Wolfgang Mielke

DIE THEATERKONZEPTION DES REGISSEURS UND BÜHNENBILDNERS WILLI SCHMIDT

DIE ANDERE WIRKLICHKEIT

Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte

Zweitgutachter: Prof. Dr. Henning Rischbieter

Diputatio – 28.10.2009

DIE THEATERKONZEPTION
DES REGISSEURS UND BÜHNENBILDNERS
WILLI SCHMIDT

DIE ANDERE WIRKLICHKEIT

Wolfgang Mielke

DIE THEATERKONZEPTION DES REGISSEURS UND BÜHNENBILDNERS WILLI SCHMIDT

DIE ANDERE WIRKLICHKEIT

Dissertation

„Betreut von: Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte"

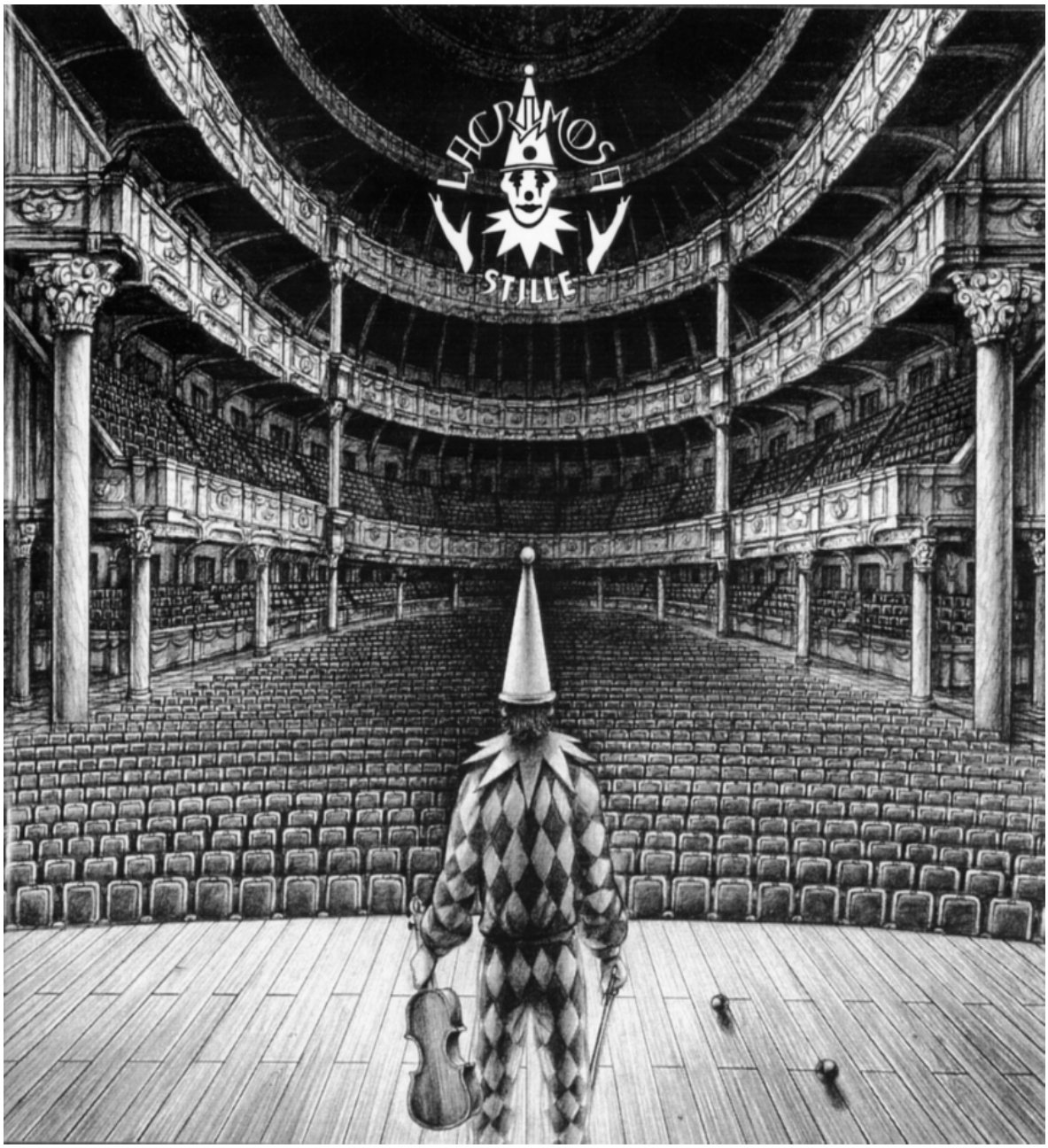
Freie Universität Berlin
FB Philosophie und Geisteswissenschaften
Institut für Theaterwissenschaft

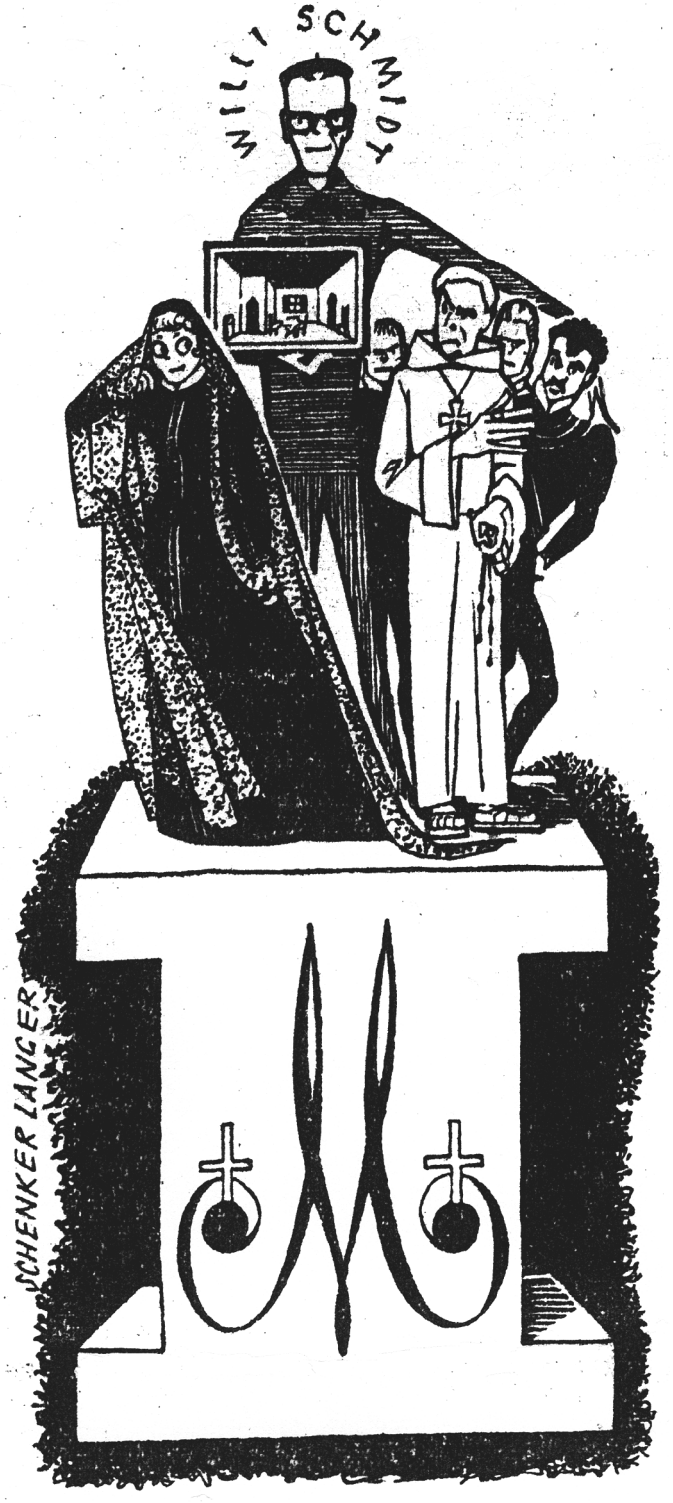
Hamburg// Berlin

2008

INHALTSVERZEICHNIS:

EINLEITUNG	9/IX
DANK	14/XIV
BEMERKUNGEN	17/XVII
I. RAHMEN / KÜNSTLER / FEHLING	18
II. IM INNENRAUM	33
III. DER WECHSEL	49
IV. DAS SPANNUNGSVERHÄLTNIS	63
V. VERKENNUNGEN	113
VI. DAS 'POETISCHE THEATER'	125
VII. DER BÜHNENBILDNER	145
VIII. DER REGISSEUR	259
(II) Analyse von Video-Aufzeichnungen	304
A). Raskolnikoff	305
B). Ein Bericht für eine Akademie	318
C). Clavigo	338
IX. SCHLUSSBEMERKUNG	380
ANMERKUNGEN	389
LITERATURVERZEICHNIS	398
VERSICHERUNG	414


LACRIMOS
STILLE


WILLI SCHMIDT
SCHENKER LANGER

"Tradition ist die Illusion der Permanenz."

(Woody Allen, Anything Else)

EPITAFIO PARA UN POETA	GRABINSCHRIFT FÜR EINEN DICHTER
Quiso cantar, cantar para olvidar su vida verdadera de mentiras y recordar su mentirosa vida de verdades.	Er wollte singen, singen, um zu vergessen sein wahres Leben aus Lügen und sich zu erinnern an sein erlogenes Leben voll Wahrheit.

(Octavio Paz)

EINLEITUNG:

I.

Im November 1985 hörte ich in der Berliner Urania einen Vortrag von Boleslaw Barlog übers Theater und sein Buch "Theater lebenslänglich", aus dem auch Passagen vorgelesen wurden. Mich beeindruckte damals, mit wie vielen berühmten Menschen Barlog in seinem Leben zusammengekommen war. Anfang 1986 wollte ich mich auf ein Bühnenbildstudium vorbereiten und suchte deshalb nach einem arrivierten Bühnenbildner, der mir etwas über meine Arbeiten sagen könnte.
Im Branchenbuch stand auch Willi Schmidt verzeichnet; Dahlem; Breitenbachplatz 10.

Ich dachte an Barlogs Vortrag zurück und entschied mich, wenn ich einen Bühnenbildner befragen wollte, dann doch schon den berühmtesten.

Im Jahre 1984 hatte ich ihn im Hamburger Thalia Theater gesehen, als er O'Neills FAST EIN POET inszenierte. Das war jetzt ein Anknüpfungspunkt. Ich lernte ihn näher kennen und durfte ihn fortan, wann ich wollte, besuchen. Das Gespräch mit Willi Schmidt war sehr anregend; man hätte es 'sokratisch' nennen können.

1990 stand Willi Schmidts 80. Geburtstag bevor, und ich trug mich mit dem Plan, eine längere Arbeit über ihn zu schreiben. Es kam nicht dazu, denn es galt zunächst, die Veränderungen, die die Wiedervereinigung unserem Land brachte, zu bearbeiten.

Am 20.2.1994 war Willi Schmidt gestorben. Am 4. März war die Beerdigung, der ich beiwohnte.

1995 entdeckte ich (Zufall?) in einem kleinen Antiquariat in Bad Hersfeld den "Berliner Theater Almanach 1942", darin Willi Schmidts Aufsatz: "Die Aufgaben des Bühnenbildners". Als ich das Buch im Laden erstmals aufschlug, war das genau an dieser Stelle. (Mir schien es kein Zufall zu sein.)

Schon zu seinem 80. Geburtstag hatte mir vorgeschwebt, ein Buch über Willi Schmidt zu machen, eine Idee, die jetzt wieder auflebte.

1996 schrieb ich Lore Schmidt diesen Vorschlag, an dem sie interessiert war. Da aber die 'Konjunktur des Theaters' vor allem in Berlin, nach meiner Beobachtung eine Folge der Schließung des Schillertheaters drei Jahre zuvor, merklich nachließ, so daß der Verlag, Edition Hentrich, der zunächst dem Buchprojekt gegenüber sich sehr offen gezeigt hatte, bald darauf zu überhaupt keiner Unternehmung mehr in der Lage war, geriet dann allmählich meine Dissertation über Willi Schmidt in den Mittelpunkt des Interesses.

Zunächst mußte vor allem der Nachlaß, der mehr oder weniger noch unangerührt lag, gesichtet und geordnet werden. Das nahm viel Zeit in Anspruch. Etwas später meldete sich auch die Akademie der Künste, Berlin, deren Mitglied Willi Schmidt gewesen war, um den Nachlaß in ihr Archiv übernehmen zu können. Für die Akademie war es angenehm, daß schon ein Großteil des Nachlasses bearbeitet worden war.

Nachdem die wesentlichen Fotos, Berge von Kritiken, Manuskripten und Briefen gelesen und sortiert und, so weit nötig oder möglich, kopiert worden waren, konnte ich mit der Auswertung der Materialien beginnen.

II.

Eine wissenschaftliche Arbeit zu schreiben, ist keine unangenehme Beschäftigung: Man hat das Material vor sich, beugt sich darüber wie ein Chirurg über seinen narkotisierten Patienten und kann weitgehend ungestört arbeiten; Einblick nehmen, analysieren, kombinieren; Entdeckungen machen, die einen überraschen können; Rettungs- und Änderungsvorschläge tun, um Sachverhalte zu verdeutlichen. Das bedeutet nicht, daß das Material gewissermaßen 'rechtlos' vor einem läge, denn es gibt so etwas wie ein wissenschaftliches Gewissen. 'Sine ira et studio' habe man vorzugehen, das ist ein alter Grundsatz. Denn der Sinn von Wissenschaft dürfte weitgehend darin liegen, 'Wissen zu schaffen'. - Mit Übereifer, mit Dogmatismus wäre da wenig zu gewinnen. Insofern kann man von einem 'wissenschaftlichen Gewissen' sprechen.

- Bei Karl Jaspers liest sich das folgendermaßen: "Wissenschaftlich sein, das heißt: mit den Gründen zu wissen; unwissenschaftlich ist das Hinnehmen fertiger Meinungen. (...) Wissenschaftlich ist grenzenlose Kritik und Selbstkritik, das vorantreibende Infragestellen; unwissenschaftlich ist die Besorgnis, der Zweifel könne lähmen."

Es ist nur konsequent, wenn Karl Jaspers dann folgert: "Die Unwissenschaftlichkeit ist der Boden der Inhumanität."

(Karl Jaspers, Erneuerung der Universität (1945), in: Philosophische Aufsätze, Fischer-Bücherei, 1967; 13, 15)

Es ist kein Zufall, daß sich gerade der letzte Satz unter einer großen Zahl von handschriftlichen Exzerpten findet, die Willi Schmidt sich gemacht hat.

Willi Schmidt hat, solange er künstlerisch tätig war, für den Humanismus, für eine schonende, rücksichtsvollere Welt gekämpft; hat sich bemüht, als ein durch Sensibilität Empfindlicherer, die unfreundliche Welt durch seine Kunst geneigt zu machen. (Wäre er weniger angreifbar gewesen, hätte die Sache anders ausgesehen.) Seine Zauberkunst, die ihm nicht selten nachgesagt wurde, bestand darin, die Welt, wo nicht zu verzaubern, doch aber wenigstens zu bezaubern. Vor allem in optischer Hinsicht ist ihm das gelungen.

Ohne den Ausweg der Kunst, wäre es ihm, sonst, ergangen wie der Schnecke, über die Horkheimer und Adorno schreiben: "Das Wahrzeichen der Intelligenz ist das Fühlhorn der Schnecke (...) Das Fühlhorn wird vor dem Hindernis sogleich in die schützende Hut des Körpers zurückgezogen, es wird mit dem Ganzen wieder eins und wagt als Selbständiges erst zaghaft wieder sich hervor. Wenn die Gefahr noch da ist, verschwindet es aufs neue, und der Abstand bis zur Wiederholung des Versuchs vergrößert sich. Das geistige Leben ist in den Anfängen unendlich zart. Der Sinn der Schnecke ist auf den Muskel angewiesen, und Muskeln werden schlaff mit der Beeinträchtigung ihres Spiels. Den Körper lähmt die physische Verletzung, den Geist der Schrecken.
Beides ist im Ursprung gar nicht zu trennen. Die entfalteteren Tiere verdanken sich selbst der größeren Freiheit, ihr Dasein bezeugt, daß einstmals Fühler nach neuen Richtungen ausgestreckt waren und nicht zurückgeschlagen wurden."

(Aus: Zur Genese der Dummheit, in: Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung/ Philosophische Fragmente, Fischer TB 7404, 2001; 274)

Es wurde versucht, mit Genauigkeit vorzugehen und Widersprüche wie Unstimmigkeiten möglichst aufzuklären, so, daß man sagen können sollte, mit dieser Arbeit über Willi Schmidt werde eine theaterwissenschaftliche Lücke geschlossen.
- Zwei Ebenen kamen in der Bearbeitung zusammen: ein reichhaltiges Quellenmaterial und eigenes Kennen der Arbeit sowie der Person. (In dieser Reihenfolge angeführt, weil ich selbst nur 1 Inszenierung Willi Schmidts sah sowie 3 Szenische Lesungen.) Für die Bearbeitung des Materials war die Kenntnis der Arbeit hilfreich, die persönliche Kenntnis insoweit von untergeordneter Rolle, als mir gegenüber getane Äußerungen in das Quellenmaterial mit einflossen. Dieses Quellenmaterial besteht zum einen aus schriftlichen Äußerungen Willi Schmidts in öffentlicher Form (Aufsätze, Vorträge, Reden) und privater (Notizen) oder halb-privater (Briefe). Hinzu kommen zahlreiche Urteile und Aussagen von Schauspielern, mit denen Willi Schmidt gearbeitet hat, oder von Kollegen (wie Boleslaw Barlog, Peter Fischer, Karl-Ernst Herrmann, Heinrich Koch, Walter Ruppel).

Der Vergleich mit dem Chirurgen hat den Vorgang der Bearbeitung bereits bildhaft deutlich gemacht: Der Umgang mit dem zusammengetragenen Corpus des Materials, zu dem auch eine Vielzahl von Bühnenbildfotos, Video-Aufzeichnungen und Kritiken sowie Äußerungen der Fachpresse (z.B. durch Theaterlexika) hinzukommen.

Der deskriptive Teil dieses Umgangs ist als Ausgangspunkt unumgänglich, notwendigerweise; jedoch wäre es ein auf die Dauer unanregendes Verfahren, bliebe man dabei stehen. Denn es geht im Wesentlichen um die Analyse des Materials, um Bewertung und Zuordnung, aber auch darum, einem Leser die Eindrücke zu vermitteln, unter denen Willi Schmidt z.T. selbst gestanden hat. Immer wieder wird das vorgefundene, vorgetragene Material einer kritischen Begutachtung unterzogen, der Darlegung des Materials ein überprüfender und beurteilender Kommentar beigegeben. Die Bemühung zielte dahin, das Quellenmaterial zwar ohne Tendenz aufzuführen, nicht jedoch kommentar- oder bewertungslos. Die Kriterien zu solcher Bewertung lieferte Willi Schmidt selbst durch die Forderungen, die er an ein Kunstwerk, vor allem an ein Bühnenkunstwerk stellte. Er hat sich darüber unermüdlich in vielfältiger Weise geäußert. Gemessen werden Willi Schmidts Bestrebungen für ein Bühnenbild und für eine Inszenierung auch an der jeweils zugrunde liegenden Literatur als dem Ausgangspunkt jeder seiner Bühnenarbeiten, dem, das eines seiner Ziele, zu entsprechen war. Etwa: ist hier seine Arbeit mit diesem Material dem Text des Stückes angemessen und gerecht geworden? Und wenn ja – warum? Und wenn nicht – aus welchen Gründen? Ergänzt werden diese Anforderungen durch 'Forderungen der Zeit', um es so zu nennen, durch Moden, Möglichkeiten, Entwicklungen; gemessen auch, soweit ich sie selbst miterlebt habe, an eigenen Beobachtungen, Erfahrungen, Bewertungen dieser mitgelebten Zeitabschnitte.

Wie geht man mit einem Theatermann um, dessen Wirken mehrere Jahrzehnte zurückliegt, dessen Arbeit man jedoch selbst noch kennengelernt hat ebenso wie die Person? Die erste Aufgabe bestand darin, den Rahmen deutlich zu machen, in dem Willi Schmidt tätig war und überhaupt tätig sein konnte; dieser Rahmen wird durch ein Barlach-Zitat (sozusagen) installiert.

Willi Schmidt hat die Welt der Kunst als eine 'andere' Wirklichkeit bezeichnet, die der realen Wirklichkeit des täglichen Tags gegenüberstehe. Das Verhältnis beider war ihm ein antagonistisches. Und Willi Schmidt bedurfte des sicheren Rahmens, um in der 'anderen' Wirklichkeit leben und wirken zu können. Das Verhältnis dieser beiden Wirklichkeiten zueinander spielt eine wesentliche Rolle in dieser Untersuchung.
Willi Schmidt hatte ein idealistisches (Welt- und) Kunstbild. Den Idealismus könnte man als einen moralisch untermauerten Dogmatismus bezeichnen. Der

Idealismus bedeutet, wenn man so will, die Hinausschiebung der Entfaltung auf eine spätere Zukunft; entsteht durch eine mißliche Gegenwart und führt zu einer Energiespeicherung- oder verschiebung auf die Zukunft; man könnte auch von einer in diese ungewisse Zukunft transponierten Revanche an der Gegenwartsmisere bezeichnen, die zur Entstehung gerade dieses Idealismus' geführt hat; es handelt sich, könnte man hinzufügen, um eine Reduktion ins Geistige hinein, die ihre Verkörperlichung, notgedrungener Weise, aufgeschoben hat.

Dieser Idealismus verlangt aber nach einem Rahmen. Es geht darum, was von Willi Schmidt innerhalb dieses Rahmens geleistet und bewirkt wurde, dargelegt am Bühnenbildner und am Regisseur Willi Schmidt; und schließlich darum, inwieweit Willi Schmidt sein selbst geäußertes Ziel, das er, wie zu sehen sein wird, konsequent verfolgte, erreicht hat - und in welchem Moment und unter welchen Vorraussetzungen sein Scheitern aus diesem Rahmen heraus ebenso konsequent erfolgte.

III.

*12.3.1933 Buenos Aires + 23.1.2004 Hamburg/Großhansdorf

Diese Arbeit wäre unvollständig, würde sie nicht jenes Menschen gedenken, ohne den ich mit dem Theater vielleicht niemals in nähere Verbindung gekommen wäre.
Wollte man eine optische Vorstellung dieses Menschen gewinnen, müßte man sich mindestens an die bekannten Fotos der Anne Frank halten - ein anderes Beispiel wären Vladimir Horowitz in Moskau oder Isabelle Huppert - oder an die Frauengestalten, die Mia Farrow unter der Regie Woody Allens in "The purple rose of Cairo", "Hannah und ihre Schwestern", "Verbrechen und andere Kleinigkeiten", "Alice" oder "Ehemänner und Ehefrauen" dargestellt hat: zerbrechliche, empfindliche, aber auch zähe und auf die Dauer sehr starke und durchsetzungsfähige Frauenfiguren.

Als Maria Sommer (vom Kiepenheuer-Verlag) auf der Trauerfeier für Willi Schmidt sagte, er sei der geistigste Mensch gewesen, der ihr je begegnet sei, mußte ich dagegen an diesen Menschen denken.

Januar 2004; 10 Jahre später. Du hast es dir auf dem Sofa bequem gemacht und liest einen englischen, einen französischen Roman, aber auch Stücke von Goethe; erst "Stella", danach "Clavigo", über den wir ins Gespräch kommen. Ich sage, daß ich ja auch über CLAVIGO geschrieben hätte, vor allem über die Aufführung, die du selbst in Berlin im Schloßparktheater gesehen habest, (wahrscheinlich mit Trude, die Karten vielleicht über Erich Schellow bekommen). Wir sind darauf verabredet, daß du es, sobald es ausgedruckt ist, lesen kannst.

Diese Verabredung besteht noch, aber sie wird kaum je noch eingelöst werden können.
So ist es einigermaßen sonderbar, daß gerade derjenige Mensch, der sich für diese Arbeit ganz besonders interessiert hätte und ihr Fortschreiten miterlebte, nicht mehr in der Lage ist, sie lesen zu können.

"Sie alle haben einen wunderbaren Menschen verloren. (...) Mit (ihr) las ich später stundenlang Dramen mit verteilten Rollen am Telefon und bewunderte dabei ihre unglaublich gute, tragende Stimme und ihre Überlegenheit im Deutschunterricht. (...) weiß ich, wie sehr sie diese, ihre Begabung auch in Ihre Familie weitergegeben hat."

"Sie war die Kraft im Mittelpunkt und stellte sich doch in den Hintergrund."

"Die Nachricht (...) kam für mich überraschend, mit brutaler Gewalt und hat mich sehr traurig gemacht. Noch Anfang Dezember waren wir zusammen, (sie) sah gut aus, war besonders lebhaft und wie immer interessiert an allem, und wir verabredeten uns für den März. (...) die wir alle von jung auf bewundert und geliebt haben. Ihre wunderbare Stimme, ihr warmer, anteilnehmender Blick, ihre freundliche und ruhige Art (...) Es ist für uns Menschen schwer zu verstehen, daß häufig die Besten so früh abgerufen werden."

Es ist kein Zufall, wenn diese Einleitung mit einem Zitat Solgers abgeschlossen wird. In dieser Arbeit wird ein anderer Paragraph Solgers mehrmals zitiert, der vom Weg der Idee ins Symbol hinein handelt; ein Satz, der eine Hoffnung ausdrückte, die sich nicht erfüllte. Er lautet:

"Soll sich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, so muß das Bewußtsein in uns wohnen, daß sie dadurch zugleich in die Nichtigkeit eingeht. (...) Der Künstler muß sich bewußt sein, daß sein Werk Symbol ist, daß die Idee nur unter fixierten Begriffen in die Wirklichkeit eingeht, daß sich mithin im Symbol die Idee als reine Tätigkeit auflöst."

Der hier nachfolgend gegebene Satz Solgers muß nun als Gegenstück dazu gelesen werden:

"Erscheint die ganze Wirklichkeit als Darstellung und Offenbarung der Idee sich selbst widersprechend (...) so ist dies das tragische Prinzip. (...)
Im Tragischen wird durch die Vernichtung die Idee als existierend offenbart (...) und beides ist eins und dasselbe. Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee."

(Vorlesungen über Ästhetik, hg. v. Heyse; Leizig 1829; S. 309/311)

Und für Yunes, Moritz, Sophia.

DANK -:

Es wäre vielleicht möglich gewesen, diese Arbeit auch ohne Hilfe von außen zu schreiben. Aber wieviel hätte ihr dadurch gefehlt. Wie viele Facetten und Farben konnten in diese Arbeit erst durch wunderbare, freundliche Hilfe von außen eingehen.

Mein Dank hat zuerst Lore Schmidt zu gelten, die damit einverstanden war, daß ich den Nachlaß ihres Mannes bearbeiten konnte. Wir haben mit der Sichtung all der Fotos, Texte, Kritiken, Briefe viele Vor- und Nachmittage verbracht und diese Arbeit durch manche 'Nebenbeschäftigungen', wie z.B. den Besuch von Theateraufführungen, Museen und Ausstellungen oder etwa einen Ausflug nach Chorin und an die Alte Oder, ergänzt.

Eine wesentliche Erweiterung des Materials über Willi Schmidt boten dann die drei Ordner Briefe, die Willi Schmidt im Laufe von zwanzig Jahren an Barbara Dickmann geschrieben hat. Zunächst durfte ich diese Briefe fotokopieren; schließlich wurden sie mir geschenkt. - Dafür meinen herzlichen Dank.

Auch Jacqueline Deloffre, Gudrun Genest, Prof. Ellen Gibbels, Maria Hartmann, Elisabeth Hettwer, Hans Josef Eich, Michael Goden, Hanno Lunin, Peter Matic, Otto Rohse, Walter Ruppel und Walter Schwab haben sehr freundlich das Brief- und Textmaterial Willi Schmidts hilfreich erweitert.
Ebenso Dank an Tilo Wolff von Lacrimosa/Hall of Sermon, Rheinfelden, Schweiz, für die Abdruckgenehmigung des Titelbildes der „Stille"-CD.

Was Gerhard Ahrens über die Entstehung seines Buches über Jürgen Fehling schreibt, paßt ebenso auch hier; deshalb will ich mir seine Worte, und was wäre passender als das, zu eigen machen: 'Beglückend war bei der Arbeit die Erfahrung, daß der Name ((Willi Schmidt)) bei allen Personen und Institutionen, denen gegenüber er ausgesprochen wurde mit der Bitte um Rat und Tat, jederzeit die nur herzlich zu nennende Bereitschaft auslöste, das Unternehmen nach Kräften zu unterstützen.'

Mehrfach hatte ich den Eindruck, daß ein Dank an Willi Schmidt ersatzweise mir gegenüber, gleichsam stellvertretend, entrichtet wurde (z.B. bei Angela Schmid; vgl. auch Werkkatalog zu OTHELLO, 1962), mit der Freude auch, ihn nun wenigstens auf diese Weise noch entrichten zu können.

In alphabetischer Reihenfolge möchte ich alle Helfer noch einmal persönlich aufführen und ihnen danken:

1. GESPRÄCHSPARTNER (z.T. auf Video*) oder briefliche Auskunft:

Wolfgang Arps/ Ilse Bally/ Boleslaw Barlog (*)/ Maria Becker/ Barbara Bilabel/ Joachim Bliese/ Marga Borchert/ Peter Broglé/ Ella Büchi/ Hans Caninenberg (*)/ Irene und Nora v. Collande/ Jacqueline Deloffre/ Barbara Dickmann/ Ursula Diestel (*)/ Heinz Drache/ Annemarie Düringer/ Hans-Josef Eich (*)/ Karin Evans (*)/ Peter Fischer (*)/ Sebastian Fischer/ Erika Fischer-Lichte/ Loni v. Friedl/ Gudrun Genest/ Ellen Gibbels/ Michael Goden (*)/ Elisabeth Goebel/ Maria Hartmann/ Ruth Hellberg/ Michael Heltau/ Karl-Ernst Herrmann (*)/ Elisabeth Hettwer/ Donata Höffer/ Peter Hopf/ Marianne Hoppe (*)/ Andrea Jonasson/ Heinrich Koch/ Dieter Laser (*)/ Tilly Lauenstein/ Karlheinz Lick (*)/ Bruni Löbel/

Helmuth Lohner/ Hanno Lunin/ Peter Matic (*)/ Katharina Matz/ Johanna Mertinz/ Bernhard Minetti/ Roger v. Möllendorff/ Lola Müthel/ Klaus Nägelen/ Rudolf Noelte (*)/ Barbara Nüsse (*)/ Christine Ostermayer/ Erika Pluhar/ Will Quadflieg (*)/ Heinz Reincke/ Otto Rohse/ Kurt v. Ruffin (*)/ Antje Ruge/ Walter Ruppel (*)/ Familie Schellow/ Henning Schlüter/ Angela Schmid/ Lore Schmidt/ Gesa Schröder/ Rolf Schult/ Kraft Georg Schulze/ Walter Schwab/ Mechthild Senghov/ Rainer Sinell/ Adolph Spalinger/ Wolfgang Spier/ Manfred Steffen/ Peter Stein/ Bernhard Struckmeyer/ Otto Tausig/ Jürgen Thormann/ Alice Treff/ Paula Wessely (*)/ Gert Westphal/ Tilo Wolff ((Lacrimosa)).

2. PERSONEN, THEATER, ARCHIVE, EINRICHTUNGEN:

Akademie der Künste, Berlin (Elgin Helmstaedt)
Archiv des Bayrischen Rundfunks (Gabriele Wenger)
Archiv des Deutschen Schauspielhauses Hamburg (Julia Rehdantz)
Archiv des Deutschen Theaters, Berlin (Hans Rübesame)
Archiv des Residenztheaters München (Herr Gretscher)
Archiv der Volksbühne Berlin (Barbara Schultz)
Rainer Bärsch (- für die freundliche Ausleihe des Labtops!)
Burgtheater Wien (Dr. Regina Fitl)
CineGraph Hamburg (Hans-Michael Bock, Erika Wottrich)
Deutsche Oper Berlin (Dolly Hauns)
Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main (Andreas Rühl, Ulrike Schlieper)
DeutschlandRadio Berlin (Martin Baumgärtel, Frau Gemmrig, Stefanie Hoster, Frau Wanderscheck)
Evangelisches Forum Berlin (Herr Richter)
Hessisches Hauptstaatsarchiv, Wiesbaden (Elke Hack)
Hans Hillgruber (für interessierte Nachfragen)
Hörfunk-Archiv des (SFB)/RBB (Herr Kruttgin)
Rolf Krahl (- daß meine Arbeit per Computer gedruckt werden konnte!)
Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin;
Kritiken- und Programmheftabteilung (Georg Kasch)
Bibliothek (Sandra Bellin)
Landesarchiv Berlin/ Landesbildstelle Berlin (Sigrun Köhn, Herrn Nowak, Christiane Schuchard)
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Annegret Heyen)
Helmut Marrat
Jörg Menke-Peitzmeyer (für Recherchenhilfe)
Münchner Kammerspiele (Michael Wachsmann)
Museum für Gestaltung Zürich (Guido Krummenacher)
Museum Haus am Waldsee, Berlin
NDR-Hamburg ((Hörfunk)) (Waltraut Heyse)
RBB ((Hörfunk)) (Wolfgang Bauernfeind, Manfred Mixner)
RBB-Media (Gerlinde v. Wittich)
Rechtsanwaltskanzlei Mielke/ Sonntag/ Bernzen/ Heggemann (Druck)
Renaissance-Theater Berlin (Frau Recknagel)
Ruhrfestspiele Recklinghausen
Schauspiel Nürnberg (Iris Rüsing)
Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv Marbach ((Briefwechsel WS - Hans Sahl)) (Sabine Brtnik)
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky ((Briefwechsel WS - Hans Henny Jahnn)) (Marion Sommer)
Stadtarchiv Lindau (Heiner Stauder)
Stadtarchiv Recklinghausen (Matthias Kordes)
Stadtarchiv Wuppertal
Stadtarchiv Zürich (Halina Pichet)
Stiftung Stadtmuseum Berlin (Lothar Schirmer)
Holger Stuhlmacher

SWR-Hörfunk (Ursula Kreuder, Matthias Spranger)
Theatermuseum Düsseldorf (Margit Schild, Ursula Zangerle)
Theatermuseum München
Theatersammlung Hamburg (Christel Benner)
Theatersammlung Mannheim (Lieselotte Homering)
Theaterwissenschaftliche Sammlung, Köln (Frau Linden)
TV-Archiv des NDR (Angela Finnern, Herr Hahn-Ebert)
TV-Archiv des SFB (RBB) (Wolfgang Pander)
Ralph Wünsche, Wien
ZDF-Programmservice (Gisela Kuhnert, Gertrude Nägeli)

BEMERKUNGEN :

Es werden im Text einige Abkürzungen verwendet, meist im Zusammenhang mit Presse-Zitaten.

So bedeutet: (O.A.) = ohne Autorenangabe
(O.D.) = ohne Datum
(O.Z.) = ohne Angabe der Zeitung

Die Namen der Zeitungen werden in der Regel nicht in Anführungszeichen geschrieben.

UA = Uraufführung eines Stückes
DE = Deutsche Erstaufführung

Zahlreiche Zitate in der Arbeit stammen aus Briefen; Interpunktion und Orthographie richten sich in der Wiedergabe nach diesen Originalen.

Es werden zweierlei Anmerkungen verwendet: Anmerkungen, die in einem angehängten Anmerkungsteil aufgelöst und Anmerkungen, die direkt im Text nachgewiesen werden. Um die Zahl der Anmerkungen zu begrenzen, erscheinen die meisten Anmerkungsnachweise direkt in den Text mit einbezogen. Das erleichtert die Übersicht und erspart einiges Nachblättern. Meist handelt es sich hierbei um Quellennachweise, die auf diese Weise leichter nachvollzogen werden können. - Die in Klammern durchnummerierten Anmerkungen erscheinen im Anhang und betreffen vorwiegend weitergehende Bemerkungen und Verweise.

Das Urheberrecht sämtlicher Textauszüge liegt beim Autor. Dies betrifft vor allem Briefauszüge sowie Gesprächs-Typoskripte. Das Urheberrecht sonstiger, vor allem bisher unveröffentlichter Willi-Schmidt-Texte liegt beim Autor, bei Lore und Steve St. Schmidt, Berlin, sowie bei Gesa Schröder.

Insgesamt wurde im Stil und Satz darauf geachtet, daß die Arbeit gut lesbar ist.
Die Konjunktion "daß" wird mit "ß" geschrieben; d.h. der alten Rechtschreibung wird, wie verabredet, gefolgt, (soweit das Programm des Computers es zuläßt).

- Bleibt noch zu erwähnen, daß nicht jedes in Klammern in den vor allem zitierten Text eingefügte Ausrufungszeichen im einzelnen erläutert wird. Die Ausrufungszeichen dienen der Hervorhebung bestimmter Handlungsweisen und Zustände, die im laufenden Text der Arbeit wiederholt thematisiert, aber nicht an jeder Stelle wieder analysiert werden.

Ein großer Teil des Bildmaterials, über das gehandelt wird, findet sich in dem Buch "Willi Schmidt - Das Bühnenwerk", von Jörg W. Gronius und Franz Wille, Edition Hentrich, 1990. "Das Bühnenwerk" befindet sich in der Bibliothek des Instituts für Theaterwissenschaft sowie in der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin. Auf die Abbildungen dieses Buches wird mit BW + Seitenzahl hingewiesen.

Die für die Dissertation weitergehenden Abbildungen finden sich im "Werkkatalog", der über die Bebilderung einer Dissertation weit hinausgeht und insofern als eigenständiges Werk zu betrachten ist. Er wird dem theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin zur Verfügung gestellt, um später in die Bibliothek des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin eingefügt zu werden.

I. - RAHMEN - KÜNSTLER - FEHLING

Der wunderliche und wunderbare Dramatiker Ernst Barlach läßt in seinem Stück "Der arme Vetter", entstanden von Herbst 1911 bis Herbst 1912, die beiden Hauptfiguren, die Verlobten Fräulein Isenbarn und Siebenmark, eine Wette austragen, die, im II. Bild, folgendermaßen lautet:

- Siebenmark beginnt zu sprechen:

"Ja, hör zu! Das Wasserrauschen hinter der Schiffswand – mir war das immer wie das Getöse der grundlosen, ewig widerhaarigen Unvernunft, in der wir uns mühsam Weg und Steg suchen müssen."

"Aber es sollte doch etwas mit mir zu tun haben?"

"Das kommt jetzt. Seitdem du da bist, ist die Unheimlichkeit der Welt nur noch dein Hintergrund in meinen Augen. Zwischen uns entstehen gegenseitige zehn Gebote mitten im Chaos. Die zehn Gebote für mich vernageln mir die mystische Welt mit bestimmten Forderungen und Verheißungen - so kann ich mein Leben wie einen Raum ableuchten - er hat seine sicheren Grenzen und Weiten. (...)"

"Nun will ich dir sagen, wie mir das Wasserplantschen hinter der Schiffswand vorkommt: wie das Ziehen und Sausen des Bluts in den Adern des größeren Lebens um uns, in dem wir treiben."

Siebenmark kann sich unter dem, was seine Braut sagt, nichts vorstellen, er sagt ihr auch, daß sie das doch wohl wissen müsse.

--- In beiden Fällen ein geschlossener Raum: im ersten der durch Gebote vernagelte, im zweiten der Innenraum des Schiffes gegen die darübergehenden Wasser. (Wie eine Membran oder ein Schirm, der das Jenseitige erst sichtbar, erst erlebbar, dem Außenstehenden erlebbar macht.)

Aber auch ein wesentlicher Unterschied: Im ersten Fall eine Selbstbeschränkung auf den abgezirkelten Raum, im zweiten Fall die Sehnsucht, mit 'dem größeren Leben um uns' in Berührung zu kommen. Dieses äußere, größere Leben "um uns" ist bei Siebenmark nur noch "dein Hintergrund in meinen Augen". Er hat geschafft, was in der Dialektik der Aufklärung von Horkheimer und Adorno so ausgedrückt wird:

"Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu. Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist."

(Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, 13. Auflage, April 2001, FTB 7404; 22)

Siebenmark, der sich am Arm dieser Frau (seiner Braut) durch die Welt führen läßt (der Stückverlauf wird ihn nachher zwingen, sich der Welt zu öffnen), noch ist er innerhalb dieses geschlossenen Raumes sicher und zufrieden. Und sie, die sich durch ihn wiederum fest- gehalten, eingesperrt fühlt, sehnt sich danach, im "größeren Leben" aufgehen zu können. Daß das nicht ohne Preis, nicht ohne Wandlung möglich ist, daß die Membran sozusagen erst zu verinnerlichen ist, wird später im Stück unmiß- verständlich dargelegt.

Auch das Theater ist ein geschlossener Raum. - Willi Schmidt hat nur einmal eine Ausstattung entworfen für eine Freilichtaufführung, anläßlich der 'Reichsfestspiele' in Heidelberg, 1938. (1)

Ein Theater, wie das von Max Reinhardt, das verschiedenste Räume und Landschaften theatralisierte, für das Theaterspiel nutzte und nutzbar machte, ist von Willi Schmidts Theater, das sich ganz auf den vorgegebenen Bühnenraum konzentrierte und sich darauf beschränkte, in ihm seine Welt in Szene zu setzen, zu entfalten, unterschieden.

So hat auch Schmidts Theaterraum, gleich ob es sich um den Bühnenbildner Willi Schmidt handelt oder um den Regisseur Willi Schmidt, seine "sicheren Grenzen und Weiten". Es steckt darin jedoch auch der Versuch, sowohl qualitativ wie auch quantitativ, "das größere Leben um uns" einzubeziehen. Hier ist ein

theatergeschichtlich wesentlicher Schritt gelungen, auf den noch ausführlich einzugehen sein wird.

Willi Schmidt entwickelt sich somit von der einen Position (der Siebenmarks) zur anderen (zu der Fräulein Isenbarns), um bei dem Vergleich zwischen den beiden Barlachschen Hauptfiguren zu bleiben.

In seinem Essay DIE ANDERE WIRKLICHKEIT - auf dem Adjektiv hat die besondere Betonung zu liegen -, schreibt Schmidt:

"James Joyce läßt seinen Stephen Daedalus sagen: 'Die Geschichte ist ein Alptraum, aus dem ich zu erwachen versuche.' Ottilie in Goethes 'Wahlverwandtschaften' notiert in ihr Tagebuch: 'Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.'
Es könnte sein, daß meine Suche nach der anderen Wirklichkeit sich (...) zwischen diesen beiden Erkenntnissen bewegte, und es hat den Anschein, als solle es bis in alle Zukunft dabei bleiben."

(In: Alltag in der Weimarer Republik/ Erinnerungen an eine unruhige Zeit, hg. v. Rudolf Pörtner, ECON Verlag, 1990; veröffentlicht unter dem von Willi Schmidt nicht autorisierten Titel 'Von Elbflorenz nach Spree-Athen'; 268)

Damit wird der Schutzraum der Kunst für Willi Schmidt ganz deutlich.

Aber auch noch etwas anderes ist sichtbar und zwar in dem auch in die "Maximen und Reflexionen" aufgenommenen Satz aus Ottiliens Tagebuche: Es hat dort nämlich den Anschein, als sei die Kunst ein Nebengleis des Lebens, als würde sie an einem bestimmten Punkt abzweigen, müsse aber dann schließlich wieder in den Hauptstrom des Lebens einmünden. Der Titel des Essays sagt im Grunde nichts anderes. Er behauptet: es gibt nicht nur die Wirklichkeit, der wir tagtäglich ausgesetzt sind, sondern noch die Wirklichkeit, man kann sagen: des Schutzraums, des Bezirkes der Kunst (Gründgens hat es 'das Planquadrat' genannt, - 2), in seinem Fall des Theaters. Und das bezieht sich nicht nur auf das Theater als Gebäude oder Institution, sondern auch vor allem auf das, was auf der Bühne zu sehen ist und wie es zu sehen ist.
Das Abzweigen, von dem gesprochen wurde, läßt sich noch genauer bestimmen: es wird in dem Text des James Joyce deutlich. Der Anlaß und der Grund: Das Erlebnis der Geschichte als ein Alptraum; die verlogene bürgerliche Welt u n d der Krieg.

Nach den Hungerjahren des Ersten Weltkriegs muß die Nachkriegsinflation und wenige Jahre später die Weltwirtschaftskrise durchgestanden werden:

"Es hat eine gewisse Ironie für mich, daß mein Vater, ein überaus korrekter Mann, sich jetzt, während der Inflation, als Prokurist der Dresdner Bank mit Geldgeschäften befassen muß, eine Sphäre, die mir ganz fremd ist.
Mir wird bewußt, daß ich mir in all der Wirrnis der Zeit e i n e a n d e r e W i r k l i c h k e i t suchen muß. Aber wo ist sie zu finden?
Ich sehe in der Kunstgewerbeschule eine Ausstellung von Bühnenentwürfen und bin so fasziniert, vor allem von den Modellen, daß ich wie in einer Erleuchtung weiß - diese magische Welt wird dein Arbeitsfeld sein. Ich bin siebzehn Jahre alt. (...) mein Vater verliert seinen Aktienbesitz (...) fortan muß im Haushalt gespart werden. Warum nicht? Ich verschwende keinen Gedanken daran, weiß nur eins mit Bestimmtheit: daß ich zum Theater gehen werde und niemand mich davon abbringen kann."

(Von Elbflorenz nach Spree-Athen, a.a.O., 260)

Die Abzweigung entspricht dem Leben in der Kunst, für die Kunst, des Theaters, als Sonderbezirk. - Im täglichen Leben würden wir von "Extrawurst" sprechen. "Extrawurst" hat im Deutschen allerdings eine negative Konnotation; im Gegensatz zu ‚Sonderbezirk', dem gleichzeitig etwas Tempelhaftes anhaftet. Damit ist eine ersatzreligiöse Auffassung der Bühne eingeschlossen, die früher durchaus verbreitet war. - Karl-Heinz Lick, der als Inspizient des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg einige Inszenierungen Willi Schmidts betreut hat und sich viel mit ihm unterhielt, berichtet, was Schmidt von den Gefühlen sagte, die man damals hatte, wenn man sich überhaupt der Bühne näherte, welches Herzklopfen man bekam, daß man sich höchstens auf Zehenspitzen zu nähern wagte, während jetzt allgemein nur über die Bühne gelatscht würde. (3) Ähnliches berichtet auch Ernst Schröder, für den Heinrich George "ein Gott" war; ein Schauspieler, von dem Quadflieg sagt, daß man von ihm zunächst zu lernen hatte, überhaupt auf

der Bühne neben ihm zu sein und existieren zu können. (4) - Der junge Hans Caninenberg erzählte, Boleslaw Barlog sei ihm 'wie ein Gott' vorgekommen, als er ihn in Stuttgart aufsuchte, um ihn zu engagieren. (5) - Man könnte auch noch den Schauspieler Dieter Laser anführen, der Goethes "Faust" als Anti-Bibel gegen sein kirchliches Elternhaus auswendig gelernt hatte; der, wenn gebetet wurde, Verse aus dem "Faust" sich dagegen innerlich aufsagte, später dann als Statist am Hamburger Schauspielhaus anfing, unter Gründgens, und nun erstmals neben den, wie er sagt: "Göttern Quadflieg, Ullrich Haupt, Sebastian Fischer" etc. stehen durfte, von Gründgens zu schweigen. (6)

Und Willi Schmidt berichtet in seinem Essay zu Jürgen Fehlings 100. Geburtstag "Theater als Bekenntnis": "Als ich (...) ihm begegnete, war ich 19 Jahre alt, er aber in seinem 44. Lebensjahr. Wie sollte er, der einer anderen Generation angehörte, mir nicht wie Jupiter erscheinen? Allmählich hatte ich bei niederen Diensten zu lernen, daß das Joviale jäh umschlagen konnte ins zürnend Ungeduldige, daß barocke Fülle sich in ihm mit protestantischer Strenge paarte, daß er pathetisch und märkisch nüchtern, hochherzig und pedantisch, schonungslos und zärtlich, ungerecht und nachsichtig sein konnte, - und all dies quasi von einem Augenblick zum anderen."

(In: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, hg. v. Gerhard Ahrens, Quadriga Verlag, Berlin, 1985, 186 ff.)
- (Hinzugefügt werden soll noch, daß "jovial" sich ableitet von der lateinischen Bezeichnung "jovis" für Jupiter.)

Schmidt war neunzehn Jahre alt, als er erstmals im Staatstheater ein- und ausgehen konnte. Und er betont immer wieder, daß die großen Meister, von denen er lernte, also Fehling, Gliese, Hilpert, Gründgens, eine halbe bis eine Generation älter waren als er. Also schon hier: der sichere Raum; trotz allen Herzklopfens von ihm so empfunden. Noch bei seiner letzten Inszenierung in einem richtigen Theater, der Inszenierung von O'Neills FAST EIN POET, seiner ersten Inszenierung, das sei am Rande erwähnt, die von mir selbst gesehen wurde, Premiere war am 25.8.1984 im Thalia Theater, Hamburg, noch bei dieser späten Inszenierung, betont Schmidt in einem Dankesbrief an Joana Maria Gorvin - und gewiß nicht nur, weil es sich hier um Fehlings frühere Lebensgefährtin handelt - daß er doch das gute Gefühl habe: Fehling, dem Meister, gerecht geworden zu sein. - Es heißt wörtlich:

"Liebste Joana, ich will Dir herzlich danken für das schöne beziehungsreiche Schinkelbuch, mit dem 'Lesezeichen', das eine große Freude ist. (...) Daß ich Dich in meinen Armen halten konnte, als Du nach Deborahs mit Beifall überschüttetem Abgang, Tränen des Glücks in den Augen hattest, wird von nun an eine unvergängliche Erinnerung sein für einen Mann, der am Dasein zu ermüden begann und nun wieder weiß, warum er diesen schwierigen Beruf ergriff. Ein verwirrender Abend - und ein Geschenk. Um dieses Augenblicks willen habe ich auf Deiner Mitwirkung bestanden. Wie belohnt ich war! (...)"

Und die Gorvin erwidert:

"Liebster Bill, es ist nicht leicht auf einen so wunderbaren Brief zu antworten (...) Ich dank Dir für (...) die schöne, reiche harmonische Arbeit. Schon Deine Anwesenheit regte an Bestes zu suchen und zu finden. Die Phantasie wurde angetrieben immer weiter einzudringen in die Welt wie der Dichter sie sah (...) Und so gelang es, was heutzutage selten ist, eine Premiere zu spielen, bei der - mit Hilfe auch des lieben Gottes - die Konzentration nach den reichen Proben vorhanden war.
Ich war sehr glücklich, und viele Premieren im Geiste des Gendarmenmarktes zogen beim applaudierten Abgang blitzartig durch Hirn und Herz; ich dachte, Fehling hätte geschmunzelt und hätte das akzeptiert! So kamen die Tränen der Erlösung und Glück von allein und der Gang von der Bühne endete so selbstverständlich und freudig in Deinen Armen mit dankbarer Gelöstheit, daß es gelang! (...)"

(WS - JMG, 28.8.1984; JMG - WS, 10.9.1984; in: Joana Maria Gorvin, Eine Dokumentation, hg. v. Edda Fuhrich u. Dagmar Wünsche, Langen-Müller, 1995; 193)

- Ein Buch über Schinkel bedeutete sofort den Bezug zum Staatstheater am Gendarmenmarkt, das Schinkel, nachdem der von Carl Gotthard Langhans 1801 errichtete Vorgängerbau, der von den Berlinern seiner äußeren Form wegen "der Koffer" genannt wurde, bereits 1817 wieder abgebrannt war, von 1818-21 schuf.
- Es geht aus den beiden Briefen nicht ganz deutlich hervor, ob die Gorvin Schmidt auf die Tradition zum Gendarmenmarkt oder zu Fehling festlegte, eventuell um seine Eigenständigkeit in Frage zu stellen oder auch nach so langer Zeit noch nicht aufkommen zu lassen (wofür möglicherweise schon die Anrufung des "lieben Gottes" spricht) - hat nicht auch der Name 'Bill' für Willi Schmidt etwas Kindliches, so als

würde er ewig der flinke Assistent am Staatstheater sein? - oder ob sie in ihrem Verhalten nur Äußerungen Schmidts auf der Probe folgte, auf die dann das Schinkelbuch die Antwort war. Die Entscheidung hierüber ist aber zweitrangig. - Die Briefe beweisen ein Einverständnis, und Schmidt hat an anderen Orten keinen Zweifel darüber gelassen, daß er sich der Tradition und Überlieferung verpflichtet gesehen hat, daß sie ihm ein Bedürfnis war.

Ein Satz, der für Schmidt eine große Bedeutung hatte, den er deswegen häufig zitiert, ist ein Satz Franz Kafkas, der folgendermaßen lautet:

"Die geringste Abweichung vom Zustand der Vollkommenheit ist schon Schuld." (7)

Willi Schmidt kommentiert:

"Das ist ein furchtbarer, furchtbar wahrer Satz; er gilt im Ethischen wie im Ästhetischen, aber er ist auch ein Satz des moralischen und des künstlerischen Rigorismus, mit dem man, als Mensch zumindest, nicht leben kann."

(WS-BD, 25.1.1979)

Das ist ein Homburg-Schicksal, auch ein Hamlet-Schicksal; das Schicksal also zweier junger Männer, die über den "moralischen" und politischen "Rigorismus" ihrer Umwelt nicht oder nicht ungeschoren hinwegkommen. Auch Goethes Tasso muß noch erwähnt werden, der, in seiner eigenen Welt in Frage gestellt, von der Welt der Politik bedrängt wird, die für einen "tatenarmen und gedankenvollen Menschen" (8) kennzeichnenden Worte spricht -- und damit auch seine Entscheidung gegen die brutale Männerwelt der Staatslenkung und Wirtschaftsränke äußert:

"Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näherspinnt.
Das köstliche Geweb entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen."

(V/2/Vers 3081 ff.)

Willi Schmidt:

"(...) man wird sehr einsam anhand einer solchen Text-Partitur, man wird auf bestürzende Weise inne, daß Tassos Situation offenbar eine Ur-Situation ist, von Anbeginn vorgegeben und unabänderlich: der Genialische, Jähe, Unkalkulierbare, Sich-Selbst-Aussetzende, dämonische Kräfte Heraufrufende, (die ihn zerbrechen können, das nimmt er um des Werks willen in Kauf) – und ihm gegenüber eine Gesellschaft, die sich mit ihm schmückt, ihn zur Repräsentation benutzt und mäzenatisch korrumpiert."

(WS-BD, 10.11.1978)

Goethe selbst hat das Stück (und über den Homburg, über Hamlet, über 'Michael', bzw. Arnold Kramer ließe sich etwas Ähnliches sagen), einer Überlieferung Caroline Herders gemäß als "Disproportion des Talents mit dem Leben" bezeichnet. (9)

Willi Schmidt dazu:

"Goethes 'Tasso' erschien 1789 - in dem Jahr, in dem die französische Revolution ausbrach. Fast kann man vermuten, daß er sagte: was geht mich das an! - So egozentrisch, so versessen aufs Eigene, so verbohrt in sich selbst sind sie, die Künstler; ich kann's auch nicht ändern, den Weltverbesserern zum Tort, denen diese uneingeschränkte Autonomie immer und ewig ein Dorn im Auge ist."

(WS-BD, 20.10.1977)

Diese Autonomie des Künstlers muß aber finanziert werden; sie ist ein Luxus. Der 'Spielraum' - das gilt

insbesondere für das Theater - muß erworben, und, wenn er erkämpft wurde, erhalten werden. Kontemplatives Leben - und die Bühne ist, wenn man an den durch Schmidt häufig zitierten Aphorismus des Novalis denkt, das Theater sei die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst, nichts anderes - trotz allem Handwerk und Fleiß und technischem Können, darin unterscheidet es sich, trotz Tourneetheater, von der Film i n d u s t r i e - es muß durch besondere Zuwendungen ihm dieser Freiraum, 'Spielraum' garantiert werden. - Gründgens sagt in einem Interview mit dem Spiegel: daß Brahm und Reinhardt sich 'heute' (also 1958) ohne Subventionen "in keinem Winkel der Bundesrepublik halten könnten". (10) - Diese 'Finanzierung' soll aber nicht nur als eine Geldangelegenheit verstanden sein, sondern sie besteht im Fall Willi Schmidts auch darin, sich den Luxus leisten zu können, im Kunstbezirk zu leben, weil, beispielsweise, Alltägliches von seiner Ehefrau erledigt werden konnte, erledigt wurde; ein Luxus mithin.

Es muß zusammengefaßt werden:

- Die Kunst wird angesehen als ein Parallelgleis zum Leben.

- Dann sollte es eine Abzweigungsstelle geben und einen Punkt, wo es schließlich wieder zu einer Zusammenführung kommt.

- Es wird demnach auch einen Wechselpunkt geben, an dem der abzweigende Arm wieder zum zurückführenden wird.

- Da anzunehmen ist, daß zwischen dem Kunst-Leben und dem Leben, das für gewöhnlich als die alltägliche Wirklichkeit angesehen wird, ein Spannungsverhältnis besteht, - Schmidt vertritt die Auffassung, die Realität der Kunst überwiege die äußere Realität, - muß der Künstler um die Zeit dieses Wechselpunkts am tiefsten, intensivsten in der Kunst sich befinden, muß da sein künstlerischer Höhepunkt anzunehmen sein.

Es soll noch ein anderes Beispiel aufgeführt werden, um diese Spannung, sagen wir zwischen zwei Realitäten deutlich zu machen und um die Leistung und Selbstbehauptung der Kunst nicht immer nur an den herkömmlichen Bezirken der Kunst aufzuweisen: Marion Gräfin Dönhoff hat statt einer Arbeit über den Marxismus, wie sie vorhatte, von ihrem Doktorvater die Aufgabe bekommen, eine Entwicklungsgeschichte ihres ostpreußischen Hauses zu erstellen. So wurde sie zur Dokumentarin eines Lebens, das es schon bald nicht mehr geben sollte. - Sie faßt das in den knappen Satz zusammen:

"Ich war ihm damals oft gram ob der langwierigen und komplizierten Untersuchungen, die das involvierte. Heute weiß ich, wieviel Dank ich ihm und seinem Einfall schulde, der mir dazu verhalf, die Geschichte von Friedrichstein wirklich eingehend zu studieren - also geistig von ihm Besitz zu ergreifen, bevor es materiell verloren ging."

(Marion Gräfin Dönhoff, Namen die keiner mehr nennt, dtv 247, 1983; 84)

Nach der Wende machte das ZDF zusammen mit Marion Gräfin Dönhoff eine Reise in das ehemalige Ostpreußen, und dort nach Friedrichstein, dem ehemaligen Stammsitz der Dönhoffs. Und die Dönhoff wies ihre Begleiter darauf hin, wie es eigentlich hier sonst und früher gewesen sei. Sie wurde gefragt: was denn jetzt für sie die Realität sei, ihre Vorstellung oder die desolate Wirklichkeit, die sie nun vor Augen habe? Ihre Antwort: Meine Bilder im Kopf; ihre Vorstellung, ihre Erinnerungen. (11)

Die Forderung Willi Schmidts nach der Autonomie des Künstlers und der Autonomie der Bühne im besonderen wird jedoch relativiert durch seine Forderung und sein eigenes Bedürfnis nach Tradition. Damit ist offensichtlich, daß jetzt nicht mehr allein das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und täglicher Wirklichkeit zu bewerten ist, sondern auch noch ein Spannungsverhältnis zur Vergangenheit ((beides spiegelt sich schon in den Zitaten als Motto dieser Arbeit)). Eine vertikale Spannung tritt zur horizontalen hinzu. Es wird also nicht nur gefragt: wie künstlerisch ist das, was vorliegt, sondern auch: wie verhält es sich zum Werk seiner Lehrmeister; wie eigenständig ist es?
- Es ist möglich, in dieser Relativierung eine Schwäche zu erkennen, indem Willi Schmidt sich eben nicht so verhält, wie er es über Goethe gemutmaßt hat, als es um die Veröffentlichung des "Tasso" im August 1789 ging, nämlich:

"Was geht mich das an!" ((WS-BD, 20.10.1977))

- Jedoch trifft das lediglich auf den Willi Schmidt vor und dann wieder nach seiner Zusammenarbeit mit Klaus Kammer zu, wie noch zu untersuchen und darzulegen sein wird.

- Man kann folglich erkennen, daß die Verpflichtung gegenüber einer Überlieferung eine Hilfe darstellt, eine Krücke könnte man bösartig überspitzt sagen, aber natürlich auch einen Energiezuwachs von rückwärts, weil der Rücken gedeckt ist. (Er ist in Willi Schmidts Fall auch dadurch gedeckt, daß er ein sehr fleißiger und aufnehmender Schüler seiner Lehrmeister war, einer, der sich, so mit ihrem Rüstzeug ausgerüstet, auf den Weg in die Zukunft machte; machen konnte.)

- Zur besseren Übersicht sollen einige Komponenten des Weges unterschieden und charakterisiert werden:

1). 'Das größere Leben um uns'/ der Rahmen/ das Rüstzeug (= Fehling),

2). Innenraum (vgl. Kapitel II),

3). Der Weg mit diesem Rüstzeug (vgl. Kapitel VII und VIII),

4). Der gelungene Versuch, die Krücke loszuwerden (= die Arbeit in New York und mit Klaus Kammer) (vgl. die Kapitel III, IV, VII, VIII und IX),

5). 'Bleiben in der Kunst' (vgl. Kapitel IV),

6). Trost der Überlieferung (vgl. Kapitel IV),

7). Unabhängig werden vom Urteil anderer (vgl. Kapitel IV),

8). 'Letzte Botschaften' (vgl. Kapitel IV und IX),

9). Ende; Verlust des Theaters; und neue Unterkunft (vgl. Kapitel IV und IX).

Zu der Tatsache, daß die Überlieferung auch eine Tröstung bedeutet, indem die alte Sicherheit der Lehrzeit wieder aufgefrischt wird, äußert sich Willi Schmidt in einem Brief:

"Wenn ich irgend Zeit finden kann, will ich in's Museum gehen - es hängen dort ((in Wien)) ein paar Bilder, die ich von Zeit zu Zeit wiedersehen muß, um mich zu vergewissern, was es mit 'der Kunst' auf sich hat und wie sie mir unentbehrlich ist zum Überleben in einer Zeit, die sich mit jedem Jahr weiter von dem entfernt, was Überlieferung an Mahnung, Forderung, Tröstung, Herzerhebung für uns bereit hält."

(WS-BD, 25.12.1978)

Tröstung; Lebenshilfe. Das erinnert an ein Kind, das manchmal für einen kurzen Moment die Zärtlichkeit, den kurzzeitigen Körperkontakt von dem ihm bekannten Erwachsenen sucht und dann wieder sich löst und weiterspielt, als würde es in kurzen Abständen sozusagen seine Batterien aufladen müssen. Das bietet die Überlieferung für Willi Schmidt. - Das Zerstören von Zeugnissen der Überlieferung, sei es zum Beispiel der Abriß eines wohlgestalteten Hauses, das profitableren Bebauungsabsichten im Wege steht, womit aber ein Stück Kultur verschwindet, woran der Bauunternehmer allerdings keinen Gedanken verschwendet, ebenso wie er nicht bedenkt, daß der Kreis der Zerstörung schließlich auch - und sei es in einer anderen Form, auf einer anderen Ebene und nach Zeit - das Gebiet erreichen muß, in dem er selbst heimisch ist, - bedeutet aber noch etwas Gravierenderes: Diese Kulturauslöschung bedeutet, daß wir zu dem Weg, den wir gegangen sind, nicht mehr stehen; seine Auslöschung bedeutet seine Negation. - Wenn es stimmt, was fast schon zur stehenden Redensart geworden ist, daß es ohne Vergangenheit keine Zukunft gebe, dann kann man sich ausrechnen, daß die zunehmende Zerstörung der Rückschaumöglichkeiten schließlich zu einem Stillstand führen wird. - Wie weit durch diesen Weg dann als Ersatz entsprechend Neues entstehen kann, wird man erst im Nachhinein, also dann, wenn es zu spät ist, wenn die Einsicht nicht mehr viel nützen kann, erkennen. - Im übrigen fragt es sich, ob es nur möglich ist (denn nur darin könnte ja ein Positivum liegen), die Krücke zu verlieren, indem die kulturelle Umwelt, im weitesten Sinne, sukzessive zerstört wird. - Beschränkt man sich auf die bauliche Umgebung, muß man fragen: Wenn das so ist, wenn ein krückenloser Mensch nur durch die Zerstörung des Lebensraumes, nur durch einen Verlust an Proportionsgefühl und Schönheit erzwungen werden kann: sind dann Menschen, die in einer historischen Stadt leben, die das Glück hat,

flächendeckend unter (wirksamem) Denkmalschutz zu stehen, also die etwa in Rom leben oder in Prag oder Paris: sind die nun von diesem Fortschritt zur Krückenlosigkeit ausgeschlossen, weil es ihnen nicht möglich ist, die sie umgebende Überlieferung zu zerstören? Die Frage soll hier gestellt, aber nicht beantwortet werden; das würde eine eigene Untersuchung verlangen. Für d i e s e Untersuchung ist maßgeblich, daß Willi Schmidt sich der Überlieferung verpflichtet sah, daß er das Erlebnis der Überlieferung, wenn er es von außen, also in anderen Fällen zu beobachten Gelegenheit hatte, als Selbstvergewisserung und Tröstung empfunden hat.
Es ist allerdings möglich, daß die bewußte Selbstverpflichtung auf die Überlieferung, die er aufzunehmen Gelegenheit hatte oder aufzunehmen veranlaßt war, nur deswegen später balsamische Wirkung auf ihn haben konnte, weil er letztlich oder besser dauerhaft über sie nicht hinausgekommen; sich ihr (wieder) unterworfen hatte: Dem ihm gegebenen Raum mit seinen "sicheren Grenzen und Weiten".

Das widerspricht nicht der Annahme, daß (auch) Schmidt sich am Wechselpunkt am tiefsten in der Kunst befunden habe, daß er da also so frei von der Überlieferung war, daß er selbst nun Überliefernswertes erzeugen konnte. Außerdem muß hier unterschieden werden zwischen der Zeit v o r diesem Wechsel- und ‚Tiefstpunkt' in der Kunst und der Zeit d a n a c h. Die hier zitierte briefliche Äußerung stammt von 1978, aus einer Zeit also, in der Willi Schmidt, jahreszeitlich gesehen, im Herbst stand.

- Aber es soll noch ein zweiter Blick auf die Parallelsetzung von Willi Schmidts künstlerischem Weg zu der Entwicklung eines 'Prinzen von Homburg', eines 'Prinzen Hamlet' oder eines 'Torquato Tasso' geworfen werden: Tasso ist nicht nur der Träumer innerhalb der "sicheren Grenzen und Weiten" am Hof von Ferrara, sondern er ist hitzig und verhält sich standeswidrig, als er sich der Prinzessin zu sehr nähert; Tasso verstößt gegen das Gesetz - die Etikette des Hofes - und wird entwaffnet wie der Prinz von Homburg, ohne indessen rehabilitiert zu werden. - Homburg geht einen Schritt weiter: er übertritt seinen Befehl wissentlich und fordert dabei noch von seinen Untergebenen diktatorisch Gehorsam; er verläßt so den "Zustand der Vollkommenheit". - Es muß hier allerdings gesagt werde, daß es auffällt, daß von der Vollkommenheit als von einem 'Zustand' gesprochen wird: von etwas Statischem. Mithin muß jede eigenständige Regung mit diesem Zustand in Widerspruch geraten. Es fragt sich, ob aber 'Regung' die Voraussetzung der Eigenständigkeit ist. - Sollte indes Eigenständigkeit Voraussetzung sein, sich zu regen, müßte diese Eigenständigkeit erst erworben worden sein. - Durch eine Verweigerung und Abkehr vom Verlangten vermutlich, aber so angestellt, daß sie nicht v o r der Eigenständigkeit noch zur Selbstvernichtung würde. Unter 'eigenständiger Regung' müßte man dann bereits die oppositionelle Abkehr verstehen, die im Statischen unmöglich wäre. - So ähnlich lautet ja dann auch das Ergebnis des 'Homburg'. (12) - Hamlet geht so weit nicht. Er beschränkt sich darauf, seine Gegebenheiten zu erkennen und über sie zu reflektieren.

Willi Schmidt hat nicht revoltiert. Er war ein gelehriger Schüler - und wenn sich je in ihm etwas wie Revolte geregt hat, so wurde sie im Keim bereits von ihm unterdrückt. Das liest sich jedenfalls aus dem Gespräch heraus, das Gerhard Ahrens 1985 mit ihm über Jürgen Fehling, Schmidts bedeutendsten Lehrmeister, geführt hat. (13) - Bevor jedoch hier einige Stellen daraus zitiert werden sollen, muß noch auf Friedrich Luft hingewiesen werden, der von Willi Schmidt als von einem "unruhig konservativem Geist" sprach und damit zu einem ähnlichen Ergebnis kam.

(Die Welt, 19.1.1985)

Es wird noch einmal daran erinnert, daß Willi Schmidt über Fehling sagte, daß er ihm, das habe ja gar nicht anders sein können, als "Jupiter" erschien, und es wird ebenfalls daran erinnert, daß diese Konstellation dem Verhältnis Homburg - Kurfürst ähnelt. Auch Fehling steht zwar in einer Tradition. Darin kommt ihm Schmidt also nach. Aber im Gegensatz zu Schmidt verfügt Fehling über den, wie Willi Schmidt es formuliert, "schier unglaublichen Reichtum an Emotionalität". --- Als "Berserkertum" hat es Hans Mayer bezeichnet. (14) - Hinzu kommt, daß Fehlings Geistestätigkeit, Geistesproduktion muß man eigentlich sagen, von einer Höhe ist, die sich in ihren Einfällen sozusagen überschlagen kann, der mithin -- und das klingt jetzt nach dem üblichen Klischee, aber das Klischee hat seinen Wahrheitsgrund -- die Bezirke des Wahnsinns eröffnet sind; Tendenzen, die dann später überwiegend wurden. -- Dafür sollen drei Beispiele gegeben werden:

Der Schauspieler Erwin Faber erzählt: "Vom Parkett aus hat Fehling Regie geführt. Oft sprach er in Bildern. Zum Beispiel, einem Schauspieler rief er zu: 'Herrgott, Du kommst da heraus, als ob Du in einem Begräbnis mitgingst.' Lauter solche Bilder fielen ihm ein. Da habe ich gemerkt, daß Fehling irgendwo irritiert war. Aber positiv, hier noch ganz positiv. Er war ja ein gescheiter Mensch, und

die Bilder flossen von ihm weg wie von einem Quell aus dem Gehirn. Bild auf Bild. Und er freute sich daran, das merkte man. Er genoß es, daß sein Gehirn so fließend funktionierte. (...) Im Grunde genommen war das großartig. Aber es war ein Vorbote - möchte ich sagen - von etwas Unheimlichem."

(In: Das Theater des deutschen Regisseurs..., a.a.O., 68)

Der Dirigent Sergiu Celibidache faßt seine Eindrücke von Fehling so zusammen: "Die nie zu minder kommende Fülle, vor der die meisten nicht wußten, wie sie sich retten konnten und in lahmer Passivität erstickten, war der eigentliche Grund für die unzähligen falschen und feigen Auslegungen seiner Identität. (...) Wer konnte sich ein Gebiet denken, wo dieser Riese, der kein Zuhause hatte, nicht zuhause war? (...) Da wir aber alle nicht desselben fähig waren, entstand diese von allen Warten der Beobachtung legalisierte, Ruhe stiftende Idee: 'Fehling ist eine sehr interessante Persönlichkeit, aber, mit Verlaub, ein bißchen verrückt.' (...) Kein Wunder, daß Psychiater, diese ehrlichen Finder der Schlüssel, die keiner verloren hat, auf Grund der bestehenden Erfahrungen und Kategorien ihn packten und das Nichtkategorisierbare mitkategorisierten."

(In: Das Theater des deutschen Regisseurs..., a.a.O., 55 ff.)

In seiner Laudatio auf Fehlings 75. Geburtstag, 1960, den Gründgens im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg feierlich begehen ließ, sagte er: "Für uns (...) bist Du unhandlich und unbequem (...) aber Du bist zeit Deines Lebens immer um das entscheidende Stück begabter gewesen, als Du unhandlich, schwierig und unbequem warst. (...) Ich habe entsetzlich unter Dir gelitten (...) Mit Dir zu leben, sich neben Dir zu behaupten, mußte man alle Kräfte in sich mobilisieren (...) Durch welche Himmel und Höllen hätte ein Theaterleiter nicht zu gehen, wenn er eine Persönlichkeit wie Jürgen Fehling zu bedienen hat! (...)
Du hast uns gelehrt, daß es in einem Kunstwerk keine Nebensächlichkeit gibt. (...) Laß mich Dir ein kleines Beispiel ins Gedächtnis rufen, das illustriert, was ich meine: Einmal wolltest Du für eine Deiner Inszenierungen große Doggen haben. Sie wurden beschafft, aber sie bellten nicht so, wie Du wolltest. Du hast Dich mit diesen Hunden eingeschlossen und ihnen einen ganzen Vormittag vorgebellt. Ich weiß nicht mehr, ob die Hunde aufgetreten sind. Aber ich bin sicher, daß sie zum Schluß so gebellt haben, wie Du wolltest. - Natürlich ist diese Geschichte komisch, wenn man sie aus dem Arbeitsprozeß herauslöst. Und natürlich hätte ich damals lieber gesehen, Du hättest diesen Probenvormittag benutzt, um mit den Schauspielern zu arbeiten. Aber von Dir her gesehen war es weder komisch noch ein Zeitverlust, sondern eben die Bemühung, auch diese Nebensächlichkeit hauptsächlich zu behandeln (...)"

(In: Das Theater des deutschen Regisseurs..., a.a.O., 149 ff.)

Die angeführten Zitate können zwar die sogenannte 'Verrücktheit' Fehlings belegen, aber gleichzeitig auch seine komplexe Persönlichkeit deutlich machen. Diesen Umfang - die Bezeichnung eines 'Jupiter', des höchsten Gottes in der griechisch-römischen Mythologie, wird nicht einem jeden zuteil – auszuhalten, mit ihm umzugehen, war Willi Schmidts Aufgabe, als er Fehling als Student, eben dem Gymnasium entwachsen, assistierte; 1941 erstmals als mittätiger Bühnenbildner anläßlich dessen Inszenierung von PRECIOSA, einem nicht sehr bedeutenden, wenig umfangreichen Stück von Pius Alexander Wolff, einem Schauspieler aus Goethes Weimarer Hoftheater, von 1811 ((UA 1821, im Schauspielhaus Berlin)), das am 1.3.1941 ebendort wieder am Gendarmenmarkt Premiere hatte. - Willi Schmidt erinnert sich:

"(...) kommt es aus einer unmittelbaren Vitalität, das kam es bei Fehling auch, aber eben nur 'auch' (...) Er ist nicht denkbar ohne so eine Regie-Besprechungs-Anmerkung: 'Mach mir eine Kollage der deutschen Romantik!' - voraussetzend, daß man darin bescheid weiß. Das hatte man zu sein, oder man gehörte nicht in seinen Dunstkreis. Da war man eben ein 'Wicht' und hatte nichts da zu suchen."

Gerhard Ahrens äußert sich, in dem selben Gespräch, noch einmal über das Revolutionäre, das mit Fehling verbunden war: "Was beim Fehling so war, daß er sich Sachen herausgerissen hat, und wenn man revolutionäre Sachen macht oder kühne, genau wissen, wenn man's dann auch kalkuliert tut, das geht d a gegen, d a gegen. Es sind ja immer Positionsbestimmungen. Deshalb die Tradition und trotzdem radikal sein. Weil das viel mehr Mut, glaub' ich, erfordert."

Schmidt: "Also Sie sprechen mir wirklich aus dem Herzen (...) Nur Umstürzler zu sein, ((ist zu wenig)). Man muß ja wissen, was man umstürzt. Bei Fehling ist das ja eine Essentia. (...) ich weiß nicht, wem ich da so dankbar zu sein habe (...) daß ich überhaupt in so frühen Jahren mit ihm diese Begegnung hatte.

Zunächst mal, als Assistent ist fast schon zu viel gesagt, als Kaffeeholer aus der Kantine, als demütigstes kleines verkrochenes Wesen, der sich im Parkett irgendwo hockte, um diese gigantische Arbeit mitzuerleben, bis er allmählich herangezogen wurde und gesagt wurde: 'Anstatt daß du da faul herumsitzt, dann mach' mir mal das und das...', was man hospitieren heute nennt, und gleichzeitig aber zu studieren, nicht. (...)
'Also dieser Junge', der ich ja fast noch war, 'der gefällt mir aus den und den Gründen und den will ich mal eine Weile an meiner Seite haben, und dann werden wir ihn mal testen, ob der auch was taugt, und dann werden wir ihn behalten, wenn er den Test bestanden hat, dann werden wir ihm was zumuten, und dann soll er mal sehen, daß das Theaterspielen nicht nur ein Spaß ist, sondern auch eine große Anstrengung.'
Bei Fehling konnte das auch zu einer Überanstrengung werden. Und das geschah dann zunächst mal ganz in der aktiven Arbeit im Gefolge von Rochus Gliese; Rochus Gliese hat ja große Aufführungen mit ihm gemacht, und ich habe die Modelle gebaut und hab' technische Zeichnungen gemacht und mußte sehr, sehr fleißig sein, weil ich mein Studium ja auch noch zu absolvieren hatte, Philosophie im Hauptfach hatte, und bei Nicolai Hartmann in Seminaren zu sitzen und 'ne Dissertation über Schelling zu schreiben hatte. Aber das alles erzähle ich nicht, um mich zu berühmen, sondern um den Background herzustellen, in dem damals Theater gemacht wurde (...) Ich war immer entweder, ja, aufnehmend wie ein Schwamm oder mittätig, bei den größten Maßstäben, ja."

Also der kleine, "demütigste" Helfer, den Fehling da an seiner Seite hatte, dabei aber so wach und gescheit, daß er Fehling durchaus folgen, und so begabt, daß er dem Meister etwas bieten konnte.

Ahrens fragt danach, ob es in der gemeinsamen Arbeit eine Gleichberechtigung gegeben habe?

"(...) bis es dahin kommt, sind unendliche Gespräche nötig, vieles wird verworfen, was schon einmal ganz plausibel schien und einem gefallen hat, das mutete er einem zu, auch mit einer wirklichen Brutalität: 'Das mußt du vergessen, das haben wir mal gedacht, das ham wir mal... da hast du schon mal Zeichnungen gemacht, was soll das, das ist doch dummes Zeug. Die Versatilität setzte er auch voraus: 'Wenn du das nicht leisten kannst, wenn du so stolz auf diesen Kram bist, der überhaupt noch nicht zureicht, dann ist es dein Fehler. Also laß, komm, reden wir doch davon nicht mehr. Das ist es noch nicht.'
Und dann hatten wir aber, Rochus Gliese und ich, wir haben auch so kleine Listen dann gehabt, die er, glaube ich, nie gemerkt hat. In einer Barlach-Inszenierung - ich glaube, es war für den BLAUEN BOLL (Premiere 6.12.1930) - hatten wir ein Sofa entworfen, ich seh das im Modell noch vor mir, das hatte eine ganz asymmetrische Rückenlehne, eine hohe und eine niedrige, so zwei Bögen, und war mit schwarzem Wachstuch bezogen. Und dieses seltsame Möbel haben wir im Maßstab 1:25, habe ich das nachgebaut im Modell, und das haben wir immer wieder in die verschiedensten Modelle reingestellt, ob bei JOHANNISFEUER (Premiere 4.5.1944) oder bei NORA (15.10.1930), und wenn er das kleine Sofa sah, das hatte eine Art Fetischismus, dann war er schon ganz zufrieden. Eine abstruse Geschichte."

Zwischen der Premiere von NORA und der von JOHANNESFEUER, Fehlings letzter Inszenierung am Staatstheater am Gendarmenmarkt, liegen vierzehn Jahre. Es ist fraglich, ob dieses Sofa-Modell so lange in mehrfacher Beziehung seinen Dienst getan haben wird; außerdem lag die NORA-Premiere, Willi Schmidts erste Assistenz bei Gliese und Fehling, noch v o r der des BLAUEN BOLL. Trotz dieser kleinen Unstimmigkeit sollte jedoch dieses Detail an sich nicht in Frage gestellt werden.

"Daß der Gründgens, und das muß man ihm hoch anrechnen, diesen Antipoden bei sich nicht nur geduldet hat, sondern ihm die größten Aufgaben gegeben hat, das ist schon eine tolle Sache, dazu gehört eine große Souveränität. Und in all dem aufzuwachsen, ist ja eine schier unglaubliche Sache in der Retrospektive für mich selbst, viel aufregender, als es damals war, wo ich (darin) mit einer merkwürdigen Selbstverständlichkeit verweilte. So ist offenbar das Leben und so muß man offenbar Theater spielen. Daß das gleich der Gipfel war, das wurde mir erst sehr viel später klar."

Zu diesem Gipfel muß noch später etwas gesagt werden. - Unerbittlich war Fehling besonders auf der Probe: "Für ihn gab es keine Theaterkonvention - ja, deshalb das Unbürgerliche (...) ein Stück wie 'Maria Magdalene' ist ja x-mal gespielt worden, wieso muß Fehling kommen, und wieso ist es dann ein theaterhistorisches Ereignis (...)? (15) Naja, es hat ja auch vor Fehling und neben Fehling nicht ganz blöde Theaterleute gegeben, die das Stück schon mal inszeniert haben, wie geht das zu, frage ich Sie? Weil da Dimensionen aufgebrochen werden, die sie vorher, die zwar bei Hebbel stehen, die vorher aber niemand erkannt hat, und hinzu kommt (...) eben wirklich das unglaubliche Regietalent von Fehling

(...) sie können zehnmal die Vision haben, Brahm hat die auch gehabt und hat sie nicht übertragen können auf seine Schauspieler (...) Er hat ja immer einen Herrn Engel gehabt, der das dann mit den Schauspielern besprach. - Aber Fehling, also da konnten Sie als Schauspieler nur mit heraushängender Zunge und japsend versuchen, so fraulich zu sein, wie er es war, wenn er das vorspielte. Ich habe das ja, zu oft da gesessen am Regiepult als Kaffeeholer und das monatelang, denn er hatte ja damals schon irrsinnige Probenzeiten, die keinem anderen Regisseur zugestanden wurden, und habe das ja beobachten können, mit welcher Unerbittlichkeit auch, das konnte bis zu Tränenausbrüchen führen, bei den Actricen namentlich, aber auch bei den Männern gelegentlich, er bestand darauf, daß das so und so zu sein (habe). - Für ihn gab es - und das ist mir wirklich ins Gehirn gebrannt und davon werde ich auch nicht wieder ablassen - für ihn gab es eine objektive Richtigkeit einer Szene, Wahrheit, ja. - Entweder erreicht man die, dann ist alles gut, oder man erreicht sie nicht, dann muß man so lange daran arbeiten, bis man sie erreicht hat. Und nur wenn man sie erreicht hat, überträgt sie sich auch, sonst bleibt sie hängen jenseits der Rampe und hat keine Ausstrahlung. Und darin war er wirklich ein Visionär und von der gehörigen Strenge auch.
Und es konnte auch, man muß das dazu sagen, damit es nicht so eine fatale Beweihräucherung wird, das konnte auch zu Verkrampfungen führen. (...) diese, wie nenn' ich das, das Evokative bei ihm, das enorm war, das mußte ja in die eigene Substanz verwandelt werden, und wenn die Phantasie nicht ausreichte oder auch das handwerkliche Können nicht ausreichte, dann funktionierte das natürlich nicht. Und Fehling war dann nicht geneigt, ich glaube, das konnte er gar nicht vom Charakter her, einen anderen Weg zu suchen. Jeder andere Regisseur sagt: 'Na gut, das kann der so nicht (...) also muß ich für ihn einen anderen Weg suchen, damit wir am End' doch zu dem Ergebnis kommen, das der Sache dienlich ist.' - Das war nicht drin. - Insofern gab es natürlich auch Schauspieler, man darf das nicht verschweigen, die ihn quasi fürchteten. ((Ruth Hellberg erzählte, daß sie sich vertraglich hatte zusichern lassen, nicht mit Fehling arbeiten zu müssen, was sie nachträglich bedauerte. / Barlog erzählte von Walter Franck, der sich in den Vertrag hatte schreiben lassen, nicht mit Kortner zusammen arbeiten zu müssen. - 16)). - Und es gab auch, das werden Sie immer wieder sehen an den Programmzetteln, diese bestimmte Fehlingmannschaft, eingeschworen, und die auch die Kraft hatten, das auszuhalten, durchzustehen."

Willi Schmidt:

"Wobei ich ganz schnell dazusagen muß, daß selbst die Unerbittlichkeiten, die Quälereien, die es sein konnten, immer aus der Liebe entstanden (...) niemals war das sadistisch oder um sich aufzuplustern. Als Regisseur können Sie das sehr schnell werden, sie können da eine Macht etablieren, ja, wo alle, sie brauchen mich nicht zu lieben, wenn sie mich nur fürchten, hat Caesar gesagt. Also das war Fehlings Sache nun überhaupt nicht, er liebte ja den Schauspieler als Kunstfigur, nicht? - Also wenn er ihn 'quälte', tat er das nie, um ihn zu quälen, er war sich wahrscheinlich der Quälerei auch gar nicht bewußt. ((Fehling sagt selbst: Wir haben uns gegenseitig vergewaltigt - und zwar zum besten! - 17))

Aber ich habe, also so wenig trocken ich hinter den Ohren war, das ist eine Sache, die auch zu den Unverlierbarkeiten gehört, im BLAUEN BOLL, in dem berühmten, der berühmten Aufführung ((Vgl. Fehlings Kommentar dazu! - 18)) gab es eine Schauspielerin, die Melzer ((Margarete Melzer)), und die spielte die, wie heißt sie in dem Stück? Käthe, glaub ich ((Grete Grüntal)), und die hat er also an einem Vormittag wirklich geschunden. Das ist diese sehr schwierige Szene in der Kneipe, wo die Kneipe gleichzeitig die Hölle ist und der Kneipenwirt der Teufel und wie das so bei Barlach zugeht, und die arme Melzer war wirklich am Ende ihrer Kräfte, hat sich so gemüht und sich so geschunden und wollte es ihm zu Dank machen, und es ging nicht, und an einem Satz, zwei Sätzen, kam nicht drüber weg, es war also wirklich qualvoll mitanzusehen. Und ich faßte mir also ein Herz und sagte: 'Herr Fehling, bitte seien sie mir nicht böse, aber ich glaube, sie sollten die Probe mit Frau Melzer heute abbrechen, sie ist am Ende ihrer Kräfte, es ist, glaube ich, sinnlos, wenn sie versuchen, das, was sie sicher absolut richtig...' Kam mit dem Satz gar nicht zuende, denn er schrie mich an: 'Du, der du nicht trocken hinter den Ohren bist, willst mir beibringen, was Regieführen heißt?! Bin ich ein Regisseur oder bin ich ein Gynäkologe?!' - Sprach's, stand auf, schmiß die Tür zu vom Zuschauerraum, und Frau Melzer und ich waren allein.
Und ich sehe sie noch vor mir, Frau Melzer hatte ein verletztes Auge, so eine blonde Mähne, in die wir alle verliebt waren, die hing immer so über dieses... (19) Und da stand sie nun oben auf der Bühne, vollkommen erschöpft. Und ich sagte zu ihr: 'Frau Melzer, ich glaube, sie können nach Hause gehen, Herr Fehling kommt heute nicht mehr.' Und so war es."

Eingangs wurden Vergleiche gezogen, wenn man Willi Schmidts Weg besah, zum Prinzen von Homburg, zum Hamlet, zum Tasso: A u c h hier, bei dieser geschilderten Probe, liegt ja ein latenter

Ödipuskonflikt vor; latent, weil Schmidt sich dieser Problematik nicht bewußt ist, auch nicht bewußt geworden ist, muß man sagen; die Kraft sieht er, die also bis zum Zeitpunkt des Interviews nachwirkt, die Kraft, die er zu dem Wagnis nötig hatte, überhaupt gegen den übermächtigen Fehling seinen Mund zu öffnen, er, der sich selbst als "demütigstes kleines verkrochenes Wesen" bezeichnet; dann die Kraft auch, die Fehling zur Verfügung stand, die Aufgebrachtheit, mit der er brüllt, dann rausstürmt und die Tür hinter sich zuschlägt. Schon ein Verb wie "stürmen" ist, außer dem Wetter, nur einem ungestümen, unberechenbaren bis gottähnlichen, jedenfalls elementaren Wesen zuzuordnen.

Muß das Ödipushafte erläutert werden? Muß gesagt werden, daß Fehling vielleicht auch deswegen so lange und unerbittlich probte - ((die Laien sprechen ja immer von 'proben', die "vom Fach" von 'probieren')) -, um dem jungen und offenbar angehenden Konkurrenten Schmidt einmal vorzuführen, wie man mit einer Frau umzugehen habe? Erst recht mit einer, deren weiblichen Reizen man gegenüber selbst vielleicht nicht völlig unempfindlich ist? Wenn Fehling brüllte, er sei Regisseur und kein Gynäkologe, wird damit die ödipale Situation bestätigt.
Es zeigt aber vor allem, daß Fehling annimmt, Schmidt habe, möglicherweise aufgrund seiner Jugend, genauere Kenntnis über die Intim-Angelegenheiten dieser Schauspielerin gehabt. - Fehling fühlte sich da ausgeschlossen. Seine Schwäche zeigt sich letztlich auch darin, daß er - und noch dazu mit gehörigem Lärm - den Zuschauerraum verläßt.
Zu begreifen, daß nicht immer "die Lauten stark sind, auch wenn sie lautstark sind", wie Konstantin Wecker singt (20), kann Jahre dauern, umso mehr, wenn der andere verehrt und bewundert wird.

Also nicht der Gedanke: Wenn solch ein Aufwand gegen mich getrieben wird, wie gefährlich bin da eigentlich ich??!!
Es ist klar, daß Schmidt sich dieses Herz nicht gefaßt hätte, wäre die Grundsitutation für ihn nicht genauso ödipal gewesen. Denn er erzählt, daß sie alle, also auch er, in die "blonde Mähne" Margarete Melzers "verliebt" gewesen seien. Gerade das mag wiederum einen Auslöser für Fehling gebildet haben, in dieser Weise mit ihr zu probieren; um sich für sein Ausgeschlossensein, auch gegen jene Gruppe Verliebter, was sein Ausruf nahelegt, schadlos zu halten.

Willi Schmidt hat diesen Vorfall als Grenzsituation begriffen, die sich nicht zu wiederholen hatte, und nicht als Machtzuwachs. Sonst hätte Fehling womöglich auch nicht mehr mit ihm arbeiten können.

- In Ergänzung soll hier darauf hingewiesen werden, daß Ernst Schröder eine vergleichbare Situation mit Berta Drews als Partnerin und ihrem Mann Heinrich George als Regisseur erlebt hat. - George probte ebenfalls mit der Schauspielerin und seiner Frau so unerbittlich, daß Schröder protestierte, indem er einen Stuhl ergriff und in den Zuschauerraum schleuderte, auf George zu. - Die Probe wurde abgebrochen. Schröder bekam später einen Anruf aus dem Theater, er solle noch am selben Tag im Hause seines Intendanten vorsprechen. Schröder berichtet, daß er damit gerechnet habe, George werde seinen Vertrag auflösen; stattdessen habe er ihm das 'Du' angeboten und mit ihm Brüderschaft getrunken. -- Damit war, zeitverkürzend gesprochen, für Schröder der Weg ins Bett zu Georges Gattin frei; (eine Intention, die für Willi Schmidt gar nicht relevant gewesen war).

(Vgl. Ernst Schröder, Das Leben verspielt, Buchclub Es Libris, Zürich, 1980, 129 u. 66 f.)

Willi Schmidt wählte die "sicheren Grenzen und Weiten"; bedurfte ihrer zu seiner Entfaltung:

"Ich war immer entweder, ja, aufnehmend wie ein Schwamm oder mittätig, bei den größten Maßstäben, ja."

Und ergänzt eine Beobachtung, eine liebevolle Beobachtung muß man schon sagen:

"Und das ist vielleicht noch wichtig zu sagen, bei all dem, so merkwürdig das nach der langen Rede klingen mag: Fehling hatte auch ein gehöriges Maß an Naivität (...) Ein Teil seines Wesens war ganz naivisch im schönsten Sinne."

- Steckt darin nicht das Gefühl, daß Fehling ihm leid tut? Und blockiert das nicht auch gerade den möglichen eigenen 'Machtzuwachs'?

"Ich habe ihn auch so erlebt, privat, auf Hiddensee zum Beispiel: ihn da ganz vorsichtig, diesen mächtigen Mann, die Ostsee mit der großen Zeh auf Temperatur prüfen zu sehen, hatte etwas unendlich Rührendes."

Und weiter Willi Schmidt:

"Und dann mischte sich vieles bei ihm, zum Beispiel mochte er nicht gern Stücke lesen, es war ihm entsetzlich langweilig (...) er ließ sie sich mit Vorliebe vorlesen, aber auch das war nicht das Richtige, es konnte passieren, dass er dabei einschlief. Stücke wohlgemerkt, die er zu inszenieren hatte, er schlief dabei ein. Dann mußte man warten, bis er wieder aufwachte, und dann sagte er: 'Es wird heute nichts mehr, kannst nach Hause gehen.' Oder er sagte, was auch einigermaßen merkwürdig war: 'Wir müssen die Möbel umstellen, vorher können wir ja nicht anfangen.'"

Und dann:

"Die erste Probe, die ersten drei Seiten dauerten bereits den ganzen Vormittag, da er das Stück auch kennenlernen mußte. ((Auch das ist ja ein Zeichen der Naivität Fehlings. Und das ist etwas, das ihn mit Gründgens verbunden haben muß, der sagt, in seinem letzten Interview, das Günther Gaus in Madeira mit ihm geführt hat: 'Ich muß möglichst frisch an das Werk kommen.' - 21)) . Es konnte tatsächlich dazu führen, daß er im ersten Akt Dinge machen ließ, die im vierten Akt nicht mehr tragbar waren. (...) dann mußte der erste nochmal wieder neu gemacht werden. - Welches Stück er macht, hat er wohl mit Gründgens abgesprochen, aber PRECIOSA war, wenn ich mich recht erinnere, sein Vorschlag, niemand wäre sonst auf PRECIOSA gekommen." (22)

- Willi Schmidt versucht zu erläutern, weshalb die Inszenierung von PRECIOSA in seinen Augen etwas Widersetzliches gegen die nationalsozialistische Regierung Deutschlands gehabt habe:

"Und bitte bedenken Sie, daß es unter Zigeunern spielt und daß die Zigeuner geächtete Leute waren. Das sind ja Anarchisten, auch in dem Stück, die im Wald leben, der Wald ist der Inbegriff von Freiheit, von Ungebundenheit (...) Solche Überlegungen kommen bei Fehling aus dem Bauch, nicht aus dem Gehirn: 'Carl Maria von Weber, dagegen können selbst die Nazis nichts sagen, das ist der "Freischütz", wenn sie überhaupt eine Ahnung davon haben, das ist ja "deutsch", nicht, das ist nun wirklich "deutsch", Spontini in Ehren (23), aber das ist "deutsch".'
Außerdem ist der "Freischütz" in diesem Haus uraufgeführt worden ((am 18.6.1821)). 'Also Carl Maria von Weber ist schon mal tabu. Aber jetzt sollt ihr mal sehen, was ich unter Carl Maria von Weber verstehe.' Zigeuner, wie gesagt, 'und dieses holde Geschöpf namens Käthe Gold, die werde ich in ihrer ganzen Holdheit zeigen als Zigeunermädchen. Und dann werden wir uns darüber unterhalten, wenn das gewesen ist und wenn ich euch daraus ein Fest gemacht habe, was eigentlich "deutsch" ist. Das, was da im "Reich" ((der Zeitung)) zu lesen steht und was Herr Goebbels im Sportpalast verkündet, das ist es jedenfalls nicht, das habt ihr hoffentlich jetzt erkannt.' - Und ich sag Ihnen, so dämlich sind die Berliner ja nicht, daß sie das nicht auch erkannt hätten."

Hier muß eine Zäsur gemacht werden: Die Diktion dessen, was hier von Willi Schmidt in wörtlicher Rede wiedergegeben wird, erinnert überwiegend an Fehling. Das spricht für die Authentizität des Berichtes.

- In Boleslaw Barlog sprach ich jedoch einen Zuschauer dieser Aufführung an auf diese Problematik:

WM: "Es gibt doch eine berühmte Aufführung 'PRECIOSA' mit Käthe Gold?"

Barlog: "Ach! Die war herrlich! Herrliche Aufführung. Fehling. Paule Hartmann, Gustav Knuth. Großartige Aufführung. Koppenhöfer, glaub' ich, war auch dabei.

WM: "Lief das alles unter dem großen Namen 'Fehling' oder hat man da unterschieden, gesehen, daß da ein eigenständiger Bühnenbildner Willi Schmidt dabei war?"

Barlog: "Nein, Bühnenbild und Kostüme waren extra, waren aber auf Fehling-Höhe, ja? War großartig. So wie Sie den Namen sagen - 'PRECIOSA' - entsteht für mich also ein Meisterwerk (...)"

WM: "Man sagt doch, das Stück hätte auch provokativ aufgenommen werden können, wo Zigeuner gezeigt wurden, die damals also nicht gerade hofiert wurden. Hat man das gemerkt im Publikum?"

Barlog: "Nein, überhaupt nicht."

WM: "Das spielte keine große Rolle?"

Barlog: "Nein, das war so großartig gemacht, da gab's gar kein Nebenverstehen-Wollen."

(Gespräch mit WM am 11. und 17.2.1997)

Barlog, der sich, wie ich feststellen konnte, sehr genau an Aufführungen erinnern konnte, die er gesehen hatte, hätte keinen Grund gehabt, hier eine politische Wirkung zu unterschlagen. Denn Barlog selber konnte nicht länger am Theater arbeiten: da er seinen 'Ariernachweis' nicht erbringen konnte. ((Den "stoppelte", wie er sich ausdrückte, erst Fritz Hippler "hinter" seinem "Rücken zusammen"; was Barlog ermöglichte, dann beim Film zu arbeiten.)) Barlog hatte also keinen Grund, dem NS-Regime in irgendeiner Weise verpflichtet zu sein!

Ich habe den Verdacht, auch bei anderen Texten Willi Schmidts in den achtziger und neunziger Jahren, in Reden zum Beispiel, daß er sich da nachträglich den Anstrich eines 'Widerstandskämpfers' gibt. Es scheint ihm opportun gewesen zu sein, für sich selbst, damit irgendwie noch en vogue sein zu können.

Das war ja der Tenor dieser Zeit, nachdem die heftigsten Grabenkämpfe zwischen 'links' und 'rechts' durch die Ernüchterung des Scheiterns der Entspannungspolitik, das der Einmarsch der Russen nach Afghanistan Ende 1979 unmißverständlich deutlich gemacht hatte; nachdem die 'Nachrüstung' den wirtschaftlichen Zusammenbruch des Ostblocks unterstützt hatte; und sich plötzlich infolge der Wende nun das Augenmerk noch einmal auf die Geschichte des eigenen Landes richtete.

Dabei stand Willi Schmidt der Zeit des Dritten Reichs tatsächlich ablehnend gegenüber; der Charakter des Widerstands wäre jedoch übertrieben, ihm nicht zukommend oder das, was unter dem Widerstand sonst verstanden wird, also vor allem die Verschwörung des 20. Juli 1944, herabsetzend; das wäre sicherlich nicht in Willi Schmidts Sinne.
Aber es bedeutet in meinen Augen sogar einen gewissen Mut, es ist fast schon eine Provokation, in seinem Vortrag über "Die Aufgaben des Bühnenbildners", den er im Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Berlin im Dezember 1941 hält, von "russischen Kollegen" zu sprechen (!); zu einem Zeitpunkt, wo das deutsche Heer im Osten trotz aller Widrigkeiten (wie dem früher eingebrochenen Winter; bei nicht organisierter Winterbekleidung) doch noch versucht, Moskau zu erobern. - 24)
Das ist schon eine deutliche Absage an alle offizielle Propaganda, die ja dahin zielt, den slavisch-östlichen als den minderwertigen Menschen darzustellen.

Zum Abschluß berichtet Willi Schmidt über die erste Inszenierung, die er mit Fehling erlebt hat, die also für ihre weitere Zusammenarbeit von großer Bedeutung war:

"Für Fehling war das Theater seiner Anfänge - Reinhardt – kulinarisches Theater, mit dem konnte er nichts anfangen. Seine Vorstellung von Theater war ganz anders und (davon), was das Theater zu bewirken hatte, wenn man es überhaupt macht, und so war es dann ja auch. Meine erste Aufführung, die ich mit ihm machte, als Assistent von Gliese, war NORA. NORA ist ein verhältnismäßig handhabbares Stück. Fontane schreibt wörtlich in einem Brief: 'Sie ist die größte Quatschliese, die jemals von einer Bühne zu ihrem Publikum gesprochen hat.' (25)
Also NORA war die erste gemeinsame Arbeit zwischen Gliese, Fehling und mir - wenn ich mich in diesem Triumvirat überhaupt nennen darf; also immer der Schlappenschammes; und ich war immerhin dabei und (konnte das) Werden sehen, das war ja das wesentliche, (das) Entstehen sehen."

Der Ausdruck "Schlappenschammes", mit dem Willi Schmidt sich aus der Rückschau hier bezeichnet, hat den Charakter einer mitleidigen Selbstverachtung, Selbstbestrafung beinahe schon.

"Ich wußte von meiner Studienzeit her von Brahm und vom Ibsenzyklus, und wie der große Brahm mit dem großen Norweger, wie er ihn durchgesetzt hat in Deutschland und so weiter. Und auf so etwas war ich gefaßt, nicht, und dachte: 'Nun ja, da sind wunderbare Schauspieler am Werke, und ein bisschen jeu-jeu wird's wahrscheinlich auch sein, denn so viel hat Herr Ibsen auch nicht mehr zu sagen, und die Emanzipation ist ja eigentlich gewesen und so weiter', was man dann so denkt in seinem studentischen Hochmut. 'Also dann wollen wir mal sehen, was da kommt, so doll wird's ja auch nicht sein, wir werden dann mal auf den Shakespeare warten, da wird's dann richtig...'
Aber was dann, was der Fehling aus der NORA gemacht hat, nicht, das mein' ich damit, dann kommt dann eben bei ihm, deshalb hatte er den Leibelt als Helmers, sie können das in der Kritik nachlesen, daß er nicht sehr gut wegkommt, was ich falsch finde, weil der Fehling den ganz bewusst eingesetzt hatte als diesen entsetzlichen Spießer, der natürlich überhaupt kein Flair für 'ne Frau hat, was eine

Frau als selbständiges Wesen sein könnte, und nun spielte das auch noch die Mannheim, die sowieso jeden Mann an die Wand spielte, auch in anderen Zusammenhängen, also da war nichts mehr von dem Plüschmuff, der da ursprünglich vielleicht einmal auf der Bühne vorhanden war, da ging es hoch her, da flogen die Fetzen. Die Tarantella, die da getanzt wurde, das war eben eine ekstatische Angelegenheit, so wie ein unerlöstes Frauenwesen plötzlich ausbricht und mänadisch wird. (26/27)

Zum Beispiel im letzten Akt heißt es, daß da oben ein Fest gefeiert wird von andern Leuten, wo sie, glaub' ich, auch beteiligt (sind). Sie kommen da in einem Maskenkostüm herunter, gut, daß mir das einfällt, weil das Fehling wie er leibt und lebt ist. Da hatte er sich von uns, also von Gliese und mir, der das dann immer ausführen mußte und technisch sich drum kümmern mußte, hatte das ganze Bühnenbild überbauen lassen mit einem zusätzlichen Plafond. Und da waren Statisten oben, und die tanzten. Nicht über Band, sondern 'live', und der Kronleuchter, der da hing, da schepperten die Prismen. Das war Fehlings NORA."

So weit die Darstellung der Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling, die hier so ausführlich wiedergegeben wurde, um den Eindruck dieses bedeutenden, beherrschenden, bisweilen bedrohlichen Menschen auch einem nachgeborenen Leser verständlich zu machen, in der Vorstellung seiner Intensität.

Willi Schmidt erarbeitete sich seinen Raum durch Fleiß und Erfüllung der Wünsche seiner Auftraggeber; als Bühnenbildner gegenüber verschiedenen Regisseuren; gewann Ansehen. Gründgens schreibt bald nach dem Krieg, am 29.3.1947:

"Der Mangel an guten Bühnenbildnern in Berlin ist groß, nachdem Willi Schmidt und Rochus Gliese, die bisher unsere ersten waren, Regisseure geworden sind."

(28) ((Traugott Müller, der als der bedeutendste Bühnenbildner dieser Zeit gilt, war am 29.2.1944 gestorben.))

In irgendeiner Form sich zu messen mit Fehling, dem gigantischen und intellektuell überragenden Kraftmenschen, das verbot sich. Mit kleinen Listen, wie dem fetischisierten Sofa-Modell, konnte die Arbeitswut begrenzt werden, das war schon etwas. Ansonsten das Staunen, was der Regisseur Fehling aus den von ihm bearbeiteten Partituren zu holen fähig war. ((Fehling selber betont, ein Regisseur müsse zu allererst lesen können. - 29))
Ein gewisser Antagonismus bleibt spürbar, obgleich (oder gerade weil) Willi Schmidt der beflissenste Schüler war; (denn in der völligen Erfüllung kann ja auch wieder ein Vorwurf stecken).
Was Willi Schmidt fehlte, war sozusagen ein Rechtsstandpunkt.
Aber das ist das entscheidende Kriterium menschlicher Existenz gegenüber (einem) Gott, daß die Menschen rechtlos dieser Kraft gegenüber sind. ((Selbst Fehling spricht in seiner letzten Rede von den "ewig ungerechten" Göttern. - 30))

Als Willi Schmidt nach dem Krieg zusätzlich als Regisseur zu arbeiten begann, äußert Fehling: "Der mir sehr liebe Willi Schmidt soll jetzt sehr gutes Theater machen - ich sah's leider noch nicht. Als er die Regie begann - gesegnet durch die nächste Nähe, durch zehn Jahre (Erlebens) des potenten Staatstheaters am Gendarmenmarkt, sagte ich ihm: 'Du mußt zehn Kilo zunehmen. Für Shakespeare bist Du zu mager', was er nicht gern hörte." (31)

Bei aller gegenseitigen Hochschätzung bleibt so eine Spur von Antagonismus spürbar. - Letztlich die Folge davon, daß das Verhältnis nie ganz ins Klare gebracht wurde; es blieb das einseitige Überwiegen, dem man auswich oder das man ins Leere zu laufen lassen versuchte.

Es wurde bereits gesagt, daß Willi Schmidt sich mit dem Rüstzeug, das er durch Rochus Gliese, durch sein Studium an der Humboldt-, (vor dem Krieg noch Friedrich-Wilhelms-Universität), und vor allem durch das, was er von Fehling (und sicher auch Hilpert) gelernt hatte, auf den Weg macht:

- als Bühnenbildner,
- dann als Regisseur.

Wie das im Theoretischen und Praktischen sich verfolgen und nachweisen läßt, wird noch zu zeigen sein.

Willi Schmidt spricht davon, daß die Lehrzeit am Staatstheater für ihn "gleich der Gipfel" gewesen sei. Zweifellos der Gipfel, was das Theatralische um ihn betraf; jedoch ebenso zweifellos nicht der Höhepunkt seiner eigenen Entwicklung. - Somit muß man unterscheiden:

- Willi Schmidt gelingt sozusagen 1930 der Sprung ins kälteste Wasser.

- Seiner Leidenschaft fürs Theater war er schon früher, schon in seiner Heimatstadt Dresden gefolgt. Das noch einmal zur Erinnerung an die 'Abzweigung', die die Kunst bedeutet in der oben gegebenen Definition.

- Seine Ausbildung - im wahrsten Sinne des Wortes - erhält er am Preußischen Staatstheater in Berlin.

- Seine Ausbildung blieb für ihn lebenslang gültig, wenngleich sich Willi Schmidt ab 1957 – 1964, nachdem er seine Zusammenarbeit mit Klaus Kammer begonnen hatte, von ihr expressis verbis distanzierte.

Zweifellos wäre es reizvoll, über die Entwicklung junger Menschen zu arbeiten, wie sie sich von ihren Vorbildern lösen, welche Vorgänge dazu nötig sind, bis sie unvermischbar und unverlierbar sie selbst geworden sind. ((Und es scheint, als würde jede wissenschaftliche Arbeit die Möglichkeit in sich bergen, von Zeit zu Zeit an Punkte zu gelangen, an denen ein reizvoller Seitenweg zur Abzweigung lockt, - den man aber nicht einschlagen darf, um das Hauptziel nicht zu gefährden. So ist es auch mit diesem Punkt.))

- Jetzt aber stoße ich an einen Satz aus Schillers "Don Carlos", den Willi Schmidt einmal hätte inszenieren können, der dieses Einverständnis zumindest relativiert (32). Es heißt dort (I./9.):

"Arm in Arm mit dir,
So fodre ich mein Jahrhundert in die Schranken."

Bei Franz Werfel gibt es eine Zeile die heißt:

"Bruder gegen Tyrannenvater." (33)

Es wurde vorhin die Behauptung aufgestellt, der Künstler befinde sich am tiefsten in seiner Kunst am Wechsel zwischen Abzweigungsrichtung und der Richtung der Zurückführung. Und es wurde gesagt, daß dieser entscheidende Wechselpunkt im Werk Willi Schmidts zu finden sei in seiner Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Klaus Kammer. Klaus Kammer war derjenige, mit dem Willi Schmidt – wenn man wegen seines Pathos' diesen Ausdruck in diesem Zusammenhang nicht überhaupt als unpassend ablehnt - 'sein Jahrhundert in die Schranken' verweisen konnte, oder einfacher ausgedrückt: mit dem er Inszenierungen schuf, die in die Theatergeschichte eingegangen sind; Aufführungen, die hier noch betrachtet werden.
Wenn das alles etwas mit Willi Schmidt zu tun haben sollte, so müßte nachweisbar sein, daß Willi Schmidts Inszenierungen und Bühnenbilder besonders gewagt, zukunftsweisend, sogar avantgardistisch gewesen sind, als er mit Klaus Kammer zusammen arbeitete; - oder anders formuliert: am meisten entfernt oder losgelöst von der Überlieferung; und zwar als diese noch durchaus bestand und wesentliche Repräsentanten dieser Überlieferung noch prägend ihr Amt führten, Fehling jedoch seine letzte Inszenierung ("Maria Stuart" am Schillertheater, 27.9.1952) schon seit fünf Jahren hinter sich hatte.

- Das bleibt zu überprüfen.

II. - IM INNENRAUM -

Es wurde eingangs anhand des Barlach-Zitats die Behauptung aufgestellt, Willi Schmidt habe sich mit seiner Kunst gewissermaßen in einem Raum mit 'sicheren Grenzen und Weiten' befunden. Das sei die Umgrenzung gewesen, die er akzeptiert und benötigt habe.
Nun muß auch der Zentrierungsvorgang bemerkt werden, der sich im Theater, also innerhalb dieser Umgrenzung, für Schmidt ergeben hat: Schon in sehr frühen Texten spricht Willi Schmidt von der 'Freiheit des Spiels'.
Zu denken ist da an den Aufsatz "Die Aufgaben des Bühnenbildners", der auf jenen Vortrag zurückgeht, den Schmidt im Dezember 1941 im Theaterwissenschaftlichen Seminar der Universität Berlin gehalten hat, oder an seinen Text "Grundlegung zur Metaphysik des Theaters", vermutlich schon 1937 entstanden. (34)

Das ist auch ein Zeichen von Kontinuität: daß Willi Schmidt das einmal erhaltene Rüstzeug aus Studium und Assistenz sein Leben lang beibehalten wird.

Vergleicht man diesen frühen Aufsatz mit späteren, die Willi Schmidt zum Theater geschrieben hat, fällt zunächst auf, wie 'fertig' er bereits mit ziemlich frühen Jahren gewesen ist, wie frei sein Leben, einmal eingerichtet, von Verwerfungen war; - bis zuletzt ausgerechnet die Kontinuität zur Verwerfung geführt hat. -

In diesen frühen Texten wird davon gesprochen, daß die größte Freiheit des Menschen darin bestehe, zu spielen. Willi Schmidt geht aus von dem hier bereits zitierten Satz des Novalis:

"Novalis sagt in einem Aphorismus und bannt wie in eine Zauberformel die Metaphysik des Spiels: das Theater sei die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst. Das will bedeuten, daß im spielenden Menschen sich das Erkennen in Handlung und Vorgang verwandelt, und vielleicht gibt es keinen schlüssigeren Beweis für sittliche Freiheit und Menschenwürde als das Vermögen in uns, unser Dasein in Spiel zu verwandeln, es zu deuten und auszulegen nach Gesetzen und Regeln des theatralischen Spiels, an die Zuschauende und Agierende auf die gleiche zwingende Weise gebunden sind; so, daß man sagen könnte, der 'homo ludens' sei die reinste, die eigentliche Verkörperung des Menschen, und er allein lebe wieder im Stande der Unschuld, zurückgekehrt zu jener zweiten Naivität, die Erkenntnis und Reflexion miteinschließt. Kleist handelt darüber in seinem berühmten Aufsatz über das Marionettentheater (...)"

(WS, Die Aufgaben des Bühnenbildners, a.a.O., 258 f.)

So schlüssig das alles klingen mag, ist es doch zu glatt; scheint sich abzuspulen wie am Schnürchen, man kommt kaum mit dem Denken dazwischen; 'unbrechtisch' insofern.

Dieser Textauszug sichert der Kunst eine herausragende Position zu, dergestalt, daß sie nicht nur auf begriffliche Erkenntnis angewiesen ist. Diese Bemerkung aber läßt denken auch an den Titel von Willi Schmidts Dissertation „Die Kunst als Organon der Philosophie"; ein Titel, der ein positives Ergebnis der Untersuchung erwarten läßt, - das die Arbeit nicht bestätigt. -

'Die tätige Reflexion des Menschen' bedeutet, daß Gedankengänge, vereinfacht gesagt in Turnübungen wiedergegeben werden. Natürlich geht es über die Leibesertüchtigung hinaus, jedenfalls in einem Theater, das dichterische Texte umsetzt und ihnen gerecht zu werden, sie auszudeuten versucht. Sonst ließe sich ja über die betreffende Theateraufführung nur sagen, was Alfred Kerr in einer Kritik Max Reinhardt vorwarf, daß nämlich das "Turnerische" das "Dichterische" überwogen habe. (35) Im übrigen ist nicht gesagt, daß dieses 'Spielen' ein anstrengungsloses ist; die 'tätige Reflexion' geht nicht einfach so vor sich. Es heißt ja auch im Text von Schmidt: daß diese 'Deutung' und 'Auslegung' "nach Gesetzen und Regeln des theatralischen Spiels" erfolge; die müssen erstmal aber gelernt und beherrscht werden. Und es wird auch gesagt, daß "Zuschauer und Agierende auf die gleiche zwingende Weise" an diese Regeln "gebunden" seien; es ist also von Zwang die Rede: der dazu nötig sei, daß das menschliche Leben, der Mensch in seinen Schwierigkeiten und in seiner Erkenntnis oder in seinem Kampf gegen die Erkenntnis, also gegen die Wandlung und gegen den Tod, sich selbst zur eigenen Ansicht ausstellen und seine Problematik zur Diskussion anbieten kann.
Dennoch, so heißt es, befinde sich der Mensch, der dieses Spiel nach den "Regeln des theatralischen Spiels"

schließlich spiele, "wieder im Stande der Unschuld". Und dieser neue Stand der Unschuld zeichne sich dadurch aus, daß der Mensch dann zurückgekehrt sei zu einer "zweiten Naivität, die Erkenntnis und Reflexion miteinschließt."
Das muß für Spieler wie für Zuschauer Geltung haben, da sie ja b e i d e 'zwingend' an die 'Gesetze und Regeln des theatralischen Spiels' "gebunden" sind; wobei per se die Anteile an und die Zugänge zu diesem Ergebnis unterschiedlicher Art sein müssen. - Es ist ein Prozeß der Zentrierung; und in dieser Zentrierung wird auf gewisse Weise eine zweite Selbstvergessenheit erreicht; die Einschränkung deswegen, weil ja "Erkenntnis und Reflexion" dazugehören sollen; müssen.

Bei Kleist heißt es: Unendliches Bewußtsein, und es ist sinnvoll, auf seinen Aufsatz "Über das Marionettentheater", seine bekanntlich wesentliche erkenntnistheoretische Schrift, einzugehen, da sie von Willi Schmidt angeführt wurde: Dort ist zunächst von der Bewegung der Marionetten die Rede, die von einer Anmut sei, die ein menschlicher Tänzer kaum je erreichen könne. Das hänge zusammen mit der ihm anhaftenden Schwerkraft. Zwar unterlägen auch die Marionettenpuppen diesem Gesetz, doch es werde ausgeglichen dadurch, daß die Kraft, die sie bewege, nämlich die des Maschinisten, größer sei, als die Kraft, die sie zum Boden ziehe, nämlich die Schwerkraft. Diese größere Kraft aber fehlt dem Menschen zunächst. Ein Kind, mit noch eingeschränktem eigenen Bewußtsein, könne diese Anmut zwar noch hervorbringen, aber während des Umbruchs vom Kind zum Erwachsenen, gehe sie, die auf einer Form von Unschuld beruhe, verloren. Als Beispiel nennt Kleist den Jüngling, der in Paris die antike Plastik des Dornausziehers gesehen habe und nun, im Moment, wo er, dem Bad entstiegen, seinen Fuß auf einen Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, erkennt, während er zufällig in den Spiegel blickt, welche Schönheit und Ähnlichkeit er mit dieser Statue in seiner Bewegung habe. Das macht ihn befangen. Nun verliert er vor dem Spiegel durch Selbstbeobachtung, die zur Selbstfixierung wird, innerhalb eines Jahres alle seine anmutigen Reize. Das Erkennen des eigenen Selbst, der eigenen Qualitäten bringt zunächst eine Störung und Verunsicherung; der genannte Spiegel ist dann das Mittel zur Selbsterkenntnis schlechthin.

Rappelkopf zerschlägt zu Anfang von Ferdinand Raimunds Stück ALPENKÖNIG UND MENSCHENFEIND den Spiegel in seinem Haus. Dadurch wird dann der Theaterzauber mit dem Doppelgänger nötig, möglich. Ähnlich äußert Willi Schmidt seine eigene Inszenierungs-Absicht für die Hauptfigur von Eugene O'Neills FAST EIN POET: "Männliche Angeberei, einen ganzen Theaterabend lang? Wie öde! - Nein, das ist die Tragikomödie einer Selbstzerstörung. Ein Phantast, ein Byron zitierender Außenseiter der neuenglischen Gesellschaft, aus Europa eingewandert, arrogant, hochnäsig, seine Familie tyrannisierend, auf der Suche nach einem Selbstwertgefühl, angehimmelt von Schnorrern, von der 'realistischen' Tochter beschimpft, von einer demütigen Frau umsorgt, - einem solchen Mann bringt seine Umwelt bei, daß für 'Poesie', und sei's in der trivialsten Form, kein Platz ist.
Er wird buchstäblich zusammengeprügelt, er erschießt sein Pferd, um deßwillen die verschuldete Familie hat darben müssen, er, der auf einem College erzogen wurde und einen 'Herrn' in sich sah, bekennt sich zur Existenz eines Kneipiers, die er drei Akte lang als unter seiner Würde empfand. Es ist geschafft, man hat ihn kleingekriegt, - und die Tochter, die all die Zeit versucht hatte, ihn zur Anerkennung der Wirklichkeit zu zwingen, versucht nun, ihn in seiner phantastischen Welt zu halten.
Der break down eines Männlichkeitswahns ist da zu zeigen, der Zusammenbruch einer illusionären Welt, errichtet von einem Charakter, der sensibler war, als seine Umgebung es ihm erlaubte. Das Brama((r)) basieren ist das Unwichtigste dabei - oder doch nur wichtig als Tarnung innerer Verletzbarkeit. Nicht umsonst spielt der Spiegel eine Hauptrolle, nicht nur weil der Mann eitel ist, - das ist er auch -, sondern weil er sich selbst sucht - und sich am Schluß als Ruine findet. Ich möchte, daß er ihn am Ende zertrümmert."

(WS-BD, 13.12.1983)

Gut ist die Bemerkung Schmidts, daß die Hauptfigur so viel Zeit vor dem Spiegel verbringe, weil sie sich selbst s u c h e . Der Verlauf des Stückes macht aber deutlich, daß, ebenso wie in ALPENKÖNIG UND MENSCHENFEIND, der Spiegel allein nicht ausreicht; daß es noch weiterer Energiezufuhr bedarf, um die 'Disproportion zwischen Talent und Leben' (um an Tasso zu erinnern) aufzuheben: der 'Herr' wird zusammengeschlagen. Wenn er sich d a n a c h im Spiegel betrachtet, sieht er, daß er, wie Willi Schmidt sich ausdrückt, zur 'Ruine' wurde, und ebenso, daß nun zwischen Realität und der Weltansicht (auf ihn) kein wesentlicher Unterschied mehr besteht. - Er benötigt den Spiegel, der auch wesentlich dazu diente, diesen Unterschied zu bestätigen - das kommt noch hinzu, denn der Mann präsentierte sich vor ihm gerne in seiner alten Uniform -, jetzt nicht mehr. - Ob es der beste Regie-Einfall ist, daß er ihn zerschlägt, muß dahingestellt bleiben. ((Ein stiller Moment hätte vielleicht mehr Wirkung; eben nicht

ein neuer Männlichkeitsausbruch und dann erst Resignation, sondern Nicht-Mehr-Ausbrechen, Entsagung, Resignation schon vor dem nun 'unbestechlichen Auge' des Spiegels.))

Goethe befindet sich mit diesem Erkenntnisvorgang im Widerspruch, wenn er sagt:

"Das höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Erstaunen; und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sei er zufrieden; ein Höheres kann es ihm nicht gewähren und ein Weiteres soll er nicht dahinter suchen; hier ist die Grenze." (36)

Und an anderer Stelle:

"Im Erlebnis findet der Mensch sich schon recht eigentlich in der Welt, er braucht sie nicht noch begrifflich zu übersteigen." (37)

Erleben heißt leben; Erkenntnis offenbar das Gegenteil; deswegen wird angenommen, daß derjenige, der sein Bild im Spiegel als seinen Doppelgänger gesehen und erkannt hat, bald darauf wird sterben müssen. Bemerkenswert, daß ausgerechnet Goethe, Dichter u n d Naturwissenschaftler, den Menschen nur das Erlebnis zubilligen wollte, nicht jedoch die Erkenntnis - die doch nur durch ein Nicht-Mehr-Stimmen oder ein Nicht-Mehr-Nur-Staunen-Können ausgelöst werden muß. ((Da mag einer der Gründe für den Mißkontakt zwischen Kleist und Goethe liegen.)) - Kleist reißt also die Welt auf: Aber sie muß damit nicht enden. Im Gegenteil: mit dem Riß und dem einsetzenden Bewußtsein fängt ein ganz neuer Weg an:

"(...) das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist." (38)

Diese "Reise um die Welt" kann, muß aber natürlich nicht tatsächlich eine 'Reise um die Welt' sein (dann wäre das "Paradies" ja ausschließlich eine lokale Angelegenheit); viel schwieriger kann es sein, wenn sie im übertragenen Sinn zu absolvieren ist. Im Falle des Ausgangspunktes: der Bewegung eines Tänzers verglichen mit der einer Marionette - und zwar beides unter dem Kriterium der Anmut/Grazie – stellt Kleist fest, daß "nur ein Gott (...) sich auf diesem Felde mit der Materie messen" könne, und mit 'Materie' ist hier Marionettenpuppe gemeint. (39) Denn ein Mensch mit Bewußtsein mache den Fehler, sich zu "zieren", wodurch er seinen Schwerpunkt verliere, insofern als er ihn zur vermeintlichen 'Zierde' hin verschiebe; einer von ihm angenommen Erwartung der Außenwelt. - Das Beispiel des 'Dornausziehers' wurde schon gegeben. - Es muß nun darum gehen, dieses mißliche Sich-Zieren, also die sichtbaren Bewußtseinsverrenkungen, wieder loszuwerden, sich zu entspannen, sich zum Instrument zu machen, also sich zu beherrschen.
Das heißt nichts anderes, als daß die größere Kraft, die der Puppe durch den 'Maschinisten' verliehen ist, sich der Mensch auf eigene Weise verschaffen muß. Und ist seine Grazie durch den Einbruch von Bewußtsein gestört worden, muß er nun daran gehen - das ist in diesem Fall mit der 'Reise um die Welt' gemeint -, mehr und mehr: s o viel Bewußtsein in sich hineinzubekommen, daß er die ursprüngliche Störung so weit wie möglich wieder vergessen kann, sie für sich löst und abklärt - und damit wieder einen neuen Stand der Unschuld erreicht.

Ein Beispiel: Ist auf ein Stück weißen Stoffes ein Fleck gekommen, der sich nicht herauswaschen läßt, besteht die Möglichkeit, das ganze Tuch mit dem Stoff einzufärben, der den Fleck verursachte, um wieder eine einheitliche Fläche zu erhalten.

"Nun (...) sind Sie im Besitz von allem was nötig ist, um mich zu begreifen."

- So Kleist zum Schluß seines Aufsatzes. (40)

"Wir sehen", sagt Kleist und macht Riß, Tal und neue Naivität damit noch einmal physikalisch vorstellbar, "daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. Doch so wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich auf der anderen Seite wieder einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. (...)" (41)

Der M e n s c h , der das leisten will, muß also, zumindest auf gewisse Weise, zum Gott werden, zum Gott über sich, muß sich s e i n e Materie untertan machen.

"Sich an die Brust zu schlagen ist später zur Geste des Triumphs geworden: der Sieger drückt aus, daß sein Sieg stets einer über die eigene Natur ist. Die Leistung wird vollbracht von der selbsterhaltenden Vernunft."

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 54 f.)

Ein Schauspieler hat diese innermenschliche Naturbeherrschung immer wieder zu leisten: ausgelöst durch die neue Rolle. Die neue Rolle oder die Anforderung an die selbsterhaltende Vernunft des Subjekts kann man als Störung bezeichnen; als einen Riß in der Welt. Zweifellos kann das Erlebnis dieses Risses, in seiner beruflichen Wiederholung, auch angenehm sein, ein Genuß für den Schauspieler und eine Befriedigung, der Anforderung wieder gerecht werden zu können, die neue Rolle sich anzueignen, sie zu bewältigen. Aber der Mensch, der diese Art Göttlichkeit über sich erlangen will, muß eben, als Voraussetzung, erst einmal aus der Welt, in der er vorher vertraut war, herausgerissen werden. Ohne diesen Riß käme der Wunsch nach jener Herrschaft, die für notwendig erachtet wird, gar nicht erst auf.

Bei Willi Schmidt ist dieser Riß dadurch vorhanden, daß er merkt – und ich mache mir hier den Ausdruck zu eigen, den Willi Schmidt auf Fehlings Entwicklung anwendete - : 'Die Geldsphäre, in der sich mein Vater aufhält, da habe ich nichts zu suchen.' Der finanzielle Verlust, der sich als Engpaß im Haushalt bemerkbar macht, ist Auslöser: das ist offensichtlich kein Boden, keine Grundlage, sondern eine Unberechenbarkeit; und im Fortbehaupten Symbol für die bürgerliche Verlogenheit, in der Willi Schmidt aufwachsen mußte. --- Er sieht dann die Ausstellung der Bühnenbildmodelle und damit seinen zukünftigen Weg und s e i n e n Freiraum gerade zu d e r Zeit, da sein Vater seinen Aktienbesitz und damit einen Teil s e i n e r Freiheit verliert.

Man kann sogar noch früher ansetzen. Willi Schmidt schreibt: "(...) als aus der Wachtparade der bunten Soldaten das feldgraue Elend der Niederlage hervorging, der Hunger und die Last der Reparationen (...) Dresden war doch eine fröhliche, selbstbewußte, elegante Stadt. Wo war ihr Charme, wo ihre heitere, auch ein wenig umständlich-freundliche Liebenswürdigkeit geblieben? Ich bereife es nicht mit meinem Jungenverstand."

('Von Elb-Florenz nach Spree-Athen, a.a.O., 258/257)

Willi Schmidt ist 9 Jahre alt; Kindheitsverlust; Aufwachen-Müssen. - Er kommt dann auf ein Gymnasium, das auch eine Schulbühne hat. Es wird, wie er sagt, seine "geistige Heimat". Schon da eigentlich ein Ansatz der 'anderen Wirklichkeit'. Das steigert sich durch die Ausstellung der Bühnen-modelle und durch die Öffnung zur Literatur. Als sein Vater seinen Aktienbesitz verliert, hat er sich bereits gelöst und weiß, er will und gehört woanders hin. Da ist bereits ein Grad von Schutz und Unbetreffbarkeit durch die Kunst für ihn zu spüren, der auch einen gewissen Triumph auslöst: "Man schreibt das Jahr 1927. Es ist das Jahr mit dem berüchtigten Schwarzen Freitag des 13. Mai, an dem die Börse kollabiert. Ich weiß nicht, was das bedeutet. Wahrscheinlich verliert auch mein Vater seinen Aktienbesitz, denn fortan muß im Haushalt gespart werden. Warum nicht? Ich verschwende keinen Gedanken daran, weiß nur eins mit Bestimmtheit: daß ich zum Theater gehen werde und niemand mich davon abbringen kann."

('Von Elbflorenz nach Spree-Athen, a.a.O., 260)// - 42)

Willi Schmidt hat die Arche Noah, wenn man die Behausung des Theaters einmal so nennen will für ihn, also kennengelernt, gefunden, für sich entdeckt, bevor die schwersten Stürme dann tatsächlich eintrafen. Auch darum hält er so widerstandslos bei Fehling aus: Er ist Asylant gewesen. - Es kommt dann hinzu, daß die Bedingungen dieses auslösenden Punktes jahrelang wiederholt werden: Als eine immer neue Folge von Bedrohungen:"'Die Geschichte ist ein Alptraum, aus dem ich zu erwachen versuche.'"

Wem die Außenwelt nur Drohung bedeutet, wird, sofern er sich zu leben entschlossen hat, immer nach einem Schutzraum suchen (müssen).

"Eine Welt ohne Theater - das wäre eine triste Veranstaltung, das hieße einer Zufluchtsstätte beraubt sein (...)", so Schmidt in seiner Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung DER SZENISCHE RAUM IM

MODELL im Rahmen der EXEMPLA in München, 1980. (Vgl. Werkkatalog)

Hierin mag auch der Grund liegen, daß er sich von Fehling nur bedingt hat ablösen können, bedingt beispielsweise dadurch, daß er sich zu diesem Schritt erst eines Partners zu vergewissern hatte. Aber Willi Schmidt hatte sich ein- für allemal für das Theater entschieden, ließ sich also auch durch die Anstrengungen, auch die Brutalität, der Zusammenarbeit mit Fehling von diesem Willen abbringen. Hier offenbart sich der Idealismus Willi Schmidts, so, wie er in er Einleitung definiert wurde, nämlich als eine aufgesparte Energie für die (eigene) Zukunft.

Wie stark Willi Schmidts Zentrierungsvorgang innerhalb des Theaters ausgeprägt war und ablief, macht die Erinnerung der Schauspielerin Ursula Diestel deutlich:

"Er war sonst doch sehr ernst bei der Sache und (...) hinter der Bühne auf Zehenspitzen gehen. Und er war immer sehr bei der Sache. Da hätte hinter ihm die Welt untergehen können, das hätte er nicht gemerkt (...)"

(Gespräch mit WM am 4.4.1997)

Es kommt aber noch etwas hinzu: und zwar ein Charakteristikum der Bewegung, und dies in zweifacher Weise: Gegen eine unfreundliche und gewalttätige Welt in einem Schutzraum, Kunstraum geborgen zu sein und nun die mögliche Erstarrung in Spiel auflösen zu können, bedeutet ein nicht zu unterschätzendes Ventil.
Schmidt formuliert es so: "Begreifen Sie die große, tröstende Souveränität des Geistes, die darin waltet, daß wir unser Dasein einem höheren Gesetz unterzuordnen, daß wir es in Spiel zu verwandeln vermögen und als Zuschauer vor uns selbst sitzen können?"

(Grundlegung zur Metaphysik des Theaters, a.a.O., 11)

Das bedeutet: Die Bedrohung der Welt, im wesentlichen eine Bedrohung durch andere Menschen, ist handhabbar geworden; die ästhetisierte oder durch Ästhetisierung handhabbar gemachte Bedrohung ist etwa gleichzusetzen einem Jürgen Fehling, der die Beschaffenheit des Wassers der Ostsee vorsichtig mit dem großen Zeh prüft; die sonst überwältigende und unfaßbar, nur erleidbare Macht der Bedrohung, bei Fehling kommt indes noch die qualitative Bewunderung hinzu, wird relativiert; wird klein und eben handhabbar gemacht, indem ihr eine weit größere Gewalt gegenübergestellt wird.

Daß wir uns also, innerhalb dieses Rahmens, zum Mittelpunkt des Interesses, mithin zu einem Nabel der Welt machen können?! - So ist es gemeint, wenn Schmidt im Zusammenhang von Goethes Tasso von der 'Autonomie des Künstlers' spricht: "So egozentrisch, so versessen aufs Eigene, so verbohrt in sich selbst sind sie, die Künstler; ich kann's auch nicht ändern, den Weltverbesserern zum Tort, denen diese uneingeschränkte Autonomie immer und ewig ein Dorn im Auge ist."

(WS-BD, 20.10.1977)

Und was sind Epitheta wie "egozentrisch", "versessen aufs Eigene" und "verbohrt in sich selbst" anderes als Belege für die zentrierende Wirkung der Bühne, der Kunst, für Willi Schmidt?

--- Offen gelassen werden soll hier nur, ob diese Autonomie tatsächlich uneingeschränkt besteht und ob sie "den Weltverbesserern ... ewig ein Dorn im Auge ist" - zumindest, ob das eine allgemeingültige Aussage darstellt oder ob da nicht die Erinnerung an die Diktatur des Dritten Reiches Einfluß genommen hat.

<u>DESHALB EIN KURZER EXKURS:</u>

Es sind zahlreiche Stimmen bekannt, die belegen oder zu belegen versuchen, daß die Theater im Deutschland der Hitlerjahre Sonderbezirke waren, 'Inseln', die sich dem Inhumanen der Zeit zu widersetzen verstanden.
Als 'Inseln' wäre ihre Autonomie tatsächlich mehr oder weniger "uneingeschränkt" gewesen. - Man könnte über diese Problematik eine eigene Untersuchung anstellen, hier würde sie, das wurde bereits in anderen Zusammenhängen festgestellt, den Rahmen sprengen; deshalb können hier nur einige Auffälligkeiten angesprochen werden:

Immer wieder ist von Zeitzeugen der NS-Zeit zu lesen, daß man geglaubt habe, daß das, was auf der Bühne geboten wurde, so provokant gewesen sei, daß man damit gerechnet habe, verhaftet oder sogar ins KZ gebracht zu werden.
Beispielsweise heißt es über Auftritte des Kabarettisten Werner Finck, sie seien so "frech" gewesen, "daß man jeden Augenblick den Eintritt der Gestapo und die Verhaftung von Aufführenden und Zuhörern erwartete." (43) --- Wo liegt hier die Grenze? - Denn diese befürchteten Verhaftungen fanden ja nie, jedenfalls wenn es so formuliert wurde, statt?

Handelt es sich um eine nachträgliche Aufpolierung oder Legendenbildung, um etwaigen oder tatsächlichen Vorwürfen entwaffnend begegnen zu können? Oder deutet eine solche Formulierung darauf hin, daß Verhaftungen quasi von der Bühne herunter vorgenommen wurden? - Schon im Zusammenhang mit PRECIOSA war von einer versuchten (oder zumindest möglichen) Legendenbildung durch Willi Schmidt die Rede.

Günther Gaus bemerkt in seinem Gespräch mit Gründgens: "Sie sind schon sehr früh in unserem Gespräch, Herr Gründgens, auf die Zeit Ihrer Intendanz in Berlin während der nationalsozialistischen Zeit gekommen. Gibt es so etwas wie ein unsicheres Gewissen darüber?" (44)

Gründgens hatte Gaus' Frage, er müsse doch irgendwann gewußt haben, "jetzt bin ich oben", und wann denn das gewesen sei, gleich so verstanden, als sei sie abgezielt auf seine Berliner Intendanz von 1934-44. - Da wird ein gewisser Schutzmechanismus sichtbar.

Ein anderer Schutzmechanismus ist derjenige, daß Hiergebliebene, Persönlichkeiten, die befragt werden und die durch den weiteren Verlauf der Geschichte sich ins Unrecht gesetzt oder zumindest einem zweifelhaften Ansehen ausgesetzt sehen, gerne darauf verweisen, daß 'man' nicht habe wissen können, wie lange sich jene neue Regierung halten würde. - Auch Gründgens argumentiert so in seinem Gespräch mit Günther Gaus: "(...) man darf nicht vergessen, daß zu der Zeit, als ich das Staatstheater übernahm, Jessner noch inszenierte und Reinhardt noch inszenierte. Und von uns hat kein Mensch geglaubt, daß das... diese... das sich halten würde. Ich glaube: da teile ich die Meinung der überwiegenden Deutschen, die nicht politisch engagiert waren." (45)

Insofern wird hier ein Schutzmechanismus deutlich, als namhafte betroffene Persönlichkeiten der Kunst bereits im Februar 1933 ((z.B. Kerr)) oder März ((Brecht)) Deutschland verließen, also sehr wohl davon ausgingen, die neue Regierung werde sich durchaus halten können, ungeachtet der Tatsache, daß es vor 1933 zwanzig Regierungen gab, die sehr rasch hintereinander folgten.

Als am 15.9.1933 Ibsens BUND DER JUGEND in der Volksbühne Premiere hat, - Willi Schmidts dritte Bühnenausstattung -, geht aus den Kritiken unmißverständlich hervor, daß man in Deutschland allgemein nun zufrieden damit ist, die Zeit des ewigen demokratischen Hin und Hers und der Regierungsumbildungen überwunden zu haben. ((Vgl. Werkkatalog!))

Im übrigen stimmt Gründgens' Aussage über Reinhardt und Jessner noch für 1933, - nicht mehr aber für 1934, als er sein Amt antrat. -

- Auf die bereits zitierte Nachfrage von Gaus über sein eventuell unsicheres Gewissen aber erwidert Gründgens: "Nichts liegt mir ferner. Dann haben Sie mich völlig mißverstanden. Ich wollte damit sagen, daß die Unsicherheit, in der wir alle lebten, uns die Bühne als den einzigen sicheren Faktor erscheinen ließ. Auf der Bühne, dem Planquadrat - wie ich es nenne - wußte ich genau, wenn ich den Satz sage, geht hinten eine Tür auf, und eine Dame in einem grünen Kleid kommt herein – und nicht ein SS-Mann. Dies meine ich lediglich. Was dann bestimmend geworden ist für meine Art, Theater anzusehen: die Ordnung, die Exaktheit, das Ausschalten des Zufälligen." (46)

Es ist bekannt, daß Gründgens nach dem Krieg, von seiner Verhaftung durch die Russen abgesehen, so gut wie keine Schwierigkeiten wegen seiner Vergangenheit gehabt hat. Klaus Manns spätere Abneigung gegen ihn resultiert auch daraus. (47) Gründgens hatte nicht nur dem kommunistischen Schauspieler Ernst Busch das Leben gerettet. (48)

Bernhard Minetti war derjenige, der einen schlechten Leumund hatte, der sich auch, es heißt: deswegen, nach dem Krieg lange Jahre nicht mehr in Berlin sehen ließ; erst in der Spielzeit 1956/57 war er als Schauspieler (und dann nur zeitweilig) zuerst wieder in Berlin engagiert. - Es fällt allerdings auf, daß sich

die ehemaligen Mitglieder des Preußischen Staatstheaters sozusagen auf den 'Fall Minetti' stürzen; damit hatte man ein vorzeigbares Negativbild gefunden, scheint es; so berechtigt das Mißtrauen gegen Minetti immer gewesen sein mag. (49)

((Es erinnert auch ein bißchen daran, wie und daß man Kortner die Verantwortung für den Tod Klaus Kammers zuschob, so als könne er das vertragen (50). Ausgerechnet in "Kabale und Liebe", d e r Kortner-Inszenierung, aus deren Proben heraus Kammer starb, wird ein Satz gesagt, der daran erinnert: "Wer sich herausnimmt, Beleidigungen dieser Art einer Dame zu sagen, die nicht mehr als eine Nacht braucht, ihn ganz zu verderben, muß dieser Dame eine g r o ß e S e e l e zutrauen oder – von Sinnen sein." /II.3.))

Als Heinrich George - dessen Ruf bis heute umstritten ist, da er von den einen als Nazi-Aushängeschild beschimpft wird, weil er mit seiner Frau zu sehen ist, wie er im Sportpalast im Februar 1943 (18.2.43) der berühmten Goebbels-Rede um den 'totalen Krieg' beifällig zuhört, während andere darauf hinweisen, wie vielen Jüdisch-Versippten, um einen damaligen Ausdruck zu verwenden, er geholfen habe - von den Russen verhaftet und nach Sachsenhausen gebracht worden war, reichten ehemalige Schauspieler seiner Bühne, des Schillertheaters, eine Petition zu seiner Freilassung ein. Die angeblichen 'Tatsachen' mögen übertrieben sein, was bedeutet, als daß sie Grundlagen haben - und diese übersteigern. - Darin heißt es:
"Es ist eine Tatsache, daß unter den Mitgliedern seines Theaters, die ja doch er aussuchte und immer wieder verpflichtete, nur e i n nomineller Parteigenosse zu finden war. Es ist eine Tatsache (...) daß in den sieben Jahren, die er das Schillertheater leitete, in den Garderoben der Künstler, auf der Bühne, ja selbst in den Verwaltungsräumen nur Gespräche geführt wurden, die (...) anti-faschistischer Tendenz waren. Dies war George bekannt! (...) Natürlich blieben solche Äußerungen auch außerhalb des Hauses nicht verborgen, so daß zeitweise ein Leumund bestand (...): 'Ihr seid das rote Theater'."

(in: Ernst Schröder, Das Leben - verspielt, a.a.O., 78 ff.)

Die B e t o n u n g des nur einen Parteigenossen findet sich nicht im Original; sie dient der Verdeutlichung hier. Und auch hier, deswegen wird die Passage zitiert, geht es darum, a n d e r s gewesen zu sein. Die 'Röte' des Theaters mag ein Nachwirken von Georges Theaterarbeit in den zwanziger Jahren gewesen sein. George galt damals für viele, auch Schmidt hat ihn so kennengelernt und weiterhin so gesehen, als d e r kommunistische Schauspieler schlechthin. Willi Schmidt berichtet, daß er das Schillertheater in dieser Zeit aus diesem Grunde auch nicht betreten habe, (wehalb er auch die Fehling-Inszenierung von Kleists "Prinz von Homburg" mit Horst Caspar in der Titelrolle, George als Kurfürst und Paul Wegener als Obrist Kottwitz nicht gesehen habe; immerhin eine nicht ganz unbeachtliche Inszenierung). (51)

Fehling bietet aber auch d i e Inszenierung, die als die wesentliche, gewagteste, mutigste angesehen wird, die während des Dritten Reiches hervorgebracht wurde, von der Willi Schmidt sagt (und mit 'das' ist das Spiel im weiten tiefen Bühnenraum, wie ihn Fehling mit Traugott Müller fand, gemeint):

"Am Sinnfälligsten und zugleich auf bestürzende, beklemmende Weise geschah das in seiner Inszenierung von 'König Richard der Dritte' (...) am 2. März 1937. Das Datum ist in die Theatergeschichte eingeschrieben, die Aufführung zu diesem Zeitpunkt eine einzige Provokation."

(WS, Theater als Bekenntnis, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 186)

"Zu diesem Zeitpunkt" meint wohl eher "in dieser Zeit", also der Zeit des Dritten Reiches, weniger wohl einen genauen Zeitpunkt, denn sonst müßte man davon ausgehen, die Aufführung wäre zu einem anderen Zeitpunkt weniger mutig und provokant gewesen. Und das ist fraglich. 1934, nach der Beseitigung Ernst Röhms und anderer damals politisch Unliebsamer, wäre Richards/ Glosters blutiger Weg zur Macht vermutlich noch brisanter gewesen.

Die Mutigkeit der Inszenierung taucht jedoch auch so auf in der zeitgenössischen Kritik (!). Aber es fragt sich, trotz allem, ob diese Inszenierung nicht nachträglich eine Alilibifunktion bekommen hat. Das ist hier allerdings nicht zu entscheiden.
In der Kritik Karl Heinz Ruppels, der selbst eine Art Aushängeschild für publizistischen Mut in der NS-Zeit geworden ist, wird dreimal eine fast verschwörerisch anmutende Einigkeit des Publikums mit dem Personal auf der Bühne hervorgehoben ((die Stellen sind hier gesperrt wiedergegeben)):

"Als am Schluß (...) das Tedeum über die Bühne des Staatstheaters brauste, als die Stimmen aus allen Richtungen zu kommen schienen, mit denen Englands Ritterschaft Gott für die Befreiung von der Tyrannenherrschaft des gekrönten Verbrechers lobte, d a h i e l t d a s H a u s d e n A t e m a n : Es war der Augenblick der Sprachlosigkeit, der, d a s f ü h l t e n a l l e , über ein Land kommt, das aus unmenschlicher Knechtung und Unterworfenheit wieder zur Freiheit erwacht (...) E s g a b n i e m a n d i m Z u s c h a u e r r a u m , der die Botschaft und Verheißung dieser künstlerisch ebenso grandiosen wie politisch tollkühnen Inszenierung nicht gespürt hätte."

(Nach: Hans-Thies Lehmann, Richard der Dritte - eine Skizze, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 182)

Dreimal wird da eine Art verschworene Gemeinschaft behauptet. - Jedoch ist überliefert, daß der Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser diese Aufführung schon während der Pause verließ, dabei die Bemerkung: "Kulturbolschewismus" fallen lassend. (52)

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß der Kritiker des 'Völkischen Beobachters', Dr. Willi F. Könitzer, jedoch nur den "Reichsminister Rust mit Gattin" als prominente Zuschauer angibt. ((Bernhard Rust war Kultusminister 1933-45.)) - Zudem wird die Aufführung bei ihm nur theaterhistorisch und -ästhetisch gewertet, keineswegs politisch.

– Ruppel beschließt indes seine Kritik mit den Worten:
"An Inszenierungen wie 'Richard der Dritte' wird sich einst die Geschichte des deutschen Theaters in dieser Zeit zu orientieren haben."

(In: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 185)

Das ist ja ein kühner Satz! Denn damit wird die nationalsozialistische Herrschaft nach ihrer ersten Festigung bereits als endlich angesehen.
Das allein bedeutet ja schon Widerstand, daß eine Aufführung, die kühn ist und voller Zeitkritik steckt, aus einer fiktiven Zukunft zurückblickend als beispielhaft herausgestellt wird.

