Ernst Schröder	7	Thomas Kade: Handlungen mit und ohne Buch. Nachruf auf eine Buchhandlung	103
Joachim Wittkowski: Breitenbach fotografiert Endrikat. Visualisierung eines Lebenslaufs	23	Hartmut Stallmann t: Bei Fred Endrikat im Alten Simpl. Erinnerungen eines Zeitzeugen	111
Oliver Grenz: klimmek@kriminalmuseum	41	Franz Schuppen: Ein Bürger des Ruhrgebiets mit Herner Hintergrund. Kardinal Franz Hengsbach (1910-1991)	117
Claudia e. Kraszkiewicz: Hartmut Kasper und Wim Vandemaan	51	Bernhard Koltermann I: Dä Peggasus fonne Ruhr. Aus dat geschwollene Hochdeutsche von den Schiller inne ganz aimfache Kohlenpottsprache umgestöpselt	137
Manfred Hildebrandt:bey den spätesten Nachkommen in beständig gutem Andenken zu erhalten..." - Denkmäler in Herne und Wanne-Eickel	57	Friedhelm Degenhardt: Grüß Gott allerseits	141
Sybill Ebers: Bis heute unvergessen: Die Emscherbrücher „Dickköpfe".....	79		
Beate Kasper: Fritz Pawelzik: Der Afrikaner aus dem Ruhrgebiet	83		
Angelika Mertmann: Heinrich Wurm (1906-1984)	89		
H.D. Gölzenleuchter: Kuno Gonschior - Einer vom Kanal	93		

Rezensionen

- Hans-Jacob Tebarth über:
Polen - Ruhr. Zuwanderungen zwischen 1871 und heute.
Hg. von Damar Kift und Dietmar Osses.....144
- Daniel Hermsdorf über:
Pixelprojekt Ruhrgebiet. Digitale Sammlung fotografischer Positionen als regionales Gedächtnis.....145
- Joachim Wittkowski über:
Zukunft war immer. Zur Geschichte der Metropole Ruhr.
Hg. von Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter
u. Dieter Nellen.....148
- Alexander von Knorre über:
Routen führer Landmarken-Kunst. Hg. von
Bernhard Mensch und Peter Pachnieke.....150
- Simon Wagenschütz über:
Brigitte Kraemer: *Mann und Auto*.....151
- Siegfried Decker über:
Yvonne Rieker, Michael Zimmermann: *Historie und Hässlichkeit. Betrachtungen zur Ästhetik des Ruhrgebiets.*153
- Christoph Nieder über:
Jürgen Müller: „Willkommen, Bienvenue, Welcome...“.
Politische Revue - Kabarett - Variete in Köln 1928-1938.154
- Joachim Wittkowski über:
Heinz J. Galle: *Volksbücher und Heftromane.*
Überarbeitete Neuausgabe -
Flammende Herzen. Unterhaltungsliteratur aus Westfalen. Hg.
von Walter Gödden -
Allgemeiner Deutscher Roman-Preiskatalog.
Neue erweiterte 9. Auflage.
Hg. von Norbert Hethke
u. Peter Skodzik.....155
- Christoph Nieder über:
Jürgen von Manger: *Bleibense Mensch! Träume, Reden
und Gerede des Adolf Tegtmeier*.....157
- Oliver Grenz über:
Jan Zweyer: *Franzosenliebchen. Historischer Kriminalroman* 158
- Andreas Beck über:
Heinrich Peuckmann: *Der Sohn der Tänzerin.* Roman_159
- Hartmut Kasper über:
Wolfgang Berke: *Wo liegt eigentlich Wanne-Eickel?*.....160
- Die Autorinnen und Autoren 161

Vorwort



Liebe Heimatfreundinnen und Heimatfreunde,
werte Leserinnen und Leser!

Die Gesellschaft für Heimatkunde freut sich, den 14. Band unserer Zeitschrift *Der Emscherbrücher* vorlegen zu können: *Bilder, Bücher und ein Bischof. Streifzüge durch die Geschichte und Gegenwart von Wanne-Eickel und Herne.*

Die beiden ersten Beiträge befassen sich mit Künstlerpersönlichkeiten, die ihren Ursprung in unserer Region haben: Die Streifzüge beginnen mit Uwe-K. Ketelsens Portrait des Schauspielers, Schriftstellers und Künstlers Ernst Schröder, der, in Eickel geboren, bis zu seinem Abitur in Wanne-Eickel gelebt hat, um vom Schauspielhaus Bochum aus die Welt des Theaters für sich zu erobern. Mit einer Serie von Fotos, die der Fotograf Josef Breitenbach von dem aus Wanne-Eickel stammenden Kabarettisten Fred Endrikat aufgenommen hat, setzt sich Joachim Wittkowski im zweiten Beitrag dieses Bandes auseinander.

Der Literatur der Gegenwart widmen sich die Beiträge über Friedrich G. Klimmek (Oliver Grenz) und Hartmut Kasper (Claudia e. Kraszkiewicz), zwei Wanne-Eickeler Autoren, die in den letzten Jahren mit etlichen Büchern in Erscheinung getreten sind: Klimmek hat sich in der Szene der Kriminalautoren etabliert und einen ganz eigenen Stil entwickelt. Ausgesprochen vielfältig ist

das literarische Werk von Hartmut Kasper, der auch unter dem Pseudonym Wim Vandemaan publiziert; es reicht von der Lyrik über die Literaturkritik bis zur Science Fiction.

Zur Erinnerungskultur gehören Denkmäler. Manche von ihnen stehen an versteckten Stellen, andere haben selbst eine bewegte Geschichte zu erzählen. Manfred Hildebrandts Beitrag über Denkmäler in Wanne-Eickel und Herne lädt dazu zu einem Besuch der nicht wenigen Denkmäler ein. Ein in Wanne-Eickel prominentes Denkmal erinnert an das Emscherbrücher Wildpferd, dem in diesem Heft Sybill Ebers eigens einen Artikel widmet, der über Wahrheit und Mythos aufklärt.

Der Bildenden Kunst widmen sich drei Beiträge. Angelika Mertmann erinnert an den Wanner Galeristen und Maler Heinrich Wurm, dessen Ausstellungen jungen Malern der Region wichtige Impulse zu geben vermochten. Mit Kuno Gonschior hat ein Maler in Wanne-Eickel seine künstlerischen Anfänge gehabt, der heute weltweit zu den geachteten Künstlern der Moderne zählt und in zahlreichen Museen vertreten ist; der Emscherbrücher zeigt im Beitrag von H.D. Gölzenleuchter erstmalig einige seiner frühen Arbeiten. Auch H.D. Gölzenleuchter selbst, der heute in Bochum lebende Künstler, Autor und Verleger der Edition Wort und Bild, hat in Wanne-Eickel seinen Weg in die Kunst begonnen und erinnert sich im vorliegenden Heft daran.

Persönliche Erinnerungen knüpft der heute in Dortmund lebende Lyriker Thomas Kade an die Buchhandlung Siebert; er lässt dabei deutlich werden, ein welcher wichtiger Teil der Buchhandel für die kulturelle Infrastruktur am Ort ist. - Bis in die vierziger Jahre zurück reichen die Erinnerungen Hartmut Stallmanns, der Fred Endrikat viele Male auf der Bühne erlebte. Seine damals genommenen Notizen erweisen sich heute als wertvolle Einblicke in die Aufführungspraxis des Kabarett unter dem Vorzeichen faschistischer Diktatur.

Von Jugenderinnerungen geht auch Franz Schuppen aus, der ein Portrait des früheren Ruhrbischofs Franz Hengsbach zeichnet,

der ein Jahrzehnt lang als Vikar in Baukau Dienst tat. Im Dienst der Kirche steht auch der Herner Fritz Pawelzik, der als Missionar des Christlichen Vereins Junger Menschen in Ghana zu hohen Ehren gelangt ist.

Bernhard Koltermanns ruhrgebietsdeutsche Nachdichtung deutscher Klassik sorgt, wie schon in den beiden vorangegangenen Heften, für eine kurzweilige Lektüre, an die sich in diesem Heft Friedhelm Degenhardt anschließt. Den Abschluss dieses Heftes bilden Rezensionen interessanter Neuerscheinungen.

Mein herzlicher Dank gilt all denen, die Beiträge zum 14. *Emscherbrücher* geliefert, mit Informationen geholfen und Fotos zur Verfügung gestellt haben. Der Druckerei Blömeke danke ich für die Herstellung, der Design-Werkstatt Herne für Satz, Layout und Umschlaggestaltung, Herrn Dr. Joachim Wittkowski für die redaktionelle Betreuung. Mein besonderer Dank gilt allen Vereinsmitgliedern, die den *Emscherbrücher* ehrenamtlich an unsere Mitgliederschaft verteilen.

Leider ist es Herrn Dr. Hartmut Stallmann und unserem Vereinsmitglied Bernhard Koltermann nicht vergönnt gewesen, das Erscheinen dieses Heftes zu erleben. Die *Gesellschaft für Heimatkunde* ist ihnen zu bleibendem Dank verpflichtet.

Allen Leserinnen und Lesern wünsche ich eine anregende Lektüre. Bitte empfehlen Sie unsere Zeitschrift weiter!