- Es soll jetzt hier nicht von dem viel und, wie es scheint, ungenau aufgefaßten und zitierten "tausendjährigen Reich" gesprochen werden; diese Beschwörungsformel gab es schon im Zweiten Deutschen Reich, wenn sie auch nicht zum permanenten Propagandamaterial gehörte. ((Diese formelhafte Zeitbestimmung geht auf die geschichtliche, aber oberflächlich gesehene Tatsache zurück, daß es von ca. 800 bis 1803, also von Karl dem Großen bis zu Napoleon, ein, das erste Deutsche Reich gegeben habe; mithin ein idealisierter Zustand, den man wiedererreichen wollte; daher auch um die Reichsgründung 1870/71 sprachliche Brückenglieder wie 'Barba blanca' für König/Kaiser Wilhelm I. in Anlehnung an Kaiser Barbarossa (Rotbart)/ Friedrich I. von Staufen, der einer um 1500 von seinem Enkel auf ihn übertragenen Sage zufolge nicht gestorben war, sondern im Kyffhäuser nur ruhe, - und auf dessen Wiederkehr man getrost warten könne wie auf die Wiederkehr des Messias, als der ausgerechnet Hitler zeitweilig angesehen wurde. - Diese Propaganda-Beschwörungsformel ist also eine Sehnsuchtsformel für ein möglichst von äußeren Einflüssen freies und daher kraftvolles Land und Leben; Willi Schmidts eigenen Sehnsüchten durchaus vergleichbar, wenngleich paradoxerweise seine Sehnsüchte, sein Impuls, zum Theater und in die Kunst gegangen zu sein, gerade durch die zielstrebigen Versuche, diese Sehnsucht auf Staatsebene zu verwirklichen, immer wieder erneuert wurden; die Sehnsucht nach Autonomie spielt demnach auf verschiedenen Ebenen die treibende Rolle.))

- Auch von Heinz Hilpert muß nun berichtet werden, der ebenfalls früh die Endlichkeit des Dritten Reiches aussprach: als Reinhardt sich um Hilfe an ihn wandte - das Deutsche Theater war 1928 in den Rang der Gemeinnützigkeit verändert und daher steuerlich günstiger eingestuft worden, was von der NS-Regierung rückwirkend aufgehoben worden war, somit Reinhardt, der Deutschland bereits verlassen hatte, aber über seinen Besitz in Österreich greifbar blieb, mit einer Steuerschuld in Millionenhöhe plötzlich belastete. So ging Hilpert zu dem Finanzminister v. "Schwerin-Krosigk und sagte zu ihm: 'Hören Sie mal, wenn ich jetzt, der ich hier ein Theater leite, später, unter einer anderen Regierung belastet werde...', und da hat der natürlich die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen und hat gesagt: 'Wie können Sie denn von einer anderen Regierung reden!', weil die doch immer mit den tausend Jahren gearbeitet haben. Aber er hat sich unerhört anständig benommen (...)"

(In: Michael Dillmann, Heinz Hilpert/ Leben und Werk, Akademie Der Künste/Edition Hentrich, 1990, 109)

Hilpert indes, der das Deutsche Theater und die Kammerspiele leitete, wurde immer wieder zu Goebbels zitiert und, wie es hieß, bestandpunktet, "das heißt für sein mangelndes Bekenntnis zum Regime zur Rechenschaft gezogen", wie Willi Schmidt rückblickend über Hilpert schreibt.

(WS, Heinz Hilpert zum Gedächtnis, in: Michael Dillmann, Heinz Hilpert, a.a.O., 11)

Es ist (denn auch) Göring und nicht Goebbels, dem folgender einsichtiger, fast schon resignativer Satz zugeschrieben wird: "Es ist immer noch leichter, aus einem großen Künstler einen anständigen Nationalsozialisten zu machen, als aus einem kleinen Pg. einen großen Künstler."

(Michael Dillmann, Heinz Hilpert/ Leben und Werk, Akademie Der Künste/ Edition Hentrich, 1990, 113)

Und unter "anständig" hat man hier "gefügig" und "funktionierend" zu verstehen; während "Pg." nichts anderes als 'Parteigenosse' war. - Dennoch wurden auch Hilperts Theater, wie Schmidt berichtet, als "liberalistischer Augiasstall" bezeichnet, der eines Tages "radikal ausgemistet" werden müsse.

(WS, Heinz Hilpert zum Gedächtnis, in: Michael Dillmann, Heinz Hilpert, a.a.O., 11)

Goebbels soll diese Bühnen "Zwei KZ's auf Urlaub" genannt haben. (53)

(Diese Haltung ist heute allerdings - möglicherweise aus Gründen der Vereinfachung - vergessen. (54))

In Hilperts Fall wäre der 'Dorn im Auge' der 'Weltverbesserer' allerdings sehr deutlich sichtbar. - Daß Goebbels sich stärker in die Führung, also vor allem in den Spielplan eines Theaters einmischte, dürfte ((im Gegensatz zu Göring)) per se auch an seiner Ausbildung gelegen haben.

In dem hier schon zitierten Gespräch mit Günther Gaus sagt Gründgens: "Sie wissen: kein Wort, das über die damalige Zeit, das über unser Theater gesprochen wurde, stammt von uns. Aber - Sie wissen, daß man das Theater 'die Insel' nannte, und auf diese Insel haben sich eben die besten Schauspieler geflüchtet, weil eben diese beiden Theater Goebbels nicht unterstanden." (Vgl. Anm. 2)

Das wird immer wieder betont. Es muß ein Vorzug gewesen sein. Der joviale Göring, das große Kind mit den Spendierhosen, gegen den giftigen Skorpion Goebbels, zwei Männer, die sich überdies spinnefeind gewesen seien. Wer sie gegeneinander ausspielen konnte, war der lachende Dritte.

- Es ist nicht auszuschließen, daß es auch hier nachträglich eine Alibi-Legendenbildung gegeben hat - über die tatsächlichen Animositäten hinaus. -

Auf 3 Bühnen also, kann man zusammenfassen, (abgesehen von der Volksbühne den wesentlichen drei Theatern in Berlin) soll die Andersheit zutreffen. Und es gibt zahlreiche andere Theater, die diese Verweigerungshaltung ebenfalls für sich beanspruchen werden:

So berichtet Walter Ruppel, der von 1961-1969 und 1983-1985 Dramaturg am Hamburger Thalia Theater war, dessen Zeitzeugenschaft durch seine Heirat jedoch noch weiter zurückreicht:

"Wenn ich mir vorstelle, meine Schwiegermutter war Hilde Weissner, und die war ja lange am Staats-theater bei Gustaf Gründgens (55) und die hat immer erzählt, daß es in dem Ensemble keine Nationalsozialisten gab. Mit kleinen Ausnahmen."

- Und auch hier wird noch einmal auf das 'Beispiel Minetti' hingewiesen.

"Also kurz und gut, im Thalia Theater, da war ich ja nun lange genug, hab' ich das mal überprüft, da waren 1943, ich weeß nich, von dreißig Schauspielern zwei in der NSDAP. Also, da ist die Verweigerungshaltung, mehr will ich nicht sagen, der Schauspieler sehr ausgeprägt. Wenn heute erwartet wird von Jüngeren, daß das alles in eine Gegnerschaft ausartete, ist das natürlich dummes Zeug. Das konnte man in der DDR ja auch nicht. Aber man konnte sich bis zu einem gewissen Grade verweigern und konnte seinen eigenen Stiebel leben. Und das ging im Dritten Reich fast noch einfacher als in der DDR."

(Gespräch mit WM vom 22.4.1997)

Gründgens hat, in dem schon erwähnten Gespräch mit Günther Gaus, noch Folgendes Interessante gesagt, was diese Beurteilung Ruppels stützt; jedoch die Behauptung Willi Schmidts, 'die Autonomie der Kunst sei den Herrschenden ewig ein Dorn im Auge', für das Staatstheater jedenfalls, relativiert:

"Als ich das Amt ((die Intendanz des Preußischen Staatstheaters)) übernahm, gingen vierwöchentliche tägliche Verhandlungen voraus, in denen ich meine Bedingungen stellte. Bedingungen, von denen ich hoffte, daß daran das Angebot scheitern würde. Sie wurden akzeptiert und - das muß ich sagen - eingehalten." (56)

Die Bedingungen wurden nicht nur eingehalten, sondern sie müssen, wenn richtig ist, was Gründgens angibt, und nicht nur nachträglich so zurechtlegt, von nicht unerheblicher Höhe gewesen sein.

- Minetti indes, der Beargwohnte, schreibt selbst über diese Zeit:

"Künstlerische Opposition in einer Diktatur darf man sich nicht als eine direkte und unmittelbare vorstellen. Offene Diskussionen und Auseinandersetzungen über die Nationalsozialisten gab es nur vor der Machtübernahme Hitlers, als Hans Otto noch gegenwärtig und alles unentschieden war, und solange die Nachrichten von Straßenkämpfen und politischen Morden jeden erregten. Die Parteigruppe um Hanns Johst veränderte schon Anfang 1933 das Klima im Haus. ((Des Staatstheaters))
Unter Gründgens wurde es dann wieder moderater; man wagte Anspielungen und vorsichtige Spiegelungen. In 'Richard III.' hat Fehling nicht darauf verzichtet, Gloster seinen Hinkefuß zu belassen. Jeder wußte, Goebbels hinkte; Fehling konnte das nach seinen Intentionen ins Bild der Bühne übertragen. Aber als konkreter Bezug wäre das künstlerisch kleinkariert und politisch tödlich gewesen. Es war integriert in das Gesamtbild. Aber die Themen, Zeichen und Vorgänge waren durch Intensität und Großartigkeit, durch die Klarheit und Gewalt der Inszenierung doch durchsichtig, deutbar, entsprachen aber ganz dem Stück. Hier war das erlebbar, was ich die Autonomie der Kunst nenne. Die Dinge waren durch ihre Eigenheit oppositionell, und weil ihre Darstellung restlos ausgefüllt war, verstand sie das Publikum."

(Erinnerungen einen Schauspielers, a.a.O., 113)

<u>Damit ist für zwei Lesarten die Möglichkeit gegeben:</u>
Man kann Fehlings Inszenierung von "Richard III." als politisch mutig auffassen und dann nachträglich den deutschen Widerstandsgeist oder, bescheidener gesagt, den kritischen Geist der deutschen Theater an dieser kühnen (und dabei auch noch künstlerisch überragenden Aufführung) messen; - und es ist zu erkennen, wie diese Aufführung gerade durch ihr Hervorstechen die Möglichkeit des genau gegenteiligen Alibis erfüllen kann; etwa: 'Wenn solch eine Inszenierung möglich war, kann die Zeit nicht ganz so schlimm gewesen sein.'
((Mut und eigenes Opferschicksal würden dann relativiert sein.))

Minetti - das soll nicht unterschlagen werden - beruft sich auf Hans Otto, der überzeugter u n d praktizierender Kommunist war; Mitglied der KPD, nicht nur Salon-Kommunist, wie es sonst in der intellektuellen Szene weit verbreitet war. Hans Otto wurde am 13.11.1933 von der SA in einem Café am Viktoria-Luise-Platz in Berlin verhaftet, bei Verhören gequält, mißhandelt. Er stürzte (sich?) aus dem 3. Stock eines Fensters der Voßkaserne; es bleibt offen, ob ein Selbstmord vorgetäuscht werden sollte. Er starb am 24.11.1933. - Die Kosten der Beerdigung sind von Gustaf Gründgens gezahlt worden; der so, auf sonderbare Weise geradezu zum Erfüllungsgehilfen des Dritten Reiches geworden zu sein scheint, gerade hier nicht antigonehaft in Erscheinung tritt; paradox-sonderbarer Weise! Natürlich, dafür gibt es zahlreiche Beispiele, wurden die Kosten für unter dem NS-Regime zu Tode Gekommene den Angehörigen auferlegt; - hier sprang Gründgens ein. (57)

- Minetti verbindet sich hier also mit dem als Widerstandskämpfer bewerteten Hans Otto. - Tote als 'Zeugen' sind immer eine problematische Angelegenheit. - Vor allem, wenn man dann einige Zeit später lesen kann - es geht um die Schließung des Schillertheaters, in Schmidingers Erinnerung - :

"Einige Zeit zuvor hatte Minetti, angesprochen auf Hans Otto, der von den Nazis umgebracht worden war, gesagt: 'Das war ja auch kein großer Schauspieler.'"

(in: Walter Schmidinger, Angst vor dem Glück, Alexander Verlag Berlin 2003; 200)

Hans Otto wurde vor allem in der DDR stark herausgestellt. Das (Nachkriegs)-Theater in Potsdam wurde

nach ihm benannt.

"Man mußte kein Nazi sein, um die deutschen Dinge zu bedenken", schreibt Minetti. "Und natürlich war auch Nazi nicht gleich Nazi. Unter den Parteimitgliedern gab es sehr ehrenwerte, ordentliche, gerecht denkende und handelnde Leute. War ich ein Nazi? (...) Ich war nicht in der Partei, habe keinen Nutzen vom Regime gehabt. Meine Existenz gründete nach wie vor auf meiner Leistung als Schauspieler (...)
Curt Riess hat (...) berichtet, Dieter Borsche, der in Rehbergs 'Wölfen' ((einem U-Boot-Stück, das Minetti als Regie-Debütant am 16.4.1944 im Breslauer Schauspielhaus zur Uraufführung brachte)) mitspielte, wisse zu berichten, ich hätte einmal bei den Proben gedroht, zum Gauleiter zu gehen, wenn man mir (künstlerisch) nicht folge. Falls ich das gesagt habe, war es ein Gipfel meiner Ironie, der er nicht imstande war zu folgen. Sinnloser, unverständlicher Vorwurf!"

(Erinnerungen eines Schauspielers, a.a.O., 142) (58)

Das bedarf keines Kommentars. --- Minetti verwendet im Zusammenhang mit Fehlings "Richard III." - Inszenierung übrigens e b e n f a l l s den Begriff von der "Autonomie der Kunst". Und es fragt sich, angesichts seines Beispiels, ob nicht (auch) dieser Terminus in der Diskussion eine reinigende Wirkung haben sollte. -

<u>Abschließend läßt sich feststellen:</u>

Forscht man in einschlägiger Literatur nach (59), ist zu erkennen, daß es Verhaftungen aus rassischen oder politischen Gründen gab ((Beispiele: Hans Otto, Hanne Mertens, Wolfgang Borchert)), nicht jedoch aus ästhetisch-künstlerischen Gründen, - also direkt von der Bühne herunter.

SO WEIT DIESER EXKURS, - der einige Probleme ansprechen wollte; wissend, sie in diesem Rahmen nicht vollständig lösen zu können.

Und so weit auch zur "Autonomie der Kunst", - die den Mächtigen, laut Willi Schmidt, immer ein Dorn im Auge sei, - eine Bemerkung, in der ja auch Stolz steckt und ein heimlicher Triumph über diesen Rückzugsort, über die Überlistung des Gegners; mithin eine - indirekte - Bestätigung der Ergebnisse dieses Exkurses.

Und noch etwas kann festgestellt werden: Daß eine "Autonomie der Kunst" überhaupt die Voraussetzung für die Möglichkeit der Zentrierung (innerhalb des Rahmens) ist - und damit der Wirkungsnahme auf die Welt in Form des Spiels.

Aber die Bewegung, von der die Rede war, zeigt sich auch noch auf eine zweite Weise:

Willi Schmidt verweist in seinem Text "Grundlegung zur Metaphysik des Theaters" auf eine Schrift Kants, nämlich die "Grundlegung zur Metaphysik der Sitten", die als Namensgeber für seinen Text Pate gestanden hat:
"Ich meine die Stelle, wo er ((Kant)) vom Begriff der Freiheit spricht, von der sittlichen Autonomie, zu deren Verstehen er fordert, daß man den Standpunkt des sinnlichen Ich verlasse und sich zum intelligiblen Ich erhebe. 'Ein vernünftiges Wesen', heißt es wörtlich, 'hat zwei Standpunkte, daraus es sich selbst betrachten und Gesetze des Gebrauchs seiner Kräfte, folglich aller seiner Handlungen, erkennen kann: einmal, sofern es zur Sinnenwelt gehört, unter Naturgesetzen, zweitens, als zur intelligiblen Welt gehörig, unter Gesetzen, die in der Vernunft gegründet sind.'"

(Grundlegung zur Metaphysik des Theaters, a.a.O., 12)

Daß die Verstandeswelt Gesetzen der Vernunft zu folgen hat, liegt auf der Hand, ebenso, wie es einleuchtet, daß die Welt der Sinne Gefühlsgesetzen unterstellt ist. Aber es geht darum, daß der Mensch zwei Standpunkte habe, von denen aus er sich betrachten könne. - Wie aber sieht die 'sinnenhafte Betrachtung' aus? Kann es eine Betrachtung geben, die nicht intellektuell ist? - Wenn Kant fordert, man solle den sinnlichen Standpunkt verlassen und den intelligiblen einnehmen, um zu sittlicher Autonomie zu gelangen: das heißt nichts anderes, als die Passivität aufzugeben, das Sich-Treiben-Lassen; es heißt stattdessen, mit dem Verstand in den Ablauf der Welt einzugreifen und, ihm folgend, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Das entspricht seiner Forderung: "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus

seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit!" - Und 'selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursachen derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegen, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen.' (60)

Wenn es nur eine Frage der Entschließung ist, den Standpunkt des sinnlichen Ichs aufzugeben und den des intelligiblen einzunehmen, dann verwundert, daß Schmidt gerade in d i e s e m Stück, nämlich in Raimunds ALPENKÖNIG UND MENSCHENFEIND die Kantsche Forderung erfüllt sieht; denn er stellt fest: Rappelkopf werde "in einem für ihn höchst schmerzhaften Prozeß" zu diesem Standpunktwechsel g e z w u n g e n . (61)
Ohne Not hätte er diesen Wechsel also nicht vollzogen. Es muß demnach auch hier zu einem Moment des Bewußtseins und der Erkenntnis gekommen sein. Zu einem Auslöser der Wandlung. - Den Spiegel, den Rappelkopf zerstört, nennt er "weltverführend", und ein "der Verderbtheit blankes Siegel". Hier also fungiert der Spiegel nicht als ein Mittel der Erkenntnis, sondern als eins der Hofart und Eitelkeit, als ein Mittel, sich in sinnlichen Eindrücken zu verlieren; sogar als ein Mittel der Erkenntnisflucht, die dem Intellekt aber auf Dauer mißfällt. - Daraufhin zerschlägt er den Spiegel.
Man könnte auch sagen: d e n Spiegel; d i e s e r Spiegel reicht zu seiner Erkenntnis nicht aus. Deshalb verwandelt sich später der Alpenkönig in seinen Doppelgänger; erst dadurch wird Rappelkopf zur Erkenntnis gezwungen.
Diese Not hat Schmidt nicht. Der Standpunktwechsel ist nicht seine Sorge, denn sein Standpunkt ist bereits das vorsorglich eingenommene intelligible Ich.

Im "Marionettentheater" heißt es, daß "nur ein Gott (...) sich auf diesem Felde mit der Materie messen" könne. Und mit "diesem Felde" ist gemeint: daß der Mensch die mechanische Puppe an Anmut in den Bewegungen nicht erreichen könne. Es wurde daher gesagt: der Mensch müsse versuchen, sich selbst zum Gott über sich zu machen. Horkheimer und Adorno zufolge ist im übrigen der Unterschied zwischen Mensch und Gott irrelevant; jedenfalls nachdem der Schritt zum intelligiblen Ich-Standpunkt genommen wurde - : "Vor den Göttern besteht nur, wer sich ohne Rest unterwirft. Das Erwachen des Subjekts wird erkauft durch die Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen. Gegenüber solcher Einheit von Vernunft sinkt die Scheidung von Gott und Mensch zu (...) Irrelevanz herab (...) Als Gebieter über Natur ((und das kann auch zunächst heißen: die eigene Brust)) gleichen sich der schaffende Gott und der ordnende Geist. Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen besteht in der Souveränität übers Dasein, im Blick des Herrn, im Kommando."

Allerdings: "Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann."

Auch der eigene Körper, 'die Brust', wird dem 'aufgeklärten' Menschen zum Gegenstand: "Der Mythos geht in die Aufklärung über ((das entspricht dem Schritt vom 'sinnlichen' zum 'intelligiblen Ich')) und die Natur in bloße Objektivität."

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 15)

Das paßt zu dem, was Willi Schmidt nachträglich über Gründgens geschrieben hat und geht auch noch einmal auf die Bewegung ein, die mit der Wiedergewinnung des Paradieses zusammenhängt:

"Er hat darauf bestanden, daß Kunst ein Handwerk sei (...) Aber sein Anspruch an unser Handwerk war sehr hoch, ihm zu genügen nicht leicht. Welcher Anstrengung die Verkörperung einer Rolle oder die Interpretation eines Stückes bedurft hatte, - sie sollte im Ergebnis nicht mehr fühlbar sein und jene zweite, durch das Bewußtsein gefilterte Naivität erreicht haben, von der Kleist in seinem Aufsatz über die Marionette spricht. Dort ist auch zu lesen, daß er Mensch die Mitte halte zwischen dem Gliedermann und dem Gott, was doch nichts anderes bedeuten kann, als daß der homo ludens den Schwerpunkt seiner Existenz, welcher der an Drähten hängenden Puppe durch die Mechanik mitgegeben, dessen der Gott aber enthoben ist, selbst finden muß: eine Lebensleistung, in der das Humane sich mit dem Ästhetischen unlösbar verbindet."

(WS, Gustaf Gründgens oder Das Spiel mit der Macht, in: Christ und Welt, 10.12.1965)

Diese Formulierung Schmidts ist überlegter als die in seinem Text "Die Aufgaben des Bühnenbildners" von 1941/42; ein Vierteljahrhundert liegt dazwischen. - Dort hatte es geheißen und wird hier zur

Erinnerung wiederholt: "(...) das Theater sei die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst. (...) so, daß man sagen könnte, der 'homo ludens' sei die reinste, die eigentliche Verkörperung des Menschen, und er allein lebe wieder im Stande der Unschuld, zurückgekehrt zu jener zweiten Naivität, die Erkenntnis und Reflexion miteinschließt. Kleist handelt davon in seinem berühmten Aufsatz über das Marionettentheater (...)"

(WS, Die Aufgaben des Bühnenbildners, a.a.O., 258 f.)

Beim Töpfern, das als Ergänzung, ist die 'Zentrierung' des Rohmaterials die Voraussetzung dafür, überhaupt ein Gefäß formen zu können. Das bedeutet, daß es auf Selbstdisziplin allein oder dauerhaft nicht hinauslaufen kann, das wäre auch sprachlich ein Widerspruch in sich, denn Disziplin heißt nichts anderes als Schülerschaft. Also eine berufs- oder lebenslange Schülerschaft? Der Lehrer wird in eigener Fortsetzung übernommen; nicht das Eigene, Selbstentwickelte, sondern das Gelernte; den wirklich befriedigenden Schwerpunkt kann es aber nur geben, wenn das Gelernte nicht zum fremd aufgezwungenen Zwangskorsett wird; es bliebe sonst eine Reibung zurück; und letzten Endes eine Unerfülltheit. - Gerade das Beispiel Gustaf Gründgens - durch Willi Schmidts Essay Teil dieser Überlegung - ist in diesem Sinne zu verstehen, wenn man liest, was Michael Winzenried, Professor für Neurologie und Psychiatrie der Universität Hamburg, abschließend über ihn geschrieben hat:

"Diese Kombination von Migräne und Depression zeigt wie in vielen anderen Fällen, daß geistige Spannung und körperliche Anomalie nicht parallelgehen, sondern identisch sind, ein geschlossenes System bilden: Monismus der Krise.
Von diesem Spannungsfeld ergibt sich ein hochreflektiertes Denken, verbunden mit Sensitivität und als Ergebnis neue Impulse zeugend. (...) Aus dem depressiven Erleben kommt es zu einer echten Reifung, Anreicherung und Fülle, aber zugleich ist es auch Filter, (...) Verdichtung und Zentrierung, also **zu einem organischen Wachstum**. Weisheit, Kraft und Ausstrahlung bestimmen das Folgende."

(Michael Winzenried, Gustaf Gründgens / Versuch einer Skizze aus ärztlicher Sicht, in: Gustaf Gründgens, Briefe/ Aufsätze/ Reden, a.a.O., 418)

Der Fettdruck wurde hier absichtlich vorgenommen, um deutlich zu machen, daß in diesem Fall die Selbstdisziplin ausgeschaltet wurde, daß gerade das Nicht-Bekämpfen der Depression – nicht nur der Gefahr des Absturzes, sondern dieses Absturzes selbst - zu 'Wachstum' und Weisheit geführt hat. -- Es ist davon auszugehen, daß gerade in jenen Untiefen von Depression und Trauer, wohl auch von Risiko und Gefahr, also in Bereichen, die weitgehend negativiert oder gar tabuisiert sind, d i e Lebensstoffe oder 'seelischen Materialien' liegen, die wir für unsere Entwicklung, Weiterentwicklung benötigen.

- Störend aber, um auf diesen wichtigen Punkt in Willi Schmidts Text zurückzukommen, ist das Verb, das er gebraucht, nämlich er spricht von "zurückkehren", während es doch, da man sich auf Kleist beruft, nur heißen könnte:
- 'hinüber-' oder 'hingelangt' "zu jener zweiten Naivität (...)".

Aber Kleist spricht ja selbst - seiner eigenen Theorie zum Widerspruch - davon, wir müßten nur "wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld z u r ü c k z u f a l l e n ." (!)
So kann man Willi Schmidt diese Ausdrucksweise nicht vorwerfen; allenfalls, daß sie nachlässig sei. --- Aber wie oft habe ich selbst das "Marionettentheater" schon gelesen, eben aber erst diesen Widerspruch bemerkt. --

Willi Schmidt begibt sich bereits vorsorglich ins intelligible Ich, - so groß ist seine Sensibilität -, das es doch in seinem Fall eigentlich gar nicht ist. - Willi Schmidt verharrt auf einer Vorstufe; das heißt in seinem Fall: auf dem intelligiblen Ich-Standpunkt, weil er sich den 'Weg ins Leben' oder den 'Abstieg' ((nicht im Sinne negativer Wertung, sondern gemeint ist der Abstieg vom Intellekt in den Körper)) nicht leistet, nicht leisten kann, denn: "die Verhältnisse, sie sind", wie Brecht sagt, "nicht so." (62)
Es wäre absurd, Willi Schmidt das vorzuwerfen; aber es muß doch festgestellt werden, weil es ihn und die Zeit, aus der er hervorging, kennzeichnet.

- Insofern ist es ein sonderbarer Widerspruch, daß Willi Schmidt davon spricht, "der' homo ludens' sei die reinste, die eigentliche V e r k ö r p e r u n g des Menschen (...)"

(WS, Die Aufgaben des Bühnenbildners, a.a.O., 259)

Sonderbar deswegen, weil hier nur von seiner ersatzweisen, also vorläufigen 'Verkörperung' gesprochen werden kann, da die Kunst ein Sonderbezirk, ein Schutzraum ist. Nur wenn man Kunst als ein dem Leben 'Vorlaufendes' auffaßt, einen menschlichen Extraplatz, auf dem das Leben aus sich selbst heraus bereits stattfinden kann, während es außerhalb dieses Bezirks noch geduckt sein muß - das ist ebenfalls unter der 'Autonomie der Kunst' zu verstehen -, und wenn man das Leben der Vorläuferschaft der Kunst mit dem Leben der Masse, die nachfolgen müßte, gleichsetzt, dann könnte man diese Formulierung unbeanstandet lassen. Ansonsten würde gelten: erst in der Not, im Abgrund und (Jammer-)Tal kann der Riß wirksam sein, dergestalt, daß darin jener Kampf beginnt, der dann mit dem Schlagen an die eigene Brust endet.

In dem in der 'Dialektik der Aufklärung' betrachteten Fall des Odysseus besteht der Gewinn der Herrschaft über die eigene Brust und damit die Zentrierung ((von der bei Gründgens durch Depression gesprochen wurde, als und wenn die zunächst durch Selbstdisziplin am Anfang seiner Karriere erreichte nicht mehr genügte)) in einem Kappen der äußeren Bindungen. ((Und ginge es nicht um den Selbst-Erhalt, man müßte diesen Vorgang als unethisches Sich-Heraushalten bezeichnen - und müßte jedes Hinausschieben auf eine geeignetere Zukunft und jeden Kampf für eine solche Zukunft, müßte somit jeden Idealismus als in der Wurzel moralisch unrein auffassen)):

"Dieser Prozeß", heißt es in der Dialektik der Aufklärung, „hat sein unmittelbares Zeugnis gefunden im Anfang des zwanzigsten Gesanges. Odysseus bemerkt, wie die Mägde nachts zu den Freiern schleichen, 'Und das Herz im Innersten bellt' ihm.
(...)
So in dem Busen ihm bellt' es, vor Grimm ob der schändlichen Frevel.
Er schlug an die Brust und strafte das Herz mit den Worten:
Dulde nun aus, mein Herz! noch Härteres hast du geduldet,
(...)
Also sprach er, das Herz im wallenden Busen bestrafend;
Bald nun blieb in der Fassung das Herz ihm, und unerschüttert
Dauert' es aus. Doch er selbst noch wälzete sich hierhin und dorthin' (XX, 13/24).

Noch ist das Subjekt nicht in sich fest, identisch gefügt. Unabhängig von ihm regen sich die Affekte, Mut und Herz. (...)' (Wilamowitz-Moellendorff, Die Heimkehr des Odysseus. Berlin 1927. S. 189.) Der Affekt wird dem Tier gleichgesetzt, das der Mensch unterjocht (...) "

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 54)

Es ist noch nicht von einem identisch in sich gefügten Subjekt zu sprechen, - sondern, genau genommen, noch von einem idealistischen Subjekt (oder Menschen). Noch ist das Herz /die Brust /der Körper nicht dabei; nicht in Übereinstimmung dabei, sondern, wie gezeigt wurde, eigenständig. Es ist hier die Nahtstelle zwischen Idealismus und Realismus zu beobachten (wenn Realismus hier als Gegensatz zu Idealismus verstanden werden kann; als ein Status jedenfalls, in dem das Subjekt bereits identisch in sich gefügt ist): Nach der Heimkehr, aber noch vor der offiziellen Wiederkehr, bei der der Idealismus und die Irrfahrt enden, - der Moment der Rache aber beginnt. - Deswegen wird das Herz auch nur bedingt gestraft: nicht inhaltlich, nur zeitlich. - Sein Impuls wird als richtig anerkannt; nur seine Ungeduld, deutlich gemacht an der Wildheit des Schlagens, als 'Bellen' bezeichnet, die jedoch nur als Ungeduld zu verstehen, ungenau wäre: in der Heftigkeit des Schlagens äußert sich vielmehr die Intensität des Gefühls, Tierhaftes auch, aber die Ungeduld steckt in Odysseus, der ja bereits zu Hause angelangt ist, sich aber noch nicht zu erkennen geben darf. - Insofern doppelt das Herz ihn. Das Herz in seiner Bewegung ist Odysseus im Kleinformat. Wenn er es anredet und 'straft', straft er sich selbst. Die Aufteilung in Herz und Odysseus ist ein erzählerisches Mittel. Man könnte in dieser Doppelung wieder an den Doppelgänger in DER ALPENKÖNIG UND DER MENSCHENFEIND denken, - mithin an die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst, die ein mechanisches Sichtbarmachen innerer, seelischer Regungen ist.

"Die Abenteuer, die Odysseus besteht, sind allesamt gefahrvolle Lockungen, die das Selbst aus der Bahn seiner Logik herausziehen. Er überläßt sich ihnen immer wieder aufs neue, probiert es als unbelehrbar Lernender, ja zuweilen als töricht Neugieriger, wie ein Mime unersättlich seine Rollen ausprobiert. (...) das Selbst macht nicht den starren Gegensatz zum Abenteuer aus, sondern formt in seiner Starrheit sich erst durch diesen Gegensatz, Einheit bloß in der Mannigfaltigkeit dessen, was jene Einheit verneint."

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 53 f.)

Doch, muß man hinzufügen und ergänzen, um den Weg zum identisch gefügten Subjekt ganz genau darlegen zu können, kann 'jene Einheit' nicht auf Dauer 'verneint' bleiben. Gerade das gegebene Beispiel vom Anfang des XX. Gesanges ist dafür der Beleg: Was bis dahin, also für die Dauer der eigentlichen Irrfahrt, Gültigkeit besessen hat, ändert sich nun hier, kurz vor der Erfüllung der Reise ((deren höherer Sinn, sofern man von ihm ausgehen will, gerade eben darin bestanden haben mag, in Odysseus ein identisch gefügtes Subjekt zu bewirken)).
Diese Änderung ist deutlich aus dem Text zu entnehmen: Zunächst schlägt in der Brust des Helden das Herz; selbständig. Es wird gestraft, indem es zur Duldung aufgerufen wird; Duldung heißt Verschiebung der Rache auf unbestimmte, doch vermutlich nicht mehr allzu weite Ferne.

"Bald nun" bleibt "in der Fassung das Herz ihm und unerschüttert/ Dauert es aus."

Es tut ruhig und beständig wieder seinen Dienst, was heißt, daß es seine Selbständigkeit aufgibt. - Aber nun erfolgt etwas Auffälliges: Es wird die Kongruenz zwischen Odysseus und seinem Herzen hergestellt: Indem das Herz seine Selbständigkeit (fast kann man es schon als Eigenmächtigkeit lesen) aufgibt, sich ruhig in seiner Fassung verhält, fängt es an, i h n zu bewegen:

"(...) Doch er selbst noch wälzete sich hierhin und dorthin."

Die Unruhe und 'Ungeduld' des Herzens geht auf den Helden über ((oder kehrt zu ihm zurück: 'das Herz ist dabei, es hat ihm geantwortet'); und er selbst, der sich jetzt unruhig hierhin und dorthin wälzt, fungiert jetzt gewissermaßen als sein eigenes vergrößertes Herz. - Die Identität ist vollzogen.

Jetzt kann die Rache bedacht und in die Tat umgesetzt werden. - Im Folgenden erscheint denn auch Pallas Athene, die Beschirmerin des Odysseus, um ihm zu helfen. --- Durch die Irrfahrt wird also das identisch gefügte Subjekt geschaffen. Das ist - und deshalb wurde diese Stelle der 'Dialektik der Aufklärung' ausführlich untersucht - bei Willi Schmidt gänzlich anders; zunächst jedenfalls – will man nicht in seiner Begegnung mit Klaus Kammer ein gegenteiliges Moment sehen -; deswegen auch die Bemerkung, er habe den intelligiblen Ich-Standpunkt bereits vorsorglich eingenommen: Da gibt es keinen Kampf, denn das Moment der Rache, um auch in seinem Fall davon zu sprechen, ist nicht absehbar gewesen, Fehling wird ausgewichen, nicht besiegt, beseitigt, so ist Willi Schmidt darauf angewiesen, s i c h n a c h u n t e n z u e n t f a l t e n , im sicheren Schutzraum zu bleiben, in ihm seinen Wert, seine Heimat zu sehen; dagegen bleibt die Geschichte 'ein Alptraum, aus dem' er 'zu erwachen erhofft', wartend also auf äußere Hilfe, folglich auch kein Schlagen an die 'gestrafte' oder 'besiegte' Brust, - will man nicht im Durchhalten auf dem vorsorglich eingenommenen intelligiblen Ich-Standpunkt eine Überwindungsleistung sehen.
Ansonsten gibt es keine Abenteuer oder "gefahrvolle(n) Lockungen", die Schmidts "Selbst aus der Bahn ihrer Logik" herauszögen. Schmidt ist kein"unbelehrbar Lernender", schon gar nicht ein "töricht Neugieriger", der sich"unersättlich" in Gefahr begibt. Sondern das Gegenteil: die 'Bahn der Logik' wird befolgt und so die 'Leistung der Kontinuität' erbracht.

In dem Essay "Notizen zu Fehlings sogenannter Krankheit" von Joana Maria Gorvin gibt es dazu ein Gegenstück: "Er (= Fehling) ist sich immer treu geblieben und hat, was viele vor den Kopf stieß, oft auf Kosten anderer sein Leben gelebt. Kunst ist grausam."

(Joana Maria Gorvin, Notizen zu Fehlings sogenannter Krankheit, a.a.O., 17)

Hier handelt es sich nicht um "Kosten" im finanziellen Sinn, oder doch höchstens am Rande zu verstehen, denn der Nachsatz lautet: "Er hat einmal eingestanden, viel Böses verursacht zu haben."

Und man bekommt in dieser Darstellung der Gorvin fast den Eindruck, Fehlings Kunst habe wesentlich (auch) darin bestanden, andere Menschen zu belasten, sie auszusaugen, auf ihre Kosten zu leben, indem seine eigene Entwicklung und sein Wohlergehen die Entwicklungsmöglichkeiten anderer zurückgedrängt und hintangestellt haben; - fragt sich mithin, ob das Gott-Sein des Menschen, der intelligible Ich-Standpunkt, nicht gerade dieses Ausbeutertum bedeutet. - Ein ähnliches Verhältnis wird sich später in der Zusammenarbeit zwischen Willi Schmidt und Klaus Kammer bilden; bezeichnenderweise gerade dann, als Willi Schmidt sich von seinem Lehrmeister Fehling losgesagt hat. -
Nur einmal zuvor: auf der Probe vom "Blauen Boll", 1930, gab es für Willi Schmidt ein Moment des nicht verschobenen Widerspruchs: Als er, um der von Fehling 'geschundenen' jungen Schauspielerin Margarete Melzer zu Hilfe zu kommen, Fehling zu berufen versucht.

Schmidt sagte: "Und ich faßte mir also ein Herz (...)"

Ob das Herz "gestraft" selbst wieder in Fassung kommt oder ob man sich 'ein Herz faßt', scheint im Ergebnis einerlei zu sein, insofern es zur Identitätsfindung und damit zur Wirkungsnahme nach außen kommt.

In Willi Schmidts Fall vollzieht sie sich aktivisch;
passivisch im Falle des Odysseus.
Der Ausgangspunkt ist in beiden Fällen die moralische Empörung, die hier ein reales Eingreifen ermöglicht; in Odysseus' Fall als Plan; bei Willi Schmidt als aktive Unterbrechung; bei Odysseus als ein späteres Strafen ((Fortsetzung der Bestrafung des Herzens/ der Kongruenz/ der Identitätsfindung)), bei Willi Schmidt als ein Zu-Hilfe-Eilen.

Der Idealismus wird hier allerdings nicht beiseite geschoben, wie man meinen könnte, sondern gerade vor Beschädigung gerettet: Denn es handelt sich um ein Eingreifen im Sonderbezirk Kunst und um dieses Sonderbezirks willen; das erklärt auch, weshalb für Willi Schmidt der durch dieses Eingreifen mögliche Machtgewinn keine Rolle gespielt hat.

Erst die Begegnung mit Klaus Kammer bewirkt da eine entscheidende Veränderung,
die nun zu betrachten sein wird.

III. - DER WECHSEL -

Der ehemalige Dramaturg und Intendant Walter Ruppel berichtet:

"Meine erste Begegnung mit Willi Schmidt war Ende der fünfziger Jahre. Ich war in Berlin bei dem Gustav-Kiepenheuer-Verlag, und Willi Schmidt bereitete die deutsche Erstaufführung von Félicien Marceaus 'DAS EI' vor. Das ist ein Einpersonenstück mit vielen Nebenrollen, und die Hauptrolle war Klaus Kammer. Und Klaus Kammer war zu der Zeit schon in Berlin ein hoffnungs-, sehr hoffnungsvoller Schauspieler, und Willi Schmidt hat mit ihm auf die wunderbarste Weise zusammengearbeitet. Das war eine Kooperation, wie man sie gar nicht sich besser vorstellen konnte. Später hat Willi Schmidt noch mit Klaus Kammer viele andere Dinge gemacht.
Das erste war 'THOMAS CHATTERTON'; das war die, der Anfang einer wunderbaren Zusammenarbeit. Der ging nachher über den Kafkaschen Affen und... Später hat Willi Schmidt, als Klaus Kammer zu unser aller Trauer und Schmerz - und der ist bis heute nicht überwunden -, hat Willi Schmidt mit einem anderen jungen Schauspieler auf ähnliche intensive und herzliche und, ich hätte fast gesagt, zarte und intelligente Weise zusammengearbeitet, das ist Helmut Griem."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Die Zusammenarbeit mit einem jungen Mann, mit einem jungen Schauspieler wird das Entscheidende. (63) - Hier besteht eine Nähe und für Schmidt die Möglichkeit, seine Theorie, sein Wissen, seine Idee von Stück und Rolle sozusagen ohne Verlust an einen anderen weiterzugeben, einen fruchtbarsten Boden bebauen zu können. Für Willi Schmidt ist das Theater "die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst" gewesen. Liest man, wie Henning Rischbieter über Kammer als Raskolnikoff urteilt, wird deutlich, wie sehr Klaus Kammer die praktische Erfüllung von Willi Schmidts Theater-Theorie war:

"Kammer stand vor der schweren Aufgabe, Denken und denkerische Qual in mimischen und gestischen Ausdruck umzusetzen. Er fand mit Willi Schmidt zusammen hochexpressive, aber immer geformte Passagen: lange, langsame, schleifende Gänge, hochgereckt, die Arme erhoben, die Hände an imaginären Wänden entlang gleitend, die ganze Gestalt wie in intellektueller Trance. Er führte die Zerrissenheit, den klaffenden Schmerz bis an die Grenze des Erträglichen und künstlerisch Akzeptablen, haargenau da einhaltend, wo der höchste Ausdruck noch Form ist. Man wäre versucht gewesen, von äußerster Sicherheit in der Darstellung des Extremen zu sprechen (...)"

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, Reihe Theater heute, Bd. 11, Friedrich Verlag 1964, 18)

Man kann das nicht hoch genug einschätzen: ganz und gar verstanden zu werden und angenommen, übernommen zu werden, bedeutet ein großes, unvergleichliches Glück. (Gründgens, der 'seinen' Hamlet weitergeben wollte an einen Jüngeren, es war Maximilian Schell, dessen Besetzung Gründgens zudem noch - wobei das vielleicht gerade der Fehler war – spektakulär erschien, scheiterte mit diesem Versuch. Dabei lag Hamlet ihm besonders am Herzen, mehr als der Mephisto, wie er in seinem letzten Interview mit Günther Gaus hervorhob (64), die Rolle, die ihn berühmt gemacht, die Rolle, die ihn auch in seine hervorragende Stellung - Intendant des Preußischen Staatstheaters - gebracht hatte. - Da ging eine solche Verbindung nicht auf.)

Willi Schmidt hatte nach dem Krieg als junger Regisseur zunächst mit Aribert Wäscher, dessen Lieblingsregisseur er wurde (65), sehr erfolgreich zusammengearbeitet. Die beiden Molière-Inszenierungen Willi Schmidts, am Deutschen Theater, mit Wäscher jeweils in der Hauptrolle, TARTUFFE, 7.9.1946, DER GEIZIGE, 28.5.1949, wurden beide über hundertmal gespielt (108 und 130x) und trugen bei zum Ruhm des jungen Regisseurs. - Und der Theaterkomponist Peter Fischer bestätigt:

"Ich kannte ihn ((Willi Schmidt)) schon, natürlich, von dem Ruf her, der ja erstaunlich gut war, am Deutschen Theater, wo ich angefangen habe. Und da hatte er kurz vorher die Molières inszeniert, ich weiß es noch, mit Aribert Wäscher zum Beispiel (...) Und seine Inszenierungen waren, ich würde fast sagen, sehr berühmt."

(Gespräch mit WM am 23.2.1997)

Neben der Zusammenarbeit mit Wäscher kommt es zu einer intensiveren Arbeit mit Horst Caspar, der (mit großer Beachtung) den Orest in der IPHIGENIE ((7.2.1947, Deutsches Theater/Kammerspiele)) spielte; den Titelpart in ROMEO UND JULIA ((13.12.1947, Deutsches Theater)), dann - ebenfalls sehr beachtet - den Josef K. in Kafkas DER PROZESS ((16.6.1950, Schloßparktheater Berlin)). - Zu einer weiteren Arbeit kommt es nicht. Horst Caspar sollte noch eine Hauptrolle in Claudels DER SEIDENE SCHUH übernehmen ((2.9.1952, Schillertheater)), war aber bereits so erkrankt, daß Erich Schellow einsprang, mit dem Willi Schmidt ebenfalls sehr oft gearbeitet hat, und starb knapp vier Monate später.

Wenn man bedenkt, wie ungewöhnlich Willi Schmidt es fand, daß Peter Fischer, der an einem Brecht-Abend arbeitete, ihm auf seine Bitte hin die Bühne des Schillertheaters für einen Tag überließ, dafür ihm auch nachträglich immer dankbar blieb (66), kann man ermessen, welche Bedeutung die Verbindung zu Klaus Kammer für ihn gehabt haben muß, nämlich der des Gefühls von Heimat und Besitz im sonst sehr egoistischen und ungewissen Theaterbetrieb. Das ist die eine Seite: die Arbeitsbedingung und –möglichkeit mit dem Schauspieler. Die andere aber ist die des Einflusses von Außenpersonen, von Leuten, die einem in die Arbeit hineinreden wollen, um sie d e r Vorstellung gemäß zu beeinflussen, die s i e haben.
- Solche Störungen gab es später in der Zusammenarbeit mit Klaus Kammer nicht. Schon deshalb kann diese Verbindung nicht hoch genug eingestuft werden. - Dieses Glück, die Willi Schmidt bewußt gewordene Harmonie in der Ausrichtung auf ein gemeinsames Ziel: nämlich auf "die Partitur eines großen Autors", wird Willi Schmidt in seinem Nekrolog auf Klaus Kammer noch einmal benennen. - Willi Schmidt beendet denn auch einen Brief, den er fünf Tage nach Kammers Tod an einen Bekannten schreibt, mit dem Satz:

"Den Unbilden dieser Welt ist leichter 'zu zweit' zu begegnen."

(WS - Hanno Lunin, 14.5.1964)

Henning Rischbieter hat diese Verbindung so gekennzeichnet: "Es war die Zusammenarbeit Gleichberechtigter, die sich ergänzten, der Dialog zwischen Analyse und Verkörperung, zwischen Theorie und Praxis, Ahnung und Instinkt, Intuition und Artistik. Einer half der Phantasie des anderen durch die eigene Imagination auf, des einen Kunstverstand kontrollierte den des anderen."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 16)

Willi Schmidt selbst berichtet über diese Zusammenarbeit: "Sein früher Tod hat mich eines Schauspielers beraubt, dem ich künstlerisch am innigsten verbunden war. Das hat, glaube ich, zu Ergebnissen geführt, (im Clavigo, im Raskolnikoff, in "Ein Bericht für eine Akademie", im Thomas Chatterton), die gewisse Maßstäbe gesetzt haben."

(WS-BD, 5.4.1986)

An anderer Stelle: "Und gleich werden die Götter neidisch und nehmen einem d e n Protagonisten, mit dem man sich, fast ohne Worte, auf geheimnisvolle (Novalis sagt: sympathetische) Weise versteht, viel zu früh weg.
Ich habe Klaus Kammer in der Wedding-Ausstellung ((1990)) und in der Archiv-Dependance ein 'Requiem' bereitet. Das ist das einzige, was ich noch für ihn tun konnte.
Als Regisseur auf einen Schauspieler seiner Begabung zu treffen und allem Generationsunterschied zum Trotz mit ihm dieselbe Vorstellung von 'Theaterspielen' zu teilen, nämlich etwas ungemein Sensibles, auch Spirituelles, (im Gegensatz zu dem plumpen Vitalismus, der heute das Feld beherrscht), - das war ein großes Glück."

(WS-BD, 18.2.1990)

Henning Rischbieter schreibt ebenfalls: "Der Sinn für das Maß, für geistige Klarheit und für zurückhaltende Zartheit, der in Kammer angelegt war, erfuhr in dieser Zusammenarbeit entscheidende Förderung."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 16)

Karl-Ernst Herrmann, bedeutender Schüler Willi Schmidts, erzählt:

"Er hat ja immer so Lieblingsschauspieler gehabt. Der Horst Caspar war ja absolut sein Lieblingsschauspieler und auch der Kammer. Diese Aufführungen, die er mit dem Kammer gemacht hat, waren wunderbar. (...) ich hab' manchmal im Zuschauerraum gesessen, bei so einer Generalprobe, und gedacht : 'Aha, er redet und hält den Rücken so im Kreuz so ein bißchen wie unser Professor.' (...) Der hatte 'ne große, also auch von der Körperlichkeit, 'ne große Ähnlichkeit mit Willi Schmidt. Vielleicht durch die Arbeit (...)"

(Gespräch mit WM am 1.9.1997)

Und Walter Ruppel, der Klaus Kammer nahestand und hier deswegen auf gewisse Weise für ihn Auskunft geben kann, berichtet:

"Also, er war sehr fasziniert von Willi Schmidt. Und Klaus Kammer war ja ein überaus kritischer Mann, aber auch sehr treffsicher in seinem Urteil, was also zur Hälfte vom Verstand und zur Hälfte vom Gefühl gespeist war. Und Willi Schmidt war seine große Verehrung, und er war glücklich, daß er mit ihm zusammenarbeiten konnte. Und später hat Klaus Kammer ja diese intensive Bindung zu Fritz Kortner gehabt."

Und:

"Klaus Kammers Beziehung zu Willi Schmidt drückte er einmal in einem etwas drastischen Vergleich aus und sagte: 'Willi Schmidt ist der Kopf, ich bin der Arsch.' Damit meinte er: Willi Schmidt ist der Geist, und ich bin das Material, das dem Geist, dem großen Former, vom Bildhauer geformt wird, und ich bin glücklich, dieses Material sein zu dürfen. - Es drückte insbesondere die Bewunderung für Willi Schmidt aus."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Die Bezeichnung, jener sei der "Kopf", er selber dagegen der "Arsch", ist sicherlich eine Arbeits- und Werkauskunft, so wie Walter Ruppel sie interpretiert hat.

Steckt nicht aber auch eine gewisse Verächtlichkeit Kammers sich selbst gegenüber darin? Und in einer solchen, fast resignativen, also nicht mehr auf eine Veränderung hoffenden Beurteilung, läßt sich da nicht bereits ein Spalt erkennen, der Anfang einer Ablösung? - Es ist also anzunehmen, daß diese Äußerung in die letzte Phase der Zusammenarbeit zwischen Schmidt und Kammer gefallen ist; es dürfte nicht übertrieben sein, in dieser Äußerung auch schon den großen Erfolg zu sehen, den Schmidt als Regisseur durch Kammer, als Schauspieler, als Material, für sich gewinnen konnte.

"Der aggressive Individualismus", schreibt Rischbieter, "den er auch künstlerisch verkörperte, hatte einen anarchistischen Einschlag. Entscheidend ist, daß alle solche scheinbar privaten Vorfälle und Haltungen, vergrößert, intensiviert, geformt, in Kunst transzendierten. (...) Diese Spannung zwischen den Extremen sollte ihn nie verlassen. In Selbstüberschätzung und Selbstkritik zerfiel für ihn das Bewußtsein von seiner Ausnahmeerscheinung als Schauspieler. (...) Klaus Kammer hat sich 'durchgesetzt' an dem deutschen Theater mit dem dichtesten männlichen Protagonistenensemble. (...) Diese relative Dichte hatte auch ihre Nachteile, sie hielt Kammer vielleicht länger als dienlich bei den Rollen der labilen jungen Männer, der Knaben, fest. Er selbst scherzte (mit einem leichten Anflug von Bitternis): 'Ich war lange genug der erste Berliner Kinderdarsteller.'
(...)
Was sich im 'Chatterton' schon als Möglichkeit abzeichnet, die Transformierung von Kammers expressiver und zugleich subtiler Modernität in zeitgenössische Klassizität, in die Vergegenwärtigung klassischer Rollen - es blieb für Jahre unerprobt, und erfüllte sich nur einmal, allzu kurz vor dem Tod, im 'Clavigo'. Das Versäumnis bleibt zu beklagen. Kammer hat den Orest, den Hamlet, den Tasso nicht gespielt (...)"

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 12 f., 8, 17)

Und sicherlich hätte Kammer einen höchst interessanten und beeindruckenden 'Prinz von Homburg' gegeben; sein eigener Wunsch war Shakespeares 'Richard II.'. (67) - All diese nicht gespielten Rollen mußte ihm, vom Clavigo einmal abgesehen, die wichtigste Rolle, die er unter Kortner gespielt hat, der Andri in "Andorra", ersetzen.

In der ersten Äußerung Ruppels wird auch auf Kortner hingewiesen, auf "diese intensive Bindung" Kammers

"zu Fritz Kortner". Auf meine Frage, ob sich durch Kammers Kontakt zu Kortner seine Verbindung zu Willi Schmidt gelockert habe, erklärt Walter Ruppel (und das Zitat mag hier um Kortners willen veröffentlicht sein):

"Ja, das war, das hängt ja auch immer von dem Theater ab, an dem man engagiert ist und mit welchen Regisseuren man konfrontiert wird. Und Barlog hatte über viele Jahre ein sehr gutes Verhältnis zu Willi Schmidt, und er hat ja auch immer wieder da gearbeitet, aber dann kam eben die große Zeit von dem Fritz Kortner. Und der hat also denn diese großen, gewichtigen Inszenierungen gemacht. Und bei Willi Schmidt war ja alles etwas leichter und eleganter. Und das war nicht diese... bei Kortner hatte ja alles so einen gewissen naturalistischen Monumentalismus oder wie man das nennen will."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Henning Rischbieter drückt es folgendermaßen aus: "Kammer hatte, notgedrungen, an dem Ausweg teil, den das deutsche Theater nach 1945 wählte: an dem Ausweg in das Übertragene, Stilisierte, das 'Poetische' und 'Komödiantische', an dem künstlerisch hochachtbaren Ausweg ins Allerlei und Vielerlei der 'Stile', der aber wegführte von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Realität. Bei Kammer, in seinen Figurationen widersprechender junger Männer, schlug von dieser Realität mehr durch als vielfach sonst. Aber für ihn, für unser Theater nicht genug. Bis Kortner kam, der Realist (...)"

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 21)

Klaus Kammer hat nur zweimal mit Kortner gearbeitet; die dritte Arbeit wurde durch seinen Tod abgebrochen. Seine erste Rolle bei Kortner war der Laertes im "Hamlet". Die Premiere war am 13.3.1957: Die Proben hatte die Schauspielerin Maria Schanda - sie spielte die Gertrud - als Kasernenhofdrill und Gefängnisfolter empfunden, (ein stärkerer Begriff verbot sich bei Kortner aus historischen Gründen) und eine entsprechende Kollage gebastelt. (68)

Die Zusammenarbeit zwischen Kortner und Kammer begann übrigens etwas früher als die mit Willi Schmidt, deren erste Premiere, Hans Henny Jahnns THOMAS CHATTERTON, die Geschichte eines jungen Genies in einer weitgehend unverständigen Umgebung, erst ein halbes Jahr später als 'Hamlet', am 17.12.1957, Premiere hatte. - Kortner inszenierte mit Klaus Kammer in der Hauptrolle, 1962, Max Frischs "Andorra", eine Aufführung, die in ihrer Premiere, am 23.3.1962, einen Schlußapplaus von 40 Minuten erntete. - Das Bühnenbild von Kortners Andorra-Inszenierung wurde dann zu der Trauer- und Gedenkfeier für Klaus Kammer im Schillertheater, 15 Tage nach dessen Tod, am 24.5.1964, aufgebaut. Kammers Tod beendete die Proben zu "Kabale und Liebe", die gerade unter der Regie von Kortner angefangen hatten. ((Kammer sollte den 'Ferdinand' spielen.))
Das hatte mit Plänen kollidiert, die Willi Schmidt mit Kammer gehabt hatte, nämlich 1963 zu den Ruhrfestspielen in Recklinghausen "Kabale und Liebe" zu inszenieren. Den Ferdinand sollte auch bei ihm Klaus Kammer spielen. Das wäre eine Fortsetzung ihrer Zusammenarbeit vom CLAVIGO gewesen. Da Kammer jedoch schon Kortner seine Zusage gegeben hatte, kam es nur noch zu einer einzigen Zusammenarbeit zwischen Willi Schmidt und Klaus Kammer – zu einer Funkfassung von LEONCE UND LENA, die im Frühjahr 1964, kurz vor Kammers Tod, fertiggestellt wurde.

Walter Ruppel nannte aber noch einen anderen Namen, nämlich: Helmut Griem. - Insofern ist der Wechsel, der in diesem Kapitel zu kennzeichnen ist, noch etwas erweitert: - Man kann nicht sagen, Griem hätte Kammer ersetzt. Aber die Möglichkeit, auf den jungen Schauspieler Helmut Griem auszuweichen, beispielsweise in der KABALE UND LIEBE - Inszenierung in Recklinghausen, bedeutete ein Abfedern des Stoßes, den Kammers Tod ein Jahr später zweifellos bewirkt hat. ((Schmidt hat mit Helmut Griem dann noch 4 große Rollen gearbeitet: den Orlando in Shakespeares WIE ES EUCH GEFÄLLT, Eröffnungspremiere der Intendanz Raeck am Thalia Theater Hamburg, 22.9.1964// den Offizier in DIE SANFTE nach Dostojewski, ZDF, 1964// Tom Wingfield in der GLASMENAGERIE von Tennessee Williams, 19.3.1965, Akademietheater Wien// den Konstantin in DIE MÖWE von Tschechow, 24.6.1966, Kammerspiele München// Ritter Hans von Wittenstein in UNDINE von Giraudoux, 12.3.1967, Schillertheater Berlin.))

Willi Schmidt selbst hat sich über seine Zusammenarbeit mit Klaus Kammer ausführlich geäußert: Anlaß dafür war die Gedenkfeier für Kammer im Schillertheater. Seine Äußerungen, die Henning Rischbieter als ein "Denkmal" dieser Zusammenarbeit bezeichnet (69) - die bereits zitierten stammen aus späteren

Briefen - dürfen hier nicht übergangen werden: "Unser Ensemble hat in ihm einen seiner fähigsten Darsteller, den jeune premier, verloren (70), ich selbst einen Freund und Gefährten, der mir half, ein paar Meilensteine zu setzen zu dem Ziel, daß dem zeitgenössischen Theater gesteckt ist. Wir waren nicht so anmaßend zu behaupten, wir hätten das Ziel erreicht, sondern das Beglückende unserer Begegnung war, daß wir uns auf dem Wege wußten, daß wir zunehmend sicherer zu werden vermeinten, es am Ende nicht zu verfehlen.
(...) so muß ich von dem inneren Einverständnis sprechen, das zwischen uns bestand und das nicht allein mit der Gemeinsamkeit zu erklären ist, die jeden Regisseur an jeden seiner Schauspieler bindet. Wenn es einen Eros des Geistes gibt, so hat er zwischen uns gewaltet, auf eine unwiederholbare, nur mit großer Behutsamkeit zu benennende Weise. Ein der Ratio sich entziehendes, sympathetisches Verhältnis - wie Novalis es genannt haben würde, - hatte da sein Wesen, eine Art Wahlverwandtschaft, wie wir sie beide vorher nicht erfahren hatten.
Vieles traf zusammen, was uns vom ersten Augenblick unserer Begegnung an - es war bei der Arbeit am Thomas Chatterton von Hans Henny Jahnn - aneinanderband: seine Nervigkeit, seine Musikalität, seine Fähigkeit, komplizierteste psychische Regungen sichtbar zu machen, sein geradezu fanatisches Bestreben nach Präzision, das ins Artifizielle umschlagen konnte, wenn wir beide nicht wachsam blieben.
(...)
Ökonomisch mit sich selbst zu verfahren, war sein Teil nicht (...) das wäre ihm gleichbedeutend gewesen mit einem spießerhaften Sich-Beruhigen im Erreichten (...) er erkannte früh das Dilemma jedes außergewöhnlichen Schauspielers: mit dem Genuß der eigenen Wirkung die Unschuld zu verlieren. Die Gefahr ist immer latent, und unser Aufeinander-Angewiesensein bestand eben darin, ihr mit äußerster Wachsamkeit zu begegnen (...) Unsere ganze Freude bestand darin, den sensiblen Vorgang des Ausgleichs immer von neuem zu erproben, so lange, bis das Resultat unseren eigenen Forderungen so nahe wie möglich kam. Mindestens einmal schienen wir es erreicht zu haben, in der Darstellung des magischen Zwischenwesens zwischen Mensch und Tier, das Kafkas 'Bericht für eine Akademie' einem faszinierten Auditorium zur Kenntnis brachte. Man hat die 'Verwandlung' als den Höhepunkt von Klaus Kammers Laufbahn bezeichnet. - Das ist gewiß, aber in einem anderen, erlauben Sie mir zu sagen, reineren Sinn.
(...)
Ich bin sicher, daß er von jenem Abend an wußte, wie es um ihn bestellt war, nicht daß er ein großer Schauspieler geworden war, wie man ihm bescheinigte und wie er es mit einem halb ironischen, halb dankbaren Lächeln zur Kenntnis nahm, sondern daß er dahin gelangt war - und das wiegt für jedes Schauspielers Dasein viel mehr - ein vollkommenes Medium für einen großen Autor unseres Zeitalters zu sein. In diesem reineren Sinn war dieser Abend eine Erfüllung.
(...)
Wie Präludien und Vorübungen erschien uns alles, was wir bis dahin gemeinsam für das Theater gearbeitet hatten. (...) Danach schien es uns an der Zeit, sich dem Klassiker zuzuwenden und zu versuchen. ihn neu sehen zu machen."

(Der Nekrolog Willi Schmidts ist, leicht gekürzt, veröffentlicht in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 29 ff./ Der Text Willi Schmidts hat keinen Titel)

Es ist jetzt die Rede von Goethes CLAVIGO, an dem Willi Schmidt und Kammer unmittelbar nach ihrem Kafka-Erfolg zu arbeiten begannen.
Premiere des BERICHT FÜR EINE AKADEMIE und (der Umsetzung von) IN DER STRAFKOLONIE war der 26.9.1962; - Premiere des CLAVIGO der 17.11.1962. So begann ihre Zusammenarbeit mit dem 'Inszenierungs-Doppel' des THOMAS CHATTERTON, 17.12.1957, und von DAS EI, 21.2.1958, - und fand ihren szenischen Höhe- und Endpunkt sozusagen in dem ‚Doppelschlag' von Ende 1962.

Willi Schmidt berichtet über ihre Zusammenarbeit am CLAVIGO:

"(...) Ich kann nicht vergessen, wie wir uns einspannen in dieses Stück, wie in einen Cocon, bis wir von ihm ganz umschlossen waren. Nicht, daß wir die Gegenwart verleugneten, ihre Bedrohung war nicht zu leugnen, wir probierten zur Zeit der Kuba-Krise, aber wir nahmen die zusätzliche Herausforderung an."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 32)

Der Begriff des Kokons, soll nicht als Koketterie verstanden sein, auch wenn einem die hier verwendete französische Form zunächst so anmuten mag. Nimmt man ihn ernst - und der Anlaß dieses Textes sollte das Gegenteil nicht zulassen - dann hat man es hier mit einem biologischen

Phänomen zu tun: der Verpuppung der Raupe, aus der dann der Schmetterling wird. - Gerade diese Vorstellung erinnert wieder an den "Torquato Tasso": An die Verse (und deren Fortsetzung), die hier bereits im ersten Abschnitt zitiert wurden. Wenn hier wirklich, abgesehen von aller theatralischen Arbeit oder in ihr liegend, ein Biologisches herrschen sollte, muß man auch die Todesmetapher lesen, die in dem Begriff (und Phänomen) des Kokons steckt, denn die Raupe spinnt sich ein, weil ihr Raupendasein ein Ende gefunden hat; was dann herauskommt, der Schmetterling, ist etwas anderes, neues, scheint mit der Vorstufe keine Gemeinsamkeit zu besitzen. Diese Verse heißen ((- um ein Nachschlagen vermeiden zu können)):

"Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Das köstliche Geweb entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O geb ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten."

((HA 5, 156/57, Verse 3081-3091))

Wenn Willi Schmidt also formuliert, daß er und Kammer sich in die Arbeit am CLAVIGO eingesponnen haben wie in einen 'Cocon', dann hat er, wenngleich nachträglich - aber der Eindruck war ja eine Frucht der Gegenwart, ist also etwas Vorwegnehmendes - unbewußt auch damit die Todesmetapher ausgesprochen, die dann eineinhalb Jahre später wirksam wurde. - Daß mit der Rolle des Clavigo ein Höhe- und Wendepunkt in Kammers schauspielerischem Leben eingetreten war, liest sich auch aus den Ausführungen Willi Schmidts über diese Arbeit selbst:

"Den diffizilen Part der Titelrolle zu spielen, hieß für Kammer, Verzicht zu leisten auf alle Aktivität, die bisher seine Rollen bestimmt hatte. Er, der so oft den Ablauf eines Stückes beherrscht hatte, mußte sich zur Passivität erziehen, sich aus der Hand geben und sein Schicksal von seiner Umgebung bestimmen lassen."

Aber Schmidt gibt auch Einschränkungen: Wie Kammer nämlich selbst der Verurteilung zur Passivität noch wieder Handlung abzugewinnen verstand:

"Was er dem Zuhören an Nuancierungen abgewann, etwa bei dem folternden Diktat des Beaumarchais, war es nicht dazu angetan, den Charakter Clavigos deutlicher vor Augen zu führen, als alles Agieren es vermocht hätte?"

Und: "Dunkler haben diese unergründlichen Augen nicht geleuchtet als in der Verwirrung und Verstrickung des 'Clavigo', zärtlicher hat seine Stimme nicht geklungen als in der Beichte vor Marie Beaumarchais. Eine neue Dimension schien er in dieser Rolle für sich erschlossen zu haben: die Stille, das Schweigen, die Ratlosigkeit, den Verzicht, Negativformen gleichsam des Ausdrucks, deren Entdeckung er nach so viel Gespanntheit und motorischer Geistesgegenwart, die bisher seine Figuren bestimmt hatten, mit Erstaunen vor sich selbst wahrnahm."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 32)

((Vergleichbares läßt sich über die Entwicklung Will Quadfliegs unter der Regie Rudolf Noeltes sagen. (71)))

Aber weiter:

"Es schien also möglich, sich in eine Rolle fallenzulassen, sich ihr anheimzugeben, ohne daß man zugleich diesem verzehrenden Kräfteverschleiß unterlag, dem so schwer zu entgehen war. Hatte er nicht bisher, um diesen Substanzverlust auszugleichen, bisweilen einer geradezu beängstigenden Sucht zur Selbstbestätigung nachgegeben, einem Daseinshunger, der etwas ergreifend Kindhaftes, Ungebändigtes enthielt? - Die Rolle des 'Clavigo', in der die Möglichkeit aufleuchtete, jene äußerste Freiheit

zu erreichen (...) deren verborgene seelische Energien er aber ans Licht brachte, war die letzte, die uns auf der Bühne zusammengeführt hat."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 32 f.)

Willi Schmidt hatte seine Rede aber mit den Worten begonnen: "Noch ist die Erstarrung nicht von mir gewichen, die mich befiel, als die lähmende Nachricht uns erreichte (...)"

Diese Beschreibung der Wirkung von Kammers Tod auf ihn fällt auf. Ich habe versäumt, ihn danach zu fragen, wann denn diese Erstarrung von ihm abgefallen sei. Es war wohl auch eine gewisse Scheu, ihn zu verletzen, die mich daran gehindert hat. - Es ist aber auch nicht nötig; denn es offenbart sich, daß diese Erstarrung nie mehr von ihm gewichen ist: Es war von Kokon und Verpuppung die Rede. Und es scheint, daß ein Ausweg daraus nur dadurch besteht, daß man sich verwandelt, auf gewisse Weise stirbt und neu geboren wird, um dann "im neuen Sonnental die Flügel rasch und freudig zu entfalten". Willi Schmidt sagt ebenfalls in seinem Nekrolog, daß Klaus Kammer in einer Spannung gelebt habe, in der auf die Dauer "nicht zu verweilen" gewesen sei.

"Die Frage, wie lange die äußerste Konzentration, die er sich selbst, die die Kunst ihm abverlangte, noch aufzubringen sei, quälte ihn. Er bewunderte Martin Held, der auf der Bühne ganz 'da' war, im Stück, in der Rolle - dann, mit dem Schritt in die Kulisse, wieder bei sich. Kann man das noch dreißig oder vierzig Jahre lang? fragte er Held. Junge, man kann, sagte der. Willi Schmidt hatte den für ihn unerreichbar scheinenden Trost bereit, daß aus der völligen, der kühlen Distanz des Künstlers zum Kunstwerk erst die 'reine' Kunst entstehe", - berichtet Rischbieter.

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 20)

Damit war Kammer auf sich selbst verwiesen. Zu unerbittlich war die Theorie Willi Schmidts. Der Geist gleichsam und das schreiende Fleisch.
((Schmidt hat später mehrfach bewiesen, daß er zu dieser kühlen Distanz zum eigenen Werk selbst nicht fähig war; wenn man an seine Reaktion auf seine Mißerfolge mit Hebbels JUDITH denkt oder an jenen mit WOYZECK UND LEONCE UND LENA; Inszenierungen, auf die noch näher einzugehen sein wird. - Und nicht zuletzt wird im Abschnitt über das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit deutlich werden, wie schwer sich Willi Schmidt selbst damit tat, Distanz zum eigenen Werk, zum eigenen Metier zu erlangen.))

Willi Schmidt spricht aber davon, daß er zu erkennen gehabt habe, daß Kammer "den Schauspieler in sich selbst bisweilen in Frage stellen, ja verachten mußte, weil nur die Selbstironie ihn zu dem Aufruf seiner äußersten Möglichkeiten befähigte, deren er bedurfte, um sich zum homo ludens 'hinaufzudestillieren' (...)"

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 29) --- ((Hier übrigens die korrekte Bezeichnung des 'kleistschen' Sachverhaltes durch Willi Schmidt.))

- Klaus Kammers Schauspielkunst erwuchs also ex negativo.

In "Andorra" suchte Kammer einen Ausweg aus diesen Spannungsverhältnissen, indem er das Spielen der Rolle als politischen Auftrag begriff:

"Er fühlte sich veranlaßt, den Mitwirkenden, der Statisterie, den Bühnenarbeitern vor der Generalprobe zu sagen, daß sie diesmal 'nicht bloß Theater spielten' " – berichtet Rischbieter.

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 20)

Ein anderer Ausweg war die Idee, selber Regisseur zu werden, ein Wunsch, den er, nach Rischbieter, "seit Jahren" hegte. "Nahm sich Kammer nicht wie der geheime Regisseur aus?", fragt Rischbieter angesichts von Kammers letzter Rollenverkörperung, dem Dust in "Ein Eremit wird entdeckt" von James Saunders, ab 11.10.1963 in der 'Werkstatt' des Schillertheaters.

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 25)

Die "Erstarrung" aber, von der Willi Schmidt spricht, habe ich immer verstanden als ein Gerüst, das ihm von außen übergestülpt wurde; unvermutet; vielleicht im Innersten nicht einmal gegen seinen Willen; ein Zwangsgerüst, das ihn fortan von allen anderen getrennt hat, und sei es nur durch die Erinnerung an Kammer und das Wissen darum, daß es dort eine Affinität gegeben hatte, die sich niemals wiederholen würde; - letztlich ein Vorgang der Individuierung.

Daß diese Interpretation des Ausdrucks "Erstarrung" einiges für sich hat, lese ich aus einem Brief, den Willi Schmidt zehn Tage vor der Gedenkstunde im Schillertheater geschrieben hat, in dem er noch davon spricht, "gelähmt" zu sein durch die Nachricht.

(WS - Hanno Lunin, 14.5.1964)

Natürlich kann man darüber streiten, ob die Lähmung umfassender ist als die Erstarrung, ob die Lähmung (so habe ich sie zunächst, und wie sich zeigen wird, richtig, verstanden) nur einer Betäubung gleichkommt. Und wenn diese Betäubung von einem gewichen ist, spürt man, daß man erstarrt ist; man könnte auch sagen: blind ist/ amputiert ist/ querschnitts-gelähmt ist /((wobei es sich im letzten Fall derzeit noch um eine definitive Beschädigung handelt)).

Liest man in einem Lexikon nach, was unter "erstarren" und "Lähmung" verzeichnet ist, erfährt man Folgendes:

- erstarren, ich erstarre (bin erstarrt), werde starr (vor Kälte, Staunen, Schreck); ein Körper erstarrt, geht aus dem flüssigen in den festen Zustand über, beim Wasser auch Gefrieren genannt. Hptw. Erstarrung.

- Lähmung, die Aufhebung oder Herabsetzung der Tätigkeit eines Organs durch Erkrankung oder Schädigung der die Organtätigkeit lenkenden Nerven (oder ihrer Ursprungsstellen im Gehirn oder Rückenmark). Die L. der Empfindungsnerven wirkt sich bes. als Gefühllosigkeit und Schmerzunempfindlichkeit aus. Der Arzt verursacht solche L. zum Erreichen von Anästhesie (...) L. sind vornehmlich Ausdruck von Krankheiten des Nervensystems; ihre Ursachen können z.B. durch Enkephalographie geklärt und somit die Wege zu erfolgreicher Behandlung gewiesen werden.

(Der neue Brockhaus, Wiesbaden, 1959)

Die Lähmung oder das Gelähmt-Sein ist also dem Zustand der Betäubung vergleichbar; Anästhesie also Schmerzunempfindlichkeit; auch künstlich herstellbar als Narkose; - also auch wieder korrigierbar.

Anders scheint es mit der Erstarrung zu sein. Während die Lähmung vor allem eine gehirnliche und nervliche, also an einem Steuerpunkt sitzende übergeordnete Angelegenheit ist, verhält es sich mit der Erstarrung anders: "Ein Körper erstarrt", wenn er "aus dem flüssigen in den festen Zustand" übergeht; (in einen anderen Aggregatzustand, heißt es in der Physik).

Willi Schmidt: "(...) das Beglückende unserer Begegnung war, daß wir uns auf dem Wege wußten, daß wir zunehmend sicherer zu werden vermeinten, es am Ende nicht zu verfehlen".

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 29)

Und mit "es" ist das Ziel gemeint, das zeitgenössische Theater durch "ein paar Meilensteine" vorwärts gebracht zu haben.

Willi Schmidt:

"Unser Ensemble hat in ihm (Kammer) einen seiner fähigsten Darsteller, den jeune premier, verloren, ich selbst einen Freund und Gefährten, der mir half, ein paar Meilensteine zu setzen zu dem Ziel, das dem zeitgenössischen Theater gesteckt ist."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 29)

Genau genommen wird also gesagt, dem zeitgenössischen Theater sei ein "Ziel (...) gesteckt". ---
Worin dieses Ziel besteht, wird allerdings von Willi Schmidt nicht direkt definiert. Er spricht jedoch davon, daß Klaus Kammer und er dieses Ziel "mindestens einmal" erreicht zu haben schienen, eine

sehr vorsichtige Formulierung also, und zwar mit der Darstellung von Kafkas Prosatext EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE.

Dazu heißt es: "Es gibt Abende, da die Bühne zum Theatrum mundi wird, da sie imstande ist, uns inne werden zu lassen, wer wir sind, was uns auf dieser Welt, die wir zu bestehen haben, bewegt, an welchen unsichtbaren Drähten wir hängen, ein Spielzeug Gottes. Manchesmal ist ein großes Personal von Spielern, Tänzern, Figuranten vonnöten, uns zu dieser Erkenntnis zu verhelfen, bisweilen nur die Besetzung eines Kammerspiels."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 30 f.)

Der Ausdruck "Kammerspiel" ist hier sicher in doppeltem Sinne zu verstehen.

Ziel eines zeitgenössischen Theaterabends ist es für Willi Schmidt, und sollte es für jeden Regisseur sein, den Zuschauer einen Moment zu sich selbst zu führen, in der Ablenkung und Unterhaltung einen Augenblick innehalten und einen Blick in seine Vergänglichkeit tun zu lassen und sein Stehen unter bestimmten, göttlichen oder sonstwie höheren Gesetzen; ein Moment der Einsicht, der Erkenntnis herzustellen.
Und Willi Schmidts Rolle gegenüber Kammer bestand eben darin, ihn bei der Gratwanderung zwischen 'schauspielerischer Unschuld' und Verlust dieser Unschuld durch selbstgefälligen 'Genuß der eigenen Wirkung' zu beobachten und zu lenken, damit das 'Ziel' nicht verfehlt werde, das er für Kammer damit erfüllt sah, "ein vollkommenes Medium für einen großen Autor unseres Zeitalters" geworden "zu sein".

Das Wort "auf dem Wege" könnte man wohl auch durch "in Bewegung" ersetzen. Und "in Bewegung" kann Kennzeichen des gasförmigen und flüssigen, kaum aber des festen, also erstarrten Zustandes oder Körpers sein. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Loni v. Friedl, die über ihre Arbeit mit Schmidt Auskunft gegeben hat, sagt:

"Die Zeit der Kälte kam bald danach" - ((und damit die Zeit nach Klaus Kammers Tod meint)).

(Brief an WM vom 18.9.1996)

((Es ist auch noch anmerkenswert, daß Willi Schmidt über die Figur der Jeljena, der weiblichen Hauptfigur seines Hörspiels AM VORABEND nach Turgenjews gleichnamigem Roman, eines Stoffes, den er 1977 hatte verfilmen wollen und sich dann 1986 sozusagen mit der 'Sparversion' eines Hörspiels zufrieden gab, daß er über diese junge Frau, die ihren Geliebten und Mann, einen bulgarischen Revolutionär, überraschend verliert, noch in der Steigerung davon spricht, sie sei von diesem Tage an "wie versteinert" gewesen.// Vgl. Werkkatalog.))

Es ist demnach nicht zu gewagt zu behaupten, der Kokon, in den Schmidt und Kammer sich während ihrer Arbeit an CLAVIGO eingesponnen hatten, den Kammer durch seinen Tod verließ, verlassen konnte, habe sich nun um Willi Schmidt allein gelegt.

Insofern hatte ich die 'Erstarrung', von der Willi Schmidt zu Beginn seiner Ansprache berichtet, als Gerüst bezeichnet, das ihm auferlegt worden sei, als Trennung von anderen, gleichartigen Verbindungen, aber auch als einen Schutz für die Zukunft.

- Das ist ja nicht nur ein Schauspieler, der einem stirbt.
- Willi Schmidt in dem erwähnten Brief: "Ich habe, gleich Ihnen, den Tod immer gegenwärtig, darin bin ich ein gelehriger Schüler Pascals; auch weiß ich, daß Dionysos, dessen Masken wir tragen, in der stygischen Welt ebenso zuhaus' ist, wie auf dem Theater, aber was nützt mir mein armes Wissen, meine Erkenntisbereitschaft, wenn mir die Tränen in die Augen treten über einen nie zu verwindenden Verlust?"

(WS - Hanno Lunin, 14.5.1964)

"Mein armes Wissen" - gegen mein reiches Gefühl?

- Das wird nicht ausgesprochen, aber durch die Tränen, die genannt werden, könnte man es so lesen.

Es zeigt sich also, daß trotz Gelähmt-Sein, trotz Erstarrung oder vielleicht genauer gesagt: u n t e r der Erstarrung sich etwas tut, ein gefühlshafter Arbeitsprozeß beginnt.

Es wird daran erinnert, daß im II. Kapitel von zweierlei Bewegung die Rede war. Zum einen hieß es: "Gegen eine unfreundliche und gewalttätige Welt in einem Schutzraum, Kunstraum geborgen zu sein und nun die mögliche Erstarrung (!) in Spiel auflösen zu können, bedeutet ein nicht zu unterschätzendes Ventil." ((Vgl. S. 20)

Zum anderen ist von d e r Bewegung die Rede, die Kant in seiner Schrift "Grundlegung zur Metaphysik" fordert; von der "Stelle, wo er vom Begriff der Freiheit spricht, von der sittlichen Autonomie, zu deren Verstehen er fordert, daß man den Standpunkt des sinnlichen Ich verlasse und sich zum intelligiblen Ich erhebe."
Es wurde auch gesagt, daß Willi Schmidt diesen Wechsel nicht eigentlich vollzogen, vielmehr den Standpunkt des intelligiblen Ichs vorsorglich eingenommen habe. - Es dürfte leicht fallen, Kammer in der gemeinsamen Arbeit den Standpunkt des sinnlichen Ichs zuzuweisen; und, da er die ideale Ergänzung zu Willi Schmidt gewesen sein muß, - ganz offensichtlich ein sehr stark ausgeprägtes sinnliches Ich.
Es ist offenbar, daß, wenn Kammer der Kantschen Forderung folgen wollte, gleich, ob er diese Forderung kannte oder nicht; daß, wenn er sich weiterentwickeln wollte, - er mit diesem sinnlichen Ich-Standpunkt notwendig kollidieren mußte; nicht länger "ein vollkommenes Medium für einen großen Autor" (und damit auch für den Regisseur) bleiben konnte. Hier war also der Zusammenarbeit mit Schmidt per se ein Ende gesetzt; das mit dem Wunsch des Schauspielers entstand, nicht mehr nur das Material zu sein. Deshalb auch der krasse Ausspruch Kammers.

Schmidts Position Kammer gegenüber entspricht indessen der Position Goethes, wie sie hier zitiert wurde, nämlich daß es für den Menschen schon ausreiche, sich im Erlebnis zu tummeln; also auf dem sinnlichen Ich-Standpunkt zu verharren. Und es liegt in der Natur der Sache, daß ein Regisseur, also ein Gestalter, daran interessiert ist, sein Material so ansprechbar und geschmeidig wie möglich zu erhalten, um aus ihm Figuren und 'Gestalten' formen zu können, die er der Literatur entnommen hat.
Ein Schauspieler aber, der in eigene (also nicht dem Stück und seiner Darstellung dienende) Richtungen zu denken beginnt, ist ein Unding. Er soll aber ein Ding sein, nämlich ein Material - und zwar ein möglichst hochwertiges.

Schmidt trifft also auf Kammer, findet in ihm seine ideale Ergänzung, den besten Verkörperer seiner Ideen; und die Auflösung der Erstarrung zwischen der unfreundlichen Außenwelt und dem Kunstraum Bühne in die Bewegung des Spiels findet in der Zusammenarbeit mit Kammer ebenfalls ihren Höhepunkt.

Ergänzend dabei der Hinweis, daß Willi Schmidt ein Bewunderer des Balletts war, also noch einer besonders gesteigerten Bewegung des Menschen.
- Und über Kammer schreibt Rischbieter, daß ihm ein "immer dem Tänzerischen" naher "Bewegungskanon (...) eigentümlich geblieben" sei.

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 5)

Willi Schmidt spricht von "seiner geradezu artistischen Körperbeherrschung wie seiner Lust an der Pantomime".

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 31)

Und er stellt bewundernd wie bestätigt fest: "Niemand außer ihm war imstande ((es geht um DIE IRRE VON CHAILLOT)), eine Eisentreppe mit solcher Behutsamkeit herabzusteigen".

(In Rischbieters Buch ausgelassene Stelle// Manuskript vorhanden im Archiv der Akademie der Künste Berlin)

Rolf Henniger erinnert sich an die selbe Szene mit Klaus Kammer und ergänzt Schmidts Worte: "Er bewunderte (...) Hermine Körner. Ihr zur Huldigung spielte er den Pierre in der 'Irren von Chaillot' . Eine Rolle am Rande seiner Tätigkeit, wenn man will. Für mich seine schönste, reinste Gestalt. Unvergeßlich, mit welcher liebevollen Grazie er ihr die gefundene Boa präsentierte."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 28)

Die Erstarrung der Welt, ihren Tod, wenn Erstarrung gleichbedeutend mit Tod ist, in Spiel aufgelöst: Hier das Spiel - jenseits 'die Welt'. Nach Kammers Tod tritt die eigene Erstarrung dazwischen. Das allein besagt schon, daß Willi Schmidt nach der gemeinsamen Arbeit mit Klaus Kammer, besagt es schon von seiner Disposition, seiner Empfänglichkeit her, daß er seinen künstlerischen Höhepunkt hinter sich haben muß, da er sich von jetzt ab in dem Kunstraum Bühne anders, nämlich nicht mehr so frei bewegt. (72)
Und noch etwas: Der Zusammenarbeit Willi Schmidts mit Klaus Kammer (("daß wir uns auf dem Wege wußten")), dieser Bewegung, diesem Werden, stand deutlich entgegen Willi Schmidts Wunsch nach Besitz. Kaum nach materiellem Besitz; aber nach dem Besitz künstlerischer Unsterblichkeit. Auch von da war diese besondere Zusammenarbeit also in Gefahr: Vergleicht man Willi Schmidts Nekrolog auf Horst Caspar mit dem auf seinen späteren künstlerischen Partner Klaus Kammer, so läßt sich in beiden dieser Wunsch, fast schon Drang nach Besitz herauslesen:

"Unsere zerrissene verstörte Welt gewährt uns nur wenige Begegnungen, die von Anbeginn das Siegel der Dauer und der innersten Verbundenheit tragen (...) seinem Wesen war es gegeben, sich durch das Medium der Dichtung auszusagen und an der Unsterblichkeit teilzuhaben, die den Dichtern vergönnt ist (...) Er war auserwählt unter vielen, die Lauterkeit seines Wesens in das Medium jener magischen Wirklichkeit zu verwandeln, die für uns das Theater ist und die er der zerrissenen Welt unseres alltäglichen Daseins mit seinem reinen Glauben an die Ewigkeit der Kunst entgegenstellte (...) Jenseits von aller Trauer bleibt uns diese unverlierbare Gewißheit."

(WS, maschinengeschriebener Text, der bei der Trauerfeier im Schillertheater verteilt wurde./ Aufbewahrt im Archiv der Akademie der Künste Berlin./ Original ohne Titel.)

Das erinnert nur allzu deutlich an die Worte, die Willi Schmidt über Klaus Kammer gesagt hat, seinen "(...) Freund und Gefährten, der mir half, ein paar Meilensteine zu setzen zu dem Ziel, das dem zeitgenössischen Theater gesteckt ist." Und, "(...) daß er dahin gelangt war (...) ein vollkommenes Medium für einen großen Autor unseres Zeitalters zu sein."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 29 und 31)

--- Jürgen Fehling spottete über Herbert Ihering, wenn er sagt: "(...) Ihering hat den entsetzlichen Hang gehabt, er wollte immer Theatergeschichte 'gründen'"

(In: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 32 f.)

Das läßt wiederum an Willi Schmidt denken, der immer d e n jugendlichen Schauspieler für sich reklamieren wollte, d a s Medium eines zeitgenössischen Autoren, um sich unwiderruflich zu etablieren, um, so könnte man es auslegen, einen unumstößlichen Ort in der Theatergeschichte zu bekommen. - Das ist ja ein sehr bürgerlicher Traum, durch die Kunst 'unsterblich' zu werden. ((Auch hier wäre wieder ein Seitenthema für eine eigene Untersuchung gegeben.))

Willi Schmidt benennt aber auch den entscheidenden Unterschied zwischen seiner Zusammenarbeit mit Horst Caspar und derjenigen mit Klaus Kammer: sie war, - und nicht nur jener besondere Abend, an dem EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE zum ersten Mal aufgeführt wurde -: eine "Erfüllung".

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 31)

Mehr als die Erfüllung ist nicht denkbar; nicht gegeben. Der höchste Zweck ist damit 'erfüllt'.

- Willi Schmidt sprach auch vom "Eros des Geistes" oder von der "Wahlverwandtschaft, wie wir sie beide vorher nicht erfahren hatten."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 29)

Man mag es wissenschaftlich zweifelhaft finden, vielleicht auch nur impressionistisch, wenn hier auf ein Foto hingewiesen wird, das Willi Schmidt und Klaus Kammer zeigt. Das Foto ist beigegeben einem Artikel über Willi Schmidt, der in einem Moment veröffentlicht wurde, in dem sein Stern in Gefahr war, wieder absinken zu können. Das war nach seinem Misserfolg mit Hebbels JUDITH, im Herbst 1963. Der Artikel stammt von Heinz Ritter und ist betitelt: "Der Eremit vom Breitenbachplatz". ((Vgl. Werkkatalog.))

Dieses Foto macht unmißverständlich deutlich, daß Willi Schmidt keineswegs gesonnen war, sich diesen Schauspieler, dieses Wachs, diesen Schatz aus seinen Händen in irgendeiner Weise nehmen zu lassen! - Sein freundliches Lächeln ist längst nicht so freundlich, wie es beeilt vorgibt. Sein Lächeln, seine Bewegungen zeigen eher ein Lebewesen, ein dinosaurier- oder insektenhaftes Wesen, das sich mit Appetit und genußvoll seinem Opfer zuwendet. ((Es ist nicht die einzige Beziehung, die fragen läßt, wer denn das Wirtstier und wer der Schmarotzer ist und wo hier welche Erfüllungen liegen.))

Es wird noch einmal betont, daß es sich hier lediglich um einen optischen Eindruck, nicht um eine im strengen Sinne wissenschaftliche Untersuchung handelt; daß aber (das zur Verteidigung) Wissenschaft erst da anfängt, wo ein Eindruck bewußt wahrgenommen wird.

- Auch von daher also: die Erfüllung.
- Schon von daher also: der Wendepunkt.

Die Erstarrung bildet danach eine Auflage, die von anderen trennt, ebenso wie sie vor anderen, wie auch vor der eigenen Verführbarkeit zur Wiederholung, schützt; bedeutet einen verteufelt-dialektischen Akt. Man könnte auch von einem Gefängnis sprechen - so wie die Figuren Kleists, weswegen er für uns nach wie vor modern ist, durch den Schicksalsschlag zu sich selbst verurteilt werden. Darin besteht ihr Verhängnis, ihre Zukunft, ihre Zukunftsaufgabe, diese Verurteilung anzunehmen, auszuführen.

In Kafkas "Prozeß" heißt es:

"(...) das Urteil kommt nicht mit einemmal, das Verfahren geht allmählich ins Urteil über." (73)

Der Verfahrenseröffnung bei Kafka entspricht bei Willi Schmidt der Schicksalsschlag.
--- Hier ist es, wo die "Reise um die Welt" beginnt.

An anderer Stelle sagt Kafka, in einem Brief an Milena Jesenská:

"Ich lese ein chinesisches Buch (...)" Darin "lacht ein Schüler einen Lehrer aus, der nur vom Tode spricht: 'Immerfort sprichst Du vom Tod und stirbst doch nicht.' 'Und doch werde ich sterben. Ich sage eben meinen Schlußgesang. Des einen Gesang ist länger, des andern Gesang ist kürzer. Der Unterschied kann aber immer nur einige Worte ausmachen.' - Das ist richtig und es ist unrecht über den Helden zu lächeln, der mit der Todeswunde auf der Bühne liegt und eine Arie singt. Wir liegen und singen jahrelang."

(Franz Kafka, Briefe an Milena, FischerTB 1995, 282 f.)

Demnach müßte alles, was Willi Schmidt nach Klaus Kammers Tod inszeniert hat, unter dem Stichwort 'Schlußgesang' subsumiert werden.

Es wird noch einmal daran erinnert, daß das Personal dieses Wechselpunktes (der ja nicht nur ein Zeitpunkt, sondern eine gewisse Zeit-spanne ist) noch erweitert wurde durch Helmut Griem, mit dem Schmidt ebenfalls intensiv gearbeitet hat, auf der einen und auf der anderen, also auf Klaus Kammers Seite, durch Fritz Kortner.
Ein Vorschlag Willi Schmidts, Kortner für einen 'Kafka'-Abend zu gewinnen, der aus EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE und aus der Vorlesung der "Forschungen eines Hundes" durch Kortner bestehen, in der 'Werkstatt' des Schillertheaters oder im Studio der Akademie der Künste stattfinden und dann vor allem bei dem Gastspiel des Schillertheaters in New York gezeigt werden sollte, kam nicht mehr zustande. (74)
So erkennt man, daß auch von Willi Schmidts Seite her Lösungs-, Weiterentwicklungs- oder zumindest Verbindungsmöglichkeiten versucht wurden.

Und es soll noch zu bedenken gegeben werden, ob nicht die Vorstellungen, die wir uns über die ungespielten klassischen Rollen Kammers machen, erfüllender sind, als es seine Verkörperungen dann tatsächlich gewesen wären? - Sein Kollege Rolf Henniger schreibt jedenfalls: "Er war auf dem Wege zum Mann, als er uns verließ (...) Der jähe Aufstieg seiner dunkelbrennenden, begeisterten, besitzergeifenden Jugend sollte seine Erfüllung sein."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 28)

Der Ausdruck von der "besitzergreifenden Jugend" scheint dem über Willi Schmidt Gesagten zu widersprechen; er, Willi Schmidt, wurde ja gerade als derjenige gekennzeichnet, der den anderen gleichsam bei lebendigem Leibe verzehrt habe. - Rolf Henniger ist hier wohl so zu verstehen: Kammer hat mit großem Tempo große Rollen beherrscht und zu spielen gelernt (es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß durch diese Äußerung Hennigers etwas wie Kollegenneid durchschimmert) insofern "besitzergreifend"; interessanter ist aber die andere Lesart, daß Kammer zunehmend Besitz ergriff vom Publikum; daß er sich hier, gegenüber diesem Schwächeren so verhielt wie Willi Schmidt sich ihm gegenüber; daß also dieser Besitzanspruch weitergetragen wurde.
- Der drastische Ausdruck, mit dem Kammer sein Verhältnis zu Willi Schmidt anschaulich machte, stützt diese Interpretation.

Wenn Willi Schmidt also in diesem Brief (der fünf Tage nach Kammers Tod geschrieben ist), davon spricht, daß die Arbeit an der Funkfassung für LEONCE UND LENA, ein Stück, das die beiden eigentlich hatten auf die Bühne bringen wollen, "getragen" gewesen sei "von vollkommener innerer Übereinstimmung, wie sie sich auf manchmal bestürzende, aber öfter beglückende Weise einzustellen pflegte, wenn wir die Partitur eines großen Autors in Händen hatten", muß diese Empfindung nicht notwendig noch die Kammers gewesen sein.

Wie eingesponnen ist ein Mensch in sich selbst? Wieviel Wirklichkeit wird gesehen, wieviel ausgeblendet? Kann man wirklich angesichts des Todes seines Gefährten davon sprechen, daß jener seinen Tod "als den seligsten Traum willkommen hieß, als den Lena ihn benennt"?

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 33)

Ist das wirklich Trost - oder ist das schon Kitsch?
Wahrscheinlich liegt gerade hier Willi Schmidts Besonderheit; die manchem lästig und mißliebig gewesen sein mag; vielleicht ist dies aber auch nur ein Zeichen dafür, wie tief Willi Schmidt sich zu diesem Zeitpunkt 'in der Kunst' befunden habe, da er die Autorität der bewunderten Dichter nicht verliert; da er innerhalb ihrer Hülle bleibt; daß ein Text, wenn auch ein noch so dichterischer, ihm angesichts des Todes, angesichts der eigenen Not noch genügen kann! - Und damit ist nicht nur Büchners LEONCE UND LENA gemeint. Auch in seiner Rede spricht Willi Schmidt von dem "Sinn dieses kostbaren Textes" (als er von dem BERICHT FÜR EINE AKADEMIE handelt).

So bleibt eine pietätvolle Distanz; also das Nicht-Vorstoßen zum eigenen Ich, wenn man so will, und das Verbleiben in 'der anderen Wirklichkeit'. Mithin ein Schutzmechanismus; - auch hier.

Wenn gesagt wurde, mit dem Tod Kammers habe für Willi Schmidt ein emotionaler Arbeitsprozeß begonnen unter der Erstarrung, die ihn befiel, bedeutet das auch, daß Willi Schmidt nun veranlaßt wurde, allmählich den sinnlichen Ich-Standpunkt mit hinzuzunehmen.

"Unsere Rollen haben sich vertauscht.", sagt er über Kammer, "Ich bin es jetzt, der fragt."

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 33)

Noch im selben Jahr 1964 inszeniert Willi Schmidt für das ZDF: DIE SANFTE von Dostojewski als das Schicksal des Partners, der in der Leere fragend übrigbleibt. Die Zuschauerreaktionen weisen auf einen zu beachtenden Umstand hin: Drei Stimmen sollen zitiert werden, die sich mit der Leistung des Hauptdarstellers, Peter Mosbacher, - insofern erweitert sich das 'Personal des Wechsels', von dem gesprochen wurde, noch um ihn - beschäftigen:

Die Witwe Paul Wegeners, Elisabeth Wegener, schreibt: "Was für eine wunderbare Leistung vom Peter Mosbacher - ich habe ihn nie so großartig gesehen (...) Alle Qualen der Seele, alle Selbstgespräche, das Versagen, Verkennen, den Stolz und den Schmerz habe ich mitempfunden (...)"

(Elisabeth Wegener - WS, 22.11.1964)

Und eine andere Zuschauerin, Alix Rohde-Liebenau, äußert sich: "Mosbacher war noch nie so gut, er reichte in dieser Rolle fast - unter Ihrem suggestiven Einfluß - an Klaus Kammer heran. (...)"

(Alix Rohde-Liebenau - WS, 23.11.1964)

Schließlich schreibt die vormalige Betreuerin und Lebensgefährtin Hermine Körners, Amy Smith: "(...) es war Mosbacher, und doch war unsichtbar auch immer Klaus Kammer für mich darin. Sein Tod durch Sie verwandelt in Kunst. Totensonntag verwandelt in Kunst."

(Amy Smith - WS, 23.11.1964)

Man könnte an Kafkas 'todeswunden Sänger' jetzt erinnern oder auch sagen: die eine Wirklichkeit hineingedrängt in die andere.

--- Hier liegt ein offensichtlichter Unterschied zu Fritz Kortner: Auch er ist durch den Tod Kammers betroffen, getroffen. Das wird durch die Lektüre des Textes, den er - ebenfalls auf der Trauerfeier im Schillertheater - hält, n i c h t deutlich. Vielmehr scheint sein Staunen im Vordergrund zu stehen, daß "dieser tote Junge (...) das geschafft" habe, das bundesdeutsche Nachkriegstheater für einen Moment aus seinen Angeln zu heben, "den Betrieb in seiner Betriebsamkeit aufzuhalten." Denn die Proben zu "Kabale und Liebe", die am 20.4.1964 für das Schillertheater begonnen hatten, wurden nicht fortgesetzt. Hört und sieht man jedoch Kortner diese Rede halten (die Gedenkfeier für Klaus Kammer wurde aufgezeichnet) begreift man, daß all die Kortnerschen Pfeile gegen das 'nachhitlerische' deutschsprachige Theater überwiegend Schutzschilde für den durch das Exil Verletzten sind.
In der Mitte des Textes bricht, in Kortners Vortrag, das Gefühl hervor:

"Als berufmäßige Theaterleute saßen Barlog, Beßler und ich beisammen, um zu beraten (...) Rücksichten auf das Abonnement, Volksbühne und die nahen Festspiele usw. wurden nicht einmal geäußert und die erforderlichen Maßnahmen zur Rettung dieser Aufführung wurden nicht ergriffen: die Proben zu 'Kabale und Liebe' (----------) gehen nicht weiter."

(Fritz Kortner, Mir starb mein Ferdinand, in: Klaus Völker, Fritz Kortner, a.a.O., 391)

Nur als Zuschauer oder Zuhörer nimmt man wahr, jedoch nicht als Leser des Textes, daß Kortner nach dem Stücktitel eine Pause macht: er kann - überwältigt vom Gefühl der in seinem Satz liegenden Endgültigkeit - für einen langen Moment nicht weitersprechen. ((Hier durch die gestrichelte Linie angedeutet.))

Und doch - und hier liegt der wesentliche Unterschied zwischen Kortner, dem "Realist", und Willi Schmidt, der sich als einen Vertreter des 'Poetischen Theaters' aufgefaßt hat -: Kortner betonte: "Natürlich muß es weitergehen, und es wird. Auch ohne meine Ermunterung. Handelt es sich ja sowieso nur ums Bühnenleben (...)".

(Fritz Kortner, Mir starb mein Ferdinand, a.a.O., 391)

Eine solche Einschränkung kann es für Willi Schmidt nicht geben, der die Tätigkeit des Schauspielers auf der Bühne als dessen 'eigentliche Existenz' bezeichnet hat.

Es wird also im nächsten Abschnitt die Spannung
zwischen äußerer und 'anderer' Wirklichkeit darzustellen sein.

IV. - DAS SPANNUNGSVERHÄLTNIS -

1962, im Jahr seiner größten Triumphe als Regisseur (EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, 26.9.; CLAVIGO, 17.11.) äußert Willi Schmidt in einem Gespräch, das zwischen ihm und einer Oberschulklasse der Hermann Hesse Schule in Berlin-Kreuzberg stattfindet:

"Wer nicht, um mit meinem Metier zu sprechen, bereit ist, das art primaire, das Abenteuer der Kunst auf sich zu nehmen und zu sagen, um das ominöse Wort zu gebrauchen, das ich ungern gebrauche, ich stehe als Künstler im Gegensatz zu der realen Welt und ich will, aus Protest, Schauspieler sein, weil mich diese bürgerliche Sphäre, die mich umgibt, herausfordert, eine andere, eine Gegenwelt gegen die bestehende zu richten; und was ich dabei verdiene und ob ich Karriere mache und ob ich in den Zeitungen stehe und gelobt werde, das ist mir vollkommen gleichgültig. Es ist mein innerer Drang, gegen die bestehende Welt eine künstlerische zu setzen und von ihr zu behaupten, sie sei die einzig reale." (75)

Wer dazu nicht fähig und bereit ist, müßte der Satz weitergehen, hat in der Kunst nichts zu suchen!

Kafka, mit dem Willi Schmidt sich immer wieder beschäftigt hat und den zu zitieren von daher in seinem Sinne sein müßte, äußert gegenüber Gustav Janouch:

"Die Wirklichkeit ist die stärkste, die Welt und den Menschen modellierende Kraft. Sie wirkt. (...) Man kann ihr nicht entfliehen. Der Traum ist nur ein Umweg, auf dem man zum Schluß immer wieder zur allernächsten Erfahrungswelt zurückkehrt.

(Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka/ Aufzeichnungen und Erinnerungen, Fischer TB 5093, 1981; 58)

Das erinnert an die Sentenz, die Ottilie sich in ihr Tagebuch notiert hat:

- Der Gegensatz heißt dort: Leben --- Kunst, - hier heißt er: Wirklichkeit --- Traum.

Willi Schmidt sagt, er befinde sich als Künstler im Gegensatz zur realen Welt. Und 'real' ist gleichbedeutend mit 'wirklich'. Die Realität = die Wirklichkeit.

Schmidt geht jedoch noch weiter: er sagt, die künstlerische Welt, die er gegen die bestehende, also 'wirkliche' setzt, s i e sei die einzig reale. Willi Schmidt spricht der Wirklichkeit mindere Realität zu als dem Kunstwerk.

In diesem Abschnitt hat es um das Spannungsverhältnis von realer zu 'anderer' Wirklichkeit zu gehen, um den Versuch, 'die andere Wirklichkeit' in die reale so weit hineinzudrängen, daß die künstlerische Wirklichkeit die überwiegende wird. - Und es hat um die Störungen und Beeinträchtigungen der künstlerischen Wirklichkeit zu gehen, um die Gefahr des Überwiegens der realen Wirklichkeit, um die Gefahr, von der realen Wirklichkeit erdrückt zu werden. - Dabei wird die Arbeit über Willi Schmidt selbst insofern hinausgehen, als auch von seinem Herkunfts-Umfeld wie von historischen Bedingungen zu sprechen sein wird, deren Einflüssen Willi Schmidt zwangsläufig ausgesetzt war.
-- Das erste sind vollkommene Kunstwerke, so daß ihre Wirkung die reale Welt beeinflußt, zeitweilig vergessen macht, ja die reale Welt beinahe zum Einbruch bringen könnte ((wie z.B. eine durch und durch gelungene Inszenierung)).
-- Das zweite wird ausgelöst durch den Bombenkrieg auf Berlin; durch Krankheit; durch Lumpereien am Theater, (wobei Störungen durch Quälgeister wie Curt Riess noch zu den Bagatellen gehörten); durch den Tod von Freunden und Kollegen; durch Baulärm und -dreck in der Wohnung und schließlich wesentlich durch die Veränderungen, die die 68er-Generation aufgebracht hat, durch den Schmerz, wie Willi Schmidt es sah, über die Entwendung und Zerstörung des 'Instruments Theater'.
-- Am Ende wird die äußere Wirklichkeit die überwiegende sein; den Sieg davontragen.

Es soll zuerst von der Stärke der Kunst die Rede sein; damit auch von den Bedingungen und Gesetzen der Kunst selbst:

Im Zusammenhang mit Peter Mosbachers Darstellung in DIE SANFTE wurde festgestellt, Willi Schmidt habe

die eine Realität in die andere hineingedrängt: "Totensonntag durch Sie verwandelt in Kunst", schrieb Amy Smith.
Hier zeigt sich der Gegensatz besonders deutlich, denn eine unerbittlichere Wirklichkeit als das Sterben-Müssen, als den Tod, als das Schachmatt gibt es nicht.

Die Wirklichkeit des Lebens gegen die Wirklichkeit des Todes ausgespielt findet man kaum stärker ausgeprägt als in Ägypten. Dieses schmale Land lebte in historischer Zeit, also in einer Zeit, bevor durch technischen Eingriff die natürlichen Lebensbedingungen geregelt waren, nur vom Nil und am Nil. Ein ganz schmaler Streifen Lebensraum links und rechts des Flusses war den Menschen gegeben, dessen jährliche Überschwemmungen den fruchtbaren Schlamm brachten, gleichzeitig das Baumaterial ihrer Häuser. Und jenseits dieses schmalen Streifens, auf dem Nahrungspflanzen angebaut werden konnten, befindet sich nichts als Wüste; Todesraum. - Die ägyptische Kunst besteht darin, ein Leben nach dem Tode, das Grundlage oder zumindest Bestandteil des Glaubens war, durch Ausstattung zu ermöglichen; sei es durch eine Ansammlung von Gerätschaften, Kunstgegenständen, symbolischen Dienerschaften, Gewändern, sei es durch symbolische Zeichen oder Wandbilder, sei es, am deutlichsten, durch die Bebauung der Wüste mit gigantischen Toten-Häusern - und zwar alle nach Westen zu, also auf die Seite der untergehenden, vergehenden Sonne, hier wurden mächtigste Zeugnisse des Menschengeistes hingesetzt, als Protest gegen den schmalen Lebensraum und das fast unendliche wüste Land sogleich dahinter.

Willi Schmidts Kunst ist so machtvoll demonstrativ nicht ((er ist vielmehr gelegentlich in der Gefahr, sich durch Verzettelung oder Überfrachtung später selbst im Weg zu stehen, wie noch zu zeigen sein wird)), - aber der Impuls ist dennoch der gleiche.

Die Kunst ist also ein Balance-Akt; das Zeugnis eines Balance-Aktes. Auch hier zeigt sicht wieder der Gegensatz zwischen Kunstleben und tagtäglichem Leben der Wirklichkeit. Die Abzweigung und die Kraft zu ihr wird deutlich. Die Kunst ist das Mittel, sich sozusagen 'breit' zu machen; Raum einzunehmen; unentbehrlich zu werden, also ewig in der eroberten, um nicht zu sagen usurpierten Mitte zwischen Leben und Sterben bleiben zu können; ebenso wie die Not darin steckt, verschüttet leben zu müssen; ungenutzt, vergeblich, unerfüllt. - Ob das aus Selbstverliebtheit geschieht oder aus Angst, - ist schwer zu entscheiden; muß wohl auch nicht notwendig einen Gegensatz darstellen.

Willi Schmidt selbst hat sich, bezeichnenderweise, eine Briefstelle Karoline Schlegels an August Wilhelm Schlegel exzerpiert, die beide Deutungen zuläßt (oder vereinigt) und folgendermaßen lautet: "O mein Freund, wiederhole es Dir unaufhörlich, wie kurz das Leben ist, und daß nichts so wahrhaftig existiert als ein Kunstwerk - Kritik geht unter, leibliche Geschlechter verlöschen, Systeme wechseln, aber wenn die Welt einmal aufbrennt wie ein Papierschnitzel, so werden die Kunstwerke die letzten lebendigen Funken sein, die in das Haus Gottes gehen - dann erst kommt Finsternis."

(1.3.1801; in: Carolinens Leben in Briefen, hg. v. Reinhard Buchwald nach Erich Schmidt, Insel-Verlag Leipzig, 1923; 241 f.)

Kafka sagt an anderer Stelle, daß die Kunst immer eine Angelegenheit der ganzen Persönlichkeit sei, also

"im Grunde tragisch".

(Gustav Janouch, a.a.O., 61)

Tragisch deswegen, weil das Leben mit der Kunst früher oder später in Widerspruch gerät, da die Verbindung zum Leben wieder hergestellt werden muß oder, mit Kafkas Worten, der Umweg des Traumes wieder zur "allernächsten Erfahrungswelt" zurückzukehren hat. Oder noch anders gesagt: da die Seele des Menschen auch zu ihrem Recht kommen will und deswegen dafür sorgt, daß, welcher Mensch auch immer es sei, sich nur begrenzte Zeit in der Geborgenheit der Kunst, in der Geborgenheit des Sich-Breit-Machens oder Sich-Breit-Gemacht-Habens, sei es auch in Form eines Asyls, verweilen darf.

Die Bezeichnung des Sich-Breit-Machens ist zweifellos negativ; - zu negativ? Sie wurde hier gewählt der Deutlichkeit halber. - Kafka spricht in seiner Definition auch davon, daß "die Kunst (...) eine ins Dunkle ausgesteckte Hand" sei, "um sich in eine schenkende Hand zu verwandeln."

(Gustav Janouch, a.a.O., 63)

Aber auch hier: Natürlich steckt etwas von Anmaßung darin, die Anmaßung, eine gottähnliche Stellung einzunehmen.
- Aber da man argumentieren kann, 'man' sei für eine bestimmte Aufgabe wie die Kunst nun mal geschaffen, kann man also den Künstler als einen Stellvertreter oder verlängerten oder Ersatz-Arm Gottes ansehen; - einen zeitweiligen, und darin liegt die Tragik der Kunst, die eine Tragik des Menschen, des Künstlers ist.
Wenn es im "Zerbrochenen Krug" heißt, den Stein des Anstoßes trage jeder in sich selbst (1. Auftritt, Verse 6-8) und man nimmt das als gegeben und hier passend an, dann befindet sich in der Hülle des Menschen ein starrer Körper, der zu seinem Recht kommen und ausbalanciert sein will oder der eine widerstrebende Eigengesetzlichkeit behaupten wird. - Auch hier muß also der richtige 'Schwerpunkt' gefunden werden.

- Es sollen nun einige Erklärungen Willi Schmidts zusammengestellt werden, in denen er die "reale Welt" und "diese bürgerliche Sphäre", die ihn umgibt, umgab, näher kennzeichnet. Dabei ist zu betonen, daß biographische Einzelheiten nicht um ihrer selbst willen erscheinen, sondern als gängige Lebensumstände und Lebensbedingungen seiner Zeit:

"Aus der 'Brunnentiefe der Vergangenheit', mit Thommy ((=Thomas Mann)) zu sprechen, steigt da manch Kostbares, wohl Unverlierbares herauf: der Großmutterbratapfel zum Beispiel in der 'Röhre' des Backofens (...) Sie war wie die Großmutter im Märchen: die personifizierte Güte (im Gegensatz zur Mama, die, auf der ersten Silbe betont, eine gestrenge Frau war). Wann immer ich einen Kinder-Kummer hatte, lief ich (...) in die Hegerstraße, wo sie (...) in einer bescheidenen Wohnung ihr Witwendasein hatte. Ich glaube noch heute, daß ich die einzige Verbindung für sie zu der übrigen Familie war, denn sie lebte ganz einsam, war eine stille Frau, mit ganz hellen Augen in vielen Runzeln, nahm das Jungensgesicht zwischen ihre abgearbeiteten Hände - und alles war gut."

(WS-BD, 3.4.1989)

Willi Schmidts Mutter hatte - und das scheint mir, was das Verhalten betrifft, zeittypisch zu sein, nämlich für die Zeit des Kaiserreichs vor dem Ersten Weltkrieg, wo eine neu geschaffene Urbanität Möglichkeiten von Anonymität schuf, die es so leicht bisher nicht gegeben hatte, -- Parallelen finden sich beispielsweise bei Erich Kästner - vor ihrer eigentlichen Ehe bereits aus einer früheren Verbindung ein uneheliches Kind bekommen; das nun als 'Überbleibsel' einer fingierten Verwandtschaft gehalten wurde. - Die Mutter nahm von diesem ihrem Kind Abstand, um für eine 'richtige' Ehe, also eine soziale Absicherung, 'noch möglich' zu sein; eine Verbindung von hochgehaltener Fassade und 'amoralischer' Lockung. -- Ist man selbst finanziell abgesichert, hat 'ausgesorgt', wird man möglicherweise dazu neigen, diese Kaschierung zu verurteilen. - Wenn einem aber selbst das Wasser bis zum Hals steht? Wenn der Mut fehlt, gegen den Strom zu schwimmen? Wird man dann nicht Verständnis für dieses Verhalten aufbringen? Und wird darüber hinwegsehen, daß es zu seelischen Beeinträchtigungen, mehr soll nicht gesagt sein, bei einem völlig Unschuldigen, aber Hauptbetroffenen führen muß?
Was hier geschieht, sind Verschiebungen, die ich als "historisch" bezeichne, man könnte auch von Horizontalverschiebungen sprechen, von Verschiebungen nämlich, die dem 'Abgeschobenen' dann ein zentripetales Verhalten aufnötigen. Die Wirkung hat jedoch noch stärkere Folgen: Schmidts Mutter, und auch darin ist sie kein Einzelfall, war nun bemüht, diesen vorehelichen 'Fehltritt' durch übertriebene und peinliche Sauberkeit 'wieder gut' zu machen, ein Verhalten, das sich negativ auf Willi Schmidt (und dessen Bruder) auswirkte, so daß auch hier, durch die Distanz des Anspruchs, zusätzlich wieder eine horizontale Verschiebung erfolgte, indem hier ein Mensch versuchte, in zweiter Instanz eine Wirklichkeit vorzutäuschen, die in der ersten längst verloren war. - Das hat sie mit der Kunst, gerade so wie Willi Schmidt sie definiert hat, gemein; und doch, da liegt der wesentliche Unterschied, ist sie keine Kunst, sondern eine Aufgescheuchtheit, die die Entwicklung der Zeit zurückzudrehen sich mühte; und, vielleicht, nur Isolation erreicht hat. Kunst, Heiterkeit, Ästhetik, Humanismus, alles Werte und Eigenschaften, die für Willi Schmidt untrennbar mit Kunst verbunden sind, mithin die Kunst ausmachen, sie fehlen in einem solchen Verhalten.

Die amerikanische Wissenschaftlerin Jean Liedloff hat die Gelegenheit gehabt, einen von dem, was wir Zivilisation nennen, noch unberührten Indianerstamm in Südamerika kennenzulernen und beobachten zu können. Sie machte dort die für uns aufregende Beobachtung, daß diese Menschen schwere, ihnen eigentlich unangenehme Tätigkeiten mit einem Gleichmut und einer guten Laune hinnehmen, die in unserer Welt undenkbar wäre. (76) Sie konnte feststellen, daß diese indianischen Menschen grundsätzlich anders aufwachsen als 'zivilisierte' Kinder.

Der Mensch, der in der Mitte des Menschen gezeugt und genährt wird, mit der Geburt diese Mitte verläßt, wird bei diesen Indianern danach in engstem Körperkontakt getragen. Er kann sich also - - zentrifugal wäre schon zu stark ausgedrückt, weil von Flucht nicht die Rede sein kann, aber er kann von diesem 'Mutterschiff' sich seinem eigenen Bedürfnis nach allmählich lösen, kurze Vorstöße in die Umwelt unternehmen, wieder zurückkehren, zu neuen, längeren Erkundungen ausziehen usw. Es ist ein Leben, das von einem sicheren Punkt ausgeht, ausgehen kann.
Jean Liedloff fand auch heraus, daß die Einführung des Kinderwagens, der diesen so wichtigen Körperkontakt des Getragenwerdens durch eine räumliche Distanz verhindert, - schon Wiege und Kinderbett, ältere Einrichtungen, gehen in diese Richtung – eine 'Errungenschaft' des viktorianischen Zeitalters ist, in der Nachahmung direkt auf die englische Königin Viktoria zurückgeht. (77) Neben anderen problematischen Entwicklungen, die durch die Industrielle Revolution ausgelöst wurden, Entfremdungstendenzen, kam nun diese noch hinzu. Und statt des Gefühls und statt des Tastsinns kam nun dem Gehör eine viel größere Wichtigkeit zu; die tröstenden oder beruhigenden Worte der Mutter drängten sich zwischen das Sicherheit gebende Gefühl; wurden zum Ersatz. Das 'Kontinuum', wie sie es immer wieder betont, wurde gestört.
Auch Willi Schmidt gebraucht den Begriff 'Kontinuität' mit Regelmäßigkeit, bezogen auf sein künstlerisches Leben, das gleichwohl im Widerspruch steht zu dem 'Kontinuum' des Lebens, von dem Jean Liedloff spricht, denn das 'Kontinuum' geht von einer naturgemäßen Entwicklung aus, während die künstlerische Kontinuität, die Willi Schmidt erlebte, erreichte, in einem naturgemäßen Aufwachsen niemals notwendig gewesen wäre; sie war eine Ersatzwelt; eine Abzweigung in die Kunstwelt hinein wäre sonst überflüssig, nicht veranlaßt, jedenfalls nicht in dieser Weise ausgelöst worden. Und so kollidierte Willi Schmidts Kontinuität mit der bleibenden Nachforderung des Lebens, die man auch als 'den Stein des Anstoßes' bezeichnen könnte, von dem Kleist sprechen ließ.

Durch die körperliche Entfremdung konnte sich aber die Sprache als Ersatzmittel hervordrängen oder helfend eindrängen, um die Konnotation zu neutralisieren.
Die Bedeutung des Redners und des gesprochenen Wortes als massenwirksames, verbindendes Mittel, ohne die ein Lenin, ein Mussolini, ein Hitler, ein Goebbels nicht möglich gewesen wären, hat seine historischen Ursachen - auch - hier und nicht nur in der Erfindung des Lautsprechers. - ((Es ist merkwürdig, daß – vorausgesetzt man sieht den Höhepunkt dieser Entwicklung mit den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts - der wortmächtigen Massenwirkung das 'gebrochene Wort' im Politischen, Vertraglichen gegenübersteht, wenn man, den Blick auf Deutschland beschränkend, an die Besetzung des 'Protektorats' Böhmen und Mähren denkt, mit dem der Weg der nachvollziehbaren Revisionen der Versailler Beschränkungen sich in den der ungeduldigsten Aggression wendete, diesen Impuls allgemein hiermit sichtbar machte. -- Immer, natürlich, ist gelogen und sind Verträge gebrochen worden; hier, zu dieser Zeit aber hatte das gesprochene Wort eine Massendimension erreicht, die es zuvor niemals je erlangt hatte.))

Die ursprüngliche Distanzierung , der wie Willi Schmidt Menschen massenweise ausgesetzt waren, kann man einer Form der Verurteilung gleichsetzen. Peter v. Matt hat, ausgehend von Annette von Droste-Hülshoff, eine in diesem Zusammenhang allgemeingültige Äußerung getan: "Die entsetzlichen Beschuldigungen, mit denen die junge Annette vom Sommer 1820 an über sich selbst herfällt, sind nicht zu verstehen ohne die verweigerte Absolution durch die Mutter (...) hier wäre es das eine ersehnte Wort aus dem Munde der Mutter gewesen: Du bist eine große Dichterin. Das heißt, dass es auch da im Grunde um Gericht und Urteil ging, und die Verstoßung - welch ein Paradox einmal mehr! - bestand darin, daß die Tochter nicht in die Freiheit entlassen wurde."

(Peter v. Matt, Verkommene Söhne, mißratene Töchter..., a.a.O., 233)

- Sondern, müßte man ergänzen, zentripetal-verkrüppelt weiterleben mußte. - ((Inwieweit die Mutter ein Qualitätsurteil über die Texte der Tochter abzugeben imstande gewesen wäre oder auch dadurch überfordert war, kann hier nicht untersucht werden - wird auch von Peter v. Matt nicht weiter hinterfragt.))

Es muß aber noch hinzugefügt werden, daß Peter v. Matt hier den möglichen Preis übersieht, den die Mutter für das die Tochter erlösende Wort hätte zahlen müssen. Solche Verbindungen sind imgrunde Verbindungen auf Leben und Tod, und das Kind in der Verdammnis zu halten, kann, so dumpf-brutal es aussieht, das eigene Leben verlängern; dabei wird das Kind aber vor allem deswegen in der Haft gehalten, damit es den Peiniger irgendwann einmal, kraft seiner jüngeren Kraft, wieder in Bewegung setzt. Dieses Wieder-In-Bewegung-Setzen kann aber immer nur ein Anstoßen in Richtung Jenseits sein. Darum der erbitterte Kampf darum; dagegen. Es provoziert gerade die Nicht-Freigabe den Widerstand und

die kommende Verdrängung. Das 'Leben' wird eingesperrt; weitestgehend unbewußt; und es ist deutlich, daß es sich befreien muß; das eingesperrte 'Leben', ein lebendiger Mensch, eine Masse, ein Volk etc., wird somit als Vehikel für die eigene steckengebliebene Bewegung verwendet.

- Willi Schmidt hatte die Bedrängnisse einer Droste-Hülshoff nicht auszustehen, er fand einen Ausweg: die Kunst, das Theater. Willi Schmidt beschränkt sich auf die Bemerkung: "Ich bin als Kind nie unbeschwert gewesen, und ein Grundzug von Melancholie ist, wenn ich mich selbst prüfe, bis heute nicht von mir gewichen. (Eine gute Basis für das Inszenieren von Komödien.)"

(WS-BD, 23.3.1979)

Selbst wenn man die Bedrängnisse der Annette v. Droste-Hülshoff durch ihre Mutter mit dem Verhältnis Willi Schmidts mit Fehling vergleicht, bleiben erhebliche Unterschiede:

- Willi Schmidt konnte sich freiarbeiten, erwarb sich einen vorzüglichen Ruf als eigenständiger Bühnenbildner;

- Fehling überlebte ihn nicht; (Fehlings letzte Inszenierung war 1952);

- spätestens auf der Dramaturgentagung in Berlin, im Herbst 1957 sagt sich Willi Schmidt, nicht expressis verbis, aber indirekt, nämlich künstlerisch (!), von Fehling los;

- er hatte bereits seinen 'Bruder' gefunden, mit dem zusammen er gegen den 'Tyrannenvater' wirksam werden konnte: Klaus Kammer;

- erst nach Kammers Tod, vor allem nachdem er durch das Auftreten der 68er-Generation aus dem Zentrum des Theaters verdrängt worden war, bekam die Tradition für Willi Schmidt wieder einen neuen, wesentlichen Aspekt, nämlich den der Unterstützung, Stärkung, Vergewisserung; was eine Art Ersatz bilden konnte, wieder, für den verlorenen Gefährten, für den verlorenen Lehrer;

- es mag Zufall sein oder nicht: Willi Schmidts Ende am Theater, jedenfalls als Theaterregisseur, ein unfreiwilliges Ende, fiel 1985 zusammen mit der Herausgabe des vorzüglichen, vielbeachteten Buches, das Gerhard Ahrens über Jürgen Fehling herausgab und damit dessen halb vergessene Arbeit wieder in ein größeres Bewusstsein hob;

- auch darin mag man ein Zeichen der Kontinuität sehen, - oder machte sich hier nicht vielmehr schon die Nachforderung des Kontinuums geltend? -, daß sein Rückzug hinter die 'Hauptlinie' mit der Wieder-Hervorhebung seines "Lehrmeister(s) und Zuchtmeister(s)", wie Gründgens Jürgen Fehling in seiner Laudatio zu dessen 75. Geburtstag bezeichnet hatte (78), zusammenfiel.

Die Distanzierung, von der die Rede war, die erfolgte und der seelischen Entwicklung zuwiderlief, gab Ersatzstoffen die Gelegenheit, sich zu entwickeln und 'breit zu machen'. Das Wiederaufnehmen dieses Ausdrucks läßt auch die Kunst als einen solchen Ersatzstoff auffassen. Und wenn Willi Schmidt in einer Rede vor der Akademie der Künste, Berlin, 1983 sagt ((er zitiert zunächst ein Wort Werner Düttmanns)): "'Die Akademie kann keine Kunst erzeugen, aber sie kann Kunst bezeugen und deren Part in der Gesellschaft (...)'" und dann: "Ich setze hinzu: wer weiß, wie oft die Akademie noch Gelegenheit hat, 'Kunst zu bezeugen'", dann müßte man diese Warnung, die Willi Schmidt gibt, nicht, wie er, negativ, sondern positiv auffassen, denn die Menschen scheinen dann den 'Ersatzstoff Kunst' nicht mehr notwendig zu haben. (79) - Der 'Umweg Traum' oder 'Kunst' wäre dann vorbei, die Kunstabzweigung wieder in das 'Leben' zurückgegliedert. Willi Schmidt bezeichnet in einer Rede, die während der fünfziger Jahre entstand, das Theater "als eine Stätte, wo Phantasie und Einbildungskraft ihre schönsten Träume träumen". (80) - Und nach dem 'Umweg Traum'? - Wird an der Stelle weitergemacht, an der man aufbrach, aufbrechen mußte zur Ersatzwelt. -- Das ist aber nicht zu leisten, nicht für seine, Schmidts Generation; da fällt das Ende des Traum-Umwegs, der historische Tod, wie ich ihn bezeichnet habe, mit dem physischen Tod zusammen; oder doch so weit zusammen, daß es zu keinem wirklichen, dauerhaften Aufbruch mehr kommt; ein letzter Ansatz mag allenfalls noch sichtbar werden.

Wenn gesagt wurde, ein Ersatzstoff - wie die Kunst - habe sich ausgebreitet oder 'breit gemacht', dann handelt es sich bei diesem Ersatzstoff vor allem um einen Ersatzkörper, der einem zuwächst, den man sich nach und nach erwirbt. Es kann sich um die künstlerische Arbeit und Gefragtheit handeln oder

um Gegenstände, auch um Haustiere, die man kauft und immer vermehrt, um Bilder und Grundstücke, um Geldbesitz, was immer auch im Addieren bestehen kann. Man kann darin auch ein kapitalistisches Prinzip erkennen oder eine kapitalistische Begleiterscheinung, wobei Kapitalismus dann definiert werden müßte als Ausbeutung fremder Körper. Wer das nicht kann, muß eben seinen Körper selbst hinhalten. Zweifellos gibt es hier Gradunterschiede. Einem Zuhälter wird der Erhalt der Konstitution 'seiner' Prostituierten nur eingeschränkt von Wichtigkeit sein, da er mit genügend Nach-Wuchs rechnet. Aber ein Regisseur wird darauf bedacht sein, 'seinen' Schauspieler in möglichst guter Verfassung zu wissen. Geht dieser Ersatzkörper verloren, bedeutet das das Ende des 'Traum-Umwegs' und ist meistens mit der Betroffenheit des eigenen Körpers, bis zu dessen Verlust, verbunden.
Um ein deutliches Beispiel zu geben: Canetti hat beobachtet, daß Hitlers erste 'Masse' die Millionen Toten des Ersten Weltkriegs gewesen seien und daß ohne diese Masse sein Aufstieg undenkbar gewesen wäre; Hitlers körperlicher Verfall dagegen, das entnimmt Canetti Speer, aber parallel zu verfolgen gewesen sei mit dem Zurückweichen der Ostfront; mithin auch da mit dem Zerfallen des Traumes. (81) - Varus stürzte sich in sein Schwert, nachdem er seine Legionen im Teutoburger Morast verloren hatte. - Es hätte Willi Schmidt ganz sicher nicht gefallen, in Verbindung "mit dem Verbrecher mit den Initialen 'AH'" (82) gebracht zu werden; - dennoch liegt hier eine Parallele: daß Willi Schmidts körperlicher Verfall und Alterungsprozeß gekoppelt war an die Intensität seiner Arbeitsmöglichkeiten am Theater.

Willi Schmidt hatte dem Theater gegenüber eine gewisse Anspruchshaltung, die sich später immer weniger erfüllte. Walter Ruppel, der viel mit Willi Schmidt zu tun hatte, berichtet:

"Man mußte sehr gut vorbereitet sein. Willi Schmidt war wie ein gütiger, strenger Lehrer, der nur Verständnis für seinen Schüler hatte, wenn der wirklich gut präpariert war. Man bekam (...) von Willi Schmidt Aufgaben. (...) Und er verlangte also die präzisesten Verabredungen. Und jede Schlamperei und jede 'Weiß ich nicht', das war ihm zutiefst verhaßt. Und ich hab ja noch einen Teil dieser Korrespondenz gerettet, und da geht in seiner zierlichen, ich hätte fast gesagt: Aristokratenschrift immer deutlich hervor: Fragenstellen, Bitten, alles in überaus höflicher Form, und darauf achten, daß alles das, was er wünscht oder erwartet vom Theater, daß das auch erfüllt wird. Und er hat sehr unter der Wurschtigkeit und Schlampigkeit und der Pseudo-Genialität von manchen Theaterleuten gelitten."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Leiden heißt: Enttäuschung; Verunreinigung des Traum-Bezirkes Bühne. Und als er arbeitsmäßig kaltgestellt war und später noch, die Inszenierung hieß SAVANNAH BAY, 1985, aus dem Theater ganz unsanft beseitigt wurde, schlug das sich unmittelbar körperlich nieder. ((Ein solcher Zusammenbruch ist übrigens schon um die Jahreswende 1974/75, vor Ablauf seiner Professur, zu verzeichnen.// Vgl. Werkkatalog.))

Auch das ist eine Form der Spannung: wie lange kann ich mit meinem Körper als funktionierendem Instrument rechnen, das keine Ansprüche stellt? Denn das ist damit gemeint, wenn Schiller in den "Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen" davon spricht, "man müsse den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form unterwerfen und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln könne."

((22. u. 23. Brief))

Das ist eine körpermißtrauische bis -feindliche Auslegung. Brecht hat es genau umgekehrt gesagt: Erst komme das Fressen - und dann erst die Moral. (83 Bei ihm wird der Körper zuerst zufriedengestellt, - Schillers Auslegung geht eher dahin, den Hunger zu ignorieren. Hans Caninenberg charakterisiert Willi Schmidt in vergleichbarer Weise:

"(...) selbsterzieherisch und knapp, gradlinig, und ich würde sagen, den Begriff Gemüt, den (...) hätte man bei ihm nie anwenden können. Er war (...) ein sehr geistig Betonter, ein Denkender und im Denken ein Graphiker (...) Er kommt ja auch vom Bühnenbild her, nicht? (...)
Und so wie er die Bilder entwarf - und auch da unbarmherzig in der Entscheidung -, war er unbarmherzig den Schauspielern gegenüber. (...) Das hab ich am eigenen Körper, hab ich das erlebt, und es war nur mein Nutzen, wenn er so streng mit einem vorging. (...) Er zog einen unbarmherzig in die Gemeinschaft des Stückes hinein (...) Also, da gab's kein Ausbüchsen und (...) kein Danebenbenehmen (...) besonders eitles Ausbüchsen, das gab's nicht. (...)

Er war ein Gehorsamer, ein Gehorsamer - erstmal vor sich selber, und das verlangte er auch von den anderen. (...) wenn man mit ihm zu tun hatte, begann ein Kampf. Ein Kampf um die Sache. Ein Kampf war's immer. War nicht leicht. Das (...) fand ich auch wunderbar."

Und er charakterisiert Willi Schmidt folgendermaßen: "(...) er war ein künstlerischer Wissenschaftler oder umgekehrt: Ein wissenschaftlicher Künstler. (...) Beides. Ohne Vergleich. Unverwaschen. Mit einer einmaligen Persönlichkeit. (...) Er war eine besondere Farbe in Berlin."

(Gespräch mit WM am 16.6.1997)

Auch hier wird noch einmal das sozusagen kapitalistische Prinzip erkennbar, insofern als Caninenberg sagt, er habe das am eigenen Körper erlebt - wenn auch genossen; was an einen Satz erinnert, den Barlach einmal über die Kunst schlechthin gesagt hat, nämlich daß einer sie mache und einer sie brauche. (84) Nicht nur die Achillesverse, sondern der ganze Körper bedeutet ein Mißliches, Unsicheres, eine immerwährende Einbruchstelle, einen Sumpf, den man am besten trockenlegt. Erst dann kann 'das Leben', jedenfalls das tätige, auf Andere Einfluß übende beginnen; können andere, fremde Sümpfe trockengelegt werden, eine Anstrengung, die letztlich scheitern muß, weil sich der Körper, wie jedes Lebende, nur begrenzte Zeit zur Ruhe zwingen, betäuben oder ignorieren läßt. - Schiller spricht deswegen auch vom "Krieg gegen die Materie" und daß der physische Mensch in diesem Kriege "so weit veredelt" werden muß, "daß nunmehr der geistige sich nach Gesetzen der Freiheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht."

((23. Brief.))

So verfährt man mit einem ausgesprochenen Feind. Und wer ist 'man'? Ist man nur sein Kopf oder gar nur sein Geist, der das restliche Material betrachtet und zu steuern versucht, dann ist ganz offenbar, daß etwas fehlt und eine Einheit ganz offensichtlich nicht besteht. 'Der Geist ist willig, das Fleisch ist schwach', auch das ist ein Zeichen mangelnder Einheit; aber ob die Schwäche Schwäche ist und umgekehrt, wer eigentlich recht hat, Idee oder Körper, das ist so einfach nicht zu entscheiden. Redet man dem Idealismus das Wort, könnte man auch hier von "den Gesetzen und Regeln des theatralischen Spiels" sprechen, wie Willi Schmidt es tut, "an die Zuschauende und Agierende auf die gleiche zwingende Weise gebunden sind (...)", und somit die angesprochene Definition Schillers auf das Theater beschränken, beengen.

(WS, Die Aufgaben des Bühnenbildners, a.a.O., 258 f.)

Das aber ist es dann: der Mensch kann erst losschreiten in die Welt, wenn und nachdem er sich selbst - und sich heißt hier: seinen Körper, seine Stimmungen und Launen, alles seinem Willen und vermeinten Zweck Entgegenstehende - überwunden hat. -- Erinnert wird deswegen noch einmal an den Passus, in dem Adorno und Horkheimer auf den Helden Odysseus verwiesen (Vgl. S. 29 f.). Und an anderer Stelle, ebenfalls in der "Dialektik der Aufklärung" - und Dialektik ist hier am besten mit Zweischneidigkeit zu übersetzen - : "Die Abdingung des Opfers durch selbsterhaltende Rationalität ist Tausch nicht weniger, als das Opfer es war. (...) weil sie mit der Verleugnung des Menschen bezahlt ward um der Herrschaft über die außermenschliche Natur und über andere Menschen willen. Eben diese Verleugnung, der Kern aller zivilisatorischen Rationalität, ist Zelle der fortwuchernden Irrationalität: mit der Verleugnung der Natur im Menschen wird nicht nur das Telos der auswendigen Naturbeherrschung, sondern das Telos des eigenen Lebens verwirrt und undurchsichtig."

Erinnert wird daran, daß Willi Schmidt stets von seiner Kontinuität im künstlerischen Leben sprach, den Überblick übers Kontinuum aber längst verloren hatte.

"In dem Augenblick, in dem der Mensch das Bewußtsein seiner selbst als Natur sich abschneidet, werden alle die Zwecke, für die er sich am Leben erhält, der gesellschaftliche Fortschritt, die Steigerung aller materiellen und geistigen Kräfte, ja Bewußtsein selber, nichtig (...) Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht, denn die beherrschte, unterdrückte (...) Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige, als dessen Funktion die Leistungen der Selbsterhaltung einzig sich bestimmen, eigentlich gerade das, was erhalten werden soll."

Das ist das Dilemma: In dem Moment, wo anfange das durch äußere Erfahrungen bedrohte Ich zu schützen und gegen die äußere Welt abzuschließen, entziehe ich dieses Lebendige, also auch Sterbliche,

gerade dem lebendigen Verkehr mit der Welt. Es entsteht ein Doppeltes: Ein Teil des Ichs wacht über das andere, das allein und ohne Schutz, davon geht das wachende Ich jedenfalls aus, verloren, zumindest aber existenziell bedroht wäre. "(...) diese Widervernunft ist prototypisch im Heros ausgebildet (...) Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsagung."

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O, 61 f.)

Die Zweischneidigkeit der Dialektik der Aufklärung besteht darin, daß die Trockenlegung des Sumpfes gleichzeitig den Beginn der Selbstaustrocknung bedeutet. Der Mensch ist ein Gefäß: Damit ist gesagt, daß etwas in ihm steckt, aber auch, daß es eine Außenwelt gibt - und dazwischen die dünne Wand, die das Gefäß bildet. Deswegen dringt Schiller so auf die Form. Er sagt, der Mensch sei schon in seinem "bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen" - auch hier wieder die militärische Ausdrucksweise. ((23. Brief.)) "(...) denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt." ((22. Brief.))

Der Gesamtform wird also der Vorzug gegeben, der Vorzug gegenüber dem nur auf einzelne Kräfte wirkenden Inhalt. Da liegt das Problem: Man unterwirft den Menschen der äußeren Form, der Disziplin oder Selbstdisziplin, die nur eine selbst ausgeübte Gehorsamskontrolle ist, statt auf die inneren Kräfte zu vertrauen - und später vielleicht bauen zu können, die sich durch natürlichen Wuchs bilden. Durch die 'Form' kommt der Mensch zwar sehr schnell zu einer Gesamtwirkung der Gänze, aber es ist eine von oben oder außen aufgestülpte, nicht eine, die sich von innen heraus gebildet hat. Für sie fehlen die Voraussetzungen. So zwingt der Druck der Anpassung zur anderen, 'auferlegten'.

D i e s e Form, die nicht, um es zu wiederholen, gewachsen ist, verdankt sich einer permanten Information, was nichts anderes als immerwährende Belehrung und also Anpassung bedeutet, permanenten 'Beschuß' von außen; ein belebendes, schließlich aber aufreibendes Element - aufreibend, weil es sich sozusagen gegen 'den Stein des Anstoßes in uns selbst' verhält; man kann es auch als Zerstörung übersetzen - und dann ist 'Information' das genaue Gegenteil von Form oder Formation, von Formbildung. Ja: dort Form-Annahme, hier Form-Bildung.

Die Form-Annahme ist der Ersatz der Form-Bildung; die Form-Annahme ist daher vorübergehend, die gebildete Form unverlierbar. Das Angenommene wäre dagegen immer nur das Vorläufige, noch nicht 'Richtige', Endgültige gewesen. Die Form-Annahme wird aus Gründen des Selbstschutzes gewählt. Sie ist eine Ersatzverwirklichung; die Entscheidung g e g e n die Untiefen in uns selbst, statt sie wirken zu lassen und sich s o zu entwickeln.
Die Selbstdisziplin bedeutet: Schnell wirkende Kraft; aber auch immer, als Preis dafür, der Kampf gegen uns selbst.

Schiller sagt auch: daß ein Mensch diese drei Schritte vom physischen über den ästhetischen zum moralischen Zustand zu nehmen habe - gar nicht umhin komme, sie zu nehmen. Es sollte passend sein, dem Stadium des Übergangs, dem ästhetischen, die Phase der Jugend zuzuweisen, gleich, wie lange dieses Stadium ausgedehnt sein kann, gleich, mit welchem Alter des einzelnen Menschen es einsetzt. Ein Erwachsener hätte sich also schon an die Brust geklopft und den Sieg über seine Masse und Materie davongetragen, jetzt nicht mehr Aufnehmender, sondern Austeilender. Je krasser, entschlossener diese Scheidung, umso wirkungsvoller dieser erwachsene Mensch.

Horkheimer und Adorno definierten die menschliche Geschichte als die Geschichte der Entsagung. Ist das nicht auch Idealismus? Man geht ja nicht weiter, weil man es erlebt hat, gesättigt ist, sondern weil man muß, "durch selbsterhaltende Rationalität".
Hier wird noch einmal anschaulich ausgedrückt, weshalb das 'innere Ich' geschützt werden muß (oder weshalb das Ich an sich sich aufspalten muß in ein wachendes und in ein behütetes Ich:

"Aber es ist die gesellschaftliche Not, daß der, welcher dem universalen, ungleichen und ungerechten Tausch sich entziehen, nicht entsagen, sogleich das ungeschmälerte Ganze ergreifen würde, eben damit alles verlöre, noch den kargen Rest, den Selbsterhaltung ihm gewährt. Es bedarf all der überflüssigen Opfer: gegen das Opfer" - zu dem man sonst selbst würde. "Auch Odysseus ist eines, das Selbst, das immerzu sich bezwingt und darüber das Leben versäumt, das es rettet und bloß noch als Irrfahrt erinnert."

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 62 f.)

Und Irrfahrt bedeutet: Ein dauerhaftes Wegschieben und Bewältigen äußerer Einflüsse und Bedrängnisse. Ein bereits im letzten Kapitel angeführtes, auch hier passendes Beispiel ist Gustaf Gründgens, der kurz vor seinem Tode schrieb: "Ich bin ein solches Arbeitstier, daß ich nicht weiß, wie zu leben; immer stehe ich vor einer großen Premiere, oder nach einer, und gegen die wenigen Freunde, die ich habe, bin ich unnett, weil ständig überfordert. Nun treibe ich es noch drei Jahre weiter, das ganze Ensemble wäre auseinandergelaufen, und Trümmer hinterlassen - ich konnte es nicht. (Hätte ich noch leben lernen können?)"

(Gustaf Gründgens, Briefe, Aufsätze, Reden, a.a.O., 406)

Der Held, der zum Leben nicht kommt, weil er immerfort Bedrängnisse von sich abzuwenden hat, deren Abwendung die Voraussetzung des Lebens (oder besser: Weiterlebens) ist, wenn Leben Aufbau und ruhiges Gedeihen ist und nicht eben gerade aus diesem immerwährenden Abwehren besteht; wenn dieser immerwährende Abwehrkampf das Ganz-Werden, Ganz-Sein oder, um ein früheres Modewort zu gebrauchen, das Ganzheitliche verhindert und ausschließt, ist das ein Beweis dafür, daß es eine Individuierung ohne Mithineinnahme des äußeren Lebens oder des niedergekämpften Körpers nicht geben kann, sondern nur eine auferlegte und angenommene, nicht aber eine selbstgebildete Form, - die stabiler, dauerhafter sein sollte.

Und selbst Schiller räumt ein, daß es "dem Menschen einmal eigen" sei, "das Höchste und das Niedrigste in seiner Natur zu vereinigen, und wenn seine W ü r d e auf einer strengen Unterscheidung des einen von dem andern" beruhe, so beruhe "auf einer geschickten Aufhebung dieses Unterschieds" aber "seine G l ü c k s e l i g k e i t ."

((24. Brief.))

--- Die dem disziplinierten, formatierten Menschen, müßte ergänzt werden, fehlen muß, wenn diese Definition zutrifft.

- Der idealistische Weg des Fortschrittsglaubens, der möglichsten Optimierung, der möglichsten Beherrschung der Materie inner- und außerhalb des Menschen, diese "Inthronisierung des Mittels als Zweck" fand seinen bisherigen Höhepunkt im 20. Jahrhundert; zu einer Zeit, in der Willi Schmidt seine Kindheit und Jugend erlebte und sich alsbald den Schutzraum des Theaters suchte -; nämlich in den Material- und Stellungsschlachten des Ersten Weltkriegs, bei Leninschen, Stalinschen Säuberungen'; im hektischen deutschen Versuch einer Ostkolonisierung; ganz besonders in der deutschen 'Judenbehandlung'; in der wissenschaftlich-systematischen Bombardierung deutscher oder im deutschen Machtbereich liegen- der Städte; in den Atombomben auf japanische; schließlich in der vertreibenden Leerräumung im Osten.
- Und es ließen sich aus der Nachkriegszeit oder selbst aus unserer Gegenwart zahlreiche 'Faktoren' aufzählen, die nicht sehr weit davon entfernt sind, wenn man allein an die Transporte von Schlachtvieh über die europäischen Autobahnen denkt; (es muß nicht hervorgehoben werden, woran diese Transporte denken lassen.

Das ist, man muß es so einfach sagen, Auswirkung des Idealismus, zumindest jenes Idealismus', der übergegangen ist in Dogmatismus, - sofern diese Aufspaltung überhaupt angebracht ist und nicht jeder Idealismus immer ein so und so moralisch unterfütterter Dogmatismus ist, den Namen 'Idealismus' als etwas Menschenfreundlichem, Helfendem, Gütigem also überhaupt nicht verdienen würde; oder anders ausgedrückt: Das Verständnis des Begriffs "Idealismus" an sich müßte überdacht werden.

Willi Schmidt gibt eine ihn selbst kennzeichnende Aussage: "Ich habe ja mit meinem Organismus eine gewisse Absprache getroffen, die dahin geht, daß wir uns über die einzelnen Gebreste verständigen, das heißt ihnen nur einen bestimmten Zeitraum zubilligen; sobald der abgelaufen ist, muß der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt sein."

(WS-BD, 20.11.1993)

Das als Beispiel für die Entsagung Willi Schmidts, die eine Entsagung gegen Körper und Welt ist; die ihn zum Theater geführt hat. Er sagt deshalb einmal, daß er sicher sei, ohne 'die andere Wirklichkeit' die Epoche, in die er hineingestellt gewesen sei, nicht hätte überleben können ((WS - Rudolf Pörtner, Econ-Verlag, 7.7.1990))

Und wenn man von den Störungen spricht, die die 'andere Wirklichkeit' bedrohen konnten, die für ihn Entfaltungs- und Gestaltungsmöglichkeit und eine Form des Asyls war, dann ist nicht nur von der Bedrohung des nicht-funktionierenden Körpers zu handeln, sondern ebenfalls noch von den Beeinträchtigungen, die der Bombenkrieg ausgelöst hat, wie von den erheblichen Irritationen durch das Auftreten der 68er-Generation.

Willi Schmidt hat vor allem die Inszenierung des ZERBROCHNEN KRUGs in Nürnberg, Ende 1979, - das erste Mal, daß er in der Provinz gearbeitet hat -, von größten physischen Schmerzen begleitet, zustande gebracht. Kierkegaard sagt - und macht damit das Spannungsverhältnis noch einmal besonders deutlich zwischen der Wirklichkeit der Kunst und der Wirklichkeit der Welt oder des Alltags -, und wenn er von 'Poesie' spricht, kann das allgemein angeführt werden für die Kunst schlechthin: "Fragen wir, was Poesie ist, so können wir mit einer ganz allgemeinen Bezeichnung sagen, daß sie der Sieg über die Welt ist; durch eine Negation der unvollkommenen Wirklichkeit, öffnet die Poesie eine höhere Wirklichkeit und verklärt sie das Unvollkommene zu dem Vollkommenen, und mildert dadurch den tiefen Schmerz, der alles verdunkeln will. - Insofern ist die Poesie eine Art Versöhnung; doch sie ist nicht die wahre Versöhnung; denn sie versöhnt mich nicht mit der Wirklichkeit, worin ich lebe, es vollzieht sich durch diese Versöhnung keine Transsubstantiation der gegebenen Wirklichkeit, sondern sie versöhnt mich mit der gegebenen Wirklichkeit dadurch, daß sie mir eine andere Wirklichkeit, eine höhere und vollkommenere, gibt. Je größer nun der Gegensatz ist, umso unvollkommener ist eigentlich die Versöhnung, so daß sie oft im Grunde keine Versöhnung ist, sondern vielmehr eine Feindschaft. Das Religiöse ist deshalb eigentlich erst im Stande, die wahre Versöhnung zuwege zu bringen; denn es verunendlicht die Wirklichkeit für mich."

(S.A. Kierkegaard, Der Begriff der Ironie, München 1929; 307 f.// zitiert nach WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 119)

Der religiöse Ausblick und Ausweg, den Kierkegaard am Ende gibt, der zweifellos auch eine Illusion sein kann, wird bereits durch den Begriff der Transsubstantiation vorweggenommen, der bedeutet, daß im Meßopfer sich eine Verwandlung vollzieht, nämlich die des Brotes und des Weines in den Leib und in das Blut Jesu Christi. Die religiöse Einstellung zur Welt wandelt die Wirklichkeit, 'verunendlicht' sie, wie Kierkegaard sagt.
Genau genommen wird durch sie auch die Wirklichkeit nicht gewandelt, aber eine Form der Versöhnung dadurch herbeigeführt, daß die Religion erklärenden, wissenden Anspruch auf das Jenseits erhebt, sich dort heimisch macht und diesen Zugang, diese Verbindung durch Mystifizierung untermauert; so kommt es zur 'Verunendlichung', die Kierkegaard der Kunst nicht zuspricht.
Der Held hingegen, der sein gefährdetes Ich durch sein wachsames Ich schützen läßt, ist von dieser Transsubstantiation weit entfernt, ist nicht frei von Todesangst, lebt im Hier und Jetzt, die äußeren Gefahren, die ihm von allen Seiten zuzufliegen scheinen, abwehrend.
Und so kann die Kunst nur Versöhnung oder Trost dadurch sein, daß sie dem Betroffenen eine schönere Ersatzwelt verschafft, in der er nach Regeln, denen er sich zu unterwerfen bereit ist, wie Willi Schmidt sagte, verweilen kann.
Die nicht erfolgende Transsubstantiation bedeutet aber ebenfalls nur einen anderen Ausdruck dafür, daß die Kunst ein Ersatzkörper ist, mithin, daß, wie Kafka sagte, die Kunst tragisch sei; er sagt: im Grunde tragisch sei, und meint damit also: tragisch ende.

Das trifft auch auf Willi Schmidt einschränkungslos zu - und rechtfertigt auch von daher, ihn als Künstler ernstzunehmen - einschließlich von Schwächen, auf die später noch einzugehen sein wird. Ein gutes Beispiel dafür sind Willi Schmidts schriftliche Äußerungen über seine Arbeit in Nürnberg, rückblickend, an Kleists DER ZERBROCHNE KRUG: "(...) Ich glaube, es gibt sie doch. Es gibt Vollkommenheit im Ästhetischen, eben weil sie es im Ethischen nicht geben kann. ('Die geringste Abweichung...') Thomas Mann hat einmal gesagt: 'Die Kunst ist keine Macht, aber sie ist ein Trost.' Ein wunderbares Wort: unsere Fehlbarkeit im Sittlichen wird tröstlich 'aufgehoben' in der Möglichkeit, künsterlisch vollkommen zu sein. Beispiele zu nennen, ist ganz überflüssig (...) Jedes Museum stellt sie in beliebiger Anzahl zur Verfügung (...)"

(WS-BD, 23.3.1979)

"Ja, der Englische Gruß des Veit Stoß ist ein großes Kunstwerk, das man nicht zu Ende bewundern kann. Ich war damals oft in der St.Lorenz-Kirche, (immer unter schlimmen Schmerzen), und habe mir von diesem überwältigenden Reichtum an bildnerischer Phantasie Trost geholt. Offenbar setzt die Materie

den wirklich Großen keine Grenzen (...)"

(WS-BD, 7.12.1988)

Der Trost resultiert für Willi Schmidt daraus, daß Kunst nach wie vor möglich ist, daß sie nicht nur an seinen Leib gebunden ist, daß er in Gesellschaft ist, Mitstreiter hat; - nicht zur Kenntnis genommen oder verdrängt wird, daß es sich hier um einen Mitstreiter aus der Spätgotik handelt, Kunst als umfassendes Gefühl der Verbundenheit; gleich, ob diese Künstler längst schon tot sind oder nicht, die Gemeinsamkeit aller, die Kunst geschaffen haben oder schaffen. Trotz seines augenblicklichen Verfalls ist, bleibt Kunst möglich. Willi Schmidt verdrängt seinen Körper und damit nicht nur das Gefühl von Vergänglichkeit, sondern eine Ahnung, daß auch die Art und Weise s e i n e r Kunst aussterben.

Das äußert er erst einige Jahre später, 1983 in der Berliner Akademie d. Künste, wie zu sehen war.

Hinzu mag in seinem Fall noch etwas anderes kommen: Die Beschäftigung mit Astronomie gilt wissenschaftlich als fragwürdig; sie soll hier nicht eingeführt werden. Allerdings wird man gewisse Grundverschiedenheiten und -charakteristika von unter verschiedenen Monden Geborenen wohl annehmen. In einem Kalender, der sich diesem Thema widmet, der mir zufällig in die Hände kam, steht für das Sternzeichen des Steinbocks, unter dem Willi Schmidt gelebt hat: "botschaft: ich siege durch ausdauer". (85)
In einem Brief Willi Schmidts ist zu lesen - (es geht um "Das Bühnenwerk", das 1990, zu seinem 80. Geburtstag, erschien, und um eine gleichzeitige große Ausstellung im Wedding, "Die Bühne als geistiger Raum" benannt): "(...) ich bin überzeugt, daß ich die Krise meines Herzens, die auf halbem Wege über mich hereinbrach, nur überstanden habe, weil ich unter allen (auch den widrigsten Umständen) Buch und Ausstellung unter Dach und Fach bringen wollte."

(WS-BD, 12.2.1991)

In den hier zitierten Textstellen Willi Schmidts ist vor allem die erste auffallend: Es gebe Vollkommenheit im Ästhetischen, weil es sie im Ethischen nicht geben könne. Es wirkt fast so, als habe sich Willi Schmidt selbst ethisch schuldig gemacht und büße nun in der Kunst diese Schuld, von der nichts bekannt ist, wäre, ab. - Das der Eindruck beim wiederholten Lesen.
In der Einleitung und hier weiter oben wurde der Idealismus als ein moralisch unterfütterter Dogmatismus begriffen; hier nun hat Willi Schmidt selbst die nähere Begründung dazu geliefert: Wie seine Mutter durch überzogene Reinlichkeit den vemeinten Schandfleck ihres Lebens wegwaschen wollte, so ähnlich verhält sich Willi Schmidt: Sein hoher Kunstanspruch, den nicht nur Hans Caninenberg am eigenen Leibe erlebte, verfolgte den Zweck der Ethisierung, Ästhetisierung der Welt, die Willi Schmidt als eine höchst unethische kennengelernt hatte.
Hier wird auch noch einmal bestätigt, daß Willi Schmidts Poesie, um die Worte Kierkegaards wieder aufzugreifen, in einem feindschaftlichen Verhält gegenüber der Welt stand; den Zweck verfolge, gegen diese unsaubere Welt den Trost des vollkommenen Kunstwerks zu setzen; - so als habe allein schon dieses Miterleben ihn selbst (unethisch) beschmutzt; und das gab dann dem Regisseur die Berechtigung, alles für diese Vollkommenheit zu tun und einzusetzen. - Hier liegt das Dogmatische in Willi Schmidts Kunst.

Doch es muß noch ein weiterer, allgemeiner Punkt in der Äußerung Willi Schmidts von "unserer Fehlbarkeit im Sittlichen" angesprochen werden: Der Sündenfall, von dem Willi Schmidt spricht, ist nicht sein Erlebnis, sondern sein Wissen und allenfalls seine Beobachtung. Aber warum die Welt so unsittlich sich gebärdet, einmal davon ausgegangen, sie verhält sich tatsächlich so, was dahinter steckt, ob es nicht vielmehr ein bemühter Kampf um Sittlichkeit ist, das wird von ihm nicht, nicht genug durchdacht. Möglich, daß seine Sensibilität zu groß war, um sich überhaupt ins Leben hinein zu wagen, das wäre eine Erklärung, keine Lösung, sondern eigentlich nur wieder eine Begründung dafür, daß Willi Schmidt sich in einen bestehenden Rahmen einnistete, ja, wie ein Keim in eine Gebärmutter, man kann diesen Vergleich rechtens anführen, auch von daher wird der 'Umweg Kunst' noch einmal sichtbar; Willi Schmidt, der sich im Schon-Bestehenden Geltung verschaffte, statt sich eine Welt selbst zu gründen; ein Asylant, dessen Asyl gelang, und das nicht etwa eine Fallgrube gewesen ist; -- schließlich ist auch das ein Hinweis darauf, daß das Spannungsverhältnis am Ende zu Willi Schmidts Ungunsten ausschlagen wird.

- Daß im Treiben der Welt durchaus der Drang nach Ethik herrschen kann, zeigt ein Blick auf das, was Ernst Toller berichtet. Ernst Toller hat als kleines Kind Folgendes erlebt: "Durchs Hoftor kommt Ilse mit ihrem Kindermädchen. Ilse läuft auf mich zu und reicht mir die Hand. Wir stehen eine Weile so und

sehen uns neugierig an. (...) Nun ruft sie Ilse: 'Bleib da nicht stehen, das ist ein Jude.' Ilse läßt meine Hand los und läuft fort. Ich begreife den Sinn der Worte nicht, aber ich beginne zu weinen, hemmungslos."

(Ernst Toller, Eine Jugend in Deutschland, Philipp Reclam jun., Leipzig, 1990; 8)

Es ist nicht schwer, diese Wort--Belegung als einen zusätzlichen Historisierungs- oder Horizontalisierungsprozeß zu diagnostizieren. - Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs aber scheint sich für Toller die Chance zu bieten, endlich ein gleichgestellter Deutscher zu werden: "Um Mitternacht, wenige Stunden vor Schließung der Grenzen kommen wir in Genf an, hungrig und übermüdet. Aber als wir auf Schweizer Boden stehen, jubeln wir und fallen uns in die Arme und singen 'Deutschland, Deutschland über alles'. Auf der anderen Seite des Perrons singen die Franzosen, die heimkehren, die Marseillaise. (...) An den Bahnhöfen schenkt man uns Karten mit dem Bild des Kaisers und der Unterschrift: 'Ich kenne keine Parteien mehr.' Der Kaiser kennt keine Parteien mehr (...) das Land keine Rassen mehr, alle sprechen eine Sprache, alle verteidigen eine Mutter, Deutschland (...) Ja, wir leben in einem Rausch des Gefühls. Die Worte Deutschland, Vaterland, Krieg haben magische Kraft; wenn wir sie aussprechen, verflüchtigen sie sich nicht, sie schweben in der Luft, kreisen um sich selbst, entzünden sich und uns."

(Ernst Toller, Eine Jugend..., a.a.O., 41, 42, 45)

Aber Toller kommt noch zu einer anderen, umgreifenderen Gemeinschaft: "Ich sehe die Toten und sehe sie nicht. (...) Ich stehe im Graben, mit dem Pickel schürfe ich die Erde. Die stählerne Spitze bleibt hängen, ich zerre (...) sie mit einem Ruck heraus. An ihr hängt ein schleimiger Knoten, und wie ich mich beuge, sehe ich, es ist menschliches Gedärm. Ein toter Mensch ist hier begraben.
Ein - toter – Mensch. - Warum halte ich inne? Warum zwingen mich diese Worte zum Verweilen, warum pressen sie mein Gehirn mit der Gewalt eines Schraubstocks, warum schnüren sie mir die Kehle zu und das Herz ab? Drei Worte wie irgendwelche andern. (...) Und plötzlich, als teile sich die Finsternis vom Licht, das Wort vom Sinn, erfasse ich die einfache Wahrheit Mensch, die ich vergessen hatte, die vergraben und verschüttet lag, die Gemeinsamkeit, das Eine und Einende. Ein toter Mensch. Nicht: ein toter Franzose. Nicht: ein toter Deutscher. Ein toter Mensch."

(Ernst Toller, Eine Jugend..., a.a.O., 59 f.)

Welch ein Aufwand, möchte man sagen, war nötig, um zu dem zurückkommen zu können, was als Kind verloren ging!

Willi Schmidt hat in einem Text den Krieg ausdrücklich davon ausgenommen, eine Naturgewalt zu sein. ((Vgl. WS, Skepsis und Glaube, in: Athena, Heft I, Okt. 1946; 34))

Wenn man einen Bericht wie den Tollers liest, ist man dessen nicht mehr so sicher. Das spricht nicht gegen Schmidt, mehr über ihn und seine Welt, solange er sie prägen konnte: eine von ihm beobachtete und überwachte Welt, in der Theaterkunst gearbeitet wurde mit dem Ziel, die Wirklichkeit so zu verändern, daß die einstige Abzweigung nachträglich überflüssig gemacht werden konnte; letztlich also die Arbeit, ja, durch die Kontinuität die Arbeit daran, daß das Kontinuum wieder einsetzen konnte.

Tucholsky bestätigte diese These, wenn er an einer Stelle sagt: "Die Menschheit hackt sich durch Fleisch und Blut einen Weg der Idee durch lebendige Menschen. In den Fibeln liest sich das nachher recht hübsch, man darf nur nicht dabei sein." (86)
Das verweist noch einmal auf das, was Hans Caninenberg über Willi Schmidt gesagt hat.
Und als Ergänzung: Es heißt zwar, "Money makes the world go round", aber das scheint eine ungenaue, oberflächliche Ansicht; erfüllend ist sie nicht; was die Welt in Bewegung hält, ist der Drang nach Erkenntnis - oder der Auftrag, wenn man den Ausgangspunkt, sei er nun biblisch oder auf andere Weise gewonnen, so auslegen will.

Und eine wesentliche Möglichkeit, zur eigenen Erkenntnis zu gelangen, vielleicht die einzige, besteht darin, sich widrig zu verhalten: sittenwidrig, absprachewidrig, gesetzeswidrig usw.
Auch ein Wissenschaftler muß erst zerstören, um herauszufinden, beispielsweise ein Mediziner, der seziert. Und um zu wissen, was das Leben sei, muß man sterben - oder es sich nehmen, als sei es ein Gegenstand, als sei nur das Gegenständliche für uns ganz zu begreifen.

Riccarda Huch weist in ihrem Buch über die Romantik darauf hin, Johannes Baader habe "darauf

aufmerksam gemacht", "daß Sünde von Sondern kommt."

(Riccarda Huch, Die Romantik/ Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen, 1951; 173)

Zu sündigen heißt also - sich abzusondern. Das ist ein Akt der Individuierung (wie auch die Krankheit ein solcher Akt sein kann). Tizian malt die Ehebrecherin aus der Bibel fast mit einem Heiligenschein: mit einem Glanz, einer Ausstrahlung um ihren Kopf, hinter ihrem und über ihrem Kopf, daß man ergriffen vor ihr steht, die so positiv herausgehoben wurde. ((Das Bild hängt im Kunsthistorischen Museum, Wien.))

Auch Novalis sah in diesem Prozeß der Individuierung letztlich einen religiösen Vorgang: "Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger sich der Mensch fühlt, desto christlicher ist er. Unbedingte Vereinigung mit der Gottheit ist der Zweck der Sünde und Liebe."

(Riccarda Huch, Die Romantik... , a.a.O., 174)

Und an anderer Stelle: "Als der Mensch Gott werden wollte, sündigte er."

(Riccarda Huch, Die Romantik... , a.a.O., 175)

Hier ist es ganz deutlich: Novalis' Satz klingt weniger danach, daß der Mensch, als er Gott habe werden wollen, sich vergangen habe, sondern es klingt wie eine Abfolgebeschreibung, fast wie eine Gebrauchsanweisung: es heißt nicht mehr, als der Mensch wagte, ja sich erdreistete, Gott werden zu wollen, verging er sich, weil es ihm gänzlich unangemessen war, - sondern der Fachausdruck, die Zugangsberechtigung heißt: sündigen. Und ein Fachausdruck hat eine wertfreie Konnotation.

Die grundsätzliche Frage ist allerdings noch, ob die Kunst schon deswegen unmoralisch ist, weil sie ein Ersatzgebiet bildet. Diesen Vorwurf könnte man ihr zweifellos machen, das wäre dann ein gattungsmäßiger Vorwurf.

Schleiermacher beispielsweise sah die 'Unmoralität der Kunst' nur dann gegeben, wenn ein Kunstwerk seine "Schuldigkeit nicht tut, schön und vortrefflich zu sein, oder wenn es aus seinen Grenzen hinausgeht".

(Schleiermachers Verteidigung der "Lucinde" von Friedrich Schlegel, zitiert nach WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 154)

- Das ist ein möglicher Vorwurf dann schon innerhalb der vorwurfsfrei angenommenen Existenz des Kunstwerkes.
Und damit ist gemeint: wenn es die Gesetze, die es selbst aufstellt, nicht erfüllt oder einhält, - eine Definition, mit der auch Willi Schmidt durchaus einverstanden war, wie sein Text über die Aufgaben des Bühnenbildners (von 1941) gezeigt hat ((vgl. S. 16 ff.)).

Friedrich Schlegel sagt, "daß man so viel Moral besitze, als man Philosophie und Poesie habe, und daß alle Originalität moralisch sei."

(Friedrich Schlegel, Seine Prosaischen Jugendschriften, hg. v. Jacob Minor, Wien 1882, Band 2, 296; zitiert nach WS, Die Kunst als Organon..., a.a.O. 153)

Und mit Originalität ist gemeint: Der unverstellte, aus einem selbst hervorkommende Ausdruck. ((Der nicht "geziert" ist, um an das Kleistsche "Marionettentheater" zu erinnern.)) Das bedeutet auch, daß der verschüttete, gezierte Mensch notwendig unmoralisch zu sein hat, damit er sich wieder korrigiere. Und damit wäre der Bogen zur Sünde, zum Sich-Sondern, zur angenommenen 'Gottesgefälligkeit' wieder geschlagen, wobei hinzugefügt wird, daß die Rückkehr zur Originalität - und das bedeutet sowohl Unterscheidbarkeit wie auch Rück-'Erdung' zum eigenen Ursprung - einen Endweg bedeutet: Man startet danach nicht mit gleichsam neu eingelegtem Film nochmals in die Welt, sofern man diesen Prozeß überhaupt überlebt, sondern hat die Rückkehr dadurch erreicht, daß man den Film selbst belichtete; er kann nun zwar nichts Neues mehr aufnehmen, insofern ist eine weitere 'Entwicklung' nicht mehr möglich, ist nun aber wenigstens gegen Fremdbeeinflussung geschützt: Ein, wenn man so will, 'Kleistscher Vorgang', um noch einmal ans "Marionettentheater" anzuknüpfen; denn die 'Reise um die Welt' oder das Erlangen des universalen Bewußtseins steckt nun im Verlassen des Dazwischen; vom unbelichteten Film wird

gewechselt auf den nicht-mehr-zu-belichtenden.

Das führt weiter zur Vorläuferschaft der Kunst; Das Kunstwerk hat diesen Schritt sozusagen schon genommen, das Zwischendasein ist überwunden; durch einen bewußten Schöpfungsakt ist etwas Neues, Fertiges, damit aber auch nicht mehr Veränderbares entstanden; eine Entwicklung gibt es damit nicht mehr, nur noch eine Ausstrahlung und damit eine Wirkung nach Außen. Wie die Kunst muß auch der Idealismus einmal enden und in Realismus übergehen; das sollte dann der Fall sein, wenn 'der Mensch' den Idealismus nicht mehr nötig hat; wobei die Frage bleibt, ob es diesen Zeitpunkt denn jemals geben könne oder ob der Idealismus nicht generell eine Angelegenheit der Jugend ist, vor dem Erwachsensein, und dann wird davon ausgegangen, daß der Erwachsene Realist ist, sein muß, und wenn er es nicht ist, dann deswegen nicht, weil er sich d a hin nicht hat entwickeln können, er zwar physisch erwuchs, nicht aber in seelischer Hinsicht. Und sollte es sich hier um eine massenweise Erscheinung handeln, müßte man behaupten, daß nicht nur der einzelne Mensch, sondern auch die Menschheit an sich einem Alterungs- oder Reifungsprozeß unterliegt; zumindest unterliegen könnte.

Der distanzierte, zwangsläufig zentripetal ausgerichtete Mensch müßte demnach immer Idealist sein? Aber da er ein beeinträchtigtes oder, wie Adorno sagt (87), ein beschädigtes Leben lebt, müßte der Idealist immer auch der zur Unmoral, der zum Gesetzesbruch Neigende sein. - 'Idealist', also jemand, der im Verbreiten der Idee sein Seelenheil sucht; fast müßte man von 'Ideeismus' sprechen. Der zentripetal ausgerichtete Mensch, der durch Leistung zu gewinnen versucht, was er verloren hat (an Wärme, an Körper), der sich in immer dünnere Luft- und Geistesschichten begibt, fast selbst zur Idee wird, damit aber andere hinter sich herzieht; der Idealismus schafft ein Vakuum, das nachher mit dem eigenen Körper (und)/oder fremden Körpern gefüllt werden muß.

"Und im Grunde meinen die Worte Schillers nichts anderes", schreibt Willi Schmidt, "die in der ästhetischen Erziehung des Menschen stehen (...): 'Dem selbständigen Schein nachzustreben, erfordert mehr Abstraktionsvermögen, mehr Freiheit des Herzens, mehr Energie des Willens, als der Mensch nötig hat, um sich auf die Realität einzuschränken, und er muß diese schon hinter sich haben, wenn er bei jenem anlangen will.'"

((27. Brief.))

Und so es heißt gleich im Anschluß an diesen Satz: "Wie übel würde er sich also raten, wenn er den Weg zum Ideale einschlagen wollte, um sich den Weg zur Wirklichkeit zu ersparen!"

Das bedeutet laut Schiller, daß der Weg zum Ideal hin mehr Energie, Aufwand, Kraft und eingesetzte Mittel verlangt, als es der Umgang mit der Wirklichkeit allein erfordern würde. Ein sonderbarer Satz! Der Idealismus als Mehr-Aufwand-Unternehmen. Sonderbar. Sollte es nicht genau anders herum sein? Daß der Idealismus ein Ausweichen vor der Wirklichkeit ist, weil die Wirklichkeit selbst nicht bezwungen werden könnte, aber kleine, mit Idealismus betriebene Unternehmungen? Natürlich ist der Aufwand an Überzeugungs- und Überredungsarbeit nicht zu übersehen; ein Umstand aber, der mit jeder neuen Unternehmung verbunden ist. Es geht ja nicht nur darum, den Dreck der Gegenwart auszuhalten; wäre es nur dies, natürlich wäre das leichter als auch noch etwas Eigenes, eine eigene Idee zu verwirklichen; das wäre d a n n leichter, wenn das Aushalten der Gegenwart nicht mehr Kräfte verschlingen würde, als selbst tätig zu werden. Für Willi Schmidt war aber offensichtlich genau das leichter; er mußte sich in seiner Lehrzeit einiges bieten lassen, aber sein Ideal blieb davon unbeschadet und wurde später nach und nach in die Wirklichkeit umgesetzt. Die 'reale' Wirklichkeit kam erst danach wieder auf Willi Schmidt zu, wie gezeigt wurde. Die Kunst war für Willi Schmidt der Schutzraum, das Vorläufige, das im Kunst-Exil oder Kunst-Asyl immer zu liegen hat. Und so groß seine Anstrengungen immer gewesen sein mögen, um eine Inszenierung zustande zu bringen, das untätige Ertragen der Wirklichkeit wäre für ihn schwerer gewesen.

Bei Solger ist zu lesen: "Soll die Idee sich in die Wirklichkeit verwandeln, so muß das Bewusstsein in uns wohnen, daß sie dadurch zugleich in die Nichtigkeit eingeht."

(K.W.F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik, hg. v. K.W.L. Heyse, Leipzig 1829; 199 f.; zitiert nach WS, Die Kunst als Organon... , 55 f.)

Insofern geht sie in die Nichtigkeit ein, als sie, wenn sie zur Wirklichkeit wird, nicht länger Idee sein kann. Insofern ist auch der Idealist ein Unding; oder besser gesagt: ein Nicht-Ding; - unmenschlich

insofern, als er sich nicht verwandeln kann, nicht übergehen kann in die Wirklichkeit, Nichtigkeit der Idee, sondern gefangen ist im Idealismus/Idee-ismus, un-körperlich ist; jedenfalls so lange, solange die Idee unerfüllt ist.
Ist nun der Idealist einem Gott gleichzusetzen oder hat man sich in ihm nur einen 'Einpeitscher' vorzustellen, der das Material der Wirklichkeit seinem Ideal entsprechend bildet? Oder ist der Idealist durchdrungen von (s)einer Idee - und insofern Gott-ähnlich oder gar göttlich, also gleichzeitig nicht - oder noch nicht - menschlich?
Es wird noch einmal daran erinnert, daß der Wendepunkt in Willi Schmidts Theaterarbeit, der Tod Kammers, ihn dazu veranlaßte, den intelligiblen Ich-Standpunkt als alleinigen Standpunkt aufzugeben und allmählich den sinnlichen Ich-Standpunkt, den Klaus Kammer verkörpert hatte, mit hinzuzunehmen. Und es wird ergänzt, daß geäußert wurde, Willi Schmidt sei erst in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens 'ein Mensch' gewesen. (88)

Elisabeth Flickenschildt bestätigt das, indem sie über das Nachkriegstheater schreibt, das hiermit auch noch einmal von ihrer Seite aus gekennzeichnet werden soll: "Alle Erfolge in diesen Jahren waren nur durch größte Hingabe und große Konzentration zu erreichen. (...) Natürlich gehörte auch die Bereitschaft des Publikums dazu, mit großer Leidenschaft alles aufzunehmen, was vom Theater geboten wurde. (...) Der Zwang, stets das Äußerste herzugeben, stets zu der äußersten Leistung fähig zu sein, ist nur möglich unter gleichzeitiger vollkommener Aufgabe aller anderen Möglichkeiten des Lebens. (!) Aber dies war u n s e r e Möglichkeit, Theater zu spielen. Das wollten wir, und jeder Verzicht war uns recht, das möglich zu machen. (...) Manchmal kamen wir uns vor wie Geister oder Gespenster (!), die mit dem gewöhnlichen Ablauf des Existierens fast nichts mehr zu tun hatten (!) und nur im Theater mit wirklichem, feurigem Leben (!) und mit einer bedrohlichen und fürchterlichen Glut erfüllt wurden. (...) Das Erstaunliche daran war, daß das Publikum diese Zustände mitfühlte oder mitzumachen schien, nein, sie geradezu wollte und herausforderte. Es gab Vorstellungen, in denen der Zuschauerraum von einer solchen Stille erfüllt war, daß man glauben konnte, niemand sei unten. Niemand. Neunhundert Menschen, und keine Bewegung. Atemlosigkeit. Und zum Schluß der Applaus, das Betroffensein, die Beteiligung. Wozu kommen sie sonst? Sie wollten sich beteiligen und eine Form des Daseins erreichen (!), die ihrem persönlichen Zustand weit überlegen ist." (!)

(Elisabeth Flickenschildt, Kind mit roten Haaren, Knaur TB 320, 1973; 69 ff.)

Willi Schmidt hat sich immer wieder ganz ähnlich geäußert: Als Idealist; sich einsetzend für seine Kunst, um auf die anderen Menschen, die Nicht-Künstler, gleichwohl aber Interessierten und möglichst Empfänglichen einwirken zu können; was zweifellos wieder an den Ausdruck des 'Sich-Breit-Machens' durch die Kunst, durch seine Kunst erinnert; zweifellos da in etwas negativer Konnotation, die hier ausdrücklich nicht gemeint ist. - Es ging aber darum, die Idee zu erfüllen. - Der Idealismus muß sein Ziel finden.

Solger sagt: "Der Künstler muß sich bewußt sein, das sein Werk Symbol ist, daß die Idee nur unter fixierten Begriffen in die Wirklichkeit eingeht, daß sich mithin im Symbol die Idee als reine Tätigkeit auflöst."

(Solger, Vorlesungen über Ästhetik, a.a.O., 199 f.; zitiert nach: WS, Die Kunst als Organon..., a.a.O., 56)

Somit ist auch ein Gott nichts anderes als ein Symbol, und ein Symbol nichts anderes als ein Ideengefäß. Aber nicht statisch, denn Solger spricht davon, die Idee löse sich 'in reine Tätigkeit' auf. - Symbol bedeutet dann auch nichts anderes als Wirkungskraft; natürlich, wenn es eine 'verwirklichte' Idee ist. Damit ist nun auch gesagt, daß das Kunstwerk wirkt, (auf den, der es durch seine Sinne wahrnimmt; so wie es in der Erinnerung oder in der Vorstellung nachwirken kann). Solger hat denn auch ein Kunstwerk als die 'Fixierung sichtbarer Tätigkeit' definiert. Das ist folgerichtig. Man spricht ja auch davon, dies oder jenes sei 'durchgeistigt', was nichts anderes heißt als voller Idee, also Symbol, also Ideen-Gefäß: man sieht die Materie des Gefäßes, aber nicht minder die Geistigkeit darin; also Idee; also Kunstwerk; also 'wirksam'. Wenn die Ideen in ihre Nichtigkeit eingehen, dann werden sie im Prozeß der Verwirklichung konkrete Symbole. Die Idee bleibt nicht Idee allein, sondern sie wird, in der Verwirklichung, materialisiert; mit Material umgeben, durchmengt. Das ist auch eine Beschreibung der Menschwerdung. Insofern ist auch gezeigt, daß der Mensch, das e i n e Symbol, sich nicht verändern kann in seinem Charakter, wohl aber in seiner Hülle. (89)
Der Mensch soll s e i n demnach, also leben, nicht sich in Besitztümern und fremden Körpern verlieren. Das ist nichts anderes als Todesangst, die sich darin äußert; der Abgleitende, der Fallende. Das ist aber der Übergang von der Idee in den Körper, der Prozeß der Verwirklichung; der Symbolwerdung; der

Isolierung auch. - In dieser Isolierung liegt das wesentliche Problem. - Denn erst durch die "reine Tätigkeit" kann dann wieder Kontakt aufgenommen werden. Nun kommt es zwar wieder zu Kontakt mit der umgebenden Welt, nicht aber mehr zu einer Durchmengung mit ihr, nur noch zu einer Wirkungsnahme. (Auch darin kann man die Vorläuferschaft der Kunst erkennen.)

Das sind verschiedene Entwicklungsstufen. Kindheit, Jugend, dann muß eine Wandlung eintreten, man muß das aushalten, muß sich mit der Existenz abgefunden haben, muß sich mit der Endlichkeit abgefunden haben. Das spielt sich also i m Menschen ab; der folglich nicht per se ein Ganzes ist, sondern erst sich dazu machen muß. - Und noch etwas: Die Realitätswerdung ist ein Prozeß der Individuation, also der Unteilbarmachung. Ein un-individuierter ('dividuierter') Mensch ist ein anders in der Realität lebender. ((Kant würde dessen Standpunkt als den des sinnlichen Ichs bezeichnen.))
Wenn aber die Verwirklichung individuiert ist, dann kann es die vermiedene Individuierung nicht ebenfalls sein.

- 'Konkret' demnach = Individuiert;

- 'abstrakt', also losgelöst ((und man ist versucht zu sagen: vom Körper -)) = Noch Massenwesen, und Ideen-Reservoir, also jugendlich.

Der Idealist ist, so hat man es zu verstehen, derjenige, der eine Idee, also ein Bild des Göttlichen empfangen hat und nun dafür Sorge trägt, dieses Bild Wirklichkeit werden zu lassen. Der Mensch hat einen Kopf und einen Körper. Der Kopf kann aber längst individuiert sein, wenn es der Körper noch lange nicht ist. Dann muß man zwei Wesenheiten in einem betrachten. - Aber wie könnte ein Mensch 'Einpeitscher' von Ideen sein ('Einpeitscher' ja auch immer in andere Körper - vgl. noch einmal die Erfahrungen, die Hans Caninenberg mit Willi Schmidt machte, - oder in den eigenen hinein - was wieder an die mittelalterlichen Flagellanten ((und nicht nur an Harald Kreutzberg)) erinnert), wenn die Idee nicht selber auch i n i h m wäre? Das ist wohl auch der Grund, weshalb Willi Schmidt so auf die Stelle rekurriert, der Mensch sei erst da Mensch, wo er spiele, die sich im 15. Brief Schillers "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" findet. Denn in diesem Zustand des Spiels, der gewissen Selbstvergessenheit, herrscht - ersatzweise - vollkommene Harmonie. In ihr gelingt das, was Schiller als "Glückseligkeit" definiert: die 'geschickte Aufhebung' des 'Unterschieds' zwischen dem 'Höchsten und dem Niedrigsten' in der 'Natur' des Menschen. - Die Stelle lautet wörtlich: "Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und e r i s t n u r d a g a n z M e n s c h , w o e r s p i e l t . Dieser Satz (...) wird (...) das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst (!) und in dem Gefühle der Griechen, ihrer vornehmsten Meister; nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden. (...) gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zwecks, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den M ü ß i g g a n g und die G l e i c h g ü l t i g k e i t zum beneideten Lose des Götterstandes; ein bloß menschlicherer Name für das freieste und erhabendste Sein. (...) Beseelt von diesem Geiste löschten sie aus den Gesichtszügen dieses Ideals zugleich mit der N e i g u n g auch alle Spuren des W i l l e n s aus, oder besser, sie machten beide unkenntlich, weil sie beide in den innigsten Bund zu verknüpfen wußten. Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem Antlitz einer J u n o L u d o v i s i zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist."

((15. Brief.))

So ist auch Willi Schmidts Bewunderung und Liebe für die Figur des Harlekins verständlich, da sich in ihm die Idee des Spielens besonders deutlich verkörpert findet - und sei es nur durch die Tatsache, daß es sich bei ihm gleichsam um das Stehaufmännchen des Theaters handelt, also um den Triumph der Kunst der Bühne über die Welt; (sogar über die Welt der Bühne). "Unsterblicher Harlekin" heißt ein sehr früher Aufsatz Willi Schmidts: "(...) Er war auf einmal da - wie ein Gott, und um ihn war von Anbeginn die Glorie des Humors, des großen Ausgleichers und Versöhners aller schmerzlichen Gegensätze dieser Welt."

(im Programmheft zu B53 DER DIENER ZWEIER HERREN, Theater in der Saarlandstraße, 18.1.1941)

Und da ist auch wieder die Verbindung geschlagen zu der Bewegung, in die Willi Schmidt die drohende Erstarrung der Welt von Beginn an aufzulösen bemüht war - ((als habe er nur immer wieder gegen sein

eigenes späteres Schicksal dauerhaft Vorsorge treffen wollen)). Und es ist von daher verständlich, daß eins nicht übersehen werden sollte: nämlich daß der 'Umweg' äußerst reizvoll sein kann, reizvoller als 'das Leben' an sich, sofern es dem Menschen in solcher Reinheit überhaupt zugänglich gemacht ist; und dann: Wenn der Träumende langsam erwacht, dann wird er sich fragen: ob das Leben mit dem Traum vom Leben tatsächlich konkurrieren kann.

Willi Schmidt war zwar Bühnenkünstler, fühlte sich aber, die Zitate aus Nürnberg haben es gezeigt, verbunden mit anderen Künstlern, - gleichgültig ob sie aus einer anderen zeitlichen Epoche stammten; für Willi Schmidt stand der Künstler immer im Gegensatz zur bürgerlichen Welt. Dabei wird nicht reflektiert, daß diese Sichtweise durchaus zeitgebunden und damit zeitbeschränkt sein kann, gebunden nämlich an die Erfahrungen der Kaiserzeit, des Ersten Weltkriegs, der Weimarer Jahre, der NS-Zeit. - Es wäre dazu eine sehr umfangreiche Untersuchung von der Antike bis in seine Gegenwart hinein über die Stellung des Künstlers in der und gegenüber der Gesellschaft hilfreich, die hier den Rahmen sprengen müßte. - Für Willi Schmidt ist, vereinfacht gesprochen, jeder Künstler ein Torquato Tasso; ein Opfergefühl ist durchgehend beherrschend; 'die Geschichte ein Albtraum, aus dem nicht zu erwachen ist'.

In dem zu Beginn zitierten Gespräch über seinen Lehrmeister Fehling sagte Willi Schmidt, daß er nicht habe ahnen können, daß der Anfang am Staatstheater gleich der Höhepunkt gewesen sei. - Es handelt sich hier aber um einen historischen Prozeß. Wie weit Willi Schmidt diesen Prozeß erkannt hat, muß letzten Endes dahingestellt bleiben. Ohne die Industrialisierung, ohne das Entstehen von Großstädten, gar Weltstädten, wie Berlin - zumindest - eine war, wäre Theater in der Form, wie wir es kennengelernt haben, nicht denkbar. - Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein gab es einzelne Bühnen, die eine gewisse Bedeutung erlangten, es gab den schnell wieder aufgegebenen Versuch des deutschen Nationaltheaters in Hamburg, der erfolglos war, will man seinen Erfolg an seinem Ziel, die Einigung und Einheit der deutschen Nation zu bewirken, messen, überliefert und gesichert durch Lessings "Hamburger Dramaturgie" von 1767/69, den aus jetziger Sicht eigentlichen Ertrag dieses Unternehmens; es gab das Weimarer Hoftheater unter der Intendanz Goethes - aber all das waren lokale, wenig ausstrahlende Unternehmungen, Hoftheater, Liebhaberbühnen. Erst mit den Meiningern 1874/90, vor allem aber durch Otto Brahms Tätigkeit in Berlin, durch die Wiederbelebung des Dramas durch die Naturalisten, die durch soziale Komponenten die überkommene Dramaturgie anreicherten, aufsprengten, erst dadurch kam etwas Ausstrahlend-Neues zustande, durch die Massengesellschaft, durch massenhafte Probleme, durch gesellschaftliche Spannungen, die hier sozusagen massenhaft behandelt wurden. - Parallel entstanden im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in den meisten größeren Städten nun repräsentative Theaterbauten, Gründerzeit auch hier. (Die erfolgreichsten Theaterarchitekten dieser Zeit, Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, bauten 46 Theater. Ein Haus wie das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg beispielsweise war innerhalb von knapp 12 Monaten schlüsselfertig (!))

Willi Schmidt aber beklagt sich einmal in einer Rede über die Bühnentechnik über den Naturalismus: "Mit dieser, wie ich finde, unseligen Stilrichtung des Naturalismus begann der Triumph der Technik im Theater, denn es erwies sich bald, daß die sklavische Nachahmung der Wirklichkeit nur mit Hilfe mechanischer Kraft möglich war. Die Dekorationen wurden so schwer, daß sie von Menschenhänden allein nicht mehr bewegt werden konnten, und die Techniker wären schlechte Meister ihres Faches gewesen, wenn sie die Erfahrungen des 'fortschrittlichen' Zeitalters nicht auf die Bühne übertragen hätten."

(WS, Theatertechnik im Dienste des Spiels - nicht der Illusion, Vortrag auf der Bühnentechnischen Tagung in Berlin, in: Sonderheft der Bühnentechnischen Rundschau 1976, 28)

Willi Schmidt verkennt hier, daß er auch in einer technisch—gesellschaftlich—politischen Tradition steht, nicht nur in einer künstlerischen, denn ohne diese industriellen Entwicklungen und Folge- und Begleiterscheinungen hätte es ein großes Theater, so wie es Max Reinhardt, wie es seit Jessner auch am Staatstheater betrieben wurde und wie es auch Fehling und Traugott Müller, Gründgens, Brecht und schließlich Noelte oder Peter Stein betreiben konnten, mit einer Ausstrahlung, nicht nur auf den ganzen deutschen Sprachraum, nicht gegeben. - Auch die Tatsache, daß durch die politischen Ereignisse der Reichseinigung eine deutsche Hauptstadt entstanden war, die in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Städte wie Paris oder London in den Schatten stellte, wie man immer wieder liest, das sind alles Faktoren, die Willi Schmidt nur bedingt berücksichtigt. Es fehlt der Moment zu sagen: dadurch daß also das entstanden war, ging es dann so weiter, fand seinen Höhepunkt darin und mußte notwendig dann abflachen, wenn auch in großen Wellen; wie die Stimmung in den euphorischen Aufbruch in den Ersten Weltkrieg mündete, der dann allzu rasch auf entsetzliche Weise im Stellungskrieg erstarrte; wie es in den

zwanziger Jahren zu neuen 'Zielen' kam, die erst in der sachlichen Entschlackung lagen, dann, ausgelöst durch die Wirtschaftskrise, zu neuen Menschenkonglomeraten führten, die dann als 'Kolonnen' die Straßen bevölkerten, die Ersatzverwirklichung des Kollektivismus, wie es Jürgen Rühle nennt (90); schließlich müßte vom Höhepunkt dieser politisch-technischen Entwicklung die Rede sein, die von Peter v. Matt folgendermaßen beschrieben wird: als "die politische Krankheit, die nach dem Sturz der Kaiser und Zaren europaweit ausbricht, auf die Erotisierung und Ästhetisierung der Macht im faschistischen 'Marsch' - sei's 'auf Rom', sei's auf Madrid, sei's am Führer vorbei und über die Grenzen hinaus in friedliche Nachbarländer hinein."

(Peter von Matt, Verkommene Söhne..., a.a.O., 354)

Die Friedlichkeit der "Nachbarländer" scheint etwas blauäugig gesehen, widerspricht auch der Beobachtung, daß diese Entwicklung "europaweit ausbricht". - Entscheidend aber ist die 'Ästhetisierung und Rhythmisierung des politischen Lebens'. - Wie weit dieser Akt ein Kunstwerk darstellt und wie weit man jetzt an Goethes "Faust I" denken soll, wo dem Dichter des "Vorspiels" die Verse über seine eigene dichterisch-künstlerische Tätigkeit in den Mund gelegt sind:

"Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?"
(Verse 146-49)

- muß hier offen gelassen werden. - Es könnte einem angesichts des optischen Eindrucks dieser Zeit sonst auch Schillers Satz einfallen, daß der Mensch zunächst in einen ästhetischen Zustand versetzt werden müsse, bevor er zur Moralität geführt werden könne. ((23. Brief.)) Denn wenn die Ästhetisierung des Staates, die in jener Zeit betrieben wurde, gleichzusetzen ist mit dem Versetzen des Menschen in einen ästhetischen Zustand, wie hat es dann zu jenen Verbrechen kommen können, oder, wie Schiller an anderer Stelle sagt: zu einer solchen "moralischen Schlaffheit"?

(Schiller an Goethe, 2.3.1798)

Alfred Kerr charakterisierte diese Zeit im voraus so: "Die größte Gefahr liegt nicht in der Ausübung der Unethik: sondern in ihrer Duldung."

(In: Alfred Kerr, Die Diktatur des Hausknechts (und Melodien), Fischer TB 5184, 1983; 7, 'Torsprüche')

Eine Ergänzung ist hier auch der Hinweis v. Matts, daß die Marschbewegung, von der er spricht, vorbei an den "Diktatoren mit dem erigierten Arm" endet "in Stalingrad, in den 'Kesseln' des neuen Schlachtentyps", daß also Höhe- und Wendepunkt zusammenfallen - wie es ja auch die heute viel verwendete Bezeichnung "der dunkelsten Zeit der deutschen Geschichte", der Superlativ also, ausdrückt; - eine Formulierung, die allerdings die Gefahr birgt, alles Nachgekommene und alles Heutige a priori mit einem moralischen Vorschuß zu versehen, von dem nur allzu unklar ist, wer für ihn denn einmal wird zahlen müssen, - als könne es eine moralische Mindesteinstandssumme oder Mindestgarantie tatsächlich geben, als müsse nicht Moral immer wieder von neuem gewonnen und erprobt werden.

((Peter von Matt, Verkommene Söhne... , a.a.O., 356 u. 354))

Wenn wir es aber bei dem Superlativ belassen, müßte mit einem solchen Höhe- oder Tiefpunkt eine Wende einsetzen: Der Weg zurück zur "allernächsten Erfahrungsumwelt" - der allerdings ein durch Kalten Krieg und Aufspaltung durch die 68er-Zeit horizontalisierter, somit verlängerter Weg ist.

Am 27.4.1944 -- an diesem Tag hatte das von Willi Schmidt ausgestattete und von Käutner inszenierte Stück MIT MEINEN AUGEN (B75) von Curt Johannes Braun Premiere – schreibt Willi Schmidt an seinen Intendanten Gustaf Gründgens einen Brief, aus dem dieser Übergang und der Vorgriff auf eine neue, irgendwann: kommende, Zeit bereits erkennbar ist. - Dieser Brief ist allerdings nicht abgeschickt worden und deshalb überliefert: "(...) Niemand empfindet die Diskrepanz zwischen der 'Optik des Krieges' und meiner Arbeit schmerzlicher als ich selbst; es ist nicht ganz einfach, zwischen Trümmern zu leben und auf der Bühne für Anmut und (wenn schon nicht Würde so doch) Grazie verantwortlich zu sein (91). Dies rührt an die Grundlagen meiner Existenz. Ich bin zu jedem Radikalismus bereit, den Sie mir zumuten, und

wenn Sie mir sagten, daß es künftig notwendig sei, vor Sackleinen und Zeitungspapier zu spielen und mein Metier folglich hinfällig sei, so wäre ich der erste, der Ihnen zustimmte (...) Es ist nicht Redensart und Koketterie, wenn ich Sie versichere, daß ich zutiefst von der Fragwürdigkeit meiner Arbeit in der Form, in der ich sie noch immer zu leisten habe, überzeugt bin. Wenn ich Ihnen eine genaue Chronik gäbe, was ich während der letzten Inszenierung auf mich nehmen mußte, um dem Anspruch, der an mich gestellt wurde, zu genügen - ich fürchte, Sie würden mir nicht glauben und nicht verstehen, daß ich nach Nächten voll Brand und Entsetzen aus dem Keller krieche, um dieses Tagewerk zu tun (...)
Ich habe damals mit dem Entwurf der FÄCHER-Dekoration ((B71 DER FÄCHER, Goldoni/ Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, 7.9.1943)) schuldgebeugten Hauptes vor Ihnen sitzen müssen und gestern wieder, und war doch eigentlich nur der Funktionär eines höheren Willens. Das wird sich so oft (...) wiederholen müssen, bis ich nicht die Vollmacht habe, auch gegen die ausdrückliche Forderung des jeweiligen Regisseurs, die Rechte der Materialknappheit und all der anderen zutiefst antikünstlerischen und phantasiehemmenden Einschränkungen geltend zu machen, die der Tag uns abfordert. (...) Es ist schlimm und enttäuschend zu sehen, wie wir der Zeit und den Entscheidungen, die sie vollzieht, nachhinken, statt ihr voraus zu sein, was doch unseres Amtes und die einzige Rechtfertigung unserer künstlerischen Existenz wäre. (!)
Ist es bequem und verantwortungsfeige, wenn ich sage, daß meine Arbeit nur in einem ganz neuen, neu zu gründenden Bereich wieder einen richtigen Sinn bekommen kann, nicht aber in der kompromißlerischen Halbheit, in der sie jetzt mitangesiedelt ist? - Ich sehe den Weg in dieses Neuland nicht, aber mein Vertrauen auf Ihre Wünschelrutensicherheit ist groß und ich bitte Sie, auf mich zu zählen, wenn Ihnen irgend an meiner Kolonistenarbeit gelegen ist."

(WS - Gustaf Gründgens, 27.4.1944)

Der Brief ist hier in seinen größten Teilen zitiert worden, um das Bild der Theaterarbeit im vorgerückten Kriege ganz deutlich werden zu lassen. - Man könnte diesen Brief auch als ein Zeugnis für die Kapitulation Willi Schmidts vor der tagtäglichen Wirklichkeit lesen. Er weigert sich, weiterhin zu 'zaubern', sondern er redet den 'Rechten der Materialknappheit' das Wort. - Die 'andere' Wirklichkeit hat hier, so scheint es, für einen Moment aufgehört. Geblickt wird jetzt bereits auf die Nachkriegszeit, auf eine Nachkriegszeit, muß man sagen, und wesentliche Impulse dieser kommenden Nachkriegszeit stecken bereits in diesem Brief: vor allem die kontinuierliche Fortsetzung der Arbeit.
Der Brief allerdings ist nicht abgeschickt worden. Das kann dafür sprechen, daß es sich bei ihm lediglich um ein Ventil handelte. Die 'andere' Wirklichkeit muß deswegen keinen Moment der Unterbrechung oder Pause gekannt haben. - Das aber ist spekulativ.

Es ist aber nach diesen Erfahrungen, eigentlich der Demütigung, fast Entmündigung in seinem Bereich des Bühnenbildes nur zu verständlich, daß Willi Schmidt nach dem Krieg, ab 1946, anfing, als Regisseur im eigenen Bühnenbild zu arbeiten. Und hier ist, wenn man so will, wieder der Moment des, allerdings zwangsweisen, sinnlichen, physischen Ich-Standpunktes in Willi Schmidts Biographie auffindbar, nach dem Aufwachsen in einer bürgerlich-verlogenen Welt: hier zum zweiten Male wieder; ein Moment, nach dem bisher vergeblich Ausschau gehalten worden war.

((Schmidt hat, das nebenbei, nach 1945 nur noch 12 Bühnenbilder für andere Regisseure gemacht, das letzte 1953 für eine Inszenierung der "Ratten" durch Günther Lüders.))

Peter Szondi hat die Beobachtung gemacht, daß in jeder gegenwärtigen Zeit (oder jedenfalls ihrem Ende zu) immer schon die neue, nachfolgende Zeit unterschwellig mittätig sei: als oppositionelles Element. - Wörtlich: "Das neue Stilprinzip ist so vor dem Umbruch jeweils als antithetisches im Innern des alten aufzuweisen."

(Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas 1880 - 1950, in: Schriften I, Suhrkamp TB Wissenschaft 219, 1978; 73)

Der Traum-Umweg der Kunst, den Willi Schmidt als Jugendlicher beschritten hatte, weil die Historie nichts anderes hergab, dieser seinen Kunst-Umweg auslösende historische Einflußstrom fand seinen Höhepunkt noch vor Ende des Zweiten Weltkriegs. (92) - (Der biografische Höhepunkt dieses Traum-Umweges für Willi Schmidt wird aber erst später noch liegen.) - Und wenn Willi Schmidt 1983 fragt, wie lange die 'Akademie' wohl noch Kunst bezeugen könne, dann ist das Ende der Reise absehbar geworden, das mit einem Ausweichen, einer Steigerung der Distanz, mit einer Verstärkung der Horizontalverschiebung und Historisierung begann.

Dieser Zugang zur Kunst äußert sich bei Willi Schmidt folgendermaßen: "Und es gab (...) die Schulbühne im Gymnasium (...) Als ich allein auf mich gestellt war, mit fünfzehn Jahren, wohnte ich 'möbliert' in einer kleinen Mansarde, ganz nahe der Elbe, bei einem kinderlosen Lehrer-Ehepaar, das mich behütete. (...) Immer aber war es auch so, daß mich (...) Verwöhnungen verlegen machten (...) Auch fürchtete ich wohl in gewisse Abhängigkeiten zu geraten, meine bindungslose Freiheit, die ich mir so mühsam, in so frühen Jahren, errungen hatte, einzubüßen. Ich wollte niemandem dankbar sein müssen - und war doch immer bis ins Innerste angerührt, dem Weinen nahe, wenn man mir Gutes erwies."

(WS-BD, 3.4.1989)

'Dem Weinen nahe' - heißt auch: nahe der Umkehr, nahe dem, was Kafka nach Janouch als Rückkehr zur eigenen "allernächsten Erfahrungsumwelt" bezeichnet. 'Dem Weinen nahe' - heißt aber auch, daß einem dieses Nahe-Sein bewußt ist - nämlich im Moment der Entscheidung, es zu unterdrücken und eben nicht die inneren Dämme einreißen zu lassen. - Warum das so geschieht oder besser verhindert wird? Zum einen, weil es sozusagen die falsche Adresse ist, man will nicht zu billig davonkommen, denn damit würde man das Original einbüßen; zum anderen, weil damit dann die (historische oder horizontale) Reise zuende wäre. - Jean Liedloff berichtet von den Erfahrungen junger Paare, die die von ihr beschriebenen und entwickelten Therapiemöglichkeiten - also das bewußte Wiederaufnehmen des Kontinuums gegenüber deren Kindern - anwendeten, daß dieser Versuch bei diesen Kindern zunächst auf Widerstand stieß.

(Jean Liedloff, Auf der Suche... , a.a.O., 210)

Willi Schmidt selber: "Ich glaube, daß mein Drang, 'künstlerisch' tätig zu sein, unter anderem aus diesem Zwiespalt herrührt: wenn mir auf diesem Felde etwas gelang, kam es aus mir selbst, verdankte seine Existenz meinem eigenen Bestreben, war unabhängig von äußerem Einfluß, - ein Ausdruck absoluter Freiheit und bis zu einem gewissen Grade auch unbeeinflußbar von jedem Urteil, das es hervorrief. - Aber (...) die 'Hervorbringung' mußte auch meinem eigenen Anspruch genügen - und wie selten gelang das."

(WS-BD, 3.4.1989)

Wie weit der letzte Satz einen Anteil von Koketterie besitzt, ist hier von untergeordnetem Interesse.

"Sicher war ich eigen-sinnig, sonst hätte ich nicht darauf bestanden, mit so frühen Jahren wie ein Student zu leben. (...) sorgsam darauf bedacht, in meiner Welt, die ich mir selbst zu errichten trachtete, 'in Ruhe gelassen' zu werden (...) in meinem Reich der Phantasie, der Einbildungskraft, der Ideen, das doch so viel realer war als die Welt 'draußen' (...)"

(WS-BD, 25.4.1989)

Es ist deutlich, daß sich hier der Raum bildet, der Willi Schmidt dann umgeben wird.

"Ich mußte mich selbst zur Geduld erziehen, war mein Leben lang recht sehr fleissig - und war es gern. In den Schoß ist mir nichts gefallen (...)"

(WS-BD, 25.4.1989)

"Es ist merkwürdig, aber Dürers 'Hieronymus im Gehäus' war von früher Jugend an ein Bild, das mich unwiderstehlich anzog; schon als Pennäler hatte ich es immer um mich und identifizierte mich mit dem Dargestellten. (...) Aber bedenkenswert bleibt doch, will mir scheinen, daß eben 'die Leut' zu den Eremiten gingen, wenn sie des Rats bedurften und sie mit all ihrer Weltbefahrenheit nicht weiter kamen."

(WS-BD, 3.1.1988)

Das ist das Leben im Elfenbeinturm, ohne den Kunst für Willi Schmidt nicht möglich wäre. Und es ist also das Gegenteil dessen, was Goethe sagte, dass es schon in Ordnung sei, wenn der Mensch sich nur im "Erlebnis" aufhalte. Für 'den Menschen' vielleicht, für den, der das Leben studiert, außen steht, kaum; - will man nicht das 'Erlebnis' für Willi Schmidt gerade in diesem Studieren sehen: - was wieder ein Beleg für den vorsorglich eingenommen intelligiblen Ich-Standpunkt wäre, weil hierin ein gewisser Grad von

Schutz und Unangreifbarkeit gelegen hat oder gelegen hätte. Man ist der Welt entrückt und wird (mitunter) gerade dadurch in die Lage versetzt, die äußere Welt klarer zu sehen als diejenigen, die mitten darin stecken und (zumindest anders) befangen sind. Selbstbewußt äußert sich hier Willi Schmidt; das Gefühl des selbsterarbeiteten höheren moralischen Standpunktes. Dabei blieb Willi Schmidt jedoch nicht stehen. Denn gelingt eine Inszenierung, ein Hörspiel, eine Ausstellung, ein Kunstwerk, und Willi Schmidt sind in seinem Leben die meisten gelungen, dann kann es zu dem Moment kommen, daß "die andere Wirklichkeit" die 'reale' Wirklichkeit zeitweilig überwiegt. Und das ist das mindeste, was Willi Schmidt zu erreichen suchte, - wo es schon nicht möglich war, die reale Wirklichkeit vollständig auszutilgen und für immer im Reiche der Kunst leben zu können - ; Willi Schmidt äußert auch das nicht ohne Stolz und Selbstwertgefühl: "Weil Sie mir erlauben, (vorübergehend) stolz zu sein, so will ich Ihnen verraten, daß mich's nicht so sehr stolz, sondern eher glücklich macht, wenn ich spüre, wie es meiner Arbeit, sei es auf der Bühne, sei es in dieser Ausstellung (93), gelingt, 'die Leute' aus ihrem zweckgebundenen Dasein herauszulösen und sie mit einer anderen Wirklichkeit (!) bekannt zu machen, die der Alltag den meisten vorenthält. Ich glaube dann zu bemerken, wie sie sich verändern, wie sie gelöster, freier (und im besten Fall) heiterer werden. Von der Ausstellung geht, denke ich, eben diese Aufforderung aus, 'von sich' abzusehen und sich zu verlieren in Dichters Sphäre (...) So elend es sonst in der Welt zugeht, d i e s e Art von Selbstverwirklichung, die auf Selbstlosigkeit beruht, nimmt sie doch mit einigem Erstaunen zur Kenntnis. Von den Ergebnissen geht ein Impuls aus, der weiter wirkt, der die eigene Phantasie aufruft, weckt, beflügelt - und das ist, hoffe ich, das Beste, was man bewirken kann. War es nicht auffallend, wie 'angeregt' die Betrachter waren; ging nicht von diesem hellen Raum (mit dessen Aufbau wir uns unendliche Mühe gegeben hatten) etwas durchsichtig Klares, Unverschwiemeltes, mit ehrlichen Mitteln Erarbeitetes, am liebsten möcht ich sagen: etwas Apollinisches aus? (...) Mehr kann ich nicht geben."

(WS-BD, 6.9.1980)

Der idealistische Ansatz Willi Schmidts ist wieder ganz deutlich: das Absehen von sich selbst, die Instrumentalisierung (Unterdrückung) des Körpers, eine Haltung, die an Leistungssportler erinnert, diese Zweckausrichtung aller zur Verfügung stehenden Ressourcen um eines einzigen Zieles willen, das in Willi Schmidts Fall auch erreicht wurde, hier in einer anregenden, die Phantasie weckenden Wirkung auf das Publikum beschrieben, das auf diese Weise gleichfalls aus seiner (vermutlich trüben) Alltagssphäre herausgelöst wird, ästhetisiert wird, womöglich, in Schillers Verständnis, moralisch zum Nachdenken gebracht wird.

Noch deutlicher wird dieses Spannungsverhältnis zwischen Kunst und alltäglicher Wirklichkeit an einer anderen Stelle, die um Willi Schmidts eigene Inszenierung des TORQUATO TASSO ((Renaissancetheater Berlin, 18.12.1978;//-89.)) geht: "Die Vision des goldenen Zeitalters blieb auch dort ein Anlaß zu Mucksmäuschen-Stille. - Wenn sich das begibt im Theater, schlägt mein Herz immer höher - und ich denke: jetzt ist der Augenblick gekommen, wo sich die Welt verändern könnte! Und jedesmal bleibt sie, wie sie ist."

(WS-BD, 25.1.1979)

Es wird daran erinnert, daß Willi Schmidt durch Wohltaten seiner 'Pflege-Mutter' mehrfach beinahe zu Tränen gerührt wurde, diese Tränen aber zurückhielt. - Das wäre die Rückkehr der Reise gewesen. - Hier nun das Gegenteil: Die scheinbar greifbar-nahe Möglichkeit der Erfüllung: Der nicht mehr endenden Reise.

Herzklopfen vor Aufregung, vor Erregung, dies - eigentlich Unstatthafte - doch erleben zu können; d a s bewirkt zu haben; die Aufregung (wenn das nicht zu kitschig ist) vor dem Übergang in eine andere, weite Welt: wie der Sprung in die Zirkus-Kuppel hinein, von der äußerst beweglichen und doch starren Schaukel: Der Ü b e r g a n g i n d e n F l u g .

Horkheimer und Adorno hatten festgestellt: "Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu. Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist"

(Horkheimer/Adorno, Dialektik... , a.a.O., 22)

Angst des Untergehens: "Die Geschichte ein Albtraum, aus dem ich zu erwachen versuche" - und das - bis auf die Zeit der größten Erfolge - lebenslang. Die Scheidung ist auch bei Willi Schmidt unverwischt.

Aber im Gegensatz zur Dialektik der Aufklärung zeugen die Belegstellen, die von ihm gegeben wurden, doch sehr deutlich auch von seiner Lust und von der Freude an seiner Wirkung, nicht nur in seiner beruflichen Tätigkeit, sondern später auch in der textlichen Formulierung; - dafür dann auch, als Kehrseite, von der tiefen Traurigkeit und Trauer, als ihm diese Möglichkeiten der Verzauberung genommen wurden oder er sie auf dem Theater, außerhalb seiner eigenen Arbeit, nicht mehr finden konnte, sondern im Gegenteil nur die Zerstörung und Verunreinigung der Theaterkunst zu beklagen Anlaß bekam, wovon in der Folge noch die Rede wird sein müssen. Denn da die 'andere' Wirklichkeit auf Kosten der Realität nicht auf Dauer auszudehnen und zu behaupten war, kam eben sie selbst zum Zug, die Realität, das Gegenbild.

Zunächst aber noch ein wesentlicher Blick zurück auf die Entstehungsbedindungen von Willi Schmidts Kunst: Schmidt sprach davon, daß es immer wieder sein Ziel sei, das Publikum aus seiner alltäglichen Sphäre herauszulösen; daß ihm das, zum Beispiel mit jener Ausstellung, gelungen sei. Die Heiterkeit der Zuschauer aber ist nicht nur ein, wenn auch wesentliches Ergebnis seiner Arbeit, also die Ästhetisierung des menschlichen Materials, sondern auch eine Voraussetzung dieser Arbeit, um solche Ergebnisse erreichen zu können: "Und er hatte auch immer, was mich so freute, die gute Laune. Denn wenn es ein Stück war wie VOLPONE ((II/ 41./ 11.9.1957)), da hatten die Schauspieler gute Laune und er auch. Und da er auch präzis arbeitete, nicht oberflächlich, von meiner Warte her. - An Schwierigkeiten, Kräche auf Proben kann ich mich nicht erinnern. - VOLPONE, mein Gott, da war 'ne Stimmung! Und diese Leute, wer da alles mitspielte!"

(Gespräch WM – Karl-Heinz Lick, langjähriger Inspizient am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, am 3.3.1997)

Die gute Laune, die Willi Schmidt hatte - und verbreitete -, darf als vorsätzlich angesehen werden; auch hier wieder: zur Auflockerung von möglichen Gegensätzen und um Schwierigkeiten gleich vorzubeugen. Man kann dies - auch in Schillers Sinne - als Ästhetisierung von 'Menschenmaterial' durchaus bezeichnen. - Vergleichsweise ging Willi Schmidt auch mit seinen Studenten in der Hochschule um:
"(...) sondern die heitere Freiheit im Umgang der Geschlechter miteinander. - Vorläufig ist das alles auf ungute Weise verkrampft. - Bedenken Sie bitte, daß ich fast zweieinhalb Jahrzehnte (...) immer mit jungen Mädchen und jungen Männern lehrend zu tun hatte, also nicht wie der Blinde von der Farbe rede, wenn ich sage, daß die hervorstechendste Eigenschaft beider ihre Muffigkeit war; keine gute Voraussetzung für irgendeine Form von Kreativität, vielmehr eine Hemmung, die es erst einmal zu eliminieren galt, bevor man anfangen konnte, miteinander tätig zu werden."

(WS-BD, 11.9.1977)

Auch das erinnert wieder an die Auflösung in Spiel, von der schon, nicht nur im Zusammenhang mit dem Harlekin, die Rede war. - Damit wird auch ein Vorgriff auf die Untersuchung des Regisseurs Willi Schmidt getan, dessen Stärke darin lag, die Schauspieler zu motivieren, man könnte auch hier 'ästhetisieren' sagen, und ihr Spiel dann zu choreographieren. - Und je nach Stärke der Besetzung gelang es, den Eindruck von Plastizität hervorzurufen. - Mir ist das noch deutlich in Erinnerung an dem Auftritt der Joana Maria Gorvin in Willi Schmidts Inszenierung von O'Neills FAST EIN POET, seiner letzten großen Inszenierung an einem Theater überhaupt - und der einzigen, die ich, abgesehen von seinen Szenischen Lesungen, sah. Der Auftritt der Gorvin, die in einem weißen Seidenkleid in den Raum geweht kam, sich hierhin und dorthin bewegte, wunderbar sprach, die Szene beherrschte, ohne aufdringlich zu sein, bleibt unvergeßlich. Es ist nicht übertrieben, auch nicht abwertend, ihr Spiel mit dem Bewegungsablauf eines Kreisels zu vergleichen, der im Raum seine Pirouetten dreht und dann wieder verschwindet. Alles andere wurde darüber vergessen, alle anderen Schauspieler auf der Szene zu Umstellern und 'Mitspielern'.

Willi Schmidt hat gerade in seinen letzten Jahren große Enttäuschungen am Theater einstecken müssen, wo sein Wesen, seine Mitarbeiter entsprechend zu motivieren, erfolglos blieb. - Und auch diese Erfahrungen dürfen nicht unterschlagen werden, wenn es um das Spannungsverhältnis zwischen Kunst- und Alltagswelt oder -wirklichkeit geht.

An Adolf Frisé, der ihn um Mithilfe an einigen Stücken von sich selbst gebeten hatte, schreibt er:

"(...) ein Theater ist ein ziemlich unbeweglicher Apparat, allem Beteuern zum Trotz n i c h t experimentierfreudig, risikoscheu, immer zu Ausflüchten bereit. Will sagen: man muß ihm die

Möglichkeit der Einwände tunlichst beschränken, indem man ihm eine Spielvorlage anbietet, die nach der Realisation auf der Bühne geradezu giert. Dafür die Voraussetzungen zu schaffen, ist gewiß nicht leicht; zu viele Komponenten müssen zusammenstimmen, um einen Theaterabend zu ergeben, dem man sich nicht entziehen kann."

(WS - Adolf Frisé, 2.1.1988)

Man muß sich klar machen, daß Willi Schmidt selbst in seiner besten Zeit 3 Spielzeiten gebraucht hat, um Barlog die Erlaubnis abzuringen, CLAVIGO am Schloßparktheater inszenieren zu dürfen - was dann ein außerordentlicher Erfolg wurde. (94) Das ist der Gegensatz zwischen Idee und Betrieb, der Schmidt immer zu schaffen gemacht hat. Die Idee, ein Drama aufführen zu wollen, verlangt nach einer Bühne; aber steht diese erst einmal, will sie erhalten und gefüttert werden - und hier ist der gefährliche, völlig un- und anti-künstlerische Punkt, daß man den Vorhang aufgehen lassen muß, auch wenn man nichts zu sagen hat, wenn man nicht angefüllt ist mit einer Idee, die nach Verwirklichung und Wirkung verlangt.

- Es gibt aber auch die negative Kehrseite, die Willi Schmidt so erlebt und ausgedrückt hat: "Ein Geständnis: weniges kann mich so kränken und bis ins Innerste verletzen wie die Spekulation auf meine Liebe zur Sache und zu meinem Beruf, die darauf ausgeht, an m i r einzusparen, was man an anderer Stelle verschwendet hat. Die Devise lautet dann: d e r führt's schon zu Ende, selbst unter den kläglichsten Bedingungen, wir kennen d e n doch! Diese (Be-)Rechnung muß immer aufgehen, weil ich auf Tellheim'sche Weis' gelernt hab', nicht aufzugeben, was ich begann, den Krempel nicht hinschmeißen werd, sondern mich schinde und plage, bis daß der Vorhang aufgehen kann."

(WS-BD, 23.6.1982)

Und ein zweiter Fall: "Keine Verabredung, keine Zusage, keine Absprache wurde bisher eingehalten. Ein halbes Jahr lang, bitte 'realisieren' Sie das, schinde ich mich ab (...) und finde bei der 'Direktion' nicht nur kein Verständnis für meine Sorgfalt, sondern muß den Eindruck gewinnen, daß ich mit meinem Qualitätsanspruch nur lästig bin. (...) Da soll man nicht die Schnauze endgültig voll haben von's Theata."

(WS-BD, 10.8.1986)

"Sie fragen nach der 'Direktion'. - Ja, in der Tat, sie hat sich auf den eingeschriebenen Eilbrief nach 3 (in Worten: drei) Wochen gemeldet, indem sie, brutal zerstört und verändert, das kleine Modell und, mit entsprechenden willkürlichen Veränderungen versehen, die sorgfältig gefertigten Zeichnungen ohne Begleitschreiben zurückgeschickt hat."

(WS-BD, 6.9.1986)

Es ist nicht ganz leicht, bei solcher Behandlung und bei solchen Zuständen am Theater bei seiner Überzeugung zu bleiben, die Kunst habe Anteil an der Unsterblichkeit, sei darin grundsätzlich unterschieden von der Natur, schaffe für die Ewigkeit. - Anteil an der Unsterblichkeit hat die Natur durch Fortpflanzung; - und die Kunstwerke mögen zwar ein Gegenentwurf zur Natur sein, der seinen eigenen Gesetzen folgt, wie Willi Schmidt immer wieder betont hat, aber das Kunst-Gebilde ist dann auch wieder etwas Vielschichtiges, als sei es gewachsen, Naturgesetzen unterworfen oder entsprungen.
- Willi Schmidts Inszenierungsziele gehen ebenfalls in genau diese Richtung:

- nach Auffächerung und Diversifikation,
- nach Transparenz
- sowie nach Musikalität,

wie noch zu zeigen sein wird. Auch sie streben danach, eine Welt für sich zu sein, etwas Selbstgeschaffenes, Lebendiges - und dieses Lebendige ist dann wieder einer Naturschöpfung zu vergleichen.

Doch die Suche, um nicht zu sagen Sucht nach dem Dauerhaftmachen des szenischen Glückserlebens beherrscht Willi Schmidt; jedenfalls in seinen späteren Jahren, als er sieht, daß seine Welt eine untergehende geworden ist.
Deshalb muß auch ein Blick auf das 'Zuendegehen des Traumes' geworfen werden: Dieser Umbruch des Nicht-Mehr-Weiter, des Widersatzes im eigensten Territorium, des plötzlich auftretenden 'Sandes im

Getriebe' geschah in den 60er Jahren relativ plötzlich - ausgelöst durch die allen ethischen Prinzipien Hohn sprechende Kriegführung der USA in Vietnam. ((Ob ein Krieg per se unethisch ist, soll hier nicht untersucht werden; es genügt festzustellen, daß er auf verschiedene Weise führbar ist; daß dieses ' w i e ' hier im Vordergrund stand.)) - Und diese Entwicklung weitete sich aus in eine Ablehnung, bald dann einen erbitterten Kampf gegen alles Alte, gegen alle älteren als jungendliche Menschen - heute kann man sich das nur noch schwer vorstellen -, ein Kampf, den Konrad Lorenz wie den Kampf zwischen zwei verfeindeten ethnischen Gruppen geführt sah. (95)

Diese Frontbildung hat es auch im Theater gegeben: Willi Schmidt war bis Ende der 60er Jahre sehr intensiv am Theater beschäftigt. Als diese Beschäftigung nachließ, begann sein innerer und äußerer Protest gegen die Veränderungen, die die '68er-Zeit' (schon vor dem Jahr 1968) hervorrief.

Willi Schmidt bildet insofern einen besonderen Fall, als seine größte Theaterzeit schon wenige Jahre zuvor, durch den Tod Klaus Kammers, ein Ende gefunden hatte. Willi Schmidt hat diese politischen Veränderungen - in seinen Augen den Niedergang des Theaters, des Sprechtheaters - sehr bewußt miterlebt und unter ihm gelitten; man könnte fast sagen, er habe diesen Niedergang protokolliert; in Briefen; besonders in denen, die er ab 1973/74 an die hier bereits mehrfach erwähnte Brief-partnerin Barbara Dickmann geschrieben hat. - Das war ein Kampf gegen den (und ein Leiden am) in seinen Augen falschen und dilettantischen Umgang mit dem Instrument Theater durch eine neue Generation. Und es war ein Verlust an Geborgenheit, gegen den sich Willi Schmidt, wie jeder, der sein Gehäuse verlieren soll, - gewehrt hat.
Diese 'neuen Stimmen' tauchten nicht nur am Theater auf - (und die Staatsbühnen wurden unter ihrem Intendanten Boleslaw Barlog noch so lange 'prinzipalistisch' geführt, nämlich bis 1971/72, daß sie hier mit einer gewissen Verzögerung eintraten) -, sondern bald auch an der Hochschule der Künste. - In einem Nachruf auf seinen Hochschulkollegen - den Maler Hans Jänisch ((1907-89/ an der Hochschule der bildenden Künste Berlin, jetzt Universität der Künste, von 1953-76)) - aus dem Jahr 1992 heißt es:

"Das Ende der 'Sechziger Jahre', gekennzeichnet durch die sogenannte 'Studenten-Revolte', war geeignet, einem die Freude am Lehramt gründlich zu verderben. Diese Epoche wird jetzt, nach-träglich, heroisiert, indem man behauptet, eine veraltete, verknöcherte, vermuffte Universitäts-Struktur sei durch den Elan, die Unbedingtheit, den moralischen Rigorismus der Jugend aufgebrochen und mit neuen Impulsen versehen worden. Selbst wenn man die Notwendigkeit der Erneuerung (...) eines Lehrprogramms bejaht - was im akademischen Bereich ohnehin selbstverständlich ist - kann man die F o r m , in der die Forderung nach Innovation von den Studenten erhoben wurde, nur als beleidigend empfinden. Denn so war sie gemeint. - Eine Wandinschrift lautete zum Beispiel: 'Haut den Professoren ihre Scheißkunst um die Ohren!' - Auch konnte man auf den Wänden der 'Galerie' in meterhohen Lettern die offenbar von Dr. Goebbels übernommene Parole lesen: 'Die Kunst muß dem Volke dienen.' Ein äußerst witziger Kopf hatte mit Filzstift hinter das 'muß' der Aufforderung das Wörtlein 'mal' eingefügt, und ein dritter Spaßvogel 'ich auch' hinzugesetzt. - Diesen Fäkal-Jargon als Studentenulk zu belächeln und damit abzutun, fiel Hans Jänisch und mir nicht leicht. (...) Noch heute ist viel von den 'Errungenschaften' die Rede, die der Studenten-Revolte zu verdanken seien, - von den Verletzungen der 'Väter' spricht niemand."

(WS, Zusammen mit Hans Jaenisch/ Erinnerung - in Fragmenten, Ausstellungsbeitrag, hg. v. Bezirksamt Wedding, Berlin, 1992; 23)

Zweifellos war es keineswegs leicht, gerade das, was man meinte gerettet zu haben, was man schützte, um es sich möglichst ungestört durch äußere Einflüsse sich entwickeln zu lassen, von denen, um die man sich – als Nachwuchs – bemühte, mit Füßen getreten zu sehen. In einem nicht veröffentlichten und undatierten Text dieser Umbruchzeit, der End-Sechziger Jahre, heißt es: "Neue Puritaner sind vor und jenseits der Rampe am Werk, die die Grazie (...) verpönen und den Wahrheitsgehalt des Schönen als Lüge brandmarken (...)" - Das Schöne an sich nicht als l'art pour l'art, sondern mit dem Zweck, in dieser Schönheit und mittels dieser Schönheit den in ihr liegenden Wahrheitsgehalt sichtbar zu machen; - diese Wahrheit wurde nun anders gesucht.
"Die unfrohen Verkünder der neuen Lehre erklären das Theater zum Thaeter und den Zuschauer zum unmündigen Adepten ihrer Publikumsbeschimpfungen.
Die Provokation als Selbstzweck; Brutalität und Grausamkeit, das Ordinäre in der Maske des Schonungslosen gerieren sich als Avantgarde und werden von einer Kritik akklamiert, deren ganzes Bestreben es ist, sich nicht dem Verdacht der Rückständigkeit auszusetzen. Sofern das Theater 'modern' ist, kann es getrost auf die Strenge der Kunstform verzichten und einem Dilettantismus Raum geben,

der durch 'gute Absicht' ersetzen darf, was ihm an Handwerk gebricht, wenn es nur imstande ist, den Spießer zu schockieren, zu dem jeder erklärt wird, der so altmodisch ist, auf gewissen Überlieferungen (...) zu bestehen.
(...)
Ob man es wahr haben will oder nicht: man hat sich in den Abgründen wohnlich eingerichtet, die der Faschismus aufgerissen hat; niemand erstarrt mehr vor dem Haupt der Medusa, das zur PopArt-Maske aufgehübscht zum Hintergrund anti-tabuistischer Proklamationen dient.
Ein tief eingewurzeltes Mißtrauen gegen das Leise, Behutsame, sich selbst im Fragen Zurücknehmende, macht jeden mundtot, der Nuancierung für das Signum künstlerischen Bemühens auf der Szene hält. Es muß laut zugehen jenseits der Rampe, unmißverständlich und rüde, wenn man sich eines spektakulären Erfolges versichern will. Fetischformen sind beliebt, Anleihen bei primitiven Kultformen und Ritualen, eine Art neuer Blut- und Boden-Mythologie, in denen die Verächter des Ästhetizismus sich auf makabre Weise gefallen. (...) Es ist die Unbescheidenheit, gegen die wir uns wenden, die Anmaßung, die sich selbst zum Maßstab setzt (...)"

Heute, wo das Theater seine gesellschaftliche hervorragende Position eingebüßt hat (was kein Dauerzustand sein muß), sind solche Zitate nur mit einigem Erstaunen zu lesen; dieser Kampf um Positionen, um die eigene Existenz, genau genommen, die sich, das wird vor allem am Ende dieses Auszugs deutlich, vor allem dagegen wehrt, aussortiert zu werden, worden zu sein, wie es Willi Schmidt in besonders hohem Maß erlebt und erlitten hat.

"Liebster Zauberprofessor, Großer und verehrter Meister, Sie bitten mich um Trost", schreibt Krista Keller an Willi Schmidt (die die Münchner UNDINE (I) 1964 gespielt hatte), "Ich habe keinen. Ich bin vollkommen unentschlossen und verwirrt. Ich weiß überhaupt nicht ob Theaterspielen noch Sinn hat. Ich weiß überhaupt nicht ob Lebendigsein noch Sinn hat. (...) Warum muß alles politisch werden? (...) Das Unheimliche ist, daß diese Welle sich in allen Ländern erhebt. In Italien wird man mit Farbe und Eiern und Stöcken beworfen, wenn man ein Abendkleid anhat. Wenn ich wenigstens aus Überzeugung bei den Eierwerfern stünde... (...) Herrgott, wie beneide ich den Kammer."

(Krista Keller - WS, 17./19.1.1968)

Was hier an grundsätzlichen Grabenkämpfen ausgetragen wurde, ist heute, über 30 Jahre später, nur noch mit staunender Erinnerung wahrzunehmen; daß eine junge Schauspielerin einen seit vier Jahren toten ehemaligen Kollegen beneidet, weil der das nicht mehr miterleben muß; daß ein junger Mensch lieber tot ist, als in dieser Gegenwart leben zu müssen, die das bisherige Leben und ihre Ziele vollständig verändert hat, in einer Gegenwart, der man sich nicht entziehen konnte.

Man kann diese Jahre als ein Aufeinanderprallen von These und Antithese bezeichnen; unversöhnlich. Und Willi Schmidt sah die Lage ganz treffend, wenn er den Jungen, Neuen, vorwarf und das sprachlich analog bildete, sie würden aus 'Theater Thaeter' machen, - also nur noch die Inversion des bis dahin teuren Gültigen.

Der Vorwurf Willi Schmidts dagegen an die neue Zeit, man habe sich in den Abgründen des Faschismus wohnlich eingerichtet, kann auch Willi Schmidt und seiner Generation, wenn auch in anderer Weise, gemacht werden, wenn beispielsweise Schmidts Inszenierung von Jean Anouilhs MAJESTÄTEN betrachtet werden soll, vor allem die Pantomime, die Willi Schmidt auf O.E.Hasses Wunsch dem Stück vorangestellt hat, wie noch später zu zeigen sein wird.
- Insofern ist dieser Vorwurf hier überraschend.

Es könnte jedoch gesagt werden, und das klingt dann ja auch bei Willi Schmidt noch an, daß die nachfolgende Generation sich ästhetischer Mittel bediente, die man denen des Faschismus/Stalinismus/Nationalsozialismus/Maoismus etc. vergleichen könnte. ((Das Werk Willfried Minks' etwa, Schüler Willi Schmidts zeitweilig, ist hierfür ein Beispiel.// vgl. Wilfried Minks Bühnenbildner, Parthas-Verlag 1997))
- Deswegen auch betont Willi Schmidt die Form so stark.

Es gibt anfangs sogar Versuche Willi Schmidts, mit dieser neuen Zeit mitzugehen: So fällt ihm auf, daß der Bühnenautor Eugene Labiche und Karl Marx fast die gleichen Lebensdaten haben, und nimmt das zum Anlaß, in Stuttgart (8.5.1971) eine Komödie des Labiche, MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN, die er zuvor selbst übersetzt hatte, zu inszenieren. ((Vgl. Werkkatalog.))
Der Versuch allerdings, sich an die neue Zeit anzuhängen oder vielmehr die neue Zeit in die Bahnen

der Kunst zurückzulenken, wie e r sie auffaßt, scheitert.

In dem Begleittext, den Willi Schmidt für das Programm der Aufführung geschrieben hat, führt er aus: "Das Stück (...) erschien ein Jahr vor dem 'Kapital', nämlich 1866, und zu fragen bleibt, ob die grimmige Abrechnung, die der große Soziologe mit dem Bürgertum vollzog, nicht ihre satirisch-ironische Entsprechung erfährt im Werk des vielgewandten Komödienschreibers. - Das Geld als Ausdruck von 'Macht' und Reputation (...) ad absurdum wird diese Bürgermentalität geführt, weil bewiesen werden soll, daß im Unsinn enden muß, wer nichts anderes mit seiner Existenz zu verbinden weiß, als daß er sie von materiellen Wertvorstellungen bestimmen läßt. (...)"

(WS, Der Autor und seine Zeit, Begleittext im Programmheft der Aufführung)

Vielleicht bedeutet schon das Adjektiv "groß" für den Philosophen Marx eine Konzession an die neue Zeit und ist, insofern zumindest, fragwürdig. Willi Schmidt, der dem damaligen Theater Verunreinigung durch Politisierung vorwirft, agiert hier selbst nicht ganz sauber; nicht unbefangen; befangen durch seinen Wunsch, auch weiterhin noch wieder am Theater arbeiten zu können. Aber er verkennt diese eigene Unreinheit und, muß man leider sagen, künstlerische Unreinheit seines Konzeptes; stattdessen beklagt sich Willi Schmidt; ist er, trotz aller Geistigkeit, nicht frei von einem Anteil an Wehleidigkeit:

"Seit jenem mißlungenen Versuch mit Labiche ist meine Sympathie zu dieser Stadt ganz und gar ins Wanken geraten; sie bestand durchaus und war gegründet auf mehrere Hörspielproduktionen (...) Hatte Stuttgart sich nur verstellt und zeigte nun erst sein wahres Gesicht, nämlich ein geradezu heimtückisches, verlogenes, bösartiges?
- Glaub mir: ich bin so schnell nicht aus den Pantinen zu kippen, und mehrere Jahrzehnte Theaterarbeit haben mich gelehrt, allerhand Mißerfolge zu ertragen, ja als gerecht zu empfinden (!), wenn die Realisation der Konzeption nicht entsprochen hatte, - aber daß ein ganzes Ensemble und die Leitung eines Theaters die Interpretation boykottieren, das war bis dahin ein Novum und wird es hoffentlich bleiben."

(WS - Eberhard Kretschmar, o.D.)

"Warum gerät den Deutschen alles so gleich programmatisch? Warum fällt es ihnen so schwer, frei und heiter zu sein?" - heißt es in dem bereits zitierten, undatierten Text aus dieser Zeit gleich zu Beginn.

Es fragt sich aber hier, ob nicht die Konzeption seiner Aufführung grundsätzlich falsch war. Denn wenn Willi Schmidt erkannte, daß "den Deutschen alles so gleich programmatisch" gerate, war nicht zu erwarten, daß sie d a s - und mit 'sie' sind jetzt die Schauspieler und die Theaterleitung gemeint -, was ihnen, wenn sie schon einmal politisiert waren, am Herzen lag, durch eine mehr oder weniger läppische Komödie in die Lächerlichkeit zu ziehen gewillt waren. Schon zu Anfang einer Entwicklung diese Entwicklung wieder zu parodieren, das war zu viel verlangt, und ist von den Beteiligten aller Wahrscheinlichkeit nach als Verrat an der neuen Entwicklung empfunden worden. - Fünf bis zehn Jahre später hätte eine solche Aufführung rückblickend ein Erfolg sein können, aber nicht 1971!

Das bestätigt auch der Blick auf die Kritik: "Mit den Vokabeln Comédie humaine, Vorläufer Sternheims, 'Logizität des Absurden' war man (...) ausgerüstet, als der Vorhang aufging - es scheint, das Theater hat die Stufe von Concept-art erreicht, bei der es auf die Beschreibung einer Absicht, nicht auf das Geleistete ankommt. (...) Wie Labiche ist auch Schmidt viel gewandt (...) Eine solche Kulmination der Funktionen führt zum gleichen Resultat wie eine Zersplitterung der Regie im Zeichen der Teamarbeit; im extremen Fall findet überhaupt keine Regie mehr statt. - (...)
Als Theatermann erwies sich Prof. Schmidt am meisten nach dem Schluß. Da wollte ihn das Publikum offensichtlich vor den Vorhang locken, und nicht in freundlicher Absicht. Aber in diese Falle ging er dann doch nicht, so ungefähr die einzige, die er vermied. Denn auch der Versuch, in Einlagen Brecht und Musical anzudeuten (!), hatte nicht gefehlt (...)"

(Clara Menck, FAZ, 11.5.1971)

Den Feind mit seinen eigenen Waffen schlagen? Gerade das einfügen und verwenden, was man sonst immer ablehnte – und was man sonst, und sonst heißt: unter den früheren Arbeitsbedingungen, niemals einfügen oder verwenden würde, sondern ablehnen und verwerfen, und zwar dauerhaft, wie es bestenfalls hätte geschehen sollen, all das wird jetzt über Bord geworfen. "Es darf überhaupt

nichts mehr draußen sein"?! - Jetzt, hier, in der Not der Inversion und Antithese sieht das anders aus. Willi Schmidt hängt sich hier, wenn man so will, das Kostüm der Gegner um, um, nicht mal unerkannt, sondern noch immer an guter Stelle, mitschwimmen zu können; der Schutz der eigenen Person überwiegt jetzt seine Kunst. Und heimtückisch, verlogen, bösartig war nun hier nicht das Gesicht seiner Gegenüber, sondern er selbst hatte sich heimtückisch maskiert.

In einer anderen überregionalen Kritik heißt es: "Es ist das späte Unglück des Monsieur Labiche, daß ihn Willi Schmidt wiederentdeckt hat. (...) Professor Willi Schmidt (...) ließ vieles vergessen: daß er 'Die Irre von Chaillot' im Berliner Schloßparktheater - ((es war im Schillertheater!)) - grandios inszeniert, daß er (laut Programmheft) in Labiches Komödie 'das Geld als Ausdruck von Macht und Reputation' erkannt, daß er das Stück mit einem ruhelosen 'Tausendfüßler' verglichen hat. Der Tausendfüßler war eine Schnecke (...)"

(Helmut M. Braem, Die Welt, 18.5.1971)

Und schließlich: "Einem Mann von der Reputation Willi Schmidts darf es (...) nicht passieren, daß er sich von einem (...) biographischen Apercu sein dramaturgisches Gewissen außer Kraft setzen läßt. (!) (...) wurde vom Publikum dementsprechend ausgebuht."

(Wolfgang Rainer, Stuttgarter Zeitung, 10.5.1971)

Willi Schmidt hat hier seine Ziele verfehlt. Seine Absicht, den Gegner mit seinen eigenen Waffen bloßzustellen, ist mißglückt. Schaden hat nicht dieser Gegner genommen, sondern nur Willi Schmidt, dessen Ruf beschädigt wird. Fast ungläubig erinnert ein Kritiker daran, daß Willi Schmidt ((1959)) mit übergroßem Erfolg einst DIE IRRE VON CHAILLOT , von der bereits im Zusammenhang mit Klaus Kammer die Rede war, inszenierte.

Der Komponist Erwin Hartung, der Willi Schmidts Arbeit sein Leben lang begleitete, kommentierte nachträglich: "Die Schilderung Deiner Stuttgarter Erlebnisse bestätigt den bedrohlichen Charakter der 'Entwicklung'. Unser Weg, jeder in seiner Eigenart, wird allmählich immer schmaler und führt letztlich in eine private Abgeschlossenheit."

(Erwin Hartung - WS, 26.6.1971)

Eine Voraussage, die auch auf Willi Schmidts Leben schließlich zutreffen wird; ein Weg des Sterbens, zweifellos.

Daran ändern auch Erfolge nichts.

- Gerade Willi Schmidts Erfolg mit der Inszenierung von Anouilhs WECKEN SIE MADAME NICHT AUF, ein halbes Jahr später am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg ((11.11.1971)) macht das deutlich: Diese Inszenierung fällt in eine Interimszeit: Nach der sehr glanzvollen und produktiven und daher bis heute unvergessenen Intendanz von Gustaf Gründgens (1955-1963) und der dagegen zwangsläufig abfallenden, auch wohl graueren Oskar Fritz Schuhs (1963-1968); dem schon mit der ersten Inszenierung ((mit Schillers 'Räubern')) scheiternden Versuch Egon Monks (1968); der interimistischen Amtsübernahme durch Gerhard Hirsch (1968-1969) und der kurzen, wenig profilierten Zeit Hans Lietzaus (1969-1970), der wie Monk vorzeitig aus dem Vertrag ausschied; wurde das Schauspielhaus wieder interimistisch durch Rolf Liebermann ((neben der Staatsoper, deren Intendant er war)) geleitet (1970-1971); bevor dann Ivan Nagel von 1972-1979, ebenfalls vor Vertragsende ausscheidend, neuer Intendant, wurde.

WECKEN SIE MADAME NICHT AUF wurde nicht zuletzt deswegen ein so großer Erfolg ((wurde allerdings nur 33x gespielt)), weil es drei alte Schauspieler des Gründgens-Ensembles wieder auf 'ihrer' Bühne vereinigte, nämlich Hermann Schomberg, Will Quadflieg und vor allem Elisabeth Flickenschildt; als Ergänzung Eduard Marcks und Angela Schmid.

Die Kritik nahm dieses Ereignis sehr treffend auf.

Joachim Kaiser schrieb: "Ein großer Erfolg - und ein großes Problem" in der Überschrift.
Das Stück charakterisierte er folgendermaßen: "(...) ist ein Künstlerdrama, 'Tasso' oder 'Tonio Kröger'

auf Boulevardebene, darum aber auch e i n w e n i g m e h r als Boulevard - und immer dann in Gefahr des Sichverrenkens, wenn es v i e l m e h r als Boulevard-Tragödie sein möchte. (...) Daß Anouilh sich zur Illustration dieser Traurigkeiten auch einiger abgenutzter Versatzstücke bedient, stört bei so viel Witz und Virtuosität wenig. - Wirklich nicht? Und damit wären wir bei dem in der Überschrift so bedrohlich angekündigten g r o ß e n P r o b l e m . Was ist aus Anouilh geworden, was gilt er heute und bei wem? - Als die Zeitschrift 'Theater heute' ihre erste Nummer herausbrachte, da druckte sie immerhin ein Stück von Anouilh ab. Der Autor (...) war einmal so etwas wie ein 'führender' Dramatiker gewesen (...) Mittlerweile ist die Verachtung des Routiniers Anouilh zur communis opinio geworden (...) weil sein Theater als eine Mischung aus Amüsement, Pirandelloeffekten und Kapitalistenfutter begriffen zu werden scheint.
Die Hamburger Aufführung bestätigte diese 'konservative' Frontstellung ausdrücklich. (...) Es war, so gesehen, eine Konfrontation des Theaters von 1951 mit dem Theater von 1971. (...) mir scheint die ideologische Verketzerung eines bitterbösen Meisterhandwerkers töricht. Eine gewisse 'Seichtheit' und 'Eleganz' gehört sogar bei Anouilh zur Sache. (...) Hat also in Hamburg das konservative, das altmodische Theater gesiegt? Unsinn, es hat nur einen Sieg errungen."

(Joachim Kaiser, Süddeutsche Zeitung, 13./14.11.1971)

Joachim Kaiser hat das sehr treffend ausgedrückt und mit einigem gelassenen Humor auch. Willi Schmidt war selbst nicht damit einverstanden, wenn politische Begriffe aufs Künstlerische übertragen wurden; er selbst hat sich, der Labiche hatte es sichtbar gemacht, selbst reaktionär verhalten; das widerspricht nicht einmal Willi Schmidts Scheidung, denn sein Ziel war ein politisches gewesen, mit künstlerischen Mitteln ein politisches Ziel anstrebend, - eigentlich nichts Unpassendes für die Zeit, in der es geschah.
Zunächst heißt 'reaktionär' die Uhr zurückdrehen wollend. Gerade das aber wird Anouilh in seinem damals neuesten Stück, das er sich, wie die Kritiken anmerkten, zum 60. Geburtstag 'schenkte' und das mit großem Erfolg 1970 in Paris aufgeführt worden war, vorgeworfen; daß hier nämlich, wie Kaiser schreibt, das Theater von 1951 dem von 1971 gegenübergestellt wird. Man kann diese "Frontstellung" aber noch weiter auf die Spitze treiben: Das Stück, das im ersten Heft von "Theater heute" abgedruckt wurde, war Anouilhs Stück MAJESTÄTEN; das Titelbild zeigte O.E.Hasse in der Hauptrolle des Stückes ((Napoleon/Ludwig XIII.)) --- in der Inszenierung von: Willi Schmidt! ((Vgl. Werkkatalog!)) - So identifiziert Kaiser - ohne es zu wissen - Schmidt mit "1951" ((auch wenn dessen Inszenierung neun Jahre jünger war)), erklärt auch seine jetzige Inszenierung für "1951" und wirft damit Willi Schmidt zum alten Eisen; - denn "1971" ist er ganz offensichtlich nicht.

Friedrich Luft drückt es noch etwas schärfer aus: Er überschreibt seine Kritik mit den Worten: "DER SCHÖNE LEERE TÄNDELKRAM VON GESTERN": "Es war, als hätt' der Theaterhimmel das so lange verhärmte Bühnenhaus an Hamburgs Kirchenallee geradezu knallend geküsst. Das Premierenparkett schmolz. Hier geschah, was es will und liebt. Theater als wohlig tändelnde Unverbindlichkeit. (...) Aber waren da nicht auch unverhohlene Buhrufe? Ehe noch der Vorhang selig fallen konnte, waren die Protestanten schon auf dem Plan (...) Sie trübten die Seligkeit des Premierenpublikums kräftig ein. Was war denn zu sehen gewesen? Schaumstoff. Süßstoff! (...)
Aber da nach dem zweiten Akt Anouilh die reine, skeptisch spaßige Plaisiererregung solcher Art ausgeht, greift er schnell in Pirandellos Mottenkiste. (...) Jetzt müssen die großen Bezüge heran. Hamlet, wenn wir schon vom Theater palavern, muß her. (...) Da verlassen Anouilh der Geschmack und das Vermögen ganz. (...) Dennoch Jubel und geradezu trotziger Beifall. (...) Willi Schmidt versteckt die Banalität des Ganzen mit totalem Geschmack (...) So rettet er viel, vielleicht das meiste. Dies wird zweifellos volle Häuser bringen. Anouilh dreht, nicht ohne Geschick und mit geradezu schamlosem Raffinement, die Theateruhren alle zurück. Er negiert den Zeitverlauf seit den fünfziger Jahren (...) Traurig und paradox: Der kommende Intendant des Hamburger Schauspielhauses wird es nach diesem großen Erfolg des Falschen schon wieder sehr viel schwerer haben."

(Die Welt, 13.11.1971)

Ein Kritiker steht gewöhnlich außerhalb des Geschehens; Luft tut das nicht ganz, obwohl er klar die beiden Fraktionen des Publikums kennzeichnet und somit trennt; dazwischen er; aber deutlich auf Seiten des neuen, jungen, fortschrittlichen Theaters; heftiger als das der jüngere Joachim Kaiser tut; das alte wird als das 'Falsche' gekennzeichnet; das Neue als etwas, das dem Hambuger Publikum nur schwer beizubringen sein wird, das aber beigebracht werden muß, weil es eben das Richtige ist; die gesellschaftliche Frontstellung, von der bereits die Rede war, geht aus Lufts Kritik besonders deutlich hervor, wohl weil er selbst, sechzig Jahr alt, um seinen kritischen Rang besorgt gewesen sein muß. - Und es soll

auch noch einmal daran erinnert werden, wie Henning Rischbieter das deutsche Nachkriegstheater definierte: Als den "Ausweg in das Übertragene, Stilisierte, das 'Poetische' und 'Komödiantische'", als den "künstlerisch hochachtbaren Ausweg ins Allerlei und Vielerlei der 'Stile', der aber wegführte von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Realität."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 21)

- Was angesichts der Nachkriegsrealität nicht weiter verwunderte.

Trotz dieses Erfolges aber bewegte sich Willi Schmidt, selbst nur ein Jahr älter als Friedrich Luft, dem Rand zu. - In den kommenden 14 Jahren, bis 1985, inszeniert Willi Schmidt nur noch 15x am Theater, wobei die 15. Inszenierung die ihm eine Woche vor der Premiere weggenommene SAVANNAH BAY - Inszenierung ist. - Von diesen 15 Inszenierungen finden:

1 in Bern statt
5 am Schiller- oder Schloßparktheater (-1)
2 am Renaissance-Theater
2 am Münchner Residenztheater
1 an der Komödie am Kurfürstendamm,
1 am Schauspielhaus Nürnberg
1 an den Kammerspielen Lübeck
1 am Hebbeltheater und
1 am Hamburger Thalia Theater.

Nach 1985 hat Willi Schmidt noch die Möglichkeit,
6 Szenische Lesungen im Wedding zu veranstalten, dessen Kunstamtsleiter sein Schüler Peter Hopf war.

- Hinzu kommen
2 Hörspiele,
2 eigene Ausstellungen sowie
1 Ausstellungsbeteiligung.

1988, anläßlich des Kulturjahres 1988 ("E 88"), bei dem Berlin "europäische Kulturhauptstadt" ist, bringt Willi Schmidt Jean Giraudoux' Stück SIEGFRIED als Szenische Lesung heraus. - Auf den begeisterten Brief seiner Briefpartnerin antwortet Willi Schmidt: "Die Armut kommt ja bekanntlich von der Poverté her, wie die Berliner sagen, und die Heiterkeit, von der Sie sprechen, die Transparenz, das Unrealistische, Schwebende doch wohl vom Goldgrund der Melancholie. (Ich glaube, unser Freund Gottfried Keller hat diese Wortverbindung.) In der Tat: Gültigeres können Sie mir nicht sagen, als daß 'Jean' anwesend war. (...)
Für mich ging von dieser 'Veranstaltung' eine große Ermutigung aus, ich meine von der Resonanz, die ihr beschieden war. Denn, - machen wir uns nichts vor -, sie war alles in allem das Gegenteil von dem, was sonst auf unseren Bühnen stattfindet und insofern eine Provokation. (...)
'Es war endlich wieder einmal etwas Erbauliches', sagen Sie und machen uns damit eine Freude, weil so viel Entbehrung daraus spricht, so viel Enttäuschtsein von der gegenwärtigen Handhabung des Theaters."

(WS-BD, 9.11.1988)

Es fällt einiges auf an diesem Brief: daß Willi Schmidt wieder von "wir" oder "uns" sprechen kann, wieder eine Geborgenheit behaupten kann, in einem Ensemble aufgehoben zu sein und auch in dieser Weise wieder dazuzugehören; - aber auch noch in anderer Weise, denn der Brief fährt fort: "So kann man sich einbilden, man habe noch ein Wörtlein mitzureden, ein geistreiches noch dazu, das ein geliebter Autor einem in den Mund gelegt hat."

(WS-BD, 9.11.1988)

Da hat Willi Schmidt seinen Abschied vom Theater eigentlich schon vollzogen, wenngleich ihn die Schließung der Staatsbühnen 1993 aufs tiefste treffen wird; denn erst damit war eine Rückkehr an 'seine' Bühne für ihn ausgeschlossen.
Wesentlich – und darin zeigt sich deutlich die Spannung zwischen alltäglicher und 'anderer' Wirklichkeit –

ist für Willi Schmidt nun inzwischen der Aspekt der Provokation. - Getarnt im Schwarm der Gegner mitzuschwimmen, das ist mißlungen und führte sogar zu einem milden künstlerischen Verrat. - Hier aber, in der Position der Provokation – man könnte auch sagen: der Opposition – ist die künstlerische Deckung wieder möglich. Und möglich ist ebenfalls nun wieder die Scheidung: daß 'draußen' bleibt, was im Innern nichts zu suchen hatte und hat. –

Seinen tatsächlichen "Abschied" vom Theater erhielt er 1985, als er zu Beginn der Intendanz Sasse ((1985 -1990)) Marguerite Duras' Zweipersonenstück SAVANNAH BAY inszenieren sollte. Willi Schmidt trat diese Aufgabe mit einiger Ratlosigkeit an. Er äußert das in Briefen. Das Stück ist handlungsarm. Schmidt sah darin eine 'spezifisch weibliche Dramaturgie'. (96)
Die Grundkonstellation: Eine junge Frau besucht eine Alte und bringt sie dazu, sich an eine schmerzliche und deswegen verdrängte Vergangenheit zu erinnern. Diese Erinnerung wird stückweise und nicht chronologisch dem Zuschauer mitgeteilt. Und es bleibt manches im Nebulösen. Es wird auch nicht ganz , wie die beiden Frauen zueinander stehen, ob die junge die Enkelin der alten ist oder nur irgendeine junge Frau, die diese alte betreut. Das ist auch zweitrangig. Wichtig ist die Konstellation der Annährung von der Jungen zur alten Frau.
Die Unsicherheit Willi Schmidts gegenüber diesem Stück, das er annahm, um wieder ins Geschäft zu kommen -- während der gesamten Intendanz von Boy Gobert (1980-1985) hatte er nicht am Schiller- oder Schloßparktheater inszeniert, obgleich er Gobert kannte und früher mehrmals mit ihm gearbeitet hatte (97) – schlägt sich nieder in einem sehr abgesicherten, das soll heißen vollständig ausgestalteten Bühnenbild, in der die Darstellerin der jungen Frau, Barbara Nüsse, nur die Ästhetik der 50er und 60er Jahre verwirklicht sah, also das, was man als altmodisch – oder in diesem Fall eben doch als "konservativ" bezeichnen müßte. ((Gespräch mit WM am 18.4.1997))

Dieses Bühnenbild war dann ein wesentlicher Grund, Willi Schmidt diese Inszenierung regelrecht aus den Händen zu nehmen. (Am 3.12.1985.) Am selben Tag, vormittags, waren noch einige Aufnahmen für ein Kulturmagazin des SFB/RBB gedreht worden, die einen guten Eindruck von der Arbeit vermitteln und erlauben, auf sie an anderer Stelle noch einzugehen. Barbara Nüsse berichtet, daß Willi Schmidt 'diesen Schlag' "mit großer Würde" getragen habe, die auch daraus spricht, daß er sich für die Inszenierung nicht bezahlen ließ. ((Angesichts des Umstands, daß sie in dem Zusammenhang von 'Geld kass...' - so im Original abgebrochen - spricht, wird die Bedeutung dieses Verzichts noch unterstrichen.))
((Gespräch mit WM am 18.4.1997))

Es zeigt sich auch daran, daß Willi Schmidt zum Theater einen noch ganz anderen Bezug hatte als die Generation nach ihm, nämlich den des Asyls, des 'Ersatz-Elternhauses'; und eines damit verbundenen Idealismus. - In einem wichtigen Zeitungs-Gespräch mit Willi Schmidt äußert der Befrager (und Theaterkritiker) Heinz Ritter: "Willi Schmidt (...) saß neben Fehling, Gründgens und Hilpert - als Kaffeeholer, als Lehrling, als Assistent. Er schlürfte die Gesetze des Metiers sozusagen wie Muttermilch."

(Heinz Ritter, Der Eremit vom Breitenbachplatz, in: Der Abend, 8.11.1963)

Ein anderer Schüler Willi Schmidts, Michael Goden, Bühnenausstatter in Lübeck, seit Anfang der 90er Jahre auch Professor für Bühnenbild in Hamburg und verantwortlich dafür, daß Willi Schmidt 1980 in Lübeck ANDORRA inszenierte, bemerkte allerdings den dann einsetzenden körperlichen Verfall Willi Schmidts, der schon erwähnt wurde, und daß Willi Schmidt diesen Schlag 'auch vom Ansehen her nicht recht verkraften' konnte.

(Gespräch mit WM am 23.4.1997)

Eine Opposition ist nur dann erfolgreich, wenn sie dazu führt, daß man die Regierung wieder übernehmen kann; wenn alle Versuche, auf sich und seine Qualität aufmerksam zu machen während des Exils von der Regierungsbank bemerkt wurden und den Gegner beschämen, welche Kapazitäten er vernachlässigt habe und daß das Schicksal, das Wahlvolk oder andere übergeordnete Mächte ihr Einsehen haben. Es wurde gesagt, daß die jüngere Hauptdarstellerin, Barbara Nüsse, durch die in ihren Augen altmodische Ästhetik des Bühnenbildes gestört wurde. Darüber hinaus noch durch das Bestreben Willi Schmidts, die Dinge, die im Text angedeutet werden, auf der Bühne k o n k r e t erscheinen zu lassen. Zum Beispiel wird in SAVANNAH BAY von einem Felsen gesprochen, der aus dem Meer geragt habe - und der mit dem Tod der Tochter jener alten Frau, Madeleine, gespielt von Marianne Hoppe, in Verbindung steht; diesen Felsen hatte Willi Schmidt im Hintergrund plastisch sichtbar gemacht.

Im Stück ist ein Lied der Edith Piaf, "Les mots d'amour", zu hören. Willi Schmidt stellte sich vor, daß die junge Frau der Alten dieses Lied per Kassettenrekorder vorspielt. Diese Konkretisierungen waren es, neben dem teils renaissancehaft strengen, teils üppig ausgebauten Raum, der, wie Barbara Nüsse sich ausdrückte, die Phantasie der Zuschauer "ganz klein" gemacht hätte, - die diese Schauspielerin an einen Punkt brachten, wo sie nicht weiter probieren konnte. Sie hätte hier also gerne nur Andeutungen gesehen, und die Musik hätte "aus den Köpfen der Frauen" oder "vom Band" oder auf sonst eine Weise, nur nicht aus diesem Kassettenrekorder kommen dürfen. Imgrunde, so Barbara Nüsse, sei "der Text die Hauptperson", der nicht "nebenbei" gesprochen werden dürfe, wie es aber Willi Schmidt gewollt habe, - aufgelockert durch "irgendwelche Verrichtungen", die ganz konkret mit dem Bühnenbild zu tun gehabt hätten.

(Gespräch mit WM am 18.4.1997)

Es ist bemerkenswert, daß gerade hier, bei seiner letzten Inszenierung, seine Einbildungskraft hinderlich war, daß gerade hier die greifbare Verkörperlichung der Idee nicht mehr gefragt war, sondern ein schwebender Zustand; der sowohl zur Idee wie auch zur Konkretisierung die Richtung offengelassen hätte; die Sichtbarmachung nur des Vagen, - eben des nicht Festgelegten.

"Wahrscheinlich hatte ich zu lernen, mit welcher rücksichtslosen Brutalität heutige 'Theatermacher', (so heißt das scheußliche Wort), zu Werke gehen. - Die Lektion sitzt, - aber einen Rat weiß ich mir nach dieser Erfahrung nicht. Wie gut, daß ich in der Einsamkeit so geübt bin!"

(WS-BD, 18.12.1985)

('Der Theatermacher' ist der Titel eines Stückes von Thomas Bernhard, das 1985 bei den Salzburger Festspielen von Claus Peymann (in Karl-Ernst Herrmanns Bühnenbild) uraufgeführt, dann nach Bochum, anschließend nach Wien ans Burgtheater mitgenommen wurde, wo es nach 13 Jahren noch immer auf dem Spielplan stand; eine Inszenierung, die, man kann es beinahe sagen, stilbildend gewesen ist; jedenfalls und zumindest für dieses Thomas-Bernhard-Stück; da kommt also der Ausdruck, den Willi Schmidt zitiert, her.)

Es ist jedoch auffällig, daß dieser Mißerfolg Willi Schmidts, der vom Theater hätte vermieden und auf andere, haus-interne Weise ausgeglichen werden können, noch einmal die Kluft deutlich macht, die durch die 68er-Bewegung in die Gesellschaft gerissen wurde - und die sich zuerst an der Politik entzündet hatte: Denn Willi Schmidt schreibt an Michael Goden, daß ihm "aus diesem Anlaß 'aus Nah und Fern' so viele Bekundungen von Anteilnahme, Sympathie und Zuneigung zuteil wurden, wie sie sonst eigentlich nur positive Ereignisse im Gefolge haben."

(WS - Michael Goden, 30.12.1985)

Hier zeigt sich die Spaltung ganz deutlich, daß man sich auf die eine Seite schlägt: - und zwar auf die Seite des Älteren, nicht auf die Seite des Stärkeren, Mächtigen, - sondern auf die Seite des Opfers.

- Steckt darin nicht schon ein Kreditentzug gegenüber dem Theater?

- Und deutet sich darin nicht schon eine Verweigerung an und das Ende derjenigen Lebensform, in der 68er- und Vätergeneration zu leben hatten, nämlich in einem antagonistischen Verhältnis, das aber nicht aufgelöst werden durfte, wenn das eigene Überleben zu sichern war?

Freilich: ein enger werdender Raum.
Den progressiven 70er Jahren, der Zeit des unendlich scheinenden Wegstrebens, der Zeit der sogenannten Entspannung, die 1979 auf 1980 durch die russischen Panzer in Afghanistan beendet wurde, folgten die regressiven 80er Jahre, die dann zur Aufgabe der Breschnew-Doktrin führten, zu Gorbatschow und zur Aufhebung des 'eisernen Vorhangs' in Mitteleuropa und dann sozusagen zu dessen durch die EU bedingte Verschiebung nach Osten. So endete durch immer enger werdenden Raum ein Vorgang grundsätzlicher Spaltung, der mit der Politisierung der Gesellschaft und des Theaters, als damals wichtigem gesellschaftlichem Forum, begonnen hatte. Betrachtet man ein Theaterbuch wie das von Felix Henseleit im Axel Springer Verlag als "Sonderdruck für die Freunde unseres Hauses" herausgegebene Büchlein "'Die Ganze Welt Ist Bühne'"/ Ein Buch der Schauspieler-Porträtskizzen" (Ullstein GmbH 1971), dann wird deutlich, daß jahrzehntelang eine Kontinuität – und nicht nur im Theater - geherrscht hat; daß Neues dadurch zustande kam, daß junge, neue Gesichter in den alten Kreis vordrangen oder

aufgenommen wurden. -- Hier nun, durch die 68er-Zeit kam etwas völlig Neues auf; etwas Gegen-Sätzliches. Und wenn oben der Kapitalismus als Ausbeutung fremder Körper definiert wurde, dann kam hier nun etwas sozusagen Anti-Kapitalistisches auf, passender Weise ja weitgehend auch unter kommunistischer Flagge segelnd, etwas sich - anders als es bisher üblich gewesen war - der möglichst selbstlosen Verwandlung Entziehendes. I n s o f e r n mußte diese neue Zeit und mußten die neu hinzuströmenden Kräfte auf eine Zerstörung des Theaters hinauslaufen. Erwachsen oder vielmehr erst einmal jugendlich-pubertär zu werden, zu sein, das bedeutete zwangsläufig, eine größere Selbständigkeit zu verlangen.
In Rudolf Fernaus Memoiren gibt es einen sehr interessanten Brief von Boleslaw Barlog an ihn. Fernau war alles andere als ein Anfänger, sondern ein gestandener Schauspieler, der gleichwohl von Barlog, seinem Intendanten, diesen Strafbrief erhielt. Barlog beanstandet darin, daß Fernau in einer Aufführung, statt seinen Text zu können, fortwährend extemporiert habe. Aber nach dieser Beschwerde, die auch mit Konsequenzen verbunden war - früher am Theater bekamen Schauspieler dafür Strafzettel, durch die dann ihre Gage gekürzt wurde -, also unmittelbar auf ihre Ernährung Einfluß genommen wurde, so wie Eltern mit ihren Kindern umgehen können - bittet Barlog dennoch am Ende seines Briefes darum, daß doch ihre Freundschaft dadurch ungestört bleiben solle.

(Rudolf Fernau, Als Lied begann's, Ullstein, 2. Aufl. 1973, Abb. zwisch. S. 192-193// Die TB-Ausgabe ab 1975 ist ohne Abb.)

Eine erstaunliche Angelegenheit, - dieser Spagat zwischen Disziplin halten müssen und persönliche Zuneigung bewahren wollen.
Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre kommt es noch zu einem neuen Organisations- und Verwaltungsmodell, dem Mitbestimmungstheater. Das ist ein Theater, das die unbeschränkte Macht des Intendanten über Besetzung und Spielplan einschränkt, indem auch die Schauspieler und - je nach Bühne - die Bühnenarbeiter und im Extremfall auch noch die Reinmachefrauen beteiligt sein sollen.

Henning Rischbieter hat in seinem Begleitbuch zu der von ihm konzipierten Ausstellung "Durch Den Eisernen Vorhang/ Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990", die vom 16.5. bis zum 1.8.1999 in der Akademie der Künste, Berlin, gezeigt wurde, einen Artikel über diese Umbruchzeit, der ursprünglich in 'Theater heute' erschien ((im Jahrbuch Theater 1968, S. 30-34, unter dem Titel: "Theater und Revolte: 1. Lagebericht und Denkmodell")) in gekürzter und leicht überarbeiteter Fassung noch einmal abdrucken lassen ((unter dem variierten Titel: "Die Revolte und das Theater. Ein Lagebericht aus dem Sommer 1968", im gleichnamigen Begleitbuch zur Ausstellung, Propyläen 1999, 152 f.)). Aus dem ursprünglichen Artikel ((mit je einer Ergänzung Che Guevara und das Ende des Artikels betreffend)) soll hier zitiert werden, um - neben dem Brief Krista Kellers und den Beschwörungen Willi Schmidts - noch eine weitere authentische Stimme dieser Zeit zu hören: "Aber da sind die Schatten des politischen Jahres: Studentendemonstrationen in Berlin im vorigen Sommer, Eskalation des Kampfes um die Hochschulreform, Attentat auf Dutschke, Osterunruhen, Eskalation der Auseinandersetzung um die Notstandsgesetze. Und draußen: Zunehmende Infragestellung des Engagements der Amerikaner in Vietnam, Ermordung Martin Luther Kings und Robert. F. Kennedys, die französischen Mai-Unruhen, die Prager Demokratisierung und ihre Gefährdung, polnische Pressionen gegen Intellektuelle, Prozesse und Kampagnen gegen Schriftsteller in der Sowjetunion. Studentenunruhen an vielen Orten: in Südamerika, in Belgien, in Italien und anderswo. (...)"

Es ist, das scheint mir wichtig, also ganz deutlich ein Phänomen, das auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, also auch in den kommunistisch-diktatorischen Staaten des ehemaligen Ostblocks auftrat; der Kampf dagegen wird im Ostblock nur radikaler, nämlich mit stärkeren, offeneren staatlich-militärischen Mitteln, bekämpft.

"Eine Grunderfahrung mußten die Politiker wie Professoren machen (und die Theaterleute kommen nicht umhin, sie ebenfalls zur Kenntnis zu nehmen): die junge intellektuelle Generation, die Sechzehn- bis Fünfundzwanzigjährigen, sind anders, als man noch vor zwei Jahren meinte. Die Rebellen von Berkeley, damals bestaunte Ausnahmefälle, haben Nachfolge in allen industrialisierten Ländern gefunden. Was die Soziologen und Kulturkritiker seit Jahrzehnten diagnostizieren: die Schattenseiten des industriellen Systems, der Wohlfahrts- und Überflußgesellschaft - Entfremdung, Öffentlichkeitszerfall, Scheindemokratie, Bürokratisierung, 'Außenlenkung' - das wird von den jüngsten Schülern dieser Wissenschaftler nicht mehr als unabänderlich hingenommen (...) Die Teilung der Welt in Reiche und Arme, Satte und Hungrige (...) soll aufgehoben werden. (...) Die Täter u n d Denker, heißen sie Mao, Castro, Guevara (erschossen im Oktober 1967) sind die Vorbilder (...) Antikommunismus, die politische Ersatzreligion

der fünfziger Jahre, ist in den Augen der Jungen lächerlich geworden. (...) Sie streben politische Verhältnisse an (...) elementar demokratische. Die Zukunftsvorstellung einer herrschaftsfreien Gesellschaft, das utopische Ziel des Sozialismus, erscheint wieder begehrenswert. (...) verbunden mit einer viel breiteren, nicht bloß Zehntausende, sondern Millionen erfassenden Tendenz zur Veränderung von Lebenshaltung und Lebensstil. Beat-Musik, Pop-Kultur, Mini-Mode" - ((dessen Anfänge schon im Begleitpersonal des Deutschen Pavillons auf der Weltausstellung 1967 in Montreal sichtbar sind; vgl. Werkkatalog!)) - "sind dessen schrillste Anzeichen. (...) Der Ausbruch aus überkommenen Sitten, Gebräuchen, Konventionen, auch Tugenden ist dieser Jugend leicht gemacht (...)
Unter der Jugend geht ein Ausdruck um, der die verachtungsvolle Ablehnung des gegenwärtigen Theaters knapp und wegwerfend zusammenzieht: (...) 'Krawattentheater' (...) Die Unruhe, die Stimmung und Haltung der Revolte (...) hat sich auch unter jungen Schauspielern bemerkbar gemacht. Sie stoßen auf den Theaterapparat als auf einen tatsächlich weitgehend autoritär verfaßten 'Betrieb' (...) Ist eine elementar demokratische Form der Theaterarbeit denkbar? Sie wurde gefordert von zwei jungen Schauspielern ('Theater heute' 4/68) und nicht unüberlegt (...) begründet:"

Selbst in dieser Anerkennung Rischbieters zeigt sich noch etwas von dem Gefühl geistiger Überlegenheit des Intellektuellen gegenüber ausgerechnet einem Schauspieler (!).

"(...) die Qualität der Ergebnisse (...) hänge entweder von der völligen Unterordnung der Schauspieler ab (sie werden auf eigentlich inhumane Weise zum Material erniedrigt)" -- ((vgl. den Abschnitt über Klaus Kammer)) -- "oder aber - das ist die neue Vision - von der Integration aller Beteiligten, auch und vor allem der Schauspieler - in einem Prozeß der gemeinsamen Bewußtwerdung, des Probierens, Diskutierens, Formulierens, bei dem der Regisseur nicht mehr kommandiert, sondern stimuliert, klärt, kontrolliert (...) angeregt und zusammengefaßt. (...) Das ist sicher nicht als Modell auf das deutsche Stadttheater zu übertragen. In der Diskussion, die auf den Demokratisierungsvorschlag der jungen Schauspieler folgte (...) zeigten sich eher die Schwierigkeiten als die Möglichkeiten. (...) erkannte richtig, daß letztlich wohl nur Truppenbildung außerhalb des etablierten Theatersystems übrig bleibe. (Was dann mit der Gründung der Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 höchst erfolgreich stattfand.)"

(Henning Rischbieter, Theater und Revolte... // Die Revolte und das Theater..., a.a.O., 30 ff. // 152 f.)

((Diese Titelveränderung zeigt nebenbei mit an, daß der gesellschaftliche, gesellschaftspolitische Rang des Theaters seitdem spürbar gesunken ist!)) - Daneben fand ein ähnlich bekannter, aber erheblich weniger erfolgreicher Versuch dieser Art in Form des Mitbestimmungstheaters in Frankfurt/Main statt. -

Dieter Laser, der Anfang der 70er Jahre an der Schaubühne spielte, berichtet über diese Zeit:

"'Also nach Gründgens war die zweite große Begegnung: Peter Stein. Und später dann noch einmal ein Knackpunkt am Theater: ((Klaus Michael)) Grüber. Und hätte ich die Möglichkeit gehabt, zwischen Gründgens und, was weiß ich wo, und Stein oder zwischen Stein und später freischaffend öfter mit Willi Schmidt zu arbeiten, das weiß ich, ist ein Mann gewesen, der mit in diese Reihe: Gründgens, Stein, Grüber hineingehört. (...) Allererste Klasse.'

- 'Also, in der Zeit war ja ein Mann wie Willi Schmidt abgemeldet (...) und Sie hätten sich vielleicht auch schwer getan (...)'

'Nein. Nie! Ich hätte auch zu der Zeit, wo Noelte sagte: 'Ich kenne weder links noch rechts, ich kenne nur links und rechts hinter die Ohren!', dennoch hätte ich niemals...'

- 'Also, die alten Götter waren nicht abgemeldet.'

'Nein.'

- 'Also, wenn Gründgens noch gewesen wäre...'

'So weit wär' es nicht gegangen. Ich wäre, ich hätte Willi Schmidt auch in dieser Phase auch gegen die schlimmsten Rotfront-Skatspieler verteidigt und gesagt: 'Ich arbeite mit dem Mann. Könnt ihr noch so viel sagen!'

- 'Also, das finde ich interessant, daß Sie keinen Abschied genommen hatten von den alten Göttern.'

'Nein, auch von Gründgens nicht. Obwohl ich dann, ich sagte mal zum Stein, in der ersten Kennenlernphase, ganz naiv sagte ich: 'Wieso? Wenn es Kunst ist, kann es doch nie faschistoid sein?! Entweder ist es Kunst oder es ist keine.'

- 'Richtig, ja.'

'Und dann sagte er, Stein, zu meiner großen Verblüffung und Enttäuschung: 'Siehe Gründgens.' Und das hat mich dann schwer ins Schleudern gebracht. - Aber ich bin, aber später hat sich das alles relativiert, weil auch Dieter Sturm, wie man mir berichtet hat, dann sagte: 'Ich möchte nie mehr als Marxist bezeichnet werden!', und Stein wurde der Chef von Salzburg ((1991)), der noch zum ((Klaus)) Löwitsch sagte: 'Wie kannst du einem Mercedes-Fahrer Auskunft geben über den Weg?! (...) Das ist unmöglich! Du bist ein Verräter' oder so. Und wurde dann Salzburg-Chef!
(...)
Und ich bin von der Schaubühne dann abgehauen aus, schon sehr früh ((1974)), aus Enttäuschung vom kommunistischen oder sozialistischen Gedanken, weil er selbst in der kleinen Sandkiste Schaubühne, im Elfenbeinturm, hochmütig aus dem Elfenbeinturm nicht mal den Rapunzelzopf raushängend, sondern nur rausspuckend, die Schaubühne triefend vor Hochmut (...) bin ich weggegangen, weil die Ideale der Religion nicht erfüllt werden, wurden und nicht konnten; es gab keine Gerechtigkeit in dem Haus ((!)) und es wurde eben der heroinabhängige Bühnenarbeiter, wegen dem ich mich fast mit Stein geschlagen habe, wurde eben doch entlassen. Und ich sagte: 'Wenn es ein Theater gibt, wo ein heroinabhängiger Bühnenarbeiter keinen Eisenträger tragen kann und deswegen entlassen wird, das kann die Schaubühne nicht sein. Wenn es ein Theater gibt, wo dieser Mann trotzdem beschäftigt wird, weil er sich am eigenen Schopf aus dem Heroin rausziehen möchte, dann ist es die Schaubühne, sonst können wir den Laden gleich dicht machen.'
(...)
Vielleicht hätte ich '70 noch gesagt: 'Ja, ich würde ja vielleicht gerne mit Willi Schmidt, aber das kann ich mir im Moment nicht leisten.' Das hätte sein können. Aber spätestens ab '74 wäre ich volles Rohr auf Schmidt gegangen. Und komischerweise war Noelte innerhalb der Schaubühne, obwohl als so rechts und so schwarz wie die Nacht angesehen, künstlerisch akzeptiert. Interessanterweise."

(Gespräch mit WM am 6.5.1997)

- Im Gegensatz also zu Willi Schmidt. - (98) - 'Schwarz' galt in den 70er Jahren als die Farbe der CDU, also der konservativen, von vielen damals als reaktionär angesehenen Partei; - von manchen sogar nicht weit entfernt von der NSDAP angesiedelt -. Das zeigte sehr deutlich der Streit um die Ernennung des vierten Generalintendanten der Staatlichen Schauspielbühnen Berlins, Heribert Sasse, der dieses Amt von 1985 - 1990 (mit einigem Erfolg) versah. - Walter Ruppel erinnert an diesen Streit:

"(...) Und dann kam eine langsame Ablösung, daß also, das fing mit den 68ern an, daß mit dieser Nachkriegsentwicklung Unzufriedenheit deutlich wurde. Und dadurch kam auch eine gewisse Spaltung, und dadurch entwickelten sich also so Linkstendenzen am Theater, die für meine Generation, meine Jahrgänge fremd waren und die wir nicht nachvollziehen konnten. Und das ist das Problem, also wenn man sich das vorstellt, daß also dieser, als Beispiel gesagt, Sasse... Der Sasse war von einer CDU-Regierung, ich glaube sogar, Weizsäcker (99), war der Sasse inthronisiert worden. Der Sasse war alles andere als 'nen CDU-Mann. Das war ein Österreicher, ein Komödiant und meinetwegen auch ein Neurotiker. Und es ging doch so weit, daß also deutsche Theaterleute wie Herr Flimm, Herr Peymann, Luc Bondy, die haben sich darauf geeinigt, daß keiner bei dem inszeniert. Der wurde boykottiert, weil er von der CDU eingesetzt war. Ich finde das also... unvorstellbar. Und dieses Beispiel sagt etwas über die Spaltung (...)"

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Vielleicht sagt es sogar etwas aus über den schmaler werdenden Raum, der die sogenannte Väter- und 68er-Generation, gewissermaßen als These und Antithese, miteinander verband. Diese Spaltung war im Hinblick auf den schmaler werdenden Raum, der nur fünf Jahre später, durch die Wiedervereinigung, überhaupt aufgehoben und beendet wurde, zu verstehen; nicht so sehr aber aus Gründen der Fremdheit, der Andersartigkeit der neuen CDU-Regierung seit Ende 1982 gegenüber der bis dahin tätigen sozialliberalen Koalition. Eine 'geistig-moralische Wende', wie von der neuen Regierung annonciert worden war, blieb aus; oder anders gesagt: sie war, wenn überhaupt, bereits zuvor vollzogen worden. Aber die Spaltung, von der Walter Ruppel sprach, mag gerade ein Beleg dafür sein, daß diese annoncierte Wende

eben ausgeblieben war; daß sich nun Grabenkämpfe im enger gewordenen Raum festmachten an sonst nicht allzu sehr Unterscheidbarem; gerade darum, weil die Unterschiede verwischten.
- Eine Wende fand allenfalls in ökonomischer Hinsicht statt; die 80er Jahre waren Jahre der Prosperität.

Anfang der 80er Jahre profitierte auch Willi Schmidt von der gewandelten Stimmung; FAST EIN POET ist dafür ein Beleg. - Hier aber, Ende der 60er-/Anfang der 70er Jahre ging es für Willi Schmidt nur noch um Rangerhalt.

- Dieter Laser nannte zwei Jahreszahlen: 1970, als noch sehr tief in der Tendenz steckende Zeit, und 1974, wo er enttäuscht die Schaubühne verließ und bereit war, sich den erst zurückgelassenen, weggeworfenen, als nicht mehr opportun verschmähten Theaterkräften von gestern wieder anzuschließen.

- Auch Willi Schmidt beobachtet eine Veränderung; 1975, anlässlich einer Inszenierung von Samuel Becketts "Warten auf Godot" im Schillertheater heißt es in einer Kritik, der Vorzug der Aufführung liege eben darin, daß sie sich auf den reinen Spielcharakter der Vorlage zurückziehe und bewußt k e i n e Deutung gebe. - Beckett war zu der Zeit noch kein Klassiker, der also zur theaterpolitischen Reaktion hätte Anlaß geben können. - Willi Schmidt:
"(...) wundern wird man sich doch dürfen, wie schnell die Tendenzen, die 'Trends' in dieser Epoche einander ablösen. War es nicht bis gestern so, daß sich der schwärzesten Reaktion schuldig machte, wer nicht zuerst und zuletzt der 'gesellschaftlichen Relevanz' eines Theaterabends Rechnung trug? - War es nicht die vornehmste, ja die einzige Aufgabe der Bühne, zur (partei-)politischen Veränderung der bestehenden antiquierten Verhältnisse beizutragen? (...)
Und nun?
Nun 'darf' wieder gespielt werden. Die Auguren haben gesprochen, und die Theaterleute, mit deren Charakter es wohl nicht so weit her ist, beeilen sich, dem 'neuen' Zeitgeist Rechnung zu tragen."

(WS-BD, 16.3.1975)

Natürlich knüpft Schmidt daran die Hoffnung, die Zeit seiner eigenen Außenseiterschaft werde damit nun auch zuende gehen, was sich - die Übersicht seiner Inszenierungen von 1972-1985 hat es gezeigt - nur sehr bedingt erfüllte. - Denn ein Jahr später heißt es ähnlich:
"In der 'Welt' war vor ein paar Tagen ein Fazit des Theatertreffens aus der Feder Friedrich Lufts zu lesen, unter der Überschrift, das politische Theater habe ausgespielt. Da möchte ich denn doch mit Fontane sagen: 'Es geht, aber es geht mir zu schnell.' (...) Nun darf unsereiner vielleicht wieder mittun? Wer erlaubt, wer verbietet eigentlich dergleichen? Der Zeitgeist am Ende? (...) Es fehlt nicht viel, und ich finde ihn ziemlich verächtlich, wie ich denn seit jeher wenig geneigt (man könnte auch sagen: befähigt) war, der Gegenwart Genüge zu leisten."

(WS-BD, 30.5.1976)

Drei Jahre später, in einem Brief, vermutlich an Henning Schlüter (100), ist Willi Schmidt dann fast nur noch Zuschauer am Rande:

"Merken Sie, daß ich mich unserem Beruf, den ich einmal sehr geliebt habe, mehr und mehr entfremde? - Das hängt mit 'denen' zusammen, die ihn jetzt handhaben. Zum Exempel: ich sah im Dritten Programm eine Aufzeichnung der Stuttgarter 'Iphigenie auf Tauris' ((Premiere im Herbst 1977)), eine von der Mafia gerühmte, seinerzeit zum Theatertreffen eingeladene Darbietung. - Ich kann nicht beschreiben, was da vorging, weil es (im Wortsinn) jeder Beschreibung spottet.
Klar, nöch, daß man von den Versen nichts verstand, da man durch die törichtesten Handhabungen der Akteure dauernd abgelenkt war, klar, daß die Bühne dem üblichen Abfallhaufen glich, der obligaten Müllhalde, der Ansammlung von Zivilisationsschutt, mit der sich heute ein Bühnenbildner seiner ' Zielgruppe' gegenüber als progressiv legitimiert. (...) (101) Es ist nur grenzenlos langweilig, unappetitlich und dumm. (...)
Aber traurig gemacht hat es mich doch (...) subventioniert, aus Steuerabzügen, die 96 von 100 Leuten aufgebracht haben, die n i e ins Theater gehen. Und von den restlichen 4 verlassen mindestens 2 in der Pause den Zuschauerraum, um nicht zurückzukehren. (...) Was geht da vor? Welche Art von Selbstbetrug oder von Rechthaberei um jeden Preis, oder von Arroganz (...) die jeden, der den Absurditäten auf der Bühne nicht zu folgen vermag zum Spießer erklärt? (102)
(...) Im Augenblick, wo ich als Zuschauer darüber rätsele: w a r u m macht sie jetzt dies und das, w a r u m wälzen sich jetzt beide am Boden, w a r u m (auch dem kann man kaum auf der 'modernen'

Szene entgehen) onaniert er jetzt, gerade jetzt, wo doch vom Kantischen Imperativ die Rede ist, - in eben dem Augenblick komm ich mir vor wie jemand, der düpiert, aber nicht an dem, was 'da oben' vorgeht, beteiligt werden soll. (...) (103) Machen Sie's trotzdem gut in Ihrem, unserem auf den Hund gekommenen Beruf (...)"

(WS - Henning Schlüter, 7.4.1979)

Daß Willi Schmidt mit dieser Ansicht der Dinge nicht allein steht, ergibt sich daraus, daß er berichtet, viele Briefe bekommen zu haben -- anläßlich seiner Inszenierung des TORQUATO TASSO für das Renaissance-Theater, die dann auf Tournee durch Deutschland ging -, die ihn beschworen oder zumindest baten, diese, seine Art des Inszenierens nicht aufzugeben.

((WS-BD, 25.4.1979))

Der TORQUATO TASSO, den Willi Schmidt im Dezember 1978 zum Ende der Intendanz Kurt Raecks am Renaissance-Theater inszenierte, macht die gesellschaftliche Spaltung auch von der entgegen-gesetzten Seite noch einmal deutlich: "Vergessen Sie bitte nicht, daß der 'Tasso' nicht zuletzt deshalb von einer gewissen Clique madig gemacht wurde, weil er sich - das gehört zum Thema des Stücks - um Ästhetik, Kultur, verlorengegangene Ausdrucksformen abendländischer Überlieferung bemühte. (...) Wissen Sie, daß ein 'Kultur'-Kommentator, der in dieser Stadt sowohl im RIAS wie im SFB zu Wort kommt, also geradezu eine Monopolstellung besitzt, gesagt hat, man müsse junge Leute warnen, sich diese Vorstellung anzusehen? Sehr weit entfernt von Gesinnungsterror ist das nicht mehr. Aber empört hat sich niemand."

(WS-BD, 3.4.1979)

Ist da nicht bereits eine Verengung der Perspektive festzustellen auf sich selbst? Wird da nicht ein Gefühl vermittelt, einer Verfolgung ausgesetzt zu sein?

"Es geht ja nicht mehr um die Befriedigung persönlicher Eitelkeit oder um die Bestätigung einer 'Karriere', - es geht angesichts von wildgewordenen Regiekonzeptionen (...) um das hartnäckige Bestehen auf partiturgetreuem Interpretieren."

(WS-BD, 8.5.1980)

Erwin Piscator wird der Satz zugeschrieben, Werktreue sei Faulheit. (104)
Willi Schmidt hatte einst ebenso gedacht und seine großen Erfolge gerade durch einen Mangel an dieser "Faulheit" erzielt. - Hier nun, im Abstieg, klammert er sich an 'partiturgetreues' Interpretieren, eine ja ebenso allzu willkürliche, schwer überprüfbare Angelegenheit.

Will man aber hier schon einen Blick auf Willi Schmidts eigene Regie-Konzeptionen werfen, ist hilfreich zu lesen, was er über seine Inszenierung von Kleists DER ZERBROCHNE KRUG in Nürnberg (14.12.1979 // -90.) geschrieben hat: "Das ganze Ensemble (ist) fast immer auf der Bühne über pausenlose zwei Stunden hin - das will 'gemacht', geformt, in Balance gebracht sein - da hat man gar keine Zeit, mit Regie-Mätzchen dazwischenzufunken (...)"

(WS-BD, 8.5.1980)

Wenn jetzt noch auf zwei andere Inszenierungen des ZERBROCHENEN KRUGS hingewiesen wird, die Willi Schmidt selbst sah oder, im zweiten Fall, die Nachricht einer Zeitungsmeldung entnahm, dann greift das zwar ebenfalls voraus auf den Abschnitt über den Regisseur Willi Schmidt, aber doch in hilfreicher Weise,; insofern, als schon zu sehen ist, daß Willi Schmidts theoretischer Ansatz eben von ihm auch immer wieder in die Praxis umgesetzt worden ist.
Die zuerst angesprochene Inszenierung wurde von Hans Lietzau inszeniert; Spielzeit 1979/80; der Dorfrichter war Helmut Wildt:
"A propos Theater: ich hab' mir den 'Zerbrochnen Krug' im Schlossparktheater zur Premiere angesehen; war ausnahmsweise eingeladen. (...)
Gewisse Meriten hat diese Aufführung denn doch: die sprachliche Sorgfalt, den Verzicht auf folkloristische Drolerien, die märkische Strenge, (die denn doch auch Kleistens ist.)
Dabei geht die Vitalität, das Temperament, die Emphase, von denen das Stück geradezu vibriert,

verloren, und es kommt ein merkwürdig trockener, phantasieloser, antiseptischer Theaterabend heraus, der dennoch nie unter sein angestrebtes Niveau absinkt.
Mit der Nürnberger Version hat diese Aufführung nicht das Geringste zu tun; ja es ist geradezu irritierend, daß man ein- und dasselbe Stück so verschieden lesen, sehen, interpretieren kann.
(...)
Aber mein Adam ist denn doch unvergleichlich viel amüsanter, gefährlicher, witziger, bösartiger und, bei allen Widersprüchlichkeiten seines Charakters, faszinierender, als der hiesige Sachwalter der Rolle, der mit diesem vertrackten Burschen so gut wie nichts anfangen kann.
Die Idee, vielmehr die Verlegenheit, das halbe Stück im Zuschauerraum zu spielen und die Schauspieler damit aus unserem Blickfeld zu nehmen, find' ich genau so unglücklich wie Sie; aus mehreren Gründen: der Raum der Bühne wird ja nicht fortgesetzt im Parkett, die wichtige Auftrittstür links ist eine einzige Verlegenheit; ich will als Zuschauer nicht auf der gleichen Ebene wie der Akteur mich befinden: das verstößt gegen ein ästhetisches Grundprinzip (...) Daß ich mir den Hals verrenken muß, um über die Köpfe der vor mir Sitzenden hinweg, die Spieler überhaupt wahrnehmen zu können, - und dann auch nur deren Gesichter, als käme es auf ihre Gesamterscheinung nicht an, - also det jeht nich, wa!
Wollen'S eine Erklärung für diesen Unsinn?
Der Regisseur ist die Zeugen auf der Bühne los, wann's gerade nichts zu sagen und zu agieren haben, - und das ist oft so während des pausenlosen Ablaufs -, das nämlich ist die Hauptschwierigkeit der Inszenierung und war in Nürnberg die diffizilste Arbeit: die stumme Anwesenheit aller auf der Bühne in die Handlung zu integrieren (...) Der hiesige Regisseur hat sich um dieses Problem gedrückt - auf Kosten des Zuschauers. - Ist das seine Aufgabe, wird man fragen dürfen (...) ?"

(WS-BD, 5.2.1980)

Diese karge, geordnete Inszenierung Hans Lietzaus unterschied sich deutlich von der folkloristisch-vitaleren Interpretation, die Willi Schmidt in Nürnberg, ein halbes Jahr zuvor, in Szene gesetzt hatte.

- In der einer Zeitungsmeldung entnommenen Aufführung des ZERBROCHENEN KRUGS spielt, derb-dreist, Manfred Krug die Hauptrolle. In der Meldung heißt es, 'ein Rüpelspiel habe Kleist nicht im Sinne gehabt'. Und es ist leicht zu erkennen, daß Willi Schmidts Theaterarbeit gleich weit von der kargen Strenge Lietzaus wie von der grobschlächtigen Polterei dieser Tourneetheater-Inszenierung entfernt gewesen ist: "Aber vielleicht kam es gar nicht so darauf an, da man ja Manfred Krug (...) als Star aufbieten konnte. Während es Krug gelingt, dank seiner vielfältig trainierten Sprachtechnik die tragikomischen Elemente zumindest anzudeuten, bemühen sich seine Partner meist vergeblich, den Charakteren Profil zu geben (...)" -- Das ist aber ein grundsätzliches Problem von Tournee-Theater-Inszenierungen! ---- "Manfred Krug konnte leider der Versuchung nicht ganz widerstehen, seinen derben Verführercharme immer wieder drastisch einzusetzen. Die Regie hätte ihm davon abraten sollen, den auftretenden ländlichen Mägden jedesmal einen frechen Klaps auf den Popo zu erteilen."

(Arnold Bauer, Berliner Morgenpost, 21.3.1989)

Willi Schmidt hat diesen kurzen Zeitungsartikel ausgeschnitten und auf einen Brief an seinen Dorfrichter-Adam-Darsteller Hans-Josef Eich geklebt. Darunter hat er nur einen Satz geschrieben:

"Bei aller Bescheidenheit: mir scheint, da waren wir besser!"

(WS - Hans-Josef Eich, 19.4.1989)

Es wird durch diese Zitat-Gegenüberstellung sehr deutlich, wo die Inszenierungsabsichten Willi Schmidts lagen; und ebenso, daß man sie nicht als Gegen-Entwurf zur Natur, wie Willi Schmidt behauptete, - sondern als Parallelentwicklung zur Natur auffassen kann. ((Auch darin mag sich noch einmal der 'Kunst-Umweg', wie Goethe/Ottilie ihn in ihrem 'Tagebuch' definierte, ausdrücken. - Und der Ausdruck, das wolle "geformt" und "in Balance gebracht" werden, erinnert auch wieder an den Ausgleich zwischen den widerstrebenden Kräften des Menschen, wie sie Kleist im "Marionettentheater" behandelt, erinnert wieder an die Möglichkeit, durch Spiel zu einer Lösung der 'Weltprobleme' zu gelangen.))
Jedoch:
Die Arbeit Willi Schmidts mit Kleist DER ZERBROCHNE KRUG ist keineswegs ein Garant dafür gewesen, daß nicht kurze Zeit darauf an der selben Bühne und zum Teil mit den selben Schauspielern ganz entgegengesetzt inszeniert werden konnte, - zweifellos nicht! Für Willi Schmidt war diese Entdeckung

aber, wie wenig mächtig trotz des großen Erfolges sein Beispiel gewesen war, ein Schock:

"Ich sah die Premiere des 'Geizigen' ((= in Nürnberg, eineinhalb Jahre nach seiner Inszenierung des ZERBROCHNEN KRUGS dort)) und ging tief verstört und deprimiert aus dem Theater. (...) Sie wären bestimmt in der Pause Ihrer Wege gegangen. (...) Manche Schauspieler (...) waren nicht wiederzuerkennen, begnügten sich mit den billigsten Effekten - zum Jubel des Publikums. Ich war nicht weit davon entfernt, das Theater als das erbärmlichste, elendeste, liebedienerischste, feigste 'Kunst'-Institut anzusehen, das einem vor die Augen kommen kann."

(WS-BD, 8.3.1981)

Und etwas über zwei Wochen später: "Ich ertappe mich, wie ich noch immer unter dem Eindruck des (...) Molière-Abends stehe. (...) für mich bedeutet eine derart schamlose Auslieferung eines Autors an die Klamotte allsogleich einen bösen Verrat am Theater."

(WS-BD, 24.3.1981)

- 10 Jahre vorher war gerade s e i n e Interpretation des Labiche als ein möglicher Verrat an der 'neuen Richtung' empfunden worden. --- Und weiter: "Die Vorstellung, daß viele junge Zuschauer (...) am Ende gar zum ersten Mal im Parkett sitzen und die Kunst der Bühne damit verwechseln – diese Vorstellung ist so trostlos, daß ich Mühe habe, meine Fassung zu bewahren."

(WS-BD, 24.3.1981)

--- Weil die Chance damit vertan wird, muß ergänzt werden, neue Verbündete für die Welt der Kunst - im Kampf gegen die reale Welt - zu werben; fast schon zu rekrutieren.

"Daß da niemand war, der sich empörte" - auch Willi Schmidt nicht! - "niemand (...) der durch die Unterstellung beleidigt war, er könne durch eine solche Darbietung auch nur im geringsten amüsiert werden - das alles kann mich dazu bringen, das Theater zu verachten, weil es aus sich selbst keine Regulative entwickelt, die solche Rückfälle in Primitivformen der Schauspielerei verhindern. (105) (...) von den immerwährenden Stilbrüchen (...) ganz abgesehen, die offenbar niemandem mehr auffallen."

(WS-BD, 24.3.1981)

Willi Schmidt sprach davon, es wird noch einmal daran erinnert, diese neue Generation habe sich "in den Abgründen, die der Faschismus aufgerissen" habe, "wohnlich eingerichtet".
((Und natürlich klingt 'Faschismus' schlagender, prägnanter als 'Nationalsozialismus', das sich dagegen vergleichsweise umständlich ausnimmt - weshalb von diesem Austausch auch sehr häufig Gebrauch gemacht wird.)) -- Aber trifft dieser Vorwurf nicht auch auf Willi Schmidt und seine Generation zu?

In seiner Gedächtnisrede im Schillertheater auf Werner Krauß äußerte Willi Schmidt: "Unwürdig wäre es des Toten und ehrfurchtlos vor der Passion des jüdischen Volkes, wollte ich in dieser Stunde das 'de mortuis nihil nisi bene' dahin auslegen, daß ich mit Schweigen überginge, wie ein großer Schauspieler durch gewissenlose Machthaber, die seine geschichtliche Stunde regierten, in Schuld verstrickt wurde. I c h g l a u b e , das Vermächtnis, das uns Werner Krauss aus jenen düsteren Tagen in unserer Vergangenheit, die nur Gnade der Vergebung erhellen könnte, welche zu erteilen aber nicht in u n s e r e Hände gegeben ist, i c h g l a u b e , das Vermächtnis aus jener unseligen Verstrickung, der Werner Krauss sich anheimgab, ist die Aufforderung und das Bekenntnis zum sittlichen Auftrag des Schauspielers (...) Wenn wir die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts zurückführen wollen zur Humanität, die ihr in den jüngst vergangenen Jahrzehnten so schmählich verloren ging, können wir das Theater a u s d i e s e m A u f t r a g nicht mehr ausnehmen."

(WS, Werner Krauss zum Gedenken/ Rede, gehalten am 1. November 1959, im Schillertheater Berlin, unveröffentlicht; 7 f.)

Hier muß noch einmal an Schiller gemahnt werden, der forderte, das Gemüt des Zuschauers müsse aus dem Zauberkreise des Künstlers "rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehen." Und sowohl die lehrende/didaktische wie die bessernde/moralische Absicht stehe dieser Reinheit entgegen.

((22. Brief.))
Wenn also, wie Willi Schmidt hier sagt, die Bühnenkunst von dem moralischen Auftrag nicht mehr ausgenommen werden könne, liegt darin schon der Keim der Zerstörung; ist offenkundig gemacht, daß ein Höhepunkt der Schauspielkunst hinter dieser Gegenwart liegen muß; auch wenn er für Schmidt gerade erst dabei war, sich zu erfüllen; und auch dabei war, sich durch eben diese (nicht ganz uneigennützige) moralische Forderung zu erfüllen. - Das relativiert aber jedenfalls Willi Schmidts Vorwurf an die 68er-Generation, das Theater zerstört und sich 'in den Abgründen, die der Faschismus riß, wohnlich eingerichtet zu haben'; denn diesen Vorwurf kann man auch seiner Generation oder einfacher gesagt dem deutschen Nachkriegstheater machen. Die vielfältigen Ausflüchte, die aus der Realität stattdessen gewählt wurden, sind hier, in Henning Rischbieters Worten, bereits zitiert worden.

Walter Ruppel hat das so definiert: "Und ich meine, daß meine Generation, meine Jahrgänge viele Jahre leben konnten und uns einigen konnten in der Ablösung und Ablehnung des Dritten Reiches. Und in dem Aufbau von etwas Neuem."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Das entscheidende Wort ist hier: "leben können"; daß also auch hier eine Insel entstand, daß Raum gewonnen wurde durch die Ablehnung, durch die nachträglich getätigte Opposition, durch den Wiederaufbau wie auch den Widerаufbau, - der hier ganz bewußt ohne 'e' geschrieben wird. Und dieser Raum, diese Insel, ermöglichte wiederum Naivität; oder anders gesagt: i n n e r h a l b d i e s e s R a u m e s konnte die alte Naivität weiterleben. - Insofern ist der Vorwurf, sich in 'den Abgründen des Faschismus' wohnlich eingerichtet' zu haben, eine recht zweischneidige Angelegenheit.
Es ist dann ausgerechnet dieses Postulat, das durch das Verhalten der sogenannten Vätergeneration, nämlich die weitere kritiklose und vasallenhafte Treue gegenüber den USA, ((die nach der Aufhebung des Besatzungsstatuts, 1955, nun als Schutzmacht bezeichnet wurden, zwei Stufen davor noch als Feind)), die durch die nicht in Frage gestellte Treue trotz des grausigen Krieges, den diese 'Schutzmacht' nun in Vietnam führte, ad absurdum geführt wurde. Mithin muß das heftige, über-heftige Abrücken der 68er-Generation auch als ein Moment in Richtung Individuierung oder, als nationales Phänomen betrachtet, der 'Deutsch-Werdung' aufgefaßt werden, wenn 'deutsch-sein' nun nicht mehr mit willenlosem Vasallentum gleichgesetzt werden sollte.
Freilich wurde hier der Bogen überspannt, wie sich die Anti-These zur These zu verhalten hat; und bestand nun eine neue blinde Vasallenschaft gebenüber allem, was moskowitischem, chinesischem oder mittel- und südamerikanischem Kommunismus entsprang. ((Noch die, wenn auch mitunter auf Jahrmarktsniveau abgeglittene Protest- und Verweigerungskampagne gegen den 2. US-Irakkrieg von 2002/ 2003 reiht sich hier an; fragwürdig, vordergründig insofern, als deutsche Soldaten nicht nur bereits in Afghanistan eingesetzt waren, sondern auch 1999 erstmals überhaupt seit 1945 und auf Drängen der USA eifrig und noch völkerrechtswidrig und bewilligt durch die selbe Regierung, - unterstützt befremdlicherweise durch die Opposition -, an der Bombardierung des ehemaligen Jugoslawien teilgenommen hatten.)) Es kam - durch das Überziehen - auch hier wieder zu einer Verfehlung, um es so zu bezeichnen, die nicht minder zu kritisieren ist; man muß aber davon ausgehen, daß ein anderer Weg in der zweiten Hälfte der 60er Jahre nicht gegeben war. - Und wenn Willi Schmidt in einem Notat, das Anfang der 70er Jahre entstanden sein wird, meint: "Wäre es nicht denkbar, daß der oder jener einige Erfahrungen im Umgang mit Ideologien mitzuteilen und weiterzugeben hätte, die imstande sein könnten, die Wortführer von heute vor schrecklichen Enttäuschungen zu bewahren?" - dann verkennt Willi Schmidt, selbst wenn man sein Angebot einmal als uneigennützig auffaßt, (was es kaum ist), daß es vielleicht gerade um diese Enttäuschungen geht, ja man muß sagen: um diese Chance zur Enttäuschung gegangen sein wird, also auch um eine Form von Naivität, die immerhin ein Erlebnis war in d e m Sinn, wie Goethe dieses Wort gebraucht hat, und das man sich nicht durch Erzählung oder 'Aufklärung' nehmen lassen durfte.