Frank Sichau MdL

1. Vorsitzender der Gesellschaft für Heimatkunde
Wanne-Eickel e.V.

Aus dem Schatten von Hannibal II: Ernst Schröder

Daß der Schauspieler, Regisseur, Autor, Maler und Plastiker Ernst (August) Schröder am 27. Januar 1915 im (1919 zusammen mit Holsterhausen 34.189 Einwohner beherbergenden) Amt Eickel geboren worden ist, hat man ihm nicht angesehen; ebensowenig sieht man es der ehemaligen Bergbaustadt Herne, wohin das 1926 zusammengelegte Wanne-Eickel am 1. Januar 1975 eingemeindet worden ist, heute an, daß auf ihrem Terrain zu Kaisers Geburtstag des Jahres 1915 der Schauspieler, Regisseur, Autor, Maler und Plastiker Ernst (August) Schröder geboren worden ist. In keiner seiner autobiographischen Veröffentlichungen erwähnt er irgendwelche Impulse, die er von seinem Geburtsort empfangen hätte, und in Herne erinnert keine Gasse, geschweige eine Straße an ihn; selbstverständlich ziert auch keine Plakette sein (noch stehendes) Elternhaus in der Eickeler Straße 3 (s. Abb. 1). Das Faszikel „Schröder“ im Herner Stadtarchiv enthält lediglich spätere Zeitungsartikel. In seiner Autobiographie *Ein Leben - verspielt* erzählt Schröder nur, daß er in Eickel als (wohl eher ungewolltes) viertes Kind eines Schneiders zur Welt gekommen sei (was ihn späterhin befähigte, die eleganten Anzüge des Bochumer Intendanten Saladin Schmitt fachmännisch zu würdigen). Von seiner Schulzeit berichtet er gar nichts, und auch sonst scheint der Ort seiner Kindheit und Jugend keinen großen Eindruck auf ihn gemacht zu haben; nur die Erinnerung an das Getrappel der zum nächtlichen Schichtwechsel durch die Finsternis zur Grube eilenden Bergleute und an den kargen Hof im Schatten der Zeche Hannibal II hat ihn durch sein ganzes Leben begleitet.

Zu seiner Mutter setzte Schröder sich in ein bedrückend distanzierendes Verhältnis, er erlebte sie (der er übrigens im Laufe der Jahre figürlich immer ähnlicher wurde) als eine - wie er sich ausdrückte - dramatische Person. Aber immerhin verhalf sie dem kleinen Ernst außer zu seiner Existenz zu einer Art ‚Urerlebnis‘ von Theater: Wanne-Eickel besaß eine öffentliche Leihbibliothek, deren Bestände an trivialer und geistiger Literatur jedoch ziem-



Abb.1: Herne-Eickel, Eickeler Str. 3

lich begrenzt waren, so daß die Mutter das Gelesene aus Mangel an Nachschub von Lesestoff identifikatorisch nachspielte (was der Sohn einigermaßen befremdlich, wenn nicht gar beängstigend fand). Seine ersten aktiven Erfahrungen als Schauspieler sammelte Schröder seit seinem fünften Lebensjahr im *Vaterländischen Frauenverein vom Roten Kreuz* (der die Verhütung und Bekämpfung sittlicher, gesundheitlicher und wirtschaftlicher Not bezweckte), wo er als Sänger rührender Trällerlieder vom kleinen Zappelhans auftrat, und bis zum einsetzenden Stimmbruch in einer der *Gemeinschaften für künstlerisches Laienspiel*, die mit großem Erfolg ein mittelalterliches Mysterienspiel zum besten gab, in welchem er zur Belustigung seiner Mutter die Rolle der

(weithin schweigenden) Madonna übernommen hatte; noch 20 Jahre später, im ersten Berliner Nachkriegswinter, frischte er es in einem (ungedruckten) *Kreuzberger Krippenspiel 1945* auf. Beiläufig erwähnte er noch, daß er als Primaner den Kreon im *König Ödipus* des Sophokles gespielt habe.

Vor diesem Hintergrund mag ein frühes Photo überraschen, das Schröder vermutlich als Unterprimaner zeigt¹; so dürfte sich gemeinhin wohl kaum jemand einen jungen Mann aus der Montan-Region vorstellen - was allerdings einem verbreiteten Vorurteil entspringt (das Schröders karge Skizze durchaus nährt). Schröder war nämlich keine exotische Pflanze, kein weißer Rabe auf einem schwarzen Kohlenfeld. Seit der Jahrhundertwende, besonders seit den 20er Jahren rührten sich im Ruhrgebiet vielfältige Kräfte, die - mit unterschiedlichen Zielrichtungen - auf die Förderung von ‚Kultur‘ und ‚Kunst‘ im rheinisch-westfälischen Kohlerevier bedacht waren, was zu mancherlei, wenn auch zugegebenermaßen insgesamt randständigen Zusammenschlüssen und Institutionen führte, die aber zum Teil überregionale Bedeutung gewannen. Es sei lediglich an die Gruppe um die Zeitschrift *Charon* in Gelsenkirchen² oder an den *Ruhrland-Kreis* um Otto Wohlgemuth³, an das Essener Theaterexperiment Ende der 20er Jahre⁴, an die Künstler-Kolonie auf der Essener Margarethenhöhe⁵, an die 1927 eröffnete Folkwangschule⁶ oder an das - insgesamt kulturkonservative - Zeitschriftenwesen im Revier der 20er Jahre⁷ erinnert.

Den Jüngling zog es indes an einen anderen Ort, der in jenen Jahren einen nahezu magischen kulturkonservativen Glanz ausstrahlte: an die städtische Bühne im benachbarten Bochum. Dort hatte Saladin Schmitt als Schauspiel- und später auch als Opernregisseur seit 1919 seinen priesterlichen ‚Bochumer Stil‘ entwickelt, eine sonderbare Mischung aus einer religiös tingierten Kunstauffassung im Stile St. Georges und einer strengen Stilisierung des Bühnengeschehens im Gefolge Max Martersteigs. Beide waren zu Beginn des Jahrhunderts Schmitts ‚Meister‘ gewesen⁸. Schröder hatte Schmitt 1931 kennengelernt⁹, ausgerechnet und höchst passend - wie er in seiner Autobiographie vermerkt - am Ostermontag. Nicht nur, daß er noch nach Jahrzehnten eine äußerst delikate Beschreibung dieser Szene und der weiteren Zusammenarbeit mit Schmitt gegeben hat, er entwickelte aus der Charakteristik seines ersten Lehr-

meisters nachgerade ein Gegenmodell zu jener stereotyp konventionellen Weise, mit welcher seine Mutter die Personen ihrer Lektüre aus deren Gefangenschaft im Papier befreit hatte. Schmitt zelebrierte das Theaterereignis in äußerster, formaler Strenge, inszenierte eine Distanz des Künstlers als eines (wie Schröder im expliziten Rückgriff auf den Gottfried Benn der frühen 30er Jahre formulierte) „absoluten Gestalters“, des „Artisten“. Bei aller Faszination, die davon ausging, erschreckte ihn dieses Konzept am Ende aber nicht minder. Erst lange nach Schmitts Tod (1951) erkannte er auf dem Grunde dieser Auffassung den eigentlichen Kern auch seiner Vorstellung von Theater: dessen ‚Exterritorialität‘, in welcher der Schauspieler als „Maskenträger“ lebt und so, selbst ausgelöscht, völlig in die Rolle verwandelt, jenseits von Gut und Böse „die Unterwelt belichtet“¹⁰. Der Schauspieler war für Schröder seinem Wesen nach ein



Abb. 2: Ernst Schröder 1931/32
(Theatergeschichtliche Sammlung des
Germanistischen Instituts der
Ruhr-Universität Bochum)

Maskierter. Auch diese Idee hat er in seiner Autobiographie ‚dichterisch‘ zu einer allegorisch zu lesenden Episode ausgemalt: er schildert den Besuch eines besseren (oder schlechteren?) Bordells unter heißerer Sonne im brasilianischen Santos als den Abstieg des Schauspielers in die Tiefe - und schrickt, wie so oft, zurück.

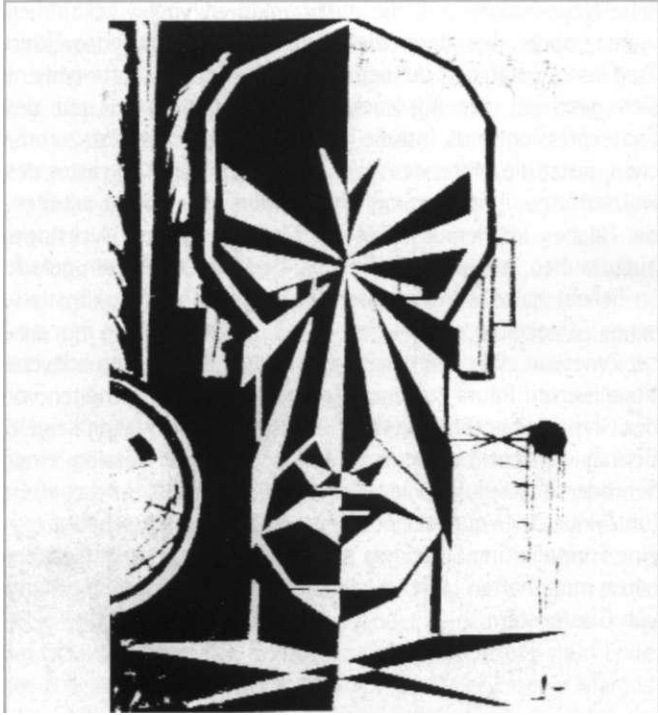
Schmitt revanchierte sich für diese Charakteristik quasi im Vorhinein, als er Schröder in einem undatierten, am 15.8.1934 abgestempelten Brief¹⁵ aus der Sommerfrische im Schwarzwald mit dem Schauspieler Ernst Vollrath v. Klipstein verglich, der ihn besucht hatte: dieser sei noch genau so „unbedingt“, wie er in seiner Bochumer Zeit gewesen sei, „will (genau wie Du) alles mit fanatischem Eifer vernichten und umstürzen, zerhaut mit fuchtelnden Armen die ganze Welt, schilt, stampft, glüht - und lässt an Klarheit so gut wie alles zu wünschen übrig (genau wie Du).“ Kurz gesagt - und auch mannigfach bezeugt - , Schröder war ein schwieriger Charakter, und die Zeugnisse, in denen er sich über seine Vorstellung von ‚Kunst‘ geäußert hat, fallen nicht zum klarsten aus; sie gewinnen ihre Anmutungen am ehesten aus einer spezifischen, dem Nachidealismus des 19. Jahrhunderts und dem Geistespathos der Jahrhundertwende verpflichteten Art und Weise, über ‚Kunst‘ zu reden“, und sie leben aus dem felsenfesten Glauben, in der ‚Kunst‘ finde etwas unendlich Tiefes, Erstes, Ursprüngliches seinen an sich unsagbaren Ausdruck, eine letzte Wirklichkeit vor aller materiellen Wirklichkeit, welche durch jene determiniert werde.