(WS, Manuskriptseite ohne Titel, undatiert, unveröffentlicht, in der Gründe dafür gesucht werden, warum er (und seine Generation) so schnell 'zum alten Eisen geworfen' werden.)

Willi Schmidt faßt das Wort 'Enttäuschung' als negativ auf. - Und wenn es e i n Merkmal gibt, das 'den deutschen Charakter' kennzeichnet, dann: daß wir nur allzu leicht geneigt sind, das Wort und den Umstand der Ent-täuschung als etwas höchst Unwillkommens und Negatives aufzufassen, als würden wir lieber in einem dauerhaften Traum leben. Und in einem Traum, so muß man es auffassen, wollten die Jungen damals auch wieder leben, um durch einen neuen Kollektivismus erst geführt, dann ent-täuscht und letztlich individuiert werden zu können. Und so ist auch ihre Abkehr von den überlieferten Formen

im Theater für das Theater zwar einerseits zerstörerisch gewesen, andererseits jedoch gerade belebend - belebend schon durch den gesellschaftlichen Sprengstoff, den 'das neue Theater' jahrelang bedeutete und der sich in einer Unzahl von Diskussionen und Publikationen niederschlug; belebend auch in der Suche nach neuen Formen, die das Erstarren in Gewohntem und Erprobtem verhinderte, verhinderte schon durch seine Gegen-Existenz, durch die anfordernde Konkurrenz seiner Gegen-Existenz.
Für Willi Schmidt und sehr viele seiner Kollegen und Weggefährten bedeutete dieses 'neue Theater' eine erhebliche Beeinträchtigung; viel problematischer, als es etwa der Bombenkrieg gewesen war, denn der wirkte nur von außen, während hier der bisher sauber funktionierende Innenraum genommen werden sollte; eine Beeinträchtigung nun, die wesentlich das Thema der Spannung zwischen realer und 'anderer' Wirklichkeit betrifft.
Willi Schmidt äußert sich einmal über die Antikenrezeption in der Kunst - und was er über die Gegenreaktion sagt, kann man auch als eine Aussage über das konventions-gebundene Theater in den 60er Jahren, - um es vereinfachend so zu benennen -, auffassen.

Selbst ein so beeindruckender Versuch, wie die "Don Carlos"-Inszenierung von Gründgens, 1962, ein Eindruck, der vor allem durch seine Darstellung des Königs Philipp bewirkt wird, ist im Drumherum, in der Behandlung und Ausstaffierung der Mitspieler weitgehend konventionell - und läßt die Erstarrung vermuten, wenn dieses Maßvolle nicht durch geniale Temperamente wie das von Gründgens mit Leben erfüllt gewesen wäre. (106) Dieter Laser erzählt, daß die Klassiker bei Gründgens "mit einem unheimlichen Drive" gespielt wurden; unheimlich, - also nicht etwa 'anheimelnd'.

(Gespräch mit WM am 6.5.1997)

Und auch in dem, was als 'Drive' bezeichnet wird, also als Tempo, Schwung, Dynamik, mag erkennbar sein eine starke Energie, um einer eventuellen Erstarrung zu entgehen.

Willi Schmidt: "Gibt es das eigentlich: eine 'Rezeptionsgeschichte der Antike'?
(...)
Fast finde ich es schade, daß ein Bildhauer von Thorvaldsens Format in eine Zeit geboren wird, die das von Winckelmann diktierte Bild der Antike so widerspruchslos aufnimmt. Daraus entsteht etwas Eklektisches, 'Nachempfundenes', eine Art von Wiedergeburt, die die Renaissance noch 'mal repetiert - entsprechend blutleerer, wenn auch, das will ich zugeben, von erlesenem Geschmack.
Aber spätestens eine Generation später m u ß da ein Bildersturm einsetzen (...) - ein Sichwehren gegen so viel Geschöntes - denn 'das Schöne' sieht anders aus, rauher, wilder, spannungsvoller, erregender - am Ende gar geistvoller."

(WS-BD, 17.7.1978)

Es ist auffällig, wie leicht es ist, über eine lange zurückliegende Epoche zu urteilen - und gleichzeitig unter vergleichbaren Umbrüchen seiner eigenen Gegenwart zu leiden.

Hans Caninenberg hat sich folgendermaßen über dieses 'neue Theater' geäußert - es muß allerdings hinzugefügt werden, daß dieses Gespräch über Willi Schmidt erst 1997 geführt wurde; es scheint daraus hervorzugehen, daß die einmal einsetzende Gegensätzlichkeit der Entwicklung später auf breiter Front gewissermaßen aus dem Ruder lief - und dann Formen annahm, wie sie im Zusammenhang mit der Neuberin bekannt sind -:

"Aber so wie das heute, - ich hab mir da viel Gedanken schon drüber gemacht und ich meine, wie ein Mann wie Castorf sich herausnehmen konnte, den Tasso so zu inszenieren, wie er ihn hier inszeniert hat (107), in einer unglaublichen Art und Weise, diese Art, die Idee überhaupt, das Stück zu verdrehen, das wäre ihm ((= Willi Schmidt)) nie gekommen; wenn er das Stück gewählt hat. Er hat die Literatur, wie sie gewachsen ist und wie sie historisch gewachsen ist, anerkannt.
Und, nun Gott, ich verstehe aber die junge Generation, ich verstehe es durchaus, daß sie, daß sie nach diesen fürchterlichen Dingen, die vorgekommen sind, nicht, im Zweiten Weltkrieg, und die davon gehört haben, die selbst im Dritten Reich nicht gelebt haben, sich kein direktes Urteil über die Verhältnisse haben machen können und die nur gehört haben davon, nur vom Schrecklichen gehört haben, daß die also sagen: Sicherlich, wir haben nicht viel Spielbares zur Verfügung, aber wir können ja ruhig in die Kiste greifen und dann aber ihnen zeigen, wie verlogen sie waren. Das ist ja die Tendenz, ein Stück zu nehmen, nicht wahr, und dann stellen sie sich an die Rampe vorne, nicht wahr, und pinkeln ins Publikum.'

- 'Ja, wobei das für meinen Begriff schon...'

'... schon vorbei ist?'

- 'Schon nicht mehr die Tendenz... Also, für meinen Begriff ist es nur noch eine Hilflosigkeit, also noch eine Grellheit draufsetzen, weil man eigentlich gar nicht mehr weiß, was man sonst machen soll. Ich sehe da eher eine Ratlosigkeit dahinter inzwischen.'"

(Gespräch mit WM am 16.6.1997)

Ratlosigkeit und Unsicherheit, um das noch hinzuzufügen, äußerte auch schon sogar Gustaf Gründgens um 1950, in einem Brief an den Berliner Oberbürgermeister Ernst Reuter: "Mein Talent zum Theater besteht darin, daß ich konsequent die Behauptung aufstelle, 2 x 2 sei 4. Ich tue das allen genialen und genialischen Gegenbeweisen zum Trotz."

(Gustaf Gründgens, Briefe/Aufsätze/Reden, a.a.O., 212)

Gründgens schreibt das nach dem Eindruck der Erwartungen Berlins im Falle seiner Rückkehr als Intendant des neugebauten Schillertheaters: "(...) ich fürchte ein bißchen, daß meine Art, Theater zu machen, zu simpel und einfallslos ist, um in der heutigen Situation als ein Fortschritt gewertet zu werden. Mir fällt weder ein, dem Carlos ein drittes Bein aus Pappe anzukleben, noch 'Romeo und Julia' bei geschlossenem Vorhang zu spielen. So etwas Ähnliches muß man ja wohl tun, wenn man künstlerisch taufrisch erscheinen will. (Ich will es übrigens überhaupt nicht.) In den Tagen, in denen ich in Berlin war, las ich von einer Aufführung, in der die Schauspieler über Lautsprecher sprachen und nur im Spiegel zu sehen waren."

(GG - Boleslaw Barlog, 11.5.1950, in: Gustaf Gründgens, Briefe/Aufsätze/Reden, a.a.O., 213)

Der weitere Weg von Gründgens hat dokumentiert, wie viel Raum seine Verweigerung dem Theater geboten hat: - Arbeitsmöglichkeit einer ganzen Theatergeneration, zu der, an vorderster Stelle, Willi Schmidt gehörte -, und läßt den Schluß zu, daß jede Weigerung dieser Art, nämlich seine Prinzipien nicht zu leugnen und sich nicht an den Trend anzuhängen, den widerstandslosen Weg nicht zu wählen -- ((das ist ein schön doppeldeutiger Ausdruck, da das Adjektiv sowohl den Gegebenheiten des Weges wie auch dem Wesen des Gehenden beigeordnet werden kann)) --, daß also jede Weigerung dieser Art Raum schafft, Raum behauptet, in dem sich dann etwas entwickeln kann; - während das Gegenteil jeder Störung Tür und Tor öffnet, jedem Fremdinteresse, und eine gesunde Entwicklung gerade unterdrückt; eine gesunde Entwicklung jedenfalls d e r Spezies, die man sich zunächst möglichst ungestört entwickeln lassen will.

Hans Caninenberg:

"Also, ich habe ja nun als sehr, sehr strapaziös empfunden, die Absichten des Autors zu verwirklichen, so wie es dasteht, das ist gerade schwer genug. Und ich finde eigentlich, das, das zu verdrehen, ist leichter, ist viel leichter. Das ist ja... da kannst du ja machen, was du willst. An eine Partitur bist du ja dann gar nicht mehr gebunden. Das hat man in der Musik nicht machen können. Da geht es einfach nicht. Und da ist ja der Gegenbeweis. Oder ist das keine Kunst mehr? - Man hat die Kunst aufgegeben."

(Gespräch mit WM am 16.6.1997)

Man könnte auch sagen: Man hat den Idealismus aufgegeben.

Walter Ruppel erlebte die Entwicklung folgendermaßen und macht damit die Spaltung nach 1968 noch einmal deutlich: "'Wenn ich mir vorstelle, ich muß nun heute, das können Sie verstehen, ich meine, wenn man mit Rudolf Noelte, Willi Schmidt, Heinrich Koch umgegangen ist, und dann erscheint mit einmal ein Knabe, eine Generation jünger, wie Claus Peymann, da kann ich nur weglaufen. Der ist so anders... ja. (...)'

- 'Peymann ist ja fast auch schon ein Mann von gestern.'

'Ich weiß nicht, was da kommt. Am schlimmsten ist diese Zwischengeneration, also diese Generation, die

nach den Genannten kommt. Eben wie, ach, dieser Neuenfels, das ist ja für mich alles ein, ein... Da schaudert's mich nur.'"

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

- Und bezogen auf Willi Schmidts Inszenierung von O'Neills FAST EIN POET -: "Für die Schauspieler war es auch sehr gut zu wissen: Da ist ein Regisseur, der, wenn er uns besetzt hat, können wir davon ausgehen, daß er uns mag, daß er uns liebt. Und da ist die Zusammenarbeit offen und fair und nicht begleitet von irgendwelchen Rankünen und Querelen und Kabalen und Intrigen, so was gab's gar nicht. (...) Hatte man auch gar keine Zeit dazu. Das ist einfach... Und diese elenden Debatten, die es dann immer später gab. Und dann, stundenlang wird diskutiert und dann wird endlos Meinungen verkündet. Und der meint das und jener meint dieses. Und dann heißt es, dann müssen die Meinungen auf einen Nenner gebracht werden. Und dann kriegen sie sich alle in die Haare. Und das ist, wenn starke künstlerische Persönlichkeiten tätig sind, dann wird das getan, was die sagen. Und wenn man etwas anderes will, dann sagt man das - in Klammern: in höflicher Form - und dann wird das berücksichtigt."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Auch in diesem Verhalten zeigt sich noch einmal, daß Willi Schmidt 1984, zur Zeit von FAST EIN POET, schon ein Regisseur der alten, abtretenden Generation gewesen ist.

Die Verwandlung, die für Willi Schmidt das wesentliche Signum des Schauspielers war, setzt Vertrauen voraus. - Willi Schmidt sah auch d i e s e s Vertrauen im Theater schwinden: Die Vermeidung: anderen als Wachs in ihren Händen zur Verfügung zu stehen, weil diese Voraussetzung dafür, das Vertrauen, kaum noch gegeben war. In der Musik ist diese Entwicklung nicht aufgetreten, da der Musiker nicht sein eigenes Instrument ist; - die Macht des Dirigenten ist anscheinend kleiner als die des Regisseurs. - Es handelt sich um einen Vorgang der Individuation, die nicht zu verwechseln ist mit dem Individualismus, der fast ein Beleg für das Gegenteil darstellt, indem er ein Streben nach Eigenständigkeit zur Ersatzreligion erhebt und damit eine Gegenkraft zu allen Kollektivierungstendenzen schafft, ein Streben, das derjenige nicht nötig hätte, der bereits individuiert wäre.

Werner Krauß (1884-1959) wurde Schauspieler, um nicht "er selbst" sein "zu müssen", ein Schauspieler mit geradezu sprichwörtlicher Verwandlungskraft, dergestalt daß man sagte, er könne sogar seine Augenfarbe nach Bedarf wechseln. Wenn Schauspieler meiner Generation - der "dritten Generation", wie Friedrich Luft sie genannt hat und seine Zählung mit dem Kriegsende 1945 beginnt (108) - äußerten, sie seien Schauspieler geworden, um "sie selbst zu werden", also gerade k e i n e Rolle mehr spielen zu müssen, dann zeigt auch das Ende des Schauspielerstandes an - jedenfalls s o , wie wir ihn kennengelernt haben, wie er beispielsweise im "Wilhelm Meister" gezeichnet wurde, mit einem Anteil von gauklerhafter Unbekümmertheit.

- Diese Unbekümmertheit bekommt aber einen nicht ganz unwesentlichen Schatten - und zwar gerade durch ein Beispiel an dem von allen Beteiligten glorifizierten Preußischen Staatstheater am Gendarmenmarkt, wenn man zur Kenntnis nimmt, was Elisabeth Flickenschildt über ihre Arbeit an dem Haus überliefert hat. Sie probierte die Mutter Wolffen im "Biberpelz". Regie führte Fehling. Premiere war der 3.12.1942. - Die Proben waren voller Harmonie verlaufen, verbindlich und anregend von allen Seiten: "Ich ging mit größtem Vertrauen in die Premiere. Ich war vollkommen ohne Angst, bester Laune, obwohl ich eigentlich gar nicht der Typ war, diese Rolle zu spielen (...) An diesem Abend erfuhr ich etwas Entscheidendes. Als das Stück begann, spielte sich etwas anderes ab, als vorher auf den Proben besprochen und verabredet war. Ich war naiv, taumelte in alles hinein wie in ein unbeschreibliches Vergnügen - und die Kollegen spielten ihre Rollen und das Stück. Wie auf Verabredung war alles plötzlich anders. Die Pausen, die sie machten, waren plötzlich viel größer als vorher. Ihre Auftritte gewannen eine größere Bedeutung und klarere Schärfe, ihre Diktion war schneidender, schärfer, gefährlicher. Sie hoben das ganze Stück auf eine glatte blanke Ebene (...) Ich blieb auf der Strecke (...) Ich war beschämt, kam mir verraten und verlassen vor. Fehling meldete sich zum Schluß nur ganz kurz, Gründgens kam herein und lächelte, und ich ging allein nach Hause. (...) Mit letztem Mut stieg ich die Treppen zu meiner Wohnung hinauf; dann blieb ich auf der obersten Stufe vor der Tür sitzen. Ich hatte nicht mehr die Kraft, die Tür aufzuschließen und hineinzugehen."

(Elisabeth Flickenschildt, Kind mit roten Haaren, a.a.O., 30 f.)

In dieser Stimmung des Betrogen- und Ausgeschlossen-Worden-Seins blieb die Flickenschildt anschließend. Bis nach einiger Zeit, nach einer Aufführung, Franz Weber, der schon in den 20er Jahren bei Fehling gespielt hatte und zu dessen Lieblings-Schauspieler-Typen gehörte, sie bis zu ihrem Wagen begleitete und ihr sagte - und damit den Bann brach: "(...) det is an allen Königshöfen jleich, und nu schlaf mal schön!"

(Elisabeth Flickenschildt, Kind mit roten Haaren, a.a.O., 31)

Hier kann also von "gauklerhafter Unbekümmertheit" nicht die Rede sein - oder erst wieder später - auf einer höheren Ebene. Erst auf dieser Ebene kam dann das zustande, was alle, die am Staatstheater waren und sich später über diese Zeit geäußert haben, hervorhoben: ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl, das sie sich als 'Insel' vorkommen ließ - und wie es selbstverständlich auch für Willi Schmidt das prägende und zu erhaltende Erlebnis war. - Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit wurde von Gründgens anläßlich der Schließung der Theater noch einmal am 6.9.1944 betont ausgesprochen: "Wir sind nie getrennt gewesen - und wir werden zusammenbleiben. (...) Sehen wir uns noch einmal um in diesem heiligen Raum, dem wir unser Leben geweiht haben. (...) Bleiben wir, was wir sind: M i t g l i e d e r d e r S t a a t l i c h e n S c h a u s p i e l e ."

(Gustaf Gründgens, Abschied vom Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, in: Gustaf Gründgens, Die Wirklichkeit des Theaters, a.a.O., 136 f.)

Widerstand, einen Rest von Insel in sich selbst weitertragen, die 'andere' Wirklichkeit auf ein Minimum zusammengeschrumpft; weiterleben in der Opposition und durch die Opposition, eine Haltung, die Willi Schmidt nach 1968, vor allem nach seinem Labiche-Mißerfolg in Stuttgart 1971, auch wieder annehmen wird. Diese Opposition geht auch aus Willi Schmidts Kommentar zu Gründgens Abschiedsrede aus dem Staatstheater hervor: "Deutlicher konnte er (= Gründgens) die Distanz nicht formulieren, die ihn und uns von den Maßnahmen eines brutalen Regimes trennte (...)"

(WS, Gustaf Gründgens oder das Spiel mit der Macht, in: Christ und Welt, 10.12.1965.)

Mit den "Maßnahmen eines brutalen Regimes" ist die Schließung der Theater gemeint, die, wie Willi Schmidt es oft formuliert, im Zuge des totalen Krieges stattfand. ((Und mit 'totalem Krieg' ist nicht etwa zynisch gemeint, was die Worte ja auch hergeben könnten, daß es nun zu einem unvorstellbaren selbstausgelösten Inferno kommen sollte, sondern zu einem bis ins Letzte und Kleinste durchorganisierten Kriegseinsatz; so jedenfalls war dieser Begriff von Goebbels gemeint, wie man seinen Tagebüchern entnehmen kann. (109)) - Aber man muß hier zweierlei unterscheiden: Die berühmte Rede von Goebbels im Sportpalast fand bereits am 18.2.1943, zwei Wochen nach der Kapitulation in Stalingrad statt, eine Rede, die die Bevölkerung aufrütteln und so, durch diesen 'Druck der Straße', auf die trägen staatlichen Institutionen wirken sollte. Es wurden danach auch Dienstverpflichtungen in größerem Umfang vorgenommen, die den bis dahin unterhaltenen Versuch, der Bevölkerung ein Leben vorzublenden und zu ermöglichen, das noch einigermaßen friedensähnlich war, weitgehend aufhören ließen. - Weniger bekannt aber ist, daß am 25.7.1944 - im Zuge der sich verschlechternden Frontlagen und vermutlich auch als eine Reaktion auf das mißglückte Attentat nur fünf Tage zuvor - ein Erlaß Hitlers über den totalen Kriegseinsatz erging, die sog. 2. Proklamation des 'totalen Krieges', mit dessen Organisation Goebbels beauftragt wurde. Goebbels ließ am selben Tag u.a. im Film-Kurier Nr. 68 verbreiten, "daß in Zukunft während des Krieges nur der Film und der Rundfunk der Öffentlichkeit die kulturellen Werte liefern werden. (...) und es werden keine Bücher der Belletristik, keine Zeitschriften über Kunst und Kultur und so weiter erscheinen."

(zitiert nach: Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Henschelverlag Berlin, Bd. 4, 1939-1945, 242)

Diese 2. Proklamation schloß auch die Theater mit ein. Das Theaterleben bildete insofern eine Ausnahme von eineinhalb Jahren.
- Steckt nicht auch eine gewisse Wehleidigkeit in Willi Schmidts Text oder etwas wie Selbstmitleid, das hier noch einmal die Spannung deutlich macht zwischen der brutalen äußeren Welt und der 'Wirklichkeit der Kunst' - die letztlich nun durch die äußere Wirklichkeit, vorübergehend jedenfalls, aus dem Weg geräumt wurde? - Die Kränkung des Schwächeren, in dieser Sache Wehrlosen? ((-Auch hier wäre die

Möglichkeit für eine abzweigende Untersuchung gegeben, wie es sich vergleichsweise in London während des 2. Weltkriegs verhielt, wie in Paris, wie in den USA oder Japan oder Italien, wie in betroffenen Ländern überhaupt; wie zu früheren Zeiten - von der Antike aufwärts? - Hier nur als Wegkreuzung zu vermerken. - 110)) Es ist auch dieses Opfergefühl, das den Zusammenhalt der Staatstheater-Beschäftigten mitgeformt hat, auch wenn das nie direkt ausgesprochen wird. Und dieses Opfergefühl bleibt in Erinnerung und bestimmend für die Konzeption des dann eigenen Theaters.

- 1980 äußert Willi Schmidt in einer Rede: "An dieser Stelle kann und will ich mein persönliches Credo nicht umgehen: es bezieht sich auf die Autonomie der Bühne, auf dieses Aktionsfeld der von Vorurteilen freien Denkart, das ich nicht eingeengt sehen will von Doktrinen."

(WS, Ansprache als Einführung, in: Willi Schmidt und sein Kreis/ Leben und Arbeit für die Bühne, Ausstellungs-Katalog hg. v. Peter Hopf, Bezirksamt Wedding, Berlin, 1980; o.S.)

Zur Erinnerung: Zuckmayer sagte über Gründgens:"(...) völlige Vorurteils- und Bedenkenlosigkeit (...)"

(Carl Zuckmayer, Der Schauspieler Gustav Gründgens, in: FAZ, 22.1.2002)

- Willi Schmidt wurde also mit dem von Gründgens geführten Staatstheater demnach der ideal-entsprechende Entwicklungsraum geboten.

Siegmar Schneider hat einen großartigen, bedeutenden Brief an Willi Schmidt geschrieben, in dem er sich 3 Wochen nach Gründgens' Tod mit dessen Wirken auseinandersetzt und auf dieses Zusammen-gehörigkeitsgefühl eingeht:

"(...) Am kommenden Montag mißt die Zeit drei Wochen, seit uns die Nachricht von G.G. durchs Herz fuhr. Ich wurde gerade in die Röntgenstation, zu der mich eine unerwartete und plötzliche Nierenkolik aufforderte, gebracht und hätte in meinem Zustand, beim Rot der Beleuchtung, beim Anblick des lederüberschürzten Kittelweiss' der medizinischen Prüfer und ihrer Schutzbrillen-Augen denkenmögen, ich sei in seine dritte - nun ganz imaginäre - Faust II inszenierung geraten!
-
(...) wie deutlich wurde es plötzlich: verwandt in geheimer Schicht... -
(...) Fühlte man sich mit ihm nicht unmittelbar unterworfen einer höheren Instanz - deren von ihm geschaffene Präsenz einem das Äußerste an Verantwortung im Bereich des Theaters abverlangte? (...) Damit hob er ihn auf seine Ebene (...) Preußisches Staatstheater am Gendarmenmarkt! Welche Fackel, welche Vollendung, welche Absolutheit in jedem Gestaltungsprozeß und seinen Ergebnissen sprach man mit diesem Begriff aus."

(Siegmar Schneider - WS, 25.10.1963)

Siegmar Schneider schreibt hier aus dem Rückblick einen verherrlichenden Brief über das Staatstheater am Gendarmenmarkt. Spricht darin von Gründgens' „inspirierender Führerschaft", der fähig war, aus jedem Mitarbeiter einen „Partner" von Würde zu machen, - zumindest ihm dieses Angebot zu machen, unter dieser Bedingung an seinem Theater mitzuarbeiten. Siegmar Schneiders Brief hat auch die Funktion, das durch den Tod nun Verlorene noch einmal festzuhalten, festzuschreiben, auch insofern ist dieser Brief bedeutungsvoll. Und es wird deutlich, daß Siegmar Schneider ganz offensichtlich sozusagen an der Diaspora des Staatstheaters leidet. -
Peter Michalzik indes erklärt das Zusammengehörigkeitsgefühl am Staatstheater auf etwas andere Weise: "Gründgens' vor allem im Dritten Reich enorm exponierte Position war nur durch eine gewitzte Geistesgegenwart möglich, die darauf vertrauen konnte, in einer unvorhergesehenen Situation schon einen Ausweg zu finden. Anekdote und Gerücht, vage Mitteilungsformen, wurden bei Gründgens zum Kitt einer Gemeinschaft, die meinte, ihre Identität im Zusammenhalt und durch Gegensatz zur feindlichen Umgebung finden zu können."

(Peter Michalzik, Gustaf Gründgens... , a.a.O., 19)

- Karl Vibach spricht in einem Fernsehportrait über Gründgens von einem 'rembrandtschen Halbdunkel', das ihn umgeben habe und auch seine nächsten Pläne am Theater immer nur ahnen ließ. (111)

So widerspricht diese 'vage Mitteilungsform' deutlich dem, wie Gründgens sich die Bühne vorstellte und

was auf ihr und wie stattzufinden habe: nämlich mit äußerster Klarheit und Präzision, da er sich als einen Feind alles Unklaren, Unkontrollierbaren, allzu Gefühlvollen betrachtete. (112) Das war auch Willi Schmidts Idee vom Theater; nicht nur, daß es gegen etwas stehe, worin sich immer wieder die 'andere' Wirklichkeit offenbarte, sondern auch, daß es präzise auszuführen sei; wobei die Präzision nicht nur in der genauen Sprache, sondern dann vor allem in der einwandfreien Choreographie zu verwirklichen war. Deswegen der Schmerz Willi Schmidts, wenn diese Ziele weder eingehalten noch verwirklicht wurden. Die vielen Äußerungen, die Willi Schmidt über das 'moderne Theater', das 'krudere', das ihn links liegen ließ, gemacht hat, sind Zeugnisse - es ist nicht zu pathetisch, es so zu formulieren - eines Sterbeprozesses; es geht hier nicht nur um den Schmerz über die erzwungene Außenseiterschaft, sondern darum, mit ansehen zu müssen, wie die eigene Lebensgrundlage, der Ersatzkörper, damit auch der eigene Lebensraum entwendet und zerstört wird; es geht um die Zerstörung 'der anderen Wirklichkeit' und damit um die Bedrohung: der realen Wirklichkeit künftig wehrlos, schutzlos ausgeliefert zu sein.

Willi Schmidt: "Angesichts all dieser Ungereimtheiten, Scheußlichkeiten, ästhetischen Schrecknisse (...) soll man n i c h t am gegenwärtigen Niveau des (...) Theaters verzweifeln?"

(WS-BD, 26.2.1983)

Und Willi Schmidt stellt halb betrübt, halb sarkastisch fest, daß jene Aufführung aber, die hier Anlaß seines Klagens ist, bei der Presse ein Erfolg gewesen sei! - Auch das könnte man zum Thema "Regulativ", dessen Begriff Willi Schmidt verwendete, ergänzen, daß eben die Presse nicht mehr die unerbittliche und letztlich unbestechliche Kraft gewesen ist, die sie, gerade in Berlin, einmal war, wie man mit Genuß feststellen kann, wenn man sich Bücher wie Günther Rühles "Theater für die Republik" (Ff./M. 1967) oder Hugo Fettings Sammlung "Von der Freien Bühne zum Politischen Theater" (Reclam/ Leipzig 1987) näher anschaut.
Ihre Unbestechlichkeit verlor die Kritik, als sie auf keinen Fall 'unmodern' erscheinen wollte, als das gesellschaftspolitische Theater Anfang der 60er Jahre allmählich begann; bezeich-nenderweise nach dem Mauerbau nämlich - (Hitlers Zweifrontenkrieg, wenn man so will, der die Entstehung der beiden deutschen Staaten und den Ost-West-Gegensatz ermöglicht hatte, wurde nun gewissermaßen auf oder in die Menschen übertragen, weil Bewegung auf andere Weise nicht mehr gewährleistet war).Der Grund für diesen Wegfall der Kritik, der kritischen Unabhängigkeit, ist also darin zu suchen, daß es sich hier um eine gesellschaftliche und sozusagen menschheitliche Entwicklung gehandelt hat, nicht lediglich um eine vorübergehende modische Erscheinung, - wie weiter oben bereits zu zeigen versucht wurde. Ein Titel wie Curt Riess' "Theaterdämmerung oder das Klo auf der Bühne" (Hamburg 1970) bedeutet eigentlich eine Verharmlosung des Gegenstandes, weil es unterstellt, es handle sich doch im wesentlichen um eine Mode, die es zunächst aber nicht war, sondern erst dann dazu wurde, als die zahllosen schwächeren Talente samt Scharlatanen, die jede Konjunktur mit sich bringt, sich die neue Richtung äußerlich aneigneten; ein Prozeß, der sich dann verselbständigt hat. - Ein Titel wie der von Riess zeigt, daß hier bereits vor 1970 ein routinierter Standard sich offensichtlich breit gemacht hatte.

Willi Schmidt: "Wann S' aber bedenken tun, gütigst, wie das, was S' da oben anschaun, gelts, mein Metier, mein Leben, mein Ein und Alles ist, Sie könnten auch sagen: meine einzige große Liebe, dann werden S' gwiß auch erkennen, wie mir zumut ist angesichts des abgetakelten Wracks, vor dem jetzt der Vorhang aufgeht."

(WS-BD, 26.2.1983)

Der Gebrauch mundartlich eingefärbter Worte, eine Technik, die Willi Schmidt häufiger benutzt, ist nicht nur eine Sache des Spiels, sondern der Distanzierung, - die dann umso größere, freimütigere Geständnisse ermöglicht, nachdem der mundartliche Graben erst geschaffen wurde:

"Seltsam (...) man sieht uns kaum noch im Parkett (...) dreimal haben wir's in der Volksbühne versucht, es aber jedesmal nur bis zur Pause ausgehalten. Wenn ich denke, wie unendlich wir uns nach 1945 mühten, dem Theater wieder den Rang zu geben, den es vor dem unseligen 'Dritten Reich' besaß, - und Barlog wußte sehr genau, welche Tradition er zu verwalten hatte, - und wie es nun jenseits der Rampe zugeht, wo einem alle Mittel zur Verfügung stehen, man sich nicht mehr mit acht verrosteten Scheinwerfern zu begnügen hat, wie 'damals' im Schloßparktheater, - wenn ich, wollt ich sagen, mich dessen erinnere und die unbändige Freude dazuzähle, die uns ergriffen hatte bei der Möglichkeit, endlich wieder unzensiertes, unbeaufsichtigtes Theater machen zu können - und nun sehe, wie diese göttliche Freiheit mißbraucht wird, dann werd ich sehr traurig. Ist es denn wirklich so, daß nur in Notzeiten und

unter Entbehrungen die Kunst, in welcher Form auch immer, ihre Erfüllung findet."

(WS-BD, 27.6.1988)

Die letzte Frage kann auch hier nicht beantwortet werden. - In dieser Äußerung steckt ja auch das Bedauern Willi Schmidts, nicht in einer leichtere Zeit hineingeboren worden zu sein, so wie ihm die damalige Gegenwart als eine leichtere Gegenwart offensichtlich erschien. - Vielleicht wäre es heute, das als Ergänzung, ein zweckmäßiges Regulativ für das Theater, für die Spielleiter eine Umsatzbeteiligung einzuführen.

Interessant ist aber noch ein Zweites: Denkt man an den Brief Siegmar Schneiders zurück, so bedeuten die Äußerungen Willi Schmidts hier eine Absage an den Gipfel, der damals erreicht, aber nicht gehalten worden sei; denn Willi Schmidt sieht das Theater v o r 1933 als qualitativ höher an. Willi Schmidt erweckt den Eindruck, als habe er von 1933-45 unter einer Art Betäubung gelebt, außerhalb der Realität, die erst nach 1945 für ihn wieder angefangen habe. Das verwundert insofern -- wenn man darin nicht eine rhetorische Formel nur der Legitimierung erkennen will, die sich längst verselbständigt hat --, als Schmidt sein Debüt als Bühnenbildner im Mai 1933 hatte und danach noch 75 weitere Ausstattungen bis zur Schließung der Theater im September 1944 schuf; mithin eine für ihn sehr wichtige und produktive Theaterzeit. - Auch hieran aber zeigt sich deutlich die Spannung nochmals zwischen alltäglicher und 'anderer' Wirklichkeit, insofern, als diese für Willi Schmidt zwar beruflich sehr wichtige Zeit, in der er sein Handwerk beherrschen lernte und so, nach Traugott Müllers Tod, neben Rochus Gliese zum wichtigsten Bühnenbilder am Staatstheater wurde, daß hier gleichwohl die für Willi Schmidt unerfreuliche Zeit, also die äußere Wirklichkeit, einfach ausgeblendet wird. (!)

Besonders deutlich wird dieser konstituierende Gegensatz in dem nachfolgenden Geständnis, das fast so klingt, als sei das Theater eine Droge gegen die Wirklichkeit (gewesen), als sei es immerfort nur um dieses Rauschmittel gegangen und immerfort darum, dem realen Leben zu entfliehen, sich 'verzaubern' lassen zu können; eine bemerkenswerte Stelle: "Die 'große Schauspielerin', 'das faszinierende Mannsbild', - wo sind sie, daß man hinstürmen könnte und sich reinquetschen auf den hintersten Stehplatz, nur um sich von ihnen verzaubern zu lassen (...) Dergleichen hat es einmal gegeben. Ich hab's noch erlebt. Desterwegen bin ich 'zum Theater' gegangen. Weil ich daran teilhaben und vielleicht a weng dazutun wollte. Verloren, ach verloren!"

(WS-BD, 30.1.1989)

Und an anderer Stelle: "Es geht nicht darum, daß eine andere Generation nach anderen, (und sei es mir widerstrebenden), Ausdrucksformen auf der Bühne sucht, wären sie nur in sich überzeugend und im Ergebnis höchst effektiv.
Womit man aber konfrontiert wird, ist nicht die Aufforderung, sich einer 'neuen', in Gottes Namen 'revolutionären' oder jungen, ungebärdigen, ungeduldigen, experimentierenden Form der 'Darstellenden Künste' auseinanderzusetzen, - sondern was? Armseliger Dilettantismus.
Und da werde ich mir auch in Zukunft erlauben, das Ende der Darbietung nicht abzuwarten. ((113))
Schauspielerinnen und Schauspieler, die ihre Mittel nicht beherrschen, entweder unverständlich nuscheln oder unartikuliert brüllen, die weder gehen noch aufrecht sitzen (allenfalls, auch als Tänzer, am Boden kriechen) können, Regisseure, die nicht imstande sind, eines Stückes Inhalt plausibel zu vermitteln (...) zeitgenössische Interpreten dieser Art darf ich doch meiden?
(...)
Ein Theater nicht nur verärgert, sondern tieftraurig verlassen zu müssen, weil es 'da oben', wo eine Welt der Phantasie sich auftun müßte, so armselig zugeht, ist kein Vergnügen und bereitet einem nicht einmal das öde Hochgefühl, daß man selbst es besser kann. (...)
('Romeo und Julia' in der Volksbühne ((17.3.1988; Regie: Christof Nel)) war so trostlos inszeniert, daß es auf schlimme Weise verrissen werden mußte und alsbald wieder vom Spielplan verschwand. (...) als Romeo auf eigens für ihn leergeräumter Bühne aus der Tiefe auftrat, erschrak ich, hoffte noch schwach, es werde vielleicht sein armer, kleiner, hiefriger Diener sein, der ihm, ein genialer Regieeinfall, vorangeschickt wurde, seinen Herrn, den klassischen Liebenden par excellence ins rechte Licht zu rücken. Er war's aber tatsächlich selbst - und blieb es den ganzen langen Abend."

(WS-BD, 1.8.1988)

Zur Ergänzung: Willi Schmidt hat ROMEO UND JULIA 1947 mit Horst Caspar in der Titelrolle inszeniert

und sich mit der ersten Begegnung der beiden Titelfiguren in einer Rede über den "Vers auf der Bühne" (1954), in dem er die Struktur des Sonetts entdeckt hatte, intensiv auseinandergesetzt.

"Ich versage mir der Beispiele mehr. Wünschte nur, ich hätte mich deutlich gemacht. (...) Daß die Bühne die sich verändernden sozialen Bedingungen eines Zeitalters nicht spiegele, - nein das ist unmöglich, oder sie müßte sich mit den Idiotien der Operette begnügen. Aber sie muß, um es bis zur Ermüdung zu wiederholen, ihre Mittel beherrschen, oder der Vorhang soll gefälligst zu bleiben.
Unser Freund Goethe sagt es so:
'Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben; vom Pfuschen nie'
Wär ich Intendant, ich ließ' es in jeder Schauspieler-Garderobe an die Wand heften."

(WS-BD, 1.8.1988)

In diesen Briefseiten steckt noch einiges an Humor und Freude an den eigenen Formulierungen.
Dieser Humor verliert sich mit der Zeit jedoch. Noch steckt darin die Wahl. Wenn 1993 die Staatsbühnen geschlossen werden, ist es zu dem gekommen, womit hier noch 'gedroht' wurde, in Anführungszeichen.

Es ist nur folgerichtig, wenn Willi Schmidt dann schreibt: "Wäre ich jetzt auf der Suche nach einem Beruf: das Theater als Arbeitsfeld würde ich mir gewiß nicht wählen. Ich bin doch froh, sehr alt zu sein."

(WS-BD, 28.10.1990)

So radikal, wie das hier formuliert wird, ist Willi Schmidt indessen nicht, was sein Leiden am Theater angeht; es gibt auch noch kleine Aufschwünge - und einen gewissen Stolz auf seine Lebensleistung, wie folgender kurzer Bericht von seiner Rückfahrt aus Ahrenshoop im Winter 1992/93 deutlich macht:

"Der Zug blieb noch eine geschlagene Stunde stehen, zockelte dann im Schritt-Tempo nach Lichtenberg, kam alles in allem mit vier und einer halben Stunde Verspätung an. Ohne daß ich es wußte, waren die beiden anderen Mädchen im selben Wagen. Deren eines entdeckte mich, fragte, ob ich nicht in ihre Gesellschaft kommen wolle; nahm es nicht übel, als ich antwortete vielen Dank, aber ich bliebe lieber allein. (...)
Da die Fahrt an Trödelei zunahm, kam das Mädchen zurück - und ließ sich, aufmerksam zuhörend, viel vom Theater erzählen. Ich glaubte zu spüren, wie sie mich um einen Beruf beneidete, der ein ganzes, langes Leben ausfüllt."

(WS-BD, 16.1.1993)

Erst mit der Schließung der Staatsbühnen im Sommer 1993 geht Willi Schmidts Leiden am Niedergang des Theaters zuende; aber in einem anderen als dem von ihm erhofften Sinne: Er hat die Schließung der Staatsbühnen ((ähnlich wie Erich Schellow)) letztlich nicht überlebt. Denn einen neuen Anfang, der sich 1994 mit einer Szenischen Lesung im Theater des Neuen Palais in Potsdam geboten hätte, hatte - denn er hatte mit den Vorbereitungen zu dieser Arbeit bereits begonnen -, erlebte er nicht mehr.

Damit hier Willi Schmidt aber nicht immer allein dasteht, soll noch an einen anderen Theaterkünstler erinnert werden, den Schauspieler Hans Brausewetter, der insofern noch gegenwärtig ist, als er auch im Film viel gearbeitet hat. - Gründgens hat über Brausewetter erzählt, daß er sich am Vorabend seines Todes bei ihm beklagte, - Berlin war schon von den Russen eingeschlossen und das Ende des Krieges nur noch eine Frage von Tagen: "Mein Gott, wir hatten so viel Talent, f ü r Etwas zu sein, und haben unser ganzes Leben damit verbracht, g e g e n Etwas sein zu müssen." (114)
Es steckt Resignation über das Leben an sich darin; und in dem Moment, wo hier der Kampf gegen die äußere Realität aufgegeben wird, bricht am nächsten Tag die tödliche Verwundung ein. Darin hat, zumindest das historische Leben, immer bestanden - und es fragt sich, ob ein anderes überhaupt auf längere Zeit möglich ist -, also im Widerstand, in dem Kampf gegen die größere Hülle um uns herum; gegen die uns umgebenden äußeren Mächte, wie immer man sie benennen will. Und das erinnert noch einmal an den Vergleich, der in Barlachs "Armem Vetter" - diese Arbeit einleitend - vorgestellt wurde; und dessen Aussage Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels ist, weil es sich für Willi Schmidt um das zentrale movens und agens handelt, nämlich um die Spannung zwischen zwei Wirklichkeiten: einer unumgänglichen äußeren, - oder sagen wir: umgänglichen, aber nicht dauerhaft vermeidbaren -, und einer der Vorstellung und Phantasie und nicht zuletzt der Behauptung, woraus die eigene Selbstbehauptung

erwachsen kann, die sich bei Willi Schmidt bis zum Lebensende, wenn auch im kleiner werdenden Raum, in den verschiedensten Notizen ausgedrückt hat: "(...) läßt man die früh vergreisten junge Leute am besten mit sich allein. Wer 'Bildungsgut' gleich mit 'sogenanntes' versieht, wem angebliche Klassiker nur zur Parodie dienen, mit einem solchen kann man kein Gespräch führen."

(WS-BD, 4.6.1991)

Es ist beachtenswert, daß hier von dem an Jahren weitaus Älteren den eine oder zwei Generationen Jüngeren der Vorwurf der Vergreisung gemacht wird; was noch einmal ein Hinweis darauf ist, daß sich Entwicklungen seit 1945 ergeben haben, die von den bis dahin üblichen deutlich abweichen, da es sich hier um seelische Entwicklungen handelt, im ganz wörtlichen Sinne: um Entweichungen, nämlich aus der bisherigen Lebensenge, um Entfaltungen und damit verbunden um Erkenntnisprozesse, die den Jüngeren ermöglicht wurden und die sie den Älteren gegenüber in Vorteil versetzten, (- zweifellos gingen mit dieser Entwicklung auch kulturelle Verluste einher), weil die Lebensumstände für jene nicht gleich waren; nicht nur durch die äußere Sicherheit und Geborgenheit: Nie vorher hat eine Jugend gegen die ältere Generation aufstehen können mit einem solchen berechtigten Vorwurf, der die Jugend erst kollektivierte und ihr dadurch Größe und Kraft gab, da er die ältere Generation a priori und pauschal ins Unrecht setzte; wobei 1968 der Vorwurf der Korrumpierung durch den 'tausendjährigen Muff unter den Talaren' der jungen Generation zufiel, weil sie das Geschichtsbuch weiter gelesen hatte als die selbst betroffene Generation vor ihnen. Zweifellos steckt gerade darin der mögliche Kritikpunkt: daß mit dem Wissen um das Ende schon der Anfang verurteilt wird; womit eben auch die Chance vergeben wird, den historischen Prozeß zu begreifen. Es steckt hierin noch einmal deutlich das Charakteristikum der Antithese, die noch forttreibt; während das Verstehen oder gar d a s V e r s t ä n d n i s , Zeichen der Synthese, lähmt, wenn auch beendet; den historischen Kampf, die 'Vergangenheitsbewältigung' beendet, die vor allem den Nachgeborenen aufgegeben war und ist und sie dadurch, in der Ausläuferschaft, noch historisiert. - Dieser gemein-gesellschaftliche Prozeß spiegelte sich in der Welt des Theaters, das so, in seinen Aufspaltungen und Konfliktstellungen, noch einmal seine überkommene Aufgabe, ein menschlicher Spiegel zu sein, wissend oder nicht - das gilt auch für Willi Schmidt - , erfüllte. - Die letzte Szenische Lesung, die Willi Schmidt auf eine Bühne bringen konnte, war WILHELM MEISTERS THEATRALISCHE SENDUNG, im Oktober 1992. Hier drückt sich noch einmal - eigentlich überraschend - die Spannung aus: Die ’reale Wirklichkeit’ ist inzwischen, seit seiner Verstoßung, den Staatlichen Schauspielbühnen Berlins zugeteilt worden (wie es sich in den letzten Äußerungen Willi Schmidts bereits anzukündigen begann), während sein Gegen-Raum der 'anderen' Wirklichkeit immer mehr zusammenschrumpft wie eine Nahrung, von der man zehrt, die nicht mehr nachwächst. - Selbst seine Briefpartnerin, seine ideale Zuschauerin, erfüllt mit ihrer Rückmeldung nicht seine begierigen Erwartungen:

"(...) Kein Wort darüber, daß diese 'Szenische Lesung' möglicherweise eine Gegendemonstration gegen den Unflat gewesen sein könnte, der derzeit auf Berlins Schauspielbühnen mit den 'Klassikern' angestellt wird. (...) Kein Kommentar zu der uns entzückenden, aufmerksamen, anteilnehmenden Zustimmung des Publikums, das, wie uns schien, zum Ausdruck bringen wollte, wie begierig es nach Darbietungen dieser (subtilen) Art ist."

(WS-BD, 14.10.92)

Willi Schmidts Abgang vom Theater ist ein sehr genaues, fast schmerzlich-genüßliches Beobachten und Miterleben dieses Verdrängt-Werdens und Untergehens. Seine Briefpartnerin hat ihm, man wird darin einen Schritt der Emanzipation sehen, und nicht zu seiner Freude, geschrieben: "Sie haben eine Eigenschaft, die Ihnen das Leben sehr schwer macht! Sie können nie etwas genießen, ohne sofort Seufzer daran zu knüpfen, alles dahin! Verloren! Passé! Das läßt sich natürlich nicht ändern, aber wieviel verderben Sie sich damit!"

(BD-WS, 9.2.1989)

"(...) also, da muß ich schon an mich halten", so Willi Schmidt postwendend, " - Die Verallgemeinerung ist arg, das müssen Sie zugeben. Sie klingt, als sei unser langwährender Briefwechsel von meinem beständigen Gejammer über die elenden Zeitläufte unterminiert, das es mir verbietet, an des Lebens Überfluß teilzuhaben. Und wie langweilig, um nicht zu sagen anödend das doch sei: soll man zwischen den Zeilen lesen."

(WS-BD, 11.2.1989)

Auch wenn Willi Schmidt drei Monate später noch einmal auf diesen Brief zurückkommt und sich nun gegen solche Einmischungen verwahrt, kann man sich doch ihrer Beobachtung nicht ganz verschließen, ebenso wie man die Richtigkeit und Treffsicherheit seiner Analyse nur bestätigen kann. Deswegen ist man so erleichtert, wenn man Willi Schmidts Leben in schriftlichen Äußerungen an sich vorbeiziehen läßt, -- die künstlerische Produktion hat, wie gezeigt wurde, nur noch sehr eingeschränkt sein können, -- wenn man dann schließlich an diese Textstelle stößt, die, es muß noch einmal auf die Parallele hingewiesen werden, deutlich an Goethes "Tasso" erinnert, - vor allem wenn man im Gedächtnis hat, wie Claus Peymann ihn 1980 in Bochum mit Branko Samarovski in der Titelrolle inszeniert hat - :

"Sie fragen nach Ahrenshoop. - Wir haben tatsächlich in dem neuen Zuhause schon wohnen können (...) Am Ende hatte ich den Eindruck, daß die einzelnen Handwerker (mit denen sich über einen so langen Zeitraum hinweg ein beinahe freundschaftliches Verhältnis entwickeln konnte) den Ehrgeiz hatten, meinen Ansprüchen an 'makellose' Ausführung gerecht zu werden. (...) Seltsam, denk' ich, geht's in ein'm sein Leben zu: wenn das Theater, dem ich mein ganzes Sein gewidmet habe, aufhört zu existieren, ist 'da oben' ein Gehäuse entstanden, in dem man sich vor der Welt ohne Haß verschließen kann."

(WS-BD, 3.10.1993)

Das ist im Jahr der Schließung der Staatsbühnen geschrieben.

"Mein Arbeitsfeld hier hat ein amusischer Senat auf die brutalste Weise 'abgeschafft'. Die Staatlichen Schauspielbühnen Berlins wurden geschlossen, und deren Ensemble-Mitglieder hatten zu lernen, daß sie, was das Wohlergehen der Kommune angeht, ganz und dar überflüssig sind.
Daß man auf so infame Weise mit Theaterleuten umgehen könne, die Einiges zur künstlerischen Reputation dieser Stadt beigetragen haben, das war jenseits meiner Vorstellungskraft."

(WS - Elisabeth Hettwer, 22.1.1994)

Gleichzeitig äußert sich in den nächsten Worten die Distanz Willi Schmidts zu den amtierenden Theaterleuten: "Verächtlicher kann man die Gaukler wohl kaum behandeln, - und sentimentaler können sie kaum darauf reagieren. (115)
(...)
Ein erheblicher Teil meines 'Lebenswerks', wann S' mir dös Pathos ausnahmsweis erlaubn wolln, gell, war mit den Staatlichen Schauspielbühnen verbunden. Hat nichts bewirkt, verhindert auch nichts, ist umsonst getan."

(WS-BD, 11.7.1993)

An die Schauspielerin Maria Hartmann schreibt Willi Schmidt über die Politiker, die diese Schließung der Staatsbühnen verfügt haben: "Daß wir in deren Augen überflüssig sind, - was sie uns auf schonungslose Weise beibringen -, das wußten wir doch schon immer, nicht wahr?"

(WS - Maria Hartmann, 22.10.1993)

An dieser Passage fällt etwas Wichtiges auf: Es wurde im Zusammenhang mit Schmidts Szenischer Lesung des SIEGFRIED von Jean Giraudoux (1988) darauf hingewiesen, daß Willi Schmidt nun wieder von "uns" und "wir" reden konnte. - Auch jetzt und hier ist das wieder möglich. Es gelang Willi Schmidt nicht, tätig an die Staatsbühnen zurückzukehren, in ihren Kreis; nun, in der Negation allerdings, gelingt es noch einmal. - Man könnte auch das für eine Bestätigung der Theorie von Kleists "Marionettentheater" auffassen. - Wie weit dieser Schritt, wenn man es so bezeichnen will, - man könnte sonst auch sagen: sein "Abschied" von 1985 habe ihn zum letzten Mal zum Vorläufer gemacht -, Willi Schmidt selbst bewußt geworden ist, muß offen bleiben.

Genauso, ob und wie weit die Tatsache dieser neuen Verbindung, Schicksalsgemeinschaft, ein Trost war, vielleicht gar eine Ermunterung. ((Immerhin wäre ja auch denk- bar gewesen eine Schadenfreude, daß dieses Theater unterging, nachdem er selbst aus ihm beseitigt wurde. Daß sie überhaupt nicht in Betracht kommt, spricht noch einmal für die Noblesse Willi Schmidts, die ihm von so vielen Mitarbeitern nachgesagt wird; er kann unterscheiden: Nicht das Theater beseitigte ihn, sondern die nachfolgende Generation; und nicht unter dem zuletzt amtierenden Intendanten geschah dies, sondern unter dessen Vorgänger. Verloren war vor allem nun die Chance, dieses Fatum noch einmal umkehren zu können.))

"Deshalb: räumen Sie diesen Herrschaften bitte keine Macht über Ihr Selbstbewußtsein ein!"

(WS - Maria Hartmann, 22.10.1993)

Willi Schmidt selbst war dazu nicht fähig: Er räumte 'diesen Herrschaften' Macht über sein Selbstbewußtsein ein.

Ein Brief Ernst Schröders, am 16.2.1994 in Italien geschrieben, hat Willi Schmidt, der am 20.2.1994 starb, nicht mehr erreicht; er soll hier nicht unterschlagen werden, weil er noch andere Aspekte, die bei der Schließung des Schiller- und Schloßparktheaterkomplexes tatsächlich eine Rolle gespielt haben mögen, darin angeführt werden:

"Deinen genau stimmenden analytischen Sätzen über das Berliner Theaterleben darf ich Folgendes hinzufügen. Die Schliessung des Berliner Schiller-Theaters war der zwangsläufig historische Schluss-punkt, den die fanatischen Marxisten hüben und drüben erzwingen m u s s t e n , damit ihre jahrzehntelange 'Theatergeschichtsklitterung' vor der Nachwelt auch nur einigermassen bestehen kann.

Jetzt, da dies Theater tot ist, kann man die hundert und aberhundert Falschmeldungen nicht mehr auseinander dividieren, die lügenhaften Qualitätsentstellungen, die jahrzehntelang vom westdeutschen Feuilleton und der führenden Theaterzeitschrift ausgestreut wurden. Nun hat keiner mehr Interesse daran, wahrscheinlich auch keine Zeit mehr dazu, irgend etwas richtigzustellen: dies Theater sollte und musste geschlossen werden aus g e s c h i c h t l i c h e n Gründen - und es wurde geschlossen."

(Der Brief wird hier nicht kommentiert.)

Mit der "führenden Theaterzeitschrift" ist das Magazin "Theater heute" gemeint, das seit 1960 erscheint.

-- Die Abstimmung mußte dann noch einmal aus parlamentarischer Eitelkeit der FDP, die bei der ersten Abstimmung einfach angesichts ihrer geringen Sitzezahl übergangen worden war, wiederholt werden; die Würfel waren aber gleichwohl längst gefallen, man wird von einem abgekarteten Spiel sprechen dürfen, die Entscheidung wurde also nicht mehr überdacht. -

Die Gründe für und Zusammenhänge der Schließung der Staatsbühnen würden eine eigene Untersuchung erfordern und rechtfertigen. - ((Wozu diese Arbeit zweifellos einiges neue, bisher unveröffentlichte Material beitragen könnte.))
Es soll hier nur noch die eigene Beobachtung hinzugefügt werden: Daß manche Aufführungen am Schiller- oder Schloßparktheater die Chance gehabt hätten, 'Kultaufführungen' zu werden, wären sie beispielsweise an der Schaubühne herausgekommen; oder anders gesagt: daß die kritischen Maßstäbe, die man an die verschiedenen Theater legte, doch sehr unterschiedlich gehandhabt wurden.

Damit aber ist für Willi Schmidt seine Welt der 'anderen' Wirklichkeit beendet, gescheitert.

- Die reale Wirklichkeit hat gesiegt.

V. – VERKENNUNGEN -:

"Die Macht, die nicht vom Geiste kam, unterschätztest Du, wie viele Intellektuelle in der ganzen Welt geneigt sind, sie zu unterschätzen. Eine solche Macht wolltest Du nicht anerkennen."

So Gründgens zu Fehling an dessen 75. Geburtstag ((der mit diesen Worten auch noch einmal demonstriert, daß e r diese Macht nicht unterschätzte und gerade deswegen mit ihr umzugehen verstand, worin eine seiner wesentlichen Qualitäten als Intendant gelegen hatte). ((Den Umkehrschluß auf sich hat Gründgens in seiner Rede nicht genannt.))

(Gustaf Gründgens, Rede zur Feier von Jürgen Fehlings 75. Geburtstag am 6.3.1960 in Hamburg, in: Katalog der Gründgens-Ausstellung anläßlich seines 80. Geburtstags am 22.12.1979, a.a.O., 178)

Bei Willi Schmidt müßte man es umgekehrt formulieren: Daß er die Macht, die nicht vom Geiste kam, überschätzte. Dies bezieht sich auch auf die Möglichkeit zur Macht in ihm selbst, die Willi Schmidt vermied, und wenn, dann eher durch Inversion anwendete. Er berichtet, daß O.E. Hasse ihn einmal einen "sanften Diktator" genannt habe. ((Im Gespräch mit den Berliner Schülern, Anfang 1962))

Peter Matic, ein Schauspieler, der in vielen Szenischen Lesungen Willi Schmidts aufgetreten ist, kennzeichnete Schmidt als "von einer fast aggressiven Freundlichkeit", die einen eventuellen Gegner entwaffnete; hinzukam sein leises, behutsames Sprechen, das eine besondere Aufmerksamkeit erzwungen habe.

(Gespräch mit WM am 19.2.1998)

In einem Brief Willi Schmidts heißt es: "Zu lernen hatte ich (...) daß es eine spezifisch weibliche Art von Uneinsichtigkeit, Hartnäckigkeit, ja Tücke gibt; die mir die Zornröte ins Gesicht treibt, - ein Zustand, den ich an mir nicht gern habe (...) Es gibt Erfahrungen, die man besser nicht macht (...)"

(WS-BD, 10.9.1992)

Wie diese weitere Erfahrung aussähe, wird nicht gesagt. Die Herrschaft nicht ergreifen, (auch) die eigene Brutalität nicht leben, sondern vermeiden, die Macht nicht ausformen, sondern nach innen und unten staffeln? - Es gibt Fotos, auf denen Willi Schmidt, der einem liebenswürdig, humorvoll, aufgeschlossen, zart begegnete, ausgesprochen brutal aussieht, so daß man überrascht ist. ((Vgl. Werkkatalog zu EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT, 1976.))

Das wurde nicht zugelassen. Dazu kam es nicht. - Deshalb sein Leben in der I n n e n w e l t der Kunst, um es einmal so zu bezeichnen. Gründgens sagt einmal über seine Arbeit: "Mein Handeln in den letzten zwanzig Jahren war nie mehr von dem Gedanken, Kunst zu machen, allein diktiert, sondern mußte immer in Beziehung zur Realität gesetzt werden."

(Gustaf Gründgens - Harry Kahn, 15.9.1954, in: Gustaf Gründgens, Briefe/Aufsätze/ Reden, a.a.O., 88)

Und was Gründgens unter "Realitäten" verstand, kann man in seinem letzten Interview, mit Günther Gaus, nachlesen; gemeint sind vor allem politische Bedrohungen, die den Spielbetrieb beeinflussen, erschüttern, lahmlegen hätten können. Willi Schmidt hatte nicht den Betrieb an sich zu steuern und zu sichern – Intendanzangebote hat er nicht angenommen - sondern hatte sich nur zu wehren gegen Einschränkungen, die i h m der Betrieb bisweilen aufzuerlegen drohte. Das ist also alles i n dem Kunstraum, also eine Stufe darunter oder einen Kreis weiter innen gewesen. Dadurch fehlen bestimmte Berührungspunkte. Der Elfenbeinturm ist höher und abgeschlossener. Das befähigte Willi Schmidt aber gerade erst zu seiner zarten Tiefenstaffelung in der Kunst, erzeugte dadurch das 'Zauberhafte' seiner Inszenierungen und Bühnenbilder oder auch graphischen Blätter. Diese Abgeschlossenheit wird noch dadurch unterstützt, daß Willi Schmidt nicht politisches oder gesellschaftskritisches Theater gemacht hat, geschweige denn Agitprop-Theater ---- es sei denn, denn das war sein Gebiet, man würde das 'Poetische Theater', das Willi Schmidt zu machen für sich in Anspruch genommen hat, als agitatorisch und propagandistisch bezeichnen, was man nicht ganz von der Hand weisen kann, - wenn man bedenkt, daß es Willi Schmidts Ziel war, die Geborgenheit des Kunstraumes, in dem er lebte, auszudehnen, am Ende zu d e r Realität schlechthin zu machen.

Dieses 'am Ende' ist also genau das Gegenteil von dem "im Grunde", das Kafka meint, wenn er davon spricht, daß die Kunst "im Grunde", also letzten Endes, "tragisch" sei. Einmal abgesehen davon, daß diese Ausdehnung der 'anderen' Wirklichkeit in die reale hinein, so weit, daß diese aufgehoben worden wäre, auch seine 'andere' Wirklichkeit aufgehoben hätte, weil sie nur in der und als Opposition existent sein konnte.
Aus dieser Innenwelt heraus, durch diesen vorsorglich gewählten intelligiblen Ich-Standpunkt aber kam es gegenüber der realen Welt zu Fehleinschätzungen, zu Verkennungen, die nicht wesentlich zu nennen sind, wenn wesentlich selbstbedrohlich heißen sollte, die aber Willi Schmidt bisweilen befingen und gerade ins Innerste der Dinge nicht immer vorstoßen ließen. - Wenn Friedrich Luft anläßlich von Willi Schmidts Inszenierung von WECKEN SIE MADAME NICHT AUF sagt, Schmidt habe "die Banalität des Ganzen mit totalem Geschmack" "versteckt", dann drückt sich darin eine gewisse Oberflächenbehandlung aus. - Damit ist nicht Oberflächlichkeit gemeint, sondern ein letztlich behutsamer Umgang mit der Welt.

Peter Fischer erzählte: "Vielleicht war Willi Schmidt, so weit ich ihn beurteilen kann, ein bißchen immer auf der Seite der Guten."

(Gespräch mit WM am 23.2.1997)

Das drückt es auf andere Weise aus: daß die Welt durch seine Behandlung geneigt gemacht werden sollte, bestochen werden sollte, daß ungute, ungünstige Kräfte besänftigt, im Keim gebannt werden sollten, so wie im Griechenland der Antike die Besitzenden den Ärzten regelmäßige kleine Zahlungen zukommen ließen, um gerade möglichst n i c h t krank zu werden. Zweifellos drückt sich darin auch noch einmal das Spannungsverhältnis Willi Schmidts zwischen realer und künstlerischer Welt aus. Und es muß noch einmal betont werden, daß es hier nicht um Oberflächlichkeit im gewöhnlichen Sinne geht; sondern wenn etwas so erscheint, dann aus einem anderen Interesse heraus: Es muß nicht hervorgehoben werden, daß ein bestimmtes in-medias-res-Gehen Willi Schmidt nicht gemäß, nicht gegeben war.

"Daß ich erkenne, was die Welt im innersten zusammenhält"

--- im Wunsch und Wollen schon, in der Handlung nur bedingt. --- Gerade darin aber hat man Willi Schmidts Besonderheit und Stärke zu erkennen. Gerade in dieser besonderen Oberflächenbehandlung besteht der Zauber seiner Kunst.

Kafka sagt einmal zu dem jungen Dichter Gustav Janouch, der dann auch nicht durch Dichtungen, sondern durch sein Buch "Gespräche mit Kafka" bekannt wurde, seine Gedichte seien noch keine echten Gedichte:

"Sie streicheln die Welt, statt sie zu erfassen. (...) Dieses Äußern der Eindrücke und Gefühle ist eigentlich ein ängstliches Abtasten der Welt. Die Augen sind noch traumbeschattet. Das wird aber mit der Zeit schon verschwinden, und die tastend ausgetreckte Hand wird vielleicht zurückzucken, als hätte sie ins Feuer gegriffen. Vielleicht werden Sie aufschreien, zusammenhanglos stammeln oder die Zähne zusammenbeißen und die Augen weit, ganz weit aufmachen. Aber - das sind alles nur Worte. Die Kunst ist immer eine Angelegenheit der ganzen Persönlichkeit. Darum ist sie im Grunde tragisch."

(Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka, a.a.O., 60 f.)

Wie kann das zusammenstimmen? Einmal wird Willi Schmidt hier als der Künstler bezeichnet, der mit seiner ganzen Persönlichkeit in der Kunst steckt und mit seiner ganzen Person auch bezahlen wird dafür; andererseits wird ihm gerade dadurch, daß nun gesagt wird, er streichle die Welt, statt ganz in medias res einzudringen, die Künstlerschaft wieder entzogen?
- Wie ist dieser Widerspruch zu lösen?
- Ich denke so: Willi Schmidt ist zuerst Graphiker und Bühnenbildner, auch Kostümbildner gewesen. Sein Zugang zur Regie ist ein zunächst äußerer, von außen kommender. Er nähert sich der Regie auf akribische Weise. Er verwendet, das soll noch deutlich gemacht werden, wenn über das 'Poetische Theater' und den Regisseur Willi Schmidt zu handeln ist, oft äußere, äußerliche Mittel, um innere Vorgänge sichtbar zu machen. Intelligente und liebenswürdige Anspielungen. Auch Anspielungen konstruierter Dunkelheiten, wenn sie sich negativ auszudrücken haben. Willi Schmidt ist mehr ein Behandler der Welt, als daß er sie durchknetet und neuformt. Aber: In dieser Behandlung, die man zunächst als Ästhetisierung, in Schillers Sinn, bezeichnen kann, steckt ein Anliegen seiner g a n z e n Persönlichkeit, in d e m Sinne, der hier mehrfach schon angesprochen wurde: nämlich die Welt durch Ästhetisierung zu gewinnen und dadurch zu verändern. (Es steckt etwas Mittelbares darin.) Willi Schmidt streichelt die Welt - im

Vergleich etwa zu Jürgen Fehling. Auch die Blickwinkel müssen dabei also berücksichtigt werden. Und so kann und muß man zu Willi Schmidt sagen, daß er auf seine Weise gegeben hat, was er geben konnte: insofern handelt es sich bei ihm in der Kunst durchaus um eine "Angelegenheit seiner ganzen Persönlichkeit".

- Der junge Gustav Janouch streichelt die Welt lediglich insofern, als er noch sucht.
- Willi Schmidt aber hat sie gestreichelt, um sie zu beeinflussen.

Darin liegt der wesentliche Unterschied.

Hier soll es um die V e r k e n n u n g e n gehen, die an einigen schriftlichen Äußerungen nachweisbar sind:

"A r l e s hat eine römische Arena, ein Kolosseum im kleinen - aber immer noch von imperialem Zuschnitt und im Gegensatz zu dem griechischen Modell in Orange geradezu brutal in ihrer vielbogigen Mächtigkeit. - Panem et circenses war wohl die Devise der 'Besatzungsmacht', und Gallien sollte beigebracht werden, wessen die neuen Herren fähig waren."

(WS – Eberhard Kretzschmer, 6.7.1975)

Man hat den Eindruck, Willi Schmidt beschreibt hier weniger die Römer als seine Erfahrungen mit der NS-Zeit. - Zweifellos steckt in seiner Betrachtungsweise die Gefahr der Klischeebildung, der Plakatierung des Opfers. Der Brief ist 30 Jahre nach Kriegsende geschrieben. Die Sensibilität Willi Schmidts drückt sich eben auch darin aus, daß er von der Demütigung, die er während seiner Zeit beim Militär von November 1939 bis Mai/Juni 1940 erlitten hat, nie ganz frei mehr geworden ist. ((Willi Schmidt lehnte ab, sich zum Offizier ausbilden zu lassen, und wurde dafür entsprechend schikaniert.))

So ist auch diese Fehleinschätzung zu verstehen:

"Die beiden Theater in Orange und Arles - ein größerer Gegensatz läßt sich nicht denken und eine sinnfälligere Demonstration von Geist und Macht wohl auch nicht."

(WS – Eberhard Kretzschmer, 6.7.1975)

Es ist deshalb eine Verkennung, weil b e i d e Bauten römisch sind, beide aus der letzten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. stammen. ((Und es darf nicht übersehen werden, daß die Konstruktionsarten und vor allem die Baumassen unterschiedlich sind, daß eine Arena andere statische Bedingungen zu erfüllen hat als ein Amphitheater.)) - Nur insofern besteht ein Unterschied, den man tatsächlich mit dem Gegensatz von GEIST und MACHT definieren könnte, als der Bau in Arles ein Gebäude für Sport- und Tierwettkämpfe, eine Arena, war, der Bau in Orange aber tatsächlich ein Theater. -

Ein anderes Beispiel: In einem Bus in London sitzt Willi Schmidt - es ist ein Doppeldeckerbus - oben. Neben ihm ein Ehepaar, dessen Frau fast pausenlos penetrant redet. Als sie an der Endstation aussteigen, geht das Ehepaar vor ihm die Treppe zum Ausgang hinunter. Von oben sieht er auf die Frau und bemerkt, daß sie auf dem Kopf eine Glatze hat. Mit Genugtuung notiert er: "Vom Reden sind ihr die Haare ausgefallen."

(WS, handschriftliche Tagebuchnotiz, o.D., unveröffentlicht)

Das ist amüsant. Aber natürlich ist es umgekehrt: Sie redet, um von ihrer Beschädigung abzulenken, sie redet gegen ihr bereits erlittenes Schicksal, das ihr ein Unglück scheint, an; gegen die eigene Erkenntnis auch. Die Tragik liegt, wenn man so will, jetzt im Reden. --- Es läßt sich daraus aber erkennen ein bestimmtes Verhalten oder ein bestimmter Verhaltenskodex, dem eine Frau zu entsprechen habe oder den sie in Willi Schmidts Augen nicht verlassen sollte, wenn sie nicht ihre Anmut verlieren will.

Ein weiteres Beispiel. Seine Briefpartnerin berichtet ihm Folgendes: "Ein Tegeler Insasse ((gemeint ist ein Häftling in Berlin-Tegel)) hat eine sehr nahe Beziehung zu einer reifen Dame mit erwachsener Tochter. Die Folge sind Eifersüchteleien am laufenden Band, von Seiten der Tochter sowie von Seiten des 'Eindringlings' - wichtige Diskussionsfrage: wenn Mama mit Freund und Tochter in die Stadt fährt

mit ihrem Wagen, w e r sitzt vorne, neben der Fahrerin??? Der Knacki (ein Blender, im Grunde aber primitiv) findet natürlich e r , wo er doch Mamas Freund ist! Die Tochter natürlich s i e , denn der Kerl hat sich ja dort nur breit gemacht! Nun geht mit Erbitterung der offene oder versteckte Kampf - toternst von allen Seiten - da könnte man wirklich an der Menschheit verzweifeln - oder?"

(BD-WS, 18.1.1979)

Willi Schmidt antwortet: "Die Eifersüchteleien anhand des Tegelers zwischen Mama und Töchterlein und der kleinliche Streit um den besten Platz im Auto sind Klasse. - Derlei erfährt man mit kopfschüttelndem Staunen (...) und denkt: haben denn die keine anderen Sorgen? - Nein, mit diesen kleinlichen Zänkereien machen sie sich ihren Tag interessant (...)"

(WS-BD, 25.1.1979)

Wenn dieser Kampf tatsächlich "toternst" geführt wird, kann die Analyse, hier machten sich nur Leute ihren sonst leeren Tag interessant, nicht ausreichen. "Kleinlich" mag der Kampf sein, aber warum sollte man deshalb an der Menschheit verzweifeln - statt diesen Fall lieber als Menetekel zu nehmen? - Wenn der 'Knacki' zunächst als 'Eindringling' beschrieben wird, dann ist damit alles gesagt und der Grund für den Konflikt genannt, der sich am Platz im Auto nur entzündet. Es geht übrigens, da liegt Willi Schmidt falsch, nicht darum, daß es etwa "der beste Platz" im Auto sei; sondern es ist der Beifahrerplatz. Und der Beifahrer ist dem Fahrer vom Rang her etwa gleichgestellt. - Solange es diesen Eindringling nicht gab, war die Tochter die Beifahrerin, also auf Höhe der Mutter; ein gleichberechtigter Partner, der Kopilot. Nun wird sie in die Kinder-Position zurückgestuft. Das ist am Platz deutlich ablesbar. - Aber es kommt noch hinzu: Die Tatsache, daß die Mutter jetzt diesen Freund hat, der als 'im Grunde primitiv' bezeichnet wird - und die Tatsache, daß er im Gefängnis sitzt oder saß, gibt der Tochter noch eine schnell-fertige moralische Rückendeckung -, zeigt deutlich, daß sie der Mutter nicht genügt (hat) als Partner. Das schon kann eine Verletzung bedeuten oder zumindest die Aufhebung einer Illusion.
Insofern ist der Kampf ganz elementar. Sie kann also nicht bequem neben der Mutter sitzen und sie irgendwann überholen und hinter sich lassen. Auch dagegen geht der Protest, geäußert in "Eifersüchteleien".

Willi Schmidt hat selbst einen richtigen Ablösungsprozeß von seinen Eltern nie durchmachen müssen. Als er 15 Jahre alt war, wurde sein Vater nach Bautzen versetzt, konnte seine Position erhöhen, mußte dafür in eine untergeordnete Stadt gehen. Willi Schmidt wurde zugestanden, in Dresden bleiben zu dürfen. Wenn es eine Leistung der Ablösung gibt, dann die der frühen Selbständigkeit, der nie geknickten Selbständigkeit, vom Militärdienst oder späterer, kriegsbedingter Ressortprobleme, wie sie in dem Brief an Gründgens, 1944, ausgesprochen wurden, und einer kurzzeitigen Dienstverpflichtung nach dem 1.9.1944 als technischer Zeichner für einen Rüstungsbetrieb abgesehen; beides Beeinträchtigungen, die zur häßlichen 'realen' Wirklichkeit gehörten, der gegenüber man ein schuldloses Opfer war. - Willi Schmidts Selbständigkeit verdankt sich, das mag bezeichnend sein, einem äußeren Umstand. W e n n sich ein Ablösungsprozeß seitens Willi Schmidts abgespielt hat, dann der des B e h a r r e n s darauf, in Dresden bleiben zu dürfen. Er ist früh in einer glücklichen Außenseiterposition. Deshalb auch macht er gegenüber seiner Briefpartnerin einmal den Vorschlag, man müsse sich eigentlich ein Magazin von menschlichen Verhaltensweisen zulegen, um daraus lernen und schöpfen zu können. Das tut nur jemand, der nicht oder noch nicht oder jedenfalls nur bedingt dazu gehört.

Willi Schmidt sagt einmal über sich: "Gewisse Dimensionen sind mir verschlossen - und das ist ja keine Schande, das einzugestehen."

(Gespräch zwischen Alfred Etzold und WS, 17.8.1984; NDR-Hamburgwelle; vgl. Werkkatalog)

Bei der Lektüre der Kritiken aller Willi Schmidt-Aufführungen habe ich mir an einer Stelle der Kritiken über DIE IRRE VON CHAILLOT von Giraudoux, 1959, einer besonders erfolgreichen Inszenierung Willi Schmidts, notiert: "Fast sind das alles bei Giraudoux doch noch Typen wie aus der französischen Typenkomödie. Darin liegt der (tänzerische) Reiz für W.S. Sie sind schon Spielmaterial, erlauben keine Abstraktion oder Verdichtung mehr, deswegen sind sie für ihn geeignet und reizvoll, für mich aber langweilig. Seine Sache ist das Spielen, meine das Analysieren und Verdichten; eine textbildhauerische Arbeit. Er begnügt sich mit dem Menschen als bezeichneter Type, dringt nicht in den Kern."

Daher auch Willi Schmidts Liebe für Molière. - Barlog fand alles, was Willi Schmidt von Molière und

Giraudoux inszeniert hat, "ganz erstklassig" und "wirklich ganz besonders".

(Gespräch mit WM am 11. und 17.2.1997)

Willi Schmidt äußert selbst: "Molières Figuren sind von artifizieller Art - und das sichert ihnen meine ganze Zuneigung."

(WS-BD, 23.2.1978)

Aber: ausgerechnet diese artifiziellen Typen bereiten Willi Schmidt das Gefühl, etwas über das menschliche Leben lernen zu können!

"Manchmal auf den Proben zum 'Geizigen' (...) erfüllt sich mir dieser Wunschtraum: mehr über den Menschen in Erfahrung zu bringen und zu vermitteln, als das sogenannte normale Dasein uns an Erkenntnissen bereithält (...)"

(WS-BD, 18.1.1978)

In der folgenden Passage wird deutlich, wie Willi Schmidt diese Typen als Spielmaterial ansieht und behandelt: "Bei Molière steht nichts von Winter; aber ich fand, daß Frost und Geiz gut zusammen passen - und das Aus- und Anpellen auf der Bühne, das Hantieren mit Capes, Schal, Fäustlingen, Muff und Pelzkappe gibt dem Ganzen einen Fond von Realität (!), der den 'Kunstfiguren' höchst dienlich ist."

(WS-BD, 18.1.1978)

Die Kunstfiguren werden durch Alltäglichkeiten lebendig gemacht; durch das Spiel mit Requisiten - (die allerdings nie die Hauptsache werden dürfen). Willi Schmidt hat nicht nur im Falle Molières die Angewohnheit, Bühnenfiguren als Typen zu erkennen und zu bezeichnen und damit zu verschmälern, zumindest zu konzentrieren oder besser als Allegorien zu sehen. Den König Lear bezeichnet Schmidt einmal als "die Torheit des Alters".

(WS, handschriftliche Notiz, o.D., unveröffentlicht)

Natürlich trifft das einen Anteil 'Lears', aber es nimmt ihm die Wandelbarkeit und Entwicklungsmöglichkeit, indem es ihn typisiert. Denn es wird die Frage ausgelassen, aus welchem Grund Lear so verfährt. Das So-Verfahren an sich wird bereits als Indiz für Alterstorheit genommen, während es doch auch ein Spiel mit dem Tod, ein Spiel mit der Erkenntnis sein könnte --- das nicht funktioniert. -

Willi Schmidt hat seine ersten großen Erfolge als Regisseur mit den Molières (mit Aribert Wäscher in der Titelrolle) gehabt. TARTUFFE und DER GEIZIGE machen auf den Fotos einen überzeugenden Eindruck. Bei Molière ist die Typisierung Stück-immanent, wie schon der Titel der Stücke zu erkennen gibt. - Die Neigung, die Figuren als Typen aufzufassen, sollte Willi Schmidts Inszenierungszielen nach Vielfältigkeit genau genommen widersprechen; aber, wie 'durch den Winter' gezeigt wurde, erfüllt sich dieses Ziel gerade i n i h r ; - indem die Typen ihn eben zu dieser Auffächerung anreizen. Dazu kommt die choreographische Arbeit. Und solange Willi Schmidt mit erstklassigen Schauspielern zu tun gehabt hat, die an und in sich Leben genug gehabt haben, bestand nicht die Gefahr der Verengung und allzu starken Festlegung, bestand nicht die Gefahr der Erstarrung. - Im Gegenteil: sein Bestreben, die Schauspieler auf eine choreographische Linie festzulegen, wird mit deren Überschuß an Beweglichkeit und Lebendigkeit einen reizvollen Gegensatz eingegangen sein; ein miteinander in Korrespondenz stehendes Kräftespiel, das den Erfolg seiner Inszenierungen mit ausgemacht haben dürfte. - Darüber wird noch ausführlicher zu handeln sein, wenn es um den Regisseur Willi Schmidt geht.

Die Verkennung Willi Schmidts aber kann auch aus Begeisterung herrühren: So bezeichnet er die berühmte "Drei Schwestern"-Inszenierung Peter Steins, 1984 an der Berliner Schaubühne, als eine Aufführung, "die sich der Überlieferung sehr wohl bewußt" sei und fügt hinzu: "Also: Mit Avantgarde hat das nichts zu tun, und - die Pointe ist wichtig: Sie können keine Karte für diese Aufführung bekommen (...)"

(Gespräch Alfred Etzold mit WS, NDR-Hamburgwelle, 17.8.1984)

--- Diese Beurteilung scheint mir nur in einem Punkt richtig: - der betrifft die Karten.

Es ist k e i n e Aufführung, die sich der Ü b e r l i e f e r u n g wohl bewußt ist.

- Denn was hieße hier Überlieferung?

- Gibt es eine Tradition in Deutschland, Tschechow zu spielen?

"Drei Schwestern" (1965 in Stuttgart) oder "Der Kirschgarten" (1970, Residenztheater München) bei Rudolf Noelte sieht anders aus: Die Bühne zu "Drei Schwestern" im Stil der Adenauerzeit, fast noch an die Reichskanzlei erinnernd; "Der Kirschgarten" wurde dagegen karger, naturistischer gehalten. - Und erst recht anders wirkt die Inszenierung des "Kirschgarten" von Peter Zadek (WDR, 1969).
Nicht zuletzt auch die DREI SCHWESTERN - Inszenierung Willi Schmidts selbst, 1972 in Bern, weist neben Ähnlichkeiten einen deutlichen Unterschied auf: nämlich einen zu der Zeit schon veralteten Zeitbezug in der Dekoration, die im letzten Akt in den Formen der Eisengitter und -zäunchen an das Paris um 1950 – 1960 erinnert. ((Vgl. BW 145))
Und wenn diese legendäre Aufführung Peter Steins sich der Überlieferung der Aufführungstradition "wohl bewußt" gewesen wäre, sich in einem Fahrwasser bewegt hätte, sie hätte kaum so außergewöhnlich sein können. Man müßte eigentlich sagen: diese Aufführung brach mit der Überlieferung und war insofern gerade genau das, was Willi Schmidt in Abrede stellt, weil er mit der Bezeichnung Avantgarde, zu der Zeit, eine bestimmte Vorstellung verbindet, die dem sehr nahe ist, wie Curt Riess sein Buch 1970 benannte, nämlich grell, bunt, obszön.
Die Jahre von 1967 etwa bis 1979 wurden hier 'progressiv' genannt, die 80er Jahre hingegen regressiv: Und hier bedeutete der Rückgriff bis an den Ursprung heran gerade das besonders Progressive oder Avantgardistische. Wobei der Ismus in der letzten Bezeichnung ungenau ist, weil er ja schon wieder eine stereotypische Verwendung bedeutet, von der hier noch nicht gesprochen werden kann: Es handelt sich noch nicht um eine Mode, sondern eben tatsächlich noch um Avantgarde, nämlich im Sinne, es ist ja ein militärischer Ausdruck, von Vorhut.
Zwar hat es Nachahmungen gegeben, wie die "Möwe"-Inszenierung Augusto Fernandes' Anfang 1985 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg (eine sehenswerte Aufführung) – oder Woody Allens "Hannah und ihre Schwestern" (1985/86), Restaurierungsbemühungen anläßlich von Berlins 750-Jahr-Feier, - aber eine wirkliche Mode ist daraus nur sehr bedingt erwachsen.
Es fragt sich daher, ob der Begriff der "Avantgarde" hier wirklich berechtigt ist. Was nützt eine Vorhut, wenn die Masse des Heeres nicht folgt? Im Bezug aufs Theater ist dieser Begriff also anfechtbar. Wie aber an den Reaktionen auf Willi Schmidts Debakel mit SAVANNAH BAY zu sehen war, war eine Änderung des gesellschaftlichen Verhaltens hier, Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, zu erkennen, u.a. ein, wenn man so will, Kreditentzug gegenüber dem Theater. Größere Dinge bereiteten sich vor, die Zeit von 'Glasnost' und 'Perestroijka'.
W e n n also hier dennoch an diesem Begriff der Avantgarde festgehalten wird, dann ist das nur dadurch zu rechtfertigen, daß man diesen Begriff nicht künstlerisch-theatergebunden auffaßt, sondern gesellschaftlich auffaßt.

Das Moderne oder Avantgardistische besteht darin: daß Stein keine Tradition bedient, sondern auf den Ursprung zurückgeht. Steins Aufführung bezieht sich ganz bewußt, bis in die nachgedruckten Tapeten (-muster), auf die Aufführungen des Moskauer Künstlertheaters unter Stanislawski. Die UA von "Drei Schwestern" fand dort am 31.1.1901 statt. Die Schaubühne gab deswegen zu ihrer Aufführung ein umfangreiches Heft über die Arbeit des Moskauer Künstlertheaters heraus. Das Zurückgehen a u f d e n U r s p r u n g bedeutet aber genau genommen, daß eine Überlieferung nicht mehr existiert oder nicht mehr gesehen wird. Man geht auf den Ursprung zurück aus Orientierungslosigkeit und: um alles 'richtig' zu machen. Gerade das ist ein Zeichen für einen Mangel an Überlieferung.

Henning Rischbieter bezeichnete diese Aufführung als "totes Theater" - eine treffende Charakterisierung, aber auch eine verärgerte; er verkannte wie Willi Schmidt ihren avantgardistischen Zug: "Mich provoziert, deutlich und derb gesagt, die bewußtlos-schöne, die sentimentale Oberflächlichkeit, die metiersichere Glätte und Gefälligkeit dieser Aufführung. Sie ist 'werktreu' aus Unvermögen zur entschiedenen Deutungsart und Gestaltungsweise. Die für sie Verantwortlichen zeigen keine Position in dieser Gegenwart, keine Perspektive von heute auf das alte Werk, das sie deshalb nur zeit- und ortlos, realitätsblind, als 'gekonntes' Theater zelebrieren. Totes Theater."

(In: Theater heute, 3/84; 14)

Natürlich kann man dem Spiel und Sprechton von Edith Clever einen Theater zelebrierenden Charakter nachsagen. Die ganze Aufführung hatte etwas von lebendig gewordenem Wachsfigurenkabinett. Aber Wachsfiguren versuchen eben auch, die gewesene Wirklichkeit möglichst - im wahrsten Sinne – haargenau wiederzugeben. Aber daß diese Aufführung 'schön ohne Bewußtsein' gewesen sei, ist, wie gezeigt werden konnte, unrichtig: sie ging ganz bewußt auf das Beispiel Stanislawskijs zurück. Das Moderne in dieser Aufführung lag gerade darin: daß 'keine Position in dieser Gegenwart' und 'keine Perspektive von heute auf das alte Werk' gezeigt wurde, daß man auf all dies hier verzichtete, daß man das Werk aus sich selbst heraus wirken lassen wollte.
Aber in der Vokabel vom 'toten Theater' trifft Rischbieter den Kern, wenn auch auf eine Weise, die er zunächst wohl nicht beabsichtigt - denn er stellt den Fall dar, als liege in dieser Aufführung Realitäts-flucht und nur schöner Schein statt Wirklichkeitsbezug, was sich auch an dem Wort 'ortlos' festmachen läßt; was den Intentionen der Regie und Bühne insofern jedoch widerspricht, als gerade auf die Uraufführung unter Stanislawskij deutlichster Bezug genommen wird. Auf diese Ur-Realität, um es so zu nennen, erfolgte der Bezug.
Es scheint gerade in dieser Bezugnahme eine Sehnsucht nach Wahrheit zu liegen; Wahrheit durch Richtigkeit, weil die Orientierungspunkte, um es noch einmal zu wiederholen, verloren gegangen sind. Und es scheint in dieser Korrektheits-Sucht, noch verborgen, letztlich die Sehnsucht nach der Realität, nach dem realen Leben zu liegen: - weg von der Kunst.
Insofern liegt hier Willi Schmidt mit seiner Deutung vollständig daneben, der mit dieser Sichtweise die Hoffnung nach Rückkehr in seine glückliche Theaterzeit verband.
Das Gegenteil deutet sich hier schon an: Die Aufgabe der Kunst; - hier allerdings mit sehr kunstvollen Mitteln.
Insofern ist es: "totes Theater", als es ein Spannungsverhältnis zur Gegenwart nicht mehr aufbaut; wobei man dann übersieht, daß hier gerade die Rückbesinnung das Spannungsverhältnis bezeichnet - und zwar auf eine neuartige Weise bezeichnet, anders als Henning Rischbieter zu sehen forderte.

Dieser Vorwurf der Realitätsferne, wo nicht -flucht verbindet Rischbieter gerade mit Willi Schmidt, wenn auch die Bewertung eine entgegengesetzte ist. -

Diese Inszenierung, um es abzuschließen, ist deswegen so bedeutsam, weil sie einen Wendepunkt wo nicht einleitet, so doch markiert: die Rückkehr zur und die Annahme der Geschichte - zumindest bis zu einem gewissen Grade, nachdem in den 50er - 70er Jahren ((nach dem Mauerbau, in den 60er Jahren deutlich stärker als noch in den 50er Jahren)) die Zeugnisse der Geschichte mit Unermüdlichkeit und deutscher Gründlichkeit beseitigt wurden. - Nun also das Gegenteil: die Rekonstruktion.

Die Rückkehr auf den Ursprung war vor allem vorwiegend im Städtebau: Ein Beispiel ist der Weinberg des Schloßes Sanssouci. Noch bis 1986/87 bestand dieser Weinberg in d e r Gestaltung, die ihm Friedrich d. Große gegeben hatte: die nicht mehr die ursprüngliche Gestaltung von 1744 war, sondern der Weinberg war nach dem Siebenjährigen Krieg umgebaut worden. Er war umgestaltet worden zu einem auf mehreren Ebenen liegenden langen Gewächshaus. Das war ein ökonomischer Akt gewesen; die ursprüngliche Knobelsdorffsche Gestaltung war zugunsten dieser 'angeschrägten Gewächshausbänder' aufgegeben worden: fortan konnte effektiver produziert werden. - Wer diesen Weinberg betrat, befand sich in einem Ambiente, das noch bis zu dem Erbauer des Schloßes zurückreichte; wer diese Gewächshausfenster berührte, faßte gewissermaßen direkt die Zeit Friedrichs d. Großen an. Das genügte aber nicht.
Der Weinberg war lediglich, wie es unter dem DDR-Regime nicht allzu überraschend war, ungepflegt; den Holzrahmen hätte etwas Farbe nicht geschadet. Aber das genügte nicht. Man wollte zur 750-Jahr-Feier Berlins weder unmodern dastehen noch ungenau.
Also wurde der noch auf Friedrich d. Großen zurückgehende Weinberg abgerissen und der einmal ursprünglich gewesene, Knobelsdorffsche ((vielleicht mehr bemüht als gekonnt)) rekonstruiert. Das Echt-Historische also genügte nicht mehr; sondern man sollte es ihm auch nagelneu ansehen. - So wie die deutschen Nachkriegsstädte (beispielsweise Kassel oder Frankfurt/Main) erst, also in den 50er und 60er Jahren, bemüht waren, nagelneu, 'untadelig' dazustehen; wollte man w i e d e r untadelig dastehen. - Möglicherweise eine sehr deutsche Eigenart.

Dieser Rückgriff auf die Erstform, 'Uraufführung', ist gerade das, was ich mit dem Begriff des 'historischen Todes' versehen habe. Man negiert die Geschichte, und von dem neuen Anfang muß sich nun wieder erst eigene, neue Patina bilden. - "Totrestauriert" kann man durch Renovierung in solchen Ursprungszustand versetzte Gebäude entsprechend nennen. In d i e s e m Sinne könnte man sich hier mit Rischbieter wohl treffen. - Man geht bis zum Ursprung zurück, weil man auf andere Weise nicht mehr das Gefühl hat, Impulse zu bekommen: Darin gerade äußert sich der aktuelle, aus der

damaligen Gegenwart kommende und damit doch sehr wohl damals-'heutige' Standpunkt. Gerade darin äußert sich die Perspektive auf die Vergangenheit, daß sie nicht mehr negiert oder durch kritische Sichtweise distanziert wird; oder anders gesagt: Es gibt kein Leiden mehr an der, unter der Geschichte, insofern ist die Geschichte 'tot', - nämlich angenommen.

Es sei zur Verdeutlichung noch ein zweites Beispiel aus der alten Bundesrepublik gegeben: der Marktplatz von Hildesheim. Die Stadt war im Februar 1945 bombardiert worden und dabei weitgehend verbrannt. Nach dem Krieg wurde gerade mit dem Hinweis darauf, daß Rekonstruktion das Gegenteil von Fortschritt sei, die rahmende Bebauung des Marktplatzes n i c h t rekonstruiert, sondern zeitgemäß modern errichtet; die Fläche des Platzes vergrößert. Dieser neue alte Marktplatz wurde daraufhin aber von der Bevölkerung weitgehend gemieden.
Mitte der 80er Jahre wurde er nun wieder rekonstruiert; und damit nicht nur er - der auch wieder auf sein altes Maß begrenzte Platz -, sondern die ganze Innenstadt belebt. Es ist also: als sei die moderne Bebauung nach 1945 eine Form der Verweigerung, die einen Riß noch verstärkte und am Leben erhielt; und als sei die Rekonstruktion die Schließung der Wunde gewesen. Gerade die Neubebauung, die meinte, den Fortschritt zu schaffen, führte zur Stagnation ((- man könnte das, nicht einmal unwissenschaftlich, als ein zusammengesetztes Nomen auffassen - und darin Zeitgeschichte erkennen)); erst die Schließung der Wunde hat dann die Möglichkeit des Fortschreitens aber geschaffen! ((Die Stagnation//Stag-Nation aber, man soll das nicht übersehen, war nicht die schlechteste Zeit dieses Landes.))
((Dieser Tatbestand entspricht auch der durch Peter v. Matt weiter oben geschilderten, nur scheinbar paradoxen Unfreiheit der Annette v. Droste-Hülshoff gegenüber ihrer Mutter; auch dort Eingesperrtsein, Stagnation; Regsamkeit u n t e r der Erstarrung - um diesen Ausdruck bewußt wieder aufzunehmen.))

Es wurde eingangs gesagt, die Verkennungen Willi Schmidts seien nicht erheblich, nicht lebensbedrohlich gewesen. Das trifft auch weitgehend zu, nicht aber auf die Selbsttäuschung von SAVANNAH BAY.
Es war bereits berichtet worden, daß Willi Schmidt diese Aufgabe nicht gern übernahm; gern eine neue Inszenierung übernahm, zudem noch eine, die als Deutsche Erstaufführung einiges Aufsehen garantierte; nicht gern jedoch dieses fast handlungslose Stück. Willi Schmidt hoffte sich selbstverständlich aber durch diese Inszenierung gewissermaßen wieder hocharbeiten, hineinarbeiten zu können.
Barbara Nüsse hat übermittelt, daß Willi Schmidt nicht nur von den beiden Schauspielerinnen, die er zur Verfügung hatte, nämlich von Marianne Hoppe und ihr selbst, begeistert gewesen sei, sondern ebenso der Ansicht war: Das, was er da inszeniere, 'sei das Größte überhaupt'. Eine sonderbare Verschiebung der Wirklichkeiten fand statt.
Willi Schmidt nahm die skeptischen Äußerungen der Schauspielerinnen, vor allem die Barbara Nüsses, nicht wahr.
Das einzige bekannt gewordene Probenfoto, wiedergegeben im Werkkatalog, legt nahe, daß Marianne Hoppe Barbara Nüsse noch zusätzlich zu ihrem Sprachrohr, Vehikel oder gar Geschoß gemacht habe: Man sieht auf diesem Foto, daß Marianne Hoppe (die mitunter in Gefahr war, Rollen zwar ihres Reizes halber anzunehmen, sich ihnen dann aber zu verweigern) mit Willi Schmidt gar nicht direkten Kontakt aufnimmt, - sondern daß dieser Kontakt über Barbara Nüsse läuft. Diese wird von ihr gewissermaßen instruiert; in diesem Fall g e g e n die Inszenierung. Marianne Hoppe war ebenso wie Barbara Nüsse wenig angetan von dem Bühnenbild und äußerte dazu nur: "Ich kuck' da gar nicht hin!"

(Gespräch Barbara Nüsse - WM am 18.4.1997)

Die wesentliche Spannung, die hier in Willi Schmidts Inszenierung von SAVANNAH BAY besteht, ist n i c h t m e h r die Spannung zwischen einem Kunstwerk, das geboten wird, und der Wirklichkeit, die ihm in Form der Zuschauer gegenüber gesetzt wird, die nun erst für diese Kunst gewonnen werden müssen; sondern es gelangt fast nichts mehr über die Rampe, weil der Ausdruck in sich gebrochen erscheint. Das Spannungsverhältnis hier ist eine I n n e n s p a n n u n g ; - ein Versuch der beiden Schauspielerinnen, dem Bühnenbild auszuweichen, um das Bühnenbild herumzuspielen. - Die mangelnde Überzeugungskraft der Inszenierung, die von den urteilenden Zuschauenden, dem Intendanten und Dramaturgen des Hauses sowie Freunden der Schauspielerinnen, ratlos betrachtet wird, liegt also genau an diesem Umstand, - der an sich nicht erkannt wird. Hier führte die Verkennung zu einer tiefen Verstörung, zu einem tiefen Fall; dergestalt, daß Willi Schmidt über ein halbes Jahr später schreibt: "Mir ist, als müßte ich in ein langanhaltendes Schweigen verfallen meiner ganzen Umwelt gegenüber."

(WS-BD, 21.7.1986)

Ein anderer Aspekt der Verkennungen sind inszenatorische Entscheidungen, die bisweilen plakativ sein

können; ja in mancher Hinsicht - für meinen Begriff - sogar etwas billig - also schnell fertig, zu deutlich, simpel oder platt wirkend. - Drei Beispiele sollen hier genannt werden:

"Sie fragten einmal nach dem Streifenstoff von Mlle. Harpagons Kleid" - es geht um Willi Schmidts Inszenierung DER GEIZIGE, 1978, im Schloßparktheater, mit Erich Schellow in der Titelrolle, die über 75x vor ausverkauftem Haus, bald sogar übernommen ins Schillertheater, gespielt wurde: "Tja, wann'S wüßten! - Dergleichen ka ma net einfach kaafen. - Das geht so vor sich: ich zeichne die Figurine (...) Das Material wird mit der Directrice der Kostümabteilung bestimmt und ausgesucht. In unserem Fall: Grundstoff reine Seide von gewissem Gewicht, des Falles wegen; darauf werden eigens eingefärbte Bänder appliziert; was die Taille betrifft bei der Anprobe "auf Figur" abgesteckt, im genauen Abstand, wie die Figurine es zeigt. Die Bänder haben nicht die gleiche Breite. Das altrosa Band ist schmaler als das blaue. Die Seide des Grundmaterials ist ein gebrochenes weiß mit einem Schimmer ins silberne, silbergraue."

(WS-BD, 22.6.1979)

Das klingt so weit alles durchdacht und insofern eindrucksvoll; vor allem das bestimmte Gewicht der Seide, des Falles wegen. - Dann erfährt man den Sinn, der dahinter steht; leider: "Das Ganze hat eine fast nicht merkbare Gedanken- oder besser Gefühlsverbindung zur Trikolore. Mademoiselle La France."

(WS-BD, 22.6.1979)

--- Lese ich dergleichen Beschreibungen, die sich dann in dieses platte Sinnbild auflösen, komme auch i c h mir düpiert vor, um ein Wort Willi Schmidts noch einmal aufzunehmen. - Wozu der Aufwand, wenn es doch nur als Symbol gemeint ist, der Schauspielerin damit auch etwas nimmt, indem es sie sozusagen zur Plakatsäule macht? - Und warum eigentlich s i e , die Tochter Harpagons? Warum nicht die Kupplerin!? Warum nicht er selbst?? - Was macht s i e französischer als die anderen Figuren des Stücks? --- Man kann also auch hier, in dieser Figurine, Willi Schmidts Neigung zu Typen als Spiel- und Arrangiermaterial ablesen.

Ein weiteres Beispiel: Von Willi Schmidts Inszenierung von O'Neills FAST EIN POET wurde schon im Zusammenhang mit dem Auftritt Joana Maria Gorvins gesprochen; sie spielte die Neu-Engländerin Deborah, an deren Sohn die Tochter des "Poeten", des ehemaligen Offiziers, jetzt Kneipenwirts Cornelius Melody, Sara, ihr Interesse hat. - Sie hat ihn gesund gepflegt und will ihn heiraten. Als ihr später 3000 $ geboten werden, wenn sie auf die Heirat verzichtet, die ihr Vater als eine Mesalliance ansieht, während gerade Sara, die Tochter, durch diese Verbindung aufsteigen will, ist sie empört und vollzieht mit dem Sohn, der nur hinter der Szene existiert, die Liebe, um so die Heirat zu erzwingen. Kurz darauf sucht Sara ihre Mutter auf. Durchdrungen vom Wunder der Liebe, will sie ihr davon berichten.
Willi Schmidt hatte die Bühne in Hamburg so gestaltet, daß vom Schankraum rechts eine schmale Treppe ziemlich steil nach oben führte in einen anzunehmenden Wohn- und Schlafteil des Hauses. Nach diesem Erlebnis, sie hat sich trotzig genommen, was sie haben wollte, läßt Schmidt sie die Treppe langsam hinuntersteigen. Um das 'Wunder der Liebe', den hohen Grad von Sinnlichkeit, zu zeigen, ließ Willi Schmidt diese Sara ein mittelgroßes Kopfkissen in der linken Hand halten und ihren Kopf daran schmiegen, als Fortsetzung der Liebesnacht, während sie diese Treppe hinunterstieg.

Als ich das in der Premiere sah, fand ich es nur: "billig".

- Und wird der Schauspielerin dabei nicht mehr genommen, als gegeben?

Wenn Willi Schmidt modernen Regisseuren vorwirft, ihre Ideen gingen in der Regel immer auf Kosten des Schauspielers, so könnte man das hier auch bemerken. Denn es wäre doch reizvoller und für die Schauspielerin eine viel größere Herausforderung gewesen, diese Fortsetzung der Liebesnacht nicht durch ein Requisit, sondern durch s c h a u s p i e l e r i s c h e Mittel sichtbar zu machen.

Also: w i e geht sie die Treppe hinunter, w i e berührt sie nun das Geländer usw....

Es zeigt sich darin allerdings auch wieder Willi Schmidts starke Abneigung gegen den Naturalismus, gegen alles Körperliche, Zu-Körperliche; stattdessen lieber sein Umgang mit Typen, sauber, mit ganz un-naturalistischen Figuren, und der Wunsch, Natürliches durch Symbole ausdrücken zu können; als Steigerung jedoch nur, nicht als Stil. (Ein Symbolist ist Willi Schmidt ebensowenig gewesen wie ein Naturalist.) -

Und als letztes Beispiel dieser Inszenierungsweise: Willi Schmidts berühmteste Inszenierung von Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE beginnt mit dem holpernden Auftritt des 'Affen', geführt und begleitet durch den etwas steifen, aber eleganten Akademiediener 'Bill Schmidt', wie Willi Schmidt sich auf dem Programmzettel nennen ließ. Kammer, der den Affen spielt, legt seinen Mantel ab und reißt dann an seiner Aktentasche, um sie zu öffnen. Das ist gut beobachtet, könnte 'äffisch' sein, - verrät die nervöse Spannung und Ungeduld des doppelt Geprüften vor dem öffentlichen Vortrag. - Aber er holt nicht sein Manuskript heraus, sondern - sozusagen aus Versehen - eine Banane.
Dieses Requisit denunziert ihn als Affen, während wir bald hören werden, wie er sich aus Not vom Affen weg zum Menschen hin entwickelt hat.
Dieses Requisit bedeutet eine Panne, eine Peinlichkeit.
Es hält auch den Weg nach hinten, in die tierische Vergangenheit offen, offener, als sie durch Kafkas Text belegt ist, und die sonst hätte erspielt werden müssen und - wie Kammer beweist - auch hätte erspielt werden können.
Es erinnert übrigens - aus heutiger Sicht - damals war die Mauer gerade 1 Jahr alt - an die erste freie Wahl in der ehemaligen Noch-DDR, im März 1990: Am Wahlabend hielt Otto Schily, als im Gespräch eine Begründung dafür gesucht wurde, weshalb die Bevölkerung der DDR mehrheitlich nicht die SPD gewählt habe, trotz ihrer thüringischen Wurzeln, an die im Wahlkampf anzuknüpfen versucht worden war, sondern die gegnerische CDU, einige Bananen vor die Kamera, - um damit die rein kommerzielle um nicht zu sagen konsumtive Einstellung der DDR-Bevölkerung deutlich zu machen; gleichzeitig wohl aber auch, um sie als intellektuell minderwertig zu kennzeichnen, offensichtlich, da sie ja den politischen Gegner gewählt hatte.

Und ein weiteres Beispiel noch, das den Bogen wieder an den Anfang dieses Abschnitts schließt, zu der "Macht, die nicht vom Geiste kam", die Fehling laut Gustaf Gründgens unter- , Willi Schmidt dagegen aber überschätzt hat.

- DER PARASIT, den Karl Heinz Stroux am 28.11.1942 in den Bühnenbildern Willi Schmidts im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt inszenierte, worüber noch zu handeln sein wird, ist ein Beispiel für die Überschätzung, die Willi Schmidt dann auch den Waffen des Geistes entgegenbrachte, und damit ein 'Tatbestand von Verkennung', den er bis ins hohe Alter fortgetragen hat.
- Dieser 'Tatbestand' besteht darin, die Nazis hier mit dieser Inszenierung überlistet zu haben. Das Fazit des Stückes besteht in einer strikten Scheidung zwischen Bühnenwelt und realem Leben; kam somit Willi Schmidt ganz besonders entgegen. Er selbst hat später dieses Stück noch dreimal inszeniert.

Willi Schmidt zu Jacqueline Deloffre in einem Interview über DER PARASIT und seinen Hintergrund:

"Wir Theaterleute haben die ganze Zeit versucht, dem Publikum eine Alternative zu bieten. (...) Der 'totale Krieg' wurde erklärt. Ich habe das noch im Ohr. Goebbels im Sportpalast: 'Wollt ihr den totalen Krieg?' Alle haben ihm jubelnd zugestimmt. 'Wir werden in diesen Krieg gehen wie in einen Gottesdienst'!"

Über den "totalen Krieg" (I u. II) wurde weiter oben bereits gehandelt; aber auch die sehr bekannte Bemerkung mit dem "Gottesdienst" wird von Willi Schmidt in Erinnerung falsch eingeordnet: sie stammt nicht aus Goebbels' berühmter oder berüchtigter Sportpalastrede vom 18.2.1943, sondern erst aus dem Frühjahr 1945; ist quasi s e i n letztes (rhetorisches) Aufgebot.

"Die Fronten zerbrachen schon... Gerade in dieser Zeit haben wir unser letztes Stück gespielt. DER PARASIT hieß es. Untertitel: ' Nach dem Französischen des Picard, übersetzt von Friedrich von Schiller.'"

Auch hier muß eine kleine Korrektur oder Anmerkung gemacht werden: Die Bezeichnung "unser letztes Stück", die Willi Schmidt gebraucht, dürfte damit zusammenhängen, daß diese Inszenierung den Krieg überdauert hat; daß diese Inszenierung im Sommer 1945 übertragen (oder rekonstruiert) wurde vom Staatstheater ins unzerstört gebliebene Deutsche Theater. --- Ansonsten ist die Bemerkung nicht nachzuvollziehen: Es handelt sich nicht um die letzte Ausstattung, die Willi Schmidt für das Staatstheater geschaffen hat ((da kamen noch Goldonis DER FÄCHER, 7.9.1943, und schließlich DIE RÄUBER, 24.6.1944, die letzte (erst h i e r) Inszenierung des Staatstheaters überhaupt.))

"Es ist die Geschichte eines Hochstaplers, dessen literarisches Ende allerdings eine Erfindung Schillers ist. Auf der Bühne geht es turbulent zu, bis der Betrüger als solcher entlarvt wird. Endlich gelingt es seinem Gegenspieler, einem gewissen Laroche, einem Mann voller Gerechtigkeitssinn, den unverschämten Dilettanten, der sich als Diplomat gibt, zur Strecke zu bringen. Der Epilog:

'Diesmal hat das Verdienst den Sieg behalten/
Nicht immer ist es so/
Das Gespenst der Lüge umstrickt den Besten/
Der Redliche kann nicht durchdringen/
Die kriechende Mittelmäßigkeit kommt weiter als das geflügelte Talent/
Der Schein regiert die Welt/
Und (...)'

---- an dieser Stelle machten wir eine infame Pause -----

'(...) die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne.'

----- Vorhang. - " -------

(Jacqueline Deloffre, Der Mensch lebt nicht vom Brot allein!, Gespräch mit WS, unter dem Titel: Vers l'heure zero; autrement, Paris, 1992; o.S.)

Die Verkennung Willi Schmidts liegt in diesem Fall in der eingebildeten 'Infamie' dieses Epiloges, mithin dieser Aufführung. Denn diese Infamie/ List/ Tücke, funktioniert nur, sofern die andere, die Gegenseite so dumm ist, sich übertölpeln zu lassen. Willi Schmidt konstruiert hier eine geheime, staatlich unaufgedeckte - wo nicht Verschwörer-, so doch Parteigängerschaft zwischen Bühne und Publikum; - ähnlich wie es Karl Heinz Ruppel in seiner "Richard-der-Dritte"-Kritik tat, gewendet nämlich gegen die Verantwortlichen des NS-Staates.
Daß es sich hier jedoch um eine Fehleinschätzung und also Verkennung Willi Schmidts handelt, ist bei einem Blick auf die Kritiken dieser Aufführung deutlich zu sehen; umso deutlicher, als sich diese Kritiken im Nachlaß Willi Schmidts gefunden haben, man also davon ausgehen sollte, daß sie ihm nicht unbekannt waren. - Ausgerechnet in der Kritik des nationalsozialistischen "Völkischen Beobachters" heißt es über das Fazit dieses Stückes:

"Das Stück zielt im Grunde nur auf eine Pointe, um derentwillen es gelegentlich in Kauf genommen wird. Das Schlußwort des Ministers verkündet sie: 'Der Schein regiert die Welt - und die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne.' Das Staatstheater führt dieses Glossarium aus der Schule Tartüffs mit seinem köstlich durchgefeilten Ensemble vor (...)"

(O.A., Der Völkische Beobachter, o.D.)

Als Willi Schmidt DER PARASIT elf Jahre später selbst zum ersten Mal im Schillertheater inszenierte, ließ er wiederum Aribert Wäscher den am Ende bloßgestellten Übeltäter spielen. Ein Jahr später (25.9.1954) inszenierte Willi Schmidt das Stück erneut, in Düsseldorf, mit Hermann Schomberg in der Hauptrolle. Und es ist sicher kein Zufall - und untermauert die Verkennung Willi Schmidts bei der Wirkung dieses Stückes noch einmal -, daß er DER PARASIT ausgerechnet im Jahr 1968 für das Burgtheater inszeniert hat (21.12.1968); - als Wieder-Beschwörung der einst in ähnlich bedrängter Zeit (auto-) suggestiven Wirkung des Schillerschen Endes; zum anderen gab Willi Schmidt damit deutlich die Losung aus, Bühne und Welt, 'andere' Wirklichkeit und reale Welt auch weiterhin scharf zu trennen! - eine Mahnung, die Willi Schmidt dann drei Jahre später in Stuttgart mit dem Labiche wieder versuchte; - 1975 dann von neuem mit dem THOMAS-MANN—Abend in der Akademie der Künste, Berlin.

Man könnte dabei auch von der Aufforderung zur Aufrechterhaltung des Idealismus sprechen; von der Aufforderung, auch weiterhin v o r dem Leben zu stehen. Dazu gehört auch die beachtliche Fähigkeit Willi Schmidts, Unliebsames zu verdrängen, wie es sich in folgendem Auszug auf fast geniale Weise manifestiert:

"Sie sagen (...) '... ich habe manchmal die Vorstellung, daß es so weit kommen könnte, daß 'heutige' Menschen über subtile Regungen, die sie bei den Dichtern früherer Zeiten lesen, nur noch den Kopf schütteln und sie nicht mehr verstehen. Leider ist es so, daß errungene Seelen- der Geistesgüter schnell wieder untergehen können. Es ist ein Traum zu glauben, daß Stufen, die schon einmal erklommen sind, als stetiger und beständiger Unterbau bestehen bleiben.'
Das ist mit jedem Wort wahr - und dennoch will ich es nicht wahr haben. (Ist das nun 'weibliche' Logik?) Lassen Sie mich bitte an den Traum glauben oder ich müßte aufhören, an den errungenen Seelen- und Geistesgütern auf meine Weise teilzuhaben, indem ich versuche, sie der elenden Gegenwart

entgegenzustellen. - Und dann wäre zum Beispiel der 'Geizige' nicht ausverkauft, wie er doch, zu meiner großen Freude, seit der Premiere bei jeder Vorstellung ist."

(WS-BD, 20.3.1978)

Hier in diesem Brief, in dieser Argumentation Willi Schmidts ist etwas Eigentümliches zu beobachten, das die Tatsache der Verkennungen auch noch formal bestätigt: Willi Schmidt stimmt zunächst seiner Briefpartnerin vollends zu. Er schränkt dann seine Zustimmung wieder ein, wobei er diese Einschränkung auch offenlegt. Aber dann erfolgt eine inhaltliche Drehung, die aus der Vorlage seiner Briefpartnerin gewonnen wird: Sie hatte geschrieben: "Es ist ein Traum zu glauben, daß Stufen, die schon einmal erklommen sind, als stetiger und beständiger Unterbau bestehen bleiben."
Und Willi Schmidt macht daraus, nachdem er einen sonderbaren Angriff auf 'weibliche Logik' zwischengeschoben hat und damit s i e auf kaum merkbare und jedenfalls nicht verstimmende Weise, da diese etwas vorwurfsvolle Frage auf ihn selbst bezogen wird, zurückgeschoben hat, reduziert hat als entgegnende Person, da nimmt Willi Schmidt das Wort vom Traum wieder auf, jetzt aber positiv besetzt für sich, als Synonym für 'die andere Wirklichkeit'; spricht nun gar, - hier erfolgt die Um-Drehung, von den "Seelen- und Geistesgütern" als von "errungenen" (!) Werten, die s i e als dauerhafte Grundlage noch (zu recht) negiert hatte.

- Und seine Ausführungen, die die 'andere Wirklichkeit' wieder inthronisieren, lassen sich auch noch gar insoweit verifizieren, als Willi Schmidt auf den Erfolg mit dem "Geizigen" verweisen kann, der andauernd ausverkauft ist!

Man muß Willi Schmidt demnach eine große Verdrängungskraft attestieren; eine Verdrängungskraft, die seiner Künstlerschaft, seinem Idealismus die Waage hielt; (in der sich ein nicht unwesentlicher Teil seines Idealismus' geradezu offenbarte).

Das geht - schließlich - auch aus dem folgenden Gesprächsauszug hervor:

"Ohne die Sprache, ohne das Theater und ohne die Literatur, die ich 'die andere Wirklichkeit' genannt habe, kann ich nicht leben. Und sie halfen mir, zum Beispiel im Luftschutzkeller keine Angst zu haben, weil die Wirklichkeit, die sich draußen abspielte, mit mir, mit meiner Familie nichts zu tun hatte. Das kann man Leichtsinn oder Wahnsinn nennen."

(WS, Gespräch mit Jacqueline Deloffre, a.a.O.)

Hierzu sind zwei Richtungen des Kommentars möglich:

1). Diese Selbsteinschätzung ist geeignet, die Feststellung von 'Verkennungen' schlichtweg überflüssig zu machen. - Es muß nicht mehr um Beispiele gehen, wenn die Grundeinstellung bereits als leicht- oder wahnsinnig diagnostiziert wurde. - In seinen besten Zeiten hatte sie Willi Schmidt festens glauben lassen, die 'andere' Wirklichkeit sei stärker als die reale Wirklichkeit außer ihm.

2). Willi Schmidts Aussagen sind insofern nachvollziehbar, als er sich ja eingenistet hatte, gewissermaßen, in die Gebärmutter der Bühne, des Theaters. Das Bild des Asyls und das Spannungsverhältnis, das sich in ihm ausdrückt, wird hier noch einmal ganz deutlich.

Wenn er sich je Regeln freiwillig unterwarf, dann den i h r e n .

Wenn er also zu treffen war, dann i m T h e a t e r .

Und er w u r d e i m T h e a t e r getroffen.

VI. - DAS "POETISCHE THEATER" - :

Henning Rischbieter schrieb, bereits 1964: "(...) dem Ausweg (...) den das deutsche Theater nach 1945 wählte: an dem Ausweg in das Übertragene, Stilisierte, das 'Poetische' und 'Komödiantische', an dem künstlerisch hochachtbaren Ausweg ins Allerlei und Vielerlei der 'Stile', der aber wegführte von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Realität."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 21)

So weit Rischbieters Zusammenfassung des deutschen Nachkriegstheaters, auf die hier bereits eingegangen wurde. Dieses Zitat bezieht sich auf Klaus Kammer, und es unterstellt, daß sein Anteil an diesem "Ausweg" nur "notgedrungen" gewesen sei. - Erst: Fritz Kortner habe ihn dann an diese Realität herangeführt. - W i e diese Realität der Nachkriegszeit aussah, kann als bekannt vorausgesetzt werden: weitgehend zerstörte, im Wi(e)deraufbau befindliche Städte, Flüchtlingselend, Kalter Krieg, Wirtschaftswunder; später dann wieder ein verstärktes Aufkommen der Schuldfrage.

Willi Schmidt sah sich selbst als einen Vertreter des "Poetischen Theaters", und es ist als sicher anzunehmen, daß Schmidt an diesem "Ausweg" des deutschen Nachkriegstheaters keineswegs "notgedrungen", - sondern aus voller Überzeugung teilnahm. ((Und seine Äußerungen lassen keinen Zweifel daran, daß er bis zu seinem Lebensende davon ausging, daß Klaus Kammer und er, was das Theater betraf, e i n e s Sinnes waren.))

Der Begriff des "Poetischen Theaters" fehlt in Theaterlexika. Gleichwohl sprach Henning Rischbieter 1964 ganz selbstverständlich vom 'Poetischen' als eines Stils auf dem Theater, wenngleich auch er diesen Begriff in das von ihm knapp zwanzig Jahre später herausgegebene Theaterlexikon nicht mehr (?) aufgenommen hat. - Deswegen wird der Begriff hier in Anführungszeichen gesetzt. - Da jedoch in den 50er und 60er Jahren offenbar eine gemeinsame Vorstellung dieses Begriffes existierte, scheint es zweckmäßig, sich an diesen Begriff, so wie u.a. Willi Schmidt ihn verstanden hat, heranzutasten.

- Dazu ist hilfreich, was Peter Fischer über seine Arbeit für Willi Schmidt an DIE MÖWE, 1966 in München, sagt: "(...) obwohl es keinerlei größere musikalische Aufgabe war, war er außerordentlich bedächtig und, wie schon gesagt, gründlich und genau. Sah das Stück sehr von seinem poetischen Inhalt her, genau wie er überhaupt für mich gelagert war als sehr sensibler, poetischer Mann. Man kann fast sagen: altmodischer Mann, ja?"

(Gespräch mit WM am 23.2.1997)

1966, zwei Jahre nach Erscheinen von Rischbieters Buch über Klaus Kammer, war 'poetisch' demnach gleichzusetzen mit "altmodisch". Das bedeutet damals vor allem, daß Willi Schmidt alles andere als offen gegenüber den politischen Veränderungen am Theater war. - Als Willi Schmidt DIE MÖWE inszenierte, so erzählt Peter Fischer, habe er das Stück auch "vom Tragischen, vom Poetischen her inszeniert" - wobei auffällt, daß Peter Fischer das Tragische und das Poetische gleichsetzt, was per se nicht notwendig wäre. Und er berichtet, daß es Willi Schmidt nicht wichtig war, was die Figuren, die in der MÖWE vorkommen, für Musik zu i h r e r Zeit gehört haben; es ging also nicht um realistische, naturalistische oder historische Genauigkeit, sondern um poetische Stimmung; es war ihm deswegen am liebsten, was der Komponist sich selbst ausdenken würde.

(Gespräch mit WM am 22.2.1997)

Willi Schmidt hat der Realismus, der Naturalismus nur bedingt angesprochen: "'s Gerhartl ((= Gerhart Hauptmann)) wußte da ((= in seelischen Fragen)) besser bescheid, wenn er ooch mährt; das is aso. - Wenn gnädige Frau ein Stück wie die 'Ratten', das nun gewiß zu den Meisterwerken gehört, ungestrichen ansehen müßten, wären gnä' Frau gezwungen, an die viereinhalb Stunden vor der Bühne zu sitzen - und die 'dramatische Wirkung' wäre zum Teufel. (...) O'Neill kann einen da auch zur schieren Verzweiflung bringen. Ich kann mir nicht helfen: es ist dieser elende, programmatische Naturalismus, der alles so ausführlich macht und der mich, bag your pardon, so langweilt."

(WS-BD, 10.10.1984)

Auch hier wieder zu sehen: Willi Schmidts Interesse an Abkürzung, Verknappung und, das wird nicht über-interpretiert sein, sein Hang zu Typen auf der Bühne. - Gerade DIE RATTEN sind dafür ein Beispiel, die Schmidt im übrigen dreimal mit großem Erfolg inszeniert hat:

- 1946 im Schloßparktheater,
- 1960 als seine erste Inszenierung in Recklinghausen,
- 1962 am Burgtheater.

Und dabei wird sein Interesse an der Verknappung und Raffung einen produktiven Gegensatz zu der naturalistischen Ausführlichkeit, die er so beklagt, gebildet haben. Das wird auch durch die Kritik bestätigt.

- Wolfgang Harich zum Beispiel titelt:

"Euripides in Berlin N".

(Tägliche Rundschau, 12.11.1946)

"Berlin N" war die Bezeichnung für den Norden Berlins, Zille-Milieu könnte man es auch nennen. -- 1946 schreibt Wolfgang Harich: "Willi Schmidt hat die Tragikomödie Hauptmanns von allen Schlacken befreit, aus dem naturalistischen Beiwerk herausgelöst und mit der präzisen Überdeutlichkeit des zweiten Gesichts zu einer Vision des Grauens gesteigert (...)"

(Tägliche Rundschau, 12.11.1946)

Ein interessanter Gegensatz von Naturalismus (= historisch genauester Abbildung) und visionärem Grauen (= dem zweiten Gesicht), das so Tieferes, Hintergründiges deutlich machte.

1960 schreibt Gerd Vielhaber: "Mit einem an Stanislawskij orientierten Instinkt für die Symbolkraft des Details inszenierte Willi Schmidt das Familiendrama (...)"

(Hamburger Abendblatt, 21.6.1960)

V e r k n a p p u n g kann man auch als "Instinkt für die Symbolkraft des Details" setzen und dies als e i n Kennzeichen des "Poetischen Theaters" ansehen. In der FAZ-Kritik zu der Recklinghausener Aufführung heißt es daher über die Kostüme auch: "Da wurde übrigens evident, wie exakt Willi Schmidt die Kostüme erfunden - zur Gruppierung und nicht als Dekoration."

(FAZ, 23.6.1960)

Auch die Gruppierung geht wieder in die Richtung der Symbolkraft des Details. - Die Recklinghausener Inszenierung wurde von dem Kritiker Vielhaber auch als "Tschechow in Berlin" bezeichnet.

(Hamburger Abendblatt, 21.6.1960)

Und man kann also davon ausgehen, daß Tschechow trotz allem Naturalismus oder Realismus einen größeren Symbolanteil in seinen Stücken einsetzt, als es Gerhart Hauptmann getan hat. Man denke an den seltsamen Geigenton in "Der Kirschgarten", als würde eine Saite springen, um die Peripetie des Stückes deutlich zu machen. (Im II. Akt.))

So sehr Willi Schmidt 1966 bei der Inszenierung der MÖWE am Poetischen interessiert war und auch, wie gezeigt werden konnte, eine, wenn auch angestrengte, eigene poetische Welt auf die Bühne bannte, - zwanzig Jahre später ist Willi Schmidt da anders verfahren: 1986 hat er beim RIAS ein Hörspiel inszeniert, das er nach einem Roman von Iwan Turgenjew, AM VORABEND, geschrieben hat, nachdem sein Plan, den Stoff beim SFB Ende der 70er Jahre zu verfilmen, sich nicht verwirklichen ließ. - Es handelt sich zwar nicht um eine Theaterinszenierung, lediglich um ein Hörspiel, doch läßt sich hier eine wesentliche Änderung, Veränderung feststellen: Nun geht es Willi Schmidt nicht mehr um poetische Stimmungen und, wenn man so will, Effekte, sondern um Realismus, um historische Genauigkeit: Jetzt wird, wenn Musik vorkommt, zum Beispiel der "Sterbende Schwan" von Saint-Saens gespielt, ein damals beliebtes Musikstück. Es ist nicht übertrieben, wenn behauptet wird, mit diesem Hörspiel sei Schmidt das akustische Gegenstück zu Peter Steins "Drei Schwestern"–Inszenierung gelungen. Wobei nicht ausgeschlossen

werden soll, daß diese Inszenierung auf Willi Schmidts Hörspiel entsprechenden Einfluß genommen haben kann. - Es zeigt sich aber an diesem Wechsel, daß auch Willi Schmidt dem Zeitwandel, der neuen historisch-rekonstruktiven Tendenz ausgesetzt war, daß auch er Zeitströmungen gegenüber nicht völlig abgedichtet war, trotz der Erstarrung, trotz des emotionalen Prozesses, der unter dieser Auflage wirkte. - Willi Schmidt ist zwar dem "Poetischen Theater" bis zu seinem Lebensende treu geblieben, nicht aber sklavisch treu; nicht ohne die Möglichkeit zu leichten Veränderungen, wenn sie ihm für die Sache der 'anderen' Wirklichkeit dienlich erschienen; und hier gab es wieder eine Richtung, eine Vorgabe.

Dennoch hat Willi Schmidt, als er seine Welt in Gefahr sah, 1968 mit Walther Karsch, einem der Gründer des "Tagesspiegel" in Berlin und dessen erster Theaterkritiker und Feuilletonchef, einen Vortrags- und Informationsabend über das "Poetische Theater" durchgeführt. Man kann es als eine theaterpolitische, fast schon -propagandistische Veranstaltung werten.

Ein Lektor eines Theaterverlages, der Willi Schmidts Arbeiten gut kannte, äußerte, daß er zwar von Willi Schmidt in Berlin und München "beeindruckende und nachwirkende Aufführungen gesehen" habe, aber er ergänzt: "In München kann ich mich an eine sehr schöne UNDINE von Giraudoux von 1964 erinnern. Allerdings war damals zu spüren, daß die Strahlkraft dieses Autors langsam verblaßte."

(Dr. Bernhard Struckmeyer – WM, 16.12.1997)

Das ist eine sehr sensible Beobachtung; auch hier wieder das Jahr 1964; denn aus den Kritiken der Münchner Aufführung geht das noch nicht hervor. Es wird aber offenbar, wenn man die Kritiken der Münchner mit denen der Berliner Aufführung drei Jahre später, 1967, vergleicht. Da ist die Verschiebung ganz deutlich: Es werden Zweifel laut an Giraudoux, dem für Willi Schmidt entscheidenden Autor des 'Poetischen Theaters'.
- Friedrich Luft fragt, 1967, in seiner Überschrift: "Sind melancholische Zweifel an Giraudoux erlaubt?" Und findet das, "was einst so total verzauberte", nun "etwas kunstgewerblich."

(Die Welt, 14.3.1967)

Was war es - das sonst so verzauberte? - "Giraudoux' poetischer Trick ist (...) immer wieder bestrickend. Er läßt über Absurdes, Märchenhaftes, Übersinnliches mit ganz realistischer Ratio reden. (...) unterhalten sich über die Sprache der Vögel wie andere über das Wetter oder den Kartoffelertrag. Solche Vermischung der Sphären ist, so zart gesponnen wie da, haltbar."

(Die Welt, 14.3.1967)

Auch hier wieder wie in der Kritik Wolfgang Harichs 1946 über DIE RATTEN der Gegensatz zwischen zwei Anteilen: dem realistischen und dem übersinnlichen, - man könnte auch vom 'poetischen' sprechen.

Die Tatsache aber, daß Luft von einem "poetische(n) Trick" spricht, legt nahe, daß es bei dem Autor eine Methode gibt, - und sie zu erkennen, löst seine poetische Wirkung schon wieder auf, macht das Stück zu einem, wenn auch liebenswerten, Machwerk; - und das ist wieder das Gegenteil von Dichtung, von Poesie und Kunst, weil das Inkommensurable fehlt ((das nicht nur Goethes 'Faust II' vorbehalten sein soll)), und insofern kann man tatsächlich von Kunstgewerbe sprechen; von gut gemachter Gebrauchsdramatik. Während seiner elfjährigen Zusammenarbeit mit dem Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Louis Jouvet, der gelegentlich auch Bühnenbilder entwarf, schrieb Giraudoux zehn Stücke, die alle von Jouvet und seiner Truppe uraufgeführt wurden. Der Versuch seines Ausgleichs in der Welt war fein, zart, diplomatisch und pazifistisch - aber doch auch ein sich wiederholender, variierender, immer weiter ausformender Ausgleich. - "Gebrauchsware", Gebrauchsdramatik? - Trifft das nicht auch auf Shakespeare zu und auf Molière? - Wobei da, jedenfalls bei Shakespeare, einiges Inkommensurables zu finden ist. - Aber in dem Sinn des: Von-der-Hand-in-die-Mund-Verbrauchs liegt durchaus ebenfalls Gebrauchsdramatik vor.

Günther Grack vom "Tagesspiegel" steht da, 1967, anläßlich von Willi Schmidts Berliner UNDINE-Inszenierung seinem Kritikerkollegen nicht nach, wenn er seine Kritik ironisch überschreibt: "Aus Shampoon geboren", um das Künstliche, Fabrikmäßige hervorzuheben; und fragt: "die sarkastische Frage: Theater 1967?"

(Der Tagesspiegel, 14.3.1967)

Das erinnert an "das große Problem", das Joachim Kaiser im Stück und in der Aufführung von Anouilhs WECKEN SIE MADAME NICHT AUF! vier Jahre später, 1971, in Hamburg sah.

Giraudoux starb am 31.1.1944. Die Mehrzahl seiner Stücke wurde in Deutschland erst nach dem Krieg aufgeführt. Für zwanzig Jahre konnte er also eine (posthume) Wirkung erzielen. - Das 'krudere' Theater der damals neuen Generation steht dann sozusagen vor der Tür, - lockt als Neuland.

Siegfried Melchinger hat 1961 einen ausführlichen Essay über "Das poetische Theater" geschrieben, dem vielleicht genauer zu entnehmen sein sollte, was es mit dieser 'Theaterform' auf sich hat:

Zunächst wird erläutert, daß dieser Begriff keine deutsche Erfindung sei, sondern sich aus dem englischen Theater herleitet: "Er ist geprägt, zur Parole erhoben und mit den nötigen Aggressionen versehen worden von T.S.Eliot und Christopher Fry."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, in: Elemente des modernen Theaters, Verlag W. Kramer, Ff./M., 1961; 24)

Die Aggression richtete sich gegen die gängige Praxis des Konversationsstückes, das in den Theatern der City of London mit wenigen Variationen, möglichst nach einigen erfahrungsmäßig erfolgreichen Mustern, gewerblich betrieben wurde.

"(...) diese Macht, so gut wie unangetastet ausgeübt seit hundert Jahren, hatte aus dem dramatischen Dichter den Playwright, den Stückeschreiber, gemacht, der sich der Konfektion der gängigen Ware verschrieb."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 32)

Der Dichter wurde also eine Art Drehbuchschreiber, der jetzt rebellierte. Und der Protest der Jungen, nach dem zweiten Weltkrieg, bestand darin, dem entgegenzuwirken ((- und gleichzeitig trotzdem auf diesen lukrativen Markt zu drängen)). Eliot und Fry warfen Shaw vor, dessen Können sie allerdings nicht übersahen, daß er sich diesem gängigen Konventionstheater, diesem Muster des Unterhaltungsstückes von London City – sie selbst nannten ihr Theater folgerichtig: 'Anti-City-Theatre' - angepaßt habe. Sie warfen ihm auch seine abfälligen Bemerkungen über Shakespeare vor, dessen Werk nun gerade für sie zum Vorbild wurde.
Eliot paßte sich der äußeren Szenerie an, der Halle am Kamin und den dort beim Tee plaudernden Ladies und Gentlemen, "um das englische Publikum in das vertraute Milieu und die gewohnte Konversation einzuspinnen, bis er es soweit hatte, daß er gleichsam die Katze aus dem Sack lassen konnte: jetzt wurden Fenster, Wände, Gesichter und Worte plötzlich transparent, und eine tiefere Schicht des Lebens (...) die nach Eliot wahrere und eigentliche Existenz, tauchte hinter der gewohnten Oberfläche auf."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 36)

Auch hier wieder die beiden gegensätzlichen Weltanteile: Gewohnheit (= alltägliche Wirklichkeit) und Visionäres, die tiefere Schicht des Lebens, möglicherweise die wahrere (= die 'andere' Wirklichkeit).

Melchinger stellt dar, daß sich in England das Drama und Theater nicht wie in Deutschland um 1910 geändert habe, sondern ein 'Theater des Realismus' geblieben sei - das Konversationsstück im realistischen Gewand. In Deutschland sei der Naturalismus, auch durch einen Hauptvertreter dieser Richtung wie Hauptmann selbst, abgelöst worden durch eine weichere Form; durch märchenhafte Elemente; was man neuromantisch und lyrisch genannt hat. Hofmannsthal, als 'lyrischer Dramatiker', ist auch ein Name, der hier zu nennen ist. Dann kamen Expressionismus und Neue Sachlichkeit, wobei nicht übersehen werden darf, daß sowohl die Keime des Expressionismus wie auch der Neuen Sachlichkeit beide schon um 1910 sichtbar zu werden beginnen. ((In der Malerei, die diesen Richtungen ihren Namen gab, ist das vergleichbar.)) In England, so Melchinger, habe dieser Bruch mit der Form des Realismus erst nach 1945 eingesetzt. Es ist ein Protest gegen die flache Oberflächenbehandlung des Lebens durch zum 'Betrieb' gehörende Stückeschreiber nach einem Muster, das nun als leer empfunden wurde. Es ist der Versuch, das Theater aus dem flachen Konversationston herauszubringen und gleichsam zu "retheatralisieren". Dieser Ausdruck verdankt sich laut Melchinger dem amerikanischen Kritiker John Gaßner, der von der "Revolution der Retheatralisierung" spricht. Und Christopher Fry warf dem London City Theater vor, es

sei unpräszise, nebulös, unwissend oder jedenfalls verschweigend tiefere seelische Schichten, weil eben nur die gesellschaftliche konventionelle Oberfläche behandelt werde (und anscheinend gefragt sei). - - "Demgegenüber sei das poetische Theater: wahr, genau, hellsichtig und konzentrisch."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 42)

Das 'Poetische Theater' sei insofern "genau" und sogar "wahr", als es eben auch die tieferen Schichten zu zeigen bemüht sei; bemüht sei, zu zeigen, daß es nur mit Konventionstönen im Leben nicht seine Bewandtnis haben kann. - Und die Bezeichnung "konzentrisch" läßt an die "konzentrierte Chiffre" denken, in der sich Poetisches sammelte, (wenngleich man nicht sagen kann, dagegen sei das stehende Rahmengefüge der Ausdruck des Realismus gewesen; sondern der Realismus war der Ablauf des Theaters, das Technische, während das Rahmengefüge eben auch ästhetisch behandelt worden war).

Es ist möglich, daß dieser Protest der Retheatralisierung in England eine Folge des Krieges gewesen ist, der zwar gewonnen wurde, aber gleichzeitig auch den Niedergang des britischen Empires mit sich führte und das Land im Ost-West-Konflikt klein machte und überdeckte; daß also hier eine Änderung des gesellschaftlichen Lebens einzusetzen begann, sei es zunächst nur dadurch, daß überkommene Orientierungen nicht mehr als befriedigend (und also genügend orientierend) empfunden wurden. Hier kommt es jedenfalls zu einer Ablösung, zumindest zu einem Protest in künstlerischer Form, der zunächst in einer Belebung des theatralischen Materials besteht, in einer Form der Transparenz, des 'doppelten Bodens' - der aber sichtbar ist; eine Dimension der Tiefe tritt zu dem oberflächlichen Konversation-Machen hinzu. Es ging zunächst darum, den Ton der Konvention (= Übereinkunft) zu durchbrechen. 'Übereinkunft' muß ja zu Oberflächlichkeit führen. Miteinander übereinkommen, heißt nichts anderes, als unter einer bestimmten Anzahl Menschen Verbindungslinien zu ziehen; es ergibt sich dann also so etwas wie ein Netz - und ein Netz ist eine Fläche. - Das, um es einzufügen, ist auch eine Sache der Regie: Wenn Willi Schmidt hervorhebt, daß ein Regisseur möglichst das gesamte Oeuvre eines Autors zu kennen habe, dann liegt in dieser Universalkenntnis nicht nur die Chance einer Breitenwirkung, sondern auch ihre Gefahr; die Gefahr, die Methoden des Dichters kennenzulernen und über die Erkenntnis der Machart die tieferen Dimensionen zu überlesen, weil das Typische das Individuelle zu überwiegen droht - und damit die Gefahr der Oberflächlichkeit - allein schon durch Vergleich. Auch da werden horizontale Linien gezogen; diese Gefahr also besteht, - abgesehen von der eindrucksvollen Leseleistung und Kenntnis solch eines Regisseurs nach Willi Schmidts Anforderungen. - Diese Gefahr lag auch im 'Poetischen Theater', weil auch da die Wege und Möglichkeiten letztlich beschränkt waren, so daß sich schließlich ein Prinzip herauskristallisieren sollte, das, einmal durchschaut, zum Eindruck von Langeweile führen konnte, wie Friedrich Luft das anläßlich von Schmidts UNDINE II (1967) schildert. Im Anfang aber steht, jedenfalls in England, der Kampf oder sogar die Revolution der Retheatralisierung; man könnte auch von Repoetisierung sprechen, wie auch Melchinger das dann tut, und sich dabei an Novalis erinnert fühlen, der nach der Klassik die Forderung aufstellte, die Welt müsse wieder "romantisiert werden". (117)

Der amerikanische Autor McLeish schrieb: "Dichtung ist nicht Zierrat, ist nicht ein Blumenbeet, ist nicht das Aufpumpen der Sprache mit Metaphern (...) nicht Täuschung, nicht vergnügenspendende Illusion, nicht ein Zaubermittel, um den Verstand zu vergessen. Poesie ist Genauigkeit des Gefühls (...)"

(In: Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 40 f.)

Die 'andere' Wirklichkeit wird auch hier wieder ganz deutlich: Das Angehen gegen eine unzureichende reale, alltägliche Wirklichkeit, hier mit den Mitteln der Poesie und mit dem Ziel, durch die Kunst auf diese mißliche Gegenwart und Wirklichkeit zu wirken, Veränderungen, Verbesserungen herbeizuführen. - Um eine innere Beteiligung gleich von vornherein, allein durch die Form der Sprache zu erzielen, schrieb zum Beispiel Eliot seine Stücke in Versen; allerdings ist der Vers leicht verschleiert, so daß er beim ersten Hören kaum erkennbar ist; aber der Schauspieler ist doch höher gestimmt, als er es bei der gewöhnlichen Prosa eines Konversationsstückes wäre; dieser 'gewöhnlichen Prosa', einer, möglicherweise, grauen Alltagssprache wird so der Vers gleich entgegengestellt; auch hier, formal, zwei Stile, zwei Wirklichkeiten, wenn man so weit gegen will, gegenübergestellt.

Willi Schmidts Lieblingsbühnenautor, der in seinen Stücken ebenfalls an besonderen Stellen - in der UNDINE zum Beispiel dort, wo es um Liebe geht - den Vers verwendet, war Jean Giraudoux. Willi Schmidt begründet seine Vorliebe für Giraudoux den Schülern gegenüber folgendermaßen: "Weil ich finde, daß er der letzte Poet unseres Jahrhunderts ist. Seine Liebe zum Menschen und gleichzeitig

seine Distance, seine ironische Liebe zum Menschen bewegt mich immer wieder von neuem. Es gibt keinen Autor der Moderne, der dem Menschen so zugetan ist. Ich meine, der Würde des Menschen, dem Adel des Menschen, dem Gottesgeschöpf Mensch, ohne daß das bei ihm etwa konfessionelle Bindungen enthielte. Darin ist er ganz antikisch, wenn Sie so wollen."

(Willi Schmidt im Gespräch mit Schülern, a.a.O.)

Jean Giraudoux, geboren 1882 in Bellac, einem kleinem Ort im Limousin, einem Ort, dessen Name durch sein Stück "Der Apoll von Bellac", einen Einakter, in die Literatur eingegangen ist, war ein Dichter des Ausgleichs, ließe sich vereinfachend sagen; des Ausgleichs von Gegensätzen. - Doch wenn Willi Schmidt von Giraudoux' "ironischer Liebe zum Menschen" spricht, müßte man das genauer bezeichnen als: 'liebevolle Ironie', denn eine Liebe, die ironisch ist, wird es kaum geben.

Die Ähnlichkeit der Bestrebungen zwischen Willi Schmidt und Jean Giraudoux klang hier bereits an. So wird es nicht verwundern, wenn einige Sätze, die hier über Giraudoux zitiert werden, auch über Willi Schmidt geschrieben worden sein könnten: "Man weiß von Giraudoux (...) daß seine schriftstellerische Lebensmaxime das Erreichen einer heiteren Entspanntheit war. (...) wodurch eine ideale, eine Kunstwelt, eine Gegenwirklichkeit (!) entsteht. Man hat diese höchst bewußte künstlerische Distanzierungsmethode Giraudoux' eine 'politesse poétique' genannt - der Spinnwebschleier des preziösen Stils legt sich wie eine Isolierschicht über die Leidenschaften und intensiveren Gefühle; (...) das (...) Schreckliche wird schön, das Banale und Alltägliche überraschend, das Schockierende akzeptabel. Diese Art ' Höflichkeit' ist seine Art der Lebensbewältigung (...) Obwohl sich die Lebensbejahung, das Preisen der Vergänglichkeit und die humanistische Weltfrömmigkeit gegen das Ende zu verdüstert (...) Seine Heiterkeit ist im Grunde nichts anderes als eine Überwindung des Pessimismus durch die Kunst. (...) Seine Stücke sind die poetischen Versuchsmodelle eines engagierten Moralisten und Humanisten, der die Menschenfreundlichkeit postuliert (...) mit der Freiheit des Künstlers konstruiert er eine Gegenwelt aus den Fragmenten der zerlegten Wirklichkeit und durch deren Verwandlung, eine Welt, die ganz Spiel ist, und deren Grenzen die Bühne bezeichnet. (...) So entsteht die Faszination von Giraudoux' Werk (...) bereits in der Begegnung mit dem Charme und Esprit, den geistreichen Einfällen, den witzigen Formulierungen (...) und (...) überraschenden Metaphern. (...)"

(Gertrud Mander, Jean Giraudoux, Dramatiker des Welttheaters, dtv 6836, 1969; 14-26)

Die Parallele zu Willi Schmidt ist ganz offensichtlich, wie die ersten vier Abschnitte gezeigt haben, so daß ein nochmaliges näheres Eingehen auf dieses Spannungsverhältnis, in dem Willi Schmidt lebte und arbeitete, entbehrlich ist. - Sowohl Willi Schmidt als auch Giraudoux haben eine gewichtslose Heiterkeit: 'Luftig', 'geistig', 'ätherisch' wären Adjektive, mit denen sich ihr Werk beschreiben ließe.

Die Möglichkeit, redend die Welt zu beeinflussen, zu bannen, ist zeitweilig faszinierend, letztlich jedoch nicht tiefgehend, ist nur Ausgewichen-Sein, nur eine Schutzhülle gewesen, eine Seifenblase, die in den schönsten Farben spielt und so zart ist, daß ihre Widerstandsfähigkeit und Lebensdauer begrenzt ist. - - Bei einem anderen Kriegsausgang wäre Giraudoux' Blüte, jedenfalls im deutsch-sprachigen Theater, möglicherweise nie aufgegangen. Gerade das vielfache und vielfältige Leid schuf dem Theaterautor Giraudoux eine zwanzigjährige Wirkung auf deutschen Bühnen. Denn die Möglichkeit, über die Welt reden zu können, sie durch Reden beeinflussen zu können, bedeutet: Die Welt ist behandelbar und damit scheinbar änderbar geworden. Und wenn von "Welt" die Rede ist, dann sind damit jene Kräfte gemeint, die auf das Schicksal des Menschen Einfluß nehmen können -- kraft ihrer größeren Kraft, die dann letztlich doch durch die schwächere, vernünftigere Menschenkraft gebrochen wird; etwa wie Jupiter gegenüber Alkmene in "Amphitryon 38". - Gerade in einer Zeit, in der man durch erhebliche äußere Beeinträchtigungen hat leiden m ü s s e n , besteht der Reiz nun gerade im Gegenteil: in der Leichtigkeit und ironischen Behandlung des sonst Stärkeren; Widrigen. - Jupiter in "Amphitryon 38" wird von Alkmene eines Besseren belehrt: sie redet ihm sein Ansinnen aus (nachdem sie sich bei ihrer Freundin Leda, die bereits mit dem Schwan-Jupiter ihre Erfahrungen machte, Rat geholt hat, wie man in einem solchen Fall vorzugehen habe). Alkmene ist ganz praktische Frau: Hausfrau und Ehefrau, Pariserin. Nichts mehr von mythischer Schwere oder gar schuldsuchender, schuldbeladener Schicksalhaftigkeit. Die Aussicht auf Unsterblichkeit verlockt sie nicht, ihrer alltäglichen Sphäre zu entsagen. - Giraudoux (als Firma): das bedeutet die Behandlung der antiken Fabel, als würde sie sich um 1930 oder 1950 in der Pariser Gesellschaft der oberen Mittelschicht abspielen. Und aus dieser Konfrontation beziehen die Stücke Giraudoux' einen erheblichen Reiz. ((Willi Schmidt hat das im Falle der Leda kostümlich umgesetzt, indem er der Schauspielerin einen eleganten Hut in Form eines Schwanes entwarf.))

Zweifellos kann Giraudoux mit seinem Stil der Leichtigkeit und nur indirekten Betroffenheit gewisse Dimensionen nicht erreichen: Die Götter und ihre unberechenbaren, dämonischen Eigenschaften werden durch den gesunden Menschenverstand junger Frauen mattgesetzt, die eher an die Abzahlung ihres Ferienhauses denken als an göttliche Vorsehung. Dieser freie, souveräne wie spielerische Umgang mit dem Mythos, den Mythen ((einer inhaltlichen Materialsammlung für den Autor)), ist durchaus als antikisch zu bezeichnen - Schmidt benutzte diesen Begriff -, wenn man sich einmal die Vielzahl von Varianten vergegenwärtigt, in die eine mythische Erzählung wurzeln kann. ((Bei Ranke-Graves ist das eindrucksvoll dargelegt.)) Aber dieser freie, spielerische Umgang mit dem mythischen Material (mit der Überlieferung) trifft doch nur die e i n e Seite des antiken Wesens: das Apollinische, Helle. Es fehlt die Gegenwelt des Satyrmäßigen, Stygischen, Mänadischen und Dionysischen, des Unberechenbaren, Ungebärdigen; der grellen Farbenfrohheit; des Zerstörerischen, Düsteren, Unausweichlichen, Lastenden, Ausweglosen auch.
Die antike griechische Architektur war durch Winckelmann als "edle Einfalt und stille Größe" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst rezipiert worden; und was Willi Schmidt über Thorvaldsen schreibt, daß nach so viel Schönheit dann eine Revolution kommen müsse, die tiefere Gefühlsschichten zu zeigen bestrebt (und befähigt) sei, läßt sich in der antikischen Architektur dann ablesen: Als man anfängt, eben auch die dämonischen antiken Kräfte zu rezipieren, was sich zum Beispiel durch die Farbigkeit ausdrückt, die man in der Mitte des 19. Jahrhunderts nun antikisierenden Gebäuden gibt. Oder vereinfacht gesagt: Auf Karl Friedrich Schinkel folgt Theophil Hansen.)) Und diese 'Revolution' erlebte auch das Werk Giraudoux', indem es zwanzig Jahre nach seinem Tod als nicht mehr genügend empfunden wurde; die heiter-antikische Verspieltheit; ein Werk, dem doch einmal so etwas wie "Strahlkraft" bescheinigt worden war.

(Dr. Bernhard Struckmeyer - WM, 16.12.1997)

- Entstanden ist Giraudoux' Werk vor allem v o r dem zweiten Weltkrieg - oder anders gesagt: in der Zwischenkriegszeit. Und was eingangs gesagt wurde: Giraudoux sei ein Ausgleicher von Gegensätzen gewesen, bezieht sich gleich schon auf sein erstes Theaterstück, mit dem er seinen Durchbruch erlebte: auf "Siegfried", das 1928 durch die Umarbeitung seines Romans "Siegfried et le Limousin" von 1922, der nur einen Achtungserfolg hatte erzielen können, entstanden war. Mit diesem Stück begann auch Giraudoux' Zusammenarbeit mit dem Schauspieler und Regisseur Louis Jouvet, der in der Folgezeit alle seine Stücke uraufführte; ((unterbrochen, wenn man es noch so nennen will, wurde ihre Zusammenarbeit durch Jouvets Weggang aus Frankreich 1941; als er 1945 aus dem Exil zurückkehrte, Giraudoux war bereits am 31.1.1944 in Paris gestorben, brachte Jouvet noch die beiden Stücke aus dem Nachlaß Giraudoux' "Die Irre von Chaillot" und, zwei Jahre später, "Apoll von Bellac" auf die Bühne)).

- "Siegfried" ist ein Stück, das um Verständnis für Deutschland wirbt.
- Das war nach dem Ersten Weltkrieg keine Selbstverständlichkeit.

"Siegfried" fällt in die Phase der Übereinstimmung und Zusammenarbeit des deutschen Außenministers Gustav Stresemann mit dem französischen Außenminister Aristide Briand. Und insofern lag das Stück durchaus im Zeitgeist.
- 1925 hatten die beiden im Vertrag von Locarno die französisch-deutsche Grenze als unverletzlich vereinbart.
- 1926 war ihnen dafür der Friedensnobelpreis zugesprochen worden.

Wie sehr "Siegfried" die damalige Gegenwart getroffen haben muß, mag man daraus erkennen, daß die Inszenierung dieses Stückes durch Jouvet - zunächst nur als Experiment gedacht - 303 Aufführungen erlebte.
- Die Verständigungsphase endete jedoch mit dem Tod Stresemanns am 3.10.1929.
- Drei Wochen später begann die Weltwirtschaftskrise.

Ob die Verständigungspolitik zwischen Frankreich und Deutschland in ihr, vorausgesetzt, Stresemann hätte länger gelebt, fortgesetzt hätte werden können, muß offengelassen werden.
- Immerhin: Mit dem Bau der seit 1919 geplanten 'Maginot-Linie' wurde 1929 begonnen; die Grenzbefestigung 1936 vollendet.
- Der deutsche 'Westwall' wurde 1936 bis 1940 gebaut.
- Als 1931, auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise, Österreich sich zollmäßig dem Deutschen Reich angliedern wollte, wurde dies von den Franzosen energisch unterbunden. Hier ging es also nicht mehr um gegenseitiges Verständnis und in fernerer Zukunft vielleicht um gegenseitige Hilfsmöglichkeiten; sondern um phantasielose Machtinteressen; die dann noch beitrugen zu der Entwicklung von 1933.

Die Phase der Bemühung um Verständnis füreinander war also kurz: von 1923 bis 1929; umfaßte die besseren, 'goldenen' Zwanziger Jahre; und auch genau die Zeit, in der Stresemann Außenminister war ((dessen Amtsantritt mit dem Ruhrkampf zusammenfällt, den er abbrechen ließ)).

– So weit das Umfeld, in und aus dem Giraudoux' Werk entsteht.

André Gide sagte folgerichtig über seinen Kollegen: "Keine Macht der Welt, außer der Barbarei, vermag dem Lächeln Giraudoux' zu widerstehen."

(Vgl. WS, Erwiderung, Begleittext im Programmheft zu INTERMEZZO, Schloßparktheater Berlin, 22.5.1965, o.S.)

Giraudoux hat selbst als Student (1905/6) als Hauslehrer beim Prinzen von Sachsen-Meiningen in Deutschland gelebt. Und so fällt es ihm leicht, die positiven Eigenschaften seiner Gastgeber wie seiner Landsleute zu schildern - und schon allein dadurch, daß er seinem Gegenüber Gerechtigkeit widerfahren läßt, versöhnlich zu wirken: "Ich weigere mich, im Innern meines Ichs Gräben zu ziehen... Es wäre ungewöhnlich, wenn sich in einer menschlichen Seele, wo die gegensätzlichsten Tugenden und Laster zusammenwohnen, die Worte deutsch und französisch nicht verbinden ließen", heißt es in dem Stück "Siegfried".

(Zitiert nach: Gertrud Mander, Giraudoux, a.a.O., 47)

Und über Deutschland äußert Giraudoux: "Deutschland soll nicht stark sein, es soll Deutschland sein. Stark höchstens im Überwirklichen, gewaltig im Unsichtbaren... Wann immer Deutschland versucht hat, auf praktischem Grund zu bauen, ist sein Werk mit Glanz und Glorie zusammengestürzt. Wo es aber seine Gaben nutzte, jeden großen Gedanken und jede Gebärde in ein Symbol oder eine Legende zu verwandeln, da baute es für die Ewigkeit."

(In: Gertrud Mander, Giraudoux, a.a.O., 43)

Eine kluge Aussage, betrachtet man das 20. Jahrhundert.

Es wurde festgestellt, daß Giraudoux in Deutschland vor allem n a c h dem Zweiten Weltkrieg rezipiert wurde und daß in diesem Umstand ein Vorteil gelegen haben kann. Das wird auch untermauert durch die Theaterpraxis: Aus einem Brief des Chefdramaturgen des Schiller- und Schloßparktheaters, Albert Bessler, an Willi Schmidt geht hervor, daß Giraudoux' Rang als Theaterautor zur Zeit der Entstehung seiner Stücke in Deutschland tiefer lag. Bessler spricht davon, Giraudoux sei lediglich als "Boulevardier" eingestuft worden, - als ein Autor ohne höheren dichterischen Rang.

(Albert Bessler – WS, 27.11.1961)

"Nun, in dieser Beziehung hat sich das Bild ja geändert und schon allein aus diesem Grunde müsste heutzutage jede Giraudoux-Aufführung 'richtiger' sein, selbst wenn der Regisseur kein liebender Giraudoux-Experte ist, wie Sie. Und dass dieses die Wahrheit ist , hat uns der 'Apoll-Abend' ebenso wie die 'Irre' und nicht zuletzt der 'Amphitryon 38' gezeigt."

(Albert Bessler – WS, 27.11.1961)

- Den APOLL VON BELLAC hatte Willi Schmidt am 22.9.1958 mit Johanna v. Koczian, Erich Schellow und Hans Caninenberg im Schloßparktheater inszeniert; (1969/1970 inszenierte ihn Willi Schmidt noch einmal als Hörspiel beim SDR/SWR);

- DIE IRRE VON CHAILLOT am 31.5.1959 im Schillertheater mit Hermine Körner, Martin Held, Käthe Haack, Roma Bahn, Elsa Wagner und Klaus Kammer.

- Den AMPHITRYON 38 inszenierte Willi Schmidt zuvor an den Wuppertaler Bühnen, Premiere 9.9.1959, mit Luitgard Im, Paula Denk und Harald Leipnitz. - In Berlin, Schloßparktheater, 17.11.1961, spielte ebenfalls Luitgard Im; daneben Erich Schellow, Dieter Ranspach, Edith Schneider, Elsa Wagner, Walter Tarrach.))

Offenbar hatte Giraudoux in Deutschland tatsächlich erst eine Grundstimmung nötig, die nach dem Krieg mit dem Thornton Wilderschen Stücktitel "Wir sind noch einmal davongekommen" am treffendsten ausgedrückt wurde.

- Die Stimmung von 1931, der Zeit, wo "Amphitryon 38" in Berlin mit Elisabeth Bergner, Ernst Deutsch, Hans Otto und Hermann Thimig erstaufgeführt wurde, worauf sich das Zitat Besslers bezog, war davon weit unterschieden.

- Alfred Kerr hatte den besonderen Charakter Giraudoux' damals jedoch schon treffend gekennzeichnet: "(...) unauffälliges Gemisch von Harmlosigkeit und Klugheit, ist das Wesen des Stückes. (...) Die Ironien fast nebenher. (...) Er ((= Giraudoux)) zeigt wieder, daß man (o du mein ganzes Dasein!) auch das Ernsteste lustig, das Tiefste verständlich, das Tragische fast gewichtfrei äußern kann."

  (Berliner Tageblatt, 17.1.1931)

Besonders der letzte Satz wäre Willi Schmidt aus dem Herzen gesprochen gewesen.

Worin aber besteht "das Poetische" bei Giraudoux? Friedrich Luft, Willi Schmidt, Albert Bessler, Alfred Kerr haben hier bereits einige Hinweise gegeben; als Beispiel soll jedoch das Stück UNDINE hier noch etwas gründlicher betrachtet werden, das überhaupt zum Anlaß wurde, näher auf Giraudoux einzugehen:

"Undine"/ "Ondine" im Original, entstand 1939; die UA fand am 27.4.1939 im Théatre de l' Athénée, unweit der Pariser Oper, dem Palais Garnier ((nach seinem Architekten benannt)), statt; Regie führte Louis Jouvet. - Die DE war am 31.11.1948 am Bayerischen Staatstheater München. - Den Stoff für das Stück lieferte Giraudoux der deutsche Autor Friedrich de la Motte-Fouqué, ein Zeitgenosse Heinrich von Kleists, mit seiner gleichnamigen Erzählung.
Undine, ein junges Mädchen, eine Wassernixe, unda = Welle, also die den Wellen Verwandte, geriet schnell zu einer bekannten, romantisch-märchenhaften Figur. Goethe, der über die Produktion seiner Schriftstellerkollegen immer gut orientiert war, verwendet diese 'Undine' als Topos im IV. Akt des Faust II; - sogar in der Mehrzahl. - Es heißt da:

"Nun schwere Vettern, rasch im Dienen,
Zum großen Bergsee! grüßt mir die Undinen
Und bittet sie um ihrer Fluten Schein."

(Verse 10711-13)

Der das spricht, ist Mephistopheles; er wendet sich an seine beiden Raben, die sind mit den 'schweren Vettern' gemeint. Und sein Befehl hat unmittelbaren Erfolg: 'die Undinen' lassen den See zum Schein über seine Ufer treten, Wasser sickert und quillt plötzlich aus allen Ritzen des Gebirges, an dem die Feinde mit Erfolg zunächst hinaufgeklettert waren - eine Szenerie, die für einen Karl-May-Film Pate gestanden haben könnte (was man feststellen kann, ohne die dichterische Erfindung zu desavouieren). -

Der Reiz des Giraudoux'schen Stückes aber besteht in einer zweigeteilten Dramatisierung der erzählerischen Vorlage.
Willi Schmidt hebt hervor: "(...) was der Autor des 20. Jahrhunderts an Differenzierung dem romantischen Stoff zugebracht hat, das scheint mir geradezu ein Schulbeispiel für die Möglichkeiten des poetischen Theaters zu sein."

(Notiz auf der Diskussionsunterlage, die Walther Karsch an WS geschickt hatte, von ihm selbst linksspaltig beschrieben und den handschriftlichen Kommentaren von WS daneben; unveröffentlicht; Februar 1968)

Daß Willi Schmidt hier bei der UNDINE "geradezu" von einem "Schulbeispiel für die Möglichkeiten des poetischen Theaters" spricht, macht die Analyse hier zweckmäßig.

- Im I. Akt wird das Geschehen direkt wiedergegeben: Man erfährt und sieht also, wie der Ritter Hans von Wittenstein ((bei Fouqué heißt er Huldbrand von Ringstetten)) bei den alten Fischern in ihrer Hütte zu Abend Unterkunft bekommt; wie er ihnen erzählt und wie Undine durch allerlei Zaubereien seine Aufmerksamkeit erregt; wie sie es schafft, mit ihm allein zu sein; wie sie anfängt, ihn zu lieben und er sie, wie eine Verbindung entsteht.

- Im II. und III. Akt wendet Giraudoux ein Mittel an, und man kann dieses Mittel für ein Kennzeichen des 'Poetischen Theaters' ansehen: er läßt von nun an indirekt spielen. Was ab jetzt vorgeführt wird, wirkt wie durch einen Filter gegeben. Es k ö n n t e so sein; es wird v o r g e s t e l l t nur und auch so bezeichnet. Denn es ereignet sich vor den Zuschauern des Königshofes, wo der Ritter seine junge Gemahlin bekanntmachen und einführen will; und gleichzeitig vor den realen Theaterzuschauern. - Dadurch daß die zuschauen, was anderen Zuschauern (auf der Bühne) gezeigt wird, ergibt sich bereits eine Distanzierung; ein Schleier, ein Filter. - Das allein wäre allerdings nichts Neues, Eigenes, einen Zauber auslösendes; - einen Zauber übrigens, der auch einen heutigen Leser treffen kann. Das findet beispielsweise schon bei Shakespeare im "Sommernachtstraum" statt, wo der Hofgesellschaft das Spiel der Rüpel vorgeführt wird. (Es findet auch zum Beispiel statt im "Prinz von Homburg", wenn man an die Eingangs- und Ausgangsszene denkt.)

Giraudoux wendet aber noch einen weiteren Trick oder, falls das zu abwertend klingt - obgleich es zum Thema paßt, insofern, als es Friedrich Lufts Ausdruck wieder aufgreift - , ein anderes Mittel an: er läßt an diesem Hof einen Zauberkünstler auftreten, der diese Bilder herbeizaubert: etwa die Begegnung zwischen Ritter Hans und dessen ehemaliger Verlobten Bertha ((Bertalda in der Erzählung)), die durch seine Verbindung mit Undine, die ihm begegnete, als er auf dem Heimritt zu ihr war, an den Rand gedrängt wurde. - Der Zauberkünstler läßt die Hofzuschauer (und uns) diese Begegnung, die sonst erst vielleicht in einem halben Jahr stattgefunden haben würde, sehen. - Und da sie beim ersten Mal nicht gelingt - die beiden beachten sich gar nicht - , wird sie gleich noch einmal wiederholt. - Es wird also die Spielbarkeit mit dem Material vorgeführt.

Es kommt dann zum ersten Streit zwischen Hans und Undine, und der Zauber besteht darin, daß man als Leser das Gefühl hat - und die Inszenierung müßte dieses Gefühl auch dem Zuschauer ermöglichen - , es m ü ß t e nicht so sein, k ö n n t e auch anders sein oder hätte auch anders kommen können.
((In diesem "Hätte-Auch-Anders-Kommen-Können" lag sicher der verborgene Reiz für den deutschen Nachkriegszuschauer.)) -
Es ist ein Wettstreit zwischen Sein und Schein; zwischen Wahrscheinlichkeit und Hoffnung; wobei das Vorgeführte noch dadurch gesteigerte Realität (innerhalb der Handlung des Stückes) erfährt und somit wieder die reine Möglichkeit relativiert, als die Zuschauer (im Stück) der vorgezauberten Szenen sichtbar altern. "Sie haben es selbst gewollt.", sagt der Zauberkünstler zum Hofmarschall, "In einer Stunde sind zehn Jahre vergangen." (II/14.) Das ist die Konsequenz des Zeitraffers. - Der Zauberkünstler gab zwar vor, aus Langeweile, da man auf den König warte, die Zeit durch seine Vorführungen vertreiben zu wollen. 'Normalerweise' würde nach den Zaubereien dann die Handlung wieder an dem Punkt, an dem sie verlassen wurde, einsetzen - und dann das Leben seiner eigenen Gesetzmäßigkeit nach seinen Entwicklungsgang weiternehmen. - Giraudoux gibt aber die Zauberei schon als Realität; die Ebenen verschmelzen. So wird ein Realitätsanspruch im Stück behauptet - und nur die Tatsache, daß es ein 'Zauberkünstler', fast also ein Gaukler ist, gibt dem Vorgeführten etwas Schwebendes, Mögliches, also auch durchaus Anders-Mögliches. ((-- In seinem Stück "Der trojanische Krieg findet nicht statt" gelingt es Giraudoux sogar gegen das historische Wissen des Lesers oder Zuschauers, bis zur Mitte des Stückes die Hoffnung aufrecht zu erhalten, es könne zu diesem Krieg n i c h t kommen. --))

- In der UNDINE finden die beiden Akte nach dem I. Akt also gewissermaßen auf einer anderen, höheren, entrückten Stufe statt - wie auf einer Bühne auf der Bühne oder wie nur durch einen Schleier zu sehen. Und diese Ebenenverschiebung sollte auch eine Inszenierung deutlich machen. Die Fotos, die von Schmidts Inszenierung, 1967 am Schillertheater, vorliegen, zeigen das auch: Allerdings in vertauschter Reihenfolge: erhöht, s o herausgehoben, sind nicht der II. und III. Akt, sondern der I.: die Fischerhütte. Willi Schmidt setzt sie deutlich sichtbar auf darunterliegende Balken, wie eine Bühne auf einer Bühne; sie wirkt ein bißchen wie eine kleine Puppenstube in ein größeres Bild hineingesetzt. Willi Schmidt verfährt so, um dann die große Bühne frei für die szenisch aufwendigeren Akte II und III zur Verfügung zu haben. Es ist legitim, so zu verfahren - wenngleich der bühnentechnische Aspekt dabei nicht übersehen werden kann, der, auf gewisse Weise, banalisierend wirkt. - Denn schöner wäre die Stufung nach oben und hinten; ein Aufbau, szenisch, kein Abbau. D i e s e n Zauber läßt Willi Schmidt, aus technischen Gründen, aus. ((Man könnte sich sonst vorstellen, den I. Akt auf der etwas abgesenkten Vorbühne zu spielen, Akte II und III dann auf der Hauptbühne.)) -

Willi Schmidts Kampf für das 'Poetische Theater' ist, wie der IV. Abschnitt gezeigt hat, vor allem ein Kampf für sich selbst. - Der Kampf, 'in der Kunst', also 'vor dem Leben', das in seinem Falle Sterben hieß zu der Zeit, bleiben zu können. Das wird deutlich, wenn man die Ausführungen ansieht, die Willi Schmidt auf dem Diskussionsabend über das 'Poetische Theater' in der Berliner Lessing-Hochschule im Februar 1968

vorgetragen hat, zu einer Zeit, als dieses Theater bereits unübersehbar von den Bühnen verdrängt wurde. - Zu diesem Abend hatte Walther Karsch eingeladen. - Auch Gustav-Rudolf Sellner (zu der Zeit Generalintendant der Deutschen Oper Berlin) und Hansjörg Utzerath (Intendant der Freien Volksbühne und Nachfolger Piscators) waren anwesend. - Im Vorfeld hatte sich Karsch - zumindest mit Willi Schmidt - über die Präsentation des 'Poetischen Theaters' verständigt: Karsch schreibt, und sein Programm, wenn man es so bezeichnen will, wird dadurch sichtbar, ausgehend vom Beispiel des flämischen Autors Paul Willems: "(...) aber selbst d e r vergoldet ja nicht trübselige Fassaden, sondern gibt in märchenhafter Form seinen Teil an Menschenkritik. Und schließlich ist es ja noch kein literarisches Verbrechen, wenn man die Guten belohnt, die Schlechten bestraft sein lässt. Für mich ist Willems ein Nachfahre von Shakespeare, der durch die Schule Büchners und der deutschen Romantik gegangen ist (...) trägt damit seinen Teil dazu bei, dass der durch allzuviel Logik, Psychologik, Psychoanalyse, allzu sehr von Hebbel angefangen über Ibsen bis Hauptmann, ins Individualistische getriebene, zerfaserte, nicht mehr als Mensch registrierbare Mensch wieder dem zusammengesetzten, in sich geschlossenen, wenn auch noch so vielfältig gebrochenen Menschen seinen angemaßten Platz abtritt."

(Walther Karsch/WS, Diskussionsgrundlage, a.a.O.)

Wesentlich ist hier der anti-naturalistische Impetus - auch hier - den, wie behauptet wird, 'zerfaserten Menschen' nun wieder 'zusammensetzen' zu wollen; ein sonderbarer Ansatz, nach dem Zweiten Weltkrieg, der an die faschistisch-diktatorischen Zeitimpulse der 30er Jahre, als nachträgliches Gegenstück zu den 20er Jahren, erinnert; sonderbar insofern, als hier Willi Schmidt involviert gewesen ist, dessen Theater, beispielsweise im Zusammenhang mit dem RASKOLNIKOFF, gerade als hoch-psychologisch und 'durchsichtig wie im Röntgenschirm' gelobt wurde; der mit völkisch-aufrundender, überbügelnder, verkleisternder Literatur nicht in Verbindung zu bringen ist, sondern ganz das Gegenteil erstrebte: Apollinische Helle, Klarheit und Transparenz.
Möglicherweise war es auch das, was die Kritik an diesem 'Poetischen Theater', jedenfalls in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, als Oberflächlichkeit bekämpft hat: Die 'neue Vollständigkeit' hat etwas Gewaltsames, wie auch etwas Unzureichendes, ebenso wie die Einteilung in hier die Guten, dort die Bösen etwas simpel anmutet, bei aller möglichen Zartheit der Behandlung; der Mensch des 'Poetischen Theaters' wird gewissermaßen mit Zuckerguß übergossen - (nur) auf diese Weise kommt es wieder zu "dem zusammengesetzten, in sich geschlossenen, wenn auch noch so vielfältig gebrochenen Menschen". - Ein sonderbarer Gegensatz: Einerseits wird gerade Wert gelegt auf die neu-erworbene Vollständigkeit des Menschen, andererseits soll er gleichwohl noch vielfältig in sich gebrochen sein, damit man sich nicht den Vorwurf der Oberflächlichkeit einhandeln muß. Eine sonderbare Verrenkung. - Man mag darin auch eine Attitüde der Nachkriegszeit nach dem 2. Weltkrieg bestätigt finden. Und es läßt sich somit feststellen, daß es sich beim 'Poetischen Theater' nicht um eine "organische" Weiterentwicklung eines früheren Stils handelt, sondern um einen oppositionellen Weg zu einer doch längst vergangenen Zeit: Von Hebbel über Ibsen bis Hauptmann. ((Es geht parallel mit der baulichen Abrißwut gegenüber Bauten der Gründerzeit, als liege genau d a die Ursache des gegenwärtigen nach-hitlerischen Nachkriegselend, was ja nicht ganz von der Hand zu weisen ist.))

Walther Karsch meint, nicht weiter zurückgehen zu können "als bis zu Hugo von Hofmannsthal", "sonst rechnen wir, was gar nicht so abwegig ist, unsere klassischen Poeten wie Goethe und Schiller, und die ganz alten wie Aischylos noch zu den Vertretern des poetischen Theaters."

(Walther Karsch/WS, Diskussionsgrundlage, a.a.O.)

Das allein zeigt schon, daß mit dem Begriff 'Poetisches Theater' nicht allzu viel anzufangen ist; daß es berechtigt ist, ihn in den Theaterlexika auszusparen.
Denn wenn man Walther Karschs Apotheose von Willi Schmidts UNDINE--Inszenierung liest, scheint es insgesamt nur um die Rettung eines geistig-leichten, schwebenden Theaterstils zu gehen: "Für mich jedenfalls steht fest, dass jede neuerliche Begegnung mit dem poetischen Theater - vorausgesetzt, sie fällt so positiv aus wie die mit Ihrer UNDINE, lieber Willi Schmidt - dass jede dieser Begegnungen neue Zugänge zur Dichtung, zum Dichter und zum Menschen öffnet. (...) Wie selbstverständlich Giraudoux' angebliche Märchenwelt ist, wurde mir bei der UNDINE-Inszenierung (...) besonders deutlich. (...) Ihr gegenüber ist die Welt der Menschen klar abgesetzt. Zwischen beiden Welten der Ritter Hans und das Wassermädchen Undine. Dass ihr Zusammenprall letal ausgehen muss, habe ich noch nie von Anfang an so konsequent empfunden wie hier."

(Walther Karsch/WS, Diskussionsgrundlage, a.a.O.)

Was wäre jetzt passender, als an jene Undine-Inszenierung im Hamburger Deutschen Schauspielhaus zu erinnern, die am 28.6.1966 stattfand. - Es war die letzte Vorstellung vor der Sommerpause. - Eine junge Zuschauerin war von dieser Aufführung, die der damalige Hausherr Oskar Fritz Schuh inszeniert hatte (Premiere war am 21.6.1966 gewesen), so begeistert, daß sie, der Applaus war schon beendet, nach vorne zur Rampe lief, sich über die Rampe streckte, um unter dem Vorhang hindurch ins Phantasiereich schauen zu können - und deren Kopf durch den niedergehenden eisernen Vorhang zerquetscht wurde. ((Der Inspizient der Aufführung, Karl-Heinz Lick, hat mir davon berichtet. // Seitdem wird das Herabfahren des eisernen Vorhangs mit einem Klingelgeräusch verbunden.))
- Zwei Welten wurden scharf voneinander getrennt auf der Bühne sichtbar gemacht: die realistische 'Welt der Menschen', wie Karsch sich ausdrückte, und dagegen die Märchenwelt Giraudoux'. Aus beiden Welten ragen nun zwei Einzelgestalten hervor: der Ritter Hans von Wittenstein aus der Alltagswelt und das Nixenmädchen Undine aus der Welt des Märchens; beide treffen sich sozusagen in einem Niemandsland oder in dem Land, das zwischen diesen beiden Welten liegt. Sie bilden dessen Abgesandte, aber auch damit die Figuren, die beide Welten miteinander in Kontakt und Beziehung zueinander bringen können; und, da der Ritter bestimmte aus der Märchenwelt - man könnte auch Mädchenwelt sagen – vorgegebene Gesetze nicht befolgt, wird ihr Kontakt, wie Karsch es beschrieb, letal ausgehen. Die nackte Verquickung beider Welten hat für beide isolierte Vertreter dieser Welten tödliche Folgen. - Vielleicht ist das ein Symbol für die Liebe schlechthin. - Es ist möglich, das wird hier ausdrücklich hypothetisch bemerkt, daß diese Letalität des Zusammenpralls, in der Münchner Aufführung ((26.3.1964)), also sechs Wochen vor dem Tod Klaus Kammers, noch nicht so deutlich von Schmidt herausgearbeitet worden war. - Willi Schmidt hatte seinen Nekrolog auf Kammer mit den Worten aus der UNDINE geendet: "Versuche, zu leben!" Das Stück hatte offenkundig eine besondere Bedeutung für ihn.

'UNDINE', zu dessen Stoff Fouqué durch Paracelsus angeregt wurde, ist mehrfach als Oper vertont worden; zuerst von E.T.A. Hoffmann nach einem Libretto Fouqués; Uraufführung war 1816 im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, noch im Langhansbau; die Bühnenbilder stammten von Schinkel. Auch hier besteht also noch eine zusätzliche Beziehung für Willi Schmidt. ((Vgl. Werkkatalog))

Wesentlich aber - das scheint aus dem Loblied Karschs auf Willi Schmidts Inszenierung hervorzugehen - ist für das 'Poetische Theater' die Darstellung zwei verschiedener Welten, - das ließ auch bereits der Kritikenausschnitt über DIE RATTEN, 1946 von Wolfgang Harich, deutlich werden -, die auf der Bühne klar voneinander unterschieden sind: Der Realismus des Alltags hier gegen die unterschwellige Poesie dort. - Das selbe Prinzip wird auch deutlich, wenn man hört, was Woody Allen über die Entstehung seiner Filme berichtet: "Wenn man in einem realistischen Film die Kameraführung plant, dürfen die Leute nicht einfach so natürlich gehen wie im wirklichen Leben. Sie müssen sich in einem bestimmten Tempo bewegen und zur richtigen Zeit vor die Kamera treten. Das muß alles inszeniert werden, damit die Botschaft sowohl von den Schauspielern als auch von der Kamera rüberkommt. Sie dürfen einander nicht behindern, etwa daß die Schauspieler einen poetischen Stil spielen und die Kamera schnell und unsensibel agiert. Man muß also versuchen, die Grundstimmung durchzuhalten. (...) ich baue die Szene langsam und sehr genau auf. Wir, der Kameramann und ich, nehmen uns dafür viel Zeit. Und wenn wir drehen, drehen wir die ganze Szene, damit es sich lohnt. (...) Einer der Tricks bei der Sache ist, die Schauspieler dazu zu bringen, natürlich zu gehen, gleichzeitig aber zu verschiedenen Zeiten verschiedene Positionen einzunehmen, für Halbtotale, Nahaufnahmen und Totale (...) Die Nahaufnahme entsteht durch die Art, wie eine Person geht. (...) Der Aufbau, die genaue Verortung der Szene dauert ein paar Stunden. Das eigentliche Drehen ist dann kein Problem, weil die Schauspieler so gut sind."

(Stig Björkmann, Woody über Allen, Kiepenheuer & Witsch 1995; 199 f.)

Hier finden sich eine Reihe von Gegensatzpaaren, die in gegenseitiger Beziehung stehen wie Realismus und Poesie. Im realistischen Film, sagt Allen, dürfen die Leute nicht so natürlich gehen wie im wirklichen Leben.
- Wenn also die Kamera 'realistisch' geführt wird, muß von den Schauspielern der Anteil der Poesie geliefert werden.
- Die 'realistische' Kameraführung ist demnach eine ruhige, sachliche, unauffällige Kameraführung.
- Wird die Kamera aber, wie in "Ehemänner und Ehefrauen" (1992) sehr unruhig und auffällig geführt, geht es nicht, daß auch die Schauspieler noch unnatürlich oder 'poetisch' sich verhalten und bewegen, weil das Gleichgewicht zerstört würde; man könnte beim Betrachten des Films sozusagen 'seekrank' werden.

Die langen Szenen in Woody Allens Filmen sind nur deswegen möglich, weil der sorgsam vorbereiteten 'realistischen' Kamera das weitgehend spontane Spiel der Schauspieler korrespondiert. Es geht also

um das Gleichgewicht; um Ausgleich. Verhält sich die eine Größe s o , ist es zweckmäßig, die andere Größe sozusagen mit anderem Vorzeichen zu versehen; entweder '+' oder '-'.
Das kann man auch dem entnehmen, was Gustaf Gründgens über die Probenarbeit verschiedener Schauspielertypen äußert: "Es ist möglich - und ich habe Erfahrung -, daß ein für das Publikum völlig ursprünglich wirkender Schauspieler ein Mathematiker der Probe ist. Während Andere, die also ins Bassin springen, eine andere Wirkung auf die Zuschauer haben."

(Gustaf Gründgens im Gespräch mit Günther Gaus, in: Dokumentation zur Gründgens-Ausstellung zu seinem 80. Geburtstag, a.a.O., 187)

Es scheint also, als ginge es nicht nur um Ausgleich, oder wenn um Ausgleich, dann dergestalt, daß anscheinend immer das Gegenteil erzeugt oder geboten werden muß, um diesen Ausgleich, dieses Gleichgewicht herstellen zu können. Der ursprünglich wirkende Schauspieler ((der körperliche, wie ich es nennen würde)) sichert sich ab durch ein engmaschiges Netz mathematischer Berechnung; und derjenige, der diese Wirkung ohnehin hat ((der geistige, kopflastigere)), kann es sich leisten, 'den Sprung ins kalte Wasser' zu tun; und wird diesen Sprung womöglich suchen, um einen eigenen Ausgleich zu erfahren; - so wie der nüchterne Realismus der Poesie gegenübergestellt wird. Das ist selbst im Naturalismus so: Der Anteil der Poesie lag dort wesentlich in der Sprachkraft des Autors. Denn Realismus oder Naturalismus im Sinne von Behördendeutsch ließe sich nicht als Theater verkaufen, auch da ist Magie oder Poesie vonnöten, um über die Rampe vorzudringen.

Alfred Kerr hat, um hier noch ein weiteres gutes Beispiel zu geben, dieses Phänomen der Wechselseitigkeit folgendermaßen ausgedrückt und zu klären versucht: "Inge sagt selig: 'Kann ein Mensch mit bloßem Wort solche Farben irgend wiedergeben?' (...) Die Sprache setzt ein Gleichnis für etwas, Inge, das sie nicht ausdrücken kann. Ich kann mit der Sprache für dies Zauberlicht (...) vielleicht äußern: 'Was man da in den Wolken erblickt, ist, na, ein glühendes Himmelscheit, aus der flockigen Asche des blau-rosa-Luftgeschwäls ragend.' (...) (Es wären alltägliche Dinge: Scheit, Asche, Flocken, für Unalltägliches gesetzt. So wie ich, umgekehrt, um die Farben eines erlöschenden Kaminfeuers mit der Sprache zu schildern, sagen müßte: 'Das Ganze sah aus wie das Abschiedsgewölk eines phantastischen Abendhimmels.' ... Liebste, das erste Mal sagt man halt statt 'zweimal zwei' das Wort 'vier'.
Das zweite Mal sagt man statt 'vier' wieder das Wort 'zweimal zwei'. (...))"

(Alfred Kerr, Der Heimgarten winkt, in: Die Welt im Licht, Teil I, 'Verweile doch!', S.Fischer Verlag Berlin, 1920; 103 f.)

Auch bei Kerr also eine bewußte Verbindung von Phantasiegebilde und sachlicher Nüchternheit. Nüchtern ist das Kaminfeuer, eine mehr oder weniger greifbare Erfahrung des Alltags. Das 'blau-rosa-Luftgeschwäl' des Himmels ist weder alltäglich, vor allem aber nicht greifbar; - ihm fällt also der Anteil der Poesie zu. Und noch etwas: Will man das Außergewöhnliche beschreiben, greift man zum gewöhnlichen Ausdruck, bei der Beschreibung des Gewöhnlichen dagegen zu einem abgehobenen Vergleich. So wie die normale Alltagssprache ebenfalls arbeitet, wenn etwas gesteigert werden soll, dann ist es eben nicht nur 'gut', sondern 'schrecklich gut', - eigentlich wird also die Steigerung mit einem Wort erreicht, das der beabsichtigten Qualität vollständig widerspricht; wobei die akustische Betonung auf dem zweiten Adjektiv oder Adverb liegt und damit klar macht, ob es sich um eine positive oder negative Aussage handelt.
Es soll noch ein letztes Beispiel für diese Art der Poetisierung - in diesem Fall könnte man auch von Mystifizierung sprechen - genannt werden: Ein sprachliches Beispiel. Ausgangspunkt ist noch einmal Gustaf Gründgens; seine letzte schriftliche Äußerung, eine Notiz auf einen Luftpostbriefumschlag. Sie lautete:

(VORDERSEITE:)	(RÜCKSEITE:)
"ich habe glaube ich zu viel Schlafmittel genommen, mir	ist ein bißchen komisch lass mich ausschlafen G"

(Faksimile in: Gustaf Gründgens, "Laß mich ausschlafen" / Neue Quellen zur Wirklichkeit und Legende des großen Theatermannes, hg. v. Rolf Badenhausen, Langen Müller 1982 / im vorderen Buchdeckel)

Es ist nicht ganz leicht, diese sehr bekannt gewordenen Sätze im Schriftbild so wiederzugeben, wie sie auf die beiden Seiten des Umschlags geschrieben sind. Die Zeile "genommen, mir" füllt nicht weniger Platz aus als die beiden Zeilen darüber. Immerhin war Gründgens noch so ordentlich, daß er auf der Vorderseite zu schreiben begann; seine letzten Worte stehen auf der Rückseite. Hätte der Schauspieler Gründgens, das ist wichtig, daß es sich hier um den berühmten Schauspieler, Intendanten und Regisseur handelt, den Mann, der mit den Mächtigsten seiner Zeit sich zu arrangieren hatte und diese Aufgabe zu seinen Gunsten lösen konnte; hätte dieser eminent theatralische Mensch sich in irgendeiner Form hier theatralisch oder geschwollen ausgedrückt, dieses letzte Notat hätte nie ein mystisches Ansehen bekommen können ((das ihm als Absicht nicht unterstellt werden soll)). - Also hätte er geschrieben: 'Laß mir meinen ewigen Schlaf' oder ähnliches, - es wäre läppisch gewesen und hätte sein ganzes Leben läppisch überschattet. - Da er aber ganz normal, alltäglich, schrieb: "Laß mich ausschlafen" ((also etwa = 'Wecke mich Morgen früh nicht')) - bekommt dieser Satz eine Dynamik, als sollte es heißen: 'bis zum jüngsten Tag'; "laß mich ausschlafen, daß ich selbst den Tod noch überwunden habe!"

Gründgens nimmt Schlafmittel; dann bemerkt er, daß es wohl zu viel gewesen sein muß, denn es wird ihm "ein bißchen komisch". - "Komisch" bedeutet "sonderbar" - so jedenfalls in deutscher Umgangssprache; das Komische als letztlich Fremdes, auch Befremdliches. - Aber dieser Gründgens unternimmt nichts. - Er hat das Mittel in sich, bemerkt, daß irgend etwas nicht stimmt - aber er beläßt es dabei. - Hätte auf dem Zettel nur gestanden: "Laß mich ausschlafen", hätte das zur Mystifizierung auch bereits genügt, denn der Tod erfolgte danach; diese letzte Nachricht wäre dann visionär gewesen; - und die Todesannahme könnte ebenfalls hineininterpretiert werden.
Hinter der ersten Nachricht: "Ich habe glaube ich zu viel Schlafmittel genommen" liegt übrigens die einzige, starke Zäsur in der Interpunktion: ein Komma. - Blickt man auf die Ablichtung dieser beiden Umschlagseiten, ist zu erkennen, daß in diesem Komma eine Entscheidung, d i e Entscheidung liegt. Das "mir" rutscht noch ein bißchen weg; die Schrift fliegt dann wieder auf; das Zaghafte, vielleicht sogar etwas Wehleidige, verflüchtigt sich. Die Entscheidung, wenn man so will, monumentalisiert seine Schrift. Allerdings darf man auch nicht das Zusammenfallen mit dem Seiten-Wechsel – die Zweideutigkeit bewußt herausgehoben – unterschlagen. Die letzte Aufforderung hält diese Entschiedenheit im Schriftbild nicht ganz durch, nur bis "...auss"; im "chlafen" beginnt schon der Aufbruch. - So jedenfalls die eigene (nichtprofessionelle) graphologische Deutung. Die Wirkung beruht eben vor allem auf diesem tieferen Grund: dem des Bewußtseins. Gründgens muß seinen eigenen Tod vorausgeahnt haben. Und noch mehr: Er hat in diesen Tod eingewilligt. So ist der Tod zu einem halben Selbstmord geworden; zu einem Selbstmord durch Selbsteinwilligung.
Die letzten Worte, die Willi Schmidt sprach, lauteten: "Ich trete ab." Willi Schmidt sagt sie zu seiner Frau, als er sich aufmacht, in sein Bett zu gehen. Dieser Satz ist dem Gründgensschen ähnlich. - Er entstammt dem Theatermilieu: Ein Schauspieler tritt ab. - Auch dieser Satz macht den Eindruck der Todesannahme. - Willi Schmidt hatte am Abend noch mit dem Schauspieler Peter Matic telefoniert wegen der geplanten Szenischen Lesung DEGEN UND FEDERKIEL. - Gründgens hatte seinen Abschied vom Theater selbst vorher genommen. Bei Willi Schmidt faßt dieser Satz noch einmal sein ganzes dem Theater gewidmetes Leben zusammen. - Wie weit der Entschluß zu gehen gefaßt war, bleibt aber spekulativ. -

Wesentlich ist der Gegensatz zwischen etwas Großem, Unfaßbarem, Geheimnisvollem oder Unheimlichem und etwas ganz Alltäglichem bis Banalem. Dieser Gegensatz oder die Kombination zwischen diesen beiden Gegensätzen scheint, wo nicht über das 'Poetische Theater', so doch aber über die Poesie oder allgemeiner über die Kunst schlechthin einiges auszusagen. Wie aber läßt sich diese Kunst auf dem Theater darstellen und herstellen?
Christopher Fry hat da eine hilfreiche Definition für das 'Poetische Theater' gegeben: Er sagt, das 'Poetische Theater' "bringe dem modernen Menschen ins Bewußtsein, daß sich sein Dasein, unser Dasein, auf zwei Ebenen abspiele, einer gewöhnlichen und alltäglichen, eben der realistischen, und einer zweiten, tieferen, wahreren, wo die eigentlichen Konflikte ausgetragen und die entscheidenden Lebensfragen gestellt werden."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 50)

Es wird hier nicht bezweifelt, daß unter oder innerhalb der Realität ein eigener, unterschwelliger Strom verläuft, der nur mittelbar sichtbar ist, oder erst sichtbar und damit bewußt gemacht werden muß. Ein Betroffener wird diesen unterschwelligen Strom deutlich sehen und sich an ihm freuen oder an ihm leiden oder mitleiden (das ist vom Realismus des Lebens, des Alltags aus gesehen). - Aber auf der Bühne müssen diese beiden Ebenen sichtbar gemacht werden, müssen für beide Ebenen Zeichen gefunden werden, um die eine wie die 'andere' Wirklichkeit transportieren zu können. - Aber es geht

Fry nicht nur um diese beiden Ebenen an sich, wie sie sich etwa im Mythos, der dem Stück zugrunde gelegt wurde, darstellen können, oder wie sie archetypenhaft unterschwellig zwischen Menschen auftreten als der wirklich wesentliche Zug, der durch allerhand zivilisatorische Überwölbungen großenteils verdeckt wird, sondern es geht Fry auch um die Spannung zwischen diesen beiden Ebenen: "Aufgabe des poetischen Theaters sei es, die Spannung zwischen diesen beiden Ebenen zum Gegenstand der Darstellung zu machen."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 50)

Das geht noch einen Schritt weiter: die Ebenen laufen nicht nur parallel, sondern sie sollen zueinander in Spannung gesetzt werden. Mithin sollen sie durch die Spannung zwischen ihnen erst sichtbar werden. - Siegfried Melchinger verknappt die Frysche Definition, wenn er feststellt: "Poetisches Theater ist (...) alles Theater, das die zweite, nicht realistische Ebene in irgendeiner Hinsicht auch formal zur Darstellung bringt."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 51)

- Man kann hier "auch" betonen oder "formal":
- Wenn "formal", dann bedeutet es, daß die per se vorhandenen Züge der poetischen Ebene durch die Form befestigt werden müssen, um wirklich in Erscheinung und damit ins Bewußtsein treten zu können. ((Es könnte aber suggerieren, daß die erste, realistische Ebene n i c h t formalisiert wäre. Das wird aber kaum gemeint sein können, denn Nicht-Formalisiertes, in Form Gefaßtes, wird kaum über die Rampe zu transportieren sein.))
- Wenn "auch", heißt das: Die realistische Ebene ist ohnehin vorhanden, da sie auf Formales nicht verzichten kann, weil sonst überhaupt nichts da wäre; die poetische aber auch n u r durch formale Behandlung, sonst wäre sie nicht zu zeigen.

Und Melchinger gibt einige Beispiele:

- Steigerung der Sprache zum Vers.
- Durchbrechung des normalen Milieus ins Phantastische hinein,
- in den Traum,
- in die Vision,
- Absprung des spielenden Menschen vom Trampolin seiner anerzogenen Gesetztheit (wie deutlich ist hier die Sprache!) bis in tänzerische Freiheit.

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 52// Der Kommentar über die Sprache stammt von Melchinger.)

Das sind schon fast Anweisungen für den Bühnenbildner oder den Regisseur. - Auch in dieser Definition läßt sich Willi Schmidt, wie am Beispiel Klaus Kammers gezeigt wurde, durchaus wiederfinden, vor allem in Hinblick auf das tänzerische Element. - Walther Karsch hat ebenfalls das 'Poetische Theater' propagiert. Seine Kritik, beispielsweise, zu Willi Schmidts Inszenierung von Giraudoux' DIE IRRE VON CHAILLOT ((Schillertheater, 31.5.1959)) überschreibt er mit: "Ein Sieg des poetischen Theaters" - das ihm offenbar schon zu der Zeit gefährdet erschien.

Um Walther Karsch aber vor dem Verdacht übertreibender Propaganda ((‟Ein Sieg des poetischen Theaters")) zu schützen, soll noch das Ende einer anderen Kritik angeführt werden: "Ein Stück wurde wieder zeitnah und behauptete seinen hohen poetischen und weltmoralischen Wert im Glanz eines ungewöhnlichen Theaterabenteuers. Beifallsovationen am Schluß, wie selten erlebt - 50 Vorhänge (...) Beifallsbrandung, die noch den 'Eisernen' umspülte."

(Hermann Wanderscheck, Frankfurter Abendpost, 4.6.1959)

Solche Lobe, daß ein altes Stück wieder ganz 'zeitnah' geworden sei, hat Willi Schmidt viele bekommen, ja, diese Inszenierungsfähigkeit bildete nach und nach sein Markenzeichen. Offensichtlich stand Walther Karsch mit seiner Meinung nicht allein. Und ganz offensichtlich wird hier von einem Theater gehandelt, das es - in mehrfacher Hinsicht - längst nicht mehr gibt.
- Realismus und Poesie treten, das ist als ein Definitionskonsens aus dem bisher Gesagten wohl zu entnehmen, im 'Poetischen Theater' kombiniert auf.

Hier mag auch ein Blick auf den französischen Autor Jean Anouilh hilfreich sein: Wodurch entstand die große Bühnenwirksamkeit Anouilhs, die bereits hier durch Joachim Kaiser (1971) festgestellt wurde? - Anouilh gehörte in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem der meistgespielten Autoren auf dem Theater. Anouilh selbst hat geäußert: "Man muß ein Schauspiel besser schreiben und spielen als das Leben. Das Leben kann sehr hübsch sein, doch es hat keine Form. (!) Die Kunst will nichts anderes, als ihm diese Form geben und es durch alle möglichen Mittel wahrer machen als die Wirklichkeit."

(In: Siegfried Melchinger, Drama zwischen Shaw und Brecht, Schünemann, 1963; 88)

Auch diese Aussage hätte Willi Schmidts Zustimmung gefunden, trifft sie sich doch mit der 'anderen' Wirklichkeit; - aber dann übersehen sowohl Willi Schmidt wie Anouilh die, sagen wir, biologische Form des Lebens, die immer besteht und die, nach Jean Liedloff, als 'Kontinuum' beschrieben worden ist.
- Wie aber anders klingt dagegen, was Jürgen Fehling in seiner letzten großen Rede geäußert hat: "Alles wirklich Wichtige ist unbeweisbar. (...) Es gibt nur eins, was schön und interessant zugleich ist: die Wahrheit des Menschen. (...) Eines darf und will ich verraten: das kühne Abenteuer (!), das auf die hohe See der Phantasie Hinausfahren im Sturm - Inhalt jeder potenten Probe - bleibt geheim. Wer Bescheid weiß, wer Regie kann, kann Ihnen nur sagen: daß der nackte Mensch hinreißend, beglückend schön ist."

(In: Jürgen Fehling, Der Regisseur (1885-1968), Akademie d. Künste Berlin, 1978/85; 223 f.)

Freilich ist das ein anderer Ton! - Volker Canaris liefert aber dabei den Grund, weshalb eben auch Anouilh Bedingungen des 'Poetischen Theaters', wie sie weiter oben genannt wurden, erfüllt: "Anouilh schreibt ((zwar)) konventionelle Aktstücke - aber indem er mit den Aktfunktionen (Exposition, Peripetie, Lösung) spielt, macht er ihre Handhabbarkeit sichtbar, zeigt ihre Realität als vom Theater, nicht vom Leben bestimmt. (!) (...) daß der Konstruktionsplan des Ganzen wie die Struktur jedes einzelnen Elements sichtbar bleiben: daraus entsteht dann die 'schwebende' surrealistisch-antiillusionistische Wirkung." - die man als eine Form des Poetischen ansehen kann.

(Volker Canaris, Anouilh, Dramatiker des Welttheaters, Bd. 61, Friedrich Verlag Velber, 1968; 13)

Eine andere Form des Poetischen bedeutet die theatralische Realität historischer oder gar mythischer Personen/Figuren auf der Bühne. Beispiel dafür aber ist das von Walther Karsch als "geschwätzig" abgetane Stück MAJESTÄTEN, von Willi Schmidt 1960 in Recklinghausen uraufgeführt. ((Daß ein Stück von Jean Anouilh nicht in Paris zur Uraufführung gelangte, war Ausnahme.))

Beide Rollen: Napoleon wie Ludwig XVIII. werden vom selben Schauspieler dargestellt. Und die Szenenanweisung für das erste Bild lautet: "Vor dem Palast der Tuilerien. Eine bemalte Leinwand. Alle Personen haben etwas dick aufgetragene Züge, übertriebene Bäuche, so wie auf den zeitgenössischen englischen Karikaturen."

(Volker Canaris, Anouilh, a.a.O., 104)

Willi Schmidt hat diese Angaben zu seinen - und wie der Erfolg seiner Inszenierung zeigte ((sie wurde weit über 100x gespielt)) - zu Gunsten des Stückes teils verstärkt, teils gemildert: Er läßt die Figuren n i c h t als dickbäuchige Karikaturen auftreten. Dafür hat er das Bühnenmäßige, den deutlichen Hinweis, daß es sich hier um Theater und nicht um Wirklichkeit handelt, gesteigert und vor allem dadurch unterstrichen, daß er als Kulisse eine ganz kleine Bühne, graphisch und pittoresk zugleich, auf die große Bühne des Theaters ((des Festspielhauses; in Berlin: des Renaissancetheaters)) gestellt hat.
- Und es kommt noch eine zweite, wesentliche Komponente hinzu: O. E. Hasse, der Hauptdarsteller, der im Film sehr oft historische Persönlichkeiten dargestellt hat, z.B. den "Canaris" in dem gleichnamigen, sehr erfolgreichen Film (1954), wollte nicht immer mit der Darstellung historischer Personen in Verbindung gebracht sein und bat deswegen Willi Schmidt, 'sich etwas einfallen zu lassen'. - Willi Schmidt hat sich für ihn eine Pantomime ausgedacht: Hasse kommt im Straßenanzug auf eine nicht leere, aber sozusagen arbeitsmäßig eingerichtete Bühne, in der vor allem verschiedene Kostüme, wie in einem Fundus, aufgestellt sind. Zudem läuft verschiedenes 'Bühnenpersonal' über die Bühne, ein Mann mit einem Staubsauger, ein anderer mit Textbüchern, dann ein Garderobier (hinter dem sich Peter Mosbacher, der den korrupten Polizeichef spielen wird, auf den weder Napoleon noch Ludwig wegen seiner Beziehungen verzichteten). ((- Ähnliches Personal hat Willi Schmidt schon am Anfang von Giraudoux' IMPROMPTU,

22.9.1958, eingesetzt, um eine Bühnen-Arbeitsatmosphäre herzustellen.)) Dieser Garderobier bietet dem 'Schauspieler' Hasse mehrere historische Kostüme an: Cäsar, Ludwig XIV., Friedrich d. Großen, Wilhelm II. und, auf einer hohlen Gerippe-artigen Drahtpuppe, Adolf Hitler. Bei Wilhelm II. schaudert es Hasse leicht; bei Hitler aber schreckt er zurück, als hätte er nichts-ahnend einem Gespenst die Tür geöffnet. ((Ein Zeichen dafür, daß diese beiden Personen noch nicht in d e m Sinne historisch geworden sind wie die zuvor genannten - oder wie die Zeit um 1900, wenn man an die "Drei Schwestern"-Inszenierung der Schaubühne von 1984 denkt.)) Aber keines der Kostüme sagt Hasse zu; bis Mosbacher vom Schnürboden die Kostüme, die im Stück benötigt werden, herunterfahren läßt. Danach beginnt das, durch diese Pantomime deutlich als "Theater" abgesetzte, eigentliche Spiel.

E i n wesentliches Kennzeichen des 'Poetischen Theaters' - das hatten auch Eliot und Fry gefordert - sei die Transparenz. Der entscheidende Punkt bei den MAJESTÄTEN besteht darin, daß Anouilh den Napoleon, diesen überhöhten Potentaten, gerade mit menschlichen Zügen ausstattet, ihn gewissermaßen salopp macht und so einen reizvollen Gegensatz schafft, so wie er ja auch vergleichsweise im Bühnenbild gewünscht wird. Anouilh erreicht das vor allem dadurch, daß er den Zuschauer vorgeblich hinter die Kulissen blicken läßt, so jedenfalls, wie man sich diese Kulisse vorstellt: hinter die historischen, schon typisierten, festgeformten Fassaden - man könnte auch von einem Symbol sprechen, von einer symbolischen Kulisse in Form, bei Napoleon, des markanten äußeren Gewandes/ Kostümes - auch gerade im theatralischen Sinne - und der bekannten, oft kopierten Geste der unter die linke Uniformjackenhälfte gesteckten rechten Hand; einer Fassade aus Kleidung und Gestik, von der man ein bestimmtes, dem historischen Wissen des Zuschauers entsprechendes Verhalten erwartet: ein Klischee. - Anouilh läßt seinen Napoleon seine Tricks zeigen - und gerade dadurch, daß er sich leisten kann, seine Karten offen zu legen, wird die Persönlichkeit seines Napoleon wieder unterstrichen, seine Überlegenheit - mithin gerade der Mythos, der sich um seine Person entwickelte.

Der Autor stellt ihm an die Seite vor allem einen ganz jungen, jugendlichen, idealistischen Offiziersanwärter, der nicht verstehen kann, daß Napoleon aus dem Exil (im III. Akt) nicht zurückgekehrt ist, um seine hehren Ziele zu vollenden, etwa neue Gebiete für Frankreich und die Wissenschaften zu erobern, sondern, wie er bei Anouilh ungeschminkt einräumt, nur: um sich einen besseren Abgang zu verschaffen. -- So redet ein Schauspieler. Ein Schauspieler der Politik, auf der 'politischen Bühne'; aber doch auch ein Schauspieler, der um die Bedeutung des Stückes weiß. - Und das Stück heißt: 'Die jahrtausendelange Menschheitsgeschichte'; - eine abstrakte Angelegenheit. -

Volker Canaris hat eine schöne Beobachtung gemacht, die wiederum einen Aspekt des 'Poetischen Theaters' hervorhebt: "Indem die Theatermittel in ihrer 'Unnatürlichkeit' gezeigt werden, erscheint umgekehrt die ihnen eigene Realität, die Realität des Theaters."

(Volker Canaris, Anouilh, a.a.O., 14)

Und es ist folgerichtig, wenn er fortfährt: "Anouilh schreibt nicht nur Stücke, die den Schein des Theaters gegenüber dem Sein des Lebens bloßlegen, sondern zugleich solche, die die Realität des Theaters gegenüber der Wirklichkeit behaupten, und zwar als Form."

(Volker Canaris, Anouilh, a.a.O., 14)

Darin könnte sich auch Willi Schmidt wiederfinden; - und sie behaupten sich laut Canaris eben nicht inhaltlich, sondern nur 'als Form' gegenüber der Wirklichkeit, weil Anouilh mit den Elementen des Dramas so offensichtlich spielt, seine Handlung nicht als scheinbare Wirklichkeit, sondern als Theaterstück immer wieder kenntlich macht. Man kann dies auch über das Historische, wie es in MAJESTÄTEN vorgeführt wird, sagen. - Walther Karsch hat es so formuliert: "(...) verlor der Zuschauer nie das Gefühl, was da oben geschieht, sei wirklich; nie aber hatte er das Empfinden, es handle sich um wirkliche Geschehnisse."

(Walther Karsch/WS, Diskussiongrundlage, a.a.O.)

Den Umstand, um ein durch die Verfilmung allgemein bekanntes und jederzeit greifbares Beispiel zu geben, daß die Theatermittel ihre eigene Realität besonders dann hervorkehren, wenn man ihre 'Unnatürlichkeit' nicht verschweigt, sondern betont, zumindest unversteckt zur Schau stellt, hat sich auch Gustaf Gründgens zu eigen gemacht, als er zum dritten und letzten Mal den "Faust" inszenierte; 1957 in Hamburg. Man kann das in seiner 'Begegnung mit Faust' ((Suhrkamp, 1959/st 838, 1982))

nachlesen. Das als gedankenschwer geltende Stück wurde ganz offensichtlich "als Theater" gegeben: durch die kleine Jahrmarktsbühne auf der große Bühne des Schauspielhauses. Im 'Vorpiel auf dem Theater' wurde dem Faust-Darsteller wie auch dem Mephisto-Darsteller ihre Rolle gegeben, - ähnlich wie Willi Schmidt es pantomimisch mit O. E. Hasse und Peter Mosbacher in Anouilhs MAJESTÄTEN dann praktizierte; eine weitere Form des indirekten Spielens. Dem Erdgeist wurden verschiedene Gemüse übergehängt, die Engel sahen wir Weihnachtsengel aus, es war der Versuch gemacht worden, alles Optische aufs Einfachste zurückzuführen. Gerade diese Vereinfachung machte Gründgens' Inszenierung zu einem so sensationellen Erfolg, so daß man das Stück kaum noch anders sehen kann: weil Gründgens die Inszenierung selbst zu einem Kunststück, zu einem Stück Kunst gemacht hat, zu einem Symbol könnte man auch sagen; und damit hat sie eine Plastizität, eine Körperlichkeit erreicht, die jedem Nachfolger im Weg stehen muß. Man könnte also davon ausgehen, daß, wie Fehling es sagte, tatsächlich die absolute szenische Wahrheit einer Szene, eines ganzen Stückes gefunden wird; und man könnte demnach festhalten, daß ein Stück, das einmal auf diese Weise inszeniert worden ist und dessen Inszenierung überliefert ist, wo diese szenische Wahrheit sich herauskristallisiert hat, daß dieses Stück nicht wieder inszeniert werden muß, weil das Ziel schon erreicht wurde; selbst wenn auch Gründgens' Faust-Inszenierung in Einzelheiten sehr wohl überarbeitet werden könnte. ((Das trifft auch auf die schon erwähnten von Peter Stein inszenierten "Drei Schwestern" zu; - und auf zahlreiche andere Inszenierungen ebenfalls.)) Wenn Kunst, insbesondere Theaterkunst, darin besteht, immer wieder von neuem zu suchen und aufzubrechen, dann besteht im Finden und Festhalten der szenischen Wahrheit zwar einerseits gerade das sehnliche Ziel dieser besonderen Reise; aber gerade die Tatsache des Erreichens dieses Zieles bedeutet in dem selben Sinne gerade wieder die Zerstörung der Theaterkunst. - Eine paradoxe Angelegenheit. - Und genau genommen muß man festhalten, daß es auch sehr wohl n a c h dem 'Poetischen Theater', also nach der 2. Hälfte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, wenn man einmal davon ausgeht, daß d i e s e Stilrichtung das Nachkriegstheater in Deutschland wesentlich geprägt und ausgemacht hat, sehr gute und also sehenswerte Theateraufführungen gegeben hat, die von Karsch vielleicht sogar e b e n f a l l s zum 'Poetischen Theater' gezählt worden wären (!), auch wenn sie es darauf ganz und gar nicht angelegt hätten; - wiederum ein Zeichen dafür, daß dieser Begriff kaum zu definieren ist oder doch nur so weiträumig, daß man sich schon an den Streit der antiken Philosophen über die knappste Definition des Menschen erinnert fühlt, die dann mit einem in den Kreis geworfenen nackten, also gerupften Huhn ad absurdum geführt wurde. Namen wie Zadek, Stein, Peymann, Luc Bondy, Dieter Giesing und Jürgen Gosch oder auch Harald Clemen, ansatzweise Jürgen Flimm, seien hier stellvertretend (und fast auch schon deckend) genannt, von Noelte zu schweigen, der bis weit in die 80er Jahre hinein, erhebliche Aufführungen geboten hat.

Die Poetisierung in d e m Sinne, daß "die Theatermittel in ihrer 'Unnatürlichkeit'" gezeigt wurden, wodurch "umgekehrt die ihnen eigene Realität, die Realität des Theaters" deutlich geworden sei, ist auch Willi Schmidt mit Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE gelungen. Und hier ist denn die Banane, von der schon gehandelt wurde, doch am rechten Ort, weil sie den Vorgang plastischer gemacht hat, ihm eine theatralische Realität geschaffen hat, ohne Sprache nötig zu haben, die Herkunft dieses Affen auf Menschenpfaden deutlich machte. Es ist kein unproblematisches Requisit, das sei noch einmal in Erinnerung gerufen, weil in der Plakatierung die Gefahr der Vergröberung, ja der Denunziation der Figur (wie des Schauspielers) liegen kann. Man könnte in diesem Fall schon von etwas Sprechen, was erst zwanzig Jahre später zum Modebegriff geworden ist, nämlich von "visueller Kommunikation" - die allerdings immer und per se an der Forderung der Wechselseitigkeit kranken muß. - Willi Schmidt selbst sah zwar im Theater einen Spiegel der äußeren Wirklichkeit, aber doch einen so eigenständigen, daß von einfachem Abbilden nicht gesprochen werden kann: Willi Schmidts vorletzte durchgeführte Arbeit für das Theater war eine SZENISCHE LESUNG mit dem Titel: ANSICHTEN VOM THEATER , veranstaltet über das Kunstamt Wedding im 'Max-Beckmann-Saal', dessen Namen Willi Schmidt mit auswählte, am 5.4.1992. ((Beiläufig, die letzte, die ich sah.)) - Hier ließ Willi Schmidt neben anderen Lieblingsautoren auch noch einmal vor allem Giraudoux zu Worte kommen. Walther Karsch hatte er 1968 angeboten, die Veranstaltung über das 'Poetische Theater' mit der Vorlesung des Endes von Giraudoux' IMPROMPTU DE PARIS zu beschließen, das Willi Schmidt zehn Jahre vorher mit Erfolg - es ist die erste Inszenierung Willi Schmidts, die für das Fernsehen aufgenommen wurde - am Schloßparktheater inszeniert hatte. - Nun, vierundzwanzig Jahre später kam diese Szene noch einmal zu Wort: Denn in ihr drückt sich Willi Schmidts Theaterkonzeption ganz besonders aus. - Willi Schmidt spricht über die Resonanz des Publikums, hier die der 18jährigen Freundin seines Enkels: "(...) gefragt, welche Ansicht vom Theater i h r am besten gefallen habe, antwortete spontan: Kafka's, - Dann aber gleich die des neunjährigen Knaben bei Giraudoux, der weinte, als er beim Aufgehen des Vorhangs ein richtiges Klavier auf der Bühne sah. 'Man mußte ihn wegbringen. - Er ist nie wieder ins Theater gegangen.', heißt es da. -- Da hat dieses Mädchen aber auf einen Blick allerhand von der Bühne erfaßt, nicht wahr? Sie jedenfalls, sagte

sie noch mit anderen Worten, ginge ja auch nicht ins Theater, um das Banale dort wiederzufinden. Außerdem war sie dem Neunjährigen offenbar noch ganz nah."

(WS-BD, 9.4.1992)

Man könnte daraus ziehen: Die Wirklichkeit verhält sich dem Theater/ der Kunst gegenüber in einem Verhältnis von 1 : X. - Und: 'Das Banale' ist allenfalls in der '1' zu finden, nicht aber im 'X'.

Eva Schwarz, Schülerin Willi Schmidts und langjährige Bühnenbildnerin Boleslaw Barlogs, schreibt an Willi Schmidt - zu einem Zeitpunkt, als das 'Poetische Theater' den Überlebenskampf schon verloren hatte - und auch aus ihrem Brief ist diese Gegensatzpaarung oder Doppelgesichtigkeit, zumindest also Zweischichtigkeit herauslesbar: "(...) Dank für Ihren Brief, der (...) meine Vorfreude auf Ihre Ausstellung in der Galerie Schüler sehr steigerte! - Der Besuch dort wurde wirklich zu einer sehr grossen Freude für mich! (...) Wenn ich in einem meiner letzten Briefe schrieb: die Sehnsucht zum Theater bleibt!, so meinte ich eigentlich das: d i e s e s Theater, das Sie bis jetzt verwirklichten und das man leider so gut wie nicht mehr angeboten bekommt!
Bitte entziehen Sie sich nicht unserem 'Hunger', diese zu Bild und Wort gekommene Poesie weiter verwirklicht zu sehen. Ich finde: eine Kleistsche Poesie, glühend über einem s e h r klaren Grund. - Ich mußte immer wieder an den Blättern vorbei KABALE UND LIEBE ((1963, Recklinghausen)), DIE MÖWE ((1966, Münchner Kammerspiele)), DER STANDHAFTE PRINZ ((1956, Deutsches Schauspielhaus Hamburg)) - um nur einiges zu nennen!"

(Eva Schwarz-Winde - WS, 18.2.1970)

Hier heißt der Gegensatz: 'eine Kleistsche Poesie, glühend über einem s e h r klaren Grund.'

Willi Schmidt hat es selbst so formuliert: "Nur wenn das Rationale wirklich durchdacht ist (Fleißarbeit!), kann das Irrationale sich einnisten (...)"

(WS-BD, 11.7.1977)

Und was ist das Rationale anderes als der ' s e h r klare Grund'? - Und das Irrationale anderes als 'eine glühende Kleistsche Poesie'? - Auch wenn ich selbst von 'Kleistscher Poesie' ein verwegeneres, wilderes, auch farblich ausdrucksvolleres Bild im Kopf habe. - Die Welt Willi Schmidts ist mir dazu zu gezähmt, zu geschmackvoll auch, oder, um ein Beispiel Willi Schmidts zu verwenden: es steckt mir 'zu viel Thorvaldsen' darin.

Willi Schmidt zitierte zum Abschluß der Propaganda-Veranstaltung für das 'Poetische Theater', die er mit Walther Karsch am 26.2.1968 durchführte, Brecht: "(...) müssen sich von keinem Geringeren als Bertolt Brecht belehren lassen, von dem zu lesen steht, und manchen (...) von seinen sinistren Exegeten (...) wird das verwundern: - 'Über das Poetische und Artistische: Neuerdings untersuchen wir Kunstwerke überhaupt nicht mehr nach ihrer poetischen (künstlerischen) Seite hin und begnügen uns schon mit Werken, die für das Theater keinerlei poetischen Reiz mehr haben. Werke und Aufführungen solcher Art mögen nun ihre Wirkung haben, aber es können kaum tiefe sein, auch nicht in politischer Richtung. Es ist nämlich eine Eigentümlichkeit der theatralischen Mittel, daß sie Erkenntnisse und Impulse in Form von Genüssen vermitteln, die Tiefe der Erkenntnisse und des Impulses entspricht der Tiefe des Genusses."

(WS, Über das poetische Theater, a.a.O., 6)

Hier ausgerechnet Brecht für sich in Anspruch zu nehmen, ist für Willi Schmidt vergleichbar dem Versuch, in Stuttgart mit dem Labiche auf die neue Entwicklung Einfluß zu üben. Das von Willi Schmidt verwendete Brecht-Zitat indessen besagt, daß auch Brecht dem 'Poetischen Theater' aufgeschlossen war oder neutraler gesagt: dem Poetischen auf dem Theater. - Willi Schmidt hat aber Brecht nicht interpretiert, sondern nur als Steinbruch benutzt, und damit seine Eigenständigkeit behauptet. Oder man könnte sagen: eine andere Zugehörigkeit demonstriert.
Brecht, so Willi Schmidt, habe "auf Dürrenmatts Frage, ob die Welt von heute darstellbar sei", "geantwortet: ja, wenn man sie als veränderbar darstellt."
Dagegen stelle er, Willi Schmidt, eine a n d e r e , s e i n e Forderung: "(...) der Mensch auf der

Bühne" müsse "als beständig dargestellt" werden, "beständig in der Forderung nach freier, von keinem Zwang eingeengter Entscheidung".

(WS, Über das poetische Theater, a.a.O., 7)

Willi Schmidt macht auch hier, man merkt es nicht sogleich, eine Wendung: Er spricht nicht davon, ob er 'die Welt' für darstellbar halte, sondern vom Menschen, vom einzelnen Menschen, dem e r die möglichst höchste Freiheit zugebilligt sehen möchte. Willi Schmidt stellte 'der Welt' sozusagen den Elfenbeinturm der freien Entscheidung gegenüber, ging den Weg, den Realismus als das 'Banale' möglichst auszuschließen. S e i n e Form des 'Poetischen Theaters' war der Mehrschichtigkeit verpflichtet, zumindest der Zweischichtigkeit; die beabsichtigte: hinter der realistischen Oberfläche die tieferen Ströme und Gesetze des Lebens sichtbar werden zu lassen; war d e m verpflichtet, was Willi Schmidt selbst immer wieder als Transparenz bezeichnet hat, als ein Durchschimmern-Lassen von Schicksalhaftem in der alltäglichen Begegnung.

- In der Regieführung
- und auch zunächst konkret im Bühnenbild.

VII. - D E R B Ü H N E N B I L D N E R -:

In dem bereits erwähnten 'astrologischen Kalender' werden als Charakteristika des Zeichens Steinbock genannt:

"abgrenzung, disziplin, ehrgeiz, verantwortung".

Als Motto: "Der einsame Blick vom Gipfel des Berges."

Und als Ziel: "leichtigkeit".

(Michael Seyfried/Martin Umbach, Spiel der Sterne, a.a.O.)

Damit ist eines der wesentlichen Merkmale der Bühnenbilder Willi Schmidts benannt. Es handelt sich dabei allerdings nicht um Bühnen-Bilder, sondern um Szenen-Räume. Willi Schmidt hat diese Unterscheidung immer wieder hervorgehoben. Sie schien ihm also nicht selbstverständlich zu sein. - Willi Schmidt schuf nicht Kulissenbilder, die die Szenen illustrierten, sondern Bühnenräume, in denen man spielen können sollte. - Diese Räume folgten einem dramaturgischen Zweck: sie sollten den geistigen Raum des Stückes ins Konkrete überführen. Damit ist auch schon gesagt, daß der Bühnenbildner Willi Schmidt - wie jeder schöpferische Bühnenbildner - sich nicht hörig an die Szenen-Angaben des Autors gebunden fühlte. Gradmesser seiner Leistung ist daher nicht die direkte Umsetzung der Szenenangaben des Autors, sondern die Frage, inwieweit es dem Bühnenbildner gelungen ist, der Idee des Stückes das passende Gehäuse zu schaffen. "Werktreue ist Faulheit" - hat Piscator es einmal genannt. (117) Was Willi Schmidt bei Fehling über die absolute Wahrheit und Richtigkeit einer Szene gelernt und angenommen hatte, daß dieser Wert zu erreichen sei und deswegen so lange gearbeitet werden müsse, bis er erreicht sei, das gilt auch für das Bühnenbild: Der Versuch, den adäquaten räumlichen Ausdruck für die Szene, den Akt, das Stück zu finden und herzustellen.

Neben der Leichtigkeit hatte Willi Schmidt noch ein weiteres Ziel: die Transparenz. Das ist nicht ein realistisches, sondern ein poetisches Mittel, und bedeutet: Durchsichtigkeit. Auch im ganz konkreten Sinn: Willi Schmidt verwendete gerne durchlässige Stoffe und Gazewände, durch die man dahinterliegende Räume sehen konnte, in denen mitunter ein Geschehen kommentiert oder vorbereitet wurde. Transparenz bedeutet jedoch auch: Nicht eingeengt und gefangen sein im eigenen Bühnenbild/ Bühnenraum, sondern Ausblicke schaffen auf Dinge, über die im Stück gesprochen wird, zum Beispiel auf die Stadt, die den Ort des Spiels umgibt. - Willi Schmidts Forderung, der Mensch müsse als "beständig in der Forderung nach freier, von keinem Zwang eingeengter Entscheidung" dargestellt werden, äußert sich so also im Bühnenbild, das mehrere Wege und Sichtachsen zeigt: Auch hier Möglichkeiten, statt Einengung.

(WS, Über das Poetische Theater, a.a.O., 7)

Willi Schmidt ging bei seinen Überlegungen zum Bühnenbild immer zuerst vom Grundriß aus. Und auch hier versuchte er, Leichtigkeit und Transparenz zu verbinden. Es sind ohnehin Begriffe, die sich ergänzen und überschneiden, teilweise auch bedingen. Die Durchsichtigkeit von Kulissenteilen schafft per se dem Raum eine gewisse Leichtigkeit. Sollte diese dann noch durch die Gestaltung besonders gewährt werden, ist das Ziel umso sicherer zu erreichen.

- Einer der bekanntesten Schüler Willi Schmidts, Karl-Ernst Herrmann, baut sich gerne tiefe rechteckige Kästen, die er als Bühnenbild auf die Szene stellt und bis zum eisernen Vorhang verlängert; tiefe, meist seitlich beleuchtete Spielräume, in denen das Spiel sich von vorne nach hinten staffelt.

- Ähnliche 'Kästen' hat sich Rudolf Noelte jeweils zu seinen verschiedensten Inszenierungen bauen lassen, tiefe, nach hinten durch Querriegel meist zweizimmrig gestaffelte Räume, die nach rechts und hinten mehrere Türen, mit denen intensiv gespielt werden konnte, um die Nervosität von Figuren sichtbar werden zu lassen, besaßen und die meist von ihrer linken Seite entlang beleuchtet wurden. Ob es sich dabei um ein Stück von Hauptmann, etwa um "Die Ratten" oder um "Michael Kramer" handelte oder um Schillers "Maria Stuart" - war zweitrangig. ((Vgl. die verschiedenen Abbildungen

in: Inszenierungen in Moll/ Der Regisseur Rudolf Noelte, hg. v. Amadeus Gerlach, Edition Hentrich 1996))

Willi Schmidt arbeitete nicht durchgängig mit diesen einfachen klaren Formen - das nur, wenn eine gewisse Monumentalität ihm erforderlich schien -, Formen, denen eine gewisse poetische Realität innewohnt, die einen wiedererkennbaren Typus schaffen; mithin jedenfalls zu Noeltes Ruhm beitrugen; Bühnenformen, die sich bei Willi Schmidt an exponierter Stelle befinden, insgesamt aber in der Minderzahl sind. - Zu denken ist hier etwa an sein Bühnenbild zu:

- PRECIOSA, Berlin 1941,
- DER STANDHAFTE PRINZ, Hamburg 1956,
- CLAVIGO, Berlin 1962,
- WIE ES EUCH GEFÄLLT, Hamburg 1964,
- DIE MÖWE, München 1966, und
- WOYZECK UND LEONCE UND LENA, Recklinghausen 1969.

Willi Schmidt stellt sein Bühnenbild in der Mehrzahl seiner Entwürfe gerne leicht über Eck, meist mit versetzter Symmetrieachse; mit dem Versuch, den rechten Winkel zu überwinden. Eine Staffelung in Zartheit dann; nicht ein Durchschlagend-Monumentales.
Oft ergeben sich dabei durch Tür- und Fensterstellungen Durchblicke in angrenzende Räume.

Willi Schmidt äußert sich selbst über seine Arbeit: "Die vielfältigen formalen Qualitäten, die Anteil am Szenenbau haben, sind leicht abzulesen: das untrügliche Gefühl für Proportionen, das heißt aber, das richtige Maßverhältnis des Raumes zum darin wirkenden Schauspieler, die Bedeutung des Grundrisses, weil in ihm Spannungsverhältnisse zwischen den Agierenden vorweggenommen werden können. So kann eine geringe Verschiebung der Mittelachse eines Raumes aus dem rechten Winkel zur Rampe einer Inszenierung Impulse vermitteln, deren sie bei einer rampenparallelen Konzeption der Szene nicht teilhaftig geworden wäre"

(WS, Ansprache als Einführung, in: Willi Schmidt und sein Kreis/ Leben und Arbeit für die Bühne, Ausstellungskatalog, hg. V. Bezirksamt Wedding, Berlin, 1980, o.S.)

Karl-Ernst Hermann äußerte: "(...) die Räume, die er gemacht hat, die waren nie naturalistisch. Also, die hatten immer irgendwie, entweder waren die etwas gekippt oder schräg oder plötzlich wurde eine Wand transparent oder so, die hatten immer irgendwie ein Geheimnis auch von dem Bühnenbildner da drin. Das ist besonders schön gewesen."

(Gespräch mit WM am 1.9.1997)

Im Juli 1948, Willi Schmidt war seit 15 Jahren an Berliner Bühnen als Bühnenbildner tätig und seit 2 Jahren auch als erfolgreicher Regisseur, erschien in den "Dramaturgischen Blättern", einer interessanten, aber nur kurzlebigen, monatlich erscheinenden Zeitschrift, eine Serie über Bühnenbildner in 5 Folgen. Die 5. Folge davon ist Willi Schmidt gewidmet, geschrieben von Franz Tündern: "Willi Schmidt - in der Nachfolgeschaft Schinkels", heißt der mehrseitige Artikel.

(In: Dramaturgische Blätter, hg. v. Paul Rilla, Verlag Bruno Henschel & Sohn, 2.Jgg., Heft 7, Juli 1948; 321 ff.)

Darin wird festgestellt: "Das Vernünftige als Ausgang und Ziel zeigt sich bei Schmidt (...) darin, daß er bei seinen Bühnenbildern vom Grundriß ausgeht, wie ein guter Architekt also; er ist kein Fassadenbauer. Deshalb kann man bei ihm eigentlich nicht von Bühnenbildern sprechen - wie es bei denen berechtigt ist, die vom Malerischen her an die Formung der Szene herangehen. Schmidts Bühnenbilder sind Bühnenarchitekturen - auch im Aufbau, die architektonischen Elemente überwiegen auch darin: Rechtkant und Kugel, wie auf den Bildern von Cézanne."

(Franz Tündern, Willi Schmidt - in der Nachfolgeschaft Schinkels, in: Dramaturgische Blätter, a.a.O., 321)

Nicht seine Aquarelle, auf die Tünderns Beschreibung zutreffen mag, aber die Bilder von Cézanne, "würflig" gemalt, wie Kerr sagte (118), sind allerdings schwerer und plastischer als Willi Schmidts Bühnenbilder. - 'Plastisch gemalt'? - Zweifellos sind auch Cézannes Bilder plan und zweidimensional, aber doch mit einer starken Tiefenwirkung, Tiefenstaffelung; Cézannes Bilder sind eine Variante des Kubismus, und mit Kubismus, mit einer derartigen Plastizität, hat Willi Schmidt nichts gemein; seine Bühnenbilder, Bühnenbauten sind leichter, schwebender, luftiger, duftiger; auch in den Farben noch weniger erdig als die Bilder Cézannes, sondern in Pastelltönen gehalten. (("Bilder" meint Gemälde; in den Aquarellen Cézannes verhält es sich etwas anders.))

Doch Tündern schreibt weiter: "Schmidt (...) Die Erregungen und Exaltationen der Zeit gehen offenbar an seinem Schaffen vorüber. (...) Bei seinen Szenen käme allerdings niemals der Gedanke des Antiquierten auf, im Gegenteil, sie wirken zeitgemäßer als manche Bühnenbilder in sogenannten revolutionären Formen. (...)
Die Dekoration, die er beispielsweise für Molières TARTUFFE im Deutschen Theater gemacht hat ((7.9.1946)), könnten mit ihrer altertümlichen Korrektheit und historischen Zuverlässigkeit vor zwanzig und mehr Jahren auf der Bühne der Comédie Francaise gestanden haben - nähme man sie ohne Licht. Die Schatten und Lichter von Gitterjalousien, die die Räume durchbrechen, zeigen aber das gewandelte Raumgefühl an, diesen Träger des Modernen."

(Franz Tündern, Willi Schmidt..., a.a.O., 322)

Damit diese Formulierung - "Träger des Modernen" - nicht als leere Floskel stehen bleibt, soll auch auf einen Leitsatz hingewiesen werden, den 1957 in einer Broschüre "Hamburg baut" Max Grantz geäußert hat, kennzeichnend für den deutschen Wiederaufbau. Er schwärmt darin davon, daß die Städte nun aufgelöst würden "in Räume, die man aufatmend durchwandern und auskosten kann, statt durch freudlose Korridore zu hetzen... Alles ist Raum. Die Bauten stehen im Raum und bringen ihn uns zum Bewußtsein: in ihrer Masse, Stellung, Beleuchtung, Tiefenstaffelung."

(Hermann Hipp, Hamburg, DuMont, 1989; 109)

"Der Raum ist auseinandergelegt und transparent gemacht", fährt Tündern passend fort, "- wie immer bei Schmidt. Er ist keine Kapsel, die er bei der sonst so ähnlichen Dekokration in der Comédie Francaise gewesen wäre, sondern nur die Zelle eines größeren Organismus (!), der über das engere szenische Geschehen hinausgreift. (...) Die Türen und Ausgänge seiner Bühnenräume führen nicht in die Kulisse, sondern in andere Räume, von da aus wieder in andere und dann ins Weite. (...) Schmidt sättigt nicht die Phantasie des Zuschauers, sondern regt sie an."

(Franz Tündern, Willi Schmidt..., a.a.O., 322)

Und nun sagt Tündern auch schon etwas über seine Regie-Führung aus: "Bei Schmidt gibt es weder eine Verzerrung der Form noch eine Disharmonie oder Monotonie der Farbe. (...) Schmidts Bühnenarchitekturen sind übersichtlich und frei. Die Dialoge vollziehen sich in ihnen wie Florettgefechte, bei denen Ellbogenfreiheit herrschen muß und jede Bewegung nur so und nicht anders ausgeführt werden kann, wenn sie vollendet sein will."

(Franz Tündern, Willi Schmidt... , a.a.O., 322 f.)

Das Letztgenannte deutet auch auf eine Gefahr der Starrheit und Erstarrung hin: Es bedurfte also immer sehr oder möglichst guter Schauspieler, um in diesem festgelegten Gefüge noch genügend Lebendigkeit zu erhalten. "Im Temperament zeigt Schmidt Verwandtschaft mit Schinkel. (...) Auch Schinkel stand in einer malerisch verarmten Welt ohne eigene stilbildende Kraft und vermittelte zwischen Vergangenem und Zukünftigem. (...) Beide trauern über eine mehrfach und in mehrfachem Sinne zerstörte Welt und glauben an eine zukünftige Harmonie (...)"

(Franz Tündern, Willi Schmidt... a.a.O., 323)

Es soll hier nicht untersucht werden, ob die damalige End-40er-Welt wirklich 'malerisch verarmt' gewesen ist; dem zweiten Teil der Aussage Tündern wird man aber doch wohl zustimmen können: Schinkel war ab 1815 Leiter des Dekorationswesens der Hoftheater und entwarf bis 1830 zahlreiche Bühnenausstattungen, arbeitete vor, während und nach den napoleonischen und den Befreiungskriegen; Willi Schmidt vor,

während und nach dem Zweiten Weltkrieg. "Eins kommt bei Schmidt allerdings noch hinzu, was Schinkel gar nicht hatte: die Ironie. Ein PARISER LEBEN (Offenbach) ((6.12.1945)), eine HOSE (Sternheim) ((17.6.1947)) oder PRECIOSA ((1.3.1941)) hätte Schinkel zum Beispiel nicht so ausstatten können. Wobei hinzuzufügen wäre, daß Schinkel nur Gelegenheits- und zum Teil Verlegenheits- bühnenbildner war und Schmidt seine Lebensleistung in der Formung des Szenischen sieht. Er ist ein totaler Theatermann, deshalb befaßt er sich mit Regie und würde, wenn er könnte, uns gewiß noch ein Theater bauen wollen. (...)"

(Franz Tündern, Willi Schmidt..., a.a.O., 323)

Willi Schmidt hat tatsächlich noch an einem Theaterbau mitgewirkt: an dem Theater für die Berliner Hochschule der Künste, jetzt sonderbarerweise: Universität der Künste, an der er von 1952 - 1975 tätig war, das am 14.2.1975 eingeweiht wurde.

((WS-BD, 15.2.1975))

Ein Vergleich der Bühnenbilder Schinkels mit denen Willi Schmidts wäre reizvoll, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen; es genügt vielleicht der Hinweis, daß sowohl bei Willi Schmidt wie bei Schinkel der graphische Ansatz stark ausgeprägt ist; er findet sich bei Schinkel auch in seinen Gemälden neugotischer (Phantasie-)Kathedralen, die dann für die Architektur des restlichen Jahrhunderts von Einfluß waren. ((Zu denken ist hier etwa an die ev. Pfarrkirche am Marktplatz von Wiesbaden von Carl Boos von 1853-1862 oder an die Paulskirche oberhalb des Pfaffenteiches in Schwerin, 1862-1869 von J. Krüger.))

Aber: die Ironie oder vielleicht besser gesagt: die Heiterkeit des Geistes ist ein Aspekt, der bei Willi Schmidt durchaus gefunden werden kann. Im Zusammenhang mit Klaus Kammer war die Rede davon - Amy Smith hatte diese Feststellung gemacht -, Willi Schmidt habe dessen Tod verwandelt in Kunst; in seiner Verfilmung von Dostojewskis "Die Sanfte", 1964. - Die Schwere und Trauer in etwas anderes, in "Kunst", weiterentwickelt, verwandelt.
Das läßt sich auch an dem Trauerschmuck ablesen, den Willi Schmidt für Ernst Reuters Trauerfeier vor dem Rathaus Schöneberg entwarf: es steckt in diesem Baldachin etwas Heiter-Leichtes. Ernst Reuter starb am 29.9.1953 als Berliner Bürgermeister. Willi Schmidt war seit 1952 Professor für Szenischen Raum und Bühnenkostüm an der Berliner Hochschule der bildenden Künste. - Ernst Reuter war überraschend gestorben. 1953 ist das Jahr des "17. Juni", des Volksaufstands in der DDR. Die Lage in Berlin war seitdem angespannt, aber Reuter bemüht, zumindest für Berlin eine Entspannung erwirken zu können. Am 29.9.1953 brach er auf zu einer Fahrt mit dem PKW nach Hamburg zum Städtetag. Aber Reuter wurde an der Zonengrenze unnachgiebig und überraschend zurückgewiesen. Wenn man so will, kann man ihn als ein frühes deutsch-deutsches Opfer bezeichnen, das die Größe und Unkalkulierbarkeit dieser Spannungen zwischen Ost und West nicht verkraftet hat. - Die Trauerfeier für ihn fand am 3.10. 1953 in und vor dem Schöneberger Rathaus, dem Ersatz-Regierungsgebäude von West-Berlin, statt. - Die Arbeit Willi Schmidts läßt sich erkennen, wenn man seine Trauerdekoration mit der für die Opfer des 17. Juni am 23.6.1953 vergleicht. Beide Male handelte es sich um einen Staatsakt; am 23.6. 1953 sprach der Bundeskanzler Dr. Konrad Adenauer; am 3.10.1953 der Bundespräsident Prof. Theodor Heuß. Die Grundausstattung des Trauerschmucks ist identisch - und doch zeigt sich durch die Behandlung ein etwas anderer Ausdruck: Die frühere Verkleidung der Rathausfassade ist wulstiger und schwerer, die Willi Schmidtsche straffer und eleganter. Schon dadurch bekommt sie eine Leichtigkeit, die der anderen fehlt, und, da es sich um eine Trauerdekoration handelt, doch eine gewisse Heiterkeit. Hinzu kommt als Ergänzung: ein schmaler, gestreckter Baldachin, der von der Fassade über die Freitreppe in Richtung Platz ragt. ((Vgl. Werkkatalog.))

Wie anders sieht dagegen auch die Trauerbehängung der Sezession 1908 aus Anlaß von Leistikows Tode aus: alle Schwere und Trauer wird betont, auch durch Formlosigkeit betont oder, bei Willi Schmidt, gerade durch Formstrenge zurückgewiesen wie das nur sensitive, passive, unmoralische durch das intelligible, selbstentschlossene und von daher moralische Sein, so wie Schiller es definiert hatte. - Und so wird dieses Motiv auch bei Willi Schmidt aufgefaßt: Die Tötungsmaschine in Kafkas STRAFKOLONIE, eines Staates, der dem Einzelnen eine Möglichkeit zur Verteidigung vor einem Gericht verweigert, der sein Urteil erst durch diese Tötungsmaschine, im Prozeß der Tötung selbst mitgeteilt bekommt, der dieses Urteil aber nur noch widerspruchslos erleben und zur Kenntnis nehmen kann, da es ihm durch diese Maschine auf den Leib geschrieben wird, was er nicht überleben wird, - diese Maschine hat Willi Schmidt etwa ähnlich behängt, wie die Fassade der Sezession aus Anlaß von Leistikows Tod behängt wurde, formlos, schwer, sackartig - unmoralisch, im oben genannten Sinne. (Da hätte man sogleich

den Trauermarsch von Chopin spielen können oder, noch besser, den 2. Satz aus Beethovens 3. Symphonie.) ((Vgl. Werkkatalog.))

Diese unbestimmte Tiefenmöglichkeit läßt Willi Schmidt bei der Ausstattung für Ernst Reuter nicht zu; nicht das Vage, Ungefähre, das auch Gründgens ausgeschlossen sehen wollte (119), ((das überdies einem Graphiker, der Willi Schmidt als Bühnenbildner ja auch war, nicht sehr gemäß gewesen wäre)).

Wenige Wochen nach Willi Schmidts erster Bühnenausstattung zu Emil Pohls Posse EINE LEICHTE PERSON (Volksbühne Berlin, 13.5.1933) erscheint im Berliner Börsen-Courier ein Artikel von Herbert Ihering mit der Überschrift: "Ein überflüssiger Beruf?", in dem sich Ihering nicht nur für den Raumkünstler unter den Bühnenbildnern, sondern auch für den Bühnenmaler stark macht, der sich für ihn beispielsweise in Willi Schmidt (!) ankündigt, dessen Ausstattung zu Raimunds Märchen DER BAUER ALS MILLIONÄR ((9.6.1933, B2)) Ihering besonders hervorhebt. - Ihering kam zwar, laut Fehling, an die Dinge des Theaters nach Kerrs Weggang am nächsten heran (120), aber hier ist seine Voraussage denn doch nicht eingetroffen: Willi Schmidt ist d e r oder e i n e r d e r Raumbühnenbildner schlechthin geworden.
- In dem Nachruf, den Franz Wille auf Willi Schmidt in der FAZ vom 25.2.1994 veröffentlicht hat, heißt es in der Überschrift:

"Zeitlos in Geisterzimmerfluchten"

und darunter:

"Bilde, Bildner, male nicht (...)"

Und diese raumbildnerische Begabung Willi Schmidts ist schon früh aufgefallen, wie Zeitungskritiken einer Bühnenbild-Ausstellung 1934 in München, an der Willi Schmidt bereits teilnahm, zeigen. Die "Ausstellung junger Bühnenbildner" fand ab 6.10.1934 im Münchner Theater-Museum in der Königstraße statt. - Das Presse-Echo ist ansehnlich.

Der Völkische Beobachter vom 8.10.34 schreibt: "(...) geht der junge Willi Schmidt (...) mit der gegebenen Wirklichkeit beschwingter, leichter und freier um. So erscheint wohl kein Zufall, dass er Lustspielinszenierungen zeigt (...) Merkwürdig und vielversprechend stoßen in Schmidt sprühendes Temperament (...) und nüchternes Rechnen mit den Gegebenheiten des Werkes und den Realitäten der Bühne zusammen. Bühnenbilder sind ' B ü h n e n r ä u m e ' , in denen Menschen handeln müssen. 'Ihr Gestalter ist', meint er, 'mehr Architekt als Maler'. Auf der Drehbühne formt er seine Bilder mit grösster Exaktheit durch. Seine genau masstäblichen Grundrisse und Aufrisse haben den Charakter von Architekturzeichnungen: alles lässt sich bauen. Der Täuschung (oft Selbsttäuschung) der Farbskizze, deren Bühnenwirklichkeit eine bös überraschende Desillusionierung bedeutet, ist Schmidt nie erlegen. Sein BAUER ALS MILLIONÄR, ZERBROCHENER KRUG u.a. lassen einen Blick tun in die Werkstatt und Arbeit des Bühnenbildners (...)"

(o.A.)
((Vgl. Werkkatalog sowie Willi Schmidt, Das Bühnenwerk, Edition Hentrich, 1990. Im Folgenden als "BW + Seitenzahl" angegeben.))

Hingewiesen soll noch darauf werden, daß Willi Schmidt selbst später, also in der Zeit, in der er ab 1946 sein eigener Regisseur geworden war, die Drehbühne fast n i c h t mehr verwendet hat. Erst 1968, für DER PARASIT, am Burgtheater, entdeckt er sie für sich wieder. (BW 134-135)

Auch das verschiebbare Drehgerüst, das Willi Schmidt sich für WOYZECK UND LENONCE UND LENA, 1969 in Recklinghausen, bauen läßt, könnte man als eine Art Drehbühne auffassen. (BW 139-142)

Als Schmidt 1975 am Münchner Residenztheater HAMLET inszeniert, verwendet er für seine visionären Kulissen noch ein letztes Mal die Drehbühne. (BW 162-163)

Und noch einmal spielt sie eine Rolle, allerdings nur für sein nicht verwirklichtes Projekt WAS IHR WOLLT für das Schillertheater, von etwa 1980. (BW 174-175)

Der Presse zu dieser ersten Bühnenbildausstellung, auf der Willi Schmidts Arbeiten vertreten sind, ist zu

entnehmen, daß Schmidts Theaterkonzeption bereits fertig entwickelt ist: hier wird schon deutlich die Wirklichkeit der Bühne gegen die Wirklichkeit der Welt gesetzt. Willi Schmidt schreibt im Begleittext zu dieser Ausstellung: "Aus Sperrholz und Leinwand eine wirklichere Wirklichkeit zu schaffen als die gemeine, das scheint mir die erste und einzige Aufgabe des Bühnenbildners zu sein."

(Zitiert nach: Bühnentechnische Rundschau Nr. 3, o.S.)

Und das Wort "gemeine" für "allgemeine", eine Möglichkeit, die die deutsche Sprache durchaus bietet, enthält wohl auch eine Form von Zeitkritik, die gelesen werden kann, aber nicht gelesen werden muß.

Die architektonische Seite der Willi Schmidtschen Bühnenentwürfe hebt auch die Abendausgabe des Berliner Tageblatts vom 16.10.1934 hervor: "Für ihn ist der Bühnenaufbau, der aufs genaueste auskalkulierte Grundriß der Raumverteilung das grundsätzlich und überhaupt Primäre; aus dem architektonischen Einfall entwickelt sich ihm erst der malerische Effekt, der (...) keinesfalls etwa zweitrangig zu sein braucht."

(o.A.)

Der Kritiker der Münchner Zeitung vom 9.10.1934 ging sogar so weit, Willi Schmidts Bühnenbilder als "trefflich durchkonstruierte Ernüchterungen" zu bezeichnen. "Doch" sei "anzunehmen, dass gerade diese Bilder eines genauen Praktikers in der Aufführung gewinnen."

(o.A.)

Und hier muß noch einmal wiederholt werden, was im Völkischen Beobachter stand, nämlich daß Schmidts Bühnenbilder 'Bühnenräume' seien, in denen Menschen 'handeln' müßten. Und so wird auch in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 12.10.1934 gesagt: "(...) seine Bühnenbilder sind Bühnenräume von einer gesteigerten Realität, die ihre Wirkung in sich selbst tragen (...)"

(o.A.)

Und in der Frankfurter Zeitung vom 27.10.1934 heißt es schließlich: "Aus jedem dieser Risse sprechen Erfahrung und Verantwortungsgefühl eines bauenden Bühnenkünstlers."

(o.A.)

Gelegentlich ist auf die Verwendung der Farbe in Willi Schmidts Bühnenbildern hingewiesen worden; durch Beobachtungen Franz Tünderns oder durch Bemerkungen von Zuschauern. Im Münchner Abendblatt vom 19.10.1934 heißt es dazu: "Seine Entwürfe gleichen den Kartenblättern eines Architekten mit präzisen Angaben bis zum kleinsten Möbelstück, mit genauer Festlegung der sorgsam gegeneinander abgewogenen Farbwerte."

(o.A.)

Und es scheint berechtigt, wenn Willi Schmidt dort schon als "junger Könner" bezeichnet wird, "der sein Metier von Grund auf beherrscht."

Im Folgenden soll noch gründlicher auf Willi Schmidts Arbeitsweise eingegangen werden.

Er selbst hat über DIE AUFGABEN DES BÜHNENBILDNERS einen Vortrag gehalten, im Dezember 1941, der dann mit leichten Veränderungen im "Berliner Theateralmanach von 1942" erschien. Aus diesen Äußerungen geht nicht nur Willi Schmidts Liebe zum Detail, sondern vor allem seine dramaturgische Bemühung hervor, die ihn zum Regisseur prädestiniert hat: "Es fängt damit an, daß das Telefon klingelt. (In meinem, in jedem Theatervertrag steht, daß man einen dieser abscheulichen kleinen Apparate zu halten verpflichtet ist.) (...) man fragt, ob ich gewillt sei, die Ausstattung der SCHMETTERLINGSSCHLACHT von Sudermann zu übernehmen - es sei sehr eilig allerdings, heute ist Sonnabend und am Montag beginnen die Proben. Herr ((Richard)) Weichert, der Regisseur, erwartet mich dringendst.
Ein Bote bringt mir das Buch, und wenig später habe ich die Besprechung mit dem Spielleiter. Wir sind einer Meinung darüber, daß man den Stil der Jahrhundertwende im Bildmäßigen nicht parodieren sollte

(...) Dazu ist das Stück nicht aggressiv, nicht kritisch genug (...) eine gewisse bürgerliche Wohlanständigkeit und Gediegenheit - mag sie auch schon etwas fadenscheinig geworden sein, muß gezeigt werden. Spitzenstors sind dieser Komödie zuträglicher als der pathetische Plüsch, und eine gewisse klassizistische Linie soll gewahrt bleiben. Die Erinnerung an Schinkel hat auch in diesen Jahren (...) nicht ganz aufgehört. So viel - in Stichworten - von dem Stil, der angeschlagen werden soll im Bühnenbild. Wir sind weiter der Meinung, daß wir mit den beiden bei Sudermann vorgeschriebenen Zimmern nicht auskommen, wir brauchen einen dritten Raum (...) Ich schlage vor, diesem Raum außer den vorgeschriebenen und notwendigen Auftritten eine Tapetentür zu geben - gleichsam als Sichtbarmachung der Heimlichkeit und der Hintertreppe.
Sie werden zugeben, daß diese dritte Dekoration, dramaturgisch und regielich, eine entscheidende Erweiterung des Stückes ist. (...) Und doch steht dabei nichts davon bei Sudermann - so wenig wie bei Freytag in den JOURNALISTEN etwas von dem Gartenbild steht, das wir statt der Wiederholung des Oberstenzimmers einfügten.
Lassen Sie mich das hier behandeln, weil es ein 'Weiterdichten' des Stückes vom Optischen her ist. (...)
((Viktor)) De Kowa, der Regisseur der JOURNALISTEN, dachte ursprünglich an einen anderen Innenraum des Oberstenhauses, weil das Zimmer des ersten Aktes - nachdem es bereits dreimal 'gespielt' hatte - ihm für das Gehen, Stehen und Sitzen seiner Akteurs kaum noch neue Einfälle bieten konnte. Ich sprach davon, daß der Oberst ein Blumenliebhaber, gleichsam ein Amateurgärtner sei und daß es sicher nach seinem, und also nach Freytags Sinn wäre, ihn nach seiner Wahlniederlage reumütig zu seinen Blumen zurückkehren zu lassen. So entstand das gläserne Gewächshaus (...)
Nehmen Sie diese beiden Beispiele - sie ließen sich beliebig vermehren als Exempel für die dramaturgische Aufgabe, die der Bühnenbildner zu leisten hat und die bereits in der Konzeption einsetzt, bevor noch der erste Bleistiftstrich zum eigentlichen Entwurf getan ist. Und lassen Sie mich gleich hier noch anmerken, daß die Kritik im einen wie im anderen Falle kaum Notiz davon genommen hat."

(WS, Vortrag, gehalten im Dezember 1941 vor dem Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Berlin; unveröffentlicht; 2 ff)

"Dieses Ernstnehmen der Dichter", sagte Dieter Laser, habe er - nach Gründgens und Willi Schmidt - erst wieder bei Peter Stein oder Michael Grüber erlebt.

(Gespräch mit WM am 6.5.1997)

Das ist allerdings die Voraussetzung dafür, ein Stück optisch-dramaturgisch 'weiterdichten' zu können. Man muß das erwähnen, weil heute d i e s e s Ernstnehmen der Dichter im Theater eher rar geworden ist.

Und dann finden wir Elemente, die häufig von Willi Schmidt verwendet wurden, wie z.B. die Tapetentür; ein Beispiel für Transparenz und Beweglichkeit des Grundrisses.

Daß die Kritik von diesen bühnenbildnerisch-regielichen Erweiterungen der Inszenierung des Textes keine Notiz genommen hat, muß nicht gegen diese Erweiterungen sprechen. Im Gegenteil muß man annehmen, haben sie den Ablauf des Stückes flüssiger machen können; die bühnenbildmäßige Stagnation, die vom Stück sozusagen vorgegeben ist, wäre dagegen möglicherweise - wenn auch negativ - aufgefallen.

Der Vortrag Willi Schmidts beschäftigt sich dann mit dem Grundriß und der Bauprobe, wo der Entwurf mit Ersatz-Teilen auf der Bühne ausprobiert und überprüft wird. Danach kommt die Arbeit am Aufriß: die Wände sind zu zeichnen, 'abzurollen', es müssen Werkzeichnungen erstellt werden, nach denen die Werkstätten selbständig bauen können. Um ihnen die Arbeit zu erleichtern, wird ein Modell im Maßstab 1:100 bis 1:25 gebaut. Darin können auch schon die verschiedenen Farbwerte angedeutet sein. Willi Schmidt berichtete ((mir im Gespräch gegenüber)) jedoch, daß er die Farbe bewußt im Modell weglasse, weil man mit ihrer Hilfe den Raum zu leicht beeinflussen könne; die gedankliche Grundkonzeption könne durch Farbe Verschiebungen erleiden. Das darf nicht übersehen werden. Willi Schmidts Modelle sind also meist hellbeige. Da er hauptsächlich in Pastelltönen arbeitet - Tündern sah seine Farbskala basierend auf Grau - ist der Unterschied vom Modell zum später ausgeführten Bühnenbild dann doch begrenzt. Und so relativiert sich Willi Schmidts weiß-beiges Modell wieder.

Willi Schmidt war auch Kostümbildner. Und so hatte er auch die Aufgabe, die Schauspieler 'anzuziehen'. Seine Kostüme sollten den Charakter der zu spielenden Figur unterstützen. Auch hier fließen dekorative

und dramaturgische Vorstellungen zusammen. – Der Kostümbildner Willi Schmidt soll in dieser Arbeit jedoch nicht eigens untersucht; nur in besonderen Beispielen, wenn es um den Regisseur Willi Schmidt geht, wird auf die Kostümierung eingegangen werden.

Hier soll es vor allem um zwei Punkte gehen:

1. Um den Weg Willi Schmidts im Bühnenbild hin zu Leichtigkeit und Transparenz, der sich schon im Grundriß ablesen läßt; und um die mit dieser Bemühung verbundenen Materialien; aber auch um die Gefahr der Beschädigung dieses Zieles durch Überfrachtung, durch ein Sich-Verlieren (oder Sich-Zu-Sehr-Absichern) im Detail.

2. Und es soll der Versuch gemacht werden, einige Gruppen zu bilden.

Diese beiden Ansätze können sich gegenseitig durchdringen und ergänzen. -

Chronologie und Entwicklungsgeschichte:

Ein frühes Bühnenbild Willi Schmidts ist die Ausstattung zu Georg Büchners LEONCE UND LENA ((21.2.1934)), in der Volksbühne. Heinz Hilpert war der Regisseur.
Er hatte Willi Schmidt einen Gruß zum neuen Jahr, 1934, geschickt und darin angekündigt: "(...) glaube ich, daß wir wieder zu einer fruchtbaren Arbeit zusammenkommen können (Schiller und Kleist an einem Abend)."

(Heinz Hilpert - WS, 4.1.1934, in: Michael Dillmann, Heinz Hilpert/Leben und Werk, Akademie der Künste/Edition Hentrich 1990; 12) - ((Im Zusammenhang mit den politisch-oppositionellen Strömungen innerhalb der NS-Zeit war auf diesen Brief bereits hingewiesen worden.))

Es ist nicht bekannt, welches Stück von Schiller Hilpert mit Kleists DER ZERBROCHENE KRUG kombinieren wollte. DER ZERBROCHENE KRUG blieb auch in der dann stattfindenden Aufführung sozusagen erhalten. Vor der Pause wurde aber nun Büchners LEONCE UND LENA gespielt. Und es ist möglich, daß diese Kombination Willi Schmidt später selbst angeregt hat, WOYZECK mit LEONCE UND LENA zu verbinden. Möglich ist auch, daß Willi Schmidt zu dieser Kombination beeinflußt wurde durch die Kritik Monty Jacobs', eine der letzten, die er in Deutschland verfaßte; 1933 war er seines Amtes als Feuilleton-Chef der Vossischen Zeitung enthoben worden, blieb dem Blatt aber bis zu dessen Einstellung am 31.3. 1934 als Mitarbeiter noch verbunden. Seine Kritik zu diesem Doppelabend von DER ZERBROCHENE KRUG und LEONCE UND LENA erschien am 23.3.1934, --- eine Woche vorher. Darin bemerkte Jacobs, daß Barnowsky, als er "vor 20 Jahren zum erstenmal die Aufführung" von "Leonce und Lena" "wagte", "'Woyzeck' und 'Leonce und Lena' am gleichen Abend" gespielt habe, offenbar um "Leonce und Lena" zu stützen. - Willi Schmidt hat 1969 jedoch nicht beide Stücke nacheinander spielen lassen, sondern verschränkte sie Szene um Szene miteinander zu einer einzigen Aufführung; ein dramatisch-theatralisches Experiment, das jedenfalls in Recklinghausen 1969 fehlschlug. Selbst intellektuelle Zuschauer fühlten sich "überfordert". (121)
Die Kombination von Büchner und Kleist ist keineswegs selbstverständlich. Und ob das lyrische LEONCE UND LENA, ein Stück, das ohnehin nur sehr schwer zu inszenieren ist, weil es sehr wenig äußere Handlung bietet und eine eher zarte, fast elegische Sprache hat, ein Stück, das möglicherweise erst als Hörspiel zur richtigen Blüte kommt, ausgerechnet mit einem so vitalen Stück wie Kleists DER ZERBROCHENE KRUG zu kombinieren sei, ist schon allein vom zeitlichen Aspekt her nicht unproblematisch. Hilpert hat dieses Experiment auch nicht noch einmal wiederholt.

Ingeborg Strudthoff, die "Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater" in ihrer Dissertation untersucht hat (in Aufführungen von 1885 - 1939) schreibt über diese beiden zu einem Abend verbundenen Inszenierungen: "Will man nun, wie es hier im Interesse der einheitlichen Stimmung offenbar geschehen ist, die Atmosphäre des Büchnerstückes der des 'Zerbrochenen Kruges' angleichen, so geht das entschieden auf Kosten Büchners, der mit seiner teilweise etwas unausgeglichenen Pastell-skizze ohnehin einen schweren Stand hat neben dem starkfarbigen Ölgemälde nach niederländer Art, das Kleist uns bietet. (...) Man merkt allgemein ((in der Presse)) mit mehr oder minder Mißbilligung, daß der Nachdruck auf der Satire liegt und daß alles auf Karikatur gestellt wurde. Deutliche Beweise für den Willen des Regisseurs, Büchner durch die Betonung des Situationskomischen und damit des Karikaturistischen neben Kleist zu behaupten, bietet das Regiebuch Hilperts. (...)
Einen raschen Ablauf des äußeren Geschehens ermöglichten die sehr geschickten Bühnenbilder Willi

Schmidts, so daß das Stück fast als Einakter erschien."

(Ingeborg Strudthoff, Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater, Theater und Drama, Bd. 19, hg. v. Hans Knudsen, Colloquium Verlag Berlin-Dahlem, 1957; 116 ff)

Und damit - diesen Hinweis könnte man noch ergänzen - auch formal dem "Zerbrochenen Krug" angeglichen worden war. - Dieser Eindruck mag dadurch verursacht worden sein, daß Schmidt die eigentliche Bühne während des ganzen Stückes gleich beließ: eine durch eine Treppe von drei Stufen zweigeteilte Spielfläche; eine tiefer gelegene vorne, eine höhere hinten. Eine dritte Spielebene kommt dadurch zustande, daß die vorderste, unterste (aber in sich höchste) der drei Treppenstufen als ein weiter, begehbarer Halbkreis nach vorne ausschwingt. Die Seiten werden durch je drei Kulissenwände, die schräg nach hinten und zur Bühnenmitte gesetzt sind, begrenzt. Der Abschluß nach hinten erfolgt entweder durch einen gemalten Prospekt oder durch eine, der Zentralperspektive antwortende, gebaute Architektur.

Der einheitliche Eindruck wird auch durch die bauchigen Vorhanghänger gleich hinter der Bühnenöffnung unterstützt. Der Publikum und Bühne trennende Vorhang bleibt also latent immer im Blick des Zuschauers, das Theatermäßige (Poetische) somit immer latent im Bewußtsein.
Die Volksbühne war ein von Oskar Kaufmann gebautes neobarockes Theater; und so fügt sich die Form und das Aussehen des Bühnenportals fast nahtlos zu den Vorhanghängern und den verwendeten Barockkulissenwänden, die ebenfalls bemalt sind. Büchner ist zwar ein Autor der Nach-Goethe-Zeit, die Bühne, die hier für LEONCE UND LENA gebaut worden ist, macht aber einen barocken Gesamteindruck. (BW 39) Das ist ein wesentlicher Grund, weshalb dieses frühe Bühnenbild 'nicht nach Willi Schmidt aussieht', sondern, so meint man, ebenso gut von einem anderen Bühnenbildner stammen könnte. Das gilt selbst für den barocken Schloßsaal: Die typischen Willi-Schmidt-Elemente der Überlängung, Eleganz und gewissen Sprödigkeit fehlen hier. - Und was gänzlich untypisch für Bühnengestaltungen Willi Schmidts ist, ist die Zentralperspektive. Auch hier ist davon auszugehen, daß das schwerere Barock auf die Gesamtwirkung des ganzen Abends hin eingesetzt worden ist.

- Hingewiesen werden soll aber noch auf die Dekoration der 1. Szene des II. Aktes, in der Valerio, der burleske Gefährte des gelangweilten, intellektuellen Prinzen Leonce - eine lyrische Variante Hamlets -, zu sagen hat: "Wir sind schon durch ein Dutzend Fürstentümer, durch ein halbes Dutzend Großherzogtümer und durch ein paar Königreiche gelaufen und das in der größten Übereilung in einem halben Tag (...)" Das ist ein Seitenhieb auf die deutsche Kleinstaaterei, die Deutschland vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Ausweitung Preußens in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennzeichnete. Willi Schmidt hat sie szenisch gelöst, indem er in sehr kurzem Abstand auf den drei verschiedenen Ebenen drei Schlagbäume gesetzt hat, die sich auf dem Prospekt, einer gemalten Landstraße, noch zweimal fortsetzen. (BW 39) Man kann hier auch die Ironie Willi Schmidts im Bühnenbild festmachen, die Franz Tündern ihm im Gegensatz zu Schinkel zugebilligt hat. -

Ein anderes frühes Bühnenbild Willi Schmidts, das hier betrachtet werden soll, ist seine Ausstattung zu Goethes Schauspiel IPHIGENIE AUF TAURIS, ((6.12.1935)). Regisseur der Aufführung ist wieder Heinz Hilpert, seit der Spielzeit 1934/35 nun Intendant des Deutschen Theaters – und damit Nachfolger Max Reinhardts, dessen Oberspielleiter er bereits 1926/27 und Direktionsstellvertreter ab 1931 er war. - Was in dieser Aufzählung wie ein normaler Karriereweg aussieht, überdeckt, daß das Deutsche Theater zwischenzeitlich, 1933/34, arisiert wurde. -
Willi Schmidts Bühnenbild für die IPHIGENIE war ein Drehbühnenbild, eine archaisch aussehende Architektur, die durch Bewegen des Bühnenbodens jeweils neue Spiel-Räume entstehen ließ. (BW 42) Das Stück spielt im "Hain, vor Dianens Tempel". - Diese Szenenbestimmung ist zusammen mit der Aufzählung der Rollen vor das Stück gesetzt, müßte also für das ganze Stück als gültig angenommen werden; selbst für die Szene zwischen Arkas und Thoas im V. Akt (V/1) und den darauf folgenden Monolog des Königs V/2) (!); zwei Szenen, die man sich jedoch an einem anderen Ort, etwa der Wohnung des Thoas, gegeben vorstellt. In V/1 befiehlt Thoas denn auch auf die Verdachtsmomente, die sein Diener Arkas ihm nennt:

"Es komme schnell die Priesterin herbei!"

Dem entspricht dann der erste Satz der 3. Szene des V. Aktes; Iphigenie spricht ihn:

"Du forderst mich! was bringt dich zu uns her?
(Vers 1804)

Daraus sollte hervorgehen, daß die Szene zwischen Arkas und Thoas an einem anderen Ort statthaben muß, der allerdings vom Autor nicht angegeben ist. Insofern ist es ein berechtigtes Eingreifen des Bühnenbildners, hier weitere Spielräume zu schaffen; auch etwa für die erste Szene zwischen Orest und Pylades (II/1), der mit den Worten Orests beginnt:

"Es ist der Weg des Todes, den wir treten,
Mit jedem Schritt wird meine Seele stiller."

(Verse 561/2)

Hier wird eine Bewegung suggeriert, die auf den Tempel als den erwarteten Todes- (Hinrichtungs-/ Opferungs-)Ort hindeuten kann. Also wäre auch hier noch ein anderes Bühnenbild oder, in Willi Schmidts Fall, eine andere Drehung des Aufbaus zu denken – oder eine langsame Drehbewegung der Bühne zum Tempel der Diana hin. Die Einrichtung verschiedener Spielorte mag auch insofern nützlich sein, als dem handlungsarmen Stück auf diese Weise Veränderung von außen beigegeben wird, die es selbst nicht hat oder nur der Phantasie des Hörers/Zuschauers anvertraut, da oft von verschiedenen Orten (dem Meer/ einer Bucht/ der Wohnung des Thoas etc.) gesprochen und womöglich auch hingedeutet wird.
In BW 42 finden sich zwei Abbildungen dieser Ausstattung: zum einen der Blick auf eine Tempelhalle, die möglicherweise in den Fels hineingetrieben worden ist, wie man es zum Beispiel in der römischen Stadt Petra, heute Jordanien, sehen kann, allerdings nicht in jenen eleganten Formen und Proportionen, sondern archaischer, düsterer, grottenähnlicher. Diese Tempelöffnung wird von zwei Säulen getragen, die fast mehr an toskanische als an dorische Säulen erinnern; die Öffnung selbst links und rechts von großen Bäumen flankiert, die hier den Hain vertreten und die aussehen, als seien sie vom Wind gepeitscht, ((als hätte Kleist hier Pate gestanden)). Ihre schweren Formen unterstützen die Archaik des Ortes, wie Willi Schmidt ihn geformt hat. - Vor der Tempelhalle liegt eine Stufe.
Im Bild darunter sieht man das Bühnenbild aus einer Drehung heraus. Rechts sozusagen im Halbprofil der Tempel, der auch an einen ägyptischen Pylon (also den Eingang zu einer Tempelanlage) erinnert, jedenfalls in seinem oberen gesimsartigen Abschluß. Der Triglyphenfries an seiner vorderen Front (an der sich der Tempel mit den zwei Säulen wie ein Antentempel öffnet) verweist dagegen auf griechisch-dorische Tempel.
Das Archaische wird von Willi Schmidt hierbei auch noch dadurch unterstützt, daß er genau genommen keinen korrekten Triglyphenfries entworfen hat, sondern einen, der mal durch vier, mal fünf vertikale Steinbänder gebildet wird. Gegenüber diesem Tempel, den man als den Dianatempel ansprechen wird, befindet sich ein anderer, vermutlich kultischer Bau, ein ungeschlachtes Ungetüm, mit gerundeten geometrischen Mustern auf seiner Seite, auch einer Volute, so daß dieses Gebäude an Antonio Gaudís Jugendstilbauten erinnert oder an das Dornacher Goetheanum von Rudolf Steiner, wo der Bezug ja auch inhaltlich noch naheliegend ist. Es ist anzunehmen, daß dieser Bau, kultisch oder profan, Thoas zuzuordnen ist und daß hier die Szenen 'bei ihm' gespielt worden sind.

Erwin A. Rainalter vom Völkischen Beobachter schreibt (8.12.1935): "Willi Schmidt hat diese Bühnenbilder mit ihren wuchtenden Quadern und ihrer unnahbaren Größe geschaffen. Sie sind schön, hinterlassen einen tiefen Eindruck, der diesen Abend in seiner Besonderheit mitbestimmt."

Bruno E. Werner von der DAZ schreibt (am 7.12.1935): "Willi Schmidt hatte ein Bühnenbild geschaffen, daß den wuchtigen, rohen Dianatempel in einem Hain sturmzerrissener Bäume zeigte, also wirklich etwas von der unwirtlich kraftvollen Barbarenküste am Rande Griechenlands."

Wobei hier angemerkt werden muß, daß sicherlich ein dramaturgisches Problem in dem gleichbleibenden Ausdruck der Bäume lag, die i m m e r windzerzaust waren, also gleich den Superlativ lieferten, keine Steigerung ermöglichten, auch keine zwischenzeitliche Auflockerung. Man könnte sich sonst Bäume denken, die sich wandeln, wobei die Gefahr dann besteht, daß die Kulisse zum Barometer der Seelenlagen wird; das Stück könnte in die Karikatur abrutschen.

Der Kritiker des Berliner Tageblattes schreibt in der Abendausgabe des 7.12.1935 im Stile Alfred Kerrs (!), des emigrierten und öffentlich diffamierten Juden, der bis zum Januar 1933 erster Kritiker der selben Zeitung war: "Ein Abend voll wahrer Klassik. Ein Erlebnis, eine Beglückung (spart hier nicht mit diesem Wort). Eine Bereicherung. Die Zuhörer fühlen dies und danken mit jubelndem Beifall, der auch Heinz Hilpert und Willi Schmidt an die Rampe ruft."

(o.A.)

((Die kurzen Sätze, die oft nur aus Subjekt und unbestimmtem Artikel bestehen, und der Imperativ an den Leser sind typische Merkmale Kerrscher Kritiken.))

Vier Jahre später stattete Willi Schmidt die IPHIGENIE an der Volksbühne aus. ((11.6.1939)) Willi Schmidt war dort seit der Spielzeit 1938/39 Ausstattungsleiter unter dem Generalintendanten Eugen Klöpfer, - der Schmidt wenig lag. Schon für die Spielzeit 1937/38 war Willi Schmidt an der Volksbühne ((gleichzeitig noch am Deutschen Theater)) als Bühnenbildner annonciert. - Es gehörten neben der eigentlichen Volksbühne noch das Theater in der Saarlandstraße ((das heutige Hebbeltheater)) und bis 1937/38 auch das Theater am Nollendorfplatz zur Intendanz der Volksbühne hinzu. Willi Schmidt wäre vom Deutschen Theater und Heinz Hilpert kaum weggegangen, hätte der nicht seinen Platz für Caspar Neher benötigt, der durch die Nürnberger Gesetze gefährdet war. Zwei Bühnenbildner konnte Hilpert nur beschäftigen, und den einen, den alteingesessenen Ernst Schütte, mit Frau und Kindern, konnte er nicht kündigen. ((Schütte hatte gegenüber Schmidt früh zurücktreten müssen; Willi Schmidt, nicht Schütte, stattete die Einstandsvorstellung Hilperts als Intendant des Deutschen Theaters ((11.9.1934)) mit WIE ES EUCH GEFÄLLT aus. - Willi Schmidt folgte Ernst Schütte dann auch als Lehrer an der Hochschule der bildenden Künste in Berlin.))

Regisseur der Aufführung der IPHIGENIE an der Volksbühne war Richard Weichert. Hier hatte Willi Schmidt eine Änderung gegenüber seiner ersten Ausstattung der IPHIGENIE vorgenommen, die Franz Köppen, Kritiker der Berliner Börsen-Zeitung, so beschreibt: "In der Gestaltung des äußeren Bildes hat sich Willi Schmidt insofern eine Freiheit erlaubt, als er die Personen nicht in dem Hain vor Dianens Tempel auftreten läßt, sondern in einer Vorhalle des Tempels, die den Blick auf den Hain freigibt. Die malerische (!) Wirkung dieses Bildes in der organischen Bindung von Architektur und Landschaft ist nicht zu bestreiten."

(12./13.6.1939)

In der DAZ heißt es: "Unter düsterem Himmel bizarr geformte, tiefästige dunkle Bäume auf felsigem Grund, eingerahmt von fast modern wirkenden Quaderfeilern und Wänden, die eine Art Vorhalle des Tempels tragen, das ist der heilige Hain der Diana, wie ihn das Bühnenbild Willi Schmidts im Hintergrund der Szene zeigt. Ein viereckiger, drittel-mannshoher Stein, in der Mitte die Bühne beherrschend, erinnert an Opfersteine (...)"

(o.A., 12./13.6.1939)

Der Hinweis auf die 'fast moderne' Architektur mag man als kritischen Zeitbezug sehen, indem das 'Moderne' und das Barbarische in Übereinstimmung gebracht wurden. -

Nach dem Krieg hat Willi Schmidt als sein eigener Regisseur die IPHIGENIE noch ein drittes Mal ausgestattet. In seinem Essay DIE DRAMATURGISCHE FUNKTION DES BÜHNENBILDES äußert er sich über diese neuerliche Ausstattung, und es ist leicht nachvollziehbar, daß es sich bei der Inszenierung an der Volksbühne um ein Übergangsstadium handelte und seine eigene Inszenierung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters ((7.2.1947)) eine Weiterentwicklung darstellt.

Willi Schmidt schreibt: "'Hain vor Dianens Tempel' heißt die Szenenanmerkung (...) Goethes (...) im Text selbst aber ist immer wieder vom Strand, vom Felsboden, vom rauhen, wilden Ufer der Barbaren die Rede, und Goethe selbst spricht zu Eckermann von der Meerluft, die durch dieses Stück wehe. Deshalb, aus dramaturgischen Gründen, schien es geboten, den Hain und den Tempel nach vorn geradezu ins Proszenium zu verlegen und den Blick freizugeben auf Meer und Himmel. Es galt ferner, sollte die Idee des humanistischen Schauspiels auch bildhaft ausgedrückt werden, die Welt der Griechen mit der Skythenwelt zu konfrontieren. Dem dorischen Diana-Tempel entspricht das barbarische Bildwerk aus roh behauenem, dunklem Stein, das sich als Abgrenzung des heiligen Bezirks gegenüber den hellen Tempelsäulen erhebt. Dazwischen steht der Opferstein, Mittelpunkt der Handlung, Mittelpunkt also auch des Bildes und der Bühne. (...) Hier zeichnen sich gleichsam die Handlungslinien des Geschehens, das Gegen- und Miteinanderspielen der dramatischen Kräfte ab. Der Regisseur kann am Grundriß bereits den Ablauf der Aufführung erkennen und vorwegnehmen; je mehr kontrapunktische Situationen der Grundriß zuläßt, das heißt, je freier sich die antagonistischen Kräfte des Dramas in dem Raum, der sich auf diesen Grundlinien aufbaut, entfalten können, umso akzentuierter, klarer, eindeutiger wird sich die Führung der Handlung abwickeln lassen."

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 19 f.)

Der Grundriß ((im Werkkatalog)) läßt dies deutlich erkennen; ebenso die Abbildung (BW 74). Der Aufbau von sichtbaren oppositionellen Kräften ist zweifellos eine Methode, die Spannungen zwischen Skythien und Griechenland, in die sich Iphigenie eingesponnen sieht, auszudrücken. - Der Opferstein in der Mitte ist zwar, wie Schmidt sagt, "Mittelpunkt der Handlung, Mittelpunkt also auch des Bildes und der Bühne", aber man muß vielleicht doch noch dazusetzen: von der e i n e n Seite angestrebter Mittelpunkt, nämlich von Thoas' Seite aus, - aus Revanche gegen Iphigenie, daß sie sich ihm als Braut verweigert, und ersatzweise dafür, daß eine neue Kinderhoffnung durch diese Verweigerung ausfällt; dann um einem befürchteten Volksaufstand gegen den "Kinderlosen", wie er sich selbst nennt (Vers 243), durch die Wiederaufnahme der Menschenopfer zuvorzukommen - die Bekämpfung äußerer Feinde soll innerem Zerfall entgegenwirken; - von i h r e r Seite aus aber als ein unbedingt zu vermeidender Mittelpunkt: zum einen, weil sie ohnehin gegen die Menschenopfer ist und sich dabei auf ihr eigenes Schicksal berufen kann, das sie zu dieser sozusagen pazifistischen Einstellung gebracht hat, zum anderen, weil sie in den ersten, neuen zu Opfernden ihren eigenen Bruder Orest und dessen Kameraden Pylades erkennt. Aus diesem Konflikt mit Anstand herauszukommen, darin besteht ein Großteil der dramatischen Spannung des Stückes.
Es fragt sich aber, ob Willi Schmidt hier genau genug gelesen hat: Iphigenie sollte in Aulis geopfert werden. Ihr Vater, dem dies aufgetragen war, zögert - im Gegensatz dann zu ihr - nicht. Aber die Göttin beschützt Iphigenie, indem sie sie in eine Wolke hüllt und entführt. Es war ihr, so legt es Iphigenie aus (Vers 420-429), lediglich um den 'guten Willen' zu tun, auf die Tat verzichtet sie, es genügt der unbedingte Gehorsam dessen, der Diana durch Wilderei in ihrem Privatwald erzürnt hatte. ((Das hat alttestamentarische Qualität, wenn man an Abraham und Isaac denkt.)) Entführt wird Iphigenie nach 'Tauris' ins Land der Skythen; das ist geographisch die heutige Krim. Die Skythen sind Nicht-Griechen, also Barbaren.
Willi Schmidts Bühnenbild - das ist bei Iphigenien-Aufführungen keine Ausnahme - und ebenso seine dramaturgischen Äußerungen erwecken den Eindruck, als habe Iphigenie den Kult der Diana und die feinere Kultur der Griechen erst nach Tauris mitgebracht. Man könnte sich also vorstellen, der klassische, fast akademisch getreue, dorische Tempel, an dem Iphigenie lehnt, sei von den Skythen erst durch ihre Anleitungen gebaut worden; das alte skythische Kultgerät (der Opferstein und der dunkle Stein gegenüber) liege seitdem brach. - Es heißt aber in dem Stück (I/2, Arkas - Iphigenie, Vers 97 ff.):

"Als dich ein tief geheimnisvolles Schicksal
Vor so viel Jahren unserem Tempel brachte,
Kam Thoas dir als einer Gottgegebnen
Mit Ehrfurcht und mit Neigung zu begegnen,
Und dieses Ufer ward dir hold und freundlich,
Das jedem Fremden sonst voll Grausens war,
Wie niemand unser Reich vor dir betrat,
Der an Dianens heilgen Stufen nicht
Nach altem Brauch ein blutges Opfer fiel."

Einen, oder besser gesagt: d e n Tempel der Diana - denn warum sollte Geld für einen Neubau ausgegeben werden? - muß es also schon gegeben haben, also auch einen Diana-Kult. Die Skythen sind zwar Barbaren, aber dennoch glauben sie an eine Göttin der griechischen Mythologie. Das ist schon einigermaßen sonderbar; man mag das dem Autor Goethe anlasten.

Dieser Kult unterscheidet sich aber insofern von dem der Griechen, als sie eben Menschen opfern; ((von anderen, tierischen Opfern wird nichts gesagt)). Und zwar besteht ihre kultische Verpflichtung, ihr Gelöbnis darin, daß kein Fremder auf ihrer Insel Asyl findet; jeder, der aufgegriffen oder aufgefunden wird, wurde bis zu Iphigeniens Ankunft geopfert, also kultisch geschlachtet.
Thoas wirft Iphigenie vor (Vers 509 ff.), sie habe ihn durch Freundlichkeit "wie mit Zauberbanden" gefesselt, so daß er seiner "Pflicht vergaß" - seine Verbindlichkeit gegenüber der Göttin. - Nun sind zwei Fremde gefunden worden. Thoas sagt: "(...) die meinem Lande nichts Gutes bringen" (Vers 533/34). Damit hat er recht: denn sie wollen (und sollen von einem Orakel aus, das sie erhalten haben) "das Bild Dianens rauben" (Vers 2100). Es soll gerade mit denen wieder der alte Opferkult eingesetzt werden, die den Kultgegenstand rauben wollen; was, wie sich dann (Vers 2107 ff.) herausstellt, auf einer Falschauslegung des Orakelspruches beruht habe.
- Es ist also nicht anzunehmen, so sinnfällig es optisch ist, daß auf der einen Seite ein nagelneuer griechischer Tempel steht und gegenüber eine archaische Kultstätte.

- Iphigeniens Heimat ist eben sichtbar woanders. - Wie überhaupt sollte man sich das Griechentum

vorstellen, dem die jüngste Generation der Atriden angehört? Jeder kennt die noch archaischen Formen von Mykene, das aber in der Forschung nur noch lose mit der Atridensage verknüpft wird. Die Zeit der Dorer kam erst etwa 400 Jahre später. Warum also ein dorischer Tempel? Dem historischen Bild, wenn man eine Sage denn historisch fixieren kann, was trotz Schliemann problematisch ist, entspricht er nicht. - Von daher wäre die erste IPHIGENIE-Ausstattung Willi Schmidts, Dezember 1935, die der Sache am nächsten Kommende. - Oder will man mit seinem Bühnenbild ausdrücken, welches Griechenbild die Goethezeit hatte? Dann stößt man schnell auf Winckelmann; und der wäre mit Willi Schmidts drittem Bühnenbild, dem zu seiner eigenen Inszenierung vom Februar 1947, wohl einverstanden gewesen.
- Goethe selbst hat in eigener Aufführung, der Ur-Aufführung der Ur-Iphigenie, einer Prosafassung, den Orest gespielt. Das war vom 6. - 9.4.1779. Eine Abbildung von der Szene zeigt Goethe als Orest und Corona Schröter als Iphigenie (III/1). Die dorischen Säulen des Diana-Tempels sieht man rechts im Bild angeschnitten. Das Bild stammt aber von Wilhelm v. Kaulbach. Und darin liegt bereits das gleiche oder doch ein ähnliches Problem wie bei Willi Schmidt -- denn v. Kaulbach ((*15.10.1805 Arolsen - 7.4.1874 München)) ist nur bedingt ein Zeitgenosse Goethes, jedenfalls k e i n Zuschauer der Uraufführung der Iphigenie gewesen.
- Angelika Kauffmann fertigte 1787, im Jahr der Fertigstellung des Stückes, eine Kreidezeichnung der Iphigenie an, die sich fortan in Goethes Sammlung befand. Sie zeigt die Geschwister und Pylades in der 3. Szene des III. Aktes, die Goethe selbst als die Achse seines Stücks bezeichnet hat. ((Italienische Reise, Neapel, 13. März 1787.)) Diese Zeichnung zeigt die drei unterhalb des Tempels, der ein zierlicher Rundtempel mit toskanischen Säulen ist, in dessen Mitte sich eine Statuette der Diana befindet. Um das Tempelchen herum stehen mächtige Bäume. Gegen i h r e n Tempel ist selbst der Dianatempel in Willi Schmidts dritter IPHIGENIEN-Ausstattung archaisch zu nennen. - Goethes eigenes Antikenbild läßt sich nicht zuletzt an seiner Ausstattung zu Mozarts "Zauberflöte" ablesen, die er anläßlich der Weimarer Erstaufführung am 16.1.1794 entwarf: Hier sieht man - es handelt sich um eine kolorierte Zeichnung - die Front eines ionischen Tempels, der allerdings von seiner Gedrungenheit her und durch den Triglyphen- und Metopenfries zunächst an einen dorischen Tempel erinnert. - Es handelt sich hier um einen klassischen, keineswegs um einen archaischen Tempeleingang. -- Ergänzend hingewiesen werden soll noch auf einen Entwurf Schinkels für den Tempel des Apoll für eine Berliner Aufführung von Glucks Oper "Alceste" von 1817, ((die hier im Werkkatalog wiedergegeben wird)), der ebenfalls der Goethezeit noch nahe ist.

Abgesehen von dieser Kritik ist aber durch den Text auch schon deutlich geworden, wie Willi Schmidts Regie funktioniert hat, nämlich durch ein Spannen kontrapunktischer Grundlinien, auf denen dann die Schauspieler sich zu bewegen hatten. Und noch etwas anderes wird sehr deutlich: die Art des Bühnenschnitts, sichtbar am Grundriß. - Willi Schmidt arbeitet hier nicht mit der Zentralperspektive, sondern verschiebt die Bühne gegen sie; entwirft ein unsymmetrisches, dabei nicht unausgewogenes Bühnenbild, um genau die Impulse aus dem Bühnenbild ziehen zu können, von denen er später in seiner Ansprache anläßlich der Ausstellungseröffnung von WILLI SCHMIDT UND SEIN KREIS, 1980, sprechen wird.
In Ansätzen ist diese Tendenz schon in den 30er Jahren sichtbar. - In dem Bühnenbild Willi Schmidts zu dem Stück REGEN UND WIND von Mertan Hodge, Regie Hilpert, Premiere am 20.12.1934, kann man auch bereits eine weitere Einzelheit erkennen, die man Willi Schmidt zuschreiben könnte: Das Interrieur ist noch, was die Tapete, die Bilder, die Einheitlichkeit der Linien und die Möblierung angeht, unruhig und unbestimmt, kein Raum, der von Willi Schmidt sein müßte; aber es fällt etwas in der Mitte des Hintergrundes auf, nämlich die Behandlung des Stoffes, der die Tür verhängt: Er wird so mittig zusammengenommen, daß eine elegante Rhombenform entsteht, man könnte auch von einer negativen Entasis sprechen oder von einer Taillierung. - Diese Einzwängung des Stoffes sieht man auch wieder an Willi Schmidts erster Ausstattung am Staatstheater, nachdem Gründgens ihn vom Militär befreien konnte; das Stück hieß KLEINES GENIE von Otto Bielen, Regie Ulrich Erfurth, und wurde im Kleinen Haus des Staatstheaters in der Nürnberger Straße gespielt. ((26.6.1940)).

Das erste Bühnenbild Willi Schmidts aber, das gut dokumentiert ist, dem man seine Autorenschaft ansieht, ist seine Ausstattung zu KABALE UND LIEBE im Deutschen Theater; Regie wieder Hilpert; Premiere am 29.2.1936. (BW 43) Hier am "Saal des Präsidenten", wie das Bühnenbild von Schiller benannt wird, ist das deutlich zu sehen. Was vor allem auffällt, ist die Überhöhung des Raumes durch die elegante, auch etwas spröde Schlankheit der Architekturteile, vor allem links der dunklen Säulen mit ihren korinthischen Kapitelen, allerdings mit Voluten, die sich nach innen eindrehen, fast wie eine ionische Negativform, und, ebenso behandelt, der hellen Pilaster an der Wand gegenüber. - Die Säulen selber sind weniger lang, als es auf den ersten Blick den Anschein hat, denn sie stehen auf Postamenten und sind oberhalb der Kapitele noch durch ebenso hohe pfeilerartige Stücke verlängert. - Dazwischen befinden sich hohe Rundbogenfenster, deren Oberteil ((= dem Maß von Kapitel und Aufsatz)) mit Vorhang in

antiker Weise drapiert ist, wie dies häufig bei Willi Schmidt nachzuweisen ist, z.B. bei seinem Trauerbaldachin für Ernst Reuter (1953), bei seiner Proszeniumsverkleidung für seine erste Ausstattung EINE LEICHTE PERSON (1933; BW 38), - der zahlreiche andere in dieser Art folgen werden; auch als Wanddrapierung z.B. für DER SOLDAT TANAKA (1946, BW 68) oder UNDINE (1964 u. 1967, BW 114).

Zurück zu KABALE UND LIEBE: In der Art der Leuchter und Wandfelder geht der Raum schon in den Klassizismus über, Willi Schmidts bevorzugten Einrichtungsstil. Diese gleichwohl eindrucksvolle Höhe der Säulen läßt auch den Raum insgesamt tiefer, weitläufiger erscheinen, als er - besieht man ihn genau - ist. - Wenn der Souffleurkasten, der im Bild erkennbar ist, in der Mitte der Bühne steht, dann geht die Symmetrieachse etwa auf das Zusammentreffen von linker Wand mit den Säulen und Fenstern und der Rückwand mit der großen Empfangstür; also auch in diesem Fall wieder das ausgewogene, aber asymmetrische Bühnenbild.
Auf einer weiteren Aufnahme gegen die Fensterwand des Saales ist zu erkennen, daß diese Fenster durchsichtig sind, daß man durch sie in einen weiteren Raum des Palastes blicken kann. - Ein Fehler aller "Kabale und Liebe"-Aufführungen, die ich gesehen habe, besteht darin, den Unterschied zwischen Duodezhof und Wohnung des Musikers nicht deutlich genug abzuheben. Oft wird der Palast einfach durch eine Querwand nach hinten verkürzt und weniger prächtig beleuchtet, das Bühnenbild also ineinander geschachtelt. ((So auch Willi Schmidts Bühnenbild für seine Inszenierung des Stückes 1963 in Recklinghausen; BW 110/111.)) - Das erlaubt zwar einen schnellen, unaufwendigen Umbau, da der große Raum den kleinen bereits enthält.
- 1936 aber hat sich Willi Schmidt ein bißchen mehr einfallen lassen: Er schafft eine schöne Bürgerstube, beleuchtet von rechts, das Fenster ähnlich wie bei Kersting drapiert ((da ist es allerdings ein gerades Fenster, das natürlich 'höher' wirkt, gehobener)); aber die Balken, die die Decke stützen sind doch fast so mächtig wie das Gebälk, das man über den schlanken Säulen im Saal des Präsidenten sehen kann. Willi Schmidts Musikus Miller ist wohlsituiert - und ganz unwahrscheinlich ist diese Auslegung nicht. Immerhin nimmt der Sohn des Präsidenten bei ihm Unterricht. ((Ob zudem die Geige an der Wand nicht eher eine pittoreske, signalhafte Angelegenheit ist, als daß es eine berufsmäßige Zweckmäßigkeit darstellt, fragt sich ebenfalls; - wird aber dadurch beruhigt, daß Chodowiecki dies in seinen Stichen zu "Kabale und Liebe" zeigt.))

- Ich wünschte mir jedoch den sozialen Unterschied noch größer. Ich würde die Familie im Souterrain wohnen lassen. Im Hintergrund ginge die Treppe zum Eingang von der Straße in den Raum hinein, hinunter; dort auch mehrere Fenster, durch die man später die Soldaten des Präsidenten patroullieren sehen könnte: Blick auf Stiefel, Beine, Gewehre. - Der Raum hätte dann auch stärker etwas Konspiratives, das er für den jungen Ferdinand ja schon allein durch die Tatsache der Abwesenheit des Hofes und seiner Lebens-Regeln besaß. - Dann platzt im Finale des II. Aktes der Präsident mit seiner Entourage hinein und beschmutzt dieses Refugium. -

Im Berliner Tageblatt, vom 2.3.1936, heißt es vom dem Kritiker Dietzenschmidt: "Willi Schmidt schuf Bühnenbilder voll großer Schönheit und herrlicher Spielmöglichkeit."

Dazu passend die Berliner Börsen-Zeitung vom selben Tag: "Die Bühnenbilder schuf Willi Schmidt, der mit dem Durchblick aus dem Präsidentenzimmer auf den Gang eine wirksame Regiemöglichkeit schuf."

Man erkennt hieran, daß Willi Schmidts unsymmetrisches Bühnenbild nicht nur um seiner selbst willen gebaut worden ist, sondern um gerade den Blick durch des Präsidenten Fensterflucht zu ermöglichen. ((Man kann also Beispielsweise den Hofmarschall von Kalb sehen, bevor er noch vom Diener gemeldet wird.)) Hier sucht Willi Schmidt also noch nach Möglichkeiten, sich zu profilieren, indem er sich Neues und Besonderes ausdenkt. Später dann behält er den der Symmetrieachse verrückten Bühnenraum bei, um allgemein interessante Wirkungen zu erzielen.

Das 8-Uhr-Abendblatt vom 2.3.1936 schreibt: "Diese Antithese von Hof und Bürgerhaus arbeitet Hilpert mit seinem Bühnenbildner Willi Schmidt durchweg mit höchster Prägnanz aus. (...) Endloser begeisterter Beifall rief (...) alle (...) mit Regisseur und Bühnenbildner immer wieder vor die Rampe."

(Erik Krünes)

Die B.Z. vom 2.3.1936 unterstreicht, was hier über den Wohnraum Millers angemerkt wurde: "Willi Schmidt baut drei schöne Räume, von denen das Wohnzimmer bei Miller die gehobene (!) Bürgerlichkeit betont." ((o.A.))

Das erste Bühnenbild, das Willi Schmidt nach seinem Eintritt in das Staatstheater 1940 für eine Gründgens-Inszenierung, in diesem Fall eine Inszenierung m i t Gründgens, dem Hausherrn, in der Titelrolle entwirft, ist KIRSCHEN FÜR ROM von Hans Hömberg, das auch nach dem Krieg noch mehrfach als Hörspiel inszeniert wurde. Regie führte hier nun Wolfgang Liebeneiner, die Premiere im Kleinen Haus war am 5.10.1940.
Interessant und aufschlußreich für die Arbeit am Staatstheater ist, was hierzu Curt Riess in seiner Gründgens-Biografie berichtet: "Willi Schmidt (...) machte (...) die Dekorationen zu dem Stück 'Kirschen für Rom'. Er und der Regisseur Liebeneiner hatten sich ausgedacht, daß sie für den zweiten Akt, der in Persien spielt, ein in der Kunstgeschichte berühmtes Tor auf die Bühne bringen wollten, aus lasierten Ziegeln gemacht, blau, leuchtend, mit wunderbaren altpersischen Reliefs darauf. Dieses Tor hatte Schmidt großartig ins Bühnenbild übersetzt, aufgebaut und eingeleuchtet. Und nun sah GG das Bühnenbild.

Liebeneiner hörte bei seinem Eintreffen im Theater schon von weitem ein furchtbares Geschrei. An der Rampe stand Willi Schmidt, steif wie ein Bleistift, in der Haltung eines Soldaten, der angepfiffen wird. Plötzlich fiel er der Länge nach hin, mit dem Kopf auf den Bühnenboden, Gründgens hob die Hände vors Gesicht und murmelte: 'Um Gottes willen!' Dann rannte er von der Bühne. Liebeneiner: 'Also ich rauf auf die Bühne. Willi Schmidt blutete aus der Nase, er hatte sich die Stirn aufgerissen, er war kaum wieder bei Bewußtsein. Ich also voller Wut in Gründgens' Garderobe. Da saß er und weinte. Einfach außer sich war er, einerseits über den Unfall, andererseits über das, was ihm widerfahren war... Ja, was war es denn? 'Was macht ihr mit mir! Diese Dekoration! Kein Mensch sieht mehr auf mich! Alle Leute sehen nur die Dekoration! Das ist doch unmöglich, einen Schauspieler in ein solches Bühnenbild zu stellen! (...) Das ist ein kostbares Museumsstück, was ihr da aufgebaut habt, und wenn der Vorhang aufgeht, gibt es Applaus! Nicht für mich! Für das Bühnenbild. Und dann werden die Leute nur noch wie im Museum herumgucken und werden sich die Löwen und die Attrappen ansehen, die auf der Bühne sind. Und außerdem spiegeln sich sämtliche Scheinwerfer in der Lasur, natürlich, das gibt ein Feuerwerk von Lichtern um mich herum (...) Das ist geradezu ein Attentat auf mich. (...) Und dabei quälte es ihn, weil er sich so hatte gehen lassen. Er lud Willi Schmidt nach Zeesen ein, um sich dort auszukurieren, er sollte eine Woche bei ihm bleiben (...)
Am nächsten Morgen bei der Generalprobe war die ganze Dekoration des zweiten Aktes mit der Spritzpistole grau gespritzt, die Lasur war weg, die leuchtend blaue Farbe war weg. In der Nacht hatten auf Anordnung des Generalintendanten die Heinzelmännchen alles abgespritzt. Ich habe kein Wort gesagt. Aber in der nächsten Nacht waren zwei andere Heinzelmännchen am Werk, nämlich Willi Schmidt und ich. Und wir hatten Schwämme mit und heißes Wasser und haben die ganze Geschichte wieder runtergewischt. Es war ja nur Leimfarbe, die daraufgespritzt worden war. Und am Tage der Premiere war die Dekoration wieder so, wie sie ursprünglich war. Es wurde kein Wort mehr darüber gesprochen. Die Premiere war ein Riesenerfolg, auch für Gründgens - und damit war der Fall erledigt.'"

(Curt Riess, Gustaf Gründgens, Hoffmann u. Campe Verlag Hamburg, 1965; 191 f.)

Riess' Gründgens-Buch ist gut geschrieben, liest sich sehr kurzweilig, hat jedoch den Ruf einer "uferlosen Anekdotensammlung" ((Peter Michalzik, Gustaf Gründgens, a.a.O., 17)); diese Begebenheit wurde mir allerdings von mehreren Seiten bestätigt, u.a. von Marianne Hoppe und Lore Schmidt. Es zeigt sich hier auch noch einmal Willi Schmidts höchst empfindliches Spannungsverhältnis zur Realität: Er hat sich bemüht und geschuftet, und statt des erwarteten Lobes durch den Herrn erntet er eine Anklage, als habe er sich schuldig gemacht, als habe er tatsächlich eine Attacke auf den Schauspieler Gründgens verüben wollen. Er steht da, angepfiffen wie ein Soldat, wird gesagt, und das, wo Willi Schmidt erst vor wenigen Monaten den Zwängen des Militärs hatte entkommen können; durch Gründgens - und nun d a s im Staatstheater, dem Inbegriff der Gegenwelt, der 'anderen' Wirklichkeit! Willi Schmidt wird ohnmächtig, schlägt hin aufs Gesicht, blutet. Eine Form von Erpressung? - Marianne Hoppe war sich darüber nicht sicher. - Im End-Effekt hat Willi Schmidt sein Bühnenbild durchsetzen können. Der Preis, wenn es denn einer war, hatte sich damit bezahlt gemacht. Der Hausherr war durch sein Verhalten ins Unrecht geraten, das durch Schmidts Sturz erst ganz deutlich wurde, der, sich selbst opfernd, sein Werk schützte.

Willi Schmidt selbst äußert sich viele Jahre später in einem Brief über Stück und Aufführung folgendermaßen: "(...) daß Ihnen 'Kirschen für Rom' gefallen hat, will ich wohl glauben. Von ein paar Boulevard-Komödien-Klischees abgesehen ist es ein gescheites, amüstantes Stück, das in seiner Entstehungszeit (1941) ((UA 5.10.1940!)), in der bedingungsloser Heroismus verordnet war, sogar provokant wirkte. Gründgens war in der Tat die ideale Besetzung, - er konnte dem Lukull eine gewisse undurchschaubare Hintergründigkeit verleihen, die s o vom Autor vielleicht gar nicht einmal vorgesehen war, dem

genießerischen Feldherrn oder feldherrscherlichen Genießer aber eine zusätzliche Dimension beigab, nicht zuletzt im Hinblick auf den derzeitigen 'Schirmherrn' des Hauses mit Namen Hermann Göring. Das waren so Drahtseilkunststückchen, deren Gewagtheit und Bedeutung heute niemandem mehr vermittelt werden kann, die damals dem Publikum aber sehr wohl bewußt waren. Die Vorstellung war immer ausverkauft. (Die Mila spielte übrigens Lola Müthel - schön und wild, eine geschmeidige Raubkatze.)
Eine besondere Pointe ist, daß wir das Stück noch einmal zu Ehren von Theodor Heuß' 75. ((70.)) Geburtstag in Bad Godesberg spielten. Nur wenig übertreibend kann man also behaupten, 'Kirschen für Rom' habe Theatergeschichte gemacht. Oder auch: man wird inne, wie raffiniert der Generalintendant Gründgens zu erkennen gab, daß er sich seiner künstlerischen Vergangenheit nicht zu schämen brauche."