Als Schröder 1934 im Anschluss an sein Abitur¹⁶ nach Bochum kam, war er kein ganz unbeschriebenes Blatt. 1931 hatte er bereits in der heimischen Buchhandlung Droste einige Aquarelle und Ölbilder ausgestellt sowie in der in Oelde von 1927 bis 1942 erscheinenden (wie sie im Untertitel hieß) „volkstümlichen illustrierten Wochenschrift zur Erbauung und Unterhaltung“ *Die Glocke am Sonntag* einige Illustrationen veröffentlicht.¹⁸ Überhaupt fühlte er sich auch recht eigentlich nicht als bloßer Schauspieler sondern im emphatischen Sinn als ‚Künstler‘ und suchte sich dementsprechend auf unterschiedlichen Feldern ‚auszudrücken‘. Schon an seinen frühesten Werken - etwa an dem des öfteren publizierten Holzschnitt *Der Philosoph* (1931, s. Abb. 4) - lässt sich ein Problem erkennen, das Ernst Schröder sein ganzes künstlerisches Leben begleiten sollte. Er griff stilisti-

sche Neuerungen auf, die mittlerweile en vogue gekommen waren, ohne aber doch die Grenze des inzwischen weithin Zustimmungsfähigen zu berühren. Das besagte Blatt bedient sich geschickt der Ausdrucksformen des art deco und des Spätexpressionismus, löst die Form auf, ohne sie doch zu zerbrechen, nutzt die Mittel des klaren Schwarz-Weiß-Kontrastes des Holzschnitts, ohne aber mit dessen Möglichkeiten zu arbeiten, die Flächen im Herausstellen der Materialität des Druckstocks aufzurauen, was diese Technik bei den Expressionisten gerade so beliebt hatte werden lassen. Auch als sich seine künstlerischen Fähigkeiten entschieden verfeinert hatten, blieb ihm dieser Zwiespalt zwischen dem emphatischen Gestus, den konventionalisierten Raum zu durchbrechen, und dem Innehalten vor der Grenze eigentümlich. Will Werner Haftmann das in seinem Beitrag vorsichtig andeuten, den er zu dem Katalog einer Schröder-Ausstellung beigezeichnet hat? Schröders Landschaften (im Zyklus *Der Traum des Gärtners*, 1977-79) seien, schreibt er - eine Formulierung Schröders aufgreifend - „von einem sonderbaren mondhaften Licht“ durchleuchtet, besäßen die Stimmung von Glasfenstern“.



Abb. 3: Ernst August Schröder: Keuschenburg-Gehöft in Ostenfelde.
Aus: *Die Glocke am Sonntag. Volkstümliche illustrierte Wochenschrift zur Erbauung und Unterhaltung*. Oelde, Westf.: E. Holterhoff. 4. Jg. (1931) H. 41, S. 24 (leicht verkleinert) (Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig)



Nr. 5 „Der Philosoph“ Holzschnitt

Abb. 4: Ernst Schröder: Der Philosoph.

Aus: Ernst Schröder: *Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte*.
Lippstadt: Galerie Trost, 1980 (Exemplar der Theatergeschichtlichen Sammlung
des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum)

Nachdem sich Schröder bereits 1933, also noch als Schüler, am Bochumer Schauspielhaus nützlich gemacht hatte, arbeitete er in der Spielzeit 1934/35 als Assistent von Saladin Schmitt am Bochumer Haus.¹⁸ Daß Schmitt jenseits aller persönlichen Neigungen einige Hoffnungen auf ihn setzte, ist angesichts des Typus des jugendlichen Liebhabers', den der Bochumer Intendant favorisierte, leicht verständlich: Schröder stellte (wie später Gerd Brüder) dessen helle Variante dar, während Horst Caspar, dessen Stern damals steil zu steigen begann, (wie später Walter Uttendorfer) die dunklere Spielart abgab. Spuren der Tätigkeit Schröders am Bochumer Schauspielhaus sind heute schwer auszumachen, was auch nicht verwundern muß, denn die Anforderungen, die in jenen Jahren der Betrieb stellte, waren für einen 19jährigen Novizen ohne jede Theatererfahrung nicht unerheblich; die Saison 1934/35 brachte allein im Schauspiel 24 Neuinszenierungen, davon sieben unter der Regie des Hausherrn, der zudem noch in einem Fall einspringen mußte. Hinzu kamen der Opernbetrieb in Duisburg und die aufwendige Vorbereitung der *Deutschen Schillerwoche* im Herbst 34. Viel Zeit gab es da nicht, einen Neuling sichtbar einzusetzen. Er verfaßte für das *Prisma*, die seit dem Jahrgang 9 (1932/33) vom Dramaturgen Heinz Wildhagen, dann von Herbert Wahlen redigierte Programm-Zeitschrift des Hauses, einige kurze, dem Jargon der Zeit sehr gemäße Artikel, entwarf zwei Kostüme für Hebbels *Gyges und sein Ring*, das dann aber nicht gegeben wurde, auch sieben Masken und Kostüme zu Grillparzers *Das goldene Vlies* wie vier Figuren zu Shakespeares *Hamlet*. Vor allem ging er Schmitt bei der Vorbereitung zu dessen *Coriolan*-Inszenierung zur Hand, mit der die Saison 33/34 am 19. September 1933 eröffnet wurde; Schröder lieferte dafür neun Skizzen zu Bühnenbildentwürfen, die zwar dekorativ, aber wenig Bühnentauglich ausfielen²². Die Ausstattung übernahm dann auch Johannes Schröder, Schmitts Chefbühnenbildner jener Jahre. Ein Photo aus jener Zeit zeigt Schröder als Zwerg in einer Schmitt-Inszenierung von Immermanns *Merlin* (Premiere: 1. April 1935)²³. Wie oft er tatsächlich auf der Bochumer Bühne gestanden hat, läßt sich heute nicht mehr ausmachen, seine wichtigste Beschäftigung während des Bochumer Jahres dürfte wohl das Schauspielstudium bei Willi Busch gewesen sein, der zu jener Zeit der zentrale Schauspieler in Bochum und später

zudem der Direktor der 1939 gegründeten Bochumer Schauspielschule war. Wie die Rückseiten der Skizzen für den *Coriolan* und eine beiläufige Notiz in dem bereits erwähnten Brief Schmitts vom August 1934 ausweisen, begleitete er im August 1933 zudem seinen Förderer auf dessen Urlaub in den Schwarzwald. In seinen Lebenserinnerungen schreibt Schröder sich selbst eine wichtige Rolle am Bochumer Theater zu, nämlich nach den Proben der Vermittler Schmittscher Regieideen an die Schauspieler und auf Spaziergängen durchs Ruhrtal das Ohr gewesen zu sein, in das der Intendant seine Monologe sprach. Daß er in seinen Memoiren vor allem Horst Caspar als Adressaten solcher Vermittlungsbemühungen nennt, dürfte wohl in erster Linie der Eifersucht auf diesen Star des deutschen Theaters der 30er und 40er Jahre zuzuschreiben sein.

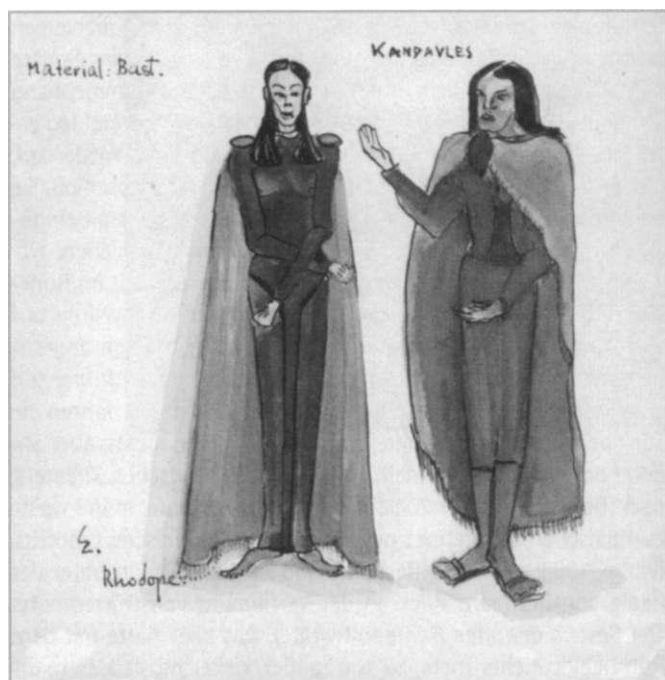


Abb. 5: Kostümentwurf für Hebbels
Gyges und sein Ring von Ernst Schröder, 1933/34 (?)
 (Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts
 der Ruhr-Universität Bochum)