(WS-BD, 11.2.1992)

Das Bühnenbild Willi Schmidts aber, das Anlaß zu so vielen Querelen war, könnte man selbst als "Drahtseilkunststückchen" bezeichnen, denn es verfügt noch über eine Dimension ein mehr, als aus Riess' Buch hervorgeht: Das Bühnenbild für den II. Akt des Stückes (BW 44) verrät einmal mehr Willi Schmidts Vorliebe für nicht-symmetrische Szenenbauten. Das von Riess erwähnte 'in der Kunstgeschichte berühmte Tor' ist das Ischtar-Tor, das sich im Pergamon-Museum in Berlin befindet. Dessen Säulen sind dunkelblau, glänzend lasiert, aus glasierten Steinen zusammengesetzt. Besondere Zierde dieses Tores sind reliefierte Löwen ((in der Farbe ihrer Natur)) und Stiere. Willi Schmidt hat diese Tierreliefs weggelassen, stattdessen die reliefierten Seitenansichten persischer Priester an seinen Pfeilern angebracht; und wohl auch an einem Pfeiler rechts ein tierartig aussehendes Götterwesen, das an ägyptische Gottheiten erinnert. Einen Löwen gibt er vollplastisch zu Seiten des Feldherrenthrones. Seine blauen lasierten Pfeiler bekrönt er mit doppelten Stierkapitelen, wie man sie aus Susa, vom Palast des Darius, aus Architekturbüchern kennt und wie sie das Ischtar-Tor nicht hat. Willi Schmidt kombiniert hier also zwei verschiedene Elemente der persisch-asyrischen Kultur. - Seine Pfeiler bilden eigentlich eine massive Kolonnade, durch die man auf die blühenden Kirschbäume und die hügelige Landschaft dahinter blickt ((beinahe wie in Tschechows 'Kirschgarten')).

Ein Kritiker, Bruno E. Werner von der DAZ, sah darin Ostasiatisches, wenn er schrieb: "(...) die Königshalle in Pontus und die Aussicht auf eine Fushj-Landschaft mit blühenden Kirschbäumen."

(7.10.1940)

Rechts erheben sich aber zwei Pfeiler und ein Pilaster, die ganz anders aussehen - und hier ist der Punkt, von "Drahtseilkunststückchen" zu sprechen: Diese Pfeiler erinnern an die Architektur der damaligen Gegenwart, denkt man beispielsweise an die beiden Ehrentempel Paul Troosts am neugestalteten Königlichen Platz in München, ((einer der gelungeneren Bauten des Dritten Reiches)), die ähnlich proportioniert waren und ebenfalls an jeder Seite 7 Kanneluren aufwiesen. Durch derartige Zitate wurde die Aktualität eines Stückes betont, die zusätzlich noch dadurch unterstützt wurde, daß das Ischtar-Tor ein bekannter Schatz des heimischen Pergamon-Museums war. Und das Stück bietet dafür auch selbst mögliche Anstöße. In der Presse wurde das mehrfach erwähnt. In der DAZ steht dazu: "(...) Hömberg (...) gibt dem Lucull darüber hinaus Erkenntnisse, die das alte Rom in recht kühnem Sprung mit der faschistischen (!) Gegenwart verbindet, wenn etwa Lucull davon träumt, daß die Söldnerheere einst durch Heere, die unter einer Idee stehen, abgelöst werden und wenn er 'ein Volk von Kameraden' an den Zukunftshimmel projiziert."

(Bruno E. Werner, DAZ, o.D.)

Wenn man sich daher fragt, wie Gründgens dazu kam, dieses Stück anzunehmen und die Hauptrolle zu spielen, mag das Weitere darüber Auskunft geben: "Aber diese ernsten Stellen sind gerade so gescheit wie die heiteren, weil hier Geschichte überlegen und mit einem großen Hauch von Ironie als ewige Gegenwart angepackt wird."

(Bruno E. Werner, DAZ, o.D.)

Die Ironie ist es, die Gründgens entlastet.

Doch so einfach ist die Angelegenheit, jedenfalls hier in dieser Kritik, denn doch nicht ganz, wie folgende Charakterisierung zeigt: "Diese Methode, nur äußerlich an Shaw erinnernd, zeigt Wesensverwandtschaft

mit der Literatur des faschistischen Italiens, weshalb man sich auch eine Übersetzung ins Italienische gut vorstellen könnte."

(Bruno E. Werner, DAZ, o.D.)

- Jedenfalls der Autor konnte von diesem Vorschlag angetan sein. - Ansonsten ist zu fragen, ob Willi Schmidts Wahrnehmung (("Drahtseilkunststückchen")) nicht ebenfalls, wie beim PARASIT , unter den Abschnitt "Verkennungen" zu einzuordnen gewesen wäre.

Aber selbst diese Kritik hält sich auf der Wage. Wann wurde sie geschrieben? Im Herbst 1940. Der Frankreichfeldzug war mit Sieg zuende geführt, es war eine Zwischenkriegszeit. Die geplante und erwartete Landung in England war noch nicht zustande gekommen, wurde dann am 12.10.1940 von Hitler "bis auf weiteres" verschoben. Veränderungen auf dem Balkan und Vorbereitungen für den Feldzug gegen Rußland bahnten sich bereits an; - eine Atempause des Krieges. - So hält sich diese Kritik sonderbar auf der Waage, gefällt sich einerseits in der Vorstellung einer machtvollen, unangreifbaren und kulturell entwicklungsfähigen Verbindung zwischen Deutschland und Italien, - andererseits im Betonen des Künstlerischen, der über den Dingen stehenden Ironie des Stückes.

In der Aufführung, die Willi Schmidt und Gustaf Gründgens im Januar 1954 in Bad Godesberg und Düsseldorf herausbrachten - diesmal unter Willi Schmidts Regie -, wurde das Bühnenbild wieder nachgebaut. Auch die Kostüme von 1954 gleichen denen der Staatstheater-Aufführung. ((Die Dekoration für die Szenen des alten Lucull, der in seinem Leben wenigstens d a s Bleibende getan hat, die Kirschpflanzen nach Rom zu bringen, ist von beiden Aufführungen im Foto überliefert: hier nun in Rom nicht mehr die schweren persischen Pfeiler, sondern zierliche toskanische Säulen, als Raumteiler in Reihe gestellt; vorne der Wohnraum, jenseits eine Terrasse mit Vordach und dazwischen die blühenden jungen Kirschbäumchen.))

Ein wesentliches Erlebnis am Staatstheater war für Willi Schmidt die Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling als Regisseur; den er erlebt hatte als Assistent; nun erstmals als Partner. Drei Arbeiten stattete Willi Schmidt für Fehling aus: 2 für das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und 1 Arbeit für das Kleine Haus in der Nürnberger Straße ((unweit vom Aquarium; und vom berühmten 'Hotel Eden', das nach dem Krieg trotz nur leichter Beschädigungen abgerissen wurde)).

- Für das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt:

PRECIOSA	(Pius Alexander Wolff)	((01.03.1941))
MORAL	(Ludwig Thoma)	((29.09.1941))

- Für das Kleine Haus einen 'Possenabend' bestehend aus 3 Einaktern:

DER HUND DES AUBRY	(Pius Alexander Wolff)	((28.06.1942))
DER KOMET	(Iffland),	"
DIE MENAGERIE	(Adolf Glasbrenner)	"

Willi Schmidts Ausstattungen für das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt

- 1.3.1941 PRECIOSA und
- 29.9.1941 MORAL sollen hier betrachtet werden.

Willi Schmidt berichtet: "PRECIOSA (...) war eine sehr charakteristische, was das Optische betrifft, eine sehr charakteristische Aufführung Fehlings, weil er (...) ja ein kunsthistorisch hochgebildeter Mann war und mir den Auftrag gab, eine Essentia der Romantik auf die Bühne zu bringen, wie das dem Stück ja angemessen ist (...) Er setzte voraus, daß ich ein solches Stichwort genau interpretieren würde, und darauf konnte er sich schon verlassen. Aber das hatte zur Folge, daß ich nach Prospekten suchte, die jeweils den leeren Raum als Hintergrund (abschlossen)."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Man sieht also, daß Willi Schmidt die ihm gestellte Aufgabe nicht architektonisch zu lösen versuchte

((will man nicht die Kasten-Bühne selbst als eine Form von Architektur auffassen)), sondern die - ausgewählten - Bilder, die die Bühne nach hinten abschlossen, sprechen ließ. Das ist ein Verfahren, das auf gewisse Weise einfacher ist: Es hat den Vorteil, dem Publikum bekannte Bilder ((wie Caspar David Friedrichs Kreidefelsen auf Rügen)) vorzustellen, die man sonst auch hätte dreidimensional nachbauen können; es hat auch d e n Vorteil, daß die Bühne selbst frei bleibt und verschieden genutzt werden kann.
Willi Schmidt: "Hier ist sie noch ganz leer. (...) Das ist sehr tief. Das sind 15 Meter. Das ist einfach dann ausgeschlagen oder hier geht das auch hoch. Das ist eine Schräge. Das ist die berühmte Fehlingschräge. (...) Und das müssen Sie sich bitte aus Mahagony vorstellen. Unglaublich kostbar. Also in der Wirkung. Es war natürlich Sperrholz, aber Sie konnten es ja so bearbeiten, daß es wie Mahagony aussieht. Und da war diese spanische, da das Ganze ja in Spanien spielt, hat es diesen, eine Proszeniumsverkleidung in diesem Pyramidenschliff, den es ja in der spanischen Architektur, also in der Außenarchitektur gibt. Und da, wo diese Mahagonyplatten zusammengesetzt waren, gab es jedesmal eine Pilgermuschel. Ja. Eine klassische Muschel."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Die (Pilger-) Muschel ist ebenfalls ein viel gebräuchliches Dekor der spanischen Außenarchitektur der Renaissance gewesen. Die Pilger hatten eine Muschel bei sich als Trinkgefäß. Diese Muscheln heißen Pilger- oder Kammuscheln (lat. pectinidae) ((von pecten, -tinis, m. der Kamm; im Gegensatz zu pectus, -oris, n. Brust, Herz // pecto, pexi, pexum, -ere kämmen)); das der Familienname. Sie haben zwei ungleichmäßige Seiten, Hälften: Die hier verwendete Seite ist die stark nach außen gewölbte und mit Rippen versehene Seite, während die andere flach ist. Auch die Farben sind unterschiedlich: die flache Seite ist meist braun, die gewölbte weiß, beige oder leicht rosa. Die eigentliche Jakobsmuschel (pecten jacobaeus) mißt bis zu 12 cm und findet sich im Mittelmeer; die Pilger- oder Kammuschel (pecten maximus) wird bis zu 15 cm groß, lebt auch im Mittelmeer, aber auch an den europäischen Atlantikküsten. Man kennt diese Muschel (-Oberteile) auch als Behältnis für Salat oder andere kleine Speisen oder als Symbol der Firma 'Shell'. ((Shell im Englischen heißt u.a. selbst nichts anderes als Muschel.))

Dieses Trinkgefäß wurde im Lauf der Zeit - es handelt sich um den Jakobsweg, aus Frankreich und Deutschland bis nach Santiago de Compostela an der Atlantikküste Spaniens - selbst zum Symbol für den Pilger und für den Jakobsweg; das dann als Gebäudeverzierung an der Straßenseite von gehobeneren Gebäuden verwendet wurde ((zum Beispiel an der Casa de las Conchas von 1492 in Salamanca)).
Aber warum überhaupt die Muschel? - Jedes andere Gefäß wäre doch zum Trinken ebenso gut, wenn nicht geeigneter gewesen?

James A. Michener gibt in seinem Spanienbericht "Iberia" darüber und auch über die Legende an sich Auskunft: "Nachdem der heilige Jakobus in Jerusalem enthauptet und in Caesarea bestattet worden war, tauchte eines Tages auf geheimnisvolle Weise sein Leichnam auf, und siehe da, der Kopf saß, wie wenn nichts geschehen wäre, auf dem Rumpf. Wie gerufen erschien im Hafen von Jaffa, wo sich der Schiffsverkehr mit Jerusalem abwickelte, ein steinernes, von Rittern bemanntes Schiff, nahm die sterbliche Hülle des Heiligen an Bord und brachte sie in sieben Tagen an die spanische Westküste (...) Doch eine halsstarrige heidnische Königin (...) erst durch mehrere Wunder wandelte sich ihr Sinn, und sie gestattete den Christen, die Überreste des Heiligen ins Landesinnere zu schaffen, wo er um 44 auf einem ehemaligen römischen Friedhof beigesetzt wurde. Rund achthundert Jahre später (nach den einen um 812, nach den anderen um 814) sah ein Einsiedler am Himmel einen hellen Stern über ein brachliegendes Feld ziehen, ein bekanntes Phänomen (...) als man auf dem Felde nachgrub, entdeckte man den immer noch unverwesten Leichnam des heiligen Jakobus. Von nun an übernahm der vom Himmel gestiegene Heilige persönlich die Führung des christlichen Restheeres im Kampf gegen die überlegene Streitmacht der Mauren, die Spanien im Sturm überrannt hatten. Ja, 844 erschien er den spanischen Christen leibhaftig: Ein großes Schwert schwingend, ritt er ihnen in der entscheidenden, wenn auch legendären Schlacht bei Clavijo ((vgl. CLAVIGO!)) auf einem weißen Pferd ins Getümmel voran und erschlug die Mohren zu Tausenden, weshalb er in Spanien heute noch den Namen Santiago Matamoros trägt. Unter seinem Banner gewann die Christenheit in der Folge Spanien zurück (...) Was nun den Zusatz Compostela angeht, so wird er von den einen auf das spanische c a m p o d e l a e s t r e l l a (für lateinisch: Campus Stellae, das heißt, das Feld, über dem der Stern schien), von den anderen auf das lateinische c o m p o s t t e r r a (von compostum, Begräbnisstätte) zurückgeführt. (...)
Die Mauren bewahren in Córdoba (...) in einer Gruft eine Reliquie auf, die ihnen im Kampf gegen die Christen sehr zustatten kam: einen Arm des Propheten Mohammed. Denn die Überzeugung, unbesiegbar

zu sein, solange sie der Arm des Propheten in die Schlacht führe, verlieh ihnen nach Meinung mancher Historiker eine erstaunliche Stoßkraft. Die Christen dagegen besaßen keine vergleichbare Reliquie aus ihrem Neuen Testament, und so befiel sie, wie die Dokumente bezeugen, Niedergeschlagenheit und Fatalismus, wenn sie sich den dergestalt unterstützten Muslims ohne himmlischen Beistand stellen mußten. Deshalb frage ich mich, ob Santiagos Leichnam wirklich von einem Eremiten gefunden wurde oder nicht vielmehr von bedrängten Soldaten. Erstaunlich doch immerhin, daß er ausgerechnet zu einem Zeitpunkt auftauchte, als man höchst dringlich ein Gegengewicht zum Prophetenarm brauchte. Übrigens erwies sich der schwertschwingende himmlische Reiter auf seinem weißen Roß letztlich als der mächtigere Bundesgenosse (...)
Doch Santiago vollbrachte nicht nur militärische Wunder. Einmal gab er einem Mädchen auch den Bräutigam wieder, der am Strand entlang zur Hochzeit geritten, von den Wellen hinausgespült worden und ertrunken war. Auf das Gebet der Braut hin ließ Santiago den jungen Mann gesund aus dem Meer steigen, über und über mit weißen Muschelschalen bedeckt, und seitdem galt das hübsche Symbol als Kennzeichen all jener, die gegen die Ungläubigen kämpften oder nach Compostela pilgerten.
(...)
Überdies ging die Pilgerstraße von jenem seltsamen Turm mitten in Paris aus, der heute noch steht, von der am rechten Seineufer unweit von Notre-Dame gelegenen Tour St. Jacque. Hier fanden sich die Pilger aus den verschiedensten Teilen Europas ein, um sich für den langen Marsch nach Compostela zusammenzuschließen. (...)"

(James A. Michener, Iberia/ Reisen und Gedanken, Knaur TB 3590, 1969/1982; 616 ff.)

Das als ausführliche Auskunft über die Jakobslegende und -verehrung und das Motiv der Jakobsmuschel, die Willi Schmidt, in Anlehnung an die spanische Architektur, als dekoratives Element für das PRECIOSA-Bühnenbild verwendete. -
Der Pyramidenschliff, der auch in Portugal anzutreffen ist, datiert in Spanien erst im 16. Jahrhundert. In Bologna oder Ferrara trat er schon früher auf, hat sich aber auf der iberischen Halbinsel stärker verbreitet; auf dem "Idealprospekt einer Stadt" von Francesco di Giorgio Martini von 1490/1500, das zum Bestand der Berliner Museen gehört, ist der Pyramidenschliff ebenfalls zu sehen, allerdings als Strukturierung einer Decke. Man kann auch von 'facettierten Kragsteinen' sprechen; im Spanischen nennt man diese kleinen Pyramiden 'picos'. ((Zum Beispiel Casa de los Picos in Segovia.)) ((Willi Schmidt hätte sogar ein interessantes Beispiel für diesen Stil in Berlin selbst finden können: Die Hausburgschule, 1904-6 von Ludwig Hoffmann gebaut. Hoffmann ist bekannt durch das Stadthaus wie durch das Märkische Museum. Die Schule, in der Nähe der Schlachthöfe im Osten Berlins, sollte sich klosterhaft von der Umgebung abschließen können: daher die abweisende "spanische" Fassade, übersäht von Diamantschliffquadern.))

Willi Schmidt berichtet weiter über PRECIOSA: "Und dann (...) der ganze Raum war natürlich extrem perspektivisch, nach oben ansteigend wie von oben sich perspektivisch verjüngend. Und das war ja ein Grundprinzip von Fehlings Bühnenraum überhaupt."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Es ist bemerkenswert, daß Willi Schmidt - immerhin der Bühnenbildner - in diesem Fall nicht von seinem, sondern von "Fehlings Bühnenraum" spricht.

"Und da gab's also Balken und zwischen den Balken immer kleine Plafonds, damit das ganze auch geschlossen war; und im Endeffekt, das muß man sehr schnell dazu sagen, ein Geigenkasten an Resonanz (...) also man konnte darin flüstern, weil die Akustik im Schinkelschen Haus sowieso glänzend war, und man konnte eben, in diesem Holzgehäuse konnte man piano sein, und man verstand es noch bis zum letzten Rang. - Und (...) da hat es Prospekte. Das war schon das berühmte Caspar David Friedrich 'Rügen', ohne die Staffage."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

"Ohne die Staffage" bedeutet: die Landschaft des Waldes und der Blick hinunter in und auf die Kreidefelsen, aber ohne die drei Personen, die junge Frau zur Linken, in der Mitte der Mann mit dem Wanderstab, der hinkauert, um in die Tiefe des Abgrunds zu schauen - und diese Tiefe durch seinen Blick und den auslotenden Stock noch deutlicher macht; schließlich rechts ein jüngerer Mann, gelehnt an einen Baum, im Halbprofil; diese Personen werden weggelassen, um den Zuschauer des Theaters hier an die erste, direkte Stelle treten zu lassen.

"Das ist ein französischer Maler, einer aus dem 18. Jahrhundert, Hubert Robert (...) Das ist Altdorfer, ja, also so mutig waren wir. Da ist noch ein St Georg eigentlich drin, es ist ein kleines Bild, was in der Pinakothek ((München)) hängt. Aber weil der Wald, der Inbegriff des Waldes, und der war ja bei Altdorfer zu finden, nicht. Und ich meine, das selbe gilt für das Kostüm, in diesen Räumen kamen zum Beispiel Degas' Tänzerinnen vor."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Man sollte noch hinzufügen, daß Degas nicht ein Maler der Romantik war, sondern ein Maler und Bildhauer des französischen Impressionismus, daß hier also das Prinzip "Essentia der Romantik" durchbrochen - oder erweitert wurde.

"Also Käthe Gold sah aus wie die Taglioni, wenn sie Zigeunerin wär', darstellte, aber um sie herum waren Mädchen im Tutu-Ballett".

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Die italienische Tänzerin Maria Taglioni ((1804-1884)) war eine der berühmtesten Tänzerinnen ihrer Zeit. Sie war "die Erfinderin des Tutu", "des kurzen weißen Gazerocks, wie er seitdem für die Damen vom Ballett geradezu typisch geworden ist". (122)

Degas hat das in Dutzenden von Bildern festgehalten. Da die Taglioni aber auch eine der ersten war, die spanische Tänze in ihr Repertoire aufnahm und auf diese Weise mit zu deren Bekanntheit und Verbreitung beitrug, ist der Bezug zu PRECIOSA auch von d a her gegeben.

"Aber Zigeuner gab es auch, und es gab hier eine Kegelbahn, können Sie sehen, da gab es Breugelsche Bauern, ja also, wenn Sie wollen, war das eine kurzgefaßte europäische Kunstgeschichte (...)"

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Willi Schmidt erweitert hier also den Rahmen der Inszenierung, denn auch die Breugelschen Bauern sind keine Erfindung der Romantik, auch wenn sie romantisch wirken mögen, sondern der Renaissance.

"Aber Fehlings Genialität band das alles zusammen. Sie hatten nie das Gefühl, daß da ein Stilbruch wäre. (...)
PRECIOSA - ja, das sind so kleine Versatzstücke, die ganz schnell umzubauen waren, Zeichen wurden gesetzt (!), und das waren zum Beispiel transparente Wände mit verschiedenen Eingängen, wo man so Zickzackwege gehen konnte.
Diese spanischen Möbel, so ein Eisengestell mit Leder bezogen, im Sitzen mit der Rücklehne. Aber dieser absolute Raum, wenn wir ihn so nennen wollen, den hat Fehling ja abgewandelt, dies Gehäuse mit der ziemlich steil ansteigenden Schräge und der Perspektive von oben (...) Er konnte gar nicht anders inszenieren als in diesem absoluten Raum, der imgrunde der Aktion des Schauspielers bedurfte (...) wenn Sie das anschauen, da wartet man ja gerade darauf, daß da ein Ballett auftritt. Da konnten Sie ja eine Intrada machen, die sich gewaschen hat, da ist nichts im Wege, da können sie eine Choreographie drin entwickeln (!), und das war vielleicht gerade das Bestechendste an der PRECIOSA."

Willi Schmidt hat einen ähnlichen choreographierten Einzug zu Beginn seiner TARTUFFE-Inszenierung, 1946 im Deutschen Theater, unternommen. -

"Es war, man kann sagen, ein Perpetuum mobile, immer in Bewegung und avec arabesque, es konnte auch sehr sparsam sein, die Bewegung, es konnte eine Duoszene sein voll verliebtester Zärtlichkeit (...) Das ist ein ganz musikalischer Raum, weil er nicht verstellt ist."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

So weit Auszüge aus Willi Schmidts Bemerkungen zu PRECIOSA. - Diese Bemerkungen gehen noch über die reine Information zum Bühnenbild hinaus; aber ein Bühnenbild ist kein Kunstwerk für sich, sondern Gebrauchskunst; deswegen ist es unerläßlich, auch auf die Möglichkeiten der Inszenierung einzugehen, die solch ein Bühnenbild bietet.
Auf den Seiten 188-189 des Buches "Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling", im weiteren

als 'F + Seitenzahl' zitiert, herausgegeben von Gerhard Ahrens ((der auch das Gespräch mit Willi Schmidt über Fehling führte)) sind alle 6 verschiedenen Dekorationen für PRECIOSA abgebildet; --- in BW 47 nur die Kreidefelsen in Rügen ((Bild 2b)) und das Bild mit dem Hochsitz auf Palmen ((Bild 5)).

Das 1. Bild:

zeigt einen großen freien Raum, das Bühnenbild in der Grundausstattung sozusagen. Es könnte der Raum eines Staatsrates sein, erinnert wohl auch, allerdings in eleganterer Übersetzung an Räume aus der Reichskanzlei, etwa den Mosaiksaal. Allerdings sieht man ein Schwarzweißfoto, sieht nicht die Mahagony-Tönung des Holzes, die durchaus von der Kritik wahrgenommen wurde, aber auch als "hellnußbaumbraun" bezeichnet werden konnte.
Vorne als Proszeniumsverkleidung ist der Pyramidenschliff zu erkennen; jedoch verwendet Willi Schmidt diesen Schliff in unregelmäßiger Form; betrachtet man die Flächen genau, sieht man, daß Willi Schmidt mal kleinere, mal größere Pyramiden aufsetzt, mal auch das Feld plan oder nur ganz leicht erhaben ausgestaltet. In manchen Fällen hat er auch zwei Diamantquader oder Pyramiden zusammengezogen, so daß das Dekor in diesen Fällen die Form eines Walmdaches besitzt. Auf diese Weise wirken die vier Proszeniumsseiten - je zwei zur Bühne hin, die anderen zwei, im rechten Winkel dazu, zum Publikum gerichtet - nicht schematisch oder akademisch, sondern belebt.
((Anders ging Cesar Klein vor für Jürgen Fehlings Hamburger "Don Karlos"- Inszenierung, 1935: Er schuf einen panzerhaften Raumeindruck von äußerster Kraft und Kälte. ((Es könnte auch der Tresorraum einer Staatsbank sein.)) ((Vgl. das Fehling-Buch von G. Ahrens, S. 154-156/ F 154-156.))
Und wie ein gepanzertes Wesen sitzt auch der König auf seinem Thron, dem Posa sich nähert wie ein Wesen von einem anderen Stern. Es hat etwas von 'Krieg der Sterne', die Plastizität der Figuren (und Darsteller) schon durch das Kostüm angeschlagen. - Zu dem von Pyramiden, hier wirklichen Picos - 'Pico' im Spanischen: Schnabel, Spitze, Berggipfel, Eispickel, Hacke, Specht - übersähten Raum (Wände, Decken, Balken) tritt das dreifarbige Kachelmuster des Fußbodens, dessen abwechselnd helle und dunkle Felder den mit Diamantschliffquadern übersähten Wänden entsprechen, sie auf der Ebene fort- setzen; ein vollkommen durchgestalteter Raum.))
Diesen Eindruck macht auch Willi Schmidts Bühnenbild, wenn es auch viel zarter und eleganter sich ausnimmt. Man sieht deutlich die Balken, von denen Willi Schmidt gesprochen hat, vier an der Zahl. Und man sieht deutlich die aufgesetzten Pilgermuscheln an den Punkten, wo die Sperrholzplatten zusammenstoßen (und nicht nur da). Auf den Stirnseiten der Balken ist die Dichte der Pilgermuscheln höher als auf den Seitenwänden und der Abschlußwand. Auf ihr sind die einzelnen Platten, aus denen sie zusammengesetzt sind, gut zu erkennen: die Wand wirkt auch wie ein Vorgriff auf Innenraumgestaltungen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, als hölzerner Wandvertäfelungen in Chefetagen verbreitet waren.
An den Seiten und nach hinten zu sind, in fünf Gruppen, einfache Stühle aufgereiht, die aus Holz sind, aber fast wie Stahlrohrmöbel aussehen. - Schon bei "Richard III." hatte Fehling solche Stühle verwenden lassen, damals, 1937, allerdings tatsächliche Stahlrohrstühle, also Bauhausmöbel der 'Systemzeit', also der Zeit der Weimarer Republik, zu dem die nationalsozialistische Zeit einerseits das Komplement, andererseits auch den schärfsten Gegensatz abgibt (und abgeben wollte). (F 170, 176) - Traugott Müller hat 1942, bei der Fehling-Inszenierung von Hans Rehbergs "Heinrich und Anna" solche Stühle ebenfalls verwendet, wie sie hier in Willi Schmidts Bühnenbild zu PRECIOSA (1. Bild) zu sehen sind. (F 169)
Willi Schmidt stellt gleich nach dem Proszenium 4 Stühle auf jede Seite, dann nach einer Lücke 8 - und mit ebenfalls 8 Stühlen schließt er sein Bild nach hinten ab, das durch diese Aufstellung eine harmonische Ausgewogenheit zwischen Tiefe und Weite erhält. - Ein edles, strenges, karges, elegantes Bühnenbild.

Das 2. Bild (a):

bringt eine völlige Veränderung: links vorne, anfangend gleich hinter dem Proszenium, ein Zelt, das durch seine Dachform fast japanisch, auch wohl türkisch wirken könnte, jedenfalls orientalisch-fremd und vielversprechend aussieht. Dazu tragen seine Troddeln und Schnurverzierungen bei wie auch seine Farbigkeit; denn BW 47 läßt erkennen, daß das Zeltdach in drei verschiedenen Tönen gehalten ist, wenn man die Farbe der Bestickung mitrechnet.
Davor sind einige Säcke gestapelt. Der 'Vorplatz' des Zeltes ist eine leichte Schräge, auf der sich nach vorne hin ein Bettlager mit Kopfkissen zur Stufe zum Zelt hin befindet; vielleicht auch ein Liebeslager für Preciosa, die weibliche Hauptfigur.
Das Bühnenbild ist eine zwischen linker und rechter Wand bis zum Prospekt abwechselnde Folge: erst das Zelt, dann schräg gegenüber und etwas weiter entfernt gelegen die Anhöhe der Zigeuner, mit hochgezogenem Mühlstein und Wagenteil, das von einem landwirtschaftlichen Fahrzeug herrühren oder, von

ihren Proportionen her, die Lafette einer Kanone sein könnte. Man erkennt dort auch eine Feuerstelle mit einem an einem Dreibein hängenden Kochtopf. Auch hier sieht man einen Sack, dann eine Landsknechtstrommel; und Stufen, die zu einer Art von Sitz (?) führen; schließlich, zwischen den Wagenrädern, einen Weidenkorb. Schräg gegenüber wieder und dahinter befinden sich einige 'romantische' Stufen, romantisch deswegen, weil sie an die Ruinenarchitektur erinnern, die in der Zeit der Romantik wieder stark in Mode kam ((wie etwa an der Gestaltung der Pfaueninsel in Berlin zu sehen ist oder an den zahlreichen Verwendungen der Ruine Eldena in den Bildern und Zeichnungen Caspar David Friedrichs)). Diese 'romantische' Treppe führt in den dahinter liegenden Wald; die Treppenstufen leiten zu diesem nur gemalten Wald über; aber doch so, daß man den Wald beinahe dadurch für einen echten, also dreidimensional begehbaren halten könnte. Diesen Wald hat Willi Schmidt, es wurde zitiert, von Albrecht Altdorfer.
Das Bild, das seinem Prospekt zugrunde liegt, ist allerdings ein Hochformat - Schmidt hat jeweils links und rechts den Wald verbreitert; auch sind die Proportionen in Altdorfers St. Georgs-Bild von 1510 anders zu verstehen: Dem Heiligen nach müßte der Wald maßstäblich viel größer auf den Prospekt übertragen worden sein. Aber das sind Freiheiten, die sich ein Bühnenbildner selbstverständlich nehmen kann. Seine Aufgabe ist es, ein gutes und taugliches Bühnenbild zu erstellen, was Willi Schmidt zweifellos gelungen ist.

Bild 2 (b):

Ähnlich verhält es sich auch mit dem "Sonnenprospekt"; der Wald wird ausgetauscht gegen Caspar David Friedrichs 'Kreidefelsen von Rügen'. Auch Friedrichs Bild ist ein Hochformat, das von Schmidt auf das Maß seines Bühnenbildes gebracht wurde. Außerdem wird hier die Perspektive verändert: es geht nicht mehr um den Blick in die Tiefe, sondern in die Sonne hinein, die in Friedrichs Bild nur zu ahnen, aber keineswegs zu sehen ist. Gleichwohl war der Erkennungswert, den Kritiken zufolge, sofort gegeben.
Vor dem "Sonnenprospekt" fällt auch der knorrige Baum stärker auf als im "Waldprospekt", der sich rechts hinten von rechts in die Szene schiebt; an ihm hängt der schon erwähnte Mühlstein für die Zigeuner. Die 'romantischen' Treppenstufen, die erwähnt wurden, scheinen sich, das ist von Willi Schmidt gut durchdacht, in den Prospekten als ansteigender Weg fortzusetzen.

Das 3. Bild:

wird durch den Prospekt einer hügeligen, aber weiten Flußlandschaft abgeschlossen. Die Dekoration dieses Bildes erinnert wieder an die des 1. Bildes. Der Raum ist nicht so knorrig verstellt wie in den beiden 2. Bildern. Rechts sieht man eine Art Wehrgang, der an der rechten Seite befestigt ist und dort angeschrägt entlangläuft. Unter diesem Wehrgang, der vielleicht auch nur ein unregelmäßiges Dach darstellen soll, befindet sich die von Willi Schmidt im Gespräch genannte Kegelbahn für die Breugelschen Bauern; ist, insofern es tatsächlich das Dach dieser Kegelbahn darstellt, Teil eben dieser Anlage . Davor sind Stühle (die aus dem ersten Bild) ziemlich hoch aufeinandergetürmt, aber doch in Zierlichkeit und ästhetischen Proportionen; ordentlich - unordentlich.
Rechts ganz im Hintergrund Miniaturstühle um einen Miniaturtisch gestellt wie für Kinder.
Links im Mittelgrund eine lange Tafel, bestuhlt.
Links vorne, jetzt aber etwas anders gestapelt, die Mehlsäcke. Auch den Mühlstein kann man dahinter erkennen.
Im Vordergrund links sieht man ein Gebilde, das wie eine Stange im Boden steckt und steil aufragt. Es erinnert in der Form an Pestsäulen, wie sie im Barock in mitteleuropäischen Städten aufgestellt wurden (wie etwa auf dem Graben in Wien); könnte aber auch, denn sie ist bedeutend schmaler gehalten, ein Erbärmdebild, eine Martersäule sein, wie sie im 12. - 16. Jahrhundert, besonders in Deutschland, üblich waren. Es sind auch hierum einige Stühle aufgestellt. Insgesamt verbindet das 3. Bild eine Mischung aus Wehrhaftigkeit und Zivilisation (während das 1. nur 'zivilisiert' war, die beiden 2. eher derbe Naturbilder).

Das 4. Bild:

entspricht dem 1. mit dem Unterschied, daß von Willi Schmidt hier mindestens drei Gazewände voll eingezogen wurden; man erkennt nämlich drei versetzt voneinander liegende türartige Durchgänge, die also nur einen Zickzackgang erlauben. Dazwischen hängen, so scheint es, heraldische Zeichen. Es handelt sich hier wieder um einen Staats-Raum, allgemein ausgedrückt.

- Ähnlich hatte Fehling schon in "Richard III." arbeiten lassen. - Hans-Thieß Lehmann schreibt über

jene Aufführung: "Fehling und Traugott Müller haben eine verblüffende Lösung gefunden. Der Raum wird aufgeteilt und zugleich nicht aufgeteilt: in einigem Abstand voneinander senken sich drei d u r c h s i c h t i g e netzartige 'Wände' aus Gaze herab, mit dünnen Stahlrohren, die, versetzt gegeneinander, drei Durch- gänge markieren. Eine kahle Räumlichkeit (...) ist so markiert, und der Riesenraum im Hintergrund bleibt dem Blick gegenwärtig, vom Licht immer neu gegliedert. Die Figuren treten weiterhin von ganz hinten her auf, so daß man ihr Nahen im Zickzackweg über die Bühne bis ganz nach vorn verfolgen kann."

(Gerhard Ahrens, Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 176)

Für "Richard III." hatte Fehling nicht nur die ganze Bühne des Staatstheaters freigeräumt, sondern auch noch den Übergang zum Kulissenmagazin hinter dem Theater, der die Charlottenstraße noch überspannte, mitgenutzt. Seine Bühne war 44 Meter tief. - Willi Schmidt gab die Tiefe seiner Bühne mit 15 Meter an; zwischen 15 und 18 Metern wird die Tiefe, nach den Aufnahmen geschätzt, auch tatsächlich gewesen sein. Auch Willi Schmidts Raum im 4. Bild hat eine wirkungsvolle Tiefe. Das hängt zum einen damit zusammen, daß sein Raum durch die Kulissenpfeiler und durch die gestaffelte Beleuchtung rhythmisiert wird: Der ganze Raum bleibt auch bei ihm vernebelt sichtbar. Und die Tiefe wird - jedenfalls auf der Fotografie – auch durch die Dunkelheit des ersten Tür-Durchgangs, der sich in der Mittelachse der Bühne befindet, unterstützt. Seine Durchgänge scheinen übrigens nicht - wie in "Richard III." - durch Stahlrohr stabilisiert zu sein, sondern scheinen durch die Spannung der Gaze zu entstehen. Im Vordergrund hat Willi Schmidt drei Thron- oder Feldherrensessel aufgestellt, hervorgehoben durch heraldischen Schmuck (links) oder durch Kugelknaufe; alle haben die gleichen aus Bogen zusammen- gesetzten Untergestelle. Links vorne ein flacher Tisch mit Kerze darauf; rechts im Vordergrund Säcke oder Kissen auf den Boden gelegt.
Am "Bühnenwerk" hat Willi Schmidt selbst mitgearbeitet. Die Bildauswahl entschied zum großen Teil er. Wenn dieses Buch nur zwei Abbildungen gibt, neben dem Sonnenprospekt mit den Kreidefelsen das 5. Bild, das Abschlußbild von PRECIOSA, das nun noch betrachtet werden soll, dann kann man davon ausgehen, daß Willi Schmidt diese beiden Bilder von PRECIOSA als die gelungensten ansah.

<u>Für das 5. Bild:</u>

hat Willi Schmidt die Bühne wieder ganz geöffnet - so wie er es als Auftakt im 1. und als Überleitung nach den beiden Zigeuner-Szenen ((Bilder 2a und 2b)) im 3. Bild ((mit dem Blick auf die Flußlandschaft und die Kegelbahn)) dann auch im 4. Bild getan hat: dort durch Gazevorhänge sozusagen vernebelt.
Das 1. Bild ist also ein reines Innenbild, gibt einen Innenraum, 'Staats-Raum' an. Die Bilder 2a und 2b sind reine Außenszenen; das 3. Bild vermischt diese gegensätzlichen Welten, indem es z.B. die Stühle des 1. Bildes wiederverwendet, neben dem Blick in die freie Flußlandschaft, was eindeutig Außenbildbezüge sind.
Ein reiner Innenraum wird auch durch das 4. (Gaze-)Bild gekennzeichnet; doch beim 5. Bild deutet manches wiederum auf ein Außenbild oder immerhin eine Kombination von Außen- und Innenraumbild. Willi Schmidt hat hier im 5. Bild sein Grundbühnenbild des 1. Bildes erweitert: Er bringt vor dem zweiten Deckenbalken ein Girlandengehänge an, eine Variation des antiken Stoffmotivs, über das hier gehandelt wurde.
An die Schmalseiten der Kulissenpfeiler, in denen die Deckenbalken fortgeführt werden, hat Willi Schmidt harte Schmuckaufbauten setzen lassen, die aus zusammengesetzten Knochen bestehen könnten - wie in einer Knochenkapelle wie z.B. in Evora, Portugal oder im Karner von Kolin, Böhmen; es könnte sich auch um beschnitzte Halbsäulen handeln; man fühlt sich ebenfalls erinnert an die Portale gotischer Kathedralen, wo die Heiligen übereinander gestaffelt sind. Was dort bedingt durch die Form des Portals gekrümmt erscheint, muß man sich nur in vertikaler Linie vorstellen.
Dieses Motiv ist letztlich ebenfalls der spanischen Architektur entnommen worden: Man bezeichnet diese dekorative Wandgestaltung, hier in Form einer Art von üppigst verkröpften Pilastern, wie man sie vor allem im Kloster La Cartuja in Granada findet, als Churriguerismus; benannt nach dem spanischen Architekten José Benito Churriguerra (1650-1723; nach anderer Quelle. 1685-1725); dessen gestalterische Erfindung nach seinem Tod noch übersteigert wurde. ((Der Stuckdekor in der Sakristei von La Cartuja entstand zwischen 1727 und 1764.)) Von solch einem Beispiel hat Willi Schmidt sich hier für das 5. Bild von PRECIOSA ganz offensichtlich anregen lassen. ((In Mexico, in einem Seitenteil der Kathedrale, dem Sagrario, sieht man solche verkröpften, sozusagen 'konvulsivischen' aufgesetzten Halbsäulen an die Fassade gesetzt. - Auch ein Blick nach Santiago de Compostela, dem Ziel der Jakobspilger und damit also eine naheliegende, 'legitime' Quelle eines Bühnenbildners, findet sich ähnlicher Schmuck, besonders wenn

man die Säule betrachtet, auf der der heilige Jakob im Portal der Kathedrale sitzt.)) Willi Schmidt hat diese Motive frei für seinen Zweck abgewandelt und weiterentwickelt. - Man kann sagen, daß diese verkrusteten vorgesetzten Halbsäulen das mit Pyramidenschliff ausstaffierte Proszenium nach hinten variiert fortsetzen.
Sie führen den Blick des Betrachters, gleich einer Allee, auf einen thronartigen Hochsitz zu: In diesem Aufbau besteht zweifellos der Hauptreiz dieses Bildes. Es handelt sich hier um einen richterlichen wie herrscherlichen Altan; eine erhöhte Tribüne. Das Herrscherliche, das sie ausstrahlt, wird wesentlich erzeugt auch durch die zu Palmen gemachten Hochstützen dieses Altans, dessen Stützen (oder deren 'Stämme') mit ihrer hell und dunklen Umwickelung noch das Motiv der Diamantschliffquader fortsetzen und so den Tiefeneffekt der Bühne verstärken. Und hier ist ganz deutlich schon Willi Schmidts Vorliebe für schlanke, aufstrebende, elegante Formen zu sehen, wie sie später auch in verschiedenen Metall-gerüsten und -spielflächen sich ausdrücken wird.
Es handelt sich hier im 5. Bild - mit eingeschlossen vielleicht auch noch das 1. Bild - um ein Bühnenbild, das man als 'eines von Willi Schmidt' identifizieren kann.
Von diesem Hoch-Sitz aus ist hier die Auflösung des Stückes, die Nachricht zu erwarten, daß Preciosa keine Zigeunerin, sondern eine Königstochter ist. - Fehling hat mit einem vergleichbaren Hoch-Sitz bereits, durch Traugott Müller, in "Richard III." arbeiten lassen. (In F 179 ist das gut zu erkennen.) Dort handelt es sich eigentlich nur um einen Tisch; auch deutlich e r k e n n b a r um einen Tisch, als sei es nicht eine Aufführung eines Staatstheaters, sondern eine Laienaufführung. Das Provisorische, Unrechtmäßige und Unbeständige der Herrschaft Richards III. soll hier auf diese Weise suggeriert werden.
Willi Schmidt hat diesen Anlaß der Unredlichkeit in der PRECIOSA nicht. Sein Hoch-Sitz ruht auf schlanken Palmen; die Schlankheit verleiht diesem Möbel die Wirkung einer größeren Höhe; die Palmen geben ihm den Hauch von märchenhafter Szenerie. ((In Lessings "Nathan" hätte man sich wohl diese Dekoration, etwa als Sitz des Sultans, sonst denken können.// Claus Peymann hat, das als Ergänzung, in seiner "Nathan"- Inszenierung -- Premiere: 5.1.2002 -- die Sultan-Szenen, mit Hans-Peter Korff, als orientalisches Märchen à la 1001 Nacht inszeniert – und sich auf diese Weise leider um eine aktuelle Beschäftigung mit dem Islam gedrückt. -))
Auf diesem Altan sehen wir 4 der Stühle, die bereits aus dem 1. und 3. Bild bekannt sind.
Auch ihre Grazilität, vor allem ihre niedrigen Rückenlehnen verstärken den vertikalen Eindruck der Palmen. Aufgesetzte Federbüsche an den vier Ecken des Geländers tun ein übriges.
Das Geländer, das diese Tribüne absichert, ist in sich leicht gedreht. - Auch das kann auf Müllers/Fehlings "Richard III."-Inszenierung zurückgehen. Dort sind die senkrechten Streben des Balkons ähnlich in sich gedreht ((wie ein Bohrer; allerdings im "Richard" mit kleineren Wellen)), um dem sonst rein technisch wirkenden Drahtkorb einen Anklang von Herrschaft und Würde zu leihen (F Rückseite). ((Johanna Muschelknautz vertritt in ihrer Magisterarbeit über Traugott Müller die These, daß mit diesen Verzierungen auf den - ähnlich überstürzt - an die Fassade der Reichskanzlei Hitlers durch Speer angebauten Balkon verwiesen worden sei.))

(Johanna Muschelknautz, "Kautschukmann müßte man sein", 1989; 107// Albert Speer, Erinnerungen, Ff/M./Bln. 1969; 47)

Dann wäre Fehlings PRECIOSA-Inszenierung ein heiter-versöhnliches Gegenstück zu "Richard III.", der fast auf den Tag genau vier Jahre eher inszeniert wurde.
Die Theaterwissenschaft hat die Fotos des katalogartigen Buches über Fehling von G. Ahrens vorliegen. Darin überspringen sich 4 Jahre schnell, es sind nur wenige Seiten; beide Inszenierungen stoßen sogar direkt aufeinander; es wird also auch dort dieser Bezug gesehen.
Fehling hat aber zwischen "Richard III." und PRECIOSA 10 andere Inszenierungen in Berlin gemacht. ((Darunter am Staatstheater Kleists "Kätchen von Heilbronn", Hebbels "Maria Magdalene" und Shakespeares "Richard II." mit dem Hausherrn in der Titelrolle; und am Schillertheater immerhin Kleists "Prinz von Homburg" mit George, Caspar und Wegener in den tragenden Rollen.))
Es ist also nicht selbstverständlich, daß die Kritik "Richard III." noch präsent hatte nach vier Jahren, als PRECIOSA gegeben wurde. Da sie PRECIOSA aber mit Fehlings "Richard III."-Inszenierung vergleicht, untermauert das die hier geäußerte These ihrer Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit. ((Und nicht zuletzt spricht es für die Intensität des Eindrucks, den Fehlings Inszenierung hinterließ.))

– Zur Kontrolle:

- "Richard III." wurde bis zum Februar 1939 gespielt.
- Nach der Premiere am 2. März 1937 im selben Monat noch 18x.

- Dann 2x im April, 1x im September, 4x im Oktober und 1x im November 1937.
- Bis dahin also 27x.
- Im Jahr 1938 insgesamt nur 8x.
- Und schließlich noch 2x im Februar 1939. ---- Insgesamt also 37x.

PRECIOSA kam ziemlich genau zwei Jahre danach, am 1.3.1941 auf die Bühne des Staatstheaters. PRECIOSA wurde fast ensuite gespielt zwischen 1. März und 1. Juni 1941. ---- Insgesamt 36x.

Ausführlicher als sonst hat sich die Kritik mit dem Bühnenbild auseinandergesetzt:

"Jürgen F e h l i n g , der Regisseur der Aufführung, hat diese Mitte des Spiels gefunden (...)",

schreibt Carl Linfert von der Frankfurter Zeitung, und mit "diese Mitte" meint er, daß Fehling die nicht eben stringente Handlung des Stückes samt seiner Unwahrscheinlichkeiten auf einen Nenner gebracht habe, auf den Nenner der Romantik, so wie Willi Schmidt es berichtet.

"(...) auf eine so großartige Weise, daß man an sich halten muß, um nicht einer unbestimmten Begeisterung zu verfallen."

(Carl Linfert, Frankfurter Zeitung, 5.3.1941)

Immer auch wird von Linfert das Wort "barock" benutzt, in Willi Schmidts Verständnis genau das, was er "romantisch" nennt, nämlich das freie Hineingreifen in die Kunstgeschichte, das Durcheinanderwürfeln, das so lange kein Chaos erzeugt, solange es gezielt und durchdacht vorgenommen wird, was nicht zuletzt die Sache des Bühnenbildners ist. - Linfert schreibt nämlich: "Deshalb hat Fehling keine 'Handlung' inszeniert, er hat die Eigenschaften und Zufälle ins Gemenge gebracht, und sie wurden ein dramatisches Bild, als sei das Ganze eine Improvisation."

(Carl Linfert, Frankfurter Zeitung, 5.3.1941)

Improvisieren aber kann man nur da, wo eine feste Grundlage gegeben ist, man könnte auch sagen: ein fester Rahmen, so wie in der Musik ein Thema, das dann variiert wird, oder eine musikalische Struktur, die 'Freiräume' vorsieht, in denen dann der oder jener 'improvisieren', also phantasieren kann, vorausgesetzt, er kommt zum verabredeten Zeitpunkt, zum Ende des 'Freiraumes', wieder an die Grundstruktur zurück. ((Im Theater nennt man so etwas "extemporieren", und es gibt auch Rollen, die Extempores vorsehen, etwa in der Commedia dell'arte, bei Shakespeare oder im Volksstück.))

Hie geht es aber um die Grundstruktur, die der Bühnenbildner dem Regisseur zur Verfügung stellt. - Linfert:

"Eben darum ist auch das Bühnenbild (von Willi S c h m i d t ausgezeichnet entworfen) ein feststehendes tiefes Saalgerüst aus glänzendem Holz mit einem Eingangsrahmen aus Diamantschliffquadern; und darin eingetragen wurden die Gobelin-Landschaft mit Wald und Zelt ebenso wie die Wirtshauslandschaft zwischen Bruegel und Goya. Die Musik war hart und strahlend gegeben durch Mark L o t h a r ; der Chor 'im Wald' klang über die Schlafenden hin, obwohl sie selber ihn sangen; und selbst noch die (von Bernhard Wosien einstudierten) Tänze ließen merken, wie sehr bei dieser Inszenierung die Präzision auch in der Wucht über alles ging. (...) Der Erfolg war so zwingend und groß, daß schon im zweiten Bild bei offener Szene der Beifall begann."

(Carl Linfert, Frankfurter Zeitung, 5.3.1941)

Diese grundsätzliche Darstellung führt auf das, was Willi Schmidt immer wieder mit der Vokabel vom " a b s o l u t e n R a u m " bezeichnet.

"Absolut" bedeutet "losgelöst", nicht mehr verbunden, 'an sich'; also 'der Raum an sich'. Da der Raum, der uns Menschen umgibt, unendlich ist, denn ein endlicher Raum würde ja nur wieder fragen lassen, was danach käme, also ein Ende der Welt, des Welt-Raumes nicht denkbar, geschweige denn vorstellbar ist, muß auch der "absolute Raum" der Bühne den Eindruck der Unendlichkeit vermitteln, was umso schwieriger ist, als der Bühnenraum selbst notwendigerweise beschränkt ist.
Über Willi Schmidts Bühnenbilder wurde von Franz Tündern gesagt: "Der Raum ist auseinandergelegt

und transparent gemacht (...) Er ist keine Kapsel (...) sondern nur die Zelle eines größeren Organismus, der über das eigene szenische Geschehen hinausgreift. Die Türen und Ausgänge seiner Bühnenräume führen nicht in die Kulisse, sondern in andere Räume, von da aus wieder in andere und dann ins Weite."

(Franz Tündern, Willi Schmidt in der Nachfolgeschaft Schinkels, a.a.O., 322)

Bei Fehling ist das grundsätzlich anders; also auch bei den Bühnenbildern, die Willi Schmidt für Fehlings PRECIOSA entworfen hat: Nur die Bilder 1 und 4, also die reinen Innenbilder lassen die Phan- tasie in die Breite und Weite schweifen. Aber in den anderen Bildern wird etwas in die leere Mitte hineingestellt, Carl Linfert nannte es "eingetragen", was ebenfalls auf einen leeren Raum hindeutet, der so oder so gefüllt werden kann; und es ist klar, daß der Abgang des Schauspielers dann nicht "in andere Räume", sondern in die Kulisse erfolgt. Es handelt sich um zwei gegensätzliche Prinzipien: Bei Willi Schmidt, so wie es Tündern darstellt, liegt die Weite a u ß e r h a l b des eigentlichen Bühnenbildes, in der angeregten Phantasie des Zuschauers. Der vervollständigt also das Bild in seiner Vorstellung und schafft so ein sich in die Breite fortsetzendes Gefüge. Anders Fehling: er holt sich die Weite in seine Bühne hinein; - das Zentrum seiner Bühne i s t die Weite. Und was drumherum gebaut ist, wie immer auch die Kulisse aussehen mag, hat die Funktion eines Krahns, der aus einem Rahmen ((oder Gerüst)) besteht und in dessen Mitte nichts ist, Leere ist; ein Krahn etwa, wie er für Container verwendet wird. Anstelle des Containers verwendet Fehling/der für Fehling tätige Bühnenbildner zeichenhafte Kulissen, Symbole gleichsam. In diesem leeren oder absoluten Raum, in dieser in den Rahmen gebannten Weite findet nun konzentriert das Schauspiel statt. Darin besteht - vor allen Einzelheiten - die Verwandtschaft zwischen Willi Schmidts Ausstattung für PRECIOSA und Traugott Müllers Bühne für "Richard III.".

Willi Schmidt sprach aber von 'Fehlings Bühne'; es scheint deshalb sinnvoll, einen Blick auf die Entwicklungslinie von oder zu Fehlings Raumkastenbühne zu werfen; es würde zwar den Rahmen sprengen, hier eine vollständige Entwicklungslinie aufzuzeigen, aber einige Entwicklungspunkte können immerhin benannt werden.

Es ist dies ein zweiter Exkurs dieser Arbeit:

1). Auffallen tut das Bühnenbild, das Rochus Gliese Fehling für dessen Shakespeare-Inszenierung von "Liebes Leid und Lust" gebaut hat ((18.3.1930 / F 98 und FA 93/94; das Stück ist bekannt auch unter dem Titel "Verlorene Liebesmüh" // FA = Fehling-Katalog der Akademie der Künste, Berlin, von 1978/1985, der hier als Bildquelle ebenfalls herangezogen und analog zu Gerhard Ahrens' Fehling-Buch zitiert wird)). Es mag kein Zufall sein, daß dieser erste auffällige Vorstoß zur Kastenrahmenbühne bei einer Shake- speare-Inszenierung geschehen ist. - Rochus Gliese hat hier eine leere Bühne mit leicht ansteigender Schräge seitlich durch je vier Gitterwände gerahmt und begrenzt. Auf den Skizzen ((nur F 98 zeigt unten ein Szenenfoto in Totale)) sind lediglich je drei dieser Seitengitterwände, die in den Skizzen fast wie Gebälk-Stützen aussehen, sichtbar. Diese Gitterteile wirken in der Skizze wie aus Holz gebaut, auf dem Foto F 98 ist aber erkennbar, daß sie aus Stoff zusammengefügt sind. Die Bühne wirkt auf den Skizzen klarer, sauberer, auch luftiger, als sie es dann tatsächlich war; der Architektur des Bauhauses verwandter. - Das liegt wesentlich daran, daß die Gitter sich nur an den Seiten befinden; auch daran, daß der abschließende Prospekt heller und leichter wirkt, als dann auf dem Foto zu sehen ist. Die tatsächlich ausgeführte Bühne wirkt dem barocken Theater verwandter. Der Bühnenabschluß nach oben erfolgt jetzt nicht in den fast sterilen hellen Hängern oder Balken der Skizze, sondern besteht nun ebenfalls aus diesen Gitternetzen, die hier zusätzlich an ihrer Unterkante mehrfach gebaucht sind. In die Skizzenbühne waren klar und sparsam die Spielmöbel gestellt worden; in der ausgeführten Bühne kommt diese Klarheit wegen des dunkleren, 'malerischen', an Munch erinnernden Prospektes nicht recht zur Wirkung. Diese Bühne wirkt stilistisch uneinheitlich; etwas enttäuschend gegenüber der Skizze. Aus der Kritik geht aber hervor, was die Schwarzweißaufnahme schuldig bleiben muß: "Sein Bühnenmaler Rochus Gliese läßt alles in einer zarten frühlingsgrünen Landschaft spielen, hoch der Himmel, weit die Wiese." ((Es ist möglich, daß die über die Bühne gespannten Deckenhänger nicht in jeder Szene eingesetzt waren.))

"Vier grüne Gitterrahmen fassen das Spiel ein. Wenn die bunten Wämser der Männer, die lichten Kleider der Mädchen sich aus diesem Hintergrunde heben, so packt uns die Freude an einem farbigen, unserem Alltage möglichst fernen Dasein (!), die Freude am Spiel, der Urtrieb des Theaters (...)"

(Monty Jacobs, Vossische Zeitung, 20.3.1930)

Diese Spielfreude wird am ehesten auf dem Ausschnittsfoto von FA 93 nachvollziehbar.

2). Zwei Jahre später ((26.3.1932)) inszeniert Fehling am Staatstheater Goethes "Egmont". Die Inszenierung wird als "Festvorstellung zu Goethes Gedächtnis" ausgegeben, der 100 Jahre (und vier Tage!) vorher in Weimar gestorben war. Die Aufführung wurde als "schwacher Ersatz" für die nicht stattgehabte "Faust"-Inszenierung angesehen. ((Die "Faust"-Aufführung, die dann noch, sozusagen auf den letzten Drücker, am 3.12.1932 Premiere hatte und mit der Gründgens seinen großen Durchbruch erlebte, wurde von Lothar Müthel inszeniert.))

Über die "Egmont"-Inszenierung aber schrieb Alfred Kerr: "Wie verrechnet Fehling, mit Rochus Gliese, den Platz auf den Brettern? Gliese stiftet für die Mächtigen des Stücks Gesteinmauern, für die Ärmeren Ziegelmauern. (Stets Mauerproben. Symbol.) Die jeweiligen Mauern setzt er, als Bruchstückzimmer oder Zimmerbruchstücke, stramm auf den sonst freigelassenen, den gähnenden Bühnenraum. Also: die Bühne klafft, bloß drauf enge Bruchstücke. Nein! wenn ich Clärchens Wohnung sehn will, will ich Clärchens Wohnung sehn (hätte man fast gesagt). Und still ahnen, wo Egmont verkehrt . Es ist (Mode hin, Mode her) glatte Verschlechterung, wenn bloß ein Winkel davon kennbar wird. Wo Egmont sich kaum den Mantel vom Goldnen Vlies ziepen kann. Wo Brackenburg mühselig beim Herumgekriech aneckt. Wo Clärchens Garnknäul ein Verkehrshindernis wird, - und ringsumher ist fette grüne Weide. Will sagen: ausgetüftelter Platzmangel, indes die halbe Bühne leer bleibt. Sinnlos.
(...)
Goethe schrieb zwölf Jahre lang zwischendurch an dem so schönen Trauerspiel. Es wirkt mehr schön als einheitlich. (...) Wie ist hier Einheitlichkeit zu schaffen? (Fehling unternahm keinen Versuch.)
Vielleicht so: Für den häufigen Szenenwechsel ein Rahmen; in ihm alles unterbrechungslos dahinziehend. Wie eine (mit Denkkraft durchsetzte) Romanze."

(Berliner Tageblatt, 29.3.1932)

Eine "mit Denkkraft durchsetzte Romanze" könnte man auch als einen Roman bezeichnen, welches Wort der Romantik ihren Namen verliehen hat. - Ansätze dazu sind in der Inszenierung schon gegeben:

- Das Symbolhafte des Bühnenmöbels.
- Was fehlt ist der Rahmen, der die Szenenfolge als Durchgängiges verbindet.

Es ist nicht auszuschließen, daß Alfred Kerr hier auf Fehling (und Gliese) anregend gewirkt hat.

3). Eine Weiterentwicklung dieses Bühnentyps findet sich ausgeprägt dann im "Don Karlos", den Fehling am 28.2.1935 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg inszeniert. - Die Bühne stammt von Cesar Klein: ein, wie bereits festgestellt wurde, vollkommen durchgestalteter Raum, der wie ein riesiger Tresorraum einer Staatsbank wirkt. (F 154-157 und FA 131.) Der Raum wird auch in der Kritik stark hervorgehoben; der Mangel der Aufführung wird allerdings gesehen in der Überbetonung greller Gestik und in den Kostümen.
Mit "sie" ist die Aufführung gemeint: "Dabei vollzieht sie sich ohne Umbauten. Es gibt, in Aranjuez und in Madrid, nur einen einzigen Schauplatz, einen einzigen, sinnbildlichen Spielraum, nämlich eine große Halle (!), deren sanft zum Zuschauerraum abfallende Bodenfläche (!) über das Orchester vorgeschoben ist, und deren bräunlichgelb getönte Wände mit regelmäßig angeordneten Buckeln versehen sind ((damit sind die Diamantschliffquader gemeint)): das ganze dramatische Gedicht ist in ein Gehäuse aus unzerreißbarem spanischen Leder eingeschlossen (!), in ein weltanschauliches Gewölbe (!), aus dem es kein Entrinnen gibt.
(...) Die Seitenwände haben Türen, die bald offenstehen und bald fugenlos (!) geschlossen sind; die Hinterwand aber kann entfernt werden (!), und dann kommen aus der Tiefe der Bühne (!) die Gespenster herauf, die verdammt sind, im Spanien Philipps mitzuspielen."

((Ähnlich wird Fehling den letzten Traum Richards in "Richard III.“ inszenieren.))

"Einzelne Möbel von erlesenen Linien und Farben deuten die Eigenart des jeweiligen Schauplatzes an (!), und ein Drahtnetz, das die Mittelbühne nach hinten absperrt (!), verleiht denjenigen Szenen, die man sich in eng geschlossenen Räumen vorstellt, das entsprechende architektonische Gesicht. Nur einmal, in der abgelegenen Szene im Kartäuserkloster, treten die Darsteller vor einem Zwischenvorhang auf, der zwar malerisch ist, aber den Geruch einer Verlegenheitslösung in seinen Falten birgt. Die Bewegungsregie, die Fehling in diesem außerordentlichen Rahmen (!) entwickelt, erreicht außerordentliche, großartige und verblüffende Wirkungen. Aber es ist nicht zu verschweigen, daß die Wirkungen nicht selten übertrieben (...) werden, (...) auch für gewisse Soloszenen, in denen die Gebärden allzu tänzerisch hoch-

geformt, die Posen allzu heftig stilisiert werden. (...) Die Kostüme im 'Karlos' (...) treiben den spanischen Trachtenstil des Zeitalters ins Phantastische. (!)"

(F.C. Kobbe, Hamburger Nachrichten, 1.3.1935)

Man sieht hier - die Ausrufezeichen haben das deutlich gemacht - , daß wesentliche Merkmale der Raumkastenbühne bereits angewendet wurden; schon die Verwendung von Gaze ("Drahtnetz") als Raumteiler, der das Raumganze aber nicht verdeckt. Nur der Zwischenvorhang ((Einfluß Brechts?)) stellt noch eine Notlösung dar, ist noch nicht zum räumlichen Eindruck eingepaßt und entwickelt worden.
- Auffällig ist auch die Betonung des Tänzerischen.

4). In Fehlings Inszenierung von Grabbes "Don Juan und Faust" im Berliner Staatstheater, Bühne Gliese, am 5.12.1936, seiner Inszenierung v o r "Richard III." besteht der rahmende Kasten, wenn man so will, aus einer äußeren, vollkommenen Dunkelheit. Ähnlich hatte es schon Alfred Kerr für eine Szene im "Egmont", 4 Jahre früher, festgestellt: "Nur Albas Raum nebst seinen dunklen Hintergründen wirkt."

(Berliner Tageblatt, 29.3.1932)

Karl Heinz Ruppel schreibt über "Don Juan und Faust": "Jürgen Fehling schaltet bei seiner Inszenierung jeden Naturalismus von vornherein aus. Die Bühne ist ein grenzenloser Raum, der überallhin in Schwärze versinkt. Grabbes Gestalten kommen aus dem Nichts und verschwinden spukhaft wieder darin. Die Realität ist völlig aufgehoben im absoluten (!) dramatischen Raum. Scheinwerfer holen die Personen und die wenigen stilisierten Andeutungen der Schauplätze aus dem Dunkel."

(In: Berliner Schauspiel 1936-1942, Berlin 1943, 171 f.)

Bruno E. Werner von der Deutschen Allgemeinen Zeitung (DAZ) hat es so beschrieben: "Der Regisseur Jürgen Fehling hat erkannt, daß die Gestalten dieser Tragödie in einem luftleeren Raum (!) ein Eigenleben führen und daß jede einzelne von ihnen wie im Strahl eines Scheinwerfers aufleuchtet, durchaus nicht in ein natürliches Klima gebettet, sondern als plastisch sichtbare Deklamation Grabbescher Einfälle und Gedanken. (...)
Vor diesem schwarzen Nichts, mit knappen, scharf gezeichneten Andeutungen des Szenenorts, läßt er das ganze Stück spielen, und da die Darsteller stets von Scheinwerfern bestrahlt sind, übt diese camera obscura eine Wirkung, die zugleich magisch und theatralisch ist."

(DAZ, 7.12.1936)

Die von Fehling verwendeten intensiven wie kontrastreichen Beleuchtungsmethoden erinnern an die Lichtinszenierung Albert Speers zur Olympiade 1936. Speer ließ um das ganze Stadion herum große Flakscheinwerfer (die stärksten Scheinwerfer, die sozusagen 'auf dem Markt' waren) aufstellen und, leicht nach innen geneigt, in den nächtlichen Himmel strahlen. Diese Lichtinszenierung ist als "Lichtdom" bekannt geworden. Bei aller Opposition ist nicht ausgeschlossen, daß Fehling sich dadurch zu seiner Grabbe-Inszenierung aus dem selben Jahr anregen ließ; wie überhaupt die Entwicklung der Raumkastenbühne erinnert an die Raum-Architektur der 30er und 40er Jahre; beispielsweise an den ((hier schon einmal erwähnten)) Mosaiksaal der Neuen Reichskanzlei oder die "Soldatenhalle" im Entwurf der geplanten riesenhaften Nord-Süd-Achse in Berlin.

5). "Wenn der Vorhang zum erstenmal sich teilt", heißt es über Fehlings Einstudierung von Shakespeares "Richard II." - 2 Jahre n a c h "Richard III." - als Fehling die Raumkastenbühne bereits zum vielbewunderten Werkzeug für sich gemacht hatte - und 2 Jahre v o r PRECIOSA -, "erblicken wir die Bühne des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt in ihrer erstaunlichen Tiefe. (!) Silhouettenhaft heben sich vom Hintergrund (!) zwei Krieger, unbeweglich in ihrer Haltung, ab, erst allmählich lichtet sich der Raum, und wir sehen, wie Traugott Müller unter schwerer Balkendecke eine ebenso riesige wie kahle Halle (!) erbaut hat. Eine Art von Rahmenszenarium (!), das in allen Bildern beibehalten (!) wird und allein da, wo die Handlung im Freien spielt, jene Deckenbalken mit Wolkensoffitten verkleidet -" ((das erinnert an "Liebes Leid und Lust" von 1930)) "- und fast nur andeutend sich weniger Versatzstücke (!) bedient (...) Einmal freilich wird jener Rahmen gesprengt: bei der Parlamentssitzung in der Westminster-Halle. Da zieht sich beinahe diagonal über die Bühne ein mächtiges, von Kerzen beleuchtetes schmiedeeisernes Gitter, diesseits das Parkett der Lords und der Thron, den Bolingbroke besteigt, jenseits die Massen des Volkes, das den neuen Herrscher umjubelt, ein in seinem kunstvollen

Aufbau höchst eindrucksvolles (...) Bild. Klarheit ist die Devise für Traugott Müller, Hin-, nicht Ablenkung erstrebt er (...)"

(Paul Kersten, Berliner Lokal-Anzeiger, 6.5.1939 // die Premiere war einen Tag vorher.)

Die Diagonalisierung der Szene, wenn man es so nennen will, hatte Fehling schon ansatzweise im "Richard III." praktiziert: etwa in dem Trauerzug der Anna (I/2; F 175) oder der Szene III/5, "Innerhalb der Mauern des Turms", wo Traugott Müller einen Staketenzaun in Wellenlinie, in der Gesamtrichtung diagonal setzt (F 178). Und sie findet sich, auf kleineres Format konzentriert im 2. Bild von PRECIOSA, dem Bild des Wald- und Sonnenprospekts. (F 188.)

6). Die Fehling-Inszenierung n a c h PRECIOSA ist "Julius Caesar" von Shakespeare, 24.4.1941; Bühne wieder Traugott Müller. Sie ist für die Genealogie der Raumkastenbühne b i s z u PRECIOSA nicht mehr von Bedeutung; aber sie zeigt doch, daß sich bestimmte Raum- und Inszenierungsmuster wiederholen, daß somit ein Höhepunkt erreicht, vielleicht überschritten war. (F 199.)

Paul Fechter schreibt über "Julius Caesar": "Traugott Müller hatte aus dem Riesenraum der Bühne (!) ein Rom entwickelt, das ein paar sehr eindringliche Visionen ergab. Gleich zu Beginn kommt Cäsar, zwischen zwei Reihen dunkler Barocksoldaten feierlich aus der fernen Tiefe (!) herangeschritten, zwischen weißen, seinen Weg unausweichbar bestimmenden halbhohen Festungsmauern; zur Linken überragen sie ein paar Statuen, deren Schatten sich schwarz, phantastisch (!) auf der gegenüber-liegenden Wand des Weges spiegeln. Der Himmel ist aufgeteilt in schwere, mit Himmel und Wolken weiß und blau bemalte Soffittenbalken (!) im Stil des 17. Jahrhunderts, die den Abend über stehen bleiben. (!) Das ganze Geschehen ist in die riesige Verlorenheit des Weltraums gestellt, in dem Cäsar, Brutus, Cassius für Momente aufleuchten (!), um dann in das größere Heer der Toten einzugehen. (...) Auch in den Bildern herrscht schon das Schicksal und die Weltgeschichte, von der Hegel behauptete, sie sei nicht der Boden des Glücks."

(DAZ, 25.4.1941)

Am 6.4.1941 hatte der Balkanfeldzug um 05:15h begonnen. In Afrika kämpfte das Afrikakorps. Insofern mag die Schlußbemerkung Fechters Zeitkritik enthalten. -

Auch in dieser zitierten Kritik wurden Ausrufezeichen gesetzt, um die Merkmale der Fehlingschen 'Raumkastenbühne' oder 'Kastenrahmenbühne' wieder deutlich zu machen.

Im Folgenden eine Sammlung ihrer Charakteristika:

- Halle/ Rahmen(szenarium)/ Saalgerüst, das in allen Bildern stehen bleibt;

- große Bühnentiefe/ weite Bühnenfläche/ Riesenraum der Bühne/ absoluter Raum;

- Bühnenschräge;

- Soffittenbalken (z.B. Wolken);

- abgesehen von Türen und Durchgängen/Gassen: fester Abschluß zu den Seiten

- ((= Unausweichlichkeit des Schicksalhaften));

- Rückwand: wechsel- und veränderbar;

- stilisierte oder symbolhaft eingesetzte Spielmöbel, die den Schauplatz deutlich machen/ Versatzstücke;

- Gazehänger als durchsichtige Raumteiler;

- Figuren, die aus der Tiefe der Bühne langsam nach vorne kommen;

- Hang zur Phantastik in Beleuchtung, Kostüm, Gestik, Choreographie/Tänzerischem).

Willi Schmidt hat diese Grundsätze vielfach in seine Inszenierungen übernommen. - In seiner letzten Arbeit, SAVANNAH BAY, zum Beispiel, ließ er Marianne Hoppe zu Beginn des Stückes aus der Tiefe der auch bei ihm leicht angeschrägten Bühne langsam nach vorne kommen. Und er erzählte, daß 'die Hoppe diesen Gang sehr geliebt' habe.

(Gespräch mit WM, Mai 1987)

Siegfried Melchinger hat einiges Treffende, Bestätigende, Grundsätzliche über die Bühne der großen Fehling-Inszenierungen gesagt, das zum tieferen Verständnis hilfreich sein könnte: "Die Auflösung der illusionistischen Szene ist bei uns in zwei Phasen erfolgt. Die erste war der Expressionismus, in dem das Neue durch den Affront gegen das Alte schreiend wurde: die Illusionswelt wurde einfach durcheinandergeworfen, in Würfel, Treppen, Segmente, schließlich in Apparatvisionen aufgelöst und mit einer Art Gruselphantastik ins Symbolische verzerrt. Das hatte im ersten Anlauf etwas Erfrischendes, wurde aber recht bald abgeschmackt und albern. (...) Diese erste Phase ragte als Provokation in die große Epoche vor allem des Berliner Theaters hinein. An ihr entzündeten sich Reinhardts letzte große Phantasien als Widerspruch. (...) Von Piscator leitet sich eine Art Maschinen-Regie ab, die uns heute ((1956)) wieder Kummer macht, weil sie sich 'wissenschaftlich' nennt, sich mit dem Brechtschen Verfremdungseffekt aufputzt und die totale Vereisung für die legitime Übertragung unseres Zeitalters auf die Bühne hält. - Repräsentativ und denkwürdig für die zweite Phase des Antiillusionismus wird uns in Deutschland Jürgen Fehling bleiben, zumal wenn wir mit ihm zusammen das Genie der Szene nennen: Traugott Müller (...) Denn, was beide leisteten, war in der Tat Abstraktion. Es war deren anderer Weg ins Allgemeine (...) Der große Grundleger fast aller Richtungen der modernen Philosophie, Edmund Husserl, hat ihn in Anlehnung an den Begriff der deutschen Mystik als 'W e s e n s e r - s c h a u u n g' definiert.
Unter den Prädikaten, die er ihr zubilligt, ist eines hier wichtig: 'das Im-Griff-Behalten der ganzen Variationsmannigfaltigkeit'."

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, in: Theater der Gegenwart, 1956, in: Gerhard Ahrens, Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 170 f.)

Das ist genau der Ausdruck dessen, was hier verglichen wurde mit dem den Container umfassenden Krahn; dem Rahmen-Szenarium; dem Saalgerüst.
"Fehling und Traugott Müller (...) betrieben Abstrahieren nicht v o n etwas, sondern z u etwas. Sie abstrahierten durch Weglassen, indem sie sich das Wesen einbildeten und als Vision konkretisierten. Das Bühnenweltbild verfloß nicht mehr in Stimmungen: es wurde in den Kastenraum hineingebaut und so zunächst einmal als Raum bestimmt. (...) Große Tiefen wurden geöffnet und darin stand meist nichts als ein einzelnes Gebilde, eine Zugbrücke, ein winterlicher Baum, ein Thron, eine Vase mit weißen Lilien. (...) Kühnheit und Größe standen ihm ebenso zur Verfügung wie Zartheit und Eleganz. (...) diese A b s t r a k t i o n i n s W e s e n t l i c h e (...) war monumental und blühend, einfach und voller Faszination."

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, a.a.O., 170 f.)

Man könnte sie auch als 'poetisch' bezeichnen in dem Sinn, wie Volker Canaris sich über Anouilh äußerte: "Indem die Theatermittel in ihrer 'Unnatürlichkeit' gezeigt werden, erscheint umgekehrt die ihnen eigene Realität, die Realität des Theaters."

(Volker Canaris, Anouilh, a.a.O., 14)

Melchinger: "Sie" ((= die Abstraktion ins Wesentliche)) "suchte (...) die Chiffre statt des Abbildes. (...) Chiffren der Konzentration."

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, a.a.O., 170 f.)

Und er bezieht in seine Betrachtung der Fehling-Bühne auch noch dessen Regie mit ein, um die Kongruenz zwischen Bühnengestaltung und Regie deutlich vor Augen zu führen: "Konzentration war auch die Regie, die Fehling mit den Gefühlen der Schauspieler führte. (...) Er erhitzte ihre Sensibilität bis zum Siedegrad und ließ sie im Moment der höchsten Ekstase erkalten (...)"

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, a.a.O., 171)

Man kann diesen Vorgang fast als bildhauerische Tätigkeit bezeichnen ((worin eine der Affinitäten Fehlings zu Barlach gelegen haben mag.))

"In dieser Konzentration wurde das Gefühl auf seine archaischen Ursprünge zurückgeführt. Gerade die Differenzierung, der Meister wie Stanislawskij und Reinhardt so große Liebe und Sorge gewidmet hatten, wurde mit unverhohlener Brutalität beseitigt. Ohne Zweifel hatte Fehlings Art, Emotionen durch Übersteigerung zum Ausdruck zu bringen, etwas Barbarisches. (...) Immerhin: hier war der anti-illusionistischen Regie ein Weg in die Kunst gewiesen, der keine Marotte war. Eine starke und unvergeßliche Persönlichkeit brach durch (...)"

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, a.a.O., 171)

- Willi Schmidt, dessen eingestandenes Regie-Ziel auch gerade in der Differenzierung lag, mußte naturgemäß diesem Stil Fehlings widerstreben.
- Das erklärt wohl auch, daß die beiden nur 3x zusammengearbeitet haben.

Die großen Fehling-Inszenierungen wurden von dem plastischeren, konzentrationsstärkeren Traugott Müller ausgestattet. Willi Schmidt war aber der richtige Mitschöpfer für eine leichte, elegante und tänzerische Arbeit wie die Inszenierung von PRECIOSA - dem Gegenstück zu "Richard III.", auf den hier noch etwas gründlicher eingegangen werden soll.

In den Kritiken wurde das gemeinsame Bühnenprinzip durchaus erkannt.

- Felix A. Dargel von der "Berliner illustrierten Nachtausgabe" schwärmt: "Rausch der Romantik! - Wer, der je in einem Chor stand, sang nicht auch jenes jubelnde Lied von der erwachenden Sonne! Glühend geht sie hier auf über dem Waldlager spanischer Zigeuner, und kühn lehnt das Zelt am hellnußbaumbraunen Holz eines hohen - Saals, der das Bleibende ist (!) in der Erscheinungen Flucht. Muscheln, Fruchtschnüre, diamantne Facetten schmücken ihn, wie es sich für die Heimat des Velasquez gebührt, aber die Landschaft, die sich im Hintergrund plötzlich den Blicken eröffnet - ja, das sind die hellen Felsen Caspar David Friedrichs über dem blauenden Meer nach einem seiner berühmtesten Bilder! Mit bestem Recht, mit dem Recht der Romantik, hat Willi Schmidt (...) diese nur scheinbar widerstrebenden Elemente gemischt (...)".

(Nachtausgabe, 3.3.1941)

Der Kritiker Jürgen Petersen bemerkt über die Aufführung: "(...) lebendig gewordene Arsenale des romantischen Plunders, der jahrzehntelang zum Stil des deutschen Theaters gehörte, bis Meiningen die Wendung zur historischen Genauigkeit brachte. Sie treiben (...) die triviale Sprache des Theateralltags von damals in einem Presto voran, das der geschwollenen Pathetik Zäsuren und Akzente nimmt und den Sprachfluß nivelliert - bis auf die Reimworte, die durch ein leichtes Heben der Stimme pointiert werden. (...)
Um dramatische Vorgänge künstlich zu verdichten, müssen die auftretenden Personen ihren Weg durch die Tore eines Zickzackgewirrs netzartig durchbrochener Wandkulissen nehmen, durch die man ihr Nahen schon von weitem bemerkt, bis sie sich endlich an der Rampe ihrer Botschaft entledigen können: ironische Parallele zu einem typischen Stilmittel Fehlingscher Shakespeare-Inszenierungen."

(Das Reich, o.D.)

Und Paul Fechter äußert in der DAZ: "Daß sich bei dieser Regie etwas anderes als das harmlos freundliche Singspiel der Romantik ergeben würde, konnte man voraussehen. Fehling beginnt den Elan seiner Gestaltung bereits bei den Bühnenbildern, für die er sich Willi Schmidt herangeholt hat; er enthebt sie jedem Naturalismus des Spanischen, stellt das Ganze in einen riesigen Guckkastenrahmen (!) und entwickelt darin (!) das Schauspiel mit Musik resolut zur Oper, zum Ballet, zur großen Oper. Der erste Akt zeigt den weiten hohen Bühnenraum als einen von Kulissen rahmenhaft (!) gegliederten, glänzend-mahagoni-braunen kubisch-geschlossenen Riesensaal, in dem Zigeuner und Tänzer und Tänzerinnen fast klein und zierlich wirkend ein großartiges Ballett mit Gruppen- und Solotänzen und weiten Ausläufen produzieren.
Im zweiten Bild füllt der Wald des Nachtlagers das stehenbleibende Rahmengefüge (!), während die Rückwand ein Landschaftsprospekt frei nach Caspar David Friedrich abschließt, ein Blick zwischen den Stubbenkammerfelsen hindurch auf das Meer, über dem zuletzt zu Webers einst viel gesungenem Chor die

Sonne erwacht."
((Fechter vermischt hier die Eindrücke des 2. Bildes, das ja 2 verschiedene Prospekte benutzt. - Und: zur Verdeutlichung der Raumbühne werden auch hier, wo es zweckmäßig erscheint, Ausrufungszeichen in Parenthese gesetzt.))
"Ein zweiter biedermeierlich friedlicher Prospekt mit ferne wandelnden gemalten Gruppen und Figuren vor einer heiteren Stromlandschaft gibt den Hintergrund des dritten Bildes; dann siegt wieder der große Innenraum, zuerst in einer Erinnerung an Fehlings Richard den Dritten durch Gazewände mit versetzten Türen in Zimmerfluchten nach der Tiefe zu aufgeteilt (!), dann noch einmal in der vollen Entfaltung des Anfangs, nur bereichert um eine im Hintergrund frei in den Raum erhobene Tribüne (...)"

(Paul Fechter, DAZ, o.D.)

Fechter macht das Prinzip des Bühnenbildes auch in der Abfolge deutlich: Daß erst offen dieses Prinzip als nackter Rahmen gezeigt wird, bevor seine Anwendung dann sichtbar hervortritt.
Mehrmals wird an die Verwandtschaft zu "Richard III." erinnert. Und deutlich wird das Prinzip des Bühnenbildes benannt:

F. A. Dargel spricht von dem Saal als dem 'Bleibenden in der Erscheinungen Flucht', womit nicht nur Tempo oder Wechsel gemeint ist, sondern auch die Tiefe des Raumes; und Paul Fechter handelt entsprechend von "einem riesiegen Guckkastenrahmen" und von dem "stehenbleibenden Rahmengefüge".

Die Raumkastenbühne wurde vor allem im Zusammenhang mit Fehlings Shakespeare-Inszenierungen bekannt; an "Richard III." ist hier insbesondere zu denken - und damit an eine Historie: ein Theaterstück mit fortlaufender Handlung, einem Nacheinander mehr als einer Durchwirkung.
Also weniger ein Drama. Wäre es tänzerischer, man könnte es 'revuehaft' nennen; der Expressionismus hat Ähnliches in Form des Stationendramas vorgelegt, wobei in dieser Bezeichnung auch noch die Idee und der Anspruch von Aufbau und Steigerung liegen mag: Jessner inszenierte "Richard III." 1920: da flossen Historie und Stationendrama der Zeit entsprechend zusammen, auf einem dreigestuften Treppenaufbau; eine ins Optische umgewandelte Dramaturgie, des ehrgeizigen Aufstiegs Glosters.
Fehling bediente sich des großen Hohlraums und des Durchgangsrahmens (("in der Erscheinungen Flucht")). Die Guckkastenbühne erschien Fehling als das adäquate Transportmittel für ein Theater, das die (im Stück versammelte) Vergangenheit so nah wie möglich an die Gegenwart heranzubringen imstande war.

Bei Theodor Fontane findet sich eine interessante Parallele dazu: "(...) aber auch was d r a u ß e n in der Welt geschah, war für uns da (...) Ich hatte von früh an einen Sinn für die politischen Vorgänge, wie sie mir unsere Zeitung vermittelte. Bis zu meinem zehnten Jahre freilich blieb mir diese Lektüre, wenn nicht absichtlich, so doch thatsächlich vorenthalten, was denn zur Folge hatte, daß mir die geschichtlichen Ereignisse der zwanziger Jahre: die Freiheitskämpfe der Griechen, samt dem sich anschließenden russisch türkischen Kriege, lediglich durch eine Jahrmarkts-Schaubude zur Kenntniß kamen. Alle diese augenblendenden, immer wieder in gelb und roth und nur ganz ausnahmsweise (wenn es Russen waren) in grün auftretenden Guckkastenbilder thaten aber, trotz all ihrer Gröblichkeit und Trivialität, oder vielleicht auch um dieser willen, ihre volle Schuldigkeit an mir und prägten sich mir derart ein, daß ich über die Personen, Schlachten und Heldenthaten jener Epoche besser als die Mehrzahl meiner Mitlebenden unterrichtet zu sein glaube. (...) all das steht in einer Deutlichkeit vor mir, als wär ich mit dabei gewesen und läßt es mich nicht bedauern, meine früheste zeitgeschichtliche Belehrung aus einem Guckkasten erhalten zu haben."

(Theodor Fontane, Meine Kinderjahre, Insel TB 705, 1983; 143)

Worin liegt der Unterschied zu der normalen Arbeitsbühne des Theaters? Auch sie bildet mit ihren Gassen und Zügen einen Rahmen, der alle Variationsmöglichkeiten innehat. Auch d i e s e r Rahmen umfaßt leeren, absoluten Raum. Aber es fehlt ihm das Entscheidende: Er ist nicht ästhetisch behandelt worden.
Man könnte dieses Prinzip des Rahmens um den leeren Raum, dieses Im-Griff-Behalten oder -Haben der ganzen Variationsmöglichkeiten auch mit einem Baukastensystem vergleichen oder mit dem, was man als Systemgastronomie bezeichnet: wo auch ein fester, lokaler Rahmen existiert, der auf bestimmte, aber variierbare Weise gefüllt werden kann: durch eine Produktpalette. Als Produktpalette könnte man also auch die chiffrenartigen, poetischen Versatzstücke ansprechen, die Traugott Müller, Willi Schmidt oder Rochus Gliese, um nur diese drei Mitarbeiter Fehlings zu nennen, geschaffen haben. In der

Dichtkunst würde man von Topoi sprechen. Es wohnt dieser Arbeitsmethode etwas Serielles, Fabrikmäßiges zweifellos inne. Darin lag, bei der entsprechenden Phantasie: also Konzentrationsfähigkeit (Verdichtungsfähigkeit) des Bühnenbildners, eine faszinierende Chance - doch auch die Gefahr optischer Abnutzung. Darin hätte also auch die Gefahr Fehlingscher Inszenierungen liegen können, die Fehling allerdings dadurch umging, daß er Stücke sehr verschiedener Autoren hintereinander inszenierte. Hätte Fehling den Shakespeare-Zyklus der Rosenkriege inszeniert, es hätte, bei der Ähnlichkeit im Optischen zwischen seinem "Richard III.", 1937, und seinem "Richard II.", 1939, zweifellos die Gefahr der Wiederholung bestanden. So aber sind seine Aufführungen kostbare Einzelstücke, - so verwandt sie auch immer prinzipiell sein mögen.

7). Die Inszenierung von Shakespeares "Richard III." wurde, wie Manfred Brauneck resümiert, "als Markstein des modernen Regietheaters gefeiert." (123) Paul Fechter faßte selbst den Eindruck dieser Inszenierung so zusammen: "Was bleibt als Erinnerung an den 'Richard den Dritten' (...)?" ((So ausgeschrieben auch auf dem Programmzettel des Staatstheaters)) "Der Raum und die veränderte Beziehung zwischen Mensch und Raum. (...) stellt Herr Fehling und sein Helfer Traugott Müller den Raum fast nackt und unverhüllt zur Schau. Nicht wie früher zuweilen als hohen Raum unter dem Kuppelhorizont, unter dem sich Menschenmassen und Fahnen auf allerhand Stufen erheben" -- das mag seine Erinnerung an Jessner sein --- "sondern als dreidimensionalen Raum mit besonderer Betonung der Tiefendimension."

(Berliner Tageblatt, 4.3.1937)

Da liegt der Unterschied zum Expressionismus: Nicht Stufung in die Höhe, zum Beispiel auf der berühmten Jessnerschen Treppe ((und jeder wird hier zuerst an seine berühmte "Richard III."-Inszenierung von 1920 am Staatstheater denken)), sondern die Öffnung in die Tiefe. Kein Aufbau mehr, auch nicht im übertragenen, gesellschaftlichen oder, um einen damals gebräuchlichen Gedanken zu nehmen, im Sinne von Klassenkampf, der noch ein Gefüge sichtbar macht, sondern nur noch: Der Mensch im Raum; fast schon im Tod; fast schon im Weltraum.

Fechter: "(...) ein fast bis ins Endlose stoßender riesiger Raumgang, ganz hell, fast weiß, mit leicht ansteigendem Boden, leicht absinkender Decke, seitlich mit glatter, heller Bespannung, die, ebenfalls etwas abgeschrägt, in die Tiefe führt, gibt er eine Ferne, Weite und Größe, wie man sie auf der Bühne noch nicht erlebt hat. (...) In diesem Raum aber stehen, gehen, schreiten die Schauspieler: in diesem Raum ringen Menschen - und was sie tun und sagen, wird klein und winzig gegenüber der Riesenleere. Fern im Hintergrund taucht ein Bote auf - ein kaum wahrnehmbarer Schatten: er läuft und läuft; endlich ist er vorne - und steht nicht minder klein, verloren unter der schweigenden Wucht des hellen, weißen Raums. Herr Fehling mußte schon aus Notwehr alle seine Gestalten schwarz und winterlich (...) kommen lassen (...)"

(Berliner Tageblatt, 4.3.1937; auch in: FA 149-151 und in: Brauneck, Klassiker der Schauspielregie, a.a.O., 277-280)

Die Verlorenheit des Menschen wird vor der Weiße des Raumes noch betont, weil der Kontrast wächst. Diese schneehafte Weiße mag von den ersten beiden Zeilen des Eingangsmonologs Glosters, des nachmaligen Königs Richard III., angeregt worden sein:

"Nun ward der Winter unseres Mißvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks;
(...)
Der grimm'ge Krieg hat seine Stirn entrunzelt,
(...)"

(I./1)

Natürlich ist "der Winter unsers Mißvergnügens" eine Metapher.

Möglicherweise wurde sie hier aber ins Konkrete und damit ins Politische übersetzt. Die Kritiken weisen auf diese Möglichkeit nicht hin, das wäre vielleicht auch zu direkt gewesen.
Der mißvergnügliche Winter wäre somit aufs ganze Stück ausgedehnt worden; erst das Te deum, das Fehling nach Richards Tod einsetzen ließ, hätte dann den "glorreichen Sommer" eingeläutet.

Die Spannung, die in diesen beiden Versen steckt, wäre ausgedehnt worden über die ganze Inszenierung, den ganzen Abend. - Das wäre die politische Interpretation des ästhetischen Befundes. Fechter interessiert aber vorwiegend das den Menschen betreffende Verhältnis zum veränderten Raum. - Er fragt nach der Bedeutung dieses ästhetischen Befundes: "Was ergibt sich daraus? Daß der Zuschauer das Schicksal all dieser Kleinen, im Unendlichen Verlorenen viel stärker, unentrinnbarer empfindet (...)"

(Berliner Tageblatt, 4.3.1937)

Hier wurde ein ungeheurer Vorstoß getan. Es wurde etwas gezeigt und ermöglicht, was es vorher im Theater nicht gegeben hatte: Die Verlorenheit des Einzelnen im Raum - der sonst, bis dahin eine Geborgenheit oder einfach eine Umgebung bedeutet hatte. Fechter: "Die Tragödie bekommt eine Erweiterung ins Große in den Weltraum: der kleine Mensch mit seinem kleinen Leid wächst in der Einsamkeit, die der Raum um ihn breitet, zu einer bisher kaum erlebten Größe der Verlassenheit."

(Berliner Tageblatt, 4.3.1937)

Dieser ungeheure Vorstoß bedeutet die vollständigste Ausnutzung der Guckkastenbühne - mehr als Weltraum-Gefühl ist nicht zu erreichen - und damit einen Höhepunkt.

Ein Höhepunkt ist auch meist ein Wendepunkt. Es kann Wiederholungen geben, Variationen, wenn die Tendenz die gleiche bleibt, wie im Fall von PRECIOSA gegenüber "Richard III.", aber es wird dann zu Veränderungen kommen, zu einem, was diesen Punkt der Bühne betrifft, betraf -: Wechsel. Bei "Julius Caesar" (24.4.1941), Fehlings Inszenierung n a c h PRECIOSA, war das schon ablesbar.

8). Ähnlich verhält es sich auch mit Fehlings Straßburger Inszenierung der "Geschichte vom schönen Annerl", einer Oper nach Clemens Brentanos Erzählung "Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl", 20.6.1942: Hier war die Raumkastenbühne insofern verändert, als sie nicht mehr wie ein Tunnel funktionierte. Auch hier war die Bühne kahl weiß ausgeschlagen, aber sie war nun ein gefangener Raum; die ästhetische Behandlung (Bühne: Gerd Richter) war äußerst sparsam; fast sieht die Bühne wie eine moderne Werkraumbühne aus. Jetzt war es nicht mehr ein "Im-Griff-Halten der ganzen Variationsmannigfaltigkeit". Die Bühne glich nicht mehr einem Container-Krahn, sondern war ein reiner Guckkasten; die Rückwand war fixiert, nicht mehr veränder- oder wechselbar; ein starrer, ein gefangener, fast beklemmender Raum. (F 193// FA 184)

Am 29.2.1944 starb - während einer "Othello"-Aufführung, die er selbst ausgestattet hatte - an einem Herzanfall Traugott Müller. Willi Schmidt hatte dann Traugott Müller als Ausstatter der RÄUBER-Inszenierung von Gustaf Gründgens, Premiere 24.6.1944, zu ersetzen. ((Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung wird noch zu betrachten sein.))

Aber: Es ist auch deutlich, daß Willi Schmidt sich von dem Fehlingschen Bühnentypus selbst auch später weg-entwickelt hat: Auf der 5. Dramaturgentagung in Berlin, Anfang Oktober 1957, hält Willi Schmidt einen vielbeachteten Vortrag mit dem Titel "Theater und bildende Kunst". Er vertritt darin die These:

"(...) die bildende Kunst ist dem Theater davongelaufen. (...) jede Ausstellung bildender Kunst (...) erweist sinn- und augenfällig, daß das Theater seinen Anspruch mitzureden, verwirkt hat."

(WS, Theater und bildende Kunst, Vortrag, gehalten auf der V. Dramaturgentagung in Berlin, 2.-6.10.1957; teilweiser Abdruck in: Theater-Rundschau/Blätter für Bühne, Film, Musik und Literatur, 3. Jgg. Nr. 11, Bonn November 1957)

Erinnert wird daran, daß hier die Zeit der 30er/40er Jahre, da sie superlativiert wird zu der dunkelsten Zeit der deutschen Geschichte: als ein Wechselpunkt bezeichnet wurde, dessen Wirkung für das Theater mit einem Verlust an Naivität einherging. ((Und beobachtet man die parallele Kunstszene, so wird man wohl sagen können, daß dies auch für 'die Kunst' gilt; die 'bildende' Kunst; - eine These, die hier leider nicht entsprechend dargelegt werden kann – oder sie würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen; es genügt vielleicht der Hinweis, daß bis zu diesem Wendepunkt Liebe und Sexualität im Mittelpunkt künstlerischer Bemühung stand, seitdem aber der Versuch, das Rätsel des Todes zu lösen. - Dies ist mein persönlicher Eindruck durch den Besuch des Museums der Modernen Kunst in Wien gewesen, als es noch im Liechtensteinpalais untergebracht war; möglich, daß der 'gegensätzliche' Raumeindruck, es ist ein Barockpalais, diese Eindruck unterstützt hat.))

Willi Schmidt, 1957: "An der großen Auseinandersetzung zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst hat die Bühne nur zögernd und ängstlich Anteil genommen. (...) Wenn man schon einräumen wolle (...) daß das zeitgenössische Drama durch Autoren wie Beckett, Ionesco, Adamov, Osborne, Jean Genet einigen Auftrieb erhielt (wobei man gleich einschränkend darauf hinweisen müsse, daß kein deutscher Autor von gleichem Rang sich in dieser Reihe anführen ließe) - wenn man also der dramatischen Literatur eine gewisse Sprengwirkung nicht absprechen könne (...) vom bildnerischen Ausdruck des Theaters, von der Gestaltung der Szene gingen keine Impulse aus, und es habe seine guten Gründe, warum die modernen Autoren ihre Stücke am liebsten im leeren Bühnengehäuse ansiedelten, das im übrigen dem überall und nirgends, der Stunde Null und dem Endspiel auch am genauesten entspreche (...)"

(WS, Theater und bildende Kunst, a.a.O.)

Willi Schmidt sieht darin vor allem einen "Konformismus der Verzweiflung", gegen den er sich verwahrt. Er setzt dagegen lieber auf "Nuance" und auf "Differenzierung": "Die Bühne jedenfalls möchte ich vor diesen wie vor allen anderen 'vorfabrizierten Bauteilen' bewahrt sehen. Denn das Theater ist unprogrammatisch seinem Wesen, wie seiner Substanz nach, es will nicht eingeengt werden von Doktrinen und Lehrmeinungen, von politischen so wenig wie von ästhetischen. Es s p i e l t im wahrsten und freiesten Wortsinn (...)"

(WS, Theater und bildende Kunst, a.a.O.)

Das heißt: Es fließt und läßt sich nicht festlegen; weil es lebendig ist und mit dem Menschen zu tun hat; so könnte man es ausdrücken. Und das ist, genau besehen, eine Absage an die Ästhetik, die Fehling vor allem mit Rochus Gliese und Traugott Müller in den 30er Jahren entwickelt hat; eine Ästhetik, die in der vollsten Ausnutzung der Guckkastenbühne bestand, indem sie von aller barocken Gestaltung befreit, weit geöffnet und mit einem 'Transport- und Ladekrahn', der selbst auch Teil des Bühnenbildes war, versehen wurde, um das "Im-Griff-Behalten der ganzen Variationsmannigfaltigkeit", wie Melchinger es genannt hat, zu gewährleisten, und damit eine Absage an eine Bühne, die den Menschen nackt und verlassen, ohne schützendes Ambiente, gewissermaßen auf dem Präsentierteller aussetzte.

- Eine Absage, obgleich Willi Schmidt mit seiner Ausstattung zu PRECIOSA eins seiner schönsten Bühnenbilder geschaffen hat. ((Mit dem 1. und 5. Bild gelang ihm sogar ein Symbol für Eleganz und Herrscherlichkeit.))

- Eine Absage, obgleich Willi Schmidt noch ein Jahr vorher Calderon de la Barcas DER STANDHAFTE PRINZ genau so ausgestattet hatte, als sei es eine Fehling-Inszenierung (vgl. BW 91).

- Eine Absage, obgleich Willi Schmidt 12 Jahre später seine Stückverschränkung WOYZECK UND LEONCE UND LENA wieder in einer variablen Raukastenbühne, noch um die v a r i a b l e Chiffre gesteigert, spielen lassen wird.

- Es bedeutet auch eine Absage an die Chiffre, von der Melchinger sprach, in Steigerung sogar von der "konzentrierten Chiffre", die man ihrer seriellen Eigenschaft wegen tatsächlich schon fast als "vorfabrizierten Bauteil", gegen den sich Willi Schmidt entschieden ausspricht, bezeichnen könnte.

Willi Schmidt äußert dazu in seinem Vortrag eine aufschlußreiche Entdeckung, die noch einmal von d e r Seite her deutlich macht, daß zum Zentrum der Fehlingschen Bühne die Weite, der absolute (leere) Raum geworden war: "Ihr Theaterleute, behaupten die bildenden Künstler, müht euch noch immer mit einem mehr oder weniger kruden Realismus, w i r arbeiten längst mit Zeichen und Chiffren. In jeder Ausstellungskritik, die etwas auf sich hält, findet sich dieser Begriff: die Chiffre. Hier erbitte ich die Zustimmung zu einer kurzen philologischen Anmerkung" - und Willi Schmidt zitiert hier, wie er sagt, aus Ernst Robert Curtius' Buch: 'Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter', A. Francke Berlin, 1948, 350 ff.: "'Der islamischspanischen Kultur verdanken wir eine Schriftmetapher, die hier angeschlossen sei: die Chiffre. Das ist das arabische Wort sifr. Es bedeutet 'leer' und bezeichnet im arabischen Zahlen- system die Null.'"

(WS, Theater und bildende Kunst, a.a.O.)

Es sind die Variable sowie das Bühnenbildgehäuse, denen Willi Schmidt hier in seiner Rede die Absage

erteilt, die allerdings, darauf wurde bereits hingewiesen, nicht konsequent durchgehalten wird, wie zu zeigen sein wird.

- Zehn Jahre früher, in dem Aufsatz: "Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes" (1947), hieß es dagegen noch: "In der Komischen Oper ist dieses Raumschema (für PARISER LEBEN) der schräg-ansteigenden (!)Bühnenfläche und der perspektivisch verkürzten Seitenwände (!), das wir bereits bei Serlio finden und für das heutige Theater abwandelten, als feststehender Grundbau (!) beibehalten. In diesen zunächst neutralen Raum (!), der im Gegensatz zu den Renaissance-Szenikern auf keinerlei Illusion ausgeht (!), werden Dekorationsteile wie Ortszeichen eingesetzt (!)."

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 24 ff.)

Hier ist die Verbindung zu Fehling noch ganz deutlich; Denn was sind "Ortszeichen" anderes als "Chiffren" und ein "zunächst neutraler Raum, der (...) auf keinerlei Illusion ausgeht" anderes als der Fehlingsche Bühnenrahmen, der durch die "schräganstеigende Bühnenfläche", also die 'Fehling-Schräge', noch unterstrichen wird?

- Und es zeigt sich noch etwas: Die Absage an dieses Zeichensystem und die Entscheidung für die Nuance und Differenzierung, die Willi Schmidt immer schon nahelag, in der auch, durch Über-Nuancierung, eine Gefahr seines Wirkens liegen konnte, geschah zu einem Zeitpunkt, in dem Willi Schmidt seine Zusammenarbeit mit Klaus Kammer - und damit seine produktivste und erfolgreichste Zeit - begonnen hatte. Es zeigt sich an dieser Stelle noch einmal, daß Willi Schmidt sich mit Beginn dieser Zusammenarbeit "am tiefsten in der Kunst" befand und damit am weitesten abgelöst von der Überlieferung, die zehn Jahre zuvor, wie sein Text zeigt, noch maßgeblich für ihn war. Es zeigt sich aber auch, daß Willi Schmidt in d e m Moment, in dem er sich von der Überlieferung ablöst, selbst zu d e m Ausdruck kommt, den es sich zu überliefern lohnt.

Genauer ausgedrückt: Fehling schafft den großen weiten Leer-Raum, in den er zeichenhaft die einzelnen Schauplätze setzt. Die Schauspieler werden unter seiner Regie zwar zu entsprechenden Leistungen gebracht, aber s e l b s t n i c h t zu Symbolen oder Chiffren gesteigert. Krauß wird in "Richard III." nicht gesteigert zu d e m Symbol des Bösen. Er wird, laut Willi Schmidt, "kein Kulissenbösewicht, kein Kinderschreck des Primitiv-Theaters, der uns zum Paradigma eines Märchen-Schurken dienen soll (...)"

(WS, Theater als Bekenntnis, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 186)

Fehlings Schauspieler agieren expressiv, und, wo nicht mehr expressionistisch, so doch erstarrt-expressionistisch, - jedenfalls laut Melchinger: "Er trieb sie (die Schauspieler) in den Feuerofen. (...) so mit unsichtbarem Schaum vor dem Mund, mit verzerrten Muskeln, mit schrecklich aufgerissenen Augen standen sie plötzlich da, starr, wie von Rodin oder von Barlach gemeißelt, Statuen des Ausdrucks, Visionen ihrer selbst. Das S t a t u a r i s c h e war bei Fehling von ungeheuren Spannungen erfüllt."

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 171)

In Fehlings Inszenierung des "Don Karlos" 1935 in Hamburg (F 154) erscheinen seine Figuren dagegen als panzerhafte Insekten, die aufeinander losgehen. - Aber das Ensemble wird ganz dekorativ-konventionell gestellt; - scheint die künstlerische Genialität der Inszenierung zu denunzieren! (Den Umkehrschluß versucht man zu vermeiden.) (F 156)
Insektenhaftes gelingt Fehling auch mit seiner zweiten großen Hamburger Inszenierung: mit "Kriemhilds Rache", dem letzten Teil von Hebbels "Nibelungen"-Trilogie, 1936: Wenn man sich die Krieger mit ihren Schilden ansieht. (F 158, 160). ((Um die Primitivität/ Ursprünglichkeit/ das Archaische an Etzels Hof deutlich werden zu lassen, bediente sich Fehlings Bühnenbildner Karl Gröning noch mehrerer wie Stelen aufgestellter afrikanischer oder Südseeskulpturen.))

--- Aber: Fehling besetzt seine Bühnenräume doch nicht mit zu Symbolen entwickelten oder erstarrten Figuren - trotz aller Skurrilität und Phantastik. Das sind Ausnahmen. Im Vordergrund steht der Raum oder, wie Fechter zusammenfaßt: "Der Raum und die veränderte Beziehung zwischen Mensch und Raum."

(Berliner Tageblatt, 4.3.1937)

Auch bei den PRECIOSA-Kritiken steht der Umgang mit dem Raum im Vordergrund: "Vom Szenischen her wird das Gesicht der Aufführung bestimmt."

- So Ludwig Eberlein in der Berliner Morgenpost, 4.3.1941.

Und hier liegt der Unterschied zu Willi Schmidt: Willi Schmidt gibt den harten, weiten, nur mit Signalen besetzten Bühnenraum, von besagten Ausnahmen abgesehen, nach 1956 auf: indem er ihn auffächert und transparent macht.
Aber: seine Schauspieler versucht er zu Typen herauszuarbeiten.

Das S t a t u a r i s c h e , selbst das 'von ungeheuren Spannungen erfüllte', das Melchinger Fehling attestierte, war indes n i c h t seine Sache; es hätte Willi Schmidts Forderung nach freier Entscheidungswahl widersprochen. Der zum Typ entwickelte Schauspieler ist aber bei Willi Schmidt nicht statuarisch, wie man zuerst denken könnte, sondern gerade der von der Umwelt so weit befreite, daß er sich selbständig im Raum bewegen kann. Während bei Fehling der Mensch/die Figur mit ihren Nöten klein wurde in dem riesigen Raumkasten, verloren, mithin unterlegen war, ist der Schauspieler als Typ, die Figur, die Rolle als Typ ihrem Ambiente gerade überlegen und insofern zu einer Selbständigkeit gelangt, die Fehlings dargestellte Figuren noch nicht erreicht haben, bei denen, im Gegenteil, die unausweichliche Schicksalhaftigkeit unübersehbar wird, ihr Ausgeliefert-Sein.
Dieser 'Typ' gelingt Willi Schmidt mit Aribert Wäscher (und später mit Joseph Offenbach) als Harpagon in DER GEIZIGE (BW 82); und es gelingt ihm vor allem - 'vor allem' deswegen, weil Molière schon Typenkomödien schreibt, dort also die Steigerung zum Typ, zum Symbol gewordenen Schauspieler ein vergleichsweise naheliegenderer Schritt war - mit 'dem Affen' in Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE (BW 106).
Es gelingt Willi Schmidt auch in BECKETT ODER DIE EHRE GOTTES in der Reiterszene der beiden Herrscher, ein bestechendes Symbol für Ritterlichkeit und Turnierwelt zu geben (BW 103).
Und es gelingt ihm im AMPHITRYON 38, Dieter Ranspach zu einem treffenden Merkur zu machen, der so aussieht, als sei er direkt vom New Yorker Chrysler-Building in die Inszenierung gesprungen - und es wird kein Zufall gewesen sein, daß Ranspach mit dieser Rolle seinen Durchbruch erlebte (Bw 104).
Schließlich sei noch auf Joana Maria Gorvin in FAST EIN POET hingewiesen, wo, wie schon weiter oben beschrieben, Symbolisches, Plastisches gelang und deswegen in Erinnerung bleibt.

Zweifellos ist das nicht nur eine Sache des Regisseurs, sondern auch des Kostümbildners Willi Schmidt. Es ist wohl auch feststellbar, daß nicht a l l e Schauspieler einer Inszenierung Willi Schmidts zu solchen Symbolen stilisiert werden können; die intensive Arbeit an ihnen kann auf Kosten der anderen Figuren/ Darsteller gehen, wie es in FAST EIN POET der Fall war; oder in DIE GLASMENAGERIE, wie es Annemarie Düringer empfunden hat; oder auch in SAVANNAH BAY , wo das Probieren von Marianne Hoppe zunächst längere Zeit auf Kosten von Barbara Nüsse geschah, wohl auch ein Machtmittel, die andere, jüngere, neue Protagonistin sozusagen 'niederzuproben', um klar zu machen, w e r die 'Nummer 1' sei, indem sie keinen Satz zuendesprach, sondern ihre Rede permanent bearbeitend im Munde führte, ein Probieren damit unmöglich war. ((Oder auch anders gesagt: die Hoppe konnte ihren Status durchsetzen, - Willi Schmidt selbst war das nicht möglich. -))
- So setzt sich Fehlings Gestaltungskunst bei Willi Schmidt verkleinert fort, auf den Schauspieler angepaßt, während der Raum seine, Fehlings, Größe und Weite verliert - von wichtigen Ausnahmen abgesehen.

<u>Ein kurzer Exkurs sei noch angehängt:</u>

Man sagt: 'Der Gott wohne im Detail'; und es fragt sich, ob der Satz umkehrbar ist: daß also die vergröbernden, die Massen lenkenden Bauten der, allgemein gesagt, faschistisch--ent-individuierenden Zeit von etwa 1910 bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein, die zunehmend detaillos (oder zumindest -arm) sind, auch auf Gottlosigkeit, Gottmangel schließen lassen; 'das Böse', heißt es, sei mehr ein Mangel als eine Kraft, nämlich ein Zeichen für 'die Abwesenheit Gottes'; oder anders gesagt: daß also auch von d a her ein Wendepunkt benannt werden könnte; daß es auch von d a her seine Logik hat, wenn Willi Schmidt in seiner Trauerrede auf Werner Krauß, 1959, betonte, er wolle das Theater wieder zur Humanität zurückführen. -

Wie einprägsam aber waren Fehlings Bilder?

Bei PRECIOSA hatte Willi Schmidt Fehlings Intentionen auf elegante Weise bedient. Es gelang ihm, wie

er es ausdrückt, die E s s e n z bestimmter Dinge, Lebensbereiche, zu geben. Das war auch Traugott Müllers Fähigkeit, wenngleich dessen Raumschöpfungen kraftvoller sind. Er steigert die Essenz bis in eine Sphäre, die an Disney erinnert: es könnte schon fast aus Plastik sein. Damit haben seine Bühnenbilder einen starken eigenen, sprechenden Charakter besessen. ((Zu denken ist hier beispielsweise an Müllers Bühne zu Shakespeares "Richard II.", wenn man einen Blick auf die Zugbrücke und die Palisadenzäune wirft. - FA 164)) Walter Ruppel berichtet, daß er sich zwar nicht an Bühnenbilder Willi Schmidts, wohl aber an solche Traugott Müllers erinnern könne.

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Das ist insofern relevant, als Ruppel Anfang der 40er Jahre Jugendlicher war und die Aufführungen des Staatstheaters interessiert verfolgte; relevant insofern, als sich Müllers Bühnenbilder anscheinend stärker einprägten als die von Schmidt, also einen größeren Verdichtungsgrad besessen haben werden; zeichenhafter, essentieller waren. -- Disney bedeutet schon die Steigerung in einen Grad Zuviel, also Übersteigerung und damit schon Verlust an Schönheit, auch wieder Verlust an Ausdruck, ((was deutlich wird, wenn man sich die Bilder von Disneyland mit dem Plastik-Neuschwanstein und dem zusammengestauchten 'Matterhorn', in Los Angeles, ansieht)).

Wurde in der Öffnung der Bühne zur Weite, zur Verlorenheit des Menschen in der Weite - das ist ja ein Widerspruch zu der, Augen- und Zeitzeugenberichten zu Folge, erlebbaren Volksgemeinschaft - ein historischer Vorgang vorweggenommen und nicht nur eine Zeitästhetik gespiegelt? - Man sagt der Kunst nach, daß sie ein Spiegel des Morgen sei. Fehlings berühmte Aufführung von "Richard III." hatte am 2.3.1937 im Staatstheater Premiere. "Ausverkauft" stand über dem Programmzettel der Premiere - wie bei sehr vielen Fehling-Inszenierungen. - Nur viereinhalb Jahre später wird mit dem Rußlandfeldzug für Millionen Menschen desselben Landes das Tor aufgestoßen in eine Weite, die sich auf Dauer als nicht zu bewältigen erweist. Der erst so zügige und zielstrebige Vormarsch auf die Hauptstadt wird abgebogen in den Südosten des riesenhaften Landes. Das wäre zur Not wohl noch angegangen und ging ja auch an, indem es die zielstrebigen Erfolge des Anfangs fortsetzte und sogar noch steigerte, aber die Umbiegung aufs ursprüngliche Ziel zurück war nicht mehr zu verkraften, kostete den Schwung. Jetzt herrschten Schnee und Eis. Der weite weiße Raum war jetzt h i e r zu finden, in der Wirklichkeit. - Es so kurzgefaßt aufzuschreiben, bedeutet fast, es zu legitimieren; als habe man dahin sich aufmachen müssen, um dieses Erlebnis zu haben; als sei es um das Erlebnis gegangen.

- Wolfgang Borchert hat dieses Verlorensein deutlich (also nachvollziehbar) gemacht in seiner Kurzgeschichte "Der viele viele Schnee", in der ein Soldat auf Posten noch im Februar Weihnachtslieder singt, weil er der Weite und Einsamkeit sonst nicht mehr standhalten könnte. ((Auch das übrigens ein Beispiel für die Spannung zwischen der Realität und einer 'anderen' Wirklichkeit.))
- Wenige Jahre später wird eine andere, viel weiter reichende Verlorenheit hinzukommen, das Nicht-Mehr-Geborgen-Sein-in-der-eigenen-Geschichte, weil die Möglichkeit der Schuld plötzlich jeden betrifft; die eigene Schuld kann nicht mehr vollkommen ausgeschlossen werden.

Damit erst kommt es zu dem, was Borchert in seinem Stück "Draußen vor der Tür" dargestellt hat: dem Ausgesperrtsein von der Gegenwart, weil man verhaftet ist im Vergangenen; in Beckmanns - so heißt Borcherts Hauptfigur - Fall, durch eigene oder eingebildete Schuld. ((Und damit aber, weil die Gegenwart eben schon herrscht - durch die dramaturgische Zeitverschiebung: Beckmann kommt verspätet aus russischer Kriegsgefangenschaft in die deutsche Nachkriegswirklichkeit - , entsteht ein Reibungsprozeß, da die Vergangenheit noch i n der Hauptfigur des Stückes lebt. Beckmann, ausgesperrt, fühlt sich vertrieben aus dem Paradies. - In seiner Erzählung "Die Küchenuhr" hat Borchert es wörtlich ausgesprochen: als Repräsentant seiner Generation.)) - Nach dem Krieg, im Wiederaufbau, der mehr und mehr ein Widaufbau gewesen ist, wird diese Verlorenheit unübersehbar werden. - Man vermeinte, in der Geschichtslosigkeit eine Lebenshilfe zu sehen. - Sonderbarerweise: denn die Verantwortung für das Gewesene wurde deswegen weder zurückgenommen noch in irgendeiner Weise eingeschränkt. - Aber es verband sich dennoch mit der Möglichkeit der Geschichtslosigkeit eine Euphorie; die Hoffnung: es könne genügen. ((Eine ähnliche Euphorie gab es Ende der 60er / Anfang der 70er Jahre mit dem Bonner Regierungswechsel noch einmal: Das Gefühl, unbegrenzt nach vorne stürmen zu können, jetzt, wo man die lästige, einengende Vergangenheit los war, indem man auf einen Anspruch verzichtete, der, nach dem zusätzlichen Hindernis der Mauer, als nicht mehr realisierbar und somit behindernd angesehen wurde; vom Festhalten am Opferstatus wurde auf die Gegen-Seite der Täterschaft gewechselt; hinzukam die alles andere als unproblematische Finanzierung dieses neuen Wegen auf Kredit.))

Auch die Städtegestaltung hatte diese Ersatzfunktion und Vorreiterrolle, wie bereits erwähnt wurde; hier noch eine Ergänzung: Die Bauweise änderte sich grundsätzlich. Statt wie bis in die 20er, dann wieder bis in die 40er Jahre hinein eine geschlossene Blockrand- und sozusagen Korridorbebauung fortzusetzen,

wurden jetzt die Städteräume aufgebrochen, die Zeilenbauweise, Idee schon der 20er Jahre, aber mangels Möglichkeit bislang nur dort angewendet, wo es sich um eine möglichst hohe Hygiene drehte, wie in Krankenhäusern, jetzt wurde sie zum Kanon im Städtebau. Ein Wendepunkt auch hier: das Pathologische war jetzt die eigene Geschichte. - Die Korridore der im Krieg untergegangenen Städte führten noch zu etwas. Sie spiegelten das Leben, das religiöse, gesellschaftliche oder nationale Leben, das immer auf ein Ziel ausgerichtet war. Damit sollte es nun ein Ende haben, der Mensch den hygienisch, fast steril abgesicherten Raumschöpfungen anvertraut werden. Man könnte sagen, der Idealismus sei hier in Realismus umgewandelt worden. Zumindest bestand der Versuch dazu. Wie gezeigt wurde, erreichte Willi Schmidt diese Aufgabe des Idealismus erst mit der Verzögerung von einer Generation.

Es gibt eine Stelle im Faust II, die das ähnlich ausdrückt (I. Akt/ Szene "Finstere Galerie"): Faust, der sich 'zu den Müttern' aufmachen soll, ist allerdings, sofern das ausreicht - für den Borchertschen Wachposten in Rußland genügte es nicht - durch seinen Auftrag gegen das völlige Verlorensein gefeit, - wenn auch Mephisto ein wenig lockendes Bild von der Weite zeichnet, die Faust erwarten wird:

"Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;
(...)
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
(...)
Und hättest du den Ozean durchschwommen,
Das Grenzenlose dort geschaut,
So sähst du dort doch Well' auf Welle kommen,
Selbst wenn es dir vorm Untergange graut.
Du sähst doch etwas (...)
Nichts wirst du sehen in ewig leerer Ferne."

Faust antwortet:

"Nur immer zu! Wir wollen es ergründen,
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden."

(Vers 6213 ff.)

Hier wird ein Gegensatz ausgesprochen: das Nichts wird kontrastiert und komplementiert durch das All. Das bedeutet: im äußersten Endpunkt des einen ist der Punkt gegeben, wo es umschlägt ins Gegenteil: All - Nichts / Nichts - All. - Hier angewandt müßte das ergeben: Verlorensein - Sich-Finden / Sich-Haben - Verlorengehen.
Damit besteht die Wahrscheinlichkeit, daß das ewige Nichts bewirke, daß der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen wird. Man könnte auch von Erkenntnis sprechen. - Und hier ist zweifellos der Ort, noch einmal an den Wechsel vom physischen Ich in den intelligiblen Standpunkt zu erinnern ebenso wie an Kleists "Marionettentheater" und wie an Solgers Satz über den Weg der Idee: "Soll sich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, so muß das Bewußtsein in uns wohnen, daß sie dadurch zugleich in die Nichtigkeit eingeht. (...) Der Künstler muß sich bewußt sein, daß sein Werk Symbol ist, daß die Idee nur unter fixierten Begriffen in die Wirklichkeit eingeht, daß sich mithin im Symbol die Idee als reine Tätigkeit auflöst."

(Solger, Vorlesungen über Ästhetik, zitiert nach WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 55 f.)

Das bedeutet, daß ein Mensch im Moment der Verlorenheit durch die Erkenntnis selbst Symbol werden kann. Dieses Symbol findet sich wieder in den Darsteller- und Figurentypen, die Willi Schmidt in seinen Inszenierungen geschaffen und in seine den freien Entschluß begünstigenden Bühnenarchitekturen gestellt hat.
Dieser Wandel aber von der Verlorenheit zur Erkenntnis wurde optisch-szenisch vorweggenommen durch die großen Fehling-Inszenierungen, denen sich PRECIOSA als heitere, verspielte, elegante Variante an die Seite stellt.
Man erkennt aber auf diese Weise auch, daß die Willi Schmidtschen Figurentypen die Fortsetzung und Weiterentwicklung von Fehlings Inszenierungsweise bedeutet. Schon in der Setzung der Chiffre wird dies deutlich: die konzentrierte Chiffre als Vorläufer, so wie das Kunstwerk Vorläufer ist: Vorläufer einer

Entwicklung des Menschen in die Plastik hinein, wie es bereits das Partizip: 'konzentriert' suggeriert. Die konzentrierte Chiffre rückt damit auf in den möglichen Rang eines eigenen Kunstwerks. Darin liegt jedoch auch eine Gefahr, da das Bühnenbild kein Kunstwerk an sich ist, sondern ein Stück abhängiger Kunst; die Chiffre birgt die Gefahr, den Schauspieler überflüssig zu machen, indem sie schon selbst genug ausdrückt.
Das gilt auch für das Requisit, so wie Willi Schmidt es mitunter eingesetzt hat, das zwar nicht den Schauspieler schlechthin überflüssig macht, aber partiell überflüssig machen kann: die Banane für den Affen Rotpeter, das Kopfkissen für Sarah in FAST EIN POET, auch das Kleid in den Farben der Trikolore für Harpagons Tochter in der dritten und letzten Inszenierung Schmidts von Molières DER GEIZIGE, 1978 im Schloßparktheater, Berlin.
Die Chiffre muß also vor dieser Möglichkeit bewahrt werden, dadurch daß sie in Beziehung gesetzt wird: Sie wird in den begehbaren, absoluten Raum gesetzt, der zudem nach dem Schauspieler verlangen soll. Insofern ist es richtig, von konzentrierter Chiffre statt von 'absoluter Chiffre' zu sprechen. ((Die hat Willi Schmidt, wenn man so will, erst in seiner Inszenierung von WOYZECK UND LEONCE UND LENA geschaffen.))

- Auf diesen historischen Vor-Stoß des Theaters in seinem Vortrag über 'Theater und bildende Kunst' hinzuweisen, aber hat Willi Schmidt unterlassen.
- Und Willi Schmidt war doch selbst daran beteiligt gewesen!
- Daß er hier nun nicht mehr darauf hinweist, ist ebenfalls als ein Beleg dafür anzusehen, daß er sich 1956/57 von der Position Fehlings entfernt hat. -

Ganz gegensätzlich zu dieser weiten tiefen Raumkastenbühne sind Fehling und Willi Schmidt in ihrer nächsten gemeinsamen Arbeit, der Inszenierung von Ludwig Thomas MORAL vorgegangen. MORAL wurde ebenfalls im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt inszeniert. Premiere war der 28.9.1941.
Nach PRECIOSA hatte Fehling zusammen mit Traugott Müller Shakespeares "Julius Caesar" inszeniert und hier selbst das Prinzip seiner weiten Guckkastenbühne beschränkt. (F 26 u. 199-202)
Noch weiter geht MORAL, das man als Inversion dieses Prinzips ansehen könnte; denn der weite Raum, der sonst geboten wurde, - jetzt wurde er verweigert und sozusagen g e g e n das Publikum gekehrt, indem man es direkt wie vor eine hohe Wand setzte; - die Bühne war nur sehr wenige Meter tief. Das Relief der rückwärtig abschließenden Wand war belebt und gestaltet; aufdringlich könnte man es - in wertfreier Konnotation - nennen.
Willi Schmidt kommentiert: "MORAL war (...) in Fehlings Provinzen (...) ein kleiner Fisch. - Also er sagte, du mußt dir da was einfallen lassen, es sind drei Interieurs, zweimal bürgerliche Großbourgeoisie und einmal Polizeibüro, und es gibt (...) ja wenig her, wenn man das bei Thoma liest, aber du mußt dir da was einfallen lassen. - Und da ließ ich mir dies einfallen, was er, das war sein ganzes Entzücken, das nannte er den Pergamonaltar des kleinen Mannes."

((Willi Schmidt hat diesen Teil seines Bühnenbildes bei seiner eigenen Inszenierung 1973 im Schiller-theater wiederholt; vgl. BW 136.))

"Eine wunderbare Formulierung. (...) dieses Ungetüm von Kamin (...) das ist ja ein Wohnkamin, da müssen Sie sich vorstellen, daß das im Gegensatz zu dem großen Fehling-Raum war; das (war) nur 2 Meter tief, man konnte sich da kaum drin bewegen, der Wäscher mußte immer um diese Sache herum. Hier, das ist ein Lexikon, dahinter war das ominöse Tagebuch versteckt. Das ist hier so eine törichte Ornamentik, die man damals hatte, das ist leider auf dem Foto nicht so deutlich zu erkennen, eine riesige Hohlkehle, plastisch, und der Kamin hatte zwei idiotische Vasen, mit Akten, Frauenakten als Henkel, und in der Mitte diese Girandole, da, und da war ein riesiger Schreibtisch und da war ein riesiger Sessel dahinter, der hätte dem Papst gut angestanden, und dann war es mit Teppichen belegt usw."

(WS im Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O)

Der mächtige Sessel steht links an der Wand. Daneben ein Durchgang mit pompösem Aufbau. Überall Frauenakte als Plastisken, auch noch die Arme des Leuchters auf dem Kamin sind Frauenakte, sozusagen die Verschleierung des erotischen Bedürfnisses hinter der bildungsbürgerlichen Fassade, so wie es im Stück dann der verfängliche Sittlichkeitsverein ist. Die Hohlkehle, die die Wände in die schwere Kassetten-decke überführt, alles kostbar intarsiert, ist in den Zwischenfeldern mit gotischen Dreiblattmotiven ausgeschmückt. Die Wände sind unten holzvertäfelt, oben mit Renaissance-Stuckornamenten versehen. Die Raumtiefe wird vorne - der Raum ist etwas schräg nach links in die Tiefe geschnitten -, also vor

dem Wohnkamin tatsächlich nur 2 Meter betragen haben, links etwa 4-5 Meter.

Willi Schmidt: "Und das erste Bild war eine Grotte, und diese Grotte hatte ich in Linderhof gefunden bei Ludwig II., der hat sich so eine künstliche Grotte bauen lassen. Und daraus hatte ich einen Wintergarten komponiert, und da saßen die Spießer und spielten Skat, und hier saßen die Damen, das ist ja sehr schön bei Thoma, die sind so getrennt, die Damen kommentieren die Männer, den Macho, Machismus dann, und kommentieren ihn mit weiblicher Tücke. - (...) als Madame de Hauteville war die (Maria) Bard unvergeßlich; und (Walter) Tarrach war der Assessor Ströbel. Und dann sah man durch eine Mitteltür, Glastür, sah man einen Speiseraum. - Das Stück beginnt ja damit, daß die von einem Diner - aber es ist ebenso wahnsinnig, Ludwig II. ist eben genauso ein Wahnsinn, wie es dort ist, um es mal auf eine Formel zu bringen, hier ist es wirklich ein wildgewordener oder größenwahnsinnig gewordener (Spießer), auch in den Proportionen. Schauen Sie, es war ja nicht nur ein optischer Gag, sondern es wurde eine Fassade aufgebaut und dahinter war alles brüchig, alles Pappmaché in den Figuren (...)"

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Es ist also deutlich, daß Willi Schmidt hier - im Gegensatz zu der weiter oben erwähnten SCHMETTER-LINGSSCHLACHT - tatsächlich "im Optischen überspitzt", weil MORAL, zumal in der Fehlingschen Inszenierung, das anscheinend durchaus hergeben konnte.
Das bestätigt auch Karl Heinz Ruppel, wenn er über MORAL sagt: "(...) In den Innenräumen Willi Schmidts, der sich in der Zusammenarbeit mit Fehling als einer der phantasievollsten Bühnenbildner der nachrückenden Generation erweist, erlebt der Zuschauer eine orgiastische Verklärung des zu Ende gehenden bürgerlichen Zeitalters (...)"

(In: Berliner Schauspiel/ Dramaturgische Betrachtungen 1936 bis 1942, Paul Neff Verlag, Berlin/Wien 1943; 265)

Willi Schmidt: "Das ist auch, wenn Sie sich nochmal kurz an das Stück erinnern, ist ja davon die Rede, daß bei dieser Madame de Hauteville, wird ja der Prinz in die Liebe eingeführt. Da gibt es einen wunderbaren Dialog in dem Polizeibüro zwischen diesem Herrn von Schmettau (...) und dem Polizeipräsidenten, und was für eine schreckliche Geschichte, das ist ja eine Dame der Gesellschaft sozusagen, die ein Edelbordell da führt, nicht, und wenn das publik wird, wenn da weite Kreise einbezogen sind, eine Katastrophe. - Ich habe das Stück später hier am Schillertheater selbst inszeniert ((1973)) und vieles davon übernommen, was wir damals erfunden hatten, und da ist mir nochmal deutlich geworden, daß es fast, obwohl es bayrisch ursprünglich konzipiert ist, daß es fast die Qualität einer französischen Komödie hat. - Wir haben ja in Deutschland kaum Komödien, die können Sie an einer Hand abzählen, aber MORAL gehört dazu. Ich habe meinen Schauspielern immer gesagt, ihr müßt so tun, als wenn das von Feydeau wäre oder Labiche (...) und auch mit der Leichtigkeit, der Eleganz, der Diktion, und das haben die dann auch sehr schön gemacht."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Es darf hier erinnert werden an den Eklat, den Willi Schmidt mit seiner Labiche-Inszenierung MIT EINEM FUß IM VERBRECHEN zwei Jahre vorher in Stuttgart erlebt hatte: So waren diese Hinweise auch eine Möglichkeit für ihn, diesen Mißerfolg in neuer Form doch noch zu einem Erfolg für sich zu machen; eine Möglichkeit, die es später mit SAVANNAH BAY für Willi Schmidt nicht gegeben hat.

Willi Schmidt fährt fort: "(...) der Grund wurde damals gelegt; und auch da muß ich nochmal sagen: das in der Nazizeit zu machen, ist wiederum eine Unverschämtheit, da gab es doch keine Amoralität, nicht! Und das muß man wirklich in diesen Zusammenhängen sehen.
- Und das ist das Polizeibüro, ja, - das sieht ja wunderbar geordnet aus, lauter unbearbeitete Sachen, unabgeschlossene Fälle, das sieht ja wahnsinnig aus, es sieht so aus wie in einem Laden, wo die Tuchballen herumliegen - das sind alles Aktenstöße, und diese kleinen Fähnchen - das ist natürlich schon Wahnsinn -, nicht wahr, das hat schon was von Kafka. - Hier oben, das ist so eine Art Oberlicht, was auch dem anderen Raum noch Licht gibt; aber es hat noch nicht ausgereicht, das Regal; damit es höher kommt, muß man das Fenster wieder halb verdecken. Also das sind so Details, die Fehlings ganzes Entzücken waren. Wenn er das dann sah, das war so ein Grundeinfall, und wenn man den wirklich bis ins liebevollste Detail weiterverfolgte, dann war es sein ganzes Entzücken."

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Und abschließend noch einmal zum Bild mit dem "Pergamonaltar des kleinen Mannes" und dem Beermannschen Wohnzimmer: "Ich weiß noch, daß er, da sieht man oben das Gesims, und das ist kostbar ausgeführt, und er sagte: 'Weißt du, was wir machen? Das ist nach der Pause, und da geht der Vorhang auf und da ist erstmal gar nichts - und wir zeigen diesen Raum und dann wollen wir mal sehen, was passiert.' Und was passierte? Der Raum bekam Applaus. Und da hat er mich so triumphierend angekuckt und gesagt: 'Siehst du, der Wäscher kommt noch früh genug ((auf die Bühne))' 'Da muß man mal auf diesen Burschen aufmerksam machen! Jetzt geht der Vorhang auf und boing!' Wenn Sie sich vorstellen, daß das zwei Meter tief nur war und man unmittelbar davorsaß!"

(Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

So weit Willi Schmidt aus der Erinnerung an diese zweite Arbeit mit Jürgen Fehling: MORAL.

- Wirft man einen Blick auf die Ausstattung, wie sie Willi Schmidt für seine eigene Inszenierung 32 Jahre später entworfen hat (BW 136), so ist zu erkennen, daß sie von ihrer Schärfe einiges verloren hat: Der Wintergarten wird zu einem leicht gerundeten Zimmer vereinfacht, dessen Wände mit zierlichen Baumgewächsen, wie Weinlaub in einer ägyptischen Grabkammer, bemalt wurden, zwischen und unter denen Bergketten erkennbar sind, allerdings fahler, sozusagen verwaschener in der Farbe, als würden sie in der Ferne zurücktreten. Es hat etwas sehr Zierliches, Renaissancehaftes, fast tauglich für Gestalten eines Botticelli; man könnte sich auch an fernöstliche Farbholzschnitte erinnert fühlen.
Vergleicht man mit der Ausstattung von 1941, ist zu sehen, daß allerdings auch der Wintergarten schon ein gerundeter Raum war; die größte Tiefe zur Rampe liegt an der Stelle, wo die Tür sich in das dahinter liegende Zimmer öffnet. Das ist 1973 ebenfalls so, nur mit dem Unterschied, daß die Haupttür von Willi Schmidt nun deutlich aus der Mittelachse nach rechts versetzt ist, also der Raum nicht symmetrisch ist. Das Muster der Türfüllungen scheint Willi Schmidt ebenfalls beibehalten zu haben. Links am Rand der Bühne hat Schmidt 1973 noch eine einfache zweite Tür eingebaut, vielleicht um auch hier die Heimlichkeit und Hintertreppe anzudeuten wie in der SCHMETTERLINGSSCHLACHT, 25.4.1941.
Man erkennt übrigens auch 1941 Laub auf die Wände gemalt, die Qualität der Fotografie ist aber sehr eingeschränkt, das hier tatsächlich Efeu- oder Weinlaub darstellt. Dazu hat Schmidt aber vollplastisches Laub eingesetzt, das sich wie in Girlanden durch den ganzen Raum zieht, als seien es lauter Tarnnetze – ((also beinahe ein militärisches Requisit)).
Es ist gut denkbar, daß Willi Schmidt 1973 d i e Dekoration verwirklicht hat, die er 32 Jahre früher schon lieber verwendet hätte, als käme sie seinen eigenen ästhetischen Vorstellungen näher. Denn verändert ist auch das Amtszimmer der Polizei. Sein neues Bühnenbild hat den städtischen Charakter verloren; bayrisch-dörflich wirkt es jetzt. Dabei nicht wie etwa für den "Zerbrochenen Krug", ((auf den sich das "dörflich", nicht das "bayrisch" bezieht)), sondern reinlich, geschmackvoll, mehr an einen Wohn- als einen Amtsraum erinnernd. Nichts mehr von übervollen Borden und unerledigten Fällen: 'von Kafka' nichts mehr. - Hier steht nur e i n Regal, und es sieht so gepflegt, wohlproportioniert und fein aus, ein Möbel für eine bürgerliche Wohnung, vor allem durch den Chippendale-Giebel; er hätte bei Willi Schmidt privat gut stehen können.
Die Anordnung der Räumlichkeiten ist von Schmidt genau umgedreht worden: jetzt befindet sich die Zeugen-Schranke links. Der Raum ist viel größer als noch bei Fehling. Hinzu kommt noch der Vorraum. Dort weist dieses Bild a u c h die größte Bühnentiefe auf. Die Tür zum Vorgesetzten befindet sich jetzt rechts. Das Bühnenbild gibt aber nur einen Blick in dessen Vorraum.
Auch das 3. Bild, das Beermannsche Wohnzimmer, ist verändert, wenn auch in der Grundstruktur der Ausstattung von 1941 noch am verwandtesten. Unübersehbar ist auch hier der große Wohnkamin. Der Konsolaufbau ist allerdings etwas schlichter, weniger auskragend; die 'Pergamon-Assoziation' ist dadurch zurückgenommen. In der Mitte räkelt sich nun noch eine weitere nackte Frauenfigur und setzt die Linie des Leuchters, der sich im wesentlichen an die Vorarbeit von 1941 hält, in der Vertikalen fort.
Beibehalten ist auch die Proportionierung des Raumes, daß der Kamin der Rampe sehr nah kommt, während das Zimmer sich nach links hinten noch etwas in die Tiefe ausdehnt, wo wieder die Tür zum Nebenzimmer plaziert wird. Die Dekoration hat an Schwere verloren: es fehlt die Kassettendecke, es fehlt die Hohlkehle mit den gotischen Dreiblättern zwischen den Tragbalken, es fehlen die Renaissance-Kartuschen; die Kante ist gradlinig, klassizistisch, so auch die Supraporte, links. Der ganze Raum wirkt - verglichen mit der ursprünglichen Ausstattung - etwas steril (= unfruchtbar). Neu sind: an der Tür links die Stoff-Draperien und der Baldachin-artige Einbau rechts, der bis fast ganz an die Rampe reicht und damit die Wirkung des Wohnkamins relativiert. Seine Oberkante, zur Decke hin, ist in Kassetten-artige Felder eingeteilt (wie der Abschluß eines Karussells); darunter drapiert mit dem Stoffmotiv, dem hier schon nachgegangen wurde.
Willi Schmidt hatte erzählt, er habe seine Schauspieler dazu angehalten, das Stück wie eine französische

Komödie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu spielen; vergleicht man seine Ausstattungen für PARISER LEBEN (BW 52; Heft Juni 1947 der "Dramaturgischen Blätter", Berlin, 24/25; Werkkatalog) mit MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN (BW 143, 154/155), WECKEN SIE MADAME NICHT AUF (BW 156) und schließlich mit SAVANNAH BAY (BW 166/167), wo Willi Schmidt mit Drapierungen üppig umgeht, mag man den Grund für diese Draperien hier genau darin liegen sehen. --- In Willi Schmidts Bühnenraum für das 3. Bild von MORAL (1973) kann man auch noch seine Vorliebe für schlanke, überlängte Senkrechten erkennen, da er sie als Stützen seines Baldachins verwendet; - so übrigens auch in MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN (BW 143/154).
Diese überschlanken Stützen verwendete Willi Schmidt bereits in seinem Bühnenbild zu Kotzebues DIE BEIDEN KLINGSBERG (Premiere 13.12.1941; Regie Ulrich Erfurth). Die Draperien, die auch hier zu finden sind, treten gegenüber den schlanken Stützen zurück, wirken blockhaft, wie ein einziges Bauteil. Hier schafft Willi Schmidt einen in der Mischung aus Vertikalen und Horizontalen angenehm ausgewogenen Innenraum - obgleich die Längskerben in der Wand, die das Gestein rustizieren, eigentlich Merkmal von Außenarchitektur sind. Es könnten auch Kerben in einer Holzverkleidung sein; hätten dann etwas von Blockhaus und wären damit auch wieder möglich für Innenräume.

Ein Jahr später hat Willi Schmidt im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Schillers/Picards DER PARASIT (Premiere 28.12.1942; Regie Karl Heinz Stroux) ausgestattet. (BW 55) Willi Schmidt baut hier einen eleganten, klassizistischen Raum, der, Willi Schmidts Vorliebe entsprechend, etwas asymmetrisch, leicht aus der Zentralperspektive nach links gerückt ist. Auch das ein Zeichen für sein Bestreben, zu differenzieren und schon gar zu entmonumentalisieren; - wenn man so will: schon hier anti-Fehlingsche Räume.
Man erkennt die Achsverrückung schnell, wenn man den wulstigen Mittelpunkt des Deckenabschlusses vorne als Linie sich nach hinten fortgesetzt denkt und dann auf die leicht nach links versetzten beiden, wieder sehr schlanken, korinthischen Pilaster in der Mitte der Rückwand stößt. Durch solche Verrückungen erhält der Raum seine eigentümliche Spannung und bleibt interessant.
Ähnlich verfährt Schmidt an den beiden Schmalseiten des Raumes, die sozusagen aus zwei Modulen bestehen, einem schmaleren und einem breiteren, die Schmidt in der Abfolge über Kreuz verwendet: linker Hand erst das schmale mit einer Tür darin, dann das breite als mit Stofftapete verkleidetes Wandfeld; rechter Hand dagegen die Tür im breiten, mit Supraporte prächtig ausgestatteten Modul, dann, im schmalen, das Wandfeld.
Ähnlich ausgewogen werden auch die Möbel: links der zweiseitige Paravent; in der Mitte vier Stühle: als Gruppe leicht nach links versetzt; rechts der Schreibtisch des Ministers, überhöht durch die breite Tür mit Supraporte (die der gegenüberliegenden, schmaleren fehlt; die hat an dieser Stelle ein tapeziertes Wandfeld). - Der Eindruck von Überhöhung, von Thron und Baldachin kommt auch noch dadurch zustande, daß diese Tür hinter dem Schreibtisch deutlich höher ist als die ihr gegenüberliegende; sie hat etwas von Triumphbogen.
Die Proportion der kleineren Tür linker Hand ist etwa halb/halb: also die Hälfte der Raumhöhe wird der Tür gegeben, die andere Hälfte dem Wandfeld darüber; die Tür hinter dem Schreibtisch dagegen steht im Verhältnis zur Supraporte darüber etwa 2 : 1 oder 3/5 : 2/5.
Zudem ist das Wandfeld in der gleichen hellen Farbe wie die Tür und geschmückt mit einem Girlandenmotiv/Feston, das in seiner Grazilität an pompeianische Raumausstattungen erinnert - der Raum insgesamt ist elegant, aber nicht grazil, dazu ist er zu schwer -, und bedeutet damit eine festliche Erhöhung.
Hinzu kommt in der Gesamtwirkung der Paravent gegenüber, der nicht ganz so hoch wie die schmalere Tür ist, aber doch ziemlich voluminös wirkt und so seiner Seite noch eine zusätzliche Schwere verleiht.
Durch die etwas rustikale Behandlung der beiden Innenseiten des Proszeniums hebt sich die feine, aristokratische Innenausstattung des Raums (dahinter) besonders hervor.
Schließlich arbeitet Willi Schmidt auch mit dem l e e r e n Raum: in diesem Fall mit dem größeren Abstand zwischen den 4 Stühlen und dem Schreibtisch als zwischen der Gruppe der Stühle und dem Paravent. Der ganze Raum bekommt durch diese Verrückung eine Horizontalbetonung und damit sein Gewicht; jedoch auch den Eindruck von Weitläufigkeit.

Willi Schmidt hat sozusagen ein doppeltes Kreuzsystem gelegt: Das der beiden Schmalseiten wurde bereits aufgeschlüsselt. Hinzu tritt aber noch ein Diagonalkreuz, das von den Schmalseiten zur etwa doppelt so langen Rückwand gebildet wird. Diese Rückwand ist, das wurde bereits erwähnt, ebenfalls leicht asymmetrisch: das mit Tapete verkleidete Wandfeld etwas breiter als die von Doppelpilastern eingefaßte Tür. Die ist zusammen mit ihrer Supraporte (ebenfalls mit Festons geschmückt) höher, so daß sie mit der prächtigen Tür an der rechten Seitenwand korrespondiert; ebenso wie die linke Seitenwand mit dem Tapetenwandfeld der Rückwand eine fast unsichtbare Verbindung eingeht. - So werden zwei sich diagonal kreuzende Beziehungslinien gebildet, deren Schnittpunkt, darin nicht zuletzt zeigt sich die Kunstfertigkeit Willi Schmidts, genau in der Mitte der Bühne liegt.

"Erst wenn man erkannt hat", schreibt Willi Schmidt in seinem Aufsatz "DIE DRAMATURGISCHE FUNKTION DES BÜHNENBILDES", "daß jeder Stuhl auf der Bühne ein dramatisches Kraftfeld ausstrahlt, daß er deshalb auf den Zentimeter genau stehen muß, wenn er seine mitspielende Rolle erfüllen soll, erst dann kann man anfangen, von Atmosphäre und Stimmung des Bühnenbilds zu sprechen."

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 21)

Hier, beim Bühnenbild zum PARASIT, wird das nachvollziehbar.

Die letzte Ausstattung, die Willi Schmidt vor Kriegsende schuf, war die für Friedrich Schillers DIE RÄUBER, im Staatstheater am Gendarmenmarkt. Es war die letzte Premiere eines Theaterstücks d o r t überhaupt. Denn 1984 wurde das Schinkel-Gebäude von der damaligen DDR-Führung als Konzerthaus, als Gegenstück zur West-Berliner Philharmonie von Hans Scharoun, nach langjähriger Restaurierung, wiedereröffnet. Willi Schmidts Ausstattung für DIE RÄUBER ist deswegen interessant, weil Willi Schmidt hier das Prinzip der Fehling-Bühne abgewandelt hat. Traugott Müller war, wie bereits erwähnt, am 29. Februar 1944 gestorben, und die Versatzstücke, die Schmidt auf der Bühne verwendet, machen den Eindruck, als habe er Traugott Müller ersetzen sollen oder wollen. Das wurde auch von der Kritik bemerkt.
Willi Schmidts Bühnenbild für DIE RÄUBER besteht aus mehreren Gebilden, die aus einem rechtwinkligen Dreieck bestehen, das auf ein schmaleres Rechteck gesetzt wurde, so daß die nach unten laufende Spitze des Dreiecks nicht mehr sichtbar ist, sozusagen im Dreieck aufgeht. Die Gebilde sehen ein bißchen wie überdimensionale Strandkörbe aus; allerdings sind sie vorne geschlossen. Die Kritik bezeichnete diese Gebilde teils als "Quader(n) (...) die keinerlei reale Vorstellung übermitteln", teils als "graue Mauerpfosten, über denen die Tragbalken aufragen, so daß man an riesige Galgen erinnert wird."

(Berliner Morgenpost, Ludwig Brunnhuber / Völkischer Beobachter, Richard Biedrzynski, beide: 27.6.1944)

Aus den Kritiken geht hervor, daß es sich um eine besondere Premiere am Gendarmenmarkt gehandelt hat und daß sich das Publikum dieser Besonderheit selbst bewußt war (und diese durch sein Verhalten selbst noch bestätigte und mit herbeiführte). Bruno E. Werner schreibt für die Leipziger Neuesten Nachrichten: "Als Gustaf Gründgens in der Rolle des Franz Moor zum erstenmal wieder seit langer Zeit die Bühne betrat, wurde die Vorstellung von minutenlangem Beifall unterbrochen."

Und am Ende heißt es noch: "Nur mit Mühe konnte zum Schluß die begeistert applaudierende Jugend zum Verlassen des Theaters veranlaßt werden.

(LNN, 27.6.1944)

Im 'Völkischen Beobachter' war zu lesen: "Es gibt Beifallsstürme, die stets die ereignisvollsten Aufführungen dieses Hauses begleitet haben."

(Richard Biedrzynski, 27.6.1944)

Kurze Anmerkung: Auf dem Theaterzettel der Premiere vom 24.6.1944 wird als Regisseur Gründgens genannt; das bestätigt auch der Katalog zu dessen 80. Geburtstag aus Düsseldorf, der aber als Monat erst den '7.' nennt.
- Im "Bühnenwerk" wird im Anhang als Regisseur 'Karl Heinz Stroux' genannt, das Datum erscheint jedoch richtig.
- Im Buch zur Ausstellung zu Gründgens' 100. Geburtstag, von Dagmar Walach, wird das Datum im Text richtig wiedergegeben, nämlich mit 'P: 24.6.1944', im Anhang jedoch wieder falsch: um den einen Monat wieder verschoben.
Das widerspricht nicht nur den Kritiken, die meist am 27.6.1944 veröffentlicht wurden, sondern auch dem bekannten Brief des Reichstagsabgeordneten Dr. Hans Fabricius an Gustaf Gründgens vom 30.7.1944, der darin angibt, die Aufführung – "(...) vielleicht die beste Räuberaufführung, die ich je gesehen habe" - am 14. Juli besucht zu haben.
- Der gleiche Fehler wie bei Dagmar Walach findet sich auch in Peter Michalziks rechtzeitig ebenfalls zu Gründgens' 100. Geburtstag erschienenem Buch "Der Schauspieler und die Macht", 1999: im Text erscheint das Datum richtig, im Anhang wieder auf den Juli versetzt.

Wahrscheinlich wird hier seit Jahrzehnten falsch abgeschrieben, denn schon im Anhang von Curt Riess'

vielgelesener Gründgens-Biographie wird das Datum falsch angegeben mit: "24.7.1944/ Franz und Inszenierung".

Definitiv sei noch einmal festgestellt: Daß die RÄUBER-Inszenierung Premiere am 24.6.1944 hatte und daß Gustaf Gründgens ihr Regisseur gewesen ist.

Diese RÄUBER-Inszenierung wurde von Gründgens sehr auf das Wort gestellt.

Im 'Völkischen Beobachter' heißt es dazu: "Gründgens spielt das Stück aus seiner elementarsten Substanz heraus, aus dem Sturm und Drang des Wortes. Er gibt auch die Räuberszenen ohne Statisterie und benutzt dazu einen fast leeren Bühnenraum, der die böhmischen Wälder nur mit einem schattenhaften Dunkel umgibt und mit ein paar kahlen, wie zersplitterten und abgeholzten Baumriesen umstellt."

(Dr. Richard Biedrzinsky, Der Völkische Beobachter, 27.6.1944)

Hier wird die Übereinstimmung von Sprachbehandlung, Spiel und Szene deutlich. - Es heißt weiter: "Die Schloßszenen, die Willi Schmidt entwarf, zeigen einige wenige graue Mauerpfosten, über denen die Tragbalken aufragen, so daß man an riesige Galgen erinnert wird."

Die Assoziation an Galgen, die schon eingangs zitiert wurde, ist insofern passend und nachvollziehbar, als einer der treuesten Räuber, Roller, mit einigem Aufwand vom Galgen gerettet wird; der Galgen im Stück also eine nicht unwesentliche Rolle spielt, auch latent als ständige forensische Bedrohung der Räuber.
Bruno E. Werner beschreibt das Bühnenbild von Willi Schmidt so: "(...) begnügte sich mit sparsamster Andeutung. Sechs oder sieben verschiebbare Türme und Gebälkhauben dienten zur Andeutung des Moorschen Schlosses und erzeugten in anderer Aufstellung den Innenraum."

(Leipziger Neueste Nachrichten, 27.6.1944)

In BW 48 sind maximal 5 dieser Gebilde zu erkennen, deren Vorderseite raumübergreifend gestaltet ist, in sich Raum einschließen kann und damit vergleichbar ist mit der Bühne, die Fehling mit Traugott Müller für die Shakespeare-Inszenierungen von Richard III. und II. geschafften hat und wie sie auch PRECIOSA aufweist: Also der variable Raum einschließende, das Bühnengehäuse voll ausfüllende Kasten, der die Variabilität des Bühnenhauses, die eine technische u n d räumliche ist, ästhetisch abwandelt und weiterentwickelt; d e r wird hier durch diese Gebilde erzeugt, wenn seine angeschrägten Innenseiten nach innen gekehrt sind und einen tiefen und langen oder einen kurzen und breiten Raum umschließen.
Für andere Räume werden diese Strandkorb- oder Galgengebilde entweder mit ihren Innenseiten nach außen gewendet, so daß diese für den Zuschauer nicht mehr sichtbar sind und Innenräume nur noch durch deren glatte und gerade, wandartige Rückseite gebildet werden. Eine andere Möglichkeit ist die Kombination von Innen- und Rückseite, beide nach innen zeigend: dann, wenn zwei gegensätzlich gestellte Gebilde aneinandergesetzt werden, ergibt sich eine Nische; so nutzt Willi Schmidt diese Raumkörper zum Beispiel in der Gartenszene zwischen Franz und Amalia (III/1, IV/4) wie eine Laube.

"Die Böhmischen Wälder", so Bruno E. Werner fortfahrend, "waren mit wenigen kahlen Stämmen charakterisiert, der Bühnenraum lag im Dunkel, die Szene im Scheinwerferlicht."

(L.N.N., 27.6.1944)

((Das erinnert an Fehlings Inszenierung von Grabbes "Don Juan und Faust", wenn auch weniger anmutig.))

Willi Schmidts Skizzen der Düsseldorfer Aufführung nach standen links und rechts der Bühnenmitte dicke Laubbäume; ihre kahlen Äste in die Bühnenmitte streckend, dort zersplittert und abgebrochen; um die Mitte gruppiert einige Steinbrocken; die Beleuchtung traf nur wie ein Kegel die Mitte der Bühne.

In der 'Nachtausgabe' heißt es: "Willi Schmidt schuf das symbolisierende Bild der Bühne."

(O.A., 27.4.1944)

Das ist noch einmal ein Beleg dafür, daß die Gebilde, die Willi Schmidt sich ausgedacht hat, schwierig in

e i n s zu fassen sind; Gebilde, die gleichermaßen etwas von Wand und Decke haben, aber auch für sich selbst betrachtet, wie Monolithen angesehen werden können. Diese Definitionsschwierigkeit begegnet dem Leser auch in der Kritik der 'Morgenpost', behauptet aber gleichzeitig noch einmal die Kongruenz zwischen Regie und Szenengestaltung: "Der Weite und Spannkraft des Schillerschen Sprachraumes entsprechen die Bühnenbilder von Willi Schmidt. Die Bühne öffnet sich in riesige Tiefen, ist von hohen Quadern ausgefüllt, die keinerlei reale Vorstellung vermitteln. Die Böhmischen Wälder, worin die Räuber hausen, sind nur durch einige riesige Stämme angedeutet. Die Belichtung der Szenen wird zum Wesentlichen. Die kühne Konsequenz der Abstraktion erlaubt der Phantasie des Zuschauers freien Auslauf, läßt das dichterische Wort - von Gründgens dynamisch reich gestuft und erhitzt - wie schwirrende Pfeile sichtbar und fühlbar werden."

(Ludwig Brunnhuber, Berliner Morgenpost, 27.6.1944)

Willi Schmidt hat oft, wenn er über das Bühnenbild, seine dramaturgische Funktion und damit seine Aufgabe, den geistigen Raum des Stückes ins Optische zu übersetzen, gehandelt hat, darüber gesprochen, daß die Böhmischen Wälder in DIE RÄUBER ganz anders aussehen müßten als der Ardenner Wald, den sich Shakespeare für WIE ES EUCH GEFÄLLT vorgestellt hat: "(...) das können nicht die gleichen, wohlmöglich naturalistisch gebildeten Nachahmungen von Baumstämmen, Felsen und Buschwerk sein, mühsam hergestellt aus Latten, Leinwand, Kaschiermasse. 'Die Böhmischen Wälder' sind letzte Zuflucht von marodierenden Studenten, die ihrer Gesellschaft Fehde angesagt haben, die, mit ihrem Hauptmann Moor zu sprechen, 'aus dem Kreise der Menschheit getreten' sind und sich zu einem 'schrecklichen Bund' vereinigt haben, den nur Ausweglosigkeit eingeht, 'wenn ihn nicht eine höhere Weisheit gestiftet hat.' Und der warnende Nachsatz, von Karl an Kosinsky gerichtet, lautet: 'Man kann sich täuschen - glaube mir, man kann das für Stärke des Geistes halten, was doch am Ende Verzweiflung ist' (...)
Mit der Szenenanmerkung allein ist also wenig gewonnen (...) d i e s o r g f ä l t i g e L e k t ü r e d e s T e x t e s ergibt wertvolle Hinweise auf die Gestaltung des Szenenraums: die 'Böhmischen Wälder', - ein bedrohendes, undurchdringliches (...) befestigtes Höhlensystem, - ein 'Ratten-Nest' nennt der Pater dieses als Zuflucht dienende Dickicht."

(WS, Der szenische Raum als Studienobjekt, in: Information 4/80, Mai 1980, 6. Jgg., hg. v. der Presse- und Informationsstelle der Hochschule der Künste Berlin/Im Auftrage des Präsidenten der HdK Berlin; 12// Die Sperrung wurde erst hier unternommen.)

So Willi Schmidt 36 Jahre später. Vieles davon findet sich schon im Staatstheater verwirklicht. Inwieweit aber seine Unterscheidung haltbar ist oder nicht vielmehr unter Kapitel "V.: Verkennungen" hätte angesprochen werden müssen, wird an Willi Schmidts WIE ES EUCH GEFÄLLT - Ausstattung, 1964, untersucht werden.

- Zurück zu DIE RÄUBER, 1944: Durch den Kritiker der Zeitung 'Das Reich' kann man erfahren, daß die karge Ausdrucksstärke des Willi Schmidtschen Bühnenbildes durch einen Zufall unterstützt wurde: "Wie innerer Impuls und ordnende Idee von Regie und Darstellung das Schauspiel in eine unmittelbare Wirkung rückten, tat es auch das Bühnenbild von Willi Schmidt. Fünf (!) gedrungene weiße Stümpfe von massigen viereckigen Säulen bilden, in immer neue Stellungen gerückt, die Interieurs des Moorschen Schlosses. Mit bizarren toten Ästen greift der böhmische Wald in jede dieser Szenen, der Wald, den acht oder neun riesige, dunkle, drohende Stämme bilden. Nur die Schenke ist eine Scheune aus dünnen Latten, ein Paukboden, an dessen Wand Fechtkörbe und Floretts hängen. Einige Teile dieses geistvoll vereinfachenden Bühnenbildes sind kurz vor der Premiere verbrannt. Aber das Bühnenbild Willi Schmidts hat dieser nicht spürbar werdende Verlust vielleicht nur in seiner ursprünglichen Anlage vertieft, weil hier das leichteste Gepäck der Illusion mitgenommen wurde."

(O.A., 27.6.1944)

Auf den Fotos in BW 48 lassen sich die ins Bild drängenden, toten vielleicht, jedenfalls unbelaubten Äste kaum erkennen; was da im oberen Bildrand zu erkennen ist, erinnert eher an die angesetzten Strohdächer einer Weihnachtskrippe. Aber auf den Düsseldorfer Skizzen, wo Willi Schmidt sein Bühnenbild auch in diesem Punkt wiederholt hat, sind diese lastenden Äste deutlich zu erkennen.

- Liegt die Parallele zu Traugott Müller aber nur in der Grundkonzeption der Bühne oder läßt sie sich auch im Detail nachweisen?

In der "Nachtausgabe" hieß es: "Willi Schmidt schuf das symbolisierende Bild der Bühne."

(o.A., 27.4.1944)

In der Kraft und Ausdrucksstärke liegt zweifellos eine Parallele zu Traugott Müller hier, nämlich durch den archaischen und somit kraftvolleren Charakter der Willi Schmidtschen Bühnengebilde. Max Geisenheyner hat ausdrücklich auf die Parallele zu Traugott Müller hingewiesen: "Willi Schmidt als Bühnenbildner hat das im Sinne Traugott Müllers sehr persönlich gelöst. Man erblickt ein halbes Dutzend hoher viereckiger, massiger weißer Mauertürme, deren jeder mit einem balkigen Holzgerüst gleich einer Kapuze bedeckt ist. Diese Pfeiler beherrschen szenisch den Abend und begleiten in ihrer Monumentalität (!) das Titanische der Dichtung. Das Spinett, auf dem Amalia spielt, steht auf seinen schlanken Beinen wie ein Schmetterling vor den gewaltigen Pfeilern."

- Die offenbar, muß man zur Kenntnis nehmen, größer und wuchtiger wirkten, als man es auf BW 48 zu erkennen vermag. -

"Den Wald bilden starke, die Bühne überragende, blattlose Äste, gereiht um eine Baumsäule. Bleiche Zweige greifen wie Gespensterhände in die Handlung."

(Kölner Zeitung, 27.6.1944)

Traugott Müller ließ in "Richard II." einen schlangenhaft gebogenen, starken Ast von oben in sein weites und tiefes Bühnenbild hineinragen (F 18). Und ein "balkiges Holzgerüst", das beiträgt zum Eindruck der Monumentalität und Titanenhaftigkeit, das ist eine nachweisbare Vorleistung Traugott Müllers: in seiner Ausstattung zu Schillers "Maria Stuart" beispielsweise, die Lothar Müthel in der Spielzeit 1936/37 am Staatstheater (mit Käthe Dorsch in Titelrolle) inszenierte, verwendete Traugott Müller ebenso schwere und starke Holzbalken, um ein Schrägdach stützen zu lassen.

Zur Unterscheidung beider Bühnenbildner darf aber nicht übersehen werden, daß Willi Schmidt nicht zu dem kühlen Titanismus Müllers neigte; die Gefahr von Disney besteht für Willi Schmidt nicht; seine RÄUBER-Ausstattung dagegen ist etwas trocken und ein wenig spröde. Und noch etwas anderes ist wichtig festzustellen, weil es einen großen Unterschied bedeutet, gegenüber Traugott Müller womöglich als Neuland zu bezeichnen ist: etwas jedenfalls, was dann 1969 zur Doppelvariablen gewandelt in WOYZECK UND LEONCE UND LENA wieder vorkommen wird: Willi Schmidt verband in seinem Bühnenbild den Raumkasten und die konzentrierte Chiffre i n e i n s .

Der Applaus am Anfang der Aufführung, als sich Paul Wegener als Alter Moor, "hochaufgereckt, mit wallender Perrücke", und "in einiger Entfernung von ihm der schmale, einfach gekleidete Franz" des Gustaf Gründgens "vor dem Halbkreis der plumpen Quadern" gegenüberstehen, kommt nach Ansicht Geisenheyners nicht nur durch die Begeisterung für diese beiden Schauspieler zustande, "sondern zweifellos kam der Applaus auch aus dem instinktiven Empfinden, daß hier etwas Neues gestaltet werde, und daß man es mit aller Kraft von vornherein begrüßen müsse."

(Kölner Zeitung, 27.6.1944)

Dieses Neue muß in der gedrängten Sprache gelegen haben, die sicherlich expressiv war - ausdrucksstark, kaum aber expressionistisch - wo sich die Ausdrucks stärke also verselbständigt hätte; der Stil dieser Aufführung lag in den monolithisch hingestellten Figuren ((der Bühnenbilderfindung Willi Schmidts entsprechend)). Die Räuber der Räuberbande waren selber nicht individuiert.

B.E. Werner schreibt: "Die visuellen Andeutungen auf der Bühne blieben in einem Sepiaton, wie die Kleider der Räuber, aus denen die Regie keinerlei individuelle Typen gemacht hatte, so daß es eine namenlose Gemeinschaft blieb, wie eine Kompanie grauer Stummsoldaten."

(L.N.N, 27.6.1944)

Wie weit in der letzten Bemerkung eine Anspielung auf die damalige Gegenwart steckt, darüber könnte nur spekuliert werden. - Max Geisenheyner aber, der den Vergleich zu Traugott Müller aussprach, relativiert diesen Hinweis jedoch, indem er sagt: Willi Schmidt habe seine Aufgabe dabei "sehr persönlich gelöst." - Andererseits: Wie sollte das Persönliche erkennbar sein, stände ihm nicht ein bekannter

Typus gegenüber? - Es gibt Zierlichkeiten an seinem Bühnenbild, die Traugott Müller kaum gewählt haben würde. In BW 48 ist das am oberen Bild, der Gartenszene, zu erkennen. Ein filigranes Rosenspalier und die doldenartigen Pflanzen an der Seite links und im Hintergrund hätten kaum von Traugott Müller stammen können.
Es fehlt auch den 'Quadern', um es noch einmal auszusprechen, die Note, die als Schritt auf dem Weg zur Disneysierung benannt wurde; und dagegen - vergleicht man das mit Müllers Ausstattung für "Richard II." - sind sie zu glanzlos, zu stumpf oder, wie schon gesagt wurde, zu spröde; man käme nie auf die Idee, sie könnten etwa bereits aus Plastik sein ((hier als Vorzug gesehen)).

Gerade in dieser Kargheit, Sprödnis, grauen Trostlosigkeit und Unnachgiebigkeit mag das Neue gelegen haben, das Max Geisenheyner in der ganzen Inszenierung angelegt sah und das zu erkennen er dem Berliner Publikum schon a priori zutraute. - Das erinnert daran, was Günther Rühle über die Spätformen des NS-Dramas, dem Versuch jedenfalls, ein solches zu schaffen, geschrieben hat: "Die Kriegsjahre waren geprägt von einem Erstarrungs- und Aushöhlungsprozeß der Individualität, von der Aufzehrung aller Farben. Das schlug sich im Drama nieder. Individualität, Natur und Menschen sind hier verloren. Die Spätformen der Tragödie sind Spiegelbilder der Überanstrengung (...) unelastisch, unmenschlich, abstrakt, hohl und starr im Vers, aber vom Pathos des Willens, der abgerungenen Leistung getragen; ein steinerner Monumentalismus."

(Günther Rühle, Zeit und Theater, a.a.O., Bd. V, 60)

Alfred Mühr, seit 1934 künstlerischer Beirat von Gründgens am Staatstheater, versuchte diese Zeit auf folgende Weise zu kennzeichnen: "Was sonst im großen Rausch des Theaters mit Dekorationen, Licht, Farbe, Kostüm die Phantasie des Zuschauers erregte, das erreichte in diesen besonderen Klassiker-veranstaltungen aus dem Notbehelf einer geistig und politisch abgründigen Zeit die fast zeremonielle Strenge des Stils, die Feierlichkeit aus der Schlichtheit und äußerlichen Unabhängigkeit der Mitwirkenden bis zu jener Höhe der sprachlichen Meisterschaft und theatralischer Könnerschaft, die diese Darstellung auszeichnete. Aus dem Schwanengesang des Theaters wurde ein Aufruf für einen neuen Anfang. Aus der Kargheit der Mittel wurden eine Tugend und ein neuer Stil, aus dem Wesentlichen wurde der Aufbruch in revolutionäre Bezirke der Bühnenkunst."

(Alfred Mühr, Großes Theater - Begegnungen mit Gustaf Gründgens, Berlin 1950; 144)

Dieser Passus bezieht sich zwar zunächst auf die Rezitationsabende, die nach der Schließung der Theater noch im September durchgeführt werden durften - darunter am 26. und 27.9.1944 zwei Schillerabende, an denen auch Passagen aus DIE RÄUBER vorgetragen wurden; doch scheint es nicht zu weit-gehend zu sein, das Neue, was Mühr in diesen letzten Äußerungen des Staatstheaters sieht, auch bereits auf die Inszenierung der RÄUBER kurz davor zu beziehen. Diese Wandlung weg vom Dekorativen, am Staatstheater bisweilen sogar Pompösen, - zu einem ernsten, schlichten, fast kargen Ausdruck kann man übrigens auch am Film jener Zeit ablesen, wenn man an "Unter den Brücken" denkt, den Käutner 1944 gedreht hat; ein nachdenklicher, stiller, fast melancholischer Film, der eine Heiterkeit, wenn überhaupt, nicht mehr aus Überdrehtheit bezieht, sondern aus der Ruhe heraus. Diese Neue, Karge, den Niedergang Sehende, den Untergang schon mehr als Ahnnde kann man in Willi Schmidts Ausstattung für DIE RÄUBER bereits erkennen. Diese Inszenierung bekommt dadurch fast den Rang eines Menetekels - wenngleich in schwächerem Maße als die "Richard III." -Inszenierung Jürgen Fehlings, die den Eindruck macht, vielleicht zu unrecht, in deutlicherer Opposition zur Politik des 3. Reiches gestanden zu haben, - während bei DIE RÄUBER schon der Versuch bemerkbar sein mag, in eine neue Zeit, jenseits der absehbaren Niederlage, jenseits des absehbaren Endes der NS-Welt, hinein-zugelangen.

Abschließend ist noch ein Blick auf die RÄUBER-Inszenierung von Gustaf Gründgens zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Düsseldorf, 13.9.1951, zu werfen, die wiederum Willi Schmidt ausstattete.
In einer Besprechung heißt es: "Während sich das Publikum mit einer hier bisher nicht gesehenen Eleganz ein wenig selbst feierte, herrschte auf der Bühne eine sinnvolle Einfachheit. Willi Schmidts Bühnen-bilder beschränkten sich auf einige variable, dramaturgisch gliedernde Bauformen, in die konstant ein paar knorrige Äste des Böhmerwaldes hineinragten. Der zur Tiefe geöffnete Raum gehörte durchaus dem Schauspieler, vor allem Gründgens selbst, dessen Franz Moor nicht nur ein schauspielerisches, sondern auch ein choreographisches Ereignis (!) ist."

(Rolf Trouwborst, Neu Zeitung, 17.9.1951)

Das noch sieben Jahre früher 'Revolutionäre' und 'Neue' war nun selbstverständlich geworden. Es erscheint nur noch "sinnvoll", wobei allerdings nicht klar wird, weshalb ein opulentes Bühnenbild etwa 'sinnlos' hätte sein sollen; ((im Kontrast zum Premierenpublikum, an dem schon die Anfänge des Wirtschaftswunders sichtbar sind, kann sich der Sinn wohl n i c h t erschöpfen)).

Das aber ist wirklich erst eine Nachkriegszeit-Erscheinung des Theaters gewesen. Hier galt es zunächst, Willi Schmidts Entwicklung als Bühnenbildner zu verfolgen, von den Anfängen bei Hilpert am Deutschen Theater über Ausstattungen an mittleren Häusern wie dem Theater in der Saarlandstraße, dem Theater am Nollendorfplatz, später wieder der Volksbühne, bis hin zu seiner mehrjährigen Arbeit am Preußischen Staatstheater, die vor allem in der Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling einen großen Impuls bekam.

Am 29.3.1947 äußert Gustaf Gründgens nebenbei in einem längeren Text über seine Arbeit an Jewgenij Schwarz' "Der Schatten" (den er mit sehr großem Erfolg am 3.4.1947 am Deutschen Theater inszenieren sollte):
"Der Mangel an guten Bühnenbildnern in Berlin ist groß, nachdem Willi Schmidt und Rochus Gliese, die bisher unsere ersten waren, Regisseure geworden sind."

(Gustaf Gründgens, Briefe/Aufsätze/Reden, a.a.O, 120)

Dieser Satz ist im I. Kapitel bereits zitiert worden. - Um den Regisseur Willi Schmidt wird es zwar erst im nächsten Abschnitt gehen, aber diese Nebenbemerkung in Gründgens' Brief weist doch auf einen entscheidenden Abschnitt: Willi Schmidt hat sich nun ebenfalls auf die erste Stufe gestellt; Rochus Gliese war sein Lehrer gewesen. Wenn er jetzt noch als Bühnenbildner tätig ist, dann - von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen - nur noch für sich selbst.

Im Folgenden hier ist also zu betrachten, wie Willi Schmidt mit dem bei Hilpert und dann im Staatstheater Aufgenommenen nach dem Krieg umgegangen ist. - Darüber hinaus soll noch ein bestimmter Typus von Bühnenbildern, die man 'romantisch' nennen könnte, deutlich gemacht werden.

--- Als ein Schlüsselwort zu Willi Schmidts Bühnenbildern hatte Franz Tündern den Begriff "Transparenz" gesetzt. Das bedeutet: "Durchsichtigkeit" = Öffnung von Dahinter-, sonst im Verborgenen Liegendem. Darin steckt der Wunsch, mehr sichtbar zu machen, tiefere Schichten zu zeigen; der Wunsch auch nach Viel- statt nach Eindeutigkeit.

--- Behutsamkeit, Staffelung in der Zartheit, also nach unten statt nach oben gestaffelt, nicht in Größe und Kraft hinein, sondern der Versuch, ein Leichtbewegliches, Schwebendes herzustellen.

<u>Diese Absicht der Transparenz wird auf verschiedene Weise verwirklicht:</u>

- zum einen durch Auflösung des Fehlingschen Raumkastens zu den Seiten hin: damit Ablenkung von der Hauptachse;

- zum anderen durch leichte Diagonalstellung der Bühnenarchitektur; dadurch Erhöhung der Blickwinkel;

- und durch die Arbeit mit durchsichtigen Materialien.

Die Definition, die Siegfried Melchinger von Fehlings (und Traugott Müllers) Bühne gegeben hatte, soll hier noch einmal überprüft werden:
"(...) was beide leisteten, war in der Tat Abstraktion. Es war deren anderer Weg ins Allgemeine, jener, den die Philosophie seit langem neben dem bisher behandelten der Auflösung, der Reduzierung, der Schematisierung als gültig anerkannte. Der große Grundleger fast aller Richtungen der modernen Philosophie, Edmund Husserl, hat ihn in Anlehnung an einen Begriff der deutschen Mystik als ' W e s e n s e r s c h a u u n g ' definiert. Unter den Prädikaten, die er ihr zubilligt, ist eines hier wichtig: 'das Im-Griff-Behalten der ganzen Variationsmannigfaltigkeit'. Das bedeutet, etwas primitiv formuliert, daß der Baum sein Wesen verliert, wenn er aus dem Konkreten seiner unendlichen Verschiedenheiten herausgelöst und auf ein Schema reduziert wird."

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 170)

In dieser Definition ist nur eine Ungenauigkeit störend: Melchinger sagt, der Weg der Abstraktion sei der andere Weg gewesen als der seit langem von der Philosophie anerkannte "der Auflösung, der Reduzierung, der Schematisierung". Auflösung aber auf der einen und Reduzierung und Schematisierung auf der anderen Seite passen schlecht zusammen. Sie widersprechen einander. Auflösung ist in diesem Zusammenhang unverständlich, aber nicht Reduzierung und Schematisierung: sie entsprechen ja gerade dem Weg, den Fehling und Traugott Müller gegangen sind und von dem Willi Schmidt nach dem Krieg ausgeht, später abgeht. Melchinger spricht ja davon, der Baum sei "auf ein Schema reduziert" worden. Und er ergänzt: "Fehling und Traugott Müller (...) betrieben Abstrahieren nicht v o n etwas, sondern z u etwas. Sie abstrahierten (...) indem sie sich das Wesen einbildeten und als Vision konkretisierten. Das Bühnenbild verfloß nicht mehr in Stimmungen, es wurde in den Kastenraum hineingebaut und so zunächst einmal als Raum bestimmt. (...) und darin stand meist nichts anderes als ein einzelnes Gebilde, eine Zugbrücke, ein winterlicher Baum, ein Thron, eine Vase mit weißen Lilien. (...) Sie waren Chiffren der K o n z e n t r a t i o n . "

(Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 170 f.)

Es wurde darauf hingewiesen, daß dieser Herangehensart die Gefahr des Seriellen drohen konnte: - Das ist auch bei den Versuchen Willi Schmidts zu sehen, bei seinen Bestrebungen, den übernommenen Bühnenraumkasten optisch, oder zumindest suggestiv zu erweitern. - Auch in Willi Schmidts Fall wurde diese Gefahr dadurch vermieden, daß sehr verschiedene Stücke inszeniert und damit ausgestattet wurden.

Im SOLDAT TANAKA wird die vorgegebene Tiefe des Raumes schon durch die links sich öffnende Richtertribüne erweitert und abgelenkt. (BW 68)

Ähnlich geht Willi Schmidt auch beim TARTUFFE um, den Franz Tündern in seinem Essay als exemplarisch hervorhebt. Tündern sagt: dieses Bühnenbild hätte schon vor zwanzig oder mehr Jahren wegen seiner altertümlichen Korrektheit und historischen Zuverlässigkeit in der Comédie Francaise gebaut worden sein können. Aber der Konjunktiv ist deswegen angebracht, daß Willi Schmidt mit 'neuartigem Licht' arbeitet: "Die Schatten und Lichter von Gitterjalousien, die die Räume durchbrechen, zeigen aber das gewandelte Raumgefühl an, diesen Träger des Modernen."

(Franz Tündern, Willi Schmidt - in der Nachfolgeschaft Schinkels, a.a.O., 322)

Auf den im Werkkatalog wiedergegebenen Fotos ist diese Bühne zu sehen: ein tiefer, rechteckiger Kasten, dessen Rückwand durch eine unaufwendige Flügeltür durchbrochen wird; der Blick kann aber noch weiter in die Tiefe gehen, da in die Flügel dieser Tür Fenster gesetzt sind. An der Musterung des Fußbodens, sozusagen kassettiertes Parkett, ist zu erkennen, daß die abschließende Tür 2/8 der Raumbreite einnimmt. In dem (rückwärtig liegenden) Vorraum erkennt man noch einen gerafften Vorhang und eine andere Lichtquelle, vermutlich ein Fenster. Es scheint sogar, als würde hinter der ersten noch eine zweite Flügeltür liegen; der Raum ist also mehrfach in die Tiefe gestaffelt. - Es geht hier nicht nur um eine Erweiterung des Fehlingschen Raumkastens, sondern auch um Transparenz; oder anders ausgedrückt: um die Sprengung des Fehling-/Müllerschen Raumkastens d u r c h die Transparenz.

- Franz Tündern schreibt dazu: "Der Raum ist auseinandergelegt und trasparent gemacht - wie immer bei Schmidt. Er ist keine Kapsel (...) sondern nur die Zelle eines größeren Organismus (...) Die Türen und Ausgänge seiner Bühnenräume führen nicht in die Kulisse, sondern in andere Räume, von da aus wieder in andere und dann ins Weite."

(Franz Tündern, Willi Schmidt - in der Nachfolgeschaft Schinkels, a.a.O., 322)

Eines kann schon gesagt werden:

- daß, wenn Tündern von den Willi Schmidtschen Räumen als von 'Zellen' spricht, diese Zellen stellvertretend sind; wenn Schmidt die Phantasie des Zuschauers, wie Tündern ebenfalls sagt, nicht "sättigt", sondern "anregt", dann müßte auch seine Zelle eine 'konzentrierte Chiffre' sein: insofern, als der suggerierte Raum Nahrung aus dem konkreten Raum geliefert bekommen muß, nur dadurch könnte er stellvertretend wirken.
- Der Raum selbst wird also, wenn diese Gesetzmäßigkeit stimmt, zur 'konzentrierten Chiffre', anders als bei Fehling - und nicht das In-sie-Hineingestellte ((die Schloßmauer, das Gitter, Geländer, die toten Äste eines Baumes)).

- Die 'konzentierte Chiffre' bildet demnach das s u g g e s t i v e M o m e n t des Bühnenbildes.

Auch Cesar Kleins Bühnenbau für Fehlings "Don Karlos"-Inszenierung (F 154) läßt nicht den Abgang in die Kulisse erwarten, sondern vermittelt die Vorstellung, daß der Schauspieler, der diesen Bühnen-Raum verläßt, diesen Bank-Tresor-Raum, fast noch an den Film "Metropolis" (D 1926) erinnernd, weiter-geht in einen oder mehrere Nebenräume. - Die konventionelle Aufstellung des Ensembles dann aber würdigt das grandiose Bühnenbild, wie bereits festgestellt wurde, doch nur zu einer Theater- oder Opernkulisse herab (F 156). -
Auch Traugott Müllers weißes Bühnenbild für "Richard III." regt die Phantasie an: Der Trauerzug, der auf der Bühne erscheint, hat schon einen weiten Weg hinter sich (F 175). Der Weg/die Straße ist mit Begrenzungssteinen markiert; und gerade die dunklen 'theatermäßigen', also trotz ihrer Kargheit an ein barockes Theater noch erinnernden Soffitten drängen den Blick in die Weite und Tiefe und verstärken so den Eindruck von endlosem Raum. Aber so stark die Phantasie des Zuschauers ((ja nur durch Fotos, nicht einmal durch den originalen Bühnenraum)) durch Traugott Müller angeregt wird, würde man doch in seinem Fall n i e v o n T r a n s p a r e n z sprechen. Dazu ist sein Bühnenbild gleichzeitig zu monumental, zu massiv. Die Phantasie wird angeregt, weiterzudenken, den Raum in der Vorstellung zu ergänzen; aber der Raum versammelt sich doch in der Mitte seines Bühnenbildes: auch das eine Form der Konzentration. Die 'Straße' verlängert sich zwar in der Phantasie des Betrach-ters, sie könnte noch eine Zeitlang gerade führen oder durch ein Waldstück hindurch, aber die Bewegung auf ihr ist fixiert, damit die Unausweichlichkeit des Schicksals deutlich. - Auch das wird bei Willi Schmidt aufgelöst, verweigert. Durch Ausgleich verweigert. In Fehlings-/Traugott Müllers Bühnenbild zu "Richard III." liegt ein Spannungsverhältnis zwischen todbringender gesellschaftlicher oder familiärer, dynastischer Eingesperrtheit und der ungeheuren Weite des Raumes. Diese Spannung wird gehalten, am Ende allenfalls durch das Te deum gelöst, - damit aber auch wieder das Spannungsverhältnis zur damaligen Gegenwart behauptet, verstärkt. - Und hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu Willi Schmidt: Durch seine Maßnahmen zur Transparenz löst er jene Spannung, die nach Kompensation, Ausgleich, verlangt, auf. Insofern sind die Szenenräume Traugott Müllers kraftvoller als die seinen; und kraftvoller meint: sie behaupten eine größere Spannung; oder anders ausgedrückt: Willi Schmidt nimmt die Außenwelt in seine Bühnenräume mit auf: allerdings in domestizierter Form.
Willi Schmidt wird dann aber dahin kommen, diesen zartgestaffelten Bühnen den Schauspieler-Typ entgegenzusetzen und so s e i n e n Kontrast zu schaffen. - Es ist also zweckmäßig gewesen, daß er Regisseur wurde - oder: so ist es fast noch treffender auszudrücken: auch Bühnenbildner für die Schauspieler und den Spielablauf wurde.

Im TARTUFFE besteht dieser Gegensatz noch nicht so stark ausgeprägt wie später in DER GEIZIGE, ebenfalls bauend auf den Hauptdarsteller Aribert Wäscher: Der Bühnenkasten wird vorerst auf grazile Weise verändert und damit weiterentwickelt. Die linke Seitenwand ist mit zwei Zimmertüren bestückt; rechts wird aber die Symmetrie des Raumes, die sich auch noch an der Decke, durch die zwei Lüster fortsetzt, bewußt gestört: Willi Schmidt hat hier im TARTUFFE einen Erker eingebaut. Beginnt ein solcher Erker am Gebäude schon zu ebener Erde, nennt man ihn Auslucht ((jedenfalls in der Außen-architektur)); und seinen Proportionen nach sieht dieser Erker eigentlich so aus. Ein Erker ist aber ein Bauteil n a c h außen hin: eine Erweiterung des Wohnraums; hier bedeutet er das Gegenteil, nämlich eine Verengung. Es ist anzunehmen, daß diese Verengung auf die Regie, auf die Führung der Schauspieler, Einfluß genommen hat; die Verengung erzeugt Stauungen; beschleunigende und befreiende Gefühle, Stimmungsmöglichkeiten. Gleichzeitig dient Willi Schmidt dieser Erker als Hauptbelichtungs-quelle seines Bühnenbildes: es ist ein eckiger Kasten mit großen Fenstern darin. In BW 69 ist zu sehen, daß außen, hinter diesen Fenstern die Gitterjalousien angebracht waren, die Tündern so hervorhebt: als Ausdruck von Modernität, also etwa im Sinne des Bauhauses. Das Licht, das man durch sie schicken kann, vielmehr das durch ihren Wechsel von Licht und Schatten sichtbar wird, kann man sich vor-stellen. Diese Art der Beleuchtung hat Willi Schmidt später wieder im CLAVIGO aufgenommen, auch dort die Modernität des Stückes - eine Form optischer Aktualisierung - behauptend. (BW 108/109)
Willi Schmidt hat, um das noch zu ergänzen, am 7.10.1955, zu Beginn der Intendanz Gründgens, den TARTUFFE noch einmal am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg inszeniert und ausgestattet; - ein drittes Mal, mit Hans-Josef Eich in der Titelrolle (und auf dessen Nachfrage), war Willi Schmidt nicht mehr gewillt, den TARTUFFE zu inszenieren.

Die 3. Premiere des neuen Schillertheaters war Willi Schmidts Inszenierung von Sophokles' KÖNIG ÖDIPUS (in Hofmannsthals Einrichtung). Den Ödipus spielte der Remigrant Ernst Deutsch; Jokaste war Roma Bahn, die durch die Uraufführung der "Dreigroschenoper" in die Theatergeschichte einging; den Teiresias sprach Franz Stein. Die Aufführung war ein überdurchschnittlicher, nicht aber ein

unbestrittener Erfolg. In BW 88 ist eine Skizze und ein, leider etwas dunkles, Foto der Inszenierung zu sehen; deshalb wird im Werkkatalog noch eine Abbildung ergänzt.

Willi Schmidt hat hier einerseits den Fehlingschen Raumkasten eingesetzt und gleichzeitig abgewandelt: Er bringt die Tiefe, aber er stuft den langen tiefen Raum, indem er vor die Haupt- die tiefer gelegene Vorbühne setzt. Man erkennt den Einschnitt des Eisernen Vorhangs hinter dem Proszenium deutlich. Die Szene wird zusätzlich, an der gleichen Stelle, durch ein schweres Gebälk geteilt. ((Insofern als es aus Mauersteinen besteht, ein ungenauer Ausdruck.)) Dieses Gebälk erreicht die Höhe der Proszeniumspfeiler. Dadurch aber wird die Kluft des Eisernen Vorhangs auch wieder überbrückt, indem dieses Gebälk, das selbst wieder auf Pfeilern lastet, nicht nur wie die Rückwand zu den Seitenflächen der Proszeniumspfeiler wirkt, sondern gleichsam eine zweite, weiter hinten liegende Bühne eröffnet: Die Hauptbühne und eigentliche Spielfläche. - Diese Hauptbühne ist farblich dunkler behandelt als die 'steinerne' Vorbühne, die man sich, insofern sie ganz bis nach hinten durchgeht, auch als Unterbühne oder eben Basis-Bühnenfläche vorstellen könnte, auf die dann die Hauptbühne wie ein überdimensionales Podest gesetzt worden wäre. Man könnte somit von der Situation der Bühne auf der Bühne sprechen. - Diese Hauptbühne verbindet Willi Schmidt mit der Vorbühne durch drei vermittelnde Stufen; auch die könnte man, ähnlich wie schon 1934 bei LEONCE UND LENA im Deutschen Theater selbst noch als eine Art Podium oder Vorbühne auf der Vorbühne bezeichnen. - Farblich aber gehören diese Treppenstufen unzweifelhaft zur Hauptbühne. - Das ist insofern konsequent, als Willi Schmidt die Vorbühne dem Chor zugedacht und vorbehalten hat.
Die handelnden Figuren des Stückes agieren nur auf der dunklen Hauptbühne. Allenfalls die Stufen zur Vorbühne sind ihnen noch erlaubt. (- Man hätte sich vorstellen können, daß erst der seines Augenlichts beraubte, 'sehend' gewordene Ödipus als der vom Schicksal Geschlagene, also derjenige, der nichts mehr will, den Weg auf die Vorbühne hätte nehmen dürfen; aber es findet sich - unter über 30 Aufführungsfotos - kein Beleg dafür. - Und im Hinblick auf "Ödipus auf Kolonnos" ist das insofern passend, als sein Schicksal ja noch nicht ganz vollendet ist. -)

Die Sitze der Choreuten sind den marmornen Ehrensitzplätzen des Dionysostheaters in Athen nachgebildet, (auch wenn dieses Theater zum größten Teil erst aus römischer Zeit stammt; das Dionysostheater, auf dem die großen Tragiker aufgeführt wurden, war aus Holz).

Vor den linken sozusagen 2. Proszeniumspfeiler hat Willi Schmidt eine ionische Säule gesetzt, die den Raum zugleich teilt und verbindet; --- teilt, weil die Trennung von Vor- und Hauptbühne durch sie verstärkt wird; --- verbindet, weil sie greifbar ist, man sich an sie halten kann wie an ein Geländer, an eine Stütze; und die auch dem Auge einen Halt in der sonst einheitlich langen Wand gibt. Die Vertikale, die sie bezeichnet, wird wiederholt von der hohen (Palast-) Tür, hinten links, kurz vor der Rückwand. Der Zugang dorthin ist noch einmal erhöht: Absatz und Treppenstufen laufen nach rechts, entlang der Rückwand aus. Die Erhöhung verlängert, - die Querrichtung verkürzt den Raum. Aber es wird damit noch eine weitere Spielfläche hinzugewonnen, die mit den in die Vorbühne hineinragenden Stufen der Haupt- auf die Vorbühne korrespondiert. - Man kann die ganze Treppenanlage, sieht man die Vorbühne auch einmal nur als eine Stufe an, die ihren Abschluß eben in der Palasttür-Treppe findet, als eine Variante zu Fehlings Bühnenfall ansehen: ein g e s t u f t e r Bühnenfall.

An der rechten Seitenwand lassen sich weiter hinten reliefartige Felsen erkennen. Vor ihnen, ungefähr in der Bühnenmitte, aber nach rechts versetzt, steht ein Altarblock, dessen oberer Abschluß wie ein ionisches Kapitel aussieht. - Besonders auffällig sind drei knorrige Bäume, die sich nicht frei nach oben haben entwickeln können und sich deshalb unter der Decke der Hauptbühne krümmen. Man könnte ihre Bewegung auch als ein Wuchern bezeichnen oder sich an Baumwurzeln erinnert fühlen, die sich auf Gestein festzukrallen suchen, nur umgedreht. Zweifellos erinnern diese Bäume an die kahlen Äste, die in DIE RÄUBER in die Szene ragten; und sie erinnern an den einen ins Bühnenbild schicksalhaft hineinhängenden Ast, den Traugott Müller in "Richard II." verwendet hat. Sie sind der Versuch einer konzentrierten Chiffre; insofern vielleicht nicht genug konzentriert (und damit gelungen), als sie nicht ganz eindeutig sind. Denn sie könnten auch zeigen sollen, daß Ödipus sich selbst nicht frei hat entwickeln können. Diese gekrümmten Bäume geben der Bühne jedenfalls eine Querrichtung. Der Fehlingsche Bühnenkasten wird auf diese Weise sozusagen beeinträchtigt.

Einige kritische Stimmen sollen zu diesem Bühnenraum (und der Inszenierung in ihm) zitiert werden:

"Die Inszenierung Willi Schmidts vereint Ehrlichkeit und Schönheit. Das weiträumige Bühnenbild (ebenfalls von ihm entworfen) ist von kühler Ruhe erfüllt und bildet so einen außerordentlich kontrast-

reichen Hintergrund zur Bewegtheit des Geschehens. Der Chor sitzt vorn zu beiden Seiten der Bühne und wirkt in seiner monotonen Gelassenheit wie eine Barriere zum Zuschauerraum, die Geschlossenheit des Spiels wird dadurch wirkungsvoll erhöht. (!) (...) Eine straffe, sorgfältig gestufte Aufführung, getragen von der Ehrfurcht vor der Dichtung. Der Beifall entsprach den Leistungen."

(H.G., Steglitzer Anzeiger, 2.10.1951)

Gute Beobachtungen stecken in dieser Lokalkritik. Die Hauptbühne wird als getrennt und etwas entrückt empfunden, das Spiel wirke dennoch dadurch "erhöht". In dem gut gewählten Wort "Barriere" steckt die Trennung und Querrichtung der Bühne. - Blickt man noch einmal auf das Bühnenbild, erinnert dessen Anlage auch an die Freigehege zoologischer Gärten, wo ein möglichst unsichtbarer Graben die Tiere vom Publikum trennt; kein den Blick störender Zaun, (der allerdings den Vorteil direkten Kontaktes erlaubt). - Die Welt des Ödipus: beengt und abgeschlossen. Man sieht den Vorhof zu seinem Palast, einen verschlossenen Raum; es könnte der Innenhof eines Gefängnisses sein; Sinnbild der Isolation des Ödipus. Die knorrigen Bäume, die nicht frei in den Himmel wachsen können, könnte man auch als vom Winde (als Sinnbild des Schicksals) zerzaust ((nicht verweht!!)) auffassen. Das wäre dann ähnlich dem windgepeitschten Baum, den Willi Schmidt in seiner ersten IPHIGENIE-Ausstattung (1935) eingesetzt hat.
Dora Fehling schreibt: "Das war ein herrlicher Theaterabend! Der Abschluß der Festwochen und ihr Höhepunkt. Und das Schiller-Theater hatte endlich d i e Aufführung, die es braucht. Die vollausgenutzte Bühne, sich diesmal des zweiten Vorhanges bedienend (!), der in den Zuschauerraum reicht, gab den Agierenden den notwendigen Auslauf. Der Regisseur, Willi Schmidt, hatte einen grauquadersteinigen Vorhof (der inneren Hölle) gestaltet, auf dem ein verdorrter schwarzer Baum der gestürzten Kraft eines Riesen glich. Der Chor, in tütenblaue Mönchkutten gekleidet, nahm rechts und links im Vordergrund auf Stühlen Platz. Eine bedachte Geste der Regie, die Mahnungen der Eingreifer in das Geschick aus der Bequemlichkeit der Körper kommen zu lassen. Ein dunkler Himmel lastete als Zeichen des Verhängnisses über allem."

(Telegraf, 2.10.1951)

Das Ausrufezeichen in Klammern soll noch einmal als Beleg dienen, daß Willi Schmidt tatsächlich die Vorbühne für seine Inszenierung mitverwendete. - (Die "Festwochen" wurden übrigens im September 1951 zum ersten Mal in Berlin veranstaltet).
Georg Zivier, eigentlich ein Apologet von Ernst Deutsch, war dagegen wenig mit der Aufführung zufrieden:
"Die Wirkung kam, obgleich Willi S c h m i d t als Regisseur und Bühnenbildner diesmal nicht immer vorteilhaft operiert hat. Der allzu weit gedehnte Bühnenraum, eine Art Patium von Kolossalausmaß (!), zwang die Akteure zu hurtigem Gang, zerdehnte die Optik. Und das lichte Grau der weitgezogenen Bühnenumwandung vermischte sich mit dem Weißgrau des halbhellen Zuschauerraums zu einer Absurdität. (124) Die Wirkung, die sich Schmidt von der allzu wenig gestuften und markierten Bühnenweite (?!?) wohl versprach, kam nicht. Überdies versagte er als Bewegungsregisseur, gab den Schauspielern keine Hilfen, über eine konventionelle und monotone Gestik hinauszukommen."

(Die Neue Zeitung, 2.10.1951)

Der Vorwurf der "allzu wenig gestuften (...) Bühnenweite" überrascht; so als hätte Zivier eine Treppenbühne à la Jessner erwartet.

Dagegen schreibt Edwin Montijo: "In der überlegenen und völlig beherrschten, bezwingenden Inszenierung Willi S c h m i d t s hatte alles, die leiseste Geste noch, ein Augenheben und Lidsenken, geheimen, tiefen und schönen Bezug. Der war noch in seinem Bühnenbild, mit einem Baum wie ein flehentlich zum Himmel geworfener Mensch, und selbst in den Kostümen von ihm noch. Schweigen und Innehalten aus echter Erschütterung, ehe der Beifall sich löste: überwältigend aus Ergriffensein und Erfüllung."

(Kurier, 1.10.1951)

Es ist unmöglich, Kritiken auf den Grad ihres Zutreffens zu beurteilen, wenn man selbst nur Fotos der Inszenierung und andere Kritikerstimmen kennt. -
Rudolf Brendemühl äußerte: "Schmidt gab dem Bühnenbild durch eine laublose Baumgestalt, deren

trockene Zweige über dem Opferstein wie mit Gespensterfingern nach den Menschen zu greifen schienen, dämonischen Charakter. (...) Berlin hat im Schillertheater (...) wieder ein echtes Schauspielhaus."

(Nacht-Depesche, 1.10.1951)

Der letzte Satz ist als besonderes Lob zu verstehen, denn er besagt: das Schauspielhaus am Gendarmen markt hat (endlich) einen Ersatz gefunden.
In diesem Zusammenhang mag interessant sein, daß Werner Fiedler Gründgens' Ödipus, 22.12.1946 im Deutschen Theater ((gleichzeitig Gründgens' 47. Geburtstag)) rückblickend abschätzig kritisiert, die Inszenierung war von Karl Heinz Stroux, und Willi Schmidts Inszenierung dagegen ausspielt ((- oder äußert sich darin nur ein Mißgefühl gegen den 'Treulosen', der Berlin verließ?)): "Der Regisseur Willi Schmidt sucht in dem von ihm geschaffenen großlinigen Bühnenbild auch die großen Linien der Dichtung herauszuarbeiten. Er meidet klug den grellen Realismus, in dem vor fünf Jahren Gustaf Gründgens mit blutbeschmiertem Gesicht herumtaumeln mußte."

(Der Tag, 2.10.1951)

Ernst Deutsch trat lediglich mit plötzlich schwarzgemalten Augenhöhlen auf.

Eine Anmerkung soll noch gemacht werden, die bereits noch einmal vorausgreift auf die Untersuchung Willi Schmidts als Regisseur, wenn Edwin Montijo hier schreibt: "In der überlegenen und völlig beherrschten, bezwingenden Inszenierung Willi Schmidts hatte alles, die leiseste Geste noch, ein Augenheben und Lidsenken, geheimen, tiefen und schönen Bezug. Der war (...) selbst in den Kostümen von ihm noch."

(Kurier, 1.10.1951)

Dann wird daraus noch einmal sichtbar, daß Willi Schmidt seine genau abgesicherte 'Zeichen'arbeit als Bühnenbildner (("Generalstabsarbeit" könnte man fast sagen, nicht nur weil der berühmteste Generalstäbler, v. Moltke, Topograph war)) nun als Regisseur auf die Schauspielführung ausgedehnt hat. Denn der zitierte Satz aus dieser Kritik gleicht beinahe dem, was Willi Schmidt selbst über seine Arbeit als Bühnenbildner sagte: "Erst wenn man erkannt hat, daß jeder Stuhl auf der Bühne ein dramatisches Kraftfeld ausstrahlt, daß er deshalb auf den Zentimeter genau stehen muß, wenn er seine mitspielende Rolle erfüllen soll, erst dann kann man anfangen, von Atmosphäre und Stimmung des Bühnenbilds zu sprechen (...)"

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 21)

Ähnlich wie im OEDIPUS behandelte Willi Schmidt auch in Paul Claudels umfangreichem Stück DER SEIDENE SCHUH ein Jahr später, am 2.9.1952, die Bühne. Willi Schmidt selbst bezeichnet das Stück als "eine Geschichte, die wie eine spanische Liebesromanze beginnt und die in sinfonischem Ablauf eine Welt auftürmt und wieder versinken läßt (...)"

Und da es sich bei dem Stück nach Schmidts Worten um 'den rücksichtslosesten Gottesbeweis' handelt, endet der Satz mit: "(...) wieder versinken läßt in die ewige Stille der Versöhnung."

(WS, Der schwierige 'Seidene Schuh', Der Tag, 30.8.1952)

Auch hier ragt wieder der Sturm und Unruhe verheißende Baum in den Bühnenkasten, von links, wie in BW 89 zu sehen ist. Man erkennt auch, daß die Tiefe der Bühne wieder gestuft und damit rhythmisiert wird. Der Bühnenraum wird durch verschiedene plastische Raumkörper bereichert, die, (so in BW 89), das Gebirge symbolisieren sollen. So kommt es auch hier zur 'konzentrierten Chiffre'. ((Vergleichbar wird auch in chinesischen Gärten das Hochgebirge symbolisiert.)) So wie Dichtung eine sprachliche und sprachbildliche Informationserhöhung darstellt, arbeitet auch die optische 'konzentrierte Chriffre' des Bühnenbildners.
Auf den Fotos in BW 90 ist die Zweiteilung der Bühne gut zu erkennen, von allem auf den Fotos 1, 2, 5 und 7. - Sieht man den mittleren, von Stufen gebildeten Teil der Bühne als einen eigenständigen Raum an, müßte man sogar von einer dreigeteilten Bühne sprechen. Die Länge, also Tiefe des Kastens wird vor allem dadurch erreicht, daß Willi Schmidt den vorderen Teil der Bühne schmaler hält, als die Breite des Raumes es gestatten würde, und zudem diese Spielfläche noch schräg nach oben ansteigen läßt.

Dadurch erhält er links und rechts von diesem sozusagen sehr breiten Steg noch je eine kleinere Seitenbühne als Neben-Schauplätze.
Man kann auf ihnen Stuhllehnen oder Geländer erkennen (Aufnahme 5).

Die linke Seitenwand hat Willi Schmidt durch gedrehte barocke Säulen gegliedert, wie sie an Altären verwendet werden und die auch daher der Szene einen kirchlich-weihevollen, katholisch-barocken Einschlag geben.
Die Wände selbst, auch die nach hinten abschließende, sind mit Wandzeichnungen und -malereien gestaltet; ein Stilbruch, genau genommen; mit den suggestiv eingesetzten Säulen geht das nicht zusammen, schon der Maßstäblichkeit wegen; Willi Schmidt agiert da auf zwei verschiedenen Ebenen: man könnte diese Wandmalereien im Gegensatz zu den baulichen Versatzstücken n i c h t als 'konzentrierte Chiffren' bezeichnen, denn sie bilden ab, statt in ein Symbol zusammenzufassen; allenfalls könnte ihre Gesamterscheinung ein Symbol ausmachen, sie haben hier jedoch (nur) illustrierenden Charakter; daher der Stilbruch.

Diese Bühne hat Georg Zivier herb kritisiert: "Willi Schmidt baute ein Panorama, das in seiner Vermengung der Stile dem Auge wehtat. (!) Den Hauptteil der Bühne nahm ein aus rohen Brettern gezimmerter Podest ein." ((Das ist der Teil, der hier als 'breiter Steg' bezeichnet wurde.)) "An den Seiten irritierten monokolore Kolossalmalereien von Städten und Burgen." ((Im BW ist an der Rückwand dagegen eine Kogge und auf einer anderen Abbildung ein Wald zu sehen.)) "Oben glitzerte ein Firmament, dessen Glühbirnen-Materie nicht wirksam kaschiert war. In diese Szenerie verlor sich gelegentlich frühgotische Plastik."

(Neue Zeitung, 4.9.1952)

Und der Kritiker Werner Fiedler bemängelte: "Mit hoher Verantwortung hat er (= Willi Schmidt) diese schwierige Inszenierung durchgeführt. Er hätte vielleicht sparsamer in der Ausstattung sein können, wie es der Dichter Claudel empfiehlt, wenn er von 'flüchtig überschmierter Leinwand' spricht."

("Der Tag", 4.9.1952)

Das letzte Zitat vor allem deswegen, weil hier der Autor noch einmal zu Worte kommt.
Eine ergänzende Aufnahme im Werkkatalog zeigt trotz einiger Kratzspuren die Bühne als durch die gedrehten Säulen, den Baldachin-artig mit schwerem Stoff verhängten linken Proszeniumspfeiler und durch die vor dem ersten Gebälk von links kommende in zwei bauchigen Rundungen angebrachte Drapierung eine durchaus b a r o c k anmutende Spielfläche. Ähnlich wie im KÖNIG ÖDIPUS das 'steinerne Gebälk' stellen hier die Drapierungen eine Vermittlung zwischen Vorder- und Hinterbühne dar. ((Die Bühne ließe sich wohl auch als eine Szenerie für ein Shakespeare-Stück auffassen.))

Schließlich weist Willi Schmidts Bühnenbild noch eine Erinnerung an PRECIOSA auf: die spanische Welt wird gleich durch den mit Diamantschliffquadern besetzten rechten Proszeniumspfeiler suggeriert. - Auf den Fotos 1, 2 und 7 ist zu erkennen, daß Willi Schmidt hier auch, wie Fehling in "Richard III." oder in PRECIOSA mit Gazewänden als Raumteilern arbeitet, auch in Form von durchsichtigen Paravents, die alle jene szenisch-schauspielerischen Möglichkeiten bieten, die bereits durch Fehling vorweggenommen wurden. All das sind keine Neuigkeiten mehr, aber die gekonnte Anwendung des Aufgenommenen, zum Teil Mitgeschaffenen.
Den mittleren Durchgang hat Willi Schmidt prächtig geschmückt umrahmt; in 1 ist ein hoher Portalaufbau zu erkennen, in 2 und 7 eine Verzierung, wie sie ein Feldherrenzelt schmücken könnte. ((Die Applikationen auf den Paravents erinnern an pflanzliche Motive.)) - Wodurch erreicht Willi Schmidt die 'traumhafte', 'romantische' Ansicht des Zeltes, das er in 6 verwendet? Die Form allein kann es nicht sein. Es muß die straffe Form kombiniert mit der schwebenden Leichtigkeit des Materials sein. Dazu die Art der Faltenbildung: denn es hat den Anschein, als seien die Falten nicht alle von e i n e r Länge. Da die Falten mehr hellen oder weißen Stoff zusammenfügen, konzentriert sich in ihnen das Licht. Man hat den Eindruck, daß über das Grundzelt noch ein zweiter Stoff gelegt ist, der wie Haarsträhnen oder Fransen ungleichmäßig über den anderen 'Grundstoff' hinunterhängt. Das ist eine Form von Transparenz: Der Grundstoff, den es nicht gibt, weil alles e i n Gewebe ist, nur durch die Drehung und Faltung entsteht dieser Eindruck, ist halb durchsichtig; die Falten wirken wie Säulen einer Arkade, man könnte auch von dünnen Baumstämmen sprechen, wie der Blick in ein Nebeliges, das doch im Vordergrund strukturiert wird und so eine Geborgenheit gibt. Dazu kommt rechts und oben der zurückgeraffte Stoff, dessen Luftigkeit und Leichtigkeit sich auf der Fotografie deutlich

überträgt. - Um wieviel weniger gibt da an Stimmung und Ausdruck das vom Material sonst so ähnliche Zelt her, das Paul Haferung für Donizettis "Don Pasquale" (Inszenierung: Alfred Schaefer) entworfen hat?! Von 'Zauber' kann d a so gut wie n i c h t gesprochen werden. Dabei war Paul Haferung ein namhafter Bühnenbildner, der u.a. auch in "The Theatre Annual 1954", New York, von Hans Rothe, besprochen wird. (Vgl. Werkkatalog.) Sein Zelt aber hängt schlaff und fast lieblos drapiert an seiner Rundhorizontstange und im Schnürboden. ((Spielzeit 1942/43 im Reichsgautheater Posen.// Ein mit vielen Fotos ausgestattetes Buch über dieses Haus fand sich in Willi Schmidts Nachlaß. Möglicherweise ihm zugeschickt worden, um ihn für eine Ausstattungsarbeit zu werben. Die Empfehlung kann von Margarete Melzer ausgegangen sein, die 1942/43, zusammen mit Sonja Karzau und Gisela Pelzer, mit der Willi Schmidt 1958 die Orinthia in Shaws DER KAISER VON AMERIKA, neben O.E. Hasse als 'Kaiser', gearbeitet hat, in Posen engagiert war.// Paul Haferung war zu dieser Zeit Ausstattungs-chef in Posen; Gastbühnenbildner waren Josef Fenneker und Rochus Gliese; auch Gliese kann Posen Willi Schmidt empfohlen haben.// Zudem hielten u.a. Prof. Dr. Arthur Kutscher, Dr. Karl Heinz Ruppel und Heinz Hilpert je einen Vortrag dort. Die Möglichkeit zu einem Querverweis ist also zahlreich gegeben. - Vgl. Werkkatalog.))

Zurück zu W i l l i S c h m i d t s Zelt in DER SEIDENE SCHUH: Nicht übersehen werden darf freilich die Stellung der Möbel: links der Diwan, dessen schräg gestreifte Decke mit dem Faltenwurf des Zeltes kontrastiert; darauf herrscherlich, aber nicht herrisch, sondern mit einer gewissen Anmut die Dona Proeza (Anna Dammann), die linke Zelthälfte ausfüllend. Rechts, halb außerhalb des Zelts sitzend auf einem flachen Möbel, das mit einer Decke überworfen ist, die genau entgegengesetzt schräg gestreift ist und so einen optischen Ausgleich schafft, der Darsteller des Don Camillo (Kurt Meisel).

- Der Vorwurf nun der Unreinheit des Stils läßt sich besonders in den Abbildungen 3 und 4 festmachen. In beiden Fällen - sieht man von dem 'romantischen' Zelt einmal ab - verläßt Willi Schmidt hier die große, tiefe Bühne. - Sie durch Gazewände in kürzere Abschnitte zu teilen, war noch in Übereinstimmung mit ihr. Hier aber gibt Willi Schmidt zwei Szenenbilder, die aus anderen Inszenierungen stammen könnten: Beide Aufbauten sind typische Willi-Schmidt-Szenerien: nämlich in beiden Fällen über Eck gestellte, zusammengesetze Wände, der Blick in eine Ecke hinein, könnte man es auch nennen, oder, im Bild 3, der Blick vornehmlich auf die linke Seitenwand eines Raumes. - Durch diese Schräg-Setzung entsteht nicht nur eine räumliche Abgeschlossenheit und Geborgenheit, sondern auch eine interessante Perspektive, die die Phantasie des Betrachtenden anregt, wie denn der Raum weitergehen könnte. - In 3 erkennt man, daß diese Raumecke auf die vordere Spielfläche gesetzt wurde und den tiefen Raum im Hintergrund nicht ganz verdeckt. Das Foto gibt hier den Eindruck der Aufführung viel- leicht nicht ganz richtig wieder: die dauerhafte Gegenwart des großen Raumes mag während der ganzen Szene sichtbar gewesen sein und somit die Raumecke, die Schmidt hinein-stellt, um eine intime Szene spielen zu können, fast den Charakter einer konzentrierten Chiffre gehabt haben. Aber es verwundert doch die Schichtung der sauberen, rechtwinkligen Flächen, ihre Verschachtelung hintereinander; die Kulisse erinnert mehr an das Bauhaus als an Räumlichkeiten um die Wende vom 16. zum 17. Jahr-hundert, wo das Stück nach Claudel spielen soll und wie es auch in den gedrehten barocken Säulen angeschlagen wird.

Vier Jahre später, 1.9.1956, hat am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg Willi Schmidts Inszenierung von Calderon de la Barcas DER STANDHAFTE PRINZ Premiere. (Es ist der Auftakt der zweiten Gründgens-Spielzeit.) Willi Schmidts Bühnenbild, das hier schon erwähnt worden ist, erinnert unübersehbar an seine Ausstattung zu PRECIOSA:

- das Stück spielt ebenfalls in Spanien, und so hat Willi Schmidt zumindest die Seitenflächen des Proszeniums und damit die ersten Seitenwände der Bühne wiederum mit Diamantschliffquadern besetzt;
- sie scheinen jedoch weniger spitz in den Raum zu stechen, sehen gleichmäßiger aus.

Überhaupt wirkt das Bühnenbild für DER STANDHAFTE PRINZ, den Sebastian Fischer spielte, weniger elegant und streng als das zu PRECIOSA. Das liegt auch am breiteren Bühnenquerschnitt des Schau-spielhauses gegenüber dem Staatstheater am Gendarmenmarkt, es liegt aber auch in Hamburg in der Verweigerung der vollen Symmetrie: Willi Schmidt wechselt 3 verschiedene Seitenwand-Dekorationen ab:

- Auf beiden Seiten beginnt er am Proszenierum mit den Diamantschliffquadern, die bei ihm hier fast nur noch als Bossenwerk erscheinen; man kann sie als jeweils erste Wandfläche auf beiden Seiten rechnen.
- Danach setzt Willi Schmidt links eine Wand, die aus zusammengesetzten Sperrholzplatten besteht

wie bei PRECIOSA; und wie dort werden die Schnittstellen mit einer Pilgermuschel akzentuiert.

- Gegenüber als zweite Wand setzt Willi Schmidt eine mit Stuckornamenten besetzte Wand, deren Stuckverzierungen an die der ältesten Synagoge Spaniens, der heutigen Kirche "Santa Maria la Blanca" (aus dem 13. - 14. Jht.) erinnern, die stilistisch arabischen Arbeiten verwandt sind. ((Ähnlich verhält es sich mit der ebenfalls in Toledo befindlichen Synagoge "del Tránsito", die nach der Vertreibung der Juden, 1492, auch in eine 'christliche' Kirche umgewandelt wurde.))
- Links setzt Willi Schmidt eine solche stuckverzierte Wand an dritter Stelle, während rechts, also gegenüber, nun die mit Pilgermuscheln verzierte glatte Sperrholzwand folgt;
- rechts anschließend die mit arabischen Stuckornamenten verzierte Wand;
- links dann die Wand mit den Pilgermuscheln.

Zusammengefaßt: nach dem Proszenium, das beidseitig gleich ist, folgen jeweils 3 Wandteile:

davon rechts zwei in arabischer Verzierung, das mittlere aber mit Pilgermuscheln;

gegenüber umgekehrt: zweimal Pilgermuscheln und einmal, in der Mitte, der arabisierende Stuck.

Durch diese Versetzung oder Überkreuzbehandlung erreicht Willi Schmidt eine unüberschaubare, höchst wirkungsvolle Weite seiner Bühne; - man muß schon genauer hinsehen, um die Abwechslung der Dekorationen zu erkennen; der erste Eindruck ist der von Ähnlichkeit und Verschiedenartigkeit gleichzeitig. ((In BW 91 ist das gut zu erkennen, vor allem in der unteren Abbildung, die ein Foto ist.)) Dieses Szenenbild, das als Foto erscheint, wird hinten durch eine Ritterburg abgeschlossen, deren zwei- und dreizinnige Türme ungefähr die Breite der Wandteile, die den Bühnenkasten konstituieren, haben und diese also optisch weiterführen. So entsteht die Verbindung zwischen Vorder- und Hauptbühne zum Bühnenabschluß. Es ist konsequent, daß auch diese Burg sich spanischen Vorbildern, etwa der Burg Castillo de Fonseca bei Coca (aus dem 15. Jahrhundert), annähert.
In der Skizze darüber ist in den Bühnenrahmen etwas anderes eingesetzt, ein anderes Symbol: Zwischen dem zweiten und dritten Wandteil links ragt wieder der kahle dunkle Ast in die Bühne hinein, ein Zeichen für Unruhe und Ausgesetztsein gegenüber den äußeren Gewalten; dazu passen die Felsen, die links vor allem, aber auch ergänzend rechts im hinteren Teil der Bühne eingestellt worden sind. Den Bühnenabschluß bildet hier jedoch nicht Architektur - wie die Burg, oder will man die Felsengebilde einmal dafür nehmen -, sondern ein gemalter Prospekt, der eine bergige Wüste zeigt.
In BW 122/123 ist noch eine Farbskizze des Stückes wiedergegeben, hier nun sind zwei große Handelssegelschiffe in die leere Bühnenmitte hineingestellt. Die Schiffe stehen in einer Linie, die eine Diagonale von links vorne nach rechts hinten weist. Das vordere Schiff, das gleich auf der Höhe des Proszeniums anfängt (den Bug zum Hintergrund gerichtet), ist durch einen breiteren Steg begehbar gemacht; ob das hintere nur gemalt oder hinten gebaut und vorne gemalt ist, gibt diese Farbskizze nicht wieder. Da es nur im angedeuteten (blauen) Wasser liegt, kein Steg es mit dem 'Festland' verbindet, ist anzunehmen, daß es nur indirekt mitgespielt hat, indem im Text vom Hafen und einer größeren Anzahl Schiffe die Rede ist.
Die Aufführung war ein eingeschränkt starker Erfolg; sie wurde 29x gespielt; von den fünf anderen Inszenierungen, die Willi Schmidt unter der Intendanz von Gründgens am Schauspielhaus inszenierte, wurden außer OTHELLO, 1962, das nur 24x gegeben wurde, alle anderen Inszenierungen zwischen 40 und 77 x gespielt.
Diese Einschränkung in der Annahme äußert sich auch in der Kritik, die teils enthusiastisch, teils etwas reserviert sich zu Wort meldet:

"Die Aufführung im 'Deutschen Schauspielhaus' hatte einen großen, feierlich-pathetischen Stil. Alles, die Regie, das Bühnenbild und die wundervollen Kostüme (...) war in die Hände des Gastspielleiters Prof. Willi Schmidt-Berlin gegeben, und vielleicht ist das der Grund, daß angesichts des eminenten Bühnenbildners Schmidt (mit seinen wirksam bevorzugten Raumtiefen) (!) der größte Erfolg im faszinierend Dekorativen lag. (...) Der Schlußbeifall war außerordentlich. Auch Willy (sic) Schmidt konnte sich immer wieder, besonders vor der begeisterten Jugend, verbeugen."

(Dr. Klutmann, Norddeutsche Nachrichten, 3.9.1956)

Neben dem 'Wortregisseur' (der hier nicht mitzitiert wurde) wird vor allem der 'eminente' Bühnenbildner hervorgehoben. Und hier auch ist anscheinend Willi Schmidt bekannt für seine großen tiefen Kastenbühnen - in der Nachfolge der Staatstheaterzeit und Fehlings.
Der Kritiker St-e vom 'Hamburger Echo' hebt hervor: "Das Bühnenbild zeigt einen in Höhe und Tiefe

mächtigen, von maurischen Bauelementen umrahmten Platz, den wechselnde, an Werner Gilles großzügig flächige Handschrift erinnernde Landschafts- prospekte im Hintergrund abschließen. Ein Spielraum, auf dem die Menschen nur durch die Kraft ihres Glaubens Größe gewinnen (...)"

(3.9.1956)

Diese Einschätzung paßt gut zu dem Foto, das in BW 91 wiedergegeben ist. - Interessant auch die Wahrnehmung: daß die maurischen/arabischen Ornamente sich diesem Betrachter stärker eingeprägt haben als die christlichen Pilgermuscheln. Das mag daran liegen, daß die diamantartigen Bossensteine den Eindruck der arabischen Monumente verstärkt haben, oder umgekehrt: die maurischen Seitenwände als variierte Fortführungen der Proszeniumsseitenwände mit den Diamantquadern angesehen werden konnten. - Schon in DER SEIDENE SCHUH hatte Willi Schmidt verschieden bemalte Prospekte zum hinteren Bühnenabschluß verwendet. Diese Prospekte kamen zweifellos aus der Zusammenarbeit mit Fehling an PRESCIOSA, wo sie sich so gut bewährt hatten. Bei DER SEIDENE SCHUH hatte Willi Schmidt auch noch die Seitenwände mit Malereien verkleidet, was hier als Stilbruch markiert wurde. DER STAND-HAFTE PRINZ ist damit PRECIOSA wiederum näher als noch DER SEIDENE SCHUH.

Noch eine klärende Ergänzung zu der Bezeichnung: "arabisch"/"maurisch": "Die kriegerischen nord-afrikanischen Stämme, die in Spanien einfielen, wiesen nur ein gemeinsames Merkmal auf: Sie alle waren Anhänger Mohammeds und seiner Religion des Islams. (...) Schwieriger wäre es schon, sie nach ihrer Stammeszugehörigkeit einzuteilen. Denn neben Berbern aus dem Atlasgebirge, die das Hauptkontingent stellten, beteiligten sich an den ersten Invasionen auch Bewohner der ehe- maligen römischen Kolonien von Marokko bis Ägypten. Für dieses bunte Völkergemisch nun hat man die Sammelbezeichnung Mauren gewählt (...) Nach Ansicht mancher Fachleute soll er auf den griechischen Ausdruck für schwarz oder dunkelhäutig zurückgehen (...) In Wirklichkeit dürften sich unter den ersten maurischen Eroberern kaum Neger befunden haben. (...)
Die Spanier dagegen sprechen gern von der 'arabischen Besetzung' ihres Landes - reichlich irreführend, wenn man bedenkt, daß an den ersten Eroberungszügen, die erst 711, also rund 80 Jahre nach Mohammeds Tod, stattfanden, so gut wie keine Araber teilnahmen. Im Gegensatz zu diesen ersten Invasionen (...) befanden sich in den später nachrückenden Heeren dann kleine arabische Einheiten. Auch in Regierung und Verwaltung spielten die Araber eine gewisse Rolle. (...)
Die bedeutendsten Anregungen für Architektur, Kunst, Literatur und Philosophie stammen im wesent-lichen aus alten, nördlich von Arabien gelegenen Kulturzentren. Dagegen kann man durchaus von islamischer Kultur sprechen. (...) Allerdings gelangte sie erst verhältnismäßig spät zur Entfaltung, lange, nachdem Berber und andere Gebirgsstämme die Halbinsel erobert hatten.
Im übrigen befanden sich auch in den Heeren der fanatischen Almoraviden, die 1086 Südspanien einnahmen und dann ihrerseits 1146 von den noch fanatischeren Almohaden verdrängt wurden, keine Araber. Beide Gruppen setzten sich hauptsächlich aus wilden, neu zum Islam bekehrten Bergstämmen zusammen, die den Arabern Verwässerung und sogar Verfälschung der wahren Lehre des Propheten vorwarfen."

(James A. Michener, Iberia, a.a.O., 132 f.)

So weit der Versuch Micheners, Übersicht in das Völkergemisch zu bringen, das Spanien eroberte und dann jahrhundertelang regiert hat.

Zurück zu der Kritik des 'Hamburger Echos': Werner Gilles, Jahrgang 1894, war Schüler Lyonel Feiningers.

Interessant ist der literaturhistorische Hinweis des Kritikers Hans Harbeck vom 'Hamburger Abendblatt', der sich im Vorfeld mit dem Stück beschäftigte (3 Tage vor der Premiere, am 29.8.1956); er zitiert aus einem Brief von Goethe an Schiller: "Man wird (...) aus mancherlei Ursachen im Genuß des einzelnen, besonders beim ersten Lesen, gestört; wenn man aber durch ist und die Idee sich wie ein Phönix aus den Flammen vor den Augen des Geistes emporhebt, so glaubt man nichts Vortrefflichers gelesen zu haben. (...) Ja, ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen!" ((25. (28.) Januar 1804))
Goethe ließ das Stück später auf der Weimarer Bühne spielen: am 30.1.1811 fand die Aufführung statt. - Die Titelrolle des Don Fernando spielte: Pius Alexander Wolff - der Autor von PREZIOSA. - Es ist möglich, daß Willi Schmidt sich in der Proszeniumsbehandlung deshalb a u c h selbst zitierte. DER SEIDENE SCHUH und später auch DER KARDINAL VON SPANIEN zeigen allerdings, daß Willi

Schmidt seit PRECIOSA Diamantschliffquader am Proszenium als Grundbestand für Stücke verwendete, die in Spanien spielen.

– Jedoch: Das war nicht nur Willi Schmidts bühnenbildnerischer Grundbestand, wie eine weitere Aufnahme aus dem Reichsgautheater Posen aus der Spielzeit 1942/43 belegt./ Der Bühnenbildner heißt wiederum Paul Haferung, es geht um Verdis "Don Carlos", Regisseur war wieder Alfred Schaefer; im Werkkatalog werden einigen Abbildungen davon zum Vergleich wiedergegeben.

Beim FIGARO IN SEVILLA, Deutsches Theater, 1.10.1937, arbeitete Willi Schmidt dagegen noch pittoresk oder folkloristisch, n i c h t z e i c h e n h a f t abgekürzt, wie auf der Abbildung im Anhang gut zu erkennen ist. Es ist daran ebenfalls abzulesen, welche Bedeutung für Willi Schmidt die Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling gehabt hat, welchen Entwicklungsschritt, dann Rangunterschied sie bedeutete.
Nach FIGARO IN SEVILLA war PRECIOSA das nächste Stück, das Willi Schmidt mit der spanischen Welt konfrontierte. Es folgten DER SEIDENE SCHUH, DER STANDHAFTE PRINZ und schließlich noch die Uraufführung des Montherlant-Stückes DER KARDINAL VON SPANIEN im Wiener Akademietheater, 15.12.1960. Auch dort wird, wie bereits erwähnt, von Willi Schmidt noch einmal die spitzdiamant-schliffquaderne Proszeniumsverkleidung angebracht. - Aber dieses ehemalige Zeichen macht nun den Eindruck, sich längst verselbständigt zu haben; wirkt, als würde es verwendet, aber nicht mehr darüber nachgedacht. Das belegt der Raum selbst, der mit Spanien kaum noch etwas zu tun hat. Es könnte auch ein Raum der deutschen Renaissance sein, etwa ein Raum auf der Burg Karls IV. in Prag. Auf den Abbildungen im Werkkatalog ist das zu erkennen: Hier werden keine konkret chiffrierten Zeichen mehr gesetzt. - Diese Bühne ist ein behaglicher Wohnraum geworden. Er unterscheidet sich aber auch insofern von einer Bühne wie für PRECIOSA, DER SEIDENE SCHUH oder DER STANDHAFTE PRINZ, als es sich da nicht mehr um eine Raumkastenbühne handelt, sondern um eins der vielen von Willi Schmidt über Eck gestellten Zimmer, die er auf kleineren, kammerspielartigen Bühnen verwendet hat; hier im 'Kleinen Haus der Burg', dem Akademietheater.
Unzufrieden mit DER STANDHAFTE PRINZ war der bekannte Kritiker Willy Haas. Er bezeichnet die Raum-kastenbühne übrigens als "die seit Jahrzehnten bei uns übliche (!) populär-expressionistische perspektivlose Andeutungsbühne", erklärt damit ihre Herkunft aus den 20er Jahren.

(Die Welt, 3.9.1956)

Aus all diesen damaligen Kritiken spricht aber auch noch ein Wesentliches: nämlich welchen Stellenwert das Theater hatte, welches kulturelle und gesellschaftliche Gewicht ihm beigemessen wurde: Wie wichtig hier noch die Einzelheiten und Beweggründe genommen wurden. Das drückt sich auch in Hans Harbecks Kritik aus, der seinen Einleitung mit den Worten schließt: "Erstaunen des Publikums über die Wahl ((des Stückes)) nicht zu übersehen und zu überhören."

(Hamburger Abendblatt, 3.9.1956)

Das Theater hatte einen Stellenwert, der etwa vergleichbar ist mit der Aufmerksamkeit auf den Aktien-markt von Mitte der 1990er Jahre bis zum 11.9.2001. -

Abschließend soll noch ein Blick auf die Kritik von René Drommert vom 'Hamburger Anzeiger' geworfen werden. Aus zweierlei Gründen: Zum einen gibt Drommert eine treffsichere Beschreibung des Prinzips des Fehlingschen Raumkastens, die das freilich hier schon Vorgetragene mit großer Klarheit noch einmal zusammenfaßt:

"Schmidt hat, was das Niveau des Abends festigt, die gesamte Ausstattung übernommen. Im Hintergrund des konstanten architektonischen Rahmens wechseln die Prospekte, oder in der Mitte der Bühne werden die Versatzstücke ausgetauscht. Vielleicht ist schon das erste Bild das schönste, der Hafen von Fez: eine Arbeit auf der Höhe moderner (gegenständlicher) Malerei. (...) Der Beifall, stark, anhaltend und herzlich, schien ein entschiedenes 'Ja' zum Beginn der zweiten Gründgens- Spielzeit zu enthalten."

(3.9.1956)

Und der andere Grund, weshalb noch aus dieser Kritik zitiert wird, ist der Hinweis auf die religiösen Konflikte, die in diesem Stück liegen - und die dieses Stück nach dem Attentat des 11.9.2001, noch einmal soll es hier erwähnt werden, zu neuer Aktualität gebracht haben (oder haben könnten): "Seine

((also des Prinzen)) Standhaftigkeit ist der unmittelbare und ungezwungene Ausdruck seines Christentums: Ceuta darf nicht in die Hände der Andersgläubigen fallen."

(3.9.1956)

- Natürlich könnte es sich auch um zwei verfeindete Nationen handeln; die A r t des Glaubens ist zweitrangig. Der Prinz jedenfalls opfert sein Leben für die Freiheit der Stadt. Sein toter Geist führt schließlich die Portugiesen zum Sieg über die arabischen Anstürmer. ((Bis heute ist Ceuta eine spanische Enklave in Nord-Marokko geblieben.))

Die Beherrschung des Bühnenkastens ist sichtbar geworden -:

Mit Bühnenbildern wie zu DIE RÄUBER oder hier bei DER STANDHAFTE PRINZ operiert Willi Schmidt ohne Fehling auf Fehling-Niveau. Es entsteht im ersten Fall das Symbol, das die Szene kennzeichnet und bildet; im zweiten der leere, große Raum, der aber das Leben in sich zuläßt und bündelt, unterstützt durch den Abschluß der kargen Ritterburg. Dieses Bild macht - jedenfalls von den drei im BW gebotenen Abbildungen - den stärksten Eindruck (für mich).

Es soll nun darum gehen, wie Willi Schmidt diesen Bühnenkasten versucht, transparent zu machen -. In DER SOLDAT TANAKA, im TARTUFFE, in KÖNIG ÖDIPUS wurden Ansätze dazu gesehen. Auch die zwei stilistisch problematisch eingestellten Bühnenzimmer in DER SEIDENE SCHUH (BW 90, Fotos 3 u. 4) könnte man als Auflösungstendenzen werten.
DER STANDHAFTE PRINZ ragt darüber noch einmal in Formkraft und Einheitlichkeit hinaus.
Am 22.9.1964 inszeniert Willi Schmidt im Hamburger Thalia Theater Shakespeares WIE ES EUCH GEFÄLLT. Es ist die Eröffnungsvorstellung der Intendanz Kurt Raecks, der das Thalia Theater für fünf Jahre parallel zum Berliner Renaissancetheater leiten wird. Willi Schmidt hat bereits zwischen 1951 und 1960 acht Inszenierungen am Renaissancetheater gemacht. WIE ES EUCH GEFÄLLT wird mit Adolf Wohlbrück als Jacques, Helmut Griem als Orlando und Loni v. Friedl als Rosalinde hoch besetzt. WIE ES EUCH GEFÄLLT ist ein Stück, das in Willi Schmidts Laufbahn noch ein anderes Mal als Eröffnungsstück eine Rolle gespielt hat: Heinz Hilpert inszenierte es am 11.9.1934, als der die Direktion des Deutschen Theaters, Berlin, übernahm. - Als Barlog WIE ES EUCH GEFÄLLT am 30.4.1946 im Schloßparktheater inszeniert, hieß der Ausstatter auch wieder: Willi Schmidt.
WIE ES EUCH GEFÄLLT in Hamburg ist Willi Schmidts erste Inszenierung nach dem Tod Klaus Kammers. Es ist seine zweite Inszenierung mit Helmut Griem, die erste war am 16.5.1963 KABALE UND LIEBE auf den Ruhrfestspielen in Recklinghausen.
Im Programmheft von WIE ES EUCH GEFÄLLT ist ein Brief abgedruckt, den Willi Schmidt an Helmut Griem im Sommer 1964 vor Beginn der Proben geschrieben hat; darin äußert Willi Schmidt, wie er das Stück aufzufassen gedenkt:

"(...) Es ist ein Märchen (...) Es ist eben das Artifizielle an dieser Komödie, das mich zu inszenieren reizt (...) das Musikalische, das Thema Liebe mit Variationen, das sich um psychologische Motivierungen wenig kümmert
(...) Ich meine, wir sollten den Mut haben, ein Theater-Stück zu spielen, und das mit aller Grazie des Geistes, die uns zu Gebote steht."

((8.8.1964))

'Grazie des Geistes' ist ein Terminus, den Willi Schmidt gelegentlich verwendet in der Einstellung, Denken sei 'humaner', nachsichtiger, milder, gütiger und umgänglicher als Handeln.

- Auch diesen Passus hätte man unter "Verkennungen" einordnen können; denn, unnötig darauf hinzuweisen, daß Denken, nur weil seine Tätigkeit an sich zunächst folgenlos ist, nicht weniger genau und gnadenlos ausfallen muß als direkte Handlung. Also: 'Anmut des Geistes' oder 'geistige Anmut', ein gut klingender, aber eigentlich nichtssagender Ausdruck. - Kann der Geist überhaupt 'grazil' sein? - Kann er n i c h t grazil sein? - Was wäre das Gegenteil? Brutal? Grob? Unsauber? Plump? - Zweifellos gibt es umständliches, betuliches, schwerfälliges Denken; das "grazile" müßte dem also genau widersprechen: Müßte leicht sein und beweglich und möglicherweise gar noch tänzerisch; filigran. Kein Unterschied zum Körperlichen. Zweifellos muß aber das grazile Denken nicht notwendig auch Grazie besitzen, ebenso wie das plumpe nicht völlig ungrazil zu sein braucht. Und ist man hier nicht überhaupt in Gefahr, das Wesen eines Menschen zu verwechseln oder allzu leicht

gleichzusetzen mit seinem Denken?

Walter Ruppel erinnert sich an Willi Schmidts Shakespeare-Inszenierung von WIE ES EUCH GEFÄLLT:

"(...) das war (...) eine schöne, leichte, gescheite, duftige Shakespeare-Inszenierung. Ich hätte fast gesagt, so was, wenn ich heute diese Shakespeare-Inszenierungen sehe, ich will keine Namen nennen, dann denkt man voller Beglückung an die Kunst und die Musikalität von Willi Schmidt zurück."

(Gespräch mit WM am 22.4.1997)

Willi Schmidt fährt fort in seinem Brief an Helmut Griem: "Ich bin ganz sicher, daß Sie dieser Form der Interpretation zustimmen werden, weil sie bei aller Präzision, um die wir uns bemühen werden, etwas Improvisatorisches behält, das dem Stücktitel entspricht und alle 'Ungereimtheiten', an denen es ja nicht mangelt, rechtfertigt."

((WS - Helmut Griem, a.a.O., 8.8.1964))

Das ist es: eine kontrollierte Mischung aus Präzision und Improvisation; ein, wenn man so will, assoziatives Arbeiten. ((Polgar bezeichnet die Arbeit des Schauspielers als "Präzision plus Fieber". - 125))

"Nur so auch, scheint mir", fährt Schmidt fort, "ist der Epilog begründet, der sich ganz bewußt von dem Vorausgegangenen distanziert und zu erkennen gibt, daß wir 'gespielt' haben (...) 'Die ganze Welt ist Bühne' sagt Jacques in unserem Stück. Deshalb habe ich mir die Freiheit genommen, ein Brettergerüst als Spielfläche in den Ardenner Wald zu stellen. Hic Rhodos, hic salta!"

((WS an Helmut Griem, a.a.O., 8.8.1964))

Es wird hier deutlich, daß Willi Schmidt durch diese Dialogstellen des Stückes auf seine Ideen als Ausstatter gebracht wird. - Willi Schmidt hat sehr häufig als ein Beispiel für die Arbeit des Bühnenbildners den unterscheidenden Vergleich der 'Böhmischen Wälder' der RÄUBER und des 'Ardenner Waldes' in WIE ES EUCH GEFÄLLT gebracht. Willi Schmidt sagt dazu ((hier jetzt die Fortsetzung)):

"(...) 'Der Wald von Arden' in Shakespeares Komödie ist ein Refugium ganz anderer Art; fast schon arkadisches Gefilde, in das sich der Tyrannei ihres Hofes überdrüssige Aristokraten zurückgezogen haben, als folgten sie lange vor Rousseau der Devise: 'Zurück zur Natur!' Aber hinter dieser Schäferidylle, eine von Laubschatten gesprenkelte Lichtung, hinter dieser Komödienlandschaft von transparenter Helligkeit lauert Bedrohung, auch sie wäre sichtbar zu machen!"

(WS, Der szenische Raum als Studienobjekt, a.a.O., 12)

In BW 116 und 117 sind zwei Farbskizzen und ein Aufführungsfoto wiedergegeben. "Transparenz" heißt hier fast surreales Ineinanderdringen der unterschiedlichen Welten: Hof und arkadischer Wald. Willi Schmidt drückt das im Bühnenbild aus, indem er einen Innenraum als Grundgerüst schafft, in den der Wald hineinwächst. Dieser Innenraum ist der Bühnenkasten, den Willi Schmidt schon bei PRECIOSA verwendet hat, nur nicht in der eleganten Strenge, sondern aufgelöst ins Vegetabile. Man erblickt hinter dem verhalten barocken Proszenium, dessen barocker Charakter durch den roten, bauchig gerefften Theatervorhang unterstrichen wird, also durch die Betonung des Theatralischen - das mit dem Barockzeitalter nicht identisch, aber sehr verwandt war - , die eigentliche Spielfläche.
Es ist ein Saal. Das erkennt man an der Hohlkehle (dem Übergang von Wand zu Decke), die noch zweimal leicht nach oben gestuft ist, und an der hellen Decke des Raumes. Eine helle Decke macht leicht, öffnet den Raum luftig nach oben; eine dunkle würde lastend wirken. Die Decke hat aber auch den Vorzug, daß Willi Schmidt auf sie Pflanzenmotive malen kann: man kann sie als Renaissance-Innendekoration nehmen, ebenso wie man behaupten könnte, die Natur habe die Decke (und Wände) überwuchert, sei ins Innere des Palastes eingedrungen. Mit dieser Behandlung des Spielraumes macht Willi Schmidt die Saalwände gewissermaßen durchsichtig (transparent). Das ist damit gemeint, wenn von surrealem Ineinanderdringen der unterschiedlichen Welten gesprochen worden ist. Diese starke Durchdringung organisiert das ganze Bühnenbild.
Die Spielräume gleichen deshalb einander auf den ersten Blick (BW 116); nur in Details weichen sie voneinander ab:
- Der Hof-Raum (unten) bekommt als Zugang hinten links eine architektonische Gestaltung, die der

des Proszeniums verwandt ist; einen portalartigen Durchgang.
- Statt des Rasenfleckchens auf der erhöhten Spielbühne wird von Willi Schmidt ein roter, also herrscherlicher, - (die Farbe Rot war sehr teuer in der Herstellung) - Teppich gelegt und nach links und hinten durch zwischen niedrigen Pfeilern gespannte Zierketten abgegrenzt; sie haben die Funktion einer Balustrade.
- Den Hof-Raum kann man auch als Regierunsraum bezeichnen. Der wird noch verdeutlicht durch einen Anbau an die erhöhte Spielfläche in Form eines goldgelben Baldachins, ebenfalls einem herrscherlichen Attribut.

Im 'Wald von Arden' deutet eine kleine Rasenfläche auf der Spielbühne eine Lichtung an; etwa dort, wo sonst der rote Teppich des Hof-Bildes liegt. Willi Schmidt hat den Wald vor allem durch schmale rechteckige Tafeln gekennzeichnet, die von verschiedener Größe und Stellung sind. Sie wirken wie Fahnen; könnten auch die losgelösten, einzeln montierten Flügel eines Paravents sein. Es sind schlanke rechteckige Holzrahmen, bespannt mit lichtdurchlässiger Gaze, die wiederum mit Blattwerk bemalt ist, mit leichten, zarten Blättern, die an Vogelbeere erinnern, an Bambus oder Fächerahorn. Diese Flügel, die den Wald bedeuten - ja! mehr bedeuten als ausmachen -, stehen im Bühnenbild wie bemalte Transparente mit hieroglyphen- artigen Zeichen darauf, wie äußerst zarte Verkehrsschilder, von denen jedes sehr domestiziert behauptet: 'Hier ist Wald'. Man hätte sich auch vorstellen können, den Wald einfach durch eine gezielte Häufung und Zuordnung solcher 'Verkehrsschilder' an sich, also ohne verdeutlichende Bemalung, hergestellt zu sehen.
Über PARISER LEBEN, 6.12.1945, hatte Willi Schmidt geschrieben: "Dekorationsteile" seien "wie Ortszeichen eingesetzt" worden.

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbilds, a.a.O., 26)

Zweifellos erinnert die jetzt hier gesetzte Formulierung über die Wald-Tafeln an jene Formulierung Willi Schmidts; und zweifellos war es auch hier sein Vorhaben, eine neuartige konzentrierte Chiffre für einen arkadischen Wald zu setzen. Auf gewisse Weise ist das Willi Schmidt auch gelungen.
Über die Einschränkung wird weiter unten noch zu handeln sein. - Der Eindruck des Waldes wird noch durch einige Ausstattungsstücke unterstützt: auf dem Foto in BW 117 erkennt man rechts einen abgesägten Baumstamm, links zwei Gebilde, die wie von Christo einge- wickelte und verschnürte Baumstümpfe aussehen. ((Es ist möglich, daß es sich hier um eine bewußte Anspielung handelt, in der man eine Form der Ironie erkennen mag oder auch nur einen Beleg dafür, daß Willi Schmidt gut informiert war: Christo war einige Jahre früher, zwischen 1958 und 1960 mit "Packed Bottles and Cans" an die Öffentlichkeit getreten.))

(Vgl. Christo, Der Reichstag, hg. v. Michael S. Cullen und Wolfgang Volz, Suhrkamp TB 960, 1984; 31 ff.)

Im Hintergrund ist ein noch erhöhtes Podest zu sehen, zugänglich durch einen Treppenaufbau, auf dem ein Körper steht, der wie ein schroffer Felsen aussieht. Es könnte aber auch ein abgewetzter uralter Baumstamm sein. Diese Natürlichkeiten in seinem sonst stilisierten, künstlerischen, künstlichen, fast sterilen Bühnenbild sind die Zutat, die die Gefährlichkeit, von der Willi Schmidt sprach, sichtbar machen soll. - Die Farbskizze in BW 116 gibt die Gazerahmen des Waldes zahlreicher und in der Bemalung üppiger, als es dann das Aufführungsfoto BW 117 belegt.
- Über den Plan läßt sich sagen: Der Wald ist einerseits signalhaft wie auf Verkehrsschildern behauptet, andererseits wird der Wald, also eigentlich das Unberechenbare, wild Wuchernde durch diese Rahmen eingeordnet und zivilisiert. - Und auf diese Weise, um es einmal umgekehrt zu sagen, drängt sich so die Hofwelt in die Natur des Waldes hinein.
Die Transparenz liegt nicht nur in der Verwendung der Gaze, die per se 'durchscheinend' ist. Willi Schmidt hat diese Rahmen aber so angeordnet, daß sie aus den seitlichen Wänden zu wachsen scheinen. Die Phantasie macht selbst den Umkehrschluß und verlängert diese belaubten Gazerahmen in die Seitenbühnen hinein. Es ist nicht genau zu erkennen, wo das Bühnenbild endet und das Theater als Ab- und Zugang für die Schauspieler anfängt. - Auch diese beiden Welten schieben sich ineinander.

Im Hof-Bild werden die vorderen Gazerahmen durch farbige Wappenzeichen und Bänder ergänzt, so daß sie an Papagei-Volieren erinnern; ein Ziergarten der Renaissance - hinter einem Barockportal. Aber das ist keine wesentliche Störung des Eindrucks, den Willi Schmidt mit seiner Inszenierung zu erreichen suchte und schon im Bühnenbild herstellte, nämlich den des Improvisatorischen.
Dieses Improvisatorische wurde auch in einer Kritik angesprochen: "'Wie es euch gefällt' ist eine Komödie der Liebe und Versöhnung, in der Ernst, ja sogar Bitterkeit noch einmal in Frohsinn aufgelöst ist und

Weisheit sich mit feinster Ironie vermengt. Damit ist aber auch schon der Weg markiert, den die Regie einschlug, beschwingt und leichtfüßig Szene für Szene abspulend, den Ernst verdeckend, viel muntres Feuerwerk abbrennend. Man hatte zuweilen den Eindruck von Improvisation. Das sei zum Lobe gesagt. Nichts von dem Bunterlei geriet durcheinander. Die Regie hatte die vielerlei Fäden fest in der Hand."

(Wilhelm Jacobs, Göttinger Tagblatt, 28.9.1964/Frankfurter Rundschau, 19.10.1964)

Viel Lob bekam die Aufführung von Willy Haas; seine Kritik sagt leider wenig über die Aufführung aus, vielmehr beschäftigt er sich mit der Literaturgeschichte des Stückes und gibt (vor allem) eigene Übersetzungsratschläge; sein zusammenfassendes Lob aber lautet: "Es ist eine so hübsche Aufführung, rund harmonisch (...) Die Regie Willi Schmidts, der auch das reizvolle Bühnenbild schuf: gutes Tempo, guter, diskreter Geschmack - und wie aufmerksam aufgefaßt und durchdacht!"

(Die Welt, 24.9.1964)

Eine begeisterte Kritik schreibt Hagen Rudolph: "Bei allen Göttern der Bretter, die die Welt bedeuten: solch einen Erfolg hat das Hamburger Thalia-Theater seit langem nicht mehr gehabt. (...) Mit einem Shakespeare natürlich. Mit einem gestrafften, entstaubten, aufpolierten, zauberhaften, schwerelosen und mitreißenden 'Wie es euch gefällt', dem, es sei die Prophezeihung gewagt, die Zuschauer zuströmen werden, ja, müssen. Liegt es vielleicht daran, daß Willi Schmidt nicht nur Regisseur ist (...) Wahrscheinlich! So wirkt alles wie aus einem Guß (...) Man möchte beinahe sagen, es sei ein moderner Shakespeare entstanden."

(Wedel-Schulauer Tageblatt, 23.10.1964)

Die Aufführung kam allerdings nicht überall so gut weg. So urteilte Dietz - R. Moser: "Es war eine Inszenierung mittleren Theaterniveaus (...)"

(Echo am Abend, 23.9.1964)

Moser war auch mit dem Epilog nicht einverstanden, der das Stück, ähnlich wie im "Sommernachtstraum", als bloßes Spiel distanziert. Durch den Epilog wird das Stück gerahmt; wenn auch nicht vollständig gerahmt, denn einen Prolog gibt es nicht. Rosalinde spricht diesen Epilog, und der Text legt nahe, daß sie es in Männerkleidern tut, da sie davon spricht, was sie täte, wäre sie eine Frau. Schon im Stück trägt sie szenenweise Männerkleider, um ihren Liebsten, Orlando, von sich zu distanzieren; eine Form der Verfremdung, die noch dadurch gesteigert wurde, daß zu Shakespeares Zeiten die Frauenrollen von Männern/Knaben gespielt wurden; ob man in dieser Verkleidung gerade auch eine sexuelle Dekuvrierung erkennen möchte, die ins Homosexuelle oder ins Sado-Masochistische gehen könnte, soll hier offengelassen werden. Interessanter ist hier, daß, wenn Rosalinde vor das Publikum tritt und es direkt anredet, nachdem sich der Vorhang hinter ihr geschlossen hat ((auch auf der elisabethanischen Bühne ließ sich ein vergleichbares Moment arrangieren)), das Spiel ganz deutlich zum Spiel wird. Das ist ganz in Willi Schmidts Sinn gewesen, der ja betonte, das Stück fasse er als Märchen auf. Deswegen schrieb er auch im Programmheft: "(...) daß (...) niemand auf den Gedanken kommen soll, das Gespielte mit der Realität zu verwechseln."

((WS an Helmut Griem, a.a.O., 8.8.1964))

Das ist in Willi Schmidts Sinne: Die deutliche Trennung von Kunstwelt und Wirklichkeit.

Der Epilog nimmt im Stück eine mittlere Stellung ein. Er gehört zweifellos zum Stück, wie es überliefert ist. Aber wie gelingt es, auch ihn noch als 'Stückteil' deutlich zu machen? Der Epilog muß sachlich genug gesprochen werden, um sich vom Vorhergehenden, vom eigentlichen Stück, so weit es Handlung bedeutet, abzuheben. Aber da er selbst auch noch von Shakespeare ist, zu seinem Stück gehört, muß der Ton noch immerhin so weit über dem Niveau der gewöhnlichen Alltagssprache liegen, daß hier noch eine Stufe zu erkennen ist. (126)
- Willi Schmidt hat diese Bühnenwirklichkeit in seinem Bühnenbild deutlich zu machen versucht, indem er zum einen das Proszenium als deutlich altmodischen, etwas steifen und spröden barocken Rahmen ausprägt; zum anderen, indem er dahinter sichtbar einen roten Theatervorhang hochgerefft noch sehen läßt. Dieses Prinzip hatte Schmidt schon bei seinen ersten Ausstattungen angewandt, bei EINE LEICHTE PERSON (BW 38), etwas später bei LEONCE UND LENA (BW 39), einprägsam auch bei Anouilhs

MAJESTÄTEN (BW 99). - Wenn Willi Schmidt nun auf die schon durch die Proszeniumsbehandlung deutlich als Bühne ausgewiesene Bühne noch eine zusätzliche Bühne – leicht angeschrägt, eine Variation der Fehlingschräge - baut, bedeutet das eine nochmalige Rahmung des Ganzen.

Was ist dann die 'normale' Bühne?

Die Auf- und Abtrittsmöglichkeiten zeigen, daß der ganze sichtbare Teil der Bühne bespielt wurde. Von der Linienverwischung zwischen Bühnenaufbau und Theaterbühne wurde schon gesprochen. Vielleicht sollte man, das wird bewußt als Hypothese formuliert, sich darauf beschränken zu sagen: 'Lichtung' und 'Herrschersaal' würden durch diese zusätzliche Spielfläche, diese von Willi Schmidt angesprochene Bühne auf der Bühne, definiert. Willi Schmidt rechtfertigte diese Bühne auf der Bühne durch die Worte des Jacques in seinem berühmten Monolog:

"Die ganze Welt ist Bühne
Und alle Fraun und Männer bloße Spieler.
(...)"

(II/7)

Man könnte sagen, der Sinngehalt des Epiloges sei durch die Bühne auf der Bühne sichtbar gemacht. Aber, genau genommen, hätte da schon der Vorhang genügt, der sich hinter dem Spiel und vor dem Epilog oder zum Epilog schließt. Die g a n z e Theaterbühne hätte dann gemeint sein können. Diese Verwendung der Bühne auf der Bühne hätte aber auch eine Schachtelung i n n e r h a l b d e s S t ü c k e s bedeuten können: die optische Umsetzung der Rahmen- u n d Binnenhandlung: Die Handlung setzt an den verschiedenen Höfen ein. Es kommt zu Entzweiungen, und das einzige Mittel, um schlichtweg oder wenigstens gemeinsam überleben zu können, besteht in der Flucht in den Wald, also im Exil. Der 'Ardennerwald' ist insoweit verwandt mit dem 'Athenerwald' im "Sommernachtstraum".

- Er ist aber auch verwandt mit den 'Böhmischen Wäldern' der RÄUBER!!

Insofern klingt die Unterscheidung, die Willi Schmidt immer wieder trifft, zwar sehr zunächst sehr schön und vielleicht verblüffend: ...in.... DIE RÄUBER "die letzte Zuflucht von marodierenden Studenten, die ihrer Gesellschaft Fehde angesagt haben", im Falle von WIE ES EUCH GEFÄLLT "fast schon arkadisches Gefilde, in das sich der Tyrannei ihres Hofes überdrüssige Aristokraten zurückgezogen haben (...)"

(WS, Der szenische Raum als Studienobjekt, a.a.O., 12)

Aber sie trifft nicht zu! --- Oder nur zu einem kleinen, spätesten! Teil: --- Zunächst sind diese Wälder b e i d e Zufluchtstätten ---- und alles andere als arkadisch!

Das bestätigen die Worte, die Orlando zu seinem Begleiter äußert:

"Lebe noch ein wenig, stärke dich ein wenig, ermuntre dich ein wenig! Wenn dieser rauhe Wald irgend ein Gewild hegt, so will ich ihm entweder zur Speise dienen oder es dir zur Speise bringen. (...) Aber du liegst in der scharfen Luft (...) du sollst nicht aus Mangel an einer Mahlzeit sterben, wenn es irgend was Lebendiges in dieser Einöde gibt. Mut gefaßt (...)"

(II/6)

Die Hofleute um den 'guten' Herzog leben allesamt zunächst in der Verbannung. Da wurde nicht lange gefragt. Denn die Herrschaft riß der Bruder des Herzogs, Friedrich, an sich; im Personenverzeichnis wird er als 'Usurpator' bezeichnet. Die Situation ähnelt also deutlich der der RÄUBER. Erst in der letzten Szene des Stückes tritt ein Bote auf - der zweite Bruder Orlandos, Jaques de Boys ((im Gegensatz zu der berühmten Figur des melancholischen Jacques ohne 'c' geschrieben)) -, der zweierlei berichtet: 1. fielen von dem 'bösen' Herzog mehr und mehr "Männer von Gewicht" ab, um sich im Wald dem Herzog anzuschließen; - erst hier könnte man also von etwas wie 'Arkadischem' sprechen.
Der Wald ist zwar immer noch Zuflucht, aber immerhin suchen diese Adligen Dienste nicht anderswo oder 'gehen nach Frankreich', wie sonst häufig bei Shakespeare; i h r Weg in den Wald ist also mit

Freiwilligkeit verbunden; - allerdings steigt mit wachsender Zahl der gehenden 'Kabinettsmitglieder' die Chance auf das Scheitern der (angemaßten) Regierung. Und so geschieht es auch hier: Friedrich rüstet ein Herr, um seinem Bruder im Wald den Garaus zu machen. Dabei aber trifft er, - das ist die 2. Nachricht, auf einen Geistlichen, der ihn zum Guten bekehrt. Friedrich geht ins Kloster, während der 'Herzog' - diese Bezeichnung läßt schon im Personenverzeichnis seine Verbannung als unrechtmäßig erkennen (wie auch seine Wiedereinsetzung erwarten) - wieder die Regierungsgeschäfte übernimmt, --- und die Paare finden sich zur Hochzeit. - Nur Jacques will nicht aus der Verbannung zurückkehren an den Hof: er wählt nun aus freien Stücken die Fortsetzung des Exils, das genau genommen keines mehr ist, weil ihm die Rückkehr jederzeit möglich wäre. Genau genommen will er den neubekehrten Bruder des Herzogs aufsuchen, gleichzeitig bietet er aber an, die Verbindung zum alten/neuen Hof aufrecht zu erhalten:

"(...) Seid guter denn Dinge:
Ich bin für andre als für Tänzersprünge."

Herzog: 'Bleib, Jacques, bleib!'

"Zu keiner Lustbarkeit, - habt Ihr Befehle,
So schickt sie mir in die verlaßne Höhle!"

(V/4)

Es wird also am Ende die Binnen-Handlung des Stückes, die im Zufluchts-, dann Liebeswald stattfindet, bis an d i e Szene geführt, der dann wieder die Rahmenszene folgen würde: Zurückgekehrt zum Hofe, aber nun mit dem rechtmäßigen Herrscher. - Diese Szene aber gibt es nicht. - Wenn nun Rosalinde vor den Vorhang tritt und ihren Epilog hält, kann man dies als variierte Schließung des Rahmens auffassen.

Wäre nun die Bühne auf der Bühne als Spielfläche für diese innere Handlung beabsichtigt gewesen, hätten die Schauspieler genau genommen während dieser Szenen, die zwischen II. und V. Akt liegen, ausschließlich a u f d i e s e r Spielfläche agieren müssen. Alle Wege drumherum hätten dann deutlich als Auf- und Abgänge zu dieser Spielfläche hin angedeutet sein müssen. Möglicherweise aber wäre das eine etwas trockene und akademisch-theoretische Inszenierungsweise gewesen.

Noch eine Ergänzung: Wenn Willi Schmidt ausführt, er baue eine zusätzliche Bühne, weil Jacques in seinem Monolog eben diese Worte spricht, kann man nachlesen, daß Jacques eigentlich nur eine theatralische Metapher des Herzogs ins Philosophische wendet: Der Herzog sagt - nachdem Orlando für seinen alten Begleiter um Speise gebeten hat und sein Schicksal damit andeutungsweise sichtbar wurde - zu Jacques:

"Du siehst, unglücklich sind nicht wir allein,
Und dieser weite, allgemeine Schauplatz
Beut mehr betrübte Szenen dar als unsre,
Worin du spielst."

(II/7)

Die Überlegungen, die Jacques jetzt anstellt, sind ein Kommentar, in dem das ganze Menschenleben vom Säugling bis zum Greis als ein wechselndes Rollenspiel gedeutet wird. Willi Schmidt hat diesen Kommentar, diese Metapher, die es auch ist, konkretisiert.

Peter Fischer hat das unpoetischere Theater der 68er-Zeit als ein "kruderes", "ein roheres Theater" bezeichnet und einen Vorzug darin gesehen, daß das Poetische ersetzt worden sei "durch größere Genauigkeit, durch größere Wahrhaftigkeit."

(Gespräch mit WM am 23.2.1997)

Willi Schmidt begegnete den "Ungereimtheiten", die in WIE ES EUCH GEFÄLLT liegen, damit, daß er es zum "Märchen" erklärte und als Märchen inszenierte. Das Unwahrscheinliche wurde für ihn vertretbar, wenn es im Rahmen des Theaters gezeigt wurde, auch deswegen der Proszeniumsrahmen, der bei MAJESTÄTEN das Historische als theatralische Gegenwart rechtfertigen sollte.

Für Willi Schmidt aber gab der Epilog des Stücks, der keinen Zweifel läßt an der Feststellung, daß nichts als 'gespielt' wurde, eine genügende Legitimation für alles, was auf der Bühne zu zeigen gewesen war, sofern es mit der nötigen Qualität gezeigt worden war, - das war conditio sine qua non. Deswegen band Willi Schmidt bühnenbildnerisch die Szenen deutlich sichtbar als Theater auf dem Theater zusammen; das Märchenhafte aber läßt sich in der Rahmung seines Bühnenbildes n i c h t nachweisen.
Es läßt sich aber ausfindig machen auf der Bühne durch den Versuch, mit Dekorationsteilen, die an sich n i c h t Wald sind, Wald zeigen zu wollen. Willi Schmidts 'Märchenhaftes' zeigt sich durch heitere, durchsichtige Leichtigkeit.
Willi Schmidt hat die Verbannungsszenen im Wald aus ihrer Krudheit entlassen. S e i n Wald s o l l ein Märchenwald sein; und wie grausam es auch immer im Märchen zugehen mag, es fügt sich doch am Ende zu einer Harmonie zusammen, die hier im Stück durch den Jaques de Boys und durch den Gott Hymen, der aber kein Deus ex machina ist, sondern einfach ein Festgestalter, eingeleitet wird. Dieser märchenhafte Zug der Inszenierung paßt auch zu dem, was Loni. v. Friedl über Willi Schmidt geschrieben hat: "Und nun zu Prof. Willi Schmidt. - Dem Wunderbaren! Er war für mich in meiner frühen Theaterzeit d e r Regisseur überhaupt. Durch seine hohe Sensibilität, feine Seele, Humor!! und Kunstverstand war er nicht nur auf der Bühne ein 'Zauberer'. Er verzauberte seine Schauspieler u n d mit seinen Aufführungen das Publikum. Unvergeßlich bleiben die Proben und die Premiere von 'Wie es euch gefällt' (...)"

(Loni v. Friedl - WM, 18.9.1996)

Der schon erwähnte Kritiker Dietz-R. Moser war durch den Epilog möglicherweise auch deshalb so sehr gestört, weil dadurch der Zauber für ihn aufgehoben wurde. Zweifellos ist das nur eine schwer zu belegende These. Auslöser der Unzufriedenheit ist die Bearbeitung des Textes durch Willi Schmidt, hier aber vor allem die unterlassene Streichung des Epilogs: ...noch "zwanzig Minuten vor Schluß der Vorstellung" "meint man", die Bearbeitung sei "gut gelungen." Der Epilog dann aber habe eine "verheerende Wirkung" gehabt. Den I n h a l t des Epilogs hat Schmidt nicht verändert. "Es ist eine ungewöhnliche peinliche Stelle", fährt Moser fort, "die jedes Vergnügen zur Strecke bringt." Es folgt noch der Hinweis: "Hier hätte Willi Schmidt bearbeiten sollen."

(Echo am Abend, 23.9.1964)

Diese Empfehlung ist etwas überraschend! Handelt der Kritiker in diesem Absatz doch gerade von der Bearbeitung des Textes durch Willi Schmidt! Nun ist der negativen Kritik Tür und Tor geöffnet, so scheint es. Willi Schmidt und Kurt Raeck bekommen die Empfehlung, sich ausgerechnet im Schillertheater (!) anzusehen, "wie man diesen Shakespeare heute auf die Bühne stellen muß (...)"

(Echo am Abend, 23.9.1964)

Was gab es denn an Vergleichbarem überhaupt am Schillertheater zu sehen?

- Die letzte "Wie es euch gefällt" - Inszenierung dort stammte vom Hausherrn: Barlog hatte inszeniert, als Regisseur durchweg u n t e r Willi Schmidt angesetzt, Eva Schwarz, eine Schülerin Willi Schmidts, ausgestattet; 18.4.1962.

- Ein halbes Jahr später, am 9.10.1962, startete Fitz Kortners Inszenierung von "Was ihr wollt", eine weithin beachtete Inszenierung, Ausstattung Jörg Zimmermann; - ein immerhin ähnliches Stück.

- Zwei Monate danach folgte Gustav Rudolf Sellner mit "Richard III.", Bühne von Hansheinrich Palitzsch;

- ein Jahr darauf, ebenfalls von Sellner inszeniert, ausgestattet wieder von Jörg Zimmermann, dem anscheinend Komödien mehr lagen oder dem man Tragödien oder Historien von Shakespeare zu der Zeit weniger zutraute, "Der Widerspenstigen Zähmung";

- zwei Monate danach, mit dem selben Bühnenbildner, führte Hans Lietzau Regie bei "Timon von Athen".

-- Mithin 5 Shakespeare-Inszenierungen während der letzten 3 Spielzeiten. Das war der Stand der Dinge zu Beginn der Spielzeit 1964/65. - Wie weit Willi Schmidt da mit seiner Interpretation, die ja ebenso gut auch im Schillertheater hätte inszeniert werden können (!), unzureichend dastehen soll, ist frag-

würdig; unverständlich, wenn man nun liest, was jene Inszenierungen des Schillertheaters auszeichnen soll: denn die Charakterisierungen, die Dietz-R. Moser gibt, entsprechen genau d e n j e n i g e n Loben, die Willi Schmidts WIE ES EUCH GEFÄLLT - Inszenierung von anderen Kritikern erhalten hat; nämlich: "Als Feuerwerk geistvollen Witzes, als hinreißenden Spuk, als bezauberndes Liebesspiel."

(Echo am Abend, 23.9.1964)

Da ist auch das Wort 'zaubern' wieder genannt.

Moser wirft auch der Bühne vor, daß sie "shakespearisch sein soll, und es doch nicht ist. Auf der Flitterwerk, romantische Blattgehänge und klappende Seidentüren eine Rolle spielen. Auf der ein bizarrer Felsen die Vorstellungskraft erregen soll und es doch nicht tut."

Und er fährt mit seinem Unmut fort: "Man kann Shakespeare auf einer kahlen Bühne spielen - und die Wirkung ist ungeheuer. Aber die Dekoration darf keinen Zug ins Lächerliche haben, wie es hier der Fall ist. 'Dies also ist der Ardenner Wald', heißt es an einer Stelle - und das Publikum bricht in Höllengelächter aus."

(Echo am Abend, 23.9.1964)

Ob es gleich "Höllengelächter" war, sei dahin gestellt; aber daß an dieser Stelle tatsächlich gelacht wurde, geht auch aus einer anderen Kritik hervor: "Hübsch und phantasievoll wirken Willi Schmidts Bühnenbilder und Kostüme. Immerhin war es verständlich, daß es einen Lacher gab bei den Worten: 'Das ist also der Ardenner Wald.' Bäume sind heute auf der Bühne Glücksache."

(Walter Weyer, NP, 24.9.1964/Wanne-Eickeler Zeitung, 13.10.1964)

Das ist ein interessanter Gegensatz, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, daß eine der häufigen Bekundungen Willi Schmidts lautet: "Wald ist nicht Wald auf der Bühne" (- und daran seinen Vergleich des 'Ardenner Waldes' mit den 'Böhmischen Wäldern' anschließt -).

(WS, Der szenische Raum als Studienobjekt, a.a.O., 12)

Solche kontroversen Ansichten sind schwer zu entscheiden. Eines aber wird man wohl sagen können: daß es Willi Schmidt nicht gelungen ist, ein Symbol für den Wald schlechthin, auch nicht für den in seinen Augen arkadischen und märchenhaften Wald zu schaffen. Dazu ist der Wald, den Schmidt entworfen hat, zu gezähmt, nicht üppig genug. Das mag auch damit zusammenhängen, daß Willi Schmidt diesen Wald als ein Einheitsbühnenbild für zwei Welten, nämlich auch für die der Höfe, einsetzt.

Und ein durch die Ankündigung des Waldes hervorgerufenes Gelächter hängt wahrscheinlich mit der Vorstellung der deutschen Hörer von "Wald" zusammen, die immer etwas Urwüchsigeres, Verwunscheneres, Wilderes, auch Unheimlicheres meint, während Willi Schmidt eine Schäfer-Szenerie aufgebaut hat.

- Bevor im Text weitergegangen werden soll, muß noch eine nicht ganz unwesentliche Beobachtung eingefügt werden, n a c h t r ä g l i c h eingefügt werden, wohlgemerkt: In der V o r s t e l l u n g nämlich summieren sich die wenigen Tafeln, die den 'Wald' darstellen sollen, durchaus zu einem weit ausgedehnten, üppigen, lieblichen, arkadischen Waldlichtungs-Gefilde zusammen.

Insofern war ich überrascht, jetzt mein negatives Urteil über diesen Wald von Willi Schmidt zu lesen. - Ich fügte zunächst zwischen die Wörter "nicht" und "gelungen" ein 'ganz' hinein, um es abzuschwächen, lege aber nun lieber meine Karten offen, weil das der Erkenntnis viel förderlicher ist als ein geschönter, aber zugekleisterter Text. - Betrachte ich danach jedoch wieder das Szenenfoto, bin ich über die Kargheit, fast Dürftigkeit der szenischen Andeutungen doch überrascht.

Das ist die Frage: Ist die suggerierte Phantasie das ausschlaggebende, der nachträgliche Eindruck, die Erinnerung, die von diesem Bühnenbild bleibt - oder ist bestimmend der direkte Eindruck der Anschauung? ((Denn Theater ist Gegenwartskunst.))
Es wäre interessant, hierzu Willi Schmidt noch befragen zu können; es wäre meisterlich, hätte er diesen Zuwachs an Eindruck berechnet; dann wäre sein Bühnenbild wirklich als suggestiv zu bezeichnen und

ein schöner Beleg für 'die andere Wirklichkeit'!. -

Walter Schröder schreibt in der Bild-Zeitung vom 24.9.1964: "Blieb der Kern der Dichtung diesmal gewahrt? Ja. Mehr noch: Echter Shakespeare-Duft weht durch Willi Schmidts 'Wie-es-euch-gefällt' - Inszenierung.
Er nimmt das Stück als großes 'Märchen'. So ist auch sein Bühnenbild: ein stilisierter 'Ardenner Wald' in duftigem Grau und Grün. Es erinnert an einen im Sommerglanz flimmernden Libellenflügel. In diesem Wald ist ein roh gezimmertes Brettergerüst als Spielfläche aufgeschlagen. Welcher Zauber, wenn hier der vertriebene Herzog mit seinen Gesellen zum erstenmal auftritt und das hohe Lied des ländlichen Lebens erklingt."

Das klingt fast nach einer schwärmerischen Kritik von PRECIOSA und ist ein Zeichen dafür, daß Willi Schmidt, seinem Verständnis gemäß, die Verbannung leicht nimmt, als freiwillige Lustbarkeit in die Natur. Doch auch ein Zeichen dafür, daß Willi Schmidt gleichwohl ein Symbol des arkadischen Waldes - "Libellenflügel" - gelang. Die Lacher wären vielleicht zu vermeiden gewesen, wenn Willi Schmidt dieses zarte Symbol noch freigebiger (üppiger) eingesetzt hätte. - Der "Libellenflügel" erinnert auch an das, was Katharina Matz, die Darstellerin der Phöbe, rückblickend über diese Aufführung und die Proben mit Willi Schmidt geäußert hat: "(...) die Arbeit mit ihm war unvergeßlich. Was ich selten erlebt habe – kein Lampenfieber, im Gegenteil, Freude, endlich auftreten zu dürfen bei der Premiere. Und: 'Jetzt habt Ihr Flügel, nun fliegt auch'! - Unvergeßlich!!"

(Katherina Matz - WM, 31.5.1996)

Abschließend noch eine kurze theaterhistorische Anmerkung: Gustaf Gründgens hatte seine Intendanz am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg über die Spielzeit 1962/63 hinaus nicht verlängert. Sein Nachfolger Oscar Fritz Schuh konnte sich aus dessen Schatten nicht wirklich lösen. Am zweiten staatlichen Theater in Hamburg, dem Thalia Theater, erfolgte der Intendantenwechsel ein Jahr später, zur Spielzeit 1964/65; Willy Maertens, der ein gehobenes Boule- vardtheater hatte spielen lassen, wurde von Prof. Dr. Kurt Raeck abgelöst, der zum einen einen literarisch ambitionierteren Spielplan aufstellte, zum anderen stärkere Schauspieler vor allem durch seine Berliner Kontakte als Glanzlichter in das Maertenssche Ensemble des Thalia Theaters einfügen konnte. So geht der Abstieg des Deutschen Schauspielhauses mit einem Aufstieg des Thalia Theaters parallel. Die Eröffnung der Intendanz mit WIE ES EUCH GEFÄLLT, inszeniert von dem Gastregisseur Prof. Willi Schmidt, der bis 1962/63 am Schauspielhaus bei Gründgens inszeniert hatte, ist dafür e i n Indiz.
In einer Besprechung, die den Intendantenwechsel in Köln, Düsseldorf und Hamburg durchnimmt, heißt es daher: "In Hamburg ist ein Wettkampf zwischen den beiden staatlichen Schauspielhäusern ausgebrochen. Oscar Fritz Schuh hat den Spielplan von hohem literarischen Anspruch, mit dem er voriges Jahr wenig Glück hatte, umgeschaltet auf einen Gründgens-Spielplan ohne Gründgens. (...)"

Und unter der Zwischenüberschrift: "Das Thalia-Theater holt auf" wird von Willi Schmidts WIE ES EUCH GEFÄLLT gesagt: "(...) verlief als die beste Klassiker-Aufführung, die seit vielen Jahren in diesem Hause zu sehen gewesen ist. (...) Gesunde Konkurrenz in derselben Stadt scheint fruchtbar zu werden."

(Werdohl, Süderländer Volksfreund, 16.10.1964)

EXKURS:

Will man nun in Kürze einen Überblick haben über die Entwicklung, die Willi Schmidt als Bühnenbildner genommen hat, nämlich von der gestalteten Drehbühne zum in Transparenz sich auflösenden Fehling-schen Bühnenkasten, ist ein Rückblick auf seine erste Ausstattung von WIE ES EUCH GEFÄLLT, am 11.9.1934, Regie: Heinz Hilpert, aufschlußreich. - Dabei fragt sich, ob jenes frühe Bühnenbild ein authentischeres Willi-Schmidt-Bühnenbild darstellt als seine Ausstattung von 1964, die doch auf gewisse Weise so viel persönlicher, leichter, wiedererkennbar und dadurch authentischer wirkt, oder ob Willi Schmidt nach 1945 in erster Linie damit beschäftigt gewesen ist, den starken Einfluß, den Fehling für ihn bedeutet hat, wieder loszuwerden, sich von dieser Eindruckskraft wieder befreien zu können. - Diese Frage mag man für die folgende Betrachtung im Gedächtnis behalten.
In BW 58 finden sich zwei Farbskizzen zu Willi Schmidts WIE ES EUCH GEFÄLLT – Ausstattung von 1934: Die obere Abbildung zeigt die Dekoration für die Hof-, die untere die für die Waldszenen.

Auch hier arbeitet Willi Schmidt insofern mit einem Einheitsbühnenbild, als ein Umbau nicht erforderlich war, da die Veränderung der Szene durch das Drehen der Drehbühne erreicht wurde. - In einen Wald aus jungen Laubbäumen stellt Willi Schmidt einen spätbarocken Pavillon mit zweiseitigem Treppenaufgang und Balkonterrasse, mit Markisen wie in einem südlichen Luxushotel und einen fast chinesisch wirkenden Sonnenschirm. ((Chinoiserien sind im Rokoko à la mode gewesen.)) Die Fläche vor diesem Pavillon ist ein Parkettfußboden mit großen über Eck gestellten Karos. Einen ähnlichen Fußboden wird Willi Schmidt auch 1964 verwenden - nur daß die Felder da nicht über Eck angeordnet werden. - Der Pavillon kann auch ebenerdig bespielt werden. - Das Wald-Bild zeigt seine Rückseite: eine mit Rustika versetzte Grotte, wie sie in vielen Barockschloß-gärten üblich war, ergänzt durch den farbigen Akzent eines Sonnensegels und der aufgepflanzten exilherzoglichen Standarte. - Es gab auch Zwischenstellungen, die bespielbare Ruinenlandschaften zeigten. - Der Charakter der Heiterkeit und Beweglichkeit des Spiels wird auch hier schon vermittelt und wird Willi Schmidts Einstellung zu diesem Stück beeinflußt haben, wiewohl seine Hamburger Aufführung strenger, zurückhaltender und karger ausgestattet wurde - in der Erinnerung aber dagegen viel lieblicher wirkt als diese, noch durch so schwere Architekturformen geprägte Szenenlandschaft. - Der Grad an Suggestivität ist ein völlig anderer; die Ausstattung von 1934 prägt sich kaum ein, hat nichts Suggestives; die Arbeit mit Fehling hat also, wie schon anhand der 'spanischen' Ausstattungen nicht zu übersehen war, eine grundsätzliche künstlerische Veränderung gezeitigt.

Der Überschwang aber, mit dem Hilpert (noch) zu Werke ging, mag auch eine Reverenz an Max Reinhardts berühmte Commedia dell'arte-Inszenierungen gewesen sein. Sie zeigt sich deutlich auch in der Verwendung von Mozart-Musik als Ouverture und Zwischenmusik; sie zeigt sich ebenfalls in den Watteau nachempfundenen Kostümen - beides Charakteristika, die Willi Schmidt für seine eigene Inszenierung n i c h t übernahm und dennoch eine, wie Walter Ruppel sagte, 'mozartische' Aufführung zustande brachte. -

Als Märchen wurde die Aufführung schon 1934 betrachtet. Der fast noch fontanische Kritiker Ludwig Sternaux schreibt: "Das alte holde Märchenspiel in neuer, romantischer Verkleidung. Mozarts 'Kleine Nachtmusik' und der 'Türkische Marsch' rahmen lauter Bilder von Watteau. Shakespeare im Rokoko-Kostüm... (...) ist geglückt."

("Lokalanzeiger", 12.9.1934)

Und abschließend eine kluge Bemerkung von Herbert Ihering ((nach der Einstellung 'seiner' Zeitung, des Berliner Börsen-Couriers, zum 31.12.1933, nun im Berliner Tageblatt an Stelle Alfred Kerrs tätig)): "Es bleibt ein Fehlschluß, wenn man aus dem richtigen Satz: Shakespeares Lustspiele und besonders 'Wie es euch gefällt' seien mozartisch, folgert, sie müßten mit Musik von Mozart versehen werden. 'Mozartisch' ist bildlich gesagt und bedeutet, daß Shakespeare lange vor Mozart mit Worten ähnliche Wirkungen erzielen konnte, wie Mozart mit Tönen."

(12.9.1934)

Diese mozartische Wirkung wurde auch durch die Watteau nachempfundenen Kostüme erzeugt. Max Gülstorff zum Beispiel trug das seidenweiße Kostüm des Gilles. Und obgleich der Gilles eines der Lieblingsgemälde von Willi Schmidt war, diese dem Harlekin ja immer noch verwandte Figur, behielt Willi Schmidt auch dieses Charakteristikum der Inszenierung nicht bei, als er 1964 selbst WIE ES EUCH GEFÄLLT inszenierte.
Willi Schmidts eigene Inszenierung von WIE ES EUCH GEFÄLLT findet genau 30 Jahre später statt. Ist karger und strenger. Eigener. Sofort als s e i n W e r k erkennbar. Und trotz der Strenge doch auch zart und heiter, ja, heiterer, leichter, 'arkadischer'. Viel weniger plastisch als 1934; bei aller Räumlichkeit: graphisch, aber doch suggestiv. Darin besteht ihr besonderer Reiz und beweist, daß Willi Schmidt als Bühnenbildner einen Weg genommen hat, der ihn zu einem eigenen Stil führte; 'eigen' insofern, als seine Erfindungen ihm ähnlicher werden: geistiger, leichter. - Deswegen ist es folgerichtig, wenn Willi Schmidt die Vorgabe des Fehlingschen Bühnenkastens durch Auflösung zu den Seiten hin, durch Transparenz abwandelt, durchkreuzt, unterläuft.

Ende des Exkurses.

Diese auflösende Veränderung setzt sich zwei Jahre später, 1966, fort in Willi Schmidts einziger Operninszenierung: Busonis TURANDOT ((mit ARLECCHINO zusammen am selben Abend)); kurz darauf mit seiner Münchner Inszenierung von Tschechows DIE MÖWE; - dann, 1969, in Nelly Sachs' ELI. Und vor allem mit seinem Versuch, Büchners WOYZECK UND LEONCE UND LENA in Recklinghausen

zu e i n e m Stück zu verbinden; wobei hier auf gewisse Weise Fehlings Raumkastenbühne noch zu steigern versucht wird durch eine nun auch variable Chiffre, ein bühnenbildnerisch hochinteressanter Versuch, gerade weil diese letzte Übersteigerung eine Grenzlinie sichtbar macht.
Mit Einschränkung gehört in diese Folge auch HAMLET, 1976 in München inszeniert, und schließlich der unfreiwillig abgebrochene Versuch von SAVANNAH BAY im Schillertheater.

TURANDOT hatte am 1. Februar 1966 in der Deutschen Oper Berlin, in Charlottenburg ((einem Institut, das trotz nur geringfügiger Kriegsschäden abgerissen und an gleicher Stelle neu gebaut wurde)), Premiere. In BW 130, auf der oberen Skizze, ist der Fehlingsche Kasten noch deutlich zu erkennen. Er wird aber dadurch variiert (und wenn man so will: überwunden), daß Schmidt ihn nicht mehr ganz gerade, sondern leicht schräg stellt. Hier liegt eine sichtbare Verbindung zu seinen Bühnenbildern für 'Kleine Häuser'; Willi Schmidt übernimmt die Schrägstellung seiner dortigen Bühnen nun auch für das 'Große Haus'.
Ähnlich wird Schmidt auch in DIE MÖWE verfahren.
Der Fluchtpunkt liegt jetzt in der realen oder zu imaginierenden Ecke zwischen linker Seitenwand und Rückwand. Diesen Hintergrund aber löst Willi Schmidt durch Gazewände auf. Ähnlich behandelt er die Seitenwände, vor allem die linke, auf der durch die Schrägstellung der Blick des Zuschauers verstärkt liegt.
Die rechte wird dagegen wie ein aufgeklapptes Buch gestellt, so daß eigentlich zwei rechte Seitenwände entstehen: die zur Bühnenmitte eingeklappte aus Gaze, die nicht volldeckend ist, wie ein Fensterflügel, worin wiederum Beweglichkeit und Leichtigkeit liegen; die rechte dagegen ist, wie auch die Rück- und die linke Seitenwand, mit Zeichnungen im chinesischen Stil bedeckt, wie sie in BW 126/127 wiedergegeben sind.
Die Transparenz, die Schmidt diesem Bühnengrundkasten zugibt, besteht darin, den Raum nach links, hinten und rechts scheinbar zu öffnen. Das geschieht durch Wandflächen andeutende feine Rahmen, die mit Gaze bespannt sind, eigentlich also durch Einbauten; seine Einbauten verengen aber den Raum nicht, sondern geben ihm Leichtigkeit und Weite. Das zeigt sich gut, wenn man die Szenenfotos von TURANDOT (BW 130) und ARLECCHINO (BW 131) vergleicht: in ARLECCHINO hat Schmidt eine mediterran folkloristisch anmutende Stadt gestellt, deren Wände nicht transparent sind; die Weite wird hier vorwiegend suggeriert dadurch, daß eben der Ausschnitt einer ganzen Stadt auf der Szene sichtbar ist: man könnte sich deren Ausläufer vorstellen.
Anders das Bühnenbild von TURANDOT: an die linke Wand stellt Willi Schmidt drei etwa 5-6 Meter hohe mit Gaze bespannte Holzrahmen von unterschiedlicher Breite; es scheint, daß der erste der schmalste ist, etwa 2 Meter breit; die beiden folgenden dann eine Breite von ca. 3 Metern haben; ihre Höhe aber ist einheitlich. - Diese Gebilde könnte man als 'Vitrinen' bezeichnen. Sie bedecken etwas, aber lassen den Hintergrund vor allem durchschimmern. Fast könnte man sie auch als Schaufenster ansprechen. Sie suggerieren, daß zwischen ihnen Ab- und Zugänge liegen, lösen also die linke Wand auf; es sieht aber so aus, als lägen die Zugänge gerade hinter diesen Vitrinen, als sollten sie halb sichtbar also, halb versteckt gehalten werden. Diese Zugänge sind einfache Aussparungen der äußeren, größeren, mit 'chinesischen' Zeichnungen bedeckten Bühneninnenwand. Sie sind schmaler und niedriger als die Vitrinen, haben aber inetwa die gleichen Proportionen. Sie sind etwas dunkler, weil weniger beleuchtet, unaufwendige Auflassungen mit tiefen Laibungen. Vor den mittleren Zugang ist ein Baldachin gestellt, seine Ecken selbst durch Gebilde wie aus Schmiedeeisen bekrönt, die von fern an Wetterhähne, vor allem aber an Drachengebilde erinnern, wie sie in der ostasiatischen Welt z.B. an Dachrinnen Verwendung finden. Auch die rückwärtigen Gazewände und die seitlich rechte werden s o hervorgehoben. Die Landschaft an den Wänden ist nicht nur Dekoration; sondern es ist gleichsam China, das Land selbst, wachgerufen durch die Präsenz seiner Landschaft, die selbst keine reale ist, sondern ein Klischee, also in diesem Fall eine Komposition aus realen Einzelheiten; das Gesamtbild dagegen hat die gesteigerte Realität des Künstlichen, eine aus Topoi oder Typika gebildete Landschaft.

In Wilhelm Müselers "Die Kunst der Welt/ Die alten Kulturen" schreibt Felix A. Dargel, der das Buch nach Müselers Tod fortgesetzt hat: "Schon um 700 - mithin achthundert Jahre vor Europa - entdeckt China die Landschaft! Nicht als bloßes Abbild, sondern als Offenbarung ihres inneren Wesens, als Hymne auf die beseelte Natur. (...)"

(Safari-Verlag. Berlin, 1958; 222 f.) ((Noch eine Ergänzung: Felix A. Dargel war zuvor Theaterkritiker; Mitte der 30er Jahre schrieb er für den Berliner Lokalanzeiger, von 1938 - 1944 für die Berliner Illustrierte Nachtausgabe.))

Auf Willi Schmidts Wandbild sind mehrere typische Motive zusammengestellt:

- Die schroffen Felsen;
- die Kiefern (als hartneckige Tiefenwurzler Zeichen des langen Lebens);
- die in der graden ansteigenden Linie oder im Zickzack gepflanzten Laubbäume;
- auch ein architektonischer Blickfang.

"Vielleicht ist die Verehrung der Berge das Grundmotiv der chinesischen Naturbeziehung", schreibt Marianne Beuchert in ihrem Buch über die Gärten Chinas. "Der Wunsch, sich dem Wohnsitz der Götter in seinem Abbild zu nähern, stand fast hinter der gesamten chinesischen Landschaftsmalerei und ebenso hinter deren Widerspiegelung in der Gartengestaltung. (...) Die turmförmigen Felsen können den Malern gar nicht schroff und steil genug sein, doch der wichtigste Punkt eines solchen Bildes ist der höchste Gipfel. Kenner chinesischer Malerei betrachten eine Berglandschaft immer von oben nach unten. Die malerische Qualität der Bergspitzen entscheidet über die Qualität des Bildes. Nur wenn sie sich im Nebeldunst - oft nur noch ahnbar - als Wohnung der Götter glaubhaft darstellen, wird das Bild akzeptiert."

(Marianne Beuchert, Die Gärten Chinas, Insel TB 2195, 1998; 44)

Schroffe Felsen hat Willi Schmidt vor allem ganz links gezeichnet, wenn auch nicht von Nebeldunst umgeben (BW 126/127). - Sein Bild liest sich weniger von oben nach unten als - unserer Tradition gemäß - von links nach rechts: Vom Fuße der Felsen steigt eine Reihe von 4 Laubbäumen nach rechts an. Davor befindet sich ein Ruderboot mit einem Menschen, der zu lesen scheint, Hinweis auf den "philosophischen" Garten Chinas. Den Hintergrund des ganzen Bildes machen steile, teils kegelförmige Berge aus, hin und wieder mit Tannenbesatz. Das Bild gliedert sich in drei Teile: dem Felsen links entspricht die Kieferngruppe rechts. Dann wird das Bild noch durch eine weitere Kierferngruppe in zwei (ungleiche) Hälften geteilt. 'Ungleich' aber auch deswegen, weil Willi Schmidt den Bühnenkasten leicht schräg gestellt hat, so daß der Fluchtpunkt, wie gesagt, auf der Trefflinie zwischen linker Seiten- und Rückwand liegt. Auf BW 130 ist zu erkennen, daß die linke Kiefer links dieser Linie, die rechte rechts davon erscheint. "Die Kiefer verkörpert das männliche Prinzip unter den Bäumen. (...) Sie strahlen eine solche Kraft aus, daß man begreifen kann, daß Kiefern den Chinesen 'das Bild des Baumes an sich' darstellen."

(Marianne Beuchert, Die Gärten Chinas, a.a.O., 53 f.)

Auf der rechten Hälfte des Wandbildes erkennt man noch eine Gruppe von Laubbäumen, die im Zickzack gepflanzt sind. Sie lassen an jene Brücken denken, die durch ihren Zickzackbau verhindern wollen, daß böse Geister über sie ihren Weg nehmen können.
Etwas weiter links ein auf Pfosten gesetztes Walmdach, das ein bißchen wie eine hiesige Futterkrippe aussieht, aber auch ein kleiner, ländlicher Tempelraum sein könnte oder eine Variante zu einem Pavillon, wie man sie häufig in der gestalteten Landschaft findet.
All dieses gezeichnete und eingetönte Material bildet die Umfassung von Willi Schmidts Bühnenraum für TURANDOT; aber es handelt sich hier nicht, das jedenfalls der ursprünglich chinesische Sinn, um eine schöne Tapete, die den Raum begrenzt und abschließt, sondern die Landschaft ist als gegenwärtig aufzufassen - in dauerhafte Erinnerung durch ihre Zeichen gerufen, ähnlich wie die Diamantschliff-quader in PRECIOSA, DER SEIDENE SCHUH, DER STANDHAFTE PRINZ oder DER KARDINAL VON SPANIEN.
Interessant ist auch, daß Willi Schmidt auf die Durchgangs-Einschnitte bei seiner Wandbildgestaltung keine Rücksicht genommen hat, wie man in BW 126/127 sehen kann. Das steigert die Transparenz seines Bühnenraumes, indem die Durchbrüche vor der Abfolge der Wandmalerei keinen Vorrang haben.

Während man in TURANDOT die Gazegebilde als Schaufenster in die Landschaft oder andersherum, als Paravents gegen die Allgegenwärtigkeit der Landschaft verstehen kann, als einen Versuch, sich in dieser Landschaft einen eigenen Raum zu schaffen, einen Ausgleich zwischen Natur und Zivilisation zu finden, gleichsam eine 'andere' Wirklichkeit, scheint das Vegetabile sich in Willi Schmidts Bühnenbild zu Tschechows DIE MÖWE (II) dermaßen vorzudrängen, daß man sich davon bedroht fühlen kann. Willi Schmidt zeigt ein Ineinandergreifen von wildwurcherndem Wald und Kulturraum, das kaum noch im Gleichgewicht ist. Nur wenig mehr, und der Wald hätte das menschliche Leben vollkommen überwuchert und unter sich erstickt. - Das Stück beginnt mit der Frage Medwedenkos, des Lehrers, an Mascha, die Tochter des Gutsverwalters, weshalb sie eigentlich immer in Schwarz gehe, und ihrer Antwort: "Ich traure um mein Leben. Ich bin unglücklich." - Und es endet damit, daß sich Konstantin Gawrilowitsch, der Sohn der Schauspielerin Arkadina - in ihrem 'Arkadien' ist für ihren Sohn kein Platz - , erschießt.

Die Landschaft an sich wird - außer von dem, der gezwungen ist, hoffnungslos in ihr zu leben, nämlich von Sorin, dem Bruder dieser Schauspielerin Arkadina - nicht als Bedrückung erlebt, sondern im Gegenteil als Sommerfrische. Aber durch diese Überwucherungen zeigt Schmidt, daß wesentliche Figuren des Stücks mit ihrem Leben nicht zurande kommen. Die jeweiligen Probleme lassen sich nur eine kurze Weile vergessen, so wie es die beschränkten, nicht überwucherten Teile des Bühnenbildes anzeigen, die Teile und Requisiten menschlicher Zivilisation sind. (BW 133 unten). - Das ist ein Bühnenbild, das Willi Schmidts Spannungsverhältnis zwischen realer und künstlicher oder künstlerischer Welt deutlich sichtbar macht.
Sogar noch der Fußboden scheint unappetitlich zu wuchern; nur im hinteren Teil des Salons, der, wie bei den "Drei Schwestern", durch Säulen vom vorderen Raum abgeteilt ist, scheint etwas von ungestörtem menschlichen Leben vorstellbar. - Das ist kein Zufall: dieser Raum markiert die Stätte, an der sich Konstantin eine Zeitlang als Schriftsteller entfalten kann. Die 'Zeitlang' wird von Tschechow genau benannt: "zwei Jahre."
Und es sind genau d i e zwei Jahre, in denen seine Mutter mit ihrem Liebhaber, dem Schriftsteller Trigorin, sich auf einer Gastspieltournee aufhält. - Danach verdrängen sie ihn wieder. - Endgültig diesmal, denn die Hoffnung des Sohnes, doch noch zusammenzukommen mit der jungen Schauspielerin Nina, wird nach diesen zwei Jahren ebenfalls zuschanden. - Es muß hier erinnert werden an einen Punkt, der unter den "Verkennungen" behandelt wurde, nämlich die Geschichte mit dem Sitzplatz im Auto, dessen symbolische Wichtigkeit Willi Schmidt nicht erkannte, während sich hier in Tschechows DIE MÖWE nichts anderes abspielt. Man könnte auch das als einen weiteren Beleg für die 'andere' Wirklichkeit ansehen, in der Willi Schmidt gelebt hat und zu Hause war.

Für DIE MÖWE hat Willi Schmidt wieder den tiefen, rechteckigen Bühnenkasten gebaut, der auch hier wieder leicht schräg gestellt wird. Wie bei TURANDOT verwendet Willi Schmidt auch hier diese Gazerahmen, die wie Schauvitrinen an den Seitenwänden aufgereiht sind. Auf diese Gaze sind die wuchernden Bäume appliziert, die selbst also nicht vollplastisch sind, sondern flach, und deren Wuchern vor allem durch ihr Herauswuchern aus diesen Gazekäfigen bis über die Decke markiert wird. - (Allerdings läßt die Bemalung oder jedenfalls ihre Farbgestaltung sie auf den ersten Blick dreidimensional erscheinen.) Im hinteren Teil der Bühne, wo das Ende des Gartens durch ein Gatter bezeichnet ist, machen die Bäume den Eindruck, tatsächlich plastisch zu sein. Wie die Überwucherungen aus den Gazevitrinen heraus an der Decke der Bühne ausgeführt wurden, ist aus den Skizzen in BW 133 nicht genau ersichtlich.
Peter Fischer sprach davon, daß Willi Schmidt DIE MÖWE nicht naturalistisch und sozusagen historisch-verläßlich inszeniert habe, sondern poetisch. Dazu paßt auch, daß die Bäume, die Schmidt verwendet, keine identifizierbaren Bäume sind; schon gar nicht die bei Stücken russischer Autoren 'obligaten' Birken, wie Willi Schmidt sie selbst als Signale noch in seiner MÖWE-Inszenierung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters verwendet hatte (18.1.1949/ BW 132).

Würden die Bäume n i c h t aus den Vitrinen frei und wild herauswachsen, was den Eindruck des Wucherns erst macht, es wäre ein gepflegter Ziergarten: der Mensch wäre hier Herr über die Natur und also über das Leben. - Es scheint, als sei der Eindruck der bedrückenden Pflanzen, den die Skizzen vermitteln, ähnlich wie in WIE ES EUCH GEFÄLLT in der Aufführung schwächer gewesen. Denn in einer Kritik heißt es: "Die Bäume der Gartenlandschaft wachsen in Vitrinen (!). Die Croquetbälle sind nicht Kugeln, sondern platte Scheiben. Die Emotionen rinnen aus unsichtbaren Plastikbehältern mit der Aufschrift 'Herz'. Der Pistolenschuß am Ende fällt samten-dumpf wie das vorsichtige Zuklappen eines Klavierdeckels. Stilisierte Tränen, gestutzte Natur. Das heißt Tschechows ironisch-süßer-schmerzlicher Weise 'Die Möwe' (...) sanfte Gewalt antun."

(George Salmony, A.Z. (Münchner Abendzeitung), o.D.)

Joachim Kaisers Kritik ist überschrieben mit: "Möwe im Reagenzglas". Doch er schließt:
"Wer ganz genau weiß, wie man Tschechow zu inszenieren hat, gehe von den Ergebnissen dieses Stilerxerzitiums aus und zeige uns allen den letzten, befreienden Griff."

(Süddeutsche Zeitung, 26.5.66)

Das bedeutet mit anderen Worten, daß der Versuch Willi Schmidts, hier eine durchkalkulierte Kunstwelt zu schaffen, der durch die scheibenartigen Croquetbälle nur allzu sichtbar wird, um der Forderung nach einem selbständigen und in sich folgerichtigen Kunstwerk zu genügen, nicht ungezwungen vor sich geht; was seinen Wert als Kunstwerk beschränkt.

Drei Jahre später inszeniert Willi Schmidt auf der Studio-Bühne der Berliner Akademie der Künste das lyrische Stück ELI von Nelly Sachs. Die Bühne ist kleiner, aber das Prinzip des tiefen Kastens, der zu den Seiten hin und nach hinten durch Gaze-Schaukästen transparent gemacht wird, wird auch hier angewendet. Die Bühne wird optisch noch dadurch gestreckt, daß das Spielpodium nach hinten leicht ansteigt; ein Rudiment der Fehling-Bühne. Aus Kritiken geht hervor, daß Willi Schmidt die Bühne nach hinten hin auch noch über die eigentliche Bühne hinaus dadurch verlängert hat, daß er den rückwärtigen Zuschauerraum - die Akademiebühne ist nach vorne zu einem großen Saal, nach hinten zu einem Studio zu bespielen - noch überbaut und ins Bühnenbild einbezogen hat. ((Das erinnert zweifellos daran, daß Fehling/Müller dem Bühnenbild für "Richard III." noch die Brücke ins Kulissenmagazin zugeschlagen hatten.))
Die Malereien an den umlaufenden Wänden, auch hängend an der Decke, meinen jetzt die jüdische Geschichte und Religion. Untergrund dieser Malereien sind aufeinandergesetzte Bretter, so daß zahlreiche horizontale durchgehende Linien zu erkennen sind. In der Zeichnung, BW 138, lassen diese Linien an Drähte denken, als sollte eine KZ-Situation suggeriert werden, Gefühl der Eingesperrtheit. - Auffällig ist allerdings, - und insofern ist das Bühnenbild in den Wandmalereien etwas klischeehaft -, daß ELI in einer Zeit spielt und von einer Zeit handelt, der Judenverfolgung im Dritten Reich, in der der religiöse Hintergrund längst nicht mehr so dörflich, fast idyllisch empfunden wurde, als sei immer noch das Leben im ((nachträglich vielfach idealisierten)) Stetl maßgeblich; von einer Zeit, in der man die Enge dieses Stetls zugunsten der Anonymität und der Entfaltungsmöglichkeiten der Großstadt längst hinter sich gelassen hatte; oder anders gesagt: der Konflikt mit Religiosität und Tradition, die Spannung zwischen alter, noch geahnter jüdischer Welt und Großstadt und Industrialisierung wird hier durch eine Bilderbuchidylle übergangen, man könnte auch sagen, leider: verkitscht.

Wie viel stärker ist da Willi Schmidts Bühnenbild zu Kafkas PROZESS, 16.6.1950, im Berliner Schloßparktheater! (BW 84/85) Dort wird, auch in dem ergänzenden Foto im Werkkatalog, die Situation des Ausgesetztseins und der entwürdigenden Gefangensetzung ungleich deutlicher. ((Vielleicht haben dort amerikanische Gefängnisse Pate gestanden; man könnte O'Neills "Der haarige Affe" darin spielen.))

Wie viel eindringlicher, realistischer und nicht verträumt-verkitscht, war dagegen auch Willi Schmidts Bühne für Arthur Millers Stück ZWISCHENFALL IN VICHY (29.6.1965)! Ein Kritikenauszug kann das belegen: "(...) ist die Wirkung dieser Aufführung derart, daß man (bis auf weiteres jedenfalls) davor zurückschreckt, das Stück in einer anderen Interpretation wiederzusehen. Willi Schmidt (...) hat sich weitgehend an die Vorstellungen Millers gehalten und das Wartezimmer des Todes in einem kalten Realismus gehalten. Doch statt eines Vorhangs hob und senkte sich vor dem langen Einakter eine breite, kahle Wand, so als wollte Schmidt sagen: Hier handelt es sich nicht um 'Theater', hier wird eine Trennwand aufgehoben, eine Mauer des Unverständnisses und der Fremdheit beseitigt (...)"