Überraschen mag, daß Schröder, der des öfteren seine Distanz zum Nationalsozialismus betont hat, in seinen Erinnerungen mit keinem Wort die Turbulenzen berührt, die gerade während der Spielzeit 33/34 das Bochumer Theater beunruhigt haben. Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Bochum (wenn man die parteiamtlichen Aktivitäten überhaupt so nennen will) konzentrierte sich in Hinsicht auf das Theater vor allem auf die Spielplan- und Personalpolitik (konzeptionell richtete die lokale NSDAP-Führung ihren Blick eher auf das städtische Symphonieorchester). Bereits im Februar 1933, also bevor die NSDAP kommunalpolitisch überhaupt Tritt gefaßt hatte, war der für alles ‚Moderne‘ und das politische Programmsegment zuständige Oberspielleiter Dr. Hans Buxbaum aus Bochum verschwunden²⁵, Schmitt lavierte sich durch den Sommer. Zur Saisonöffnung mit seiner Einrichtung des *Coriolan* kam es zum Eklat. Der Theaterkritiker des NS-Gaublattes *Rote Erde*, Walter Thomas, hielt die Stunde für gekommen. Er attackierte die Inszenierung als den Ausdruck eines „privaten Theaters“, als eine „Negierung all dessen, was in den letzten Monaten über Volks- und Gemeinschaftstheater gesagt worden ist.“ Folglich wunderte er sich, daß Schmitt „auch in dieser Spielzeit wieder Intendant des Bochumer Theaters“²⁶ sei. Daß dieses Lehrstück politischer Abhängigkeit des Theaters von den gegebenen Machtkonstellationen beim jungen, unerfahrenen Schröder keinen Eindruck hinterlassen haben sollte, ist (zumal auch angesichts seines Beitrags im *Prisma* über Operette und Jazz) eher unwahrscheinlich. Wenn man nach einem Grund für dieses Schweigen sucht (der möglicherweise bereits auf Schröders Schwierigkeiten in den 60er Jahren vorausweist), dann ließe er sich am wahrscheinlichsten in Schröders Vorstellung von ‚Kunst‘ finden: Schauspieler hätten sich, so verlangte er, „mit der unbedingten Forderung“ auseinanderzusetzen, „alles Zufällige, Bequeme und Alltägliche auszuschalten und sich selber zu dem Menschen zu verdichten, der in ihnen gewollt ist“²⁷. Naheliegenderweise wurde ihm die Kleistsche Marionette, der im Falle des Gelingens die Eigen-dynamik des ‚Willens‘ mit dem mechanischen Schwerpunkt der Apparatur zusammenzugehen scheint, zur Allegorie für diese Idee vom Schauspieler. Vor einem solchen Hintergrund wurden Ereignisse schnell äußerlich und verloren damit jede tiefere Bedeutung. Deswegen ist auch dem Lebensbericht Schröders vor

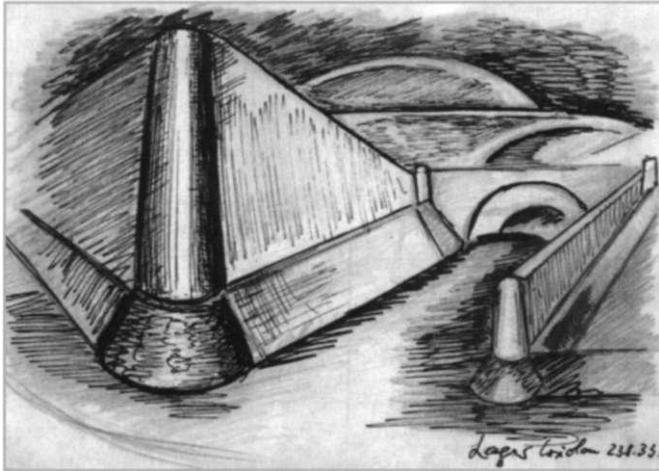


Abb. 6: Skizze für einen Bühnenentwurf
zu Shakespeares *Coriolanus* von Ernst Schröder
(Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts
der Ruhr-Universität Bochum)

allen in Hinsicht auf die frühen Jahre nicht immer leicht eine genaue Chronologie zu entnehmen; oft ist sie nur indirekt zu erschließen, so etwa wenn er berichtet, daß während seiner Bochumer Zeit die ‚Ehe‘ zwischen dem Duisburger und dem Bochumer Theater zerbrochen sei; das geschah juristisch zum 31. August 1935, faktisch aber schon zum 21. Dezember 1934. Auch in diesem Zusammenhang werden übrigens die (kommunalpolitischen Querelen, in denen dem Bochumer Theater im Ruhrgebiet die Grenzen enger gezogen wurden, mit keinem Wort erwähnt. Ließe sich mehr Sonne in das Dämmerlicht bringen, das Schröder - zumindest öffentlich - über seine westfälischen Jahre gebreitet hat: möglich, daß seine späteren Schwierigkeiten sich plausibler erklären ließen.

Schröders Bochumer Jahr wurde von einer menschlich-allzumenschlichen, seinen weiteren Lebensweg bestimmenden Episode begleitet: er verliebte sich - zum vorhersehbaren Mißfallen Schmitts - in die sechs Jahre ältere Inge Thiesfeld, ein viel beschäftigtes Mitglied der Bochumer Truppe. Auch sie verkörperte (wie bald darauf Gisela Uhlen) einen von Schmitt präferierten Typ: den der jungen Schauspielerinnen mit mädchenhafter Ausstrah-

lung. In seinen Erinnerungen konstruiert Schröder sie ebenfalls in sein Schema möglicher Auffassungen vom Theaterspielen hinein: zwischen der ‚naturalistischen‘ Praxis seiner Mutter und der hochartifizialen, nachgerade liturgischen Konzeption Saladin Schmitts markiert sie den Weg zu etwas, was er das „natürliche Leben“, eine „Begegnung mit der Natur“ nennt. Das sollte die ihm gemäße Konzeption werden; es wies - zumindest nachträglich - über Jahrzehnte hinweg auf seine Inszenierung von *Faust II* voraus. Allerdings stellte sich nach einigen Jahren heraus, daß über dieser Verbindung kein glücklicher Stern leuchtete. Sie heiratete 1937, 1939 wurde ein Sohn geboren, 1942 seine Tochter Christiane, mit der er sein Leben schicksalhaft verflochten sah. (Sie wurde ebenfalls Schauspielerin, 1980 sprang sie in San Francisco von der Golden Gate Bridge.) Dem mehr oder minder alltäglichen Vorgang, daß Schröder sich während des Krieges heftig in eine andere Frau verliebte, verließ er nachträglich einen weltgeschichtlichen Abglanz und entriß ihn damit der Sphäre des „Alltäglichen“, indem er ihn in einen tieferen Zusammenhang mit dem „Unvernünftigen“ rückte, das damals „die Stunde“ regierte. Inge Thiesfeld nahm ihre Arbeit als Schauspielerin wieder auf, indem sie sich einem Fronttheater in Südfrankreich anschloß. Sie erkrankte dann aber so schwer, daß sie in eine Heilanstalt eingewiesen werden mußte. Die Ehe wurde am Ende geschieden.

Nach dem Bochumer Jahr war Ernst Schröders Zeit im Ruhrgebiet abgelaufen, er kehrte der Region (von Stippvisiten auf Gastspielreisen und Auftritten bei den Ruhrfestspielen abgesehen) auf Nimmerwiedersehen den Rücken. Sein Weg führte ihn zwar nicht in die weite Welt (als sich ihm in den 50er Jahren die Tür nach Hollywood öffnete, durchschritt er sie nicht), aber am Ende doch ziemlich schnell ins Mekka des deutschen Theaters, nach Berlin, wo er für 20 Jahre sein Glück machte, in die westeuropäischen Theatermetropolen und in die römische Cinecittà (wo er 1964 mit Ingrid Bergman und Anthony Quinn unter der Regie von Bernhard Wicki in der Verfilmung von Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* mitwirkte). Das alles hatte mit dem Ruhrgebiet nichts mehr zu tun (außer vielleicht, daß es manchem ‚Kulturschaffenden‘ so ergangen ist, über dessen Wiege der Mond am Kanal von Wanne-Eickel geschienen hat). Zunächst blieb er noch in der westfälischen Nähe, in Bielefeld, wo er für die Spielzeit 35/36 als ‚Jugendlicher Liebhaber‘ seinen ersten



Abb. 7: Ernst Schröder

(Einband von Ernst Schröder: *Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte*. Lippstadt: Galerie Trost, 1980)

vollgültigen Vertrag erhielt. Dann wechselte er für zwei Spielzeiten nach Kiel. In diesen Engagements erspielte er sich die ersten Fundamente seines frühen Repertoires, den Carlos, den Prinzen von Homburg, den Gyges, den Tasso, den Clavigo. Durch die Vermittlung von Paul Wegener kam er über Ernst Legal, den damaligen Oberregisseur am Berliner Schillertheater, zu Heinrich George, dem Intendanten des Schillertheaters, der ihn - so berichtet er jedenfalls - vom Fleck weg engagierte. Nach Saladin Schmitt wurde ihm Heinrich George zum zweiten großen Lehrer. In seiner ersten Rolle dort, mit dem Prinzen Heinz in Shakespeares *Heinrich IV.*, stand der 23jährige mit George und Wegener unter der Regie von Legal auf der Bühne. Das war der Durchbruch, der auch sogleich ein Filmangebot nach sich zog (in einem Seekadettenfilm, der pikanterweise im besetzten Prag gedreht wurde); andere folgten, u.a. in dem antibritischen Propagandafilm *Ohm Krüger* (1941).

Diese hoffnungsvolle Karriere fand ein jähes Ende, als Schröder nach dem Angriff auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 zur Infanterie eingezogen und bei der Belagerung Leninsgrads verwundet wurde. Er kehrte nach Berlin zurück, spielte wieder am Schillertheater, wuchs zum Charakterspieler, wurde dann aber nach der Schließung der deutschen Theater im Sommer 1944 wieder Soldat (was immerhin mit dem Eisernen Kreuz belohnt wurde) und geriet bei Kriegsende in Italien in Gefangenschaft. Die Amerikaner hätten ihm fast zu einem Wiedersehen mit der Heimat verholten, als sie ihn nach achtmonatiger Gefangenschaft nach Westfalen (und nicht nach Berlin) entließen; er kam allerdings nur bis Münster und dachte nicht einmal daran, nach Wanne-Eickel weiterzureisen. Was hätte er im zerstörten Ruhrgebiet auch tun sollen? Stattdessen schlug er sich nach Berlin durch, womit er wohl nicht ganz unrecht tat, denn auch was Saladin Schmitt ihm (etwas später) aus Bochum mitzuteilen wußte, klang nicht sonderlich verlockend⁸.

Im zerbombten Nachkriegs-Berlin stieß Schröder auf Karlheinz Martin, den Leiter des Hebbeltheaters, in dessen Auftrag er schließlich eine Theaterschule betrieb, eine Erfahrung, die er gleichfalls literarisch verarbeitete⁹. 1946 ging er eine neue Ehe ein, und zwar mit Gesa Ferck, einer Schülerin an dieser Schule. Zwei Jahre später eröffnete er ein eigenes, allerdings nur kurzle-

biges Etablissement, das Rheingautheater, übernahm dann die Komödie am Kurfürstendamm, was ein Flop wurde und ihn in Schulden stürzte, die er als Synchronsprecher zu tilgen suchte; er erlebte die aufgeputschte Stimmung während der Blockade und der Auseinandersetzungen über die sog. Wiedergutmachung. Schon 1949 besuchte er die USA, tourte 1957 in Südamerika, machte Abstecher u.a. nach München, Wien, Salzburg, ging auf Gastspielreisen durch ganz Westdeutschland und West-Europa; später, 1971, gab er ein Gastspiel in Israel - kurz: Schröder wuchs langsam zu einem zentralen Schauspieler im (West)Berlin der 50er Jahre, dessen Ruhm bald über die Grenzen der Stadt hinaus schallte; dazu trug auch seine Arbeit fürs Kino bei, er spielte in 40 Filmen, u.a. die Titelrolle in *Stresemann* (1957), für die er seine Theaterarbeit ein ganzes Jahr unterbrach. 1958 wechselte er für sechs Jahre nach Zürich, was er selbst als einen Neuanfang empfand, die konservative Theaterkritik als ein Zeichen der Krise des deutschen Theaters". Das war - trotz der großen Erfolge, die Schröder noch haben sollte - insofern nicht ganz unrichtig gefühlt, als sich die ästhetischen Fixpunkte, nach denen sich das deutsche Theater ausrichtete, zwar langsam, aber dennoch unaufhaltsam zu verschieben begannen. Der Wechsel war im übrigen kein totaler. Schröder kam für einzelne Inszenierungen immer wieder nach Berlin zurück.

Schröders schauspielerische Spannweite war erheblich: Neben den Rollen des klassischen Repertoires (etwa Richard III., den Franz Moor, Pater Domingo [im *Don Carlos*], den Mephisto [im *Faust III*], den Wallenstein, den Dorfrichter Adam) traten Figuren der neueren und neuesten Dramenliteratur (etwa Hofmannsthal's Jedermann, der Caligula [in Camus' *Caligula*], der alte Sedemund [in Barlachs *Die echten Sedemunds*], Christian Maske [in Sternheims 7973], der Prisipkin [in Majakowskis *Wanze*], der Hugo [in Sartres *Schmutzigen Händen*], der Marquis de Sade [in Weiss' *Marat/Sade*], der Prokurist Böckmann [in Dürrenmatts *Frank V*], der Lehrer [in Frischs *Andorra*], der Lear [in Bonds *Lear*]); neben den ernsten spielte er komisch-komödiantische, ja clowneske Figuren (etwa den Tartuffe, den Klapproth [in Carl Laufs u. Wilhelm Jacobys *Pension Schöllers*], den Wladimir [in Becketts *Warten auf Godot*] oder den Hamm [in Becketts *Endspiel*]); überdies wechselte er auf die andere Seite der Rampe

und führte selbst Regie, etwa in James Saunders' *Ein Duft von Blumen* (1965), im *Faust II* (1966), in Gombrowicz' *Die Trauung* (1967), in Gorkis *Die Letzten* (1974), in Richard Straußens *Elektro* (1972) oder in Verdis *Maskenball* (1974) - ein beachtliches Repertoire und eine exorbitante Wandlungsfähigkeit!" In seinen besten Jahren war Ernst Schröder ein rastloser, ja getriebener Mann.

Die Glanzzeiten Schröders waren die Jahre, in denen der Spät-existentialismus der Stimmung des Tages die Stichworte gab. Damit schlossen seine Erfolge das Ende bereits ein. Schröder war einer der jüngsten unter denen, die Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre auf das Theater kamen, noch ein Vertreter des Schauspieler-Theaters und dessen spezifischer Bühnen-Ästhetik. Bei allem Hang zum Komödiantischen stand für ihn noch die Sprache, die der Figuren und die des Schauspielers, im Mittelpunkt eines Konzepts von Theater, und das hieß: der Text. Indem der Schauspieler dessen Figuren auf der Bühne mit Leben, mit seinem Leben, füllte, sah Schröder ihn den ‚Sinn‘ des Stücks freilegen und der Stimme des ‚Dichters‘ Gehör verschaffen (weswegen er auch - mit sehr wenigen Ausnahmen - reserviert ausländischen Schauspielern und Regisseuren auf der deutschen Bühne gegenüberstand). Verständlich, daß er dem sich selbst als politisch begreifenden Theater der 60er Jahre nichts abgewinnen konnte, sich im Regie-Theater und im Schwerefeld einer Ästhetik des cut up fremd fühlte, zum ‚experimentellen Theater‘ und zur post-dramatischen Spielkonzeption keinen rechten Zugang fand. Anders als andere Generationsgenossen (etwa Marianne Hoppe oder Bernhard Minetti) fand er für sich keinen ihn befriedigenden Weg in das sich verändernde Theater, es stieß ihn nachgerade ab. Ihm begegnete am eigenen Leibe, was er als Erfahrung der Absolventen seiner Theaterschule notierte (und was ihm bereits bei Saladin Schmitt aufgegangen war, als dieser nicht amüsiert über seine Affäre mit Inge Thiesfeld gewesen war): Die aus der Ausbildung Entlassenen „lernten zum ersten Male etwas kennen von den bitteren Erfahrungen, die sie von nun an ständig begleiten werden: dem persönlichen Geschmack eines Einzelnen ebenso wie dem der Öffentlichkeit ausgesetzt und in ihrer ganzen menschlichen Existenz unterstellt zu sein.“³² So nahm er 1973 denn auch Abschied von der Bühne und zog sich auf seinen umgebauten Hof in der Toskana zurück, wenn zunächst auch nicht gänzlich (er machte etwa 1974 in Berlin den

Maskenball, führte in Hersfeld noch einmal 1981 im König Lear Regie und spielte 1983 in Berlin den Moritz Meister in Thomas Bernhards *Über allen Gipfeln ist Ruh*). Danach war er nur noch gelegentlich an Produktionen der Ton- und Bild-Industrie beteiligt, etwa an der TV-Produktion *Lorentz und Söhne* und an einer CD-Aufnahme des *Herrn der Ringe*. Ansonsten wurde es still um ihn, er vereinsamte nachgerade. Er suchte als neuer Italienflüchtling im ‚einfachen Leben‘ Schutz vor den Anfechtungen der Moderne und des heraufziehenden Alters. Die letzte Erfüllung als Theatermann, so glaubte er, sei ihm aus inneren Gründen wie äußeren Widrigkeiten versagt geblieben. Eine langwierige Krebserkrankung verdüsterte schließlich sein Leben und ließ ihm die langen Jahre in der Toskana am Ende ebenfalls als Fehlweg erscheinen.

Soweit die (lückenhaften) Daten und Umstände des Wirkens und Trachtens des Schauspielers und Regisseurs Ernst (August) Schröder, über denen gemäß den diskursiven Regeln, welche die Darstellung einer Künstler-Biographie bestimmen, und abhängig von den Interessen der jeweiligen Schreiber die Bilder des Mannes zu entwerfen wären, in denen diese Daten und Umstände ihre Bedeutung gewinnen - oder auch nicht. Allerdings ist das Material nicht so unschuldig, wie es den Anschein erweckt, denn es stammt (mit gewissen Ausnahmen, die Jahre im Ruhrgebiet betreffend) zumeist von Schröder selbst, vor allem aus seiner Autobiographie, in welcher er während der Jahre des resignierten Rückzugs auf sein Schauspieler-Leben zurückblickt.³³ Es ist also in mehr als nur einer Hinsicht bereits tiefgreifend vorgeprägt, und zwar nicht allein von der Lebenssituation des Schreibers sondern etwa auch von dem, was dieser in der Ahnung über das mitteilt, was die Leserschaft von solchen Lebensdarstellungen gemeinhin erwartet, und vor allem von dem, was er - durchaus im Widerstreit mit solchen Erwartungen - für das Wesentliche einer Künstler-Biographie gehalten hat. So fehlt der Nachglanz des Glamours, den unsere eher graue Normalität und die alltäglichen Widrigkeiten des bürgerlichen Lebens auf die zur Ausnahmeerscheinung gesteigerte Figur des ‚Künstlers‘ projizieren, (fast) ganz, ‚private‘, eher die (voyeuristische) Neugier des Publikums reizenden Ereignisse ebenfalls. Es geht ihm bei der Auswahl des Erzählten in einer ‚biographiepolitischen‘ Perspektive darum, eine der grundlegendsten Ge-

gebenheiten des Schauspieler-Daseins außer Kraft zu setzen: Im Gegensatz zu allen anderen Künstlern verweht das Werk des Schauspielers sofort und unmittelbar im Winde der Zeit; es verschwindet im gleichen Moment, in dem es entsteht. Der Mime entgeht diesem Schicksal auch nicht, wenn es in der Routine des Repertoire- oder Gastspielbetriebs (der Schröder merkwürdigerweise Immer gelangweilt hat) auf eine kurze Dauer gestellt wird. Falls überhaupt etwas überdauert, dann nach seiner Meinung allenfalls und allein der von den Absichten und Vorstellungen des Schauspielers völlig abgelöste Reflex in den Aufführungsbesprechungen (und mit den Kritikern stand Schröder durchweg auf Kriegsfuß). So sollte denn das Papier die eigene Stimme konservieren (wobei der Selbsterklärer bemerkenswerterweise mehr als einmal auf Zeitungskritiken zurückgreift). Und da es nichts weiteres gibt als dieses Geschriebene, wird jeder, der über Schröder schreibt, zum Nach-Schreiber, bei wem auch immer. Der in Künstlerbiographien so beliebte Eindruck einer unvermittelten Zeugenschaft ist das Ergebnis rhetorischer Effekte. Aber Schröder schrieb nicht allein aus der Absicht, der eigenen Leistung vermeintlich eine Zukunft zu schenken. *Das Leben - verspielt* läßt sich durchaus auch als Roman lesen. Schröder begriff sich als ‚Künstler‘, der sich in verschiedenen Medien ausdrückte; er verfüge über, wie er sich ausdrückte, „Splitterbegabungen“. Wäre demnach in Schröder noch ein Dichter zu entdecken? Das *Westfälische Autorenlexikon* zumindest kennt ihn.³⁴ Insgesamt war Schröders Liebe zur Feder wohl doch eher eine unglückliche. Literatur, er hätte wohl lieber von ‚Dichtung‘ gesprochen, besaß für ihn eine kompensatorische Kraft des Ausdrucks. Wo etwas Entscheidendes zu sagen war, drängte es ihn zum ‚künstlerischen‘ Wort. So unterbricht er seine Lebensdarstellung, als er an den Punkt kommt, an dem seine Verwundung bei der Belagerung Leningrads zu schildern wäre, und inseriert eine ihren Titel *Goethes Faust II* verdankende Erzählung *Das mütterliche Wort*, deren Abfassung er auf das Jahr 1943 datiert. In einer Mischung aus spätextpressionistischen Stileigentümlichkeiten, Schablonen von Kriegsdarstellungen aus den 20er Jahren, wie sie von Erich Maria Remarque bis Josef Magnus Wehner im Gebrauch waren, und von Darstellungseigentümlichkeiten des ‚Magischen Realismus‘ eines Horst Lange oder Friedo Lampe schildert der Erzähler, der sich selbst mit „du“

anredet, ein im Ungefähren spielendes Kriegsereignis, das mit seiner Verwundung endet. Diese Distanz, die den Erzähler spaltet und einen Teil davon vor dem inneren Auge zur urteilenden Instanz verwandelt, kennzeichnet überhaupt die Schrödersche künstlerische Haltung. Bei aller schauspielerischen Selbstaufgabe bedarf Kunst der (nachgerade handwerklichen) Kontrolle.

Auch das nächste (gedruckte) literarische Werk Schröders, das „Drama in drei Aufzügen“ *Der Rutenbinder* entstand noch im Krieg; er schrieb es nach seiner erneuten Einberufung 1944 und in der amerikanischen Kriegsgefangenschaft. Jetzt gab er der Darstellung, die Vertraute als eine Auseinandersetzung mit der Verbindung zu Inge Thiesfeld deuteten, von Beginn an eine dramatische Form, wenngleich diese von starken erzählerischen Zügen überlagert ist, worauf bereits die ausführlichen Szenenanweisungen hindeuten. Die Handlung ist etwas dunkel und der Konflikt zwischen den Personen symbolisch beladen. Die drei Protagonisten des Stücks werden in ein (ungleichgewichtiges) Dreiecksverhältnis gesetzt: In dem einen Eckpunkt steht der Bildschnitzer Brüggemann, dessen Frau dem Wahnsinn verfallen ist, im anderen der Korbflechter Johann, der unter dem Trauma seiner von einem Pferd zerschmetterten Hüfte leidet und darüber mehr als sonderlich geworden ist, und im dritten schließlich des Künstlers Magd Maria. Brüggemann hat den Kopf seiner Frau geschnitzt und hält ihn in einer Kammer verborgen. Eines nachts, als die Magd zu ihren Leuten und auch Brüggemann fort ist, durchbricht Johann das Verbot, die Kammer zu betreten, erkennt in dem Schnitzwerk die Frau des Künstlers und bezeichnet sie aus einer Ahnung, daß dieser der Magd, die Johann selbst (ohne Aussicht auf Erwidern) leidenschaftlich liebt, nachgestiegen sei, als „verlassene Göttin“. Als der Schnitzer unverhofft zurückkommt, zerhackt Johann das Bildnis und erwürgt dessen Urheber. „Ruten zu strafen, / Besen zu säubern und / Körbe zu tragen ...! Trag' doch - der Himmel! Und fege - der Wind! / Strafe die Wolke - ! Ich kam' als Mensch“ aus dem Zuchthaus zurück, faßt der besenbindende Titelheld sein Geschick zusammen. Ein unverhofft auftauchender Kunde Brüggemanns, ein Mann des nüchternen Menschenverstandes, spricht die letzten Worte des Dramas - in den Zuschauerraum hinein: „Da bleibt sich zu wundern, ich verstehe es nicht!“³⁵ Wohlmeinende haben bei der Lektüre an Ernst Barlach oder Hans Henny Jahnn als Vorbilder

Schröders gedacht, richtiger wären wohl eher Friedrich Grieses *Mensch, aus Erde gemacht* (1932) oder *Der heimliche König* (1939) in Betracht zu ziehen, dessen aus Erde gemachten Menschen übrigens Schröders Lehrer Heinrich George gespielt hatte: „Der [von George dargestellte] Bauer Biermann stöhnt in seinem Fleische.“ *Den Rutenbinder* hat übrigens das Licht der Rampe nie beschienen.

Schröders theater.theoretische' Überlegung *Die Besessenen* wird man wohl als kein literarisches Werk im eigentlichen Sinn verstehen wollen, aber immerhin kleidet der Autor seine Überlegungen und Maximen zum Theater und zum Schauspielerdasein doch in die Form eines Tagebuchs, in dem er erzählend den Erlebnissen des ersten Jahrgangs der dem Berliner Schillertheater attachierten Schauspielschule folgt. Auch hier wird deutlich, wie schwer es dem Autor Schröder gefallen ist, seine Leitvorstellungen und Gedanken in zwischenmenschliche Spannungsfelder hinein zu setzen; immer wieder läßt er sich dazu verführen, als Kommentator aus dem erzählerischen Off die Quintessenz der geschilderten Situation zu ziehen, was ihm seine Funktion als Lehrer nur zu leicht erlaubt. Bereits 1948 deutet sich an, auf welchem gespannten Fuß er schon damals, ehe er überhaupt seine großen Erfolge feierte, mit dem zeitgenössischen Theater gestanden hat, etwa wenn er konstatiert, daß der „Dämon“, welcher „der Zeit ihr Gesetz“ ausspricht, „dem Theater von heute gänzlich verlorengegangen [ist]. Theater ohne Gott und ohne Teufel: Theater ohne Menschen. Theater ohne Magie.“¹⁷ Ob Schröder Saladin Schmitt ein Exemplar hat zukommen lassen, ist nicht bekannt; ganz fremd wäre seinem ersten Lehrer das dort Ausbreitete wohl nicht gewesen.

Dann ruhte Schröders Feder erst einmal, erst nach seinem Rückzug in die Toskana, also - sieht man von der Sammlung von Essays und Notizen über das Theater aus dem Jahr 1966³⁸ ab - 30 Jahre später erschien wieder ein Buch von ihm, seine Memoiren. Sie sind nicht ohne literarischen Ehrgeiz geschrieben, Schröder gab ihnen eine bewußt moderne Form, indem er den Erzähler seinen Bericht auf zwei Ebenen ansiedeln läßt, auf einer gegenwärtigen Ebene des Schreibens, auf der vor allem über Klima und Flora der Toskana und dem durch den Architekten Sep Ruf umgebauten Bauernhof geredet wird, und auf der Ebene des Erlebten und Erstrebten. Allerdings stößt er mit diesem Konzept

nur allzu bald an seine Grenzen, denn beide Erzählebenen stehen unvermittelt, geradezu collagenartig gefügt nebeneinander. Das erinnerte Leben entwickelt sich gleichsam naturhaft vom Beginn her, ohne daß die Bedingungen des Erinnerns ihre Spuren hinterlassen. Die Gestalten und Orte, die einst für dieses Leben bedeutend waren, treten gemäß der chronologischen Ordnung auf; sie schwanken nicht, auch wenn die Skalierung der Zeitleiste aus den bereits erwähnten Gründen oftmals ein wenig im Nebel liegt. Die Aufspaltung im Erzähler, welche in der frühen Erzählung über seine Verwundung vor Leningrad noch ein inneres „du“ hervorgebracht hatte, gerinnt hier nachgerade zu einer Metapher: das sich erinnernde Ich will sein „verspieltes“ Leben auf einer kleinen Bühne, die sich in der Scheune seines Hofes gleichsam naturhaft öffnet, vor sich abrollen lassen. Aber ziemlich schnell bleibt auch dieser kompositorische Gedanke ein Aperçu. Diese Umsetzung der Schillerschen Idee, daß der Mensch nur frei sei, wo er spielt, wird von der rückblickenden Melancholie (und von der eingestandenen realen Unfreiheit des Schauspielers im Theaterbetrieb) erdrückt. Nun ist die Autobiographie eines Schauspielers keine theaterwissenschaftliche oder geschichtliche Abhandlung (und in der derzeitigen Theaterwissenschaft entsprechend verpönt), aber es fällt dennoch auf, in welchem Maße Schröder sich selbst zum Mittelpunkt nicht nur seiner Welt sondern der (Theater)Welt insgesamt wird. Die Mitspieler auf der Bühne des Schröderschen Lebens schrumpfen mehr oder minder zu Stichwortgebern, mögen sie auch Kortner oder Caspar heißen. Einzig und vielleicht auch bezeichnenderweise gelingt es ihm, von Saladin Schmitt ein eindringliches Portrait zu zeichnen!

Nach mehr als einem Dezennium erschien noch einmal ein Buch von Schröder, der Roman *Die Zikaden*. Das Geschehen wird auf zwei Handlungslinien vorangetrieben: In einer lang eingefädelten Intrige soll der Düsseldorfer Baustoff-Unternehmer Hubert Lier (nomen est omen) von seinen Töchtern um seinen Grundbesitz in der Toskana gebracht werden; sie wollen darauf eine Nobelsiedlung errichten. Lier selbst ist über das Materielle bereits hinaus und auf dem Weg zu seinem eigentlichen Selbst; in seiner Jugend hat er Künstler werden wollen und auch Schauspielunterricht genommen, mußte dann aber von seinem Vater das Geschäft übernehmen. Er hat seit langem den

Kunstkenner in der Toskana gegeben, jetzt aber, auf dem Fest aus Anlaß der Taufe eines Enkels gibt er den King Lear und verwandelt sich wortwörtlich in ihn. In seinem Wahn wechselt er über ins Reich der Kunst, ins Reich der Zikaden, die immer nur singen können, bis in den Tod hinein. Diese beiden Stränge werden durch zwei Motive verknüpft. Auf dem Anwesen Liers liegt über die Jahrhunderte hinwegreichend ein magischer Zauber des Verderbens, der auf Wiederholung drängt und gerade jetzt zu einem Unglück führt. Überdies deckt einer der Enkel mit seiner unschuldigen wie schuldigen Phantasie die Intrige der Töchter auf und löst damit eine Katastrophe aus. Die an sich schon verworrene Handlung ist überladen mit toskanischen Natur- und Kulturspezialitäten, einer nahezu Böllschen Kritik am ‚rheinischen Kapitalismus‘ und vor allem mit düsteren, nachgerade hermetischen Verwandlungsphantasien im Stile Ingeborg Bachmanns (auf die der Titel möglicherweise auch anspielen will). Wenn man es in eine lange historische Perspektive rücken will: *Die Zikaden* sind eines der Zerfallsprodukte der Kunsttheorie des ‚Deutschen Idealismus‘.

Ob Ernst Schröders Hoffnungen aufgehen, mit seinen literarischen Arbeiten der expropriierenden und auslöschenden Gewalt der Zeit widerstehen zu können? Das Papier überdauert zwar die Zeit (eine Weile), aber auch das, was ihm aufgedruckt ist?

Seit Schröder sich vom Theater zurückgezogen hatte, traten neben, ja sogar vor das Schreiben Bemühungen, in der bildenden Kunst ein der Schauspielkunst und der Dichtung ebenbürtiges Medium des künstlerischen Ausdrucks zu finden. Gemalt und gezeichnet hatte er seit seiner Jugendzeit in Wanne-Eickel, aber sich auf diesem Felde die nötigen Fertigkeiten zu erwerben und dann eine angemessene Anerkennung zu finden, ist in der Malerei ungleich schwerer als im Bereich der Schriftstellerei. Schröders bildnerisches Schaffen stand unter dem Vorbehalt, er sei ein ‚Sonntagsmaler‘ oder - wie es sein Freund und Genosse in der Berliner Akademie der Künste, der Maler und Skulpteur Bernhard Heiliger, zurückhaltend anmerkte - ein „Autodidakt“. Bei Lichte betrachtet, war sein Lob mehr als zweideutig: Als Schröder in die Toskana ging, „begann [er] zu schreiben, hatte verschiedene Buchideen, und er malte. Die ersten Arbeiten waren noch nicht so toll, aber er wurde besser und besser.“¹⁰⁰ Dem Wunsch Schröders, auch in Hinsicht auf seine bildnerischen

Arbeiten als ‚Künstler‘ anerkannt zu werden, stand schon entgegen, daß er keinen als professionell geltenden Lebenslauf vorweisen konnte; er hatte keine Akademie besucht und besaß somit keinen berühmten oder zumindest angesehenen Lehrer als ‚Ahnen‘, er hatte nicht an bedeutenden Plätzen ausgestellt, seine Werke waren nicht auf dem Kunstmarkt präsent und von keinem Museum angekauft worden. Der Hinweis auf die Ausstellung des 16jährigen in der Eickeler Buchhandlung Droste und auf die in der *Glocke am Sonntag* gedruckten Illustrationen mußten vor diesem Hintergrund eher lächerlich wirken. Es fehlte ihm alles, was diskursiv einen Künstler zum Künstler macht. Folglich fanden sich auch keine professionellen Interpreten, die sein Werk ins allgemeine Kunstgespräch vermittelt hätten.

Ein gewisses Echo, das über den privaten Rahmen hinaus drang, fand Schröders bildnerisches Schaffen nur in vier kleineren Ausstellungen, 1980 durch die Galerie Trost in Lippstadt, 1985 durch die Galerie Bremer in Berlin, zwei Jahre später durch die Kulturabteilung der Bayer AG in Leverkusen und 1992 bei der Provinzial-Versicherung in Kiel (diese Zusammenstellung wanderte auch ins Schloss Reinbek sowie ins Schloss Willgrad [in Lübstorf bei Schwerin]). Außer der Berliner Schau sind sie in schmalen Katalog-Heften dokumentiert, sie verzeichnen zumindest die Ausstellungsstücke und vermitteln mit ausgewählten Abbildungen wenigstens eine ungefähre Vorstellung. Das Lippstädter Heft nennt 46 Nummern, Holzschnitte, Aquarelle, Öl- und Acrylarbeiten aus der Zeit zwischen 1931 und 1979, die Leverkusener Broschüre zählt 29, zumeist 100 x 70 cm große Mischtechniken, sechs kleine Eisen- und drei Blech-Skulpturen auf; dieser Katalog reproduziert auch farbig 15 Bilder, so daß - soweit das bei Mischtechniken überhaupt der Fall sein kann - wenigstens ein ungefährer Eindruck entsteht; er bildet auch schwarz-weiß drei der kleineren Eisenplastiken ab, und den Rückdeckel ziert zudem ein Farbphoto der an Max Ernst erinnernden Großplastik des *Etruskischen Hügelwächters*, der eindrucksvoll über den toskanischen Höhen auf Montalto, dem Hof Schröders, thront (s. Abb. 8). Diese Objekte stammen mit wenigen Ausnahmen aus den mitachtziger Jahren. Sie illustrieren, wie sich Schröder in dieser Zeit völlig von der figurativen Darstellung gelöst hat, die ohnehin nicht seine Stärke gewesen war. Er überführte die Gegenstände, an welche die

Unterschriften immerhin noch erinnerten - etwa Städte wie Sienna oder Volterra - , in eine lineare und farbliche Abstraktion, so daß ein persönliches Stimmungsbild entsteht, etwa von Civitavecchia in einem kühlen Blau und horizontalen wie vertikalen Bruchkanten, die ein privatmythologisches „y“ umfassen. Oder er bringt in seinen Mischtechniken im Bild-Motiv der Naht unterschiedliche Farben und Materialien auf unterschiedlichen Höhen der Bildfläche unvermittelt zusammen und reißt sie damit aber auch zugleich auseinander. Die Dokumentation der Kieler Präsentation zählt 46 Nummern, zumeist aus den letzten Lebensjahren Schröders. Da die Abbildungen Arbeiten zeigen, die bereits in Leverkusen zu sehen gewesen waren, läßt sich nur aufgrund der Titel der Bilder und Objekte sowie angesichts der technischen Angaben darauf schließen, daß Schröder in seinen letzten Schaffensjahren an den Stil angeschlossen hat, den er Mitte der 80er Jahre für sich gefunden hatte.

Am frühen Morgen des 26. Juli 1994 sprang Ernst Schröder aus einem Fenster im vierten Stock eines Berliner Krankenhauses.



Abb. 8: Ernst Schröder: Etrusker 1985,
Hügelwächter in Montalto.

(Aus: Ernst Schröder: Bilder, Skulpturen.
Leverkusen: Bayer 1987)

Anmerkungen

- 1 Ernst Schröder: *Das Leben - verspielt*. Frankfurt a.M. 1978.
- 2 Zu den auf Theaterspielen gegründeten Volksbildungsinitiativen um Gottfried Haaß-Berkow in Thüringen vgl. Bettina Irina Reimers: *Die Neue Richtung der Erwachsenenbildung in Thüringen 1919-1933*, soz.wiss. Diss. Tübingen 2000, S. 286-340 (deposit.ddb.de/cgibin/dokse rv?idn=963192028dok).
- 3 Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum (s. Abb. 2).
- 4 Vgl. Herbert Knorr: *Zwischen Poesie und Leben. Geschichte der Gelsenkirchener Literatur und ihrer Autoren von den Anfängen bis 1945*. Essen 1995, S. 124-127.
- 5 Vgl. Anita Overwien-Neuhaus: *Mythos, Arbeit, Wirklichkeit. Leben und Werke des Arbeiterdichters Otto Wohlgemuth*. Köln 1986.
- 6 Vgl. Jürgen-Dieter Waidelich: *Essen spielt Theater. 1000 und einhundert Jahre*. Bd. 1, Düsseldorf 1992, S. 218-345.
- 7 Vgl. Hugo Rieth: *Essen-Margarethenhöhe*. Erfurt 2005.
- 8 Vgl. Joachim Driller: *Zur Geschichte der Folkwangschule für Gestaltung*. Essen 2002 (= Essener Universitätsreden 10/2).
- 9 Vgl. Dörte Schmidt u. Brigitta Weber (Hg.): *Keine Experimentierkunst. Musikleben an städtischen Theatern in der Weimarer Republik* [Hannover - Duisburg/Bochum]. Stuttgart 1995, S. 65-76.
- 10 Vgl. Uwe-K. Ketelsen: *Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses*. Köln 1999, bes. S. 107-141.
- 11 Handschriftl. Notiz Schröders in: *Ernst Schröder: Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte*. Lippstadt 1980, [S. 7] (Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum).
- 12 Angesichts der Anschaulichkeit dieser Schilderung ist es merkwürdig, daß der König Ödipus, auf dessen durch Schmitt geleiteten Proben Schröder gleichsam intuitiv, vorbegrifflich den tiefsten Einblick in die Geheimnisse des Theaters gewonnen haben will, zu Zeiten der Schmittschen Intendanz, also zwischen 1919 und 1949, unter wessen Regie auch immer in Bochum niemals gegeben worden ist. (Vgl. Schauspielhaus Bochum [Hg.]: *Saladin Schmitt. Der Theatergründer*. Bochum 1983, S. 135-140.)
- 13 Undat. Brief von Saladin Schmitt an Ernst Schröder (Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum).
- 14 Vgl. Hellmut Freund: „Das Leben - verspielt“. *Erinnerungen des Lektors*. In: Reiner Matzker (Hg.): *Was noch bleibt, ist das Bild. Ernst Schröder in Gedanken, Gesprächen und Briefen*. [Berlin] 1995, S. 214-219.
- 15 *50 Jahre Realgymnasium Wanne-Eickel 1904-1954. Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Stadt. Neusprachlichen Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Jungen-Gymnasiums Wanne-Eickel*. Wanne-Eickel 1954, S. 54.
- 16 Nach Auskunft der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig erschienen im 4. Jg., 1931, vier Aquarelle (*Engerloh. Parteam Hubertus-Denkmal* [Heft 39, S. 15], *Beckum I.W.* [H. 41, S. 14], *Ennigerloh. Im Drubbel* [H. 43, S. 14], *Freckenhorst. Petersilienstraße* [H. 45, S. 14]) und drei Zeichnungen (*Keuschenburg - Gehöft im Osterfelde* (s. Abb. 3), *Keuschenburg - Mühle, Uralter Backofen in der Keuschenburg-Mühle* [H. 41, S. 24]). Sie sind durchweg schwarz/weiß wiedergegeben.
- 17 Werner Haftmann in: Schröder, Bilder (wie Anm. 11), S. [4].
- 18 Das *Deutsche Bühnenjahrbuch* macht allerdings im Jg. 1934 keine diesbezügliche Angabe; erst die Jg. 1935 u. 1936 führen Schröder unter den Bochumer Schauspielern auf; 1936 hatte er Bochum nach eigenen Angaben aber schon verlassen.
- 19 *Das Gedankenspiel von Lüge und Wahrheit in Grillparzers, Weh dem der lügt!* [Prisma 9, 1932/33, S. 286f.), *Operette jazz und die neue Jugend* (ebd., S. 322-24), *Die zwei Bogenschüsse Teils, ihre Ziele und Wirkungen in Schillers „Wilhelm Tell“* (ebd., S. 330-332), *Der Stolz als Tragik in Shakespeares „Coriolan“* [Prisma 10, 1933/34, S.221], *Lessing als Dichter der „Minna von Barnhelm“* (ebd., S. 67f.), *Der nordische Ruf im Schrifttum der Gegenwart* (ebd., S. 103f.), *Neue Opern, und was man dazu sagt* (ebd. S. 110f.), *Die heutige Bühne und acht ihrer Dichter* (ebd., S. 143-146), *Gedanken zum völkischen Theater* (ebd., S. 157f.), dazu knappe Skizzen zu Hermann Breucker, Gertraut Boelter, Walter Dornseifer, Else Buschey, Gerda Schmidt, K. Willi Heyer im gleichen Jahrgang des *Prisma*, *Kostüme und Masken. Entwürfe zu Grillparzer, Das goldene Vieß* (Prisma 11, 1934/35, S. 212-216), *Zur Kostüm frage unserer Hamlet-Inszenierung* (ebd., S. 2421).
- 20 Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum (s. Abb. 5).
- 21 *Prisma* 11, 1934/35, nach S. 210; ebd., S. 240f
- 22 Vgl. Uwe-K. Ketelsen: *Premieren in Bochum. 1919-1994. 75 Jahre Ensemble des Bochumer Schauspielhauses. Eine Dokumentation*. Heme 1994, S. 72, siehe auch Abb. 6.
- 23 Schauspielhaus Bochum (Hg.), Schmitt (wie Anm. 12), S. 115.

- 24 In Kleists *Hermannsschlacht* (Regie: Wahlen/Schmitt) war er im 4. Bild in der Rolle des Rinold, im 7. Bild in der des Ersten Römers besetzt, in Schillers *Braut von Messina* (Regie: Schmitt) wirkte er in den Sprechchören mit.
- 25 Vgl. Uwe-K. Ketelsen: *Bochumer Maßnahmen. Das Schicksal jüdischer Ensemblemitglieder des Schauspielhauses Bochum in den Jahren der Vernichtung*. In: *Zeitung* [des Schauspielhauses Bochum] 18, 1998, S. 164-68.
- 26 Walter Thomas: *Schauspielbeginn in Bochum. Shakespeares, Coriolan!*. In: *Dortmunder Generalanzeiger. Rote Erde* vom 20. Sept. 1933.
- 27 Ernst Schröder: *Die Besessenen. Tagebuch einer Berliner Theaterschule*. Berlin 1948, S. 16.
- 28 Brief vom 11.2.1946 von Saladin Schmitt an Ernst Schröder (Theatergeschichtliche Sammlung des Germanistischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum).
- 29 Vgl. Anm. 27.
- 30 Vgl. Ludwig Berger: *Ernst Schröder*. Berlin 1958, S. 21.
- 31 Siegfried Melchinger: *Ernst Schröder*. In: S.M. u. Rosemarie Clausen: *Schauspieler. Sechsendreißig Portraits*. Velber 1965, S. 165-170, entwickelt von diesem Repertoire aus seinen Portraitskizze Schröders.
- 32 Schröder: *Die Besessenen* (wie Anm. 27), S. 139.
- 33 Schröders Nachlaß in der Berliner Akademie der Künste ist derzeit nicht zugänglich; Matzkers Darstellung (wie Anm. 14) stützt sich aber - wo sie über die Autobiographie hinausgeht - in erster Linie auf Material daraus.
- 34 Vgl. Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp (Hg.): *Westfälisches Autorenlexikon (1750-1950)*. Bd. 4, Paderborn 2002, S. 743f.
- 35 Ernst Schröder: *Der Rutenbinder. Drama in drei Aufzügen*. Berlin 1946, S.51.
- 36 Josef Magnus Wehner: *Vom Glanz und Leben deutscher Bühne*. Hamburg 1944, S. 363.
- 37 Schröder: *Die Besessenen* (wie Anm. 27), S. 23.
- 38 Ernst Schröder: *Die Arbeit des Schauspielers. Aufsätze und Notizen*. Zürich 1966.
- 39 Ernst Schröder: *Die Zikaden. Roman*. Hamburg 1990.
- 40 Matzker (Hg.): *Was noch bleibt* (wie Anm. 14), S. 182.
- 41 Schröder: *Bilder* (wie Anm. 11); *Ernst Schröder: Bilder. Skulpturen*. Leverkusen 1987; *Ernst Schröder: Bilder/Objekte*. Kiel, Reinbek, Lübster 1992. (Den Hinweis auf den Kieler Katalog verdanke ich Joachim Wittkowski.)
- 42 Schröder: *Das Leben* (wie Anm. 1), S. 251.

Werkverzeichnis

Der Rutenbinder. Drama in drei Aufzügen. Berlin 1946

Die Besessenen. Tagebuch einer Berliner Theaterschule. Berlin 1948

Die Arbeit des Schauspielers. Aufsätze und Notizen. Zürich 1966

Das Leben - verspielt. Frankfurt a.M. 1978

Die Zikaden. Roman. Hamburg 1990

Ausstellungskataloge

Ernst Schröder: Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte. Lippstadt 1980

Ernst Schröder: Bilder. Skulpturen. Leverkusen 1987

Ernst Schröder: Bilder. Objekte. Kiel, Reinbek, Lübster 1992

Sekundärliteratur

Ludwig Berger: *Ernst Schröder*. Berlin 1958

Reiner Matzker: *Was noch bleibt, ist das Bild. Ernst Schröder in Gedanken, Gesprächen und Briefen*. [Berlin] 1995

Siegfried Melchinger, Rosemarie Clausen: *Schauspieler. Sechsendreißig Portraits*. Velber 1965, S. 165-170