(epl, Die Welt, 1.7.1965)

Hier also das Gegenteil von etwa Willi Schmidts Anouilh-Inszenierung von MAJESTÄTEN: hier also kein deutlicher Hinweis auf ein 'Theater-Spiel', sondern gerade der Hinweis: Unsere Wirklichkeit, (noch vor 20 Jahren). Die Umkehrung des Prinzips. ((Wie Schmidts Ausstattung zu MORAL die Umkehrung eines Prinzips war)).
Wie anders auch wird diese historische Situation, oder besser: die Jahre davor, in Walter Mehrings beachtlichem Stück "Der Kaufmann von Berlin", das 1929 an der Piscator-Bühne am Nollendorfplatz uraufgeführt wurde, getroffen!

- Das ist es ja gerade, daß die Judenverfolgung der NS-Zeit die Juden zurückzwingt in eine Tradition, von der sie sich gerade gelöst hatten, die also keine mehr war; bei Kafka kann man Aspekte dieses Traditionsverlusts, gerade in religiöser Hinsicht nachlesen, beispielsweise in seinem "Brief an den Vater".
- Nämlich: daß sie zurückgezwungen wurden vom Menschsein ins Jude-Sein-Müssen und gleichzeitig in eine für sie schon abgelebte Vergangenheit.

Man könnte daraus ableiten, daß nichts auf dieser Welt abhanden kommen kann, ohne noch einmal der Erkenntnis gedient zu haben. - In Herlinde Koelbls "Jüdische Porträts" (127) geht aus den zahlreichen, die Fotos begleitenden Interviews mit den Abgebildeten hervor, daß man diese Aufgabe erkannte und annahm, die Aufgabe, die Spuren des historischen jüdischen Lebens in Europa zu sichern, eine Aufgabe, die auch umfassend und bewundernswürdig ausgeführt wurde.
Diese Konfrontation von Alt und Neu, die Tatsache, daß jüdischen Menschen die alte Geschichte, der

man gerade sich entzogen hatte, um ein neues, freieres, nicht mehr ghettoisiertes Leben zu führen, nun wieder aufgenötigt wurde, daß sie, wenn man sie annahm, sogar wieder zur Lebenshilfe werden konnte, - das alles ist in Willi Schmidts Bühnenbild n i c h t enthalten.

Denn Willi Schmidt hat hier Abbilder idyllischen Lebens gegeben: Man sieht links einen jüdischen Priester mit dem linken Arm auf eine große aufgemalte Rahmenkartusche deuten, die hebräische Schriftzeichen enthält; vielleicht eine Anspielung an Moses' Gesetzestafeln. - Im Hintergrund fliegen über hügeliger Landschaft zwei dunkle Vögel, vielleicht die Tauben, die Noah aus seiner Arche auf Landsuche geschickt hatte. Sie sind "naiv" gemalt: im Sinne der Naiven Malerei. ((Grandma' Moses mag hier anregend gewesen sein.)) - Rechts davon, hinter einem Knick, den die Rückwand macht, ein verspieltes Gebäude, das wie eine russische Kirche aussieht, aber eine Synagoge meinen will; daneben ein Laubbaum. - Der dekorative Schmuck der rechten Raumwand ist auf BW 138 durch die Ausrichtung des Entwurfs nach links hin schlecht zu erkennen: Eine priesterliche Figur kann man ausmachen, die wie ein mittelalterlicher Gottkaiser mit Zepter in der Rechten dasteht ((etwa wie Karl IV. am Altstädter Brückenturm von Prag.)) Um ihn herum verschiedenes Fabelgetier. - Die Decke, nicht sehr tief und dabei tonnenartig leicht gebogen, wird durch den siebenarmigen Leuchter geziert, der auf seiner linken wie rechten Seite eine Dattelpalme gegenübergestellt bekommen hat.

Solche Motive hat Schmidt aus kunstgeschichtlichen Bildbüchern übernommen; es sind wohl weitgehend biblische Motive. - Aber nicht so, als sollte hier ein Museum jüdischer Kultur gezeigt werden. Das wäre ja kühn! Würde ja über die Angaben des Stückes und seine historische Entstehungsbedingung noch hinausgehen: die gewesene Kultur wie im Herbarium oder wie eine Insektensammlung zu zeigen. Das könnte in seiner kühlen Distanz schon als zynisch aufgefaßt werden. - Oder käme gerade durch die Präsentation des Abgelebten die Trauer deutlicher zum Vorschein?

Die Szene, die Willi Schmidt dagegen gibt, wirkt wie die Beschwörung eines jüdischen Lebens im Klischee; eine Anhäufung biblischer Erinnerungen und mittelalterlicher Kultgegenstände; daher auch der Hinweis auf das mißdeutete Stetl. Denn Nelly Sachs operiert mit dem jüdisch-historischen Material, ohne daß aber diese Lebensform ihre Sehnsucht wäre. - Willi Schmidts Bühnenbild trägt gelehrt, beflissen, getreulich zusammen, gibt aber nicht den Riß in der Welt, sondern die Vor-Riß-Zeit, eine idyllisierende Vorstellung davon jedenfalls. - Diese verkitschende Interpretation der Sentimentalisierung des Stetl findet sich auch noch in dem Nachruf, den Willi Schmidt auf Elisabeth Bergner für die Akademie der Künste, Berlin, geschrieben hat. Darin heißt es: "Elisabeth Bergner ist 1897 geboren - in Wien heißt es. Aber da beginnt schon für eine Person, die mehrere Personen zugleich ist, will sagen, nach des Novalis Definition: für einen 'Genius', die Mystifikation. Sie schreibt in ihrer Autobiographie, die sie 'Unordentliche Erinnerungen' nennt, ihr Geburtsort könne auch Drohobycz gewesen sein, ein Ort im österreichischen Galizien, wohin ihre Mutter sich nach einem Ehezwist zurückgezogen habe, - in die Geborgenheit des Stetl. Damals."

(WS, (Nachruf auf) Elisabeth Bergner, in: Akademie der Künste, 1979 - 1987, Die Mitglieder und ihr Werk, erschienen Dezember 1987; 348)

Elisabeth Bergners Mutter fiel auf ihr Elternhaus zurück. Diese einfache, keineswegs besondere, für diese Frau aber vermutlich unerfreuliche Tatsache sollte kaum Ausgangspunkt für Sentimentalitäten sein. ((Man hätte ELI demnach auch unter dem Abschnitt 'Verkennungen' untersuchen können.))

Nelly Sachs' Stück, das den Schritt in die ost-jüdische Dorfvergangenheit tat, zeichnete eine jüdische Welt des Opfer-Seins. - Hinzugefügt jedoch muß werden: Literatur über Leid von Juden hat es in Deutschland schon vor 1933 gegeben. Etwa ein Stück von Arnold Zweig, mit dem Titel "Die Sendung Semaels", uraufgeführt 21.1.1920 am Deutschen Theater, in dem Juden in Südungarn ein Ritualmord an einem Christenmädchen in die Schuhe geschoben wird. - Hier könnte eine eigene Untersuchung geschrieben werden, die diese Leid- und Opfer-Motive in der Literatur nachweist; auch wie der Anteil von Autoren ist: Schreiben nur Juden über Juden? Schreiben auch Nicht-Juden über Juden? Gibt es dabei Unterschiede? Und welche Fragen sich da alle auftun. -
- Nelly Sachs indes entstammte einer jüdischen, aber assimilierten bürgerlichen Familie. Sie hatte keine Geschwister. Ihr Vater, ein Fabrikant, hatte, wie Olof Lagercrantz berichtet, "weitreichende humanistische Interessen, Goethe und Beethoven galten ihm als Wertmaßstäbe. Als er 1930 starb, blieb Nelly Sachs bei ihrer Mutter."

(Olof Lagercrantz, Die fortdauernde Schöpfung/ Über Nelly Sachs, in: Nelly Sachs, Text + Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Nr. 23, 1979; 1)

1906, mit 15 Jahren, las sie Selma Lagerlöfs Roman "Gösta Berling". Ein Jahr später begann sie, regelmäßig an die schwedische Autorin zu schreiben.

1929 gelang ihr eine erste Publikation von Gedichten in der Vossischen Zeitung.

1933 veröffentlichte sie Gedichte in "Die Jugend".

1936 - 1938 konnte sie Gedichte in "Der Morgen" veröffentlichen. (128)

- Hilde Domin schreibt: "Bei einem Aufenthalt im Ausland, 1977, traf ich durch Zufall auf einen nahen Anverwandten der, wie wir alle glaubten, mit ihrer Mutter ganz alleine auf der Welt dastehenden Nelly Sachs. Kaum erfuhr ich die so nahe Verwandtschaft, da fragte ich sofort, wegen der Gestapoverhaftung, und auch wegen des geliebten Mannes. In der Tat stimmt, was ich der 'Suchenden' ((veröffentlicht 1966)) entnahm: beide wurden gemeinsam verhaftet, und zwar als sie sich am Steinplatz trafen. Nelly Sachs hatte diesen Mann nicht heiraten dürfen, weil er geschieden war, und ihr Vater als orthodoxer Jude das ablehnte."

(Hilde Domin, Zusätzliche Informationen zu Leben und Werk von Nelly Sachs, in: Nelly Sachs, Text + Kritik, Nr. 23, a.a.O., 41 f.)

Das Heiratsverbot des Vaters gibt Auskunft darüber, wo die Grenzen seiner Assimilation lagen.

Es ist möglich, daß jene (allerdings von den Gründen her im Dunkel bleibende) Verhaftung dazu geführt hat, daß Nelly Sachs, wie Hilde Domin weiter berichtet, einen "Gestellungsbefehl zum Arbeitslager" bekam. Durch Selma Lagerlöf vermittelt habe sie jedoch "gleichzeitig" "das schwedische Visum" erreicht.

(Hilde Domin, Zusätzliche Informationen..., in: Nelly Sachs, Text + Kritik, Nr. 23, a.a.O., 42)

Nelly Sachs konnte zusammen mit ihrer Mutter im Juni 1940, begünstigt möglicherweise durch den erfolgreichen Frankreichfeldzug, per Flugzeug nach Stockholm emigrieren. (Das ist eine Parallele zu Willi Schmidt, den im Mai 1940 Gründgens aus der Kaserne ans Staatstheater engagieren konnte.)

ELI entstand, ausgelöst durch das Todes-Schicksal eines 'zurückgebliebenen Freundes', im Winter 1943/44. Walter Berendsohn berichtet über die Entstehung des Stückes: "(...) Sie (= Nelly Sachs) widmete sich in den folgenden Jahren fast ganz der Pflege ihrer alten kranken Mutter, der einzigen geliebten Angehörigen, die ihr geblieben war (...)"

(Walter A. Berendsohn, Nelly Sachs, in: Spectaculum V, Suhrkamp 1962; 296)

Das Zurück-Verwiesen-Sein war bei ihr also auch noch privat ein Schicksal. Das hatte sich zu Beginn ihres Aufenthaltes in Schweden auf ebenso drastische wie groteske Weise geäußert, indem sie zunächst in einem jüdischen Kinderheim untergebracht wurde, also in einem Kinderbett schlafen mußte, das für ihre Körpergröße - ausreichte.

(Olof Lagercrantz, Die fortdauernde Schöpfung, in: Nelly Sachs, Text+ Kritik, Nr.23, a.a.O., 2)

Die Pflege ihrer Mutter folgte erst später. Berendsohn weiter: "In hundert solchen Nächten trat Nelly Sachs das Schicksal ihres Volkes in den Visionen der Mutter noch einmal eindringlich entgegen. Das ist der Hintergrund ihres Aufstiegs zu neuer einzigartiger Dichtung. Sie wählte sich nicht dieses ungeheure Motiv, die blutige Weltgeschichte der Zeit hat es diesem zarten zerbrechlichen Menschen aufgezwungen."

(Walter A. Berendsohn, Nelly Sachs, in: Spectaculum V, a.a.O., 296)

Hier wird noch einmal deutlich ausgesprochen, daß die Autorin einen Schritt zurückging, um ihre Gegenwart zu überleben, zu gestalten: Es sind "Visionen der Mutter", die zu dem Stück geführt haben. Und nicht s i e habe sich dieses Motiv gewählt, es sei ihr vielmehr aufgezwungen worden. - All das macht Willi Schmidt mit seinem Bühnenbild nicht sichtbar. - Das liegt nicht n u r an Willi Schmidt: Das Stück selbst ist nicht frei von problematischen Metaphern, die, sonderbarerweise oder widersinnig klingend, ausgerechnet auch an die Ausdrucksskala von "völkischen" Stücken erinnern; aus, wie

Alfred Kerr sagen würde, 'zurückgeschraubter Kindlichkeit'.

(Berliner Tageblatt, 18.1.1932, Brecht, "Die Mutter")

Die Parallele liegt in der Metaphorik, die bemüht war, erdhaft-kindliche, (wertbetont oder wertfrei) volksnahe Stimmungen und Gefühle zu wecken. Es wäre zweifellos aufschlußreich, diese Beobachtung in einer eigenen Untersuchung darzulegen und zu verifizieren; die hier, wie die Querverweise zuvor, den Rahmen sprengen müßte. ((Als ich mich mit ELI zuerst vertraut gemacht hatte, sah ich kurz darauf einen in warmen Tönen lackierten Ton-Weihnachtsmann in einem dekorierten Umfeld, in dem Eingangsraum eines Hauses in Norddeutschland stehen, man könnte sagen: die adventliche Alternative zum Gartenzwerg, und dachte: 'Ja, das ist ihre Welt'. Dabei ging ich nicht von kalkulierter Naivität aus, die dieses Wort eigentlich nicht verdient, sondern von echter Naivität; als würde sich das Kindliche, das Kind-Geblieben-Sein-Müssen auf eine andere Weise nicht wirklich ausdrücken können; Nelly Sachs begnügt sich also als Bezugsgrößen sozusagen mit 'Sonne, Mond und Sternen'.)) Man könnte fragen, ob dem nicht gerade Willi Schmidts Bühnenbild entsprochen habe; müßte aber entgegenhalten: daß ihm dazu das Kindliche fehlt. Daneben gibt es aber in ELI auch großartige Bildvisionen, die an Barlach erinnern. Namentlich das 17. Bild; wobei Barlachs dramatische Kraft größer war. Aber an Barlach schon erinnert zu werden, bedeutet zweifellos ein dichterisches Qualitätsmerkmal. Es gibt auch Losgelöstes, Absurdes; Bilder, die an Hieronymus Bosch erinnern oder an Partien aus dem "Faust II": Wenn einzelne Körperteile als pars pro toto auf der Szene erscheinen (oder ihnen zumindest Rede zugeteilt ist) wie:
- "Die Fußspuren im Sande" oder
- "Ein Finger",
- "Ein langer knöcherner Finger",
- die "Stimme des Dozentenfingers" oder
- "des wild gestikulierenden Fingers",

--- wie sie im 11. und 12. Bild vorkommen.

Man könnte das, was zunächst visionär-surreal wirkt, auch als einen Ausläufer der Romantik bezeichnen, was zu dem paßt, was Berendsohn über Nelly Sachs berichtet: "Ihre geistige Heimat wurde (...) die deutsche Romantik mit allem, was sie an weltweiten und volkstümlichen (!) Beziehungen umfaßte."

(Walter A. Berendsohn, Nelly Sachs, in: Spectaculum V, a.a.O., 295)

- Zu diesen "volkstümlichen Beziehungen" gehört aber auch die Gattung des Märchens als etwas zutiefst Romantisches. Willi Schmidt schreibt dazu: "(...) ist das Märchen, das man als individuellen Mythos bezeichnen könnte (!), die höchste Kunstform romantischer Poesie; hier sind die Gesetze der Erfahrung aufgehoben, Raum und Zeit und Kausalität haben keine Gültigkeit, wohl aber das Gesetz des: similia similibus, das ein Gesetz der Magie ist und das Goethe einmal 'das gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen aufeinander' nennt, es ausdrücklich als die Idee des Märchens bezeichnend."

(WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 48)

"Das echte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung, idealistische Darstellung, absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft (...)"

(Novalis, Schriften.ed.Minor.II, 309, zitiert nach: WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 122)

Davon hat ELI manches. Und es sollte vielleicht noch ergänzt werden, daß man das Märchen als eine Form der Reinigung auch bezeichnen könnte: die Welt wird wieder in Ordnung gebracht - insofern eben muß das Märchen "absolut notwendige Darstellung sein". Und auch den Seher-Auftrag, den Novalis dem Märchendichter gibt, kann ELI erfüllen, wenn man die deutsche Nachkriegspolitik bedenkt, denn das Stück endet mit der Sühne von Elis, des Knaben Tod durch die Figur des Michael; nach chassidischer Auffassung eines der 36 Gerechten, auf deren Schultern die Welt ruht: sein Gegenüber, ein Soldat, der Eli mit dem Gewehrkolben erschlug, weil Eli, als seine Eltern verhaftet abgeführt wurden, mit seiner Pfeife hinterherlief und zum Himmel pfiff, was jener Soldat als ein konspiratives Zeichen ansah, zerfällt vor dem Anblick dieses Michael zu Staub - womit auch dann dessen Auftrag und Leben endet. Daraus wird deutlich, daß Nelly Sachs sich zwar sprachlich in religiösem und sagenhaftem Halbdunkel bewegt und in der nun wiedererrichteten Welt des Stetls, doch für die Gestaltung der Bühne hat sie andere Vorstellungen - die Willi Schmidt nicht erfüllt, stattdessen das Märchen ins Idyllische und Sentimentale glättet. Willi Schmidt setzt d i e S p r a c h e und e i n e n T e i l der sprachlichen Bilder

in sein Bühnenbild um - n i c h t d a s S t ü c k .
"Marktplatz einer kleinen polnischen Landstadt", heißt es bei Nelly Sachs, "darin sich eine Anzahl Überlebender des jüdischen Volkes zusammengefunden haben. Die Häuser ringsum in Ruinen. Nur ein Brunnen in der Mitte, daran ein Mann arbeitet, Röhren abzufeilen und einzusetzen." - So lautet die Szenenangabe für das I. Bild. Die folgenden Bilder variieren diesen Anblick. Man könnte sich also eine Drehbühne vorstellen, die für jedes Bild eine neue Perspektive hergibt. Darüber hinaus gibt es Andeutungen im Text, die - trotz aller Romantik und Märchenhaftigkeit - durchaus zeitbezüglich sind:

"Durch den Stacheldraht der Zeit
kam er zu dir geeilt,
mit den Flügeln zerrissen -;
denn Stahl und Eisen sind ins Wuchern gekommen, Mutter -
haben Urwälder in den Lüften gebildet
Mördergehirne sind ins Wuchern gekommen -,
Lianen der erklügelten Qual sind aus ihnen ausgeschlagen."

(7. Bild)

Oder im 11. Bild: "Stimme aus dem Schornstein":

"Wir Steine sind die Letzten, die Israels Leib berührten.
Jeremias Leib im Rauch,
Hiobs Leib im Rauch,
die Klagelieder im Rauch,
der kleinen Kinder Wehklagen im Rauch,
der Mütter Wiegenlieder im Rauch -
Israels Freiheitsweg im Rauch - "

Etwas später 'spricht' "Der Schornstein":

"Ich bin der Lagerkommandant.
Marsch, marsch
gehen meine Gedanken aus meinem Kopf heraus!"

Und dann heißt es direkt anschließend als Regieanweisung:

"Rauch beginnt aufzusteigen und sich in durchsichtige Gestalten zu verwandeln. Sterne und Mond strahlen ein schwarzes Licht aus."

- Das erinnert an das Klingsohr-Märchen in Novalis' Romanfragment "Heinrich von Ofterdingen", einem Schlüsselroman der Romantik. Auch dort spielt "schwarzes Licht" eine wesentliche Rolle.

((Novalis, Heinrich von Ofterdingen, z.B. RUB 8939, 1987; 134/ 10-19 und 33-36))

Und weiter heißt es in ELI ((11. Bild)): "Die Baumwurzeln sind Leichen mit verrenkten Gliedern. Das Wesen erhebt sich und wirft den Gebetmantel hoch in den Rauch. Eine Riesenhafte Gestalt umhüllt sich damit und steigt singend zum Himmel."

Das läßt an die Verkündigung an die Hirten auf dem Felde aus dem christlichen Evangelium denken. Auch daß sich dem Michael das Gesicht des Soldaten auf dem Leichenhemd Elis abbildet, erinnert an die christliche Überlieferung, - hier an das Schweißtuch der Veronika, in dem Christi Antlitz sichtbar bleibt, nachdem sein Gesicht kurz vor seinem Tode mit diesem Tuch noch in Berührung kam.

- Im 16. Bild sagt "Der Mann":

"Menschenfleischsortierer,
ich weiß gut deinen Abzählvers,
der riecht schon in der Luft:
'Rechts, links - Leben, Tod -
rechts, links - Gas und Arbeit -

(...)'"
Das sind nur allzu deutliche Hinweise auf Konzentrations- und Vernichtungslager, schon keine Suggestion mehr. Es ist daher anzunehmen, daß Nelly Sachs ELI stellenweise nach dem Krieg noch ergänzt, weitergeschrieben, verändert hat.

Berendsohn überliefert: "Im Winter 1943-44 entstand die dramatische Dichtung ELI, EIN MYSTERIEN-SPIEL VOM LEIDEN ISRAELS. Wie es geschah, hat sie selbst geschildert: 'Eine furchtbare Nachricht traf mich - ein sehr naher Mensch war einen richtigen Märtyrertod gestorben. Wir waren zu Tode gehetzt hier angekommen. Mein Muttchen erlebte jede Nacht noch den Schrecken. Armut - Krankheit, vollkommene Verzweiflung! Weiß heute noch nicht, wie ich überhaupt überlebte. Aber die Liebe zu dem geliebten letzten Menschen, den ich besaß, gab mir Mut. So entstanden IN DEN WOHNUNGEN DES TODES und fast zu gleicher Zeit ELI. Er offenbarte sich in drei Nächten unter solchen Umständen, daß ich mich zerrissen glaubte. Da ich nicht wagte, in dem einen Zimmer, das wir bewohnten, Licht anzuzünden, um die seltene, kostbare Nachtruhe meiner Mutter nicht zu stören, so versuchte ich im Kopf immer wieder zu wiederholen, was sich da abspielte in der Luft, wo die Nacht wie eine Wunde aufgerissen war. Am Morgen schrieb ich dann das Behaltene, so gut ich konnte nieder ...'"

(Walter A. Berendsohn, Nelly Sachs, in : Spectaculum V, a.a.O., 296)

Zweifellos wird der Bericht hier von Nelly Sachs zusammengezogen und so dramatisiert: Zwischen der Evakuierung nach Schweden und dem schicksalhaften Winter 1943/44 liegen dreieinhalb Jahre; Jahre voll Armut, mühsamen Kampfes, räumlicher, auf gewisse Weise unhygienischer Enge, - dreieinhalb Jahre beengtesten Alltags. - Der Winter 1943/44 hat für Nelly Sachs einen Tiefpunkt bedeutet, jedoch dann, rückblickend, wie der Brief geschrieben ist, nun, wo man sich allgemein für ihr Werk interessiert, wo sie durch ihr Werk aufgestiegen ist, bedeutet er auch den Wendepunkt. - Hinzu kommt, daß hier nun der Anfang einer ersatzweisen Ablösung von den Eltern, von der Mutter, der Anfang einer ersatzweisen Individuierung zu beobachten ist:

- 1947 erscheint IN DEN WOHNUNGEN DES TODES.
- 1949 erscheint STERNVERDUNKELUNG, ebenfalls eine Sammlung von Gedichten.
- 1950 stirbt Nelly Sachs' Mutter.
- 1951 gibt Walter Berendsohn ELI in einer bibliophilen Ausgabe von 200 Stück heraus.
- 1959 wurde ELI im Radio-Essay des SDR/SWR gesendet und kurz darauf vom NDR übernommen.
- 1962 wird ELI in "Spectaculum 5" wieder abgedruckt.

ELI trägt den Untertitel: "Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels". Damit ist eine Gattung angesprochen, über die Folgendes zu lesen steht: "Dramatischer Kern aller M. ist die Dichotomie zwischen Gut und Böse. Der Tanz, der im 13. Jh. im katholischen Glaubensraum bereits offiziell aus der Kirche verbannt worden war, erobert sich im M. erneut den Altarraum, in dem das Heer der Bösen, Lucifer und seine Gesellen, tanzen, zuweilen auch die Vertreter des guten Prinzips, etwa Engel oder Jungfrauen. Dramaturgisch verfolgt die Gotik im M. den chorischen Gedanken. (...) Die Bühne fehlt fast immer. Erst spät werden auf Plätzen schachtelartige Bühnen gebaut, von denen ein Steg zum Kirchenportal führt. (...) Aus der Kirche vertrieben, werden die M. als volkstümliche Spiele dreister. (...) Die zur Spätgotik gehörende Rohheit entfaltet sich voll im Tanz der Juden unter dem Kreuz von Golgatha."

(Vgl. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Theaterlexikon, a.a.O., 608)

Entscheidend ist hier die Dichotomie zwischen Gut und Böse, denn der Tanz spielt bei Nelly Sachs keine Rolle, will man nicht in ihrer lyrischen Sprache ein dem Tanz verwandtes Element erkennen. (Auch Willi Schmidt hat den Tanz nicht in seine Interpretation mit einbezogen; möglicherweise wäre das hochinteressant geworden.) Willi Schmidt hat das Stück insoweit aber bearbeitet, als er es angereichert, bereichert hat durch Gedichte der Autorin.
Heinz Ritter schreibt: "Er (= Willi Schmidt) hat die Vorlage durch 'Stimmen' aus dem lyrischen Werk von Nelly Sachs ergänzt, kontrapunktiert und abgerundet. Schmidt ging ganz in der Dichterin Landen und verwirklichte ihre Ahnungen und Gefühle mit der ihm eigenen Sensibilität (...) Es gelingt ihm, die geistige Spannung zu halten und auch das Unsichtbare und Schwebende fühlbar zu machen."

(Der Abend, 8.2.1969)

Eine beachtliche Kritik, die die überlieferten Materialien leider nicht voll bestätigen. - Willi Schmidt hatte

das 9. der 17 Bilder, in dem die Errichtung der neuen Stadt auf den Trümmern der alten, im Pogrom zerstörten, beschworen wird, weggelassen; dafür zwischen die einzelnen Bilder Heidemarie Theobald und Wilhelm Borchert unkostümiert, nur als Sprecher, auf die Szene geschickt und aus thematisch verwandten Gedichten der Nelly Sachs zitieren lassen.

Friedrich Luft meinte: "Er (= Schmidt) füllte den sanften und traurigen Text dieser tapferen Elegie mit Gedichten (...) auf, so dem Gebilde mehr dichterische Haltbarkeit gebend (...)"

(Die Welt, 10.2.1969)

Die Ausdrucksweise macht einen schonenden Eindruck. Nelly Sachs hatte 1966 den Literaturnobelpreis (zusammen mit Samuel Joseph Agnon) bekommen; 1967 war sie, die gebürtige Berlinerin, Ehrenbürgerin Berlins geworden. Wenn Friedrich Luft von ihrem "sanften" Text spricht und von einer "Elegie", dann sind das Umschreibungen dafür, daß ELI mehr oder weniger undramatisch ist (und sein darf).

Der Kritiker Günther Grack räsoniert denn auch darüber, "ob nicht dieses Stationendrama seine eindringlichste Wirkung als Hörspiel" üben würde. (Der Tagesspiegel, 9.2.1969) Die Fernsehausschnitte, die von Willi Schmidts Inszenierung existieren, bestätigen das: die wirkungsvollsten Passagen sind die sachlich gesprochenen Partien Heidemarie Theobalds und Wilhelm Borcherts. Die anderen, eigentlichen Szenen verschwimmen in konturarmer und dazu noch pantomimisch zu sehr ausgestellter Lyrik. ((Nicht ganz glücklich auch die im Grunde aufdringlich, ja laienhaft wirkende Darstellung der 'Blinden' durch Donata Höffer)).

Die meisten Kritiken gehen mit Werk, Inszenierung und Ausstattung sehr schonend um: Aber nicht aus geheuchelter Zustimmung, sondern aus Überzeugung, das Gebotene sei angemessen. Das ist auch die Ansicht kompetenter Zuschauer gewesen. Ernst Schröder, damals Direktor der Abteilung Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin, schreibt an Willi Schmidt: "Du wirst an der Stille nach der Premiere gemerkt haben, wie richtig Dein ideeller Einsatz war und wie klar das Wort von Frau Sachs in unserer Zeit steht. Mein persönlicher Eindruck war, von Kleinigkeiten abgesehen (...) ganz und gar positiv. Mir hat das Bühnenbild besonders gut gefallen und einige Schau- spieler waren ganz neu profiliert."

(Ernst Schröder - WS, 25.2.1969)

Und Friedrich Luft fährt fort: "Schon das Bühnenbild, das er wieder selbst entwirft, ist wie mit vorsichtigem Silberstift gezeichnet: ein tiefer Raum, gerahmt von Holzwänden, die durchsichtig scheinen (!) wie im Traume. Ein tiefer Plafond, der über der leeren Bühne wie eine Gotteswolke hängt. Zarte Zeichnungen evozieren Chagall-Reminiszenzen, östliche Weite, Wahrzeichen jüdischen Rituells."

(Die Welt, 10.2.1969)

Günther Grack ergänzt: "(...) eine weit in die Tiefe (...) führende Bühne (...) in leichtem Anstieg das hintere Parkett überspannend; Seitenwände und Plafond sind in mattem Rot, Grün, Gold mit Symbolen jüdischer Gläubigkeit bemalt; Dämmerlicht herrscht vor, zuweilen von einem Scheinwerferlicht durchschnitten."

(Der Tagesspiegel, 9.2.1969)

Eine Ausnahme in der Beurteilung dieser Inszenierung macht der Kritiker 'R.M.' jedoch, in der FAZ: R.M. meint, "daß die Inszenierung in Weihestimmung" ertrunken sei. Ein Grund dafür ist seiner Ansicht nach das weggelassene 9. Bild, wodurch Willi Schmidt "die von Nelly Sachs als notwendig empfundene Komplementärfarbe der Hoffnung" ausgeblendet und "den Ton der Totenmesse" verstärkt habe. Andererseits räumt R.M. ein, daß vor allem die dafür zwischengeschalteten Szenen mit Wilhelm Borchert und Heidemarie Theobald "zur Konzentration auf das Wort zwingen. (...) Für Augenblicke hat Willi Schmidt hier den Stil gefunden, in dem ELI wirken könnte, als strenges Sprechstück." - Doch leider: "Solch kompromißloser Härte vertraut der Regisseur sonst nicht. (...) sondern das traumhaft Verschwebende stellt Schmidt in schummrigem Licht aus. (...) So wird gerade das möglich, was in Deutschland besonders naheliegt, den Appell der Nelly Sachs jedoch ins Gegenteil verkehrt: sentimentale (!) Einfühlung in versunkene ostjüdische Welt (!)."

(FAZ, 15.2.1969)

In der FAZ klingt die Beschreibung der Bühne daher so: "Auf helles Holz über und zu beiden Seiten der tiefen, schwarz ausgeschlagenen Bühne hat Schmidt in lichten Farben, mit viel Gold (!), Schriftzeichen, Tiersymbole, Landschaften und jüdische Kultgegenstände gemalt. Zusammen mit dem Dämmerlicht schaffen sie den gefühlsseligen (!) Weltinnenraum für ein Weihespiel, in dem (...) ausgezeichnete Schauspieler (...) sich tapfer (...) abmühen. (...) Die szenische Dichtung bleibt, auch nach dieser Inszenierung, eine Herausforderung an das deutsche Theater. (...) "

(FAZ, 15.2.1969)

Natürlich liest man eine solche Kritik gerne als Bestätigung seiner eigenen Wahrnehmung. -

Eins der letzten Bühnenbilder Willi Schmidts, das untersucht werden soll, ist seine Ausstattung zu der Szenenverschränkung aus Büchners WOYZECK und LEONCE UND LENA. - - 'Kollage' wäre dagegen nicht das richtige Wort. Willi Schmidt hat die Szenen ineinander verschränkt, läßt die beiden Stücke szenenweise abwechselnd hintereinander spielen. - Die Schauspieler hatten jeweils mehrere Rollen, so daß sie sich sehr häufig umziehen mußten. Diese Doppelbesetzungen haben die Unterscheidung der Stücke nicht erleichtert; aber ihre Zusammengehörigkeit, auf die es Willi Schmidt ankam und die er durch diese Inszenierung verdeutlichen wollte, unterstrichen. Die Aufführung war allerdings kein Erfolg, wie einhellig aus den Kritiken hervorgeht. Das Besondere an dieser Ausstattung liegt darin, daß Schmidt hier nicht nur, um es noch einmal hier am Ort zu wiederholen, den Bühnenkasten so gestaltet, daß er 'die ganze Mannigfaltigkeit an Variationsmöglichkeiten' bereithielt, in den dann die jeweiligen 'konzentrierten Chiffren' hätten hineingestellt werden können - sondern darin, daß nun auch diese Chiffre selbst noch die mannigfaltigsten Variationsmöglichkeiten erlaubte. Die Chiffre selbst ist ein Rahmen von Nutzungs- und Veränderungs-Möglichkeiten.
In BW 15, 139 - 142 und 150/151 ist WOYZECK UND LEONCE UND LENA gut dokumentiert. Eine ergänzende Abbildung im Werkkatalog vom Bühnenmodell vervollständigt den Eindruck noch. - Und wer Gelegenheit hat, Heft 4 der Folge 11 von 1994 der "Blätter für Buch und Kunst", "Sigill", herausgegeben von Otto Rohse, Hamburg, kennenzulernen oder zu erwerben, die einige Monate nach Willi Schmidts Tod erschien, wird diese Aufführung am besten dokumentiert finden können.
Willi Schmidt hat hier den tiefen Raumkasten gebaut, den die Zusammenarbeit mit Fehling bei PRECIOSA möglich gemacht hatte. Schmidt löst die Seitenwände durch Gazevitrinen auf (BW 140/141), wie er es bereits ansatzweise in WIE ES EUCH GEFÄLLT getan hat, konsequent in TURANDOT, DIE MÖWE und in ELI. ((Die Auflösung der Seitenwände durch Gazevitrinen oder -paravents könnte man auch als eine Weiterentwicklung der früheren Jalousienbelichtung, z.B. in TARTUFFE oder später in CLAVIGO, auffassen.)) Diese Gazekästen an den Seitenwänden dienen gleichzeitig als Projektionsflächen. Auf ihnen erscheinen kahle Bäume, auch das Schilf des Weihers, oder es sind die Tapeten eines Palastsaales (BW 142). In einer Szene wird eine hessische Fachwerkstadt, teils durch Überblendungen, als deckende Rundumkulisse auf die Seitenflächen und die Rückwand geworfen. ((Vgl. Sigill; 31))

Mitten in diesem variablen Behältnis steht der metallene Drehturm, ausgerüstet mit zwei geschwungenen Treppen und einer Wendeltreppe; es gibt also eine ebenerdige und eine erhöhte Spielfläche. Um die Tiefenwirkung der Bühne zu vergrößern, stuft Willi Schmidt sie wie bereits bei KÖNIG ÖDIPUS oder DER SEIDENE SCHUH. Der breite Mittelteil der ersten Hälfte der Bühne wird von Willi Schmidt als Schrägrampe ausgebildet. Dieser Rest der Fehlingschräge bewirkt aber, daß der metallene Drehturm auf der Bühne jenseits dieser Schräge, also hinter einem unvermeidbaren Knick noch in die Ferne gerückt, also der Hauptspielort vom Zuschauer distanziert wird. Zwar ist die Schräge nicht so stark, wie es in BW 150/151 den Anschein hat - auf den Fotos von BW 142 ist das zu erkennen -, aber doch groß genug, um eine ungeheure Tiefe des Raumes und eine nicht überbrückte Distanz zum Drehturm zu erzeugen. Der ist zwar auf diese Weise schön ausgestellt, aber die Intimität, die beide Stücke, vor allem LEONCE UND LENA, erfordern, wird geopfert. Die Fotos in BW 142 zeigen das recht eindrucksvoll: Ein sehr großer, weiter, vollkommen variabler Spielraum.

Es genügen ein paar Projektionen, um die Szenerie zu wechseln. Einige paarweise gehängte Leuchter werden aus der Decke herabgelassen, wie Willi Schmidt sie schon im TARTUFFE, in WALLENSTEIN oder in DER SEIDENE SCHUH verwendet hat. Die Balustrade wird mit dem schn antikischen Girlandenmotiv geschmückt, ein paar Leuchter an ihre Eckpunkte gesetzt, ähnlich wie die Schmuckbüschel an die Eckpunkte der Tribüne (im 5. Bild) von PRECIOSA, --- und schon ist der Schloßraum fertig. - Ähnlich ist es im Bild am Weiher: kahle, ein ungünstiges Schicksal verheißende Baumäste und -zweige werden auf die Flächen projiziert, auch Schilf, das die imaginären Ufer säumt, und schon ist die Situation des

Weihers gegeben. ((Fast genauso wird Willi Schmidt 12 Jahre später das romantische Singspiel ROSE, DIE MÜLLERIN ausstatten, BW 172; das damit noch einmal eine Gelegenheit auch zur nachträglichen Selbstbehauptung abgeben wird.)) - Der Gesamteindruck der Bühne ist etwas spröde, sogar etwas steril; die Tiefe der Bühne aber gleichwohl beeindruckend.

Überblickt man Willi Schmidts Gesamtoeuvre als Szenen-Entwerfer (von BW 38 - 142), ist eine Entwicklung zur Sparsamkeit, Kargheit, vom eher Üppigen zur Linie ablesbar; eine Entfernung vom eher Naturalistischen und von Ansätzen zur Plastik (etwa in IPHIGENIE AUF TAURIS, DT, 1935) hin zu einem konstruktiven sowie graphischen Gesamteindruck. Neben Willi Schmidts Bühnenbildern zu WIE ES EUCH GEFÄLLT (1934 / 1964) ist diese Entwicklung ablesbar an seinen Ausstattungen zu DER GEIZIGE I (1946, DT) und DER GEIZIGE II (1958, Deutsches Schauspielhaus Hamburg), wie sie in BW 82 und 83 sehr gut dokumentiert ist. Ebenso VOLPONE I (DT, 1948)) und VOLPONE II (1957, Deutsches Schauspielhaus Hamburg) könnte man nennen. (Vgl. BW 78 und 79 sowie Abbildungen im Werkkatalog.)

Später taucht dann die Gefahr allerdings auf, zum Beispiel durch opulente Stoffdrapierungen, diese Klarheit und konstruktive Kargheit wieder zu verwischen; MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN (1971), MORAL (1973), EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT (1976) und SAVANNAH BAY (1985) wären als Beispiele hier zu nennen. ((- Dabei ist das Modell, das Willi Schmidt für MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN gebaut hat, BW 143, ihm ausgesprochen reizvoll gelungen.))

Die Steigerung lag dann in der Regie von SZENISCHEN LESUNGEN, deren Ansatz sich schon in den Gedichten zeigt, die Willi Schmidt in ELI durch Heidemarie Theobald und Wilhelm Borchert stückergänzend und wirkungsvoll vorgetragen ließ.

In WOYZECK UND LEONCE UND LENA ist ein Höhepunkt dieser Entwicklung deutlich sichtbar; ein Stand, der - betrachtet man Willi Schmidts weitere Arbeiten von BW 143 bis 179 - nicht gehalten wurde. Dabei soll aber nicht übergangen werden, daß eine S t e i g e r u n g von Willi Schmidts Bühnenkonzeption über WOYZECK UND LEONCE UND LENA nicht hinausgehen k o n n t e . Was noch, müßte man fragen, hätte zur Variabilität gebracht werden sollen, wenn nicht nur der Rahmen es bereits war, sondern nun auch noch sein Inhalt, die Chiffre? Und der Rahmen war zusätzlich noch variierbar durch eine unbegrenzte Zahl von Projektionen, die auf ihn vorgenommen werden konnten.
Die SZENISCHEN LESUNGEN sind nur insoweit darüber hinaus eine Steigerung, als sie nun fast ganz vergeistigt waren; wenngleich es Willi Schmidts Bestreben blieb, den so von ihm be'spielten' Räumen einen möglichst hohen Grad von Theatralität noch zukommen zu lassen: durch eine genau kalkulierte Stellung der Stehpulte oder Sitzgelegenheiten der Schauspieler und durch einen Ansatz von rotem Vorhang, der seitlich irgendwo noch sichtbar war.

Auf BW 148 sieht man noch den überreich ausgestatteten Salon des Schauspielers James Tyrone in EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT, der zu dem im Stück ausgesprochenen Geiz dieses Mannes wenig paßt. Willi Schmidt zeigt hier, was er alles kann, um f ü r s i c h zu werben, denn er war ja bereits in den Hintergrund gerückt; die aufgestaute Energie entlud sich entsprechend – und so ist die Bühne sozusagen überinstrumentiert.
Willi Schmidts Ausstattung zu WECKEN SIE MADAME NICHT AUF , - fünf Jahre früher, ist wieder ein langer Raumkasten, aber trotz aller Opulenz dagegen doch noch zurückhaltend und kontrolliert geformt. (BW 156/157)
In DREI SCHWESTERN zeigt Willi Schmidt, um diese Ausstattung in dieser Abfolge nicht ganz zu übergehen, daß seine große Zeit in den 50er und 60er Jahren gewesen ist: Seine Veranda erinnert an die Paris-Symbole auf damaligen Tapeten. Seine Markise und ihre Absperrgitter liegen am Boulevard St. Michelle oder den Champs-Elysées - und nicht in der russischen Provinz.
In HAMLET schafft Willi Schmidt dagegen noch einmal ein wunderbar geistiges und leichtes Bühnenbild; die Inszenierung blieb dahinter allerdings zurück. ((BW 159 - 163 zeigen die meisterlichen Skizzen, während die Aufführungsfotos auf die Inszenierung nicht sonderlich neugierig machen.)) Gegen diese Leichtigkeit des HAMLET-Steges wirkt selbst der Drehturm, den Willi Schmidt sieben Jahre zuvor in Recklinghausen für WOYZECK UND LEONCE UND LENA gebaut hat, beinahe noch amusisch und schwerfällig; seine ganze Recklinghausener Bühne gegen seine HAMLET-Skizzen steif, streng und lastend, fast aufdringlich und freudlos. Der lange, immer wieder seitlich leicht versetzte Steg in Willi Schmidts HAMLET – Inszenierung erinnert in seiner Luftigkeit und Leichtigkeit dagegen an die vielen Metallkonstruktionen, mit denen Willi Schmidt gerne gearbeitet hat. - Metallkonstruktionen sind eine Vorliebe Willi Schmidts gewesen.
Für DIE IRRE VON CHAILLOT baut sich Schmidt einen Eisen-Altan ähnlich schlank und filigran wie die

Treppe, die zu ihm hinaufführt. (BW 96, 97). - "Niemand außer ihm (= Klaus Kammer) war imstande, eine Eisentreppe mit solcher Behutsamkeit herabzusteigen (...)", sagte Willi Schmidt rückblickend über seinen Protagonisten.

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, Programm-Beilage des Schillertheaters)

Acht Jahre früher baut Willi Schmidt eine filigrane Käfig-Bühne im Schloßparktheater zu Franz Kafkas DER PROZESS (BW 85). Neben dem Käfig, dessen Form an ein Saugrohr erinnert, steht im Hintergrund ein Gebilde, das an den Drehturm von WOYZECK UND LEONCE UND LENA denken läßt: ein erhöhtes Podium, auf dem die Richter sitzen werden, zu dem links (aus dem länglichen Käfig heraus) eine geschwungene Eisentreppe führt, von rechts dagegen eine versetzte, die an amerikanische Feuerleitern erinnert. - Die zahlreichen Kritiken der Aufführung haben sich ausführlich mit dieser Bühne beschäftigt.

Durch Karl Schmog erfährt der Leser: "Und nun hat man den 'Prozeß' dramatisiert!... J. L. Barrault, Wiedererwecker der klassischen Pantomime in Frankreich, Hauptdarsteller im Film 'Kinder des Olymps' und Leiter eines avantgardistischen Theaters in Paris, und André Gide, nobelpreisgekrönter Reaktionär und berufsmäßiger Amoralist, unterzogen sich (...) der Bearbeitung. In Barraults Theater, und mit ihm in der Hauptrolle, war es ein Riesenerfolg - in London der größte Theaterskandal und Durchfall seit Jahrzehnten - in Düsseldorf, bei Gründgens, eine vielbesuchte Delikatesse für das mondäne Flanierpublikum der 'Kö'. Und jetzt (...) in Barlogs Schloßparktheater zu Berlin. Der theaterbesessene (!) Willi Schmidt liefert Inszenierung und Bühnenbild. Und auch die Einführung vor dem Vorhang. (!) Aussehend wie Josef K. (...) Treffender als Horst Caspar, der sie spielte. (!) (...) Das Bühnenbild - übrigens eine technische Höchstleistung in diesem kleinen Hause - stellt eine Mischung aus Tairoff ('Entfesseltes Theater' um 1923) und Piscatorschen Konstruktionen ('Hoppla, wir leben!' und 'Rasputin') dar. Also fast vergessener Expressionismus der Szene, wie vor drei Jahrzehnten."

(Die Weltbühne, o.D.)

Das Zitat ist länger gewählt worden: nicht nur das Bühnenbild sollte bedacht, sondern noch einiges von der damaligen theaterhistorischen Atmosphäre vermittelt werden. Was sich hier schon ankündigt, später, 1958, bei DAS EI wird das noch sehr viel deutlicher herauskommen, ist sozusagen der Anschluß, den Willi Schmidt an die Theaterzeit der 20er Jahre gelingt, eins seiner Ziele als Theatermann. Das wird auch in der Kritik von Georg Zivier deutlich: "Das Requisitorium, dessen Schmidt sich bedient: Raumtransparenz, stilisierte metallische Andeutungen von Wänden, die die Bühne in ein System von Zimmer, Galerien, Hochpodesten fächern, ist nicht neu, aber der Regisseur und Bühnenbildner bedient sich dieser Mittel mit einer Souveränität, die ihn als Ebenbürtigen (!) neben jene Pioniere der zwanziger Jahre stellt."

(Die Neue Zeitung, 18.6.1950)

Ähnlich äußert sich auch Sabine Lietzmann in der FAZ: "Mit Gitterwänden, Stahlmöbeln, Podesten und eisernen Galerien gliedert er (= Schmidt) die enge Bühne in eine beklemmende Käfigwelt (...)"

(19.6.1950)

Aus einer Kritik mit der Überschrift "Fall K. im Dunkeln" ist zu erfahren: "Das Bühnenbild (...) gab die ganze Stimmung des Romans wieder. Wände, Galerie, Podeste sind durch Drahtgeflechte und Eisenstäbe bezeichnet. Die Beschreibung einer Hinrichtungsmaschine in Kafkas Novelle 'Die Strafkolonie' hat Schmidt zu dieser Konstruktion gebracht. (!) Schmidt verwendet fast nur Grau, Schwarz und Weiß. Allein die leichtsinnigen Frauen leuchten grellbunt. Schmidts Bühnenbild ist häufig Mathematik und Magie zugleich gewesen (!), so das für Fehlings 'Preciosa'-Inszenierung im Berliner Staatstheater und das für Schiller-Gründgens' 'Räuber', 1944, die letzte Premiere am Gendarmenmarkt. Erst nach 1945 begann Schmidt zu inszenieren. Er ist heute in Berlin der klügste und genaueste Regisseur des Worts. (!)"

(O.A., o.Z., o.D.)

Eine sehr bemerkenswerte Kritik. Interessant auch, daß Willi Schmidts Ausstattungen im Staatstheater noch unvergessen waren. - Noch deutlicher wird Willi Schmidts Inszenierung und sein dazu genau kalkuliertes Bühnenbild in der Kritik Karl Wilbes, der letzten, die hier in dieser Sache zitiert werden soll, weil aus ihr noch einmal ganz deutlich die Kongruenz zwischen Bühnenbildner und Regisseur hervorgeht: "Willi Schmidt(s), des Bühnenbildners und Regisseurs, besondere Begabung ist das szenische Denken in

Abstraktionen. Er fand mit einem Gerüst aus Stahl und Eisen, aus klirrenden Treppen und überhöhten Podesten, aus nur durch Eisenstangen und Drahtgitter angedeuteten Zimmern mit schrill rauschenden Telefonen und Lautsprecherstimmen, unterstützt von einer makabren Zwischenmusik Erwin Hartungs, einen Aufführungsstil voll eindringlicher Magie. Die ganze Kette des ewigen Prozesses war in einem Zwischenreich zwischen realem und überrealem Dasein angesiedelt, in dem die Figuren immer noch bürgerliche Züge trugen, aber schon gleichzeitig lemurenhaft gelenkt schienen."

(Die Zeit, 22.6.1950)

Diese Kritik macht diese Aufführung auch nachträglich noch sehr anschaulich: die Übereinstimmung von Bau (Metalltreppen und -podeste) und Akustik (schrille Telefon- und Lautsprecherstimmen). Gleichzeitig wird noch einmal Willi Schmidts Arbeit mit verschiedenen Realitätsebenen deutlich gemacht; als Menetekel seiner eigenen Lebenslage zwischen Kunst als der 'anderen' - und dem Unzureichenden als der tagtäglichen Wirklichkeit. - Der MDR produzierte 2003 ein Hörspiel mit dem Titel „Kein Brief gestern, keiner heute" über die Beziehung zwischen Franz Kafka und seiner (zweimaligen) Verlobten Felice Bauer (von Matthias Baxmann und Barbara Plensat), das den Preis des besten Hörspiels von 2003 bekam. Auch dieses Hörspiel arbeitet stark mit Hall- und Echo-Effekten, so daß die Sprache hart und unpersönlich wird. Für mich überraschend altmodisch. So hatte schon Willi Schmidt 1950 inszeniert! -
- Es ist hier kein Zufall, daß Willi Schmidt selbst in einer Mini-Kritik, die nur aus einem kurzen Text unter einem großen Aufführungsfoto besteht, unterstrichen hat:

"(...) regie- und darstellungsmäßig tadellos konstruierte Maschinerie (...)"

(O.A., Deutsche Woche, 4.7.1950)

Es klingt beinahe, als sei es Willi Schmidt selbst seinerseits gelungen, einen "eigentümlichen Apparat", wie es in der "Strafkolonie" heißt, zu schaffen; - und als sei es ihm genau d a r um gegangen. Das ist es gewesen, ähnlich wie bei PRECIOSA, wo Willi Schmidt von einem 'perpetuum mobile' sprach: von einem Kreislauf, der permanent in Bewegung war; hier nun aber, bei Willi Schmidt, spielt das Mechanistische sowie das kontrollierte, tadellose Funktionieren eine ganz erhebliche Rolle. Es schuf eine funktionierende Ablaufs-Maschine. Auch - und nicht zuletzt - in der Wirkung der Schauspieler und damit auf das Publikum, war mithin (s)ein Wirkungsmittel der 'anderen' Wirklichkeit.

Eine solche Ablaufmaschine zu schaffen, ist auch Willi Schmidts Absicht in WOYZECK UND LEONCE UND LENA gewesen. Blickt man auf die Kritiken zurück, die seine Hörspielfassung von LEONCE UND LENA von 1964 und noch mit Klaus Kammer (als Leonce) bekam, ist evident, daß WOYZECK UND LEONCE UND LENA die optische Umsetzung dessen gewesen ist, was hier bereits akustisch vorgeformt war: "Im großen und ganzen (...) ist es nicht die einzelne Persönlichkeit, sondern Willi Schmidts Dressur, die für den Zuhörer diese achtzig Minuten Sprechdauer gestaltet. Schmidt (...) hat seinem Sprecher-Ensemble (...) eine marionettenhafte Disziplin auferlegt. Jeder Hauch, jeder Lacher oder Seufzer ist berechnet. Keine Silbe fällt unter den Tisch. Büchners groteske Komödie wird als Dressurpferd auf-gezäumt. Das wirkt apart, aber nicht unbedingt überzeugend."

(S.W., o.Z., 16.9.1964)

Der WOYZECK-UND-LEONCE-UND-LENA-Turm wurde auf der Bühne auch hin- und hergeschoben, nicht nur in sich gedreht. Auf den Grundrissen in BW 141 ist das zu erkennen. Laut Auskunft mitspielender Schauspieler ging das nicht ganz geräuschlos vor sich. - Es ist nicht ganz abwegig, Willi Schmidts Eisenkonstruktionen mit den russischen Konstruktivisten oder Bestrebungen am Bauhaus zu vergleichen. Das waren Entwicklungen, die Willi Schmidt bewußt in den 20er Jahren aufnahm, Ausdrucksformen geistigen Bauens, die ihm gemäß waren; Befreiungen aus der elterlichen Enge der üppig-schweren Gründerzeitmöblierung.
Als Beispiel sei der Tatlin-Turm genannt, 1920 von dem russischen Ingenieur und Künstler W. E. Tatlin entworfen. Dieser Turm ist nicht realisiert worden. Ein Berliner Verein bemüht sich darum, diesen Turm tatsächlich nun erstehen zu lassen. Dieser Turm, der ein Symbol für die Beweglichkeit des Geistes darstellen soll, würde sich in verschiedenen Spiralen 400 Meter hoch in den Himmel schrauben, und verschiedene geometrische Körper sollten ihn wie Gestirne umkreisen. "(...) gehört zu den genialsten, brillantesten und zugleich künstlerisch-visionärsten architektonischen Schöpfungen unseres Jahrhunderts. (...) "
(Das Werbeblatt stammt aus dem Martin-Gropius-Bau, Berlin)

Es ist daher kein Zufall, daß neben Willi Schmidts dramaturgischer Arbeit an WOYZECK UND LEONCE UND LENA, deren Idee ihren Eindruck nicht verfehlte, vor allem seine Bühne und auf ihr der eiserne Drehturm die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich zog: "Schmidt beruft sich", schreibt Eo Plunien, "auf eine Briefstelle bei Büchner, wo dieser schreibt, er sei dabei, 'sich einige Menschen auf dem Papier totschlagen oder verheiraten zu lassen'. Das ist zweifellos auf diese beiden Stücke gemünzt (...) Dennoch wirkt seine Anordnung manchmal willkürlich in dem allzu offenkundigen Bestreben, unmittelbare Bezüglichkeiten deutlich zu machen. (...) Die eigentliche Legitimierung bleibt (...) aus. Die Text- und Bildmontage wirkt auch szenisch nicht überzeugend, sondern ganz und gar künstlich, auf die Dauer sogar ermüdend und langweilig. (...) So bedauert man letztlich, die beiden Stücke nicht in ihrer eigenen Form nacheinander zu sehen. Es wäre fraglos ein bemerkenswerter Theaterabend geworden."

(Die Welt, 8.5.1969)

Im Tagesspiegel heißt es: "(...) war eines der seltsamsten Theaterereignisse: eine Meisterleistung und eine Fehlleistung, eine Plackerei für die Schauspieler, ermüdend für die Zuschauer. Hinterher fragte sich jeder, was er eigentlich gesehen habe, waren doch viele Einzelheiten schlechthin großartig. (...) Ganz und gar nicht einleuchten wollte der theoretisierende Versuch in der Theaterpraxis. (...) Einem Regisseur, der Stücke lesen, Menschen führen, junge Schauspieler entwickeln kann, hat der Bühnenbildner, der Willi Schmidt ursprünglich war, ein Schnippchen geschlagen. Der Szeniker hatte eine Einrichtung ersonnen, in der beide Stücke mit offenen Verwandlungen zu spielen sind."

(Johannes Jacobi, Der Tagesspiegel, 9.5.1969)

Ähnlich äußerte sich auch Paul Theodor Hoffmann vom Hamburger Abendblatt: "Diese beiden Bruchstücke 'einer' Konfession nahezu zwanghaft zu 'einer' Vorstellung zu montieren, ist eine frappierende Idee. (...) Das Resultat indes rechtfertigt das hohe Ansinnen nicht. Die intellektuellen Anstrengungen erdrücken die theatralische Unmittelbarkeit, lähmen (...) In die Handlung von 'Leonce und Lena', chronologisch beibehalten, hat Schmidt die Szenen der Woyzeck-Tragödie verschränkt. (...) Die Sache ist im Grunde genommen einfach mißglückt."

(8.5.1969)

Hans Schwab-Felisch, Kritiker der FAZ, resümiert nüchtern: "In Recklinghausen wurde man (...) den Eindruck nicht los, das literarische und politische Artefakt Schmidts habe sich bei seiner Inszenierungsarbeit gegen elementare Forderungen der Bühnenwirklichkeit durchgesetzt."

(9.5.1969)

Die 'andere' Wirklichkeit in sich selbst gebrochen und gegen sich selbst gewendet und damit unwirksam gemacht; fast könnte man sagen: unwirklich gemacht. - Ein Fehler mag in der allzu großen Abstraktion gelegen haben: Alle Rollen beider Stücke, die gewisse Entsprechungen erlaubten, wurden von demselben Schauspieler gespielt, der sich folglich in großer Eile von Szene zu Szene umziehen mußte. Dadurch kam es zu Unterscheidungsschwierigkeiten. In einer getrennten Besetzung hätte das vermieden werden können. Es hätte dann Spannungen durch Annährung gegeben. Reiz dadurch, daß diese Nähen nicht zur Auflösung gekommen wären. Man hätte die "Zwei-Seiten-einer-Medaille" auch szenisch wörtlich nehmen können. Insgesamt scheint ihm Willi Schmidts Konzeption "überzüchtet". - Entsprechend wurde auch das Spielgerüst beurteilt, dem sich vor allem die Woyzeck-Szenen verweigert hätten: "Der Bühnenbildner Schmidt hat ein drehbares Eisengestell gebaut, mit Wendeltreppen und einer erhöhten Spielfläche für Nebenaktionen. Für 'Leonce und Lena' ist dieses Gestell angemessen. Für den 'Woyzeck' wirkt es schon vom Material her eher störend. Das Dumpfe der 'Woyzeck'-Welt geht dadurch verloren. Überhaupt scheint Schmidt mit seinem bedeutenden Sinn für ästhetische Wirkungen des Artistischen und Dekorativen 'Leonce und Lena' mehr zu liegen."

(FAZ, 9.5.1969)

Dieses Mißverhältnis hob auch Johannes Jacobi, diesmal in einem Artikel der "Zeit", vom 16.5.1969, hervor: "In eine tiefe Kastenbühne, deren Wände bald transparent sein, bald als Projektionsfläche dienen konnten, stellte er (= Schmidt) ein zweistöckig bespielbares Metallgerüst, das von Bühnenarbeitern fleißig hin- und hergeschoben wurde. Über die Frei- und Wendeltreppen flitzten Personen des Lustspiels, das dem Inszenator überhaupt näherzustehen schien. Auch für Jahrmarkts- und Saufszenen des 'Woyzeck' ließ sich

das Gerüst gut verwenden. Der Atmosphäre von Mariens und Woyzecks dumpfer Triebwelt widerstand jedoch das kühle Metall, obwohl ergänzende Projektionen und Naturlaute bis zum Wasserglucksen hinzugefügt wurden. Frappierend, wie einzelne, aber eben nur wenige, aufeinander bezügliche Textstellen in beiden Stücken, wirkten Kostümierung (etwa ein Staatsratskollegium ohne Köpfe) ((vgl. BW 149)), blitzschnelle Umkleidung der Schauspieler, die fast alle mehrere Rollen spielen mußten, kurz: Elemente des Arrangements und der Schau. Unbegreiflich abwesend war der bedeutende Regisseur Schmidt. Spürbar war seine ziselierende Hand an Nebenfiguren (...)"

(Die Zeit, 16.5.1969)

Aus dieser Kritik geht noch einmal hervor, wie sehr Willi Schmidt in Recklinghausen die optische Umsetzung seiner fünf Jahre älteren akustischen Bearbeitung des Stoffes betrieben hat: Das Kalte, Durchrechnete, unnachgiebig Exakte.

P. Th. Hoffmann vom Hamburger Abendblatt beschreibt die Bühne folgendermaßen - und gibt damit auch noch einige Details, die aus den Abbildungen im BW nicht herauszulesen sind: "Schmidt hat die Szenerie für sein Unterfangen meisterhaft hergerichtet. Durchsichtige Zwischenvorhänge gliedern die Bühne (!) , Projektionen zaubern auf sie höfische Attribute und schäbige Kasernenmauern, das Schilf am Teich des Unheils und eine hessische Kleinstadtfassade. Ein fahrbarer Podest, im Baukastensystem verwandelbar, ist Galerie und Thronsaal, Wirtshaus und Wachstube, Zirkus und Maries Kate. Nur wenige Versatzstücke werden verwendet ((wie das Agaven-ähnliche Gebilde, das in BW 142 unten zu erkennen ist)). Die Lichtregie ist effektvoll-virtuos. Die Technik fungiert perfekt. Das Spiel ist äußerlich gut da hineingepaßt."

(Hamburger Abendblatt, 8.5.1969)

Wenn es heißt, "das Spiel" sei "äußerlich gut da hineingepaßt", dann ist zu vermuten, und so ist es auch, wie weiter oben zitiert wurde, daß eine Einschränkung folgt: daß die innerliche Stimmigkeit nämlich gefehlt habe. Das geht auch aus der letzten Kritik, die hier zitiert werden soll, von Eo Plunien, dessen Äußerungen auch am Beginn dieser Kritiken-Durchsicht standen, hervor: "Schmidt hat sich (...) eine ebenso naive wie praktikable Bühne gebaut. In der Mitte ein karussell-artiges, drehbares Gerüst mit Treppen und verschiedenen Spielebenen. Davor und daneben Laufbänder. An den Seiten und im Hintergrund weiße, transparente Wände für Projektionen (Marktplatz, Bäume, Schilf), dazu einige einfache Versatzstücke. Wenn Leonce und Valerio sich auf eine Wiese legen wollen, bringen sie ihr Stück Rasen gleich mit."

(Die Welt, 8.5.1969)

So weit, so gut, wäre dann auch die dramaturgische Verschränkung überzeugend gewesen. - In der Kritik aber fallen zwei Worte auf! Zunächst wird Schmidts Bühne hier nicht als ausgeklügelt, sondern als "naiv" bezeichnet. Darin steckt eine gewisse Anerkennung, Überraschung, vielleicht sogar eine Spur von Bewunderung. Aber es schwingt auch die (negative) Kritik mit, Willi Schmidts Bühne sei seinem Vorhaben nicht gerecht geworden; es steckt etwas von 'einfältig' darin, als sei Schmidts szenische Phantasie zu simpel gewesen. Ein bißchen gutgläubig, zu meinen, mit d i e s e r Bühne schon die dramaturgische Verschränkung transportieren zu können!

- Und das andere ist die Erwähnung der "Laufbänder".

Auf BW 139 ist zu sehen, daß, wenn sich der Gerüstturm dreht, ein Teil des Bodens innerhalb seines Fundaments sich mitdreht, ein anderer stehenbleibt wie bei jeder Drehscheibe. Das kann Plunien nur gemeint haben, wenn Willi Schmidt davon, dann tatsächlich karussellhaften, also länger anhaltenden Gebrauch gemacht hat. Das würde man aber wohl nicht als Laufband bezeichnen, denn ein Laufband ist ein großes Förderband oder anders gesagt, eine ebene Roll'treppe'. Auf ihm kann man Einzelne oder Massen bewegen. Man kann mit mehreren Laufbändern verschiedene Gruppen gegeneinander bewegen, ohne daß allzuviel Platz benötigt wird. In der Theatergeschichte sind Laufbänder mit Erwin Piscator verbunden. - In Manfred Braunecks und Gérard Schneilins "Theaterlexikon" heißt es dazu: "Obwohl bereits 1906 erstmalig bei einer Opernaufführung verwendet, ist der Einsatz von Laufbändern auf der Bühne unmittelbar mit dem Namen Piscator (1893 - 1966) und dessen S c h w e j k -Inszenierung (1928) verbunden. Um zu zeigen, daß Schweijk, obwohl ständig in Bewegung, nicht von der Stelle kommt, ließ man zwei 17 Meter lange und fünf Tonnen schwere Rollbänder auf die Vorführungsfläche montieren. Auf eine Leinwand projiziert (!), zogen wechselnde Spielorte und Figuren an dem

Hauptdarsteller vorüber. Technisch unausgereift, erwiesen sich die Rollbänder als äußerst geräuschvoll. (!) Dennoch waren die 'laufenden Bänder' von nun an aus der Bühnenapparatur Erwin Piscators nicht mehr wegzudenken: Bei der Eröffnungsinszenierung der zweiten Piscatorbühne (Walter Mehring, 1896-1982: "Der Kaufmann von Berlin", 1929), fanden sie als Teil einer komplexen technischen Bühnenkonstruktion erneut Verwendung."

(Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin, Theaterlexikon, Rowohlt 1986; 526)

Solchartige "Laufbänder" lassen sich auf Willi Schmidts Zeichnungen, in BW 141, nicht ausmachen. Möglicherweise ist auch nur gemeint, daß das Gerüst nicht nur in sich drehbar war, sondern als Ganzes - es scheint auf einer trapezförmigen Platte zu stehen - hin und her geschoben werden konnte, so wie es auch auf den Zeichnungen in BW 141 erkennbar ist. - Diese Unklarheit kann aber leicht behoben werden, denn Willi Schmidt hat seinen Bühnenturm dem technischen Direktor der Recklinghausener Festspiele selbst beschrieben: "Das Treppensystem besteht aus drei Teilen: einer um die Mittelachse sich drehenden Scheibe und aus zwei Teilen (Podest und Treppe) die getrennt voneinander im Ring sich um den inneren Kern drehen können. - Das ergibt eine 'Unzahl' von Variationen. Das Ganze soll auf einem Wagen stehen (!), der sowohl seitlich wie nach vorn verschiebbar ist. Die Wände des Gehäuses, des Proszeniums und die Plafond-Teile sollen transparent sein und als Projektionsflächen dienen."

(WS - Direktor Schott, 26.6.1968)

Die Absicht Willi Schmidts, hier wieder, wie es schon über seine PROZESS--Inszenierung hieß, eine "regie- und darstellungsmäßig tadellos konstruierte(n) Maschinerie" zu erzeugen (vgl. Deutsche Woche, 4.7.1950) , ist aus Schmidts Brief an den technischen Direktor von Recklinghausen auch unausgesprochen deutlich herauszulesen. Es ist ihm in der Inszenierung jedoch nicht vollständig gelungen. Sonst hätte es sich hier um eine Gipfelleistung im doppelten Sinne gehandelt: Die Weiterentwicklung des Fehlingschen Raumkastens bis zu einem Punkt, wo Überzüchtung und Vitalitätsverluste einsetzten und ein Spannungsverhältnis sich minderte; eine perfekte Rahmen- und Inhaltsmaschinerie, der die Schauspieler zuzuarbeiten hatten, um das Gesamtkunstwerk einer Darstellungsmaschinerei von größter Wirkung zu erzeugen, - allerdings unter dem Verlust von individueller Ausdrucksform und Lebendigkeit.

Man könnte Willi Schmidts Ausstattung zu WOYZECK UND LEONCE UND LENA als Gegenstück seiner Bühne für DIE RÄUBER (1944) ansehen:

- Hier färbt die Variabilität des Raumrahmens auf die Chiffre ab.
- In DIE RÄUBER bildete die konzentrierte Chiffre gleichzeitig den Kastenrahmen.
- Damit sind zwei Pole benannt, die beide die Spuren der Zusammenarbeit mit Fehling erkennen lassen.
- Wesentlich war für Willi Schmidt aber die Auffächerung und Auflösung der monumentalen Form des Fehlingschen Raumkastens. Dieses Bestreben ist nach 1945 zunehmend deutlich ablesbar.

Willi Schmidt selber äußert sich über seine Theaterarbeit so: "Wenn Sie (...) in meinen Arbeiten erkennen, wieviel Freiheit sie im Betrachtenden, Zuhörenden, Lesenden zu entbinden versuchen, dergestalt, daß er sich an seinen eigenen Phantasien, Bildern, Gedanken- gespinsten freut und etwas mehr über sich selbst erfährt; wenn Sie erkannt haben, daß dies mein ganzes Bestreben ist und mich in striktesten Gegensatz bringt zur aktuellen Kunst-Szene, die mich dauernd bevormunden will - dann versteh' ich nicht, warum Sie das nicht auf unsere Korrespondenz übertragen."

(WS-BD, 20.7.1981)

Willi Schmidts Fähigkeit und Bestreben galt immer der Leichtigkeit, Auflockerung und Ablenkung von den unlösbaren Problemen der Gegenwart durch die Bewegung des Spiels. - Schon seine erste Ausstattung weist eine heitere Leichtigkeit auf: durch die schlanke Säule, die Versetzung der Wandflächen, die Behandlung der Fenster, die Betonung der Vertikalen. Das Stück hieß EINE LEICHTE PERSON. Besser kann man das Programm Willi Schmidts nicht ausdrücken: die Absicht, die Dinge leicht statt lastend zu machen.
Eine Form der Leichtigkeit ist das Anbieten verschiedener Richtungen; es war Willi Schmidt künstlerisch ernst mit der Forderung Schillers, den Menschen nicht nur in ein Gefühl von Freiheit zu setzen, sondern ihn auch wirklich frei zu machen, also in der Wirklichkeit frei zu machen; die 'andere' Wirklichkeit hatte hier der realen Wirklichkeit vorauszugehen und diese durch ihr Vorausgehen zu ermöglichen.

Es ist deshalb auch über die 'schräggestellten' Bühnen Willi Schmidts gehandelt worden; allerdings sollen dazu noch zwei Punkte ergänzt werden; es ist nämlich zu unterschieden:

- zwischen der Kastenbühne, die leicht aus der Zentralperspektive gerückt wurde (wie im Fall von DER SOLDAT TANAKA (BW 68); TURANDOT (BW 130); DIE MÖWE (BW 133); im kleineren Format auch TORQUATO TASSO, wenn man den Säulen eine Rahmenfunktion zubilligt (BW 153));

- und Bühnen, die an sich 'zwei Wege' oder 'zwei Richtungen' bieten:

Ein Beispiel dafür ist DIE GLASMENAGERIE ((Wien, 19.3.1965, BW 113, mit Paula Wessely, Helmut Griem und Annemarie Düringer in den Hauptrollen)): Hier ist deutlich zu sehen, daß Willi Schmidt innerhalb des Kubus einen Raum schafft, der entweder links oder rechts herum zu begehen und zu bespielen ist und der dadurch eine große Beweglichkeit und entsprechend viele Gestaltungsmöglichkeiten für die Regie aufweist. BW 112 zeigt, daß der Ausdruck dieses Bühnenbildes noch ergänzt wurde durch Projektionen auf transparente Wände.

Ein anderes Beispiel ist OTHELLO (Hamburg, 1.3.1962/ BW 105/125), das die zyprische Stadt in mehrere Richtungen gleichzeitig auffächert (oder aufspaltet) und so Ausgangspunkt für Phantasie sein kann.

Das ist auch eine Frage von Ausgewogenheit. Und "Ausgewogenheit" geht von dem Bild einer Waage aus, wiederum also auch von z w e i Seiten, auch also von z w e i Wahlmöglichkeiten, von der Freiheit der Wahl überhaupt.

Es wird von Willi Schmidt - auch in der Asymmetrie, wie DER PARASIT von 1942 zeigt, - eine optische oder sagen wir: sichtbare Ausgewogenheit angestrebt.
Handelte es sich bei dieser hergestellten Ausgewogenheit um ein Stück wie DER ZERBROCHNE KRUG, von sich aus gefüllt mit starken Spannungen, oder gab die Besetzung diese Spannungsverhältnisse her, bestand die Darbietung sozusagen aus einer in einem Netz leicht gefangener, im besten Fall zusammengehaltener und gesteuerter Vitalität, in einem Ausgleich, auch da, zwischen Kräften; zwischen der Oberlfächen-Bindung durch Willi Schmidt und Tiefenkräften, gegeben von den Schauspielern oder dem Stücktext oder, wenn möglich, von beiden.
Ein schönes Beispiel für Ausgewogenheit findet sich in dem Aufzeichungs-Ausschnitt von DER KAISER VON AMERIKA (II) von 1966/67 aus dem Hamburger Thalia Theater, ein Ausschnitt aus dem I. Akt: Links auf der Bühne steht ein längsovaler Tisch, der mit seiner Schmalseite zum Publikum zeigt. An ihm sitzen links der Premierminister ((der exaltierte, blubbernde Hubert v. Meyerinck)) mit zwei anderen Ministern sowie der Ministerin Lysistrata, gespielt von Paula Denk; in der Mitte des Raumes sitzt der König Magnus, O.E. Hasse, als ruhender Pol; etwas rechts von ihm der Handelsminister (und Sozialist) Boanerges, ein ungestüm dreinfahrender Kopf, ((Boanerges heißt 'Sohn des Donners')); ganz weit rechts aber hat Willi Schmidt Elisabeth Flickenschild als Ministerin Amanda plaziert: sie hat nur einen oder zwei Sätze zu sagen, aber sie unterbricht mit einer so starken Persönlichkeit, daß offenkundig wird, daß Willi Schmidt hier die Kraft seiner Schauspielerpersönlichkeiten gewissermaßen optisch arrangiert hat.

Blickt man nun noch einmal auf MORAL, kann man erkennen, daß Willi Schmidt die Idee der Auffächerung in zwei Richtungen auch nachträglich in Bühnenbilder eingesetzt hat, die bei ihrer Entstehung anders aussahen: MORAL ist dafür ein interessantes Beispiel: Willi Schmidts Raum für die Fehling-Inszenierung erhält seine Balance vor allem durch die Macht des riesigen Kamins, die noch durch den Akzent des mittleren Stehleuchters unterstützt wird. Links die Sitz- gruppe und die prächtige Tür. Die Sessel vor dem Kamin werden vom Auge gleich zu seiner Masse dazugeschlagen. - Rechts der Rest des Raumes, betont noch durch das helle Wandfeld. Aber der Raum behält doch eine Spannung, er ist nicht so stark ausgeglichen, daß es nicht noch in ihm sozusagen rumorte; es liegt eine Spannung durch Verzerrung in ihm. - Darin drückt sich die Spannung des Stücks aus, die sich dann ja auch prompt entladen wird. - 32 Jahre später inszeniert Willi Schmidt das Stück selbst noch einmal (BW 136). Er behält bei den monströsen Kamin und die Raumdisposition, Grundriß und Proportionen. - Und doch hat sein späterer Raum keineswegs mehr den Biß wie 1941. Es fehlt die lastende Kassettendecke mit ihrer pompösen Hohlkehle; der Raum wird nun eckig abgeschlossen, die Horizontale betont. Und dann vereinfacht Willi Schmidt die protzige Tür links: sie wird bescheiden, klassizistisch. Ohne die Drapierung könnte sie um 1800 datieren. - Die wesentliche Änderung aber besteht darin, die rechte, im ersten Bühnenbild spannungsvoll zu kurz geratene Seite bedeutend aufzuwerten. Willi Schmidt baut den Ansatz einer Vorhalle hinein. Auf gewisse Weise wird der Raum damit gesprengt - wenngleich das Wort sich hier eigentlich verbietet, denn es geht

ja darum, daß die Spannung sich verringert. Die üppigen Vorhänge und Drapierungen tun ein übriges. Auch das Fenster, nun als eigene Lichtquelle dieses neuen Vorraums, bedeutet eine nicht unerhebliche Veränderung.
Der Raum für MORAL II (1973) ist unübersehbar etwas spannungsarm und langweilig. - MORAL: Der Raum für Fehling war nur Innenraum. Hier aber schafft Willi Schmidt einen Halb-Raum, einen Raum, der halb Innenraum ist, doch gleichzeitig auch Eingangsbereich, Witterungseinflüssen möglicherweise noch ausgesetzt. So zeigt sich auch an MORAL ein Abgehen von Fehlings Grundeinfluß und damit eine Entwicklung hin zu - Willi Schmidt.

- Eine zweite eigene Inszenierung von MORAL, später, hätte vielleicht dann wieder eine stärkere theatralische Wirkung gezeigt.
- Hier kann es sich um ein Übergangsstadium gehandelt haben, das sich von Fehling noch nicht ganz zu lösen vermochte, andererseits zu neuen Ufern aufbrach, ohne sie noch ganz zu erreichen. Ansätze sind sichtbar.
- Der Weg in eine Übersteigerung sozusagen mit eigenen Mitteln hätte zu einem Bühnenbild führen können, das ähnlich üppig wie zu EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT, dreieinhalb Jahre später, 8.12.1976 (BW 148), ausgesehen haben könnte.

Eine Ergänzung noch: der Vorraum, den Schmidt nachträglich in sein MORAL-Bühnenbild integriert, ist auch als ein Versuch zu werten, dem Bühnenbild einen französischen Charakter einzufügen, denn Willi Schmidt versuchte ja seine Schauspieler dafür zu gewinnen, das Stück wie eine französische Komödie zu spielen; es ist ebenfalls als ein Versuch zu werten, eine zweite Bewegungsrichtung mitzugeben. - Ganz befriedigend ist das nicht gelungen. - Noelte, der von Barlog als "der legitime Nachfolger von Fehling" bezeichnet wird (129), hat die großen weiten Bühnenraumkästen auch übernommen, aber sozusagen vom Titanischen ins Bürgerliche verändert; während Willi Schmidt sie vom Titanischen weg in die Transparenz überführt.
- In Lessings "Minna von Barnhelm", einem der Lieblingsstücke Willi Schmidts, gibt es die schöne Bemerkung, gemacht von Franziska:

"Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öftrer von der, die uns fehlt." (II/1)

Demnach müßte es Willi Schmidt gerade an Mut gemangelt haben, so oft wie er seinen Mut oder den seiner Partner betont. - Natürlich soll es hier nicht darum gehen, Willi Schmidt als mutig oder nicht zu behandeln; aber die häufige Hervorhebung, dieses oder jenes sei "mutig" gewesen, erweckt doch den Eindruck, "Mut" oder "Kühnheit" hätten Willi Schmidt nicht per se zur Verfügung gestanden; oder anders ausgedrückt: "Mut" ist für ihn nicht selbstverständlich. - Willi Schmidt ist hier nicht naiv, also frei, sondern es ist ihm immer bewußt, wenn er etwas wagt. Die Erfordernis und der Sinn des Wagnisses werden dabei als ein Erbteil der Zusammenarbeit mit Fehling gesehen, der, was diesen Punkt betrifft, viel naiver als Willi Schmidt gewesen sein muß.
In einer privaten Reaktion auf DAS BÜHNENWERK ist folgende Beobachtung, man könnte auch sagen Wertung zu finden: "(...) hier geht ein Blick in die Werkstatt, wie man ihn selten tun kann. Und hier lernt man wirklich einen Theatermann kennen, dem es nicht um modische Gags, sondern um die Realisierung dessen geht, was in den Stücken lebt. Und man lernt wieder: Phantasie muß sein - aber ohne intellektuelle Präzision schweift sie ins Nebulose; wie genau, fast ängstlich genau (!) sind diese Prospekte - mit allen Details!"

(Dr. Rainer Zimmermann - Peter Hopf, 10.6.1990)

Willi Schmidt hat 1962 das Gespräch mit Berliner Schülern der Hermann-Hesse- Schule in Kreuzberg geführt:

"Herr Professor, modernisieren sie die Stücke, wenn sie sie aufführen, zum Beispiel ein Schiller-Stück?"

Willi Schmidt: "'Modernisieren' ist ein verfängliches Wort. ((Lachen einiger Schüler)) Aber ich habe zum Beispiel in New York vor zwei Jahren 'Kabale und Liebe' inszeniert, mit amerikanischen Schauspielern, in englischer Sprache, und war so kühn (!), es ohne Kostüme zu spielen; beinahe auch ohne Dekorationen. (...) Und ich fand, das bewährte sich großartig, nicht zuletzt durch die Verfremdung der anderen Sprache. Ich bin nicht ganz sicher, wie das im Deutschen gewesen wäre, ob man nicht dann doch die Zopfperrücke vermißt hätte. Aber ich bin nicht ganz sicher. Ich würde das Experiment hier gerne wagen."

(WS, Gespräch mit Schülern, a.a.O.)

Willi Schmidt inszenierte ein Jahr später KABALE UND LIEBE in Recklinghausen. Premiere: 16.5.1963. - Und er nahm seine Chance wahr. - Der Kritiker Gerd Vielhaber des Hamburger Abendblatts führt aus: "Schmidt spielte ein gewagtes Spiel, indem er das große Spiel wagte, das Drama Luisens und Ferdinands aus den Fesseln historischer Konventionen zu befreien und mit dem Lebensgefühl unserer Zeit zu erfüllen. (...) Diese Inszenierung verzichtet auf das traditionelle Kostüm. Sie stilisiert es, doch frei von radikaler Allüre. Auch der Bühnenbildner Schmidt verzichtet auf den grellen gesellschaftlichen Kontrast. Milieu und Umwelt sind hier nur rahmende Farbe für die szenische Realität des Sprachraums. (...) Lieselotte Rau und Helmut Griem spielen wie zwei junge Menschen von heute, die das Pathos ihrer Gefühle in eine Intensität der Empfindung auflösen, so aufrichtig natürlich, so unverstellt scheu und unbeirrbar, daß wir ergriffen werden durch 'Gegenwart'. Sie erfüllen Schillers Sprache, indem sie sie durchdenken (...)"

(21.5.1963)

'Milieu und Umwelt', das soll nicht überlesen werden, sind eine soziologische Vokabel, in der sich bereits die 'neue Zeit', die spätere 68er-Zeit ankündigt. - Natürlich wäre man neugierig, diese Inszenierung zu sehen, von der leider nur ein paar Fotos existieren, jedoch auch ein Hör-Mitschnitt, wäre neugierig, ob ihre damals starke Wirkung einen auch heute noch ergreifen würde; denn diese Wirkung verdankte sich auch der Äußerlichkeit, das Stück aus seiner gewohnten optischen historischen Bindung zu lösen. Das wäre heute nicht mehr neu. Hätte diese Inszenierung damit ihre Wirkung verloren, würde sie verstaubt auf uns wirken, die damals gerade auffiel, weil sie sich sozusagen entstaubt hatte? - Das ist eine unbeantwortbare Frage.

Zweifellos gehen solche Mutmaßungen bereits über den B ü h n e n b i l d n e r Willi Schmidt hinaus.

"Es war kühn", schreibt Willi Schmidt über seine Inszenierung von FAST EIN POET (25.8.1984), "den 4. Akt als einzigen n a c h der Pause zu spielen und (...) die Zuschauer fast zwei Stunden auf die Zäsur des Entreacts warten zu lassen. Das ist eine lange Zeit, die mit Spannung gefüllt sein wollte."

(WS-BD, 1.9.1984)

Natürlich, es kommt noch etwas hinzu: eine gewisse Koketterie oder ein Sich-Interessant-Machen; es ist aber vielleicht auch ein Staunen nachträglich über sich selbst, daß diese oder jene Handlung, die Willi Schmidt als kühn empfand, aufging, gutging; daß der kleine Mut, der es ja in diesem Fall höchstens sein konnte, nicht auf Widerstand stieß, sondern daß es möglich war, den eigenen Raum zu erweitern: daß es auch i h m möglich war. ((Es wird an das 'Fühlhorn der Schnecke' erinnert, von dem in der Einleitung die Rede war, in einem Zitat Horkheimers/Adornos.)) Denn "kühn" war es ganz und gar nicht, die Pause erst nach knapp zwei Stunden einzulegen; das geschieht in anderen Theateraufführungen auch. Es hatte hier seinen Sinn und Aufbau. Die Pause erst hinter den III. Akt und damit hinter den Auftritt der Deborah zu legen, entsprach vollkommen der Konzeption Willi Schmidts, denn alles in dieser Inszenierung war auf diesen Auftritt hin angelegt. Die Inszenierung baute sich langsam auf, um sich dann in diesem Auftritt - Joana Maria Gorvin spielte, darüber wurde bereits gehandelt, diese Rolle - zu erfüllen, auf gewisse Weise auch zu entladen. - Das machte auch ihr Abgangsapplaus deutlich. - Das Problem an der Inszenierung bestand dann nach der Pause darin, daß es einen ähnlichen Höhepunkt nicht mehr gab und daß nun das Figurenmaterial, das bis dahin zur Basis und zum Aufbau gehört hatte, jetzt selbst noch einen Höhepunkt zustande bringen sollte, - so wie ihn das Stück vorsieht. Der Kulminationspunkt des Stückes liegt in dessen Ende - der von Willi Schmidts Inszenierung aber auf dem Auftritt der Deborah und damit auf der Mitte des Stücks. - Wenn man also überhaupt von Kühnheit sprechen will, dann lag sie darin, mit dem - nach Deborahs Abgang - verbliebenen Personal noch den eigentlichen Höhepunkt des Stückes erreichen zu wollen, was denn auch nur bedingt gelang, gelingen konnte.

Zu diesem 'Basis-Personal' gehörte Ullrich Haupt als Wirt/Major und 'Fast ein Poet'. Er selbst äußert sich nachträglich: "Ich habe die Rolle mit grosser Freude gespielt; ich kann den Kerl eigentlich nicht ausstehen. Um so mehr schien es mir Notwendig (sic) ihn so verständlich wie möglich zu machen, damit man begreift warum zwei so wundervolle Frauen" ((seine Frau und seine Tochter)) "ihn ertragen und sogar lieben."

(Ullrich Haupt - BD, 1.9.1985)

Das klingt durchaus redlich; es ist aber anzunehmen, daß diese Arbeit des Schauspielers gegen die Rolle zu Reibungsverlusten geführt hat; diese waren im Falle der Gorvinschen Deborah dagegen nicht wahrzunehmen. -

Schon PRECIOSA war Willi Schmidt als "Provokation" erschienen. Es war darauf hingewiesen worden, daß es für Barlog, der als Betroffener die Inszenierung begeistert sah, allerdings "gar kein Nebenverstehen-Wollen" gab.

(Gespräch mit WM am 11. und 17.2.1997)

Anläßlich von "Richard III." aber spricht Willi Schmidt sogar von "Todesmut": "(...) es ist eine List - ja, eine List der Vernunft, das war's genau. Ja, also ganz deutlich wurde das bei Richard III., damals allerdings schon an der Grenze des Todesmutes. Ja wirklich, es war möglich, daß das Theater geschlossen und wir alle irgendwohin transportiert wurden."

Es wird noch einmal zurückverwiesen auf den EXKURS über die Theater in der NS-Zeit im II. Kapitel.

Bemerkenswert ist nun aber, daß Willi Schmidt ausgerechnet bei seiner bekanntesten und auffälligsten Inszenierung, der von EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, 26.9.1962, weder von "Kühnheit" noch von "Wagnis" noch von "Mut" spricht!
Es ist möglich, daß die szenische Kühnheit für Willi Schmidt verstellt wurde durch seine pietätvolle Hochschätzung des Textes Kafkas. Willi Schmidt bezeichnete diesen Text, es wird daran erinnert, noch auf der Trauerfeier für Klaus Kammer, als "kostbar". --- 'Kostbar' heißt - rein wörtlich genommen -, daß etwas eßbar, wohl gar genießbar ist. Hier eine geistige Speise, die sich von anderen durch ihre Bekömmlichkeit hervorhebt. Der Ausdruck legt eine sehr persönliche Beziehung zu dem Text nahe; eine Übereinstimmung. Nämlich das Glaubensbekenntnis: durch Selbstdisziplin und Selbstbeherrschung ein selbstbestimmter Mensch geworden zu sein und überhaupt werden zu können.

Später hat Willi Schmidt diese berühmtesten Inszenierungen von sich dadurch aufzuwerten versucht, daß er hervorhob, er habe Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE "tückischerweise" in der Akademie der Künste, Berlin, aufgeführt.

(WS, Manuskript über die Wiederholung von EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE in ARD "Eins Plus"; 'Wiedersehen in Eins Plus', Ende der 1980er Jahre, undatiert, unveröffentlicht; 4)

Man kann aber sogar in der Kritik von Friedrich Luft nachlesen, welche Mühe es Willi Schmidt bereitet hat, überhaupt einen Raum für diese Unternehmung zu bekommen.

(Vgl. Die Welt, 28.9.1962)

Die suggerierte Auswahl hat also keineswegs bestanden!

Man muß allerdings entschuldigend hinzufügen, daß Willi Schmidt diese nachträglichen Aufwertungsversuche erst unternahm, als er vom Theater aussortiert worden war, - und man muß annehmen: um sich modern und interessant zu machen.
- So weit dieser kurze Exkurs über Mut und Kühnheit, der auch eine Ergänzung darstellt zu dem Abschnitt über die 'andere Wirklichkeit' - und ebenso unter den "Verkennungen" hätte behandelt werden können.

<u>Abschließend soll noch über zwei Punkte, die den Bühnenbildner Willi Schmidt betreffen, gehandelt werden:</u>

<u>– Über 'romantische' Bühnenbilder; und:</u>

<u>– über Ironie im Bühnenbild.</u>

- Diese ergänzenden Untersuchungen widersprechen nicht dem bisher Herausgefundenen; sie sollen das Feld lediglich erweitern:

- Zu den 'romantischen' Szenenbildern:

Heinrich von Kleist berichtet am 14.9.1800 an seine Braut Wilhelmine von Zenge aus Würzburg: "Nirgends kann man den Grad der Kultur einer Stadt und überhaupt den Geist ihres herrschenden Geschmacks schneller und doch zugleich richtiger kennenlernen, als - in den Lesebibliotheken. Höre, was ich darin fand, und ich werde Dir ferner nichts mehr über den Ton von Würzburg zu sagen brauchen.
'Wir wünschen ein paar gute Bücher zu haben.' - Hier steht die Sammlung zu Befehl. - 'Etwa von Wieland.' - Ich zweifle fast. - 'Oder von Schiller, Goethe.' - (...) Halten zu Gnaden, diese Schriften werden hier gar nicht gelesen. - 'Also Sie haben sie gar nicht in der Bibliothek?' - Wir dürfen nicht. - 'Was stehn denn also eigentlich für Bücher hier an diesen Wänden?' - Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten m i t Gespenstern, links o h n e Gespenster (...) - 'So, so.' - - "

So weit dieser ebenso bekannte wie amüsante Brief Kleists, als es sich hier um die "romantischen" Bühnenbilder Willi Schmidts handeln soll. - Romantisch in Anführungszeichen gesetzt, weil es sich hier nur um einen kleinen Teil der Romantik handelt, um e i n e n Aspekt der Romantik, nämlich um die Ritterschauspiele oder um die Ausstattung von Stücken, die mit mittelalterlicher Heraldik und Burgen (-romantik) zu tun haben.

Es handelt sich hier um eine soldatische Welt; aber das Soldatische weit weggerückt ins Heraldische, Farbenfrohe, Spielerische; ein buntes, kindliches Militär ohne Schmerz und Blut, als ein fröhlich pittoreskes Genre; man könnte es sogar als eine Form des Theatralischen bezeichnen. Man kann sogar noch weitergehen und behaupten, in Ausstattungen dieser Art habe sich für Willi Schmidt 'das Poetisch-Theatralische' ganz besonders ausgedrückt und erfüllt. Und das ist so ganz nicht von der Hand zu weisen: Hebbel, beispielsweise, nennt die Zeit, in der sein zweites Stück "Genoveva" spielen soll: "die poetische". - Der Herausgeber hat diese Angabe mit folgender Anmerkung versehen: "Unter der 'poetischen Zeit' versteht man seit der Romantik im allgemeinen das Mittelalter."

(Aus: Meyers Klassiker-Ausgaben, Leipzig u. Wien, Bibliographisches Institut, hg. v. Franz Zinkernagel zus. m. Fritz Enss und Carl Schaeffer, 1913)

Willi Schmidt hat sich ausführlich mit der Romantik beschäftigt, als er seine Dissertation DIE KUNST ALS ORGANON DER PHILOSOPHIE zu schreiben unternahm. Die Ausrichtung auf die Romantik, deren Kenntnis er nicht zuletzt bei PRECIOSA unter Beweis stellte, ist also gegeben.

In dem autobiografischen Text DIE ANDERE WIRKLICHKEIT berichtet Willi Schmidt von den Wachtparaden, die ihn als Kind in ihren Bann schlugen: "'Der Krieg ist verloren', heißt es, und ich muß mir selbst zusammenreimen, was damit gemeint ist. Mein Vater, ich an seiner Hand, hatte doch so viel Gefallen an der Wachtparade gefunden, an den schmucken Soldaten im bunten Rock mit Pickelhaube. Sie zog die Chemnitzer Straße entlang bis zum Schloßplatz, und wir begleiteten sie bei klingendem Spiel, das buchstäblich aus Pauken und Trompeten bestand und von den Klängen des Schellenbaums bereichert wurde, nicht zu sprechen von den Pfeifen und Trommeln, die jedem Marsch eine Ouvertüre voranschickten.
Einer der Märsche hieß 'Alte Kameraden'. Ich erkannte ihn wieder, weil mein Vater ihn vor sich hin zu summen pflegte, wenn er gut aufgelegt war. Aber nun, 1918, war es vorbei mit der vom klingenden Spiel provozierten, vaterländisch timbrierten guten Laune. Es war doch so bunt, so prächtig, so lärmend unbefangen bei den Paraden zugegangen (...) Dresden war doch eine fröhliche, selbstbewußte, elegante Stadt. Wo war ihr Charme, wo ihre heitere, auch ein wenig umständlich-freundliche Liebenswürdigkeit geblieben? Ich begreife es nicht mit meinem Jungenverstand."

(WS, Von Elb-Florenz nach Spree-Athen (= Die andere Wirklichkeit), a.a.O., 257)

Auch dieses Zitat hätte unter dem Punkt 'Mut' oder 'Kühnheit' gebracht werden können, wenn man liest, die Parade sei "doch so bunt, so prächtig" gewesen, es sei "so lärmend unbefangen" auf ihr zugegangen. - "Lärmend unbefangen" - das ist es gewesen, was Willi Schmidt beeindruckt hatte, daß man s o leben könne, so kühn, so mutig, so wenig zurückgehalten, überwacht; so – mehr befreit fast als 'frei'. - Was dort plötzlich abgerissen war und einem grauen Alltag hatte weichen müssen, bot sich im Ästhetischen Willi Schmidt dann wieder im Theater. Auch dieser Abschnitt berührt sich mit der 'anderen' Wirklichkeit und dem Spannungsverhältnis zur realen Welt. Und wie sollte er nicht, wo hier doch eine Grundbedingung von Willi Schmidts Weg 'in die Kunst hinein' zusätzlich vorliegt.

Das hat nichts mit Willi Schmidts pazifistischer Einstellung sonst zu tun. Die verdankt sich wesentlich den politischen Verhältnissen um und nach 1933 und seinen eigenen, alles andere als erfreulichen Wehrmachts-Erfahrungen. Mit Verstand und Vernunft kann man die Welt begreifen und bestehen; aber schon im Fall von Klaus Kammers Tod wurde sichtbar, daß darunter tiefere Schichten liegen können, die von Vernunft nichts wissen wollen. Die Liebe, Einfühlung und Phantasie, mit der Willi Schmidt in Bühnenbildern an der richtigen, also ausdrucksvollen und ästhetisch ansprechenden Ausstattung von ritterhaften Welten arbeitet, wären kaum möglich ohne das abgeschnittene Erlebnis des Jungen.

Schon die Fahne, die er für sein erstes Bühnenbild von WIE ES EUCH GEFÄLLT, 1934, ersonnen hat, ist ein Zeichen dafür: eine fröhlich-stolze und bewegte Fahne, aufgezogen an einer rhythmisierten Fahnenstange; fast schon könnte man von einer Standarte sprechen. (BW 58). H i e r war sozusagen der Krieg erlaubt; im S p i e l ja; und h i e r , am T h e a t e r , hatte Willi Schmidt ja gerade den Ort gefunden, an dem (weiter-)gespielt werden konnte, ohne einer eigenen intellektuellen Selbstkritik zum Opfer zu fallen. Hier konnte, sozusagen, 'das Fühlhorn der Schnecke' weit ausgestreckt werden.

Eine weitere Ausstattung Willi Schmidts in dieser romantischen Richtung war sein Bühnenbild zu dem Ballettabend PETRUSCHKA, nach der Musik Igor Strawinskijs, von 1911, dessen Choreographie Tatjana Gsovsky besorgte. Dieser Abend fand statt im Admiralspalast am Bahnhof Friedrichstraße, dem heutigen Metropoltheater, als ein Abend der Deutschen Staatsoper unter den Linden. Der Knobelsdorff-/Ferdinand Langhans-Bau war im Krieg beschädigt worden. Für zehn Jahre hatte die Staatsoper auf das "Theater im Admiralspalast" auszuweichen. – Premiere war der 27.12.1946.
Die Handlung begibt sich auf einem russischen Jahrmarkt, wo ein Zauberer drei Maschinenpuppen auftreten läßt: Petruschka, den russischen Harlekin, - insofern ist das Thema auch von d a her mit Beziehung für Willi Schmidt gewesen - sowie die Ballerina und einen Mohren. Petruschka, der Harlekin, wirkt teils banal und melancholisch, teils albern und hintergründig, auch lächerlich in seinen Gefühlsanwandlungen und tragisch in seinem automatenhaften Dasein.
Willi Schmidts Bühne bestand aus fünf Elementen, von denen der Torturm am ehesten auffällt. Links angeschnitten eine Art Proszeniumsverkleidung, ähnlich wie Willi Schmidt sie in das Spanische berührenden Stücken verwendet hat, hier aber grober: Aufeinander geschichtete nur leicht behauene Steine; das Urwüchsige, 'Russische' behauptend. Rechts davon ein Rundzelt mit einem Kegeldach und einer Zierkugel als Abschluß. Seine Bahnen sind in verschiedenen Farben vertikal gestreift; der Stoff des Dachkegels dagegen in zwei Stufen rhythmisiert horizontal gestreift. Eine friesartige Stoffschabracke ist um die Stirnleiste des Zeltes gelegt; Wimpel bekrönen das Dach. Das ist ein folkloristisch-ritterliches Möbel, das auch im Orient stehen könnte (was bei den wirtschaftlichen Handelsströhmen im Mittelalter kein Gegensatz zu sein braucht).
Beachtung verdient aber vor allem der Torturm, dessen Formen sowohl an russische Vorbilder wie auch an Gebäude der Backsteingotik erinnern. ((Z.B. im Turmabschluß an die Basilius-Kathedrale von Moskau von 1555-60 oder an die Himmelfahrtskirche in Kolomenskoje von 1532. Und: - auch an das Steintor in Bernau oder das Dammtor in Jüterbog.)) - Auch hier sind wieder die sehr auffälligen Fahnen zu sehen, in verschiedener Länge, geschwungener Form.
Überleiten zu dem rechterhand angeschnittenen Bau mit Vordach tun zwei städtische Laternen, die auch im Berlin des 19. Jahrhunderts hätten stehen können - oder auf dem Montmartre noch heute. - Eine zweifellos überraschende Nuance der Ausstattung. -

"Im Jahre 1951", schreibt Boleslaw Barlog, "wurde das Schiller-Theater, das auf den Trümmerfundamenten des alten, im Kriege zerbombten Hauses aufgebaut worden war, fertig und harrte einer künstlerischen Leitung. Diese Aufgabe reizte mich, denn wir waren der beengten Steglitzer Bühnenverhältnisse, die eigentlich nur kleine Stücke gestatteten, überdrüssig. Um unseren Anspruch anzumelden, verstiegen wir uns zu Inszenierungen wie 'Die heilige Johanna' von Shaw und Schillers 'Wallenstein', alle drei Teile und Prolog an einem Abend. Willi Schmidt zauberte uns in beiden Stücken alles auf unser Nudelbrett dekorativ so geschickt, daß Friedrich Luft nach der 'Johanna' schrieb, er sei nach der Aufführung hinter das Bühnenhaus gelaufen, um nachzuschauen, ob für die Tiefenwirkung des Kathedralbildes die Rückwand des Theaters durchbrochen worden sei. Die Leitung des Schiller-Theaters wurde vom damaligen Stadtrat May in meine Hände gelegt."

(Boleslaw Barlog, Theater lebenslänglich, a.a.O., 93)
Willi Schmidt hatte nicht nur die Ausstattungen besorgt, sondern auch die beiden Inszenierungen:

WALLENSTEIN hatte am 25.11.1946 Premiere;
DIE HEILIGE JOHANNA am 16.02.1951.

Die Vokabel des Zauberns fällt auch bei Barlog und meint auch hier: daß mehr geleistet wurde, als normalerweise, also bei sachlicher, gesunder Überlegung möglich gewesen wäre, - Willi Schmidt sein Metier also so gut beherrschte, daß er Wirkungen zustande bringen konnte, die über das Kalkulierbare hinausgingen.
Dieses Kathedralbild zeichnete sich vor allem durch eine übermäßige Höhe aus, das die entsprechende Tiefe suggerierte. Vier Jahre später inszenierte Willi Schmidt DIE HEILIGE JOHANNA von Shaw noch einmal, diesmal am Düsseldorfer Schauspielhaus. Die Premiere, 26.12.1955, fiel in die erste Spielzeit des Intendanten Karl-Heinz Stroux, der Gründgens nachgefolgt war. Willi Schmidt hatte selber für diesen Posten zur Diskussion gestanden und bereits mit dem Gedanken gespielt, dieses Amt zu versehen. Ein Artikel in den "Düsseldorfer Nachrichten" vom 27.11.1954, in dem sich Willi Schmidt unberechtigter wie polemischer Kritik ausgesetzt sah, veranlaßte ihn, seine Kandidatur zurückzuziehen.

In diesem Artikel hatte es geheißen: "Bei Schmidt ergibt sich von vornherein ein beträchtliches Hindernis. Die Vorverhandlungen haben schon ergeben, daß er nicht geneigt ist, seine Professur als Bühnenbildner in Berlin aufzugeben.(...) Wenn wir unsere Erfahrungen mit Schmidt befragen, so ist von ihm grundsauberes, feinfühliges Theater im besten Kammerstil zu erwarten, aber keine dominierende Leistung von unverwechselbarer Eigenart, kein selbstständiger Beitrag zur Entwicklung des Nachkriegstheaters. (...) Unser Berliner Korrespondent bestätigt unsere Meinung: 'Schmidt ist ein ausgezeichneter Mann für das Kammerspiel, Berlin würde seinen Fortgang sehr bedauern. Aber Generalintendant? Nein.'
Wenn allerdings der Aufsichtsrat eine möglichst risikolose Fortführung des Gründgens-Stils auf mittlerer Linie (ohne den Glanz und die unberechenbare Kraft des bisherigen Hausherrn) anstrebt, dann dürfte Professor Schmidt der richtige Mann sein. Dann ist eine zwar ruhige, aber keine große Zeit für das Düsseldorfer Schauspielhaus garantiert.
Das alles richtet sich nicht gegen Schmidt. (...)"

(O.A., Düsseldorfer Nachrichten, 27.11.1954)

Willi Schmidt hat von diesem Satz einen Pfeil gemacht und unter dem Absatz, dort, wo bis zum nächsten Artikel eine Lücke erscheint, per Hand hingeschrieben: "sondern gegen wen?"

Auch die Unterstreichungen wurden von Willi Schmidt übernommen, um deutlich werden zu lassen, welche Passagen ihn zum Rücktritt veranlaßt haben. - Man sieht daraus auch, wo Willi Schmidts Ehrgeiz nicht nur als Bühnenbildner, sondern ebenso als Regisseur lag, nämlich sehr wohl einen selbständigen "Beitrag zur Entwicklung des Nachkriegstheaters" zu leisten!

Erinnert wird an Willi Schmidts Nekrolog auf Werner Krauss, in dem er den Auftrag zur Humanität als diese Aufgabe des Nachkriegstheaters benennt. Und ähnlich hat es Willi Schmidt auch in seinem Nachruf auf Klaus Kammer formuliert. Das muß kein Widerspruch sein, auch wenn der nachhaltigste Eindruck seiner Theaterarbeit in Inszenierungen mit Klaus Kammer geschaffen wurde, also erst mehrere Jahre n a c h diesem Artikel. Die Absicht und das Ziel bestanden vorher; das ging schon aus Willi Schmidts Brief an Gustaf Gründgens vom April 1944 hervor. Der Wille zum selbständigen, besonderen und förderlichen Beitrag zum Theater bestand, ebenso wie die Selbsteinschätzung, dieses Ziel erreichen zu können, die sich ja auch bewahrheitet hat. - Das ist nicht zuletzt auch eine Frage der Überlieferung: Es ist möglich, aber fraglich, daß Willi Schmidts Arbeiten bis dahin, also bis 1957, diesen Eindruck noch nicht erweckt haben, - fraglich deshalb, weil seine Molière-Inszenierungen mit Aribert Wäscher in den Titelrollen, was nicht nur die Fotos, sondern auch die Kritiken bestätigen, schon in dieselbe Richtung weisen wie Willi Schmidts spätere Arbeiten mit Klaus Kammer, die schon damals "sehr berühmt" waren, wie Peter Fischer überliefert hat.

(Gespräch mit WM am 23.2.1997)

Obgleich Willi Schmidt vom Ensemble des Düsseldorfer Schauspielhauses als der optimale Nachfolger für Gründgens angesehen wurde - Schmidt erhielt einen entsprechenden Brief mit allen möglichen Unterschriften e i n e n Tag v o r jenem Zeitungsartikel datiert - erfolgte doch bereits am 1.12.1954 seine offizielle Absage. Diese Absage muß aber bereits am 29.11.1954 - zumindest bei Eingeweihten - bekannt geworden sein. Denn am selben Tag erhielt er ein Telegramm der Schauspielerin Paula Denk, die jene Liste auch unterschrieben hatte, mit dem Wortlaut: "SEHR LIEBER BILL STOP DU WAEREST JA NICHT DU WENN DU AUF DIE INFAMEN HINTERHALTSGESCHOSSE ANDERS REAGIERT HÄTTEST STOP ABER WAS FUER EIN JAMMER DAS (sic) ES SO GEKOMMEN IST STOP (...) IN GROSSER BETRUEBTHEIT = PAULA" ((Vgl. Werkkatalog))

Das macht den Eindruck, dem Düsseldorfer Schauspielhaus hätte unter Willi Schmidt eine Zeit des ruhigen Experimentierens und Entwickelns bevorgestanden, eine pädagogische Zeit auch. Vergleichbar velief dann die Arbeitsbeziehung zwischen Willi Schmidt und Klaus Kammer; - ohne, vor allem, die administrative Arbeit, die Willi Schmidt kaum gelegen hätte.

In seinem Absagebrief vom 1.12.1954 an Dr. Peter Esser, den Doyen des Ensembles, äußerte Willi Schmidt: "Alles, was mir zu sagen übrig bleibt, ist: dass ich (...) Ihr Vertrauen immer als den bewegendsten Ausdruck für unser gemeinsames Bemühen um die Zukunft des deutschen Theaters ansehen werde."

(WS – Dr. Peter Esser)

Auch hier ist noch einmal deutlich Willi Schmidts Ziel ausgesprochen, sehr wohl die Zukunft des deutschen Theaters zu gestalten oder doch zumindest mitzugestalten.
Sonderbare Doppelung: Am 30.11.1954, einen Tag nach dem Telegramm, erhielt Willi Schmidt einen Schmähbrief von Curt Riess, vier Tage nach der Premiere der MINNA VON BARNHELM im Renaissancetheater, dessen Titelpart Heidemarie Hatheyer, die Ehefrau von Curt Riess, spielte, der kaum verhüllt die Forderung enthielt, Willi Schmidt solle gefälligst ihn, Curt Riess, als Einflußnehmer auf die Inszenierung, ja fast schon als Co-Regisseur akzeptieren, wolle er je wieder mit Heidemarie Hatheyer zusammenarbeiten, - eine Forderung, die Willi Schmidt zwar nicht leichten Herzens, aber doch selbstverständlich ablehnte. - Die Entscheidung über Düsseldorf war zwar bereits gefallen: Aber diese Anfechtung durch Curt Riess führte deutlich vor Augen, wessen Willi Schmidt als Intendant noch weitaus häufiger ausgesetzt gewesen wäre. Und es ist anzunehmen, daß Schmidt diesem Amt nicht gewachsen gewesen wäre; schon die Tatsache, daß er sich im Vorfeld durch einen Zeitungsartikel aushebeln ließ, sollte dafür Beleg genug sein. Sein Wirkungskreis war i m sicheren Rahmen; in i h m konnte er sein Theater, seine Idee vom Theater, verwirklichen; i n ihm; nicht gleichzeitig noch als einer von dessen Kapitänen. -

DIE HEILIGE JOHANNA aber in Düsseldorf weist Teile von Willi Schmidts Bühnenbild seiner früheren Inszenierung in Steglitz wieder auf: z.B. das Kathedralbild, das sich so bewährt hatte. Die Fotos der Berliner Inszenierung sind zu dunkel; aber aus Düsseldorf stehen zahlreiche Aufnahmen zur Verfügung, die manches erkennen lassen. ((Vgl. Werkkatalog.))

Willi Schmidt hat sich für diese erfolgreiche Inszenierung einen feststehenden Grundbau geschaffen, den man aus dem Fehlingschen Raumkasten herleiten kann. Dieser Grundbau wird nach Bedarf im Detail verändert, den Szenenanforderungen Shaws entsprechend. Es handelt sich bei diesem Grundbau um eine weite, von hellen Steinmauern gefaßte Szene. Ihre Steine sind hell, bearbeiteter Sandstein ist zu denken, sauber, glatt geschichtet und verfugt.
Die beiden Mauerseiten laufen nach hinten leicht zusammen.
Die Rückwand wird aber auch wieder durch eine solche Mauerwand gebildet; sie aber schließt die Seitenwände nicht wie einen rechteckigen Kasten ab, sondern man kann sie als Verlängerung der rechten Seitenwand auffassen, die im vorderen Hintergrund nach links abknickt. ((Das Aktiv ist hier passender als das Passiv, das heißen würde: '(...) nach links abgeknickt ist'. - Das spricht für die Lebendigkeit von Schmidts Bühnenbild, also auch von dem genügend hohen Grad an Symbolhaftigkeit und Konzentration.))
Gleich hinter dem Knick ist eine gotische Tür- oder Portalöffnung in die Wand eingelassen.
- 'Tür' hätte eher privaten Charakter, ein Portal den Charakter des Öffentlichen;
- aber auch so: 'Tür' paßt zu Innen-, Portal zu Außenraum.

Willi Schmidts Bühnenbild erlaubt beide Lesarten.
Das liegt daran, daß die Ausmaße seines Bildes zwar groß sind, auch herrscherlich, aber nicht beeindruckend-protzig, nicht einschüchternd - sondern immer noch -- trotz aller Wehr- und Festungshaftigkeit -- genügend elegant und leicht; auf halbem Wege sozusagen zwischen der Weite einer Raumkastenbühne wie z.B. bei DER STANDHAFTE PRINZ und einer Kammerspielbühne.
Willi Schmidt hat hier einen Raum geschaffen, der ein fast mediterran wirkender Innenhof einer Burg sein könnte, doch auch gleichzeitig als Innenraum dienen kann. Für diesen Fall werden Möbel in diesen 'Hof' gestellt, die gewöhnlich einem Innenraum angehören, wie z.B. ein Thron. ((2. Szene))

Der Knick, den die rechte Seitenwand macht, schließt die Bühne einerseits nach hinten ab; aber sie läuft schräg, dadurch öffnet sich die abgeknickte (Rück-)Wand, deren Ende nicht zu sehen ist, auch nach links hinten: Diese Wand ist also nicht ganz zugezogen: Wie eine Tür. Sie macht den Eindruck, als würde sie

um die linke Wand herumgreifen; die sich durch eine weitere gotische Bogenöffnung sichtbar selbst zu einem weiteren Innenhof oder Raum, nach links, öffnet.
Man könnte den Grundriß dieser Bühne als gegliedert und begrenzt durch zwei L-förmige Wandteile beschreiben, von denen das größere durch die rechte Seitenwand gebildet wird, das zudem noch nicht rechtwinklig (wie der Buchstabe), sondern schräg abgeknickt ist, etwa in einem Winkel von 120-130 Grad. Das 'L', das die linke Seitenwand bildet, ist kleiner, so daß es von der rechten Seitenwand umschlungen oder umgriffen werden kann. Der Abknickwinkel hier beträgt unter 90, vielleicht nur 70 Grad. Das linke 'L' hat auch eine Rückwand, die aber nur sichtbar ist durch die gotische Türöffnung hindurch; man sieht also deren Innenseite.
- Der Eindruck der Bühne ist somit der eines geräumigen Hofes, der im hinteren Teil um die Ecke geschnitten ist.

Rechts, gleich hinter dem Knick in der rechten Seitenwand, befindet sich eine gotische Türöffnung, die mit einer Holztür verschlossen ist. Ob diese Tür aus der 'Burg'/dem 'Hof' hinaus ins Freie führt oder wieder in einen anderen Innenraum oder Innenhof, ist nicht zu erkennen. Der Raum, der durch die linke Seiten- und Rückwand gebildet wird, scheint dagegen mit Sicherheit ein Innenraum zu sein, der Palast. Der Hof aber ist d a durch deutlich als Hof - also als unter freiem Himmel - zu erkennen, daß Willi Schmidt hier einen Sternenhimmel angebracht hat. - Die Szene spielt demnach nachts. - Andernfalls müßte sie so beleuchtet werden, daß der Sternenhimmel nicht sichtbar wäre.

Die Fotos zeigen aber, daß auch dieser Sternenhimmel zum Grundbau gehört.

Willi Schmidt hat hier einen mitteltiefen Bühnenraumkasten geschaffen, der vor allem durch vier Dinge vom Fehlingschen Grundmodel abweicht:

- Zum einen durch die Schrägstellung der Rückwand, also die unbestimmte weitere Verlaufsmöglichkeit des Gesamtraumes;
- der zweitens durch diese Schrägstellung auch eine deutliche Querrichtung bekommt, die die Phantasie des Zuschauers anregt.
- Dadurch wird auch hier der Versuch sichtbar, mehrere Richtungen als Spiel- und Phantasie-Wege zu gewinnen;
- und schließlich durch die Öffnung nach oben in den Sternenhimmel hinein.

Man könnte diese Veränderungen als eine Form der Transparenz ansehen; hätte dann einen Vorläufer jener Bühnen hier vorliegen, bei denen Willi Schmidt später die Seitenwände durch Gaze-Flügel oder -Vitrinen aufgelöst hat. - Hier wird sozusagen die Transparenz noch mit den erlernten archaischen (Fehlingschen) Mitteln bewerkstelligt, der Bühnenkasten noch nicht in durchschimmernde Leichtigkeit aufgelöst.

– Ähnlich hat Willi Schmidt, aber doch etwas leichter, das sei hier zwischengeschaltet, die Weite, nach der sich THOMAS CHATTERTON (Premiere 17.12.1957) sehnt, ausgedrückt: Willi Schmidt begrenzt das Zimmer Chattertons ((das war die erste Rolle, die Klaus Kammer mit Willi Schmidt gearbeitet hat)) nur durch relativ flache Zimmerwände. Über sie hinweg aber geht der Blick auf die Häuser der Handels- und Hafenstadt Bristol. Die Fernsucht Chattertons wird also greifbar als Idee verdinglicht. ((Vgl. Werkkatalog.))
– Vergleichsweise geht Willi Schmidt hier in DIE HEILIGE JOHANNA vor: die Weite des Himmels, die Sterne, ein Symbol der besonderen Gottesbeziehung Johannas, ist dauerhaft sichtbar.
((Natürlich könnte diese Beziehung auch durch etwas anderes, etwa ein Kreuz, ausgedrückt werden.))

Dieser Sternenhimmel erreicht aber noch eine Dimension mehr: man kann ihn als ein romantisches Zitat auffassen. Denn dieser Sternenhimmel gibt der Bühne etwas Märchenhaftes. Man könnte an "Sterntaler" denken - oder an Schinkels berühmtestes Bühnenbild: zu Mozarts "Die Zauberflöte", von 1816.

– Man könnte das - etwas weiter gefaßt - auch als eine Erinnerung an die Staatstheaterzeit verstehen.
– ((Einen versteckten Hinweis Willi Schmidts, was doch der Stadt Düsseldorf an ihm entgangen sei, wird man wohl jedoch kaum darin finden, auch wenn hier Willi Schmidt nicht unterschätzt werden sollte, da Stroux selbst auch schon am Staatstheater als Regisseur tätig gewesen war.))

In Kritiken wird dieser Himmel jedoch nicht als etwas Romantisches aufgefaßt, sondern eher als etwas Historisches: "Der Berliner Regisseur Prof. Willi Schmidt erreichte, da er zugleich auch das Bühnenbild und die Kostüme bestimmte, eine durchweg eindrucksvolle Interpretation, die das Holzschnitthafte der

'Chronik' ebenso traf wie die verfeinerte Dialektik der weltanschaulichen Auseinandersetzungen. Der alle Szenen überspannende Sternhimmel übernahm die zusammenschließende Kraft des Goldhintergrundes der mittelalterlichen Malerei."

Und: "Für alle Schauplätze fand Schmidt einfache, markante, kräftig andeutende Formulierungen, die im Kathedral-Bild sogar den Eindruck von Monumentalität erzeugte(n)."

(A.N., Westdeutsche Zeitung, 28.12.1955)

Als "dramatische Chronik" bezeichnet Shaw selbst sein Stück. - Ob der Goldhintergrund mittelalterlicher Bilder als "zusammenschließende Kraft" zu bezeichnen ist, darüber mag Uneinigkeit herrschen, entscheidend ist hier, daß - im Gegensatz zu dem Eindruck, den die Fotos machen - ein Romantisches, also auch eine Reminiszens an Schinkel, n i c h t empfunden wird, daß vielmehr das "Holzschnitthafte", ein Synonym für Mittelalterliches, vielleicht auch Bäuerliches, im Vordergrund stand. - In einer anderen Kritik heißt es abschließend: "Das Düsseldorfer Publikum hat Shaws 'Heilige Johanna' seit Jahrzehnten nicht mehr gesehen. Es begrüßte die Aufführung mit einem Beifall, der nicht aufhören wollte."

(Gerhard Schön, Rheinische Post, 28.12.1955)

Zwei Jahre später entstand die Verfilmung der "Saint Joan", eine Adaption der Shawschen "Johanna", durch Otto Preminger, mit der erst 17jährigen Jean Seberg in der Titelrolle. - Darauf wird hier hingewiesen, weil ein Trend, eine Modeströmung um Shaw möglicherweise daraus ablesbar ist. 1950 war Shaw gestorben, 1956 war schon wieder seines 100. Geburtstags zu gedenken.

- Ausgangspunkt dieser Betrachtung waren jedoch die Abbildungen des Bühnenbildes, das Willi Schmidt für diese "dramatische Chronik" Shaws geschaffen hat, ein Bühnenbild, das vor allem dazu geeignet ist, Willi Schmidts Qualität für "ritter-romantische" Szenerien aufzuzeigen. Willi Schmidt hat hier ein Bühnenbild von konzentrierter Eindringlichkeit geschaffen.

Die Angaben Shaws selbst lauten folgendermaßen:

1. Szene: "Das Jahr 1429" Schloß Vaucouleurs; sonniger, steinerner Raum im 1. Stock des Schlosses. Schmuckloser, solider Eichentisch, dazu passender Stuhl. Säulenfenster, 13. Jahrhundert, offen. "Daneben, in der Ecke, führt ein schmaler Türbogen zu einem Erkerturm mit einer Wendeltreppe, die unten in den Hof mündet. Unter dem Tisch (...) ein klobiger vierfüßiger Schemel, unter dem Fenster eine hölzerne Truhe."

Das Foto zeigt, daß Willi Schmidt hier frei mit Shaws Angaben umgegangen ist. Das ist das Recht eines jeden Bühnenbildners, daß er sich nicht sklavisch an die Szenenanweisungen eines Autors halten muß.
Willi Schmidt zieht zusammen und kürzt ab. Außerdem hat er sich ja einen Grundrahmen geschaffen, den man als den größtmöglichen Nenner der erforderlichen Bilder des Stückes bezeichnen kann. Der Grundrahmen ist auch hier schon vorhanden, aber noch nicht sichtbar; die Szene entsteht auch hier durch eine Verkürzung des sonst tieferen Raumes.

Die linke Seitenwand gehört zu diesem Grundrahmen.
Sie ist aus Gründen der Proportion höher als die eingesetzte Querwand. Wäre diese Querwand/Rückwand ebenso hoch, der Raum gliche einem Schacht. Außerdem hat Willi Schmidt diese Rückwand etwas schräg eingesetzt - ähnlich wie er die Rückwand in MORAL (1941) schräg von links weiter hinten bis rechts vorne verlaufen ließ. Die beiden kleinen Erhöhungen in der Rückwand, die Willi Schmidt aufsetzt, erinnern an Zinnen; könnten aber auch Stecklaschen eines größeren Bausatzes sein. Sie geben diesem Bild einen Hauch von Disney. ((Jetzt, hier, wo gewissermaßen m i t Fehlings Mitteln Fehlings Raumbühnenkasten weiterentwickelt wird, also auch! Hier ist die Erinnerung an Traugott Müller besonders groß; größer noch als 1944 bei DIE RAUBER. - Warum? Weil Willi Schmidts Bühnenbild für DIE RÄUBER zwar im Monumentalischen an Traugott Müller erinnert, aber keinerlei Gemeinsamkeit mit Disney hat, dafür zu karg und zu spröde ist.))
Den Erker hat Willi Schmidt durch die vorstoßende Ecknische erzeugt; das Runde (des Turms) durch den abfallenden Wandbogen. Die Wendeltreppe fehlt ganz. Sie ist entbehrlich. Der aus dem Hof auftretende Verwalter kann auch durch die oben angeschrägte, wie aus einem Wehrgang stammende Tür kommen. Auf das Säulenfenster hat Willi Schmidt ebenfalls verzichtet. Das Kunsthaft-Zierliche, was es hätte ausdrücken können, gibt Willi Schmidt durch die pfauenartige Ausmalung der Erkernische.

Die Truhe hat Schmidt nicht "unter dem Fenster" postiert, sondern an der rechten Seite der Rückwand, um eine stärkere Längswirkung zu erreichen, denn die Bühne ist, wie man am Souffleurkasten sehen kann, nicht sehr tief, also muß Raumgröße vorgetäuscht werden. Diesem Zweck dient auch der zusätzlich zwischen Erker und Tür gesetzte Stuhl; zudem die schon genannte Schrägsetzung der Rückwand.

2. Szene: "Chinon an der Touraine. Ein Teil des Thronsaals im Schloß (...) durch Vorhänge abgetrennt (...) ergibt ein Vorzimmer. (...) Rechts (...) eine Tür in der Wand. Es ist der späte Nachmittag des 8. März 1429."

Für diese Teilszene ist ein Foto nicht überliefert. - Der 2. Teil der Szene aber verlangt Folgendes:

> Später werden die Vorhänge zurückgezogen, die "die volle Tiefe des Thronsaals mit dem versammelten Hof enthüllen. Zur Rechten stehen auf einer Estrade zwei Thronsessel. (...) An der Wand hinter der Estrade ein Bogen mit einem Vorhang. Aber der Haupteingang (...) ist auf der anderen Seite des Saales."

Willi Schmidt beläßt es bei einem einzigen Thron. - Eine Estrade ist ein Podest, das durch eine oder mehrere Stufen über das sonstige Bodenniveau erhoben wird. Bei Willi Schmidt steht dieser Thron ((auf dem zur Irreführung und Prüfung Johannas zunächst nicht der Dauphin sitzt)) nicht rechts, sondern links. Es befindet sich an seiner Rückseite zwar ein Vorhang, nicht aber ein Durchgang. Der liegt sich auf der gleichen Seite etwas weiter im Hintergrund. Auffälliger ist aber etwas anderes: In den Hintergrund der Szene hat Willi Schmidt eine 'konzentrierte Chiffre' gestellt, in der Gotik sowie schon frühe, an die Loireschlösser erinnernde Renaissance zusammengefaßt sind. Willi Schmidt hat dieses Bauteil so ans Ende seiner Bühne gestellt, daß sie dadurch tatsächlich rechtwinklig nach hinten abgeschlossen erscheint. Ein solches Bauteil wurde von Willi Schmidt schon für die Steglitzer Aufführung erfunden. Dort ist es aber ein Oktogon, das in der mittelalterlichen Baukunst eine wichtige Rolle gespielt hat; die Namen Aachen, Ravenna, Castel del Monte stellen sich schnell ein; es wirkt von daher 'älter' als dasjenige, welches Willi Schmidt für Düsseldorf entworfen hat.
Hier ist es ein doppeltes Dreieck; man sieht 5 Säulen, vorne 3, hinten 2; die mittlere Säule vorne wird sozusagen von beiden Dreiecken als Ecksäule genutzt. Das Bauteil wirkt hier profaner, weniger streng, weniger gotisch - deswegen die Erwähnung der Loireschlösser, die schon einen Anteil von manieristischer Verspieltheit aufweisen.
Wie in Steglitz 1951 so schließt Willi Schmidt auch hier dieses Bauteil durch eine Zierform ab, die von gotischen Kathedralen bekannt ist: als Maßwerk. Das ist zunächst ein Stück Außenarchitektur, die dann auch im Inneren sakraler oder profaner Gebäude als Baldachin verwendet wird. Auf einem in die Breite gezogenen Dreipaß - die Betonung der Horizontalen ist ein Renaissance-Kennzeichen - ruht der Aufbau; bekrönt durch vereinfachte Kreuzblumen und Krabben. Auf der mittleren Säule hat Willi Schmidt noch ein Herz angedeutet, das man jedoch auch als Zusammentreffen von zwei Krabben ansehen kann; es ist - das soll damit gesagt sein - also nicht willkürlich entstanden. Diese konzentrierte Chiffre der Gotik, die Willi Schmidt hier in sein ((aus zulaufenden Seitenwänden bestehendes)) Bühnenbild stellt, ist fast zu ausdrucksvoll für diese Bühne, - die dadurch an dieser Stelle beinahe etwas zu eng wirkt. - Die offene Variante der Szene, also der bloße Grundbau ist harmonischer.

3. Szene: "Orléans, den 29. April 1429. Am Südufer der silbernen Loire."

In dieser Szene bewegt Johanna die seit Monaten untätigen Franzosen, nun doch endlich den großen Schritt ans Nordufer der Loire zu wagen, zurück in d e n Teil Frankreichs, der von den Engländern besetzt ist. Der Wind wechselt und hilft ihr so dabei. Willi Schmidt zeigt nicht den breiten "silbernen" Fluß. Sein Bühnenbild geht davon aus, daß dieser Fluß jenseits der Rampe anfängt. Man sieht den Grundbau; dazu, im Vordergrund links, eine Schrägrampe; davor ein quer-längliches Gebüsch, in dessen Mitte die Fahne des Bastards steckt.

Bei Shaw heißt es:

> "Dunois ((d.i. 'der Bastard von Orléans', wie es ergänzend im Personenverzeichnis heißt)) (...) läuft auf und ab, an einer Stelle, von der man in beiden Richtungen weit über den Fluß sieht. Er hat seine Lanze mit einem Fähnchen in den Boden rammen lassen. (...) Sein Schild mit dem Linksbalken (Zeichen des Bastards) liegt daneben. (...) Es ist Abend. Beide (...) sind von der Schönheit der Loirelandschaft berührt."

Willi Schmidt muß also die "Schönheit der Loirelandschaft" behaupten, wie es schon Shaw tut, denn wie sollte er sie auf einer so begrenzten Bühne zeigen? - Sie ließe sich nur durch Symbole zeigen; die Symbolik hat Willi Schmidt aber bereits für seinen Grundbau angewendet und sozusagen verbraucht. So bleibt nur noch der kleine Stegansatz und das Stückchen Ufergestrüpp. Willi Schmidt gibt hier nicht den Schild des Bastards, zumindest ist er auf dieser Abbildung nicht zu sehen, aber er hat der Fahne selbst einen Linksbalken gegeben. ((Wie bei Wappen wird 'links' oder 'rechts' vom Träger aus, vom Betrachter als spiegelverkehrt, gesehen.)) Aber Willi Schmidt hat die kleine Fahne noch in ihrer Ausdruckskraft gesteigert: Er läßt sie im unteren Bereich, neben der Stelle, an der der Linksbalken beginnt, enden und sozusagen einbuchten; er setzt dann nur den oberen Bereich der Fahne fort, läßt sie in der Bewegung einer geschwungenen Peitsche auslaufen. Solche Details einer adretten, markanten Heraldik - schon in WIE ES EUCH GEFÄLLT (1934) ist es begegnet - machen das aus, was hier als 'Ritter-Romantik' bezeichnet wird.

Die

4. Szene stellt in den Grundbau ein Feldherrenzelt. Shaw spricht von 1 Tisch,
   Schmidt liefert 2. - Shaw unterscheidet zwischen "Schemel", "bequeme(m) Stuhl"
   und "Lederschemel"; Willi Schmidt gibt 3 gleiche Sitzgelegenheiten.

Sein Zelt besitzt wieder den Zauber, der Willi Schmidt nachgesagt wurde. Es ist nicht einfach "ein Zelt"; sondern ein elegantes Zelt; etwas angeschrägt, was diese Eleganz befördert; mit feinem Gestänge, das zusammenläuft wie in gotischen Lanzettbogen - und dann großzügig das Dach abstützt. Der Vorhang ist an der linken Seite gerefft und zusammengeschlagen: dadurch sieht man in dieses Zelt hinein wie in ein kleines Theater. Der bequeme Durchgang rechts in seiner Rückwand ist ein weiteres Beispiel für Willi Schmidt, mehrere und möglichst viele Bewegungsmöglichkeiten auf e i n e r Bühne bereitzustellen. Hier suggeriert der Durchgang in der Rückwand dahinterliegende Räume. ((Ähnlich wie in TARTUFFE, 1946.)) Nicht zu unrecht: denn Willi Schmidt hat nicht einfach in die Rückwand des Zeltes ein rechteckiges Loch gemacht, sondern man kann erkennen, daß Willi Schmidt das Hauptzelt um ein baldachinartiges Vorzelt verlängert hat, geschmückt mit einem Kranz von kleinen Stoffwimpeln. - Das erinnert an den Baldachin, den Schmidt am Rathaus Schöneberg zu Ernst Reuters Trauerfeier angebracht hatte - 2 Jahre zuvor.

In Berlin hatte das Kathedralbild die Aufmerksamkeit Friedrich Lufts erregt. Auch in Düsseldorf wird dieses Bild namentlich erwähnt, da ihm eine monumentale Kraft innewohne. - Shaw fordert:

5. Szene: "Wandelgang der Kathedrale von Reims, nahe der Tür zur Sakristei. Ein
   Pfeiler mit einer der Stationen des Kreuzweges."

Die Sakristei liegt in einer Kirche meist links, auf der Evangelisten- oder auch Frauenseite. Die Tür zur Sakristei kann angenommen werden in dem Durchgang der linken Wand des Grundbaus.

Wodurch schafft Willi Schmidt hier die monumentale Wirkung?

Im Gegensatz zu den vorherigen Bildern wird hier nichts in den Grundbau hineingestellt, was auch als hineingestellt erkennbar wäre. Zwar: Auch die mächtigen Bündelpfeiler hat Willi Schmidt in den Grundbau hineingestellt. Aber sie verbinden sich mit diesem Grundbau zu einem neuen einzigen Raum(eindruck). Das hängt wesentlich damit zusammen, daß Willi Schmidt rechts oben, wie es scheint: hoch über der rechten Seitenwand dieses Grundbaus zwei gotisch angedeutete Fenster setzt und damit die beeindruckende Höhe gotischer Kathedralen suggeriert, (der die Bündelpfeiler nachzustreben scheinen). Ergänzt wird dieser Eindruck auch durch den Sternenhimmel, der die Bühne nach oben ins Ungefähre oder Unendliche öffnet.

Bündelpfeiler haben meist einen rhombischen Grundriß; bei Willi Schmidt ist ihr Grundriß etwa quadratisch; nur an den Ecken ist das eigentlich Gotische des Bündelpfeilers erkennen.

- Willi Schmidt hat sich hier der etwa quadratischen Pfeiler bedient, um sozusagen Wandfläche zu gewinnen; auf einer Konsole postiert er eine Pietà als "eine der Stationen des Kreuzweges". Darunter stellt er eine Gebetsbank, deren Rücklehne von drei Spitzbogen gebildet wird. Rechts daneben, um die Ecke, setzt Willi Schmidt einen schmalen Stuhl mit hoher Rückenlehne, um dem Raum auch eine Breitenwirkung zu geben, die den Zweck verfolgt, die beiden zusätzlichen Oberfenster stärker in den Raum einzubinden.

– Zwischen den beiden Bündelpfeilern hat Willi Schmidt ein Gittergeviert eingebaut, eine Raumabtrennung, wie sie in Kirchen nicht unüblich ist. Es ist möglich, daß, wer zur Sakristei gelangen möchte, durch dieses Gitter passieren muß. - Die Haupttür rechts, hinter dem Knick der rechten Wand, könnte jetzt in einen Kreuzgang führen.

- Die gotische Kathedrale wird durch dieses Szenenbild gut 'sichtbar' im Sinne von vorstellbar.

Für die Gerichtsszene sieht Shaw Folgendes vor:

6. Szene: "Rouen, den 30. Mai 1431."
   - Zwei Jahre sind also seit Beginn des Stückes vergangen. -
   "Eine große steinerne Halle im Schloß ist für die Gerichtsverhandlung hergerichtet. (...) Zwei erhöhte Richterstühle (...) für den Bischof und den Inquisitor. Von hier gehen Sesselreihen aus, im stumpfen Winkel. Sie sind für die (...) Beisitzer bestimmt." ((4 verschiedene Gruppen.))
   "Innerhalb des Winkels steht ein Tisch für die Schreiber, daran stehen Schemel, dazu ein schwerer grober Schemel für die Gefangene. All dies befindet sich im Inneren der Halle, deren Ende nur durch einen Bogengang vom Hof getrennt ist. Wandschirme und Vorhänge stellen einen Wetterschutz dar. (...) Ritterstühle und (...) Schreibertische rechts. Der Gefangenenschemel steht links. Rechts und links sind Bogentüren."

Von all diesen Angaben hat Willi Schmidt nur einen kleinen Teil umgesetzt. Die Wünsche Shaws haben aber auf den Grundbau Einfluß gehabt. Der bleibt auch in dieser Szene bis auf eine Änderung der Rückwand erhalten. ((Statt Rückwand könnte man auch von der rechten Seitenwand nach dem Abknicken sprechen.)) Hier markiert Willi Schmidt jetzt durch zwei Bogen den Bogengang, der als Durchblick erforderlich ist. Denn dieser Durchgang führt auf den Hof, in dessen Verlängerung, die aber nur zu ahnen ist, sich der Scheiterhaufen befindet. Am Ende der Szene, wenn er entzündet ist, wird man den roten Widerschein deutlich wahrnehmen können.
Der Schemel für die Gefangene steht links; er war schon im Eingangsbild ((unter dem Tisch in der Erkernische)) zu sehen.
Die zwei erhöhten Richterstühle gibt Willi Schmidt nicht. Dafür staffelt er mehrere steife Holzbänke, die an Kirchenbänke erinnern, hintereinander und gleichzeitig ansteigend. Die Tiefe des Raumes wird so betont.
Willi Schmidt hat die Rücklehnen dieser schweren Möbel mit zierendem Schnitzwerk besetzt. Ihre Ecken sind betont, als handele es sich um kleine oktogonale Ecktürmchen, wie sie an Kirchen und Burgen zu finden sind. In solchen Details steckt die 'Ritter-Romantik', die diese Bühnenbilder Willi Schmidts auszeichnet, denn diese Eckbetonungen geben den Bänken einen herrscherlichen, fast wehrhaften Charakter, als sähe man lauter Abwehrmauern hintereinander in die Höhe gestaffelt. ((Ja, es sind Abwehrmauern: religiöse Abwehrmauern; die Firma Kirche rächt sich an der jungen Frau, die es wagte, über sie hinweg einen direkten Kontakt zu Gott herzustellen und auch noch erheblichen Erfolg damit hatte; ihr wird der (naive) intelligible Ich-Standpunkt bitter vergolten.))
Ein weiteres Detail dieser Art sind die Kämpfer, mit denen Willi Schmidt den Mittelpfeiler und die Bogen des angedeuteten Bogenganges versieht. Das betont nicht nur die Querrichtung, sondern gibt diesem Durchgang auch eine markante, wenn man so will, 'männliche' Eckigkeit.

Die Phantasie des Betrachtenden wird durch solche Details angeregt; wie Tündern zutreffend sagt: "Schmidt sättigt nicht die Phantasie des Zuschauers, sondern regt sie an. (...) Der Raum ist (...) keine Kapsel (...) sondern nur die Zelle eines größeren Organismus (...)"

(Franz Tündern, Willi Schmidt in der Nachfolgeschaft Schinkels, a.a.O., 322)

Willi Schmidts Grundbau für DIE HEILIGE JOHANNA ist von einem ähnlichen Prinzip wie sein Bühnenbild für DIE RÄUBER (1944): Dort bildete die Chiffre gleichzeitig das Außengerüst des Raumes. Auch hier ist es so, daß die beiden geknickten Außenwände, mit ihren beiden gotischen Portalen, die wesentliche Symbolkraft der Szene bieten, zeichenhaft genug sind, das ganze Stück zu tragen. Die eingestellten Möbel und Bauteile fügen sich in diesen Rahmen ein, stehen wertmäßig aber leicht hinter diesem Grundbau zurück. - Das ist ein beachtbarer Unterschied zum Fehlingschen Bühnenkasten.
Da ein Hauptteil der Zeichenhaftigkeit bereits in den Umfassungswänden steckt, die aber eben doch

Mauern mit 'gotischen' Durchgängen sind, hat Willi Schmidts Bühnenbild gleichzeitig auch etwas Naturalistisches an sich - oder sollte man lieber von suggestivem Impressionismus sprechen?
-- Der Hinweis auf die Preminger-Verfilmung des selben Stoffes könnte auch so verstanden werden: Willi Schmidts Bühnenbild hätte auch eine Filmkulisse sein können. Die Kamera hätte noch ein paar mehr Perspektiven verlangt, doch hätte man, zur Not, auch aus Willi Schmidts Bühnenbildern einen Film herausziehen können. -- ((Vgl. Werkkatalog.)) --
So wie Willi Schmidt bei WOYZECK UND LEONCE UND LENA letztlich wieder eine Flächigkeit im Sinne von Verlust an Eindrücklichkeit bewirkte, indem er auch noch die Chiffre variabel formte, so bedeutet das Aufeinandertreffen seiner Grundbauwände mit den von ihm ausgesuchten Möbeln und Architekturteilen eine Annäherung oder einen Ausgleich; es steckt etwas von Doppelung darin.

Da sein Grundbau hier stärker ist als in WOYZECK UND LEONCE UND LENA wird der Eindruck der Flächigkeit, der Eindruck mangelnder Tiefe vermieden. Aber das ist nur ein gradueller Unterschied: denn wären seine eingesetzten Chiffren stärker, dieser Eindruck müßte sich einstellen - zum Nachteil der Aufführung; so aber bleibt ein Spannungsverhältnis bestehen.

Die stärkste, originellste Chiffre, die Willi Schmidt für die HEILIGE JOHANNA erfunden hat, ist jenes kronenartige, doppeldreieckige Gebilde aus dem 2. Bild, das auch an spätgotische Brunnenbekrönungen denken läßt. Dieses gotische Ziermöbel hätte man sich auch in bei Fehling vorstellen können; - könnte in Traugott Müllers weißem Bühnenraumkasten von "Richard III." bestehen. D i e s e Chiffre ist nicht schwächer als der Grundbau.
- Das träfe möglicherweise (also schon mit Fragezeichen) auch noch auf die beiden gotischen Bündelpfeiler mit dem dazwischenliegenden Gitter aus dem 5. Bild, dem Dom zu Reims, zu.
- Aber schon seine Gerichtsbänke, so schön sie als Gruppe sind, ständen wohl etwas verloren in Fehlings Raumkastenbühne.
- Nicht aber verloren stehen sie in Willi Schmidts Bühnenbildgrundbau. Im Gegenteil: sie fügen sich mit diesem zu einer harmonischen Einheit zusammen. Man kann es aber auch so sagen: Sie sind als Chiffre zu schwach für sich selbst; sie bedürfen der Rücklage durch das rahmende, ergänzende Grundbau-Bühnenbild. Es wurde bereits festgestellt, daß die Chiffren, die Willi Schmidt benutzt, schwächer sind als sein ausdrucksvoller Grundbau. Es sind Chiffren, aber, so könnte man sagen, keine "konzentrierten Chiffren".

Hinzu kommt noch ein zweiter Unterschied zum Fehlingschen Raumkasten: Willi Schmidt schafft keinen Kasten des "Im-Griff-Habens der ganzen Variationsmannigfaltigkeit", sondern, wenn man so will, die Situation eines 'Im-Griff-Haltens einer eingeschränkten Zahl von Möglichkeiten'. Deshalb verändert Willi Schmidt auch den Grundbau noch geringfügig, wie hier in der Gerichtsszene. - Das ist der Preis, der hier an die beginnende Tansparenz in Form der abgeknickten rechten Seitenwand gezahlt werden muß; (ein Prinzip, das Willi Schmidt elf Jahre später bei TURANDOT in weitaus größerer Leichtigkeit verstärkt wieder anwenden wird). -

Das letzte, 7. Bild, der "Epilog", verkürzt die Bühne wieder, wie es das erste tat, aber nicht auf die selbe Weise. Shaw hat sich vorgestellt:

> 7. Szene: "Eine Juninacht des Jahres 1456" - Also 25 Jahre nach der Verbrennung Johannas. - "Windstöße (...) Wetterleuchten" Bett in einem der Königsschlösser auf einer Estrade. Ragt quer in den Raum, "so daß man zu dem hohen Spitzbogenfenster an der Seite gelangen kann. Sein Thronhimmel ist mit dem königlichen Wappen bestickt. (...) Baldachin und riesenhafte Daunendecken (...)
> Links neben dem Bett steht ein Tisch mit dem Bilde der heiligen Jungfrau, beleuchtet von bemalten Wachskerzen. Die Wände sind von oben bis unten mit bemalten Behängen bedeckt, die sich von Zeit zu Zeit im Wind bewegen. Die Farben gelb und rot herrschen vor, und wenn ein Luftzug die Falten bauscht, entsteht auf den ersten Blick der Eindruck von Flammen.
> Die Tür ist links von Karl" ((der Dauphin ist in Reims zu König Karl VII. von Frankreich gekrönt worden)), "aber ihm gegenüber, dicht neben der von ihm entferntesten Ecke. Eine hübsch geschnitzte, bunt bemalte Rassel liegt auf dem Bett, ihm zur Hand."

Von all diesen Angaben ist bei Willi Schmidt nicht viel geblieben. Schon im 1. Bild wurde betont, Willi Schmidt sei kein sklavisch nachbauender Naturalist gewesen, um es so zu nennen, sondern ihm gehe es

darum, den geistigen Raum der Dichtung szenisch sichtbar zu machen.
Der Epilog ist aber eine Art Traumsequenz: Johanna erscheint noch einmal auf Erden; in ihrem dem Zuschauer gewohnten und von der Kirche so beanstandeten männlich-soldatischen Gewand.
In dieser Szene wird Johannas Schicksal und das ihrer Verurteiler und Hinrichter forterzählt - wie der Nachspann eines Films, bei dem zu lesen ist, was aus den einzelnen Personen der Handlung geworden ist. Und die Szene bildet zugleich auch die Brücke zur damaligen Gegenwart, indem ein in Cut und Zylinder modern gekleideter Herr erscheint und bekannt gibt, daß Johanna am 16. Mai 1920 heilig-gesprochen worden sei. ((UA des Stückes am 28.12.1923 in New York; DE am 14.10.1924 im Deutschen Theater, Regie: Max Reinhardt.))
Willi Schmidt hat sich bei seinem Szenenbild auf das Traumhafte beschränkt. Das hat auch bühnentechnische Gründe. Der wie eine Seidengardine aussehende weite Stoffvorhang in Form eines Rundhorizonts läßt sich vergleichsweise schnell und leicht errichten, erfordert nur geringen Umbauaufwand. Das Grundgerüst kann stehenbleiben. Noch ein 'mittelalterliches' Bild hätte womöglich ermüdet. - Das Wesentliche ist auch hier spielbar.
Ob der Stoff in "gelb" und "rot" ('feurig' gewissermaßen) gehalten war, kann man nicht erkennen; diese Farben lassen sich aber ohnehin auch durch Beleuchtung erzeugen. Ist die Gardine beige-hell, was man nach dem Foto vermutet, hätte sie jede Farbe intensiv annehmen können. Daß sie sich leicht "im Wind bewegen" lassen wird, daran kann kein Zweifel bestehen. - Die Rundgardine erinnert zweifellos an das romantisch-zauberische Zelt, das Willi Schmidt in DER SEIDENE SCHUH von Paul Claudel ((dem Bruder der mit Rodin verbundenen Camille)) verwendet hat.

Diese Inszenierung der HEILIGEN JOHANNA wurde durchaus als "poetisches Theater" verstanden, in dem Sinn, den Siegfried Melchinger formuliert hatte; nämlich: "Poetisches Theater ist dann alles Theater, das die zweite, nicht realistische Ebene in irgendeiner Hinsicht auch formal zur Darstellung bringt. (...) Durchbrechung des normalen Milieus ins Phantastische hinein, in den Traum, in die Vision (...) Kargheit paßt (...) zu ihm, es ist herb und selten ohne Skepsis."

(Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, a.a.O., 51/52/53)

Der bereits zitierte Kritiker 'A.N.' bemängelt, daß der bisherige Spielplan des neuen Intendanten Stroux "nicht den Eindruck eines Planes" mache, "sondern" er "erscheint als das Nachgeben gegenüber reizvollen Augenblicks-Möglichkeiten." Aber: "Mit der Inszenierung der 'Heiligen Johanna' ist nun die erste Parallele zu Calderon gezogen, ist ein Beitrag zu jenem wesenhaft poetischen Theater geleistet worden, das Stroux versprochen hat."

(Westdeutsche Zeitung, 28.12.1955)

Diese Wertung des 'poetischen Theaters' zeigt zum einen, daß es sich dabei um eine stark nachgefragte theatralische wie dramaturgische Spielart gehandelt hat, die - und das ist der zweite Aspekt - jedoch keineswegs als Ausflucht aus der Gegenwart empfunden wurde, in welchen Ruf diese Gattung durch das 'krudere' Theater der 68er-Generation schnell geriet, sondern als "wesenhaft", also wesentlich: die Zeitprobleme nicht meidend, sondern gerade mitarbeitend an ihrer Lösung.

Das geht auch aus der Kritik Dr. Walter Maria Guggenheimers hervor, der einmal eine praktische Anwendung des Poetischen an den Schlußszenen erkennbar macht: "Noch für einen anderen ist dieser Epilog erst der wahre Abschluß: für den übereifrigen Kaplan von Stogumber, den ich noch nie so gut sah wie von Wolfgang Jarnach. 'Öl ins Feuer seines Hasses' gießend, hat er Johanna beinahe mit eigenen Händen auf den Scheiterhaufen geschleppt, und erst beim Anblick des Entsetzlichen" (ein einfacher Soldat gibt ihr zwei zu einem Kreuz gebundene Stöcke in die Hand) "begann er jammernd zu begreifen. Nunmehr ein alter, kindisch-gütiger Mann, der Johanna gar nicht mehr erkennt und der es nicht ändern wird, daß immer wieder da die Grausamkeit herrscht, wo der Wille zur Vorstellung fehlt. Haben wir es nicht erlebt?"

(Neue Rhein-Zeitung, Köln, 28.12.1955)
Die letzte Frage zielt auf die NS-Zeit zurück. - Und "wesenhaft" war hier an dieser Aufführung das Sichtbarmachen des Barbarischen im Menschen, das Vorführen des "erschreckende(n) Automatismus", wie Guggenheimer es ausdrückt, von "Menschen in ihrer Tragik (...) die illusionslos die Mühlsteine des Gesetzes und der Macht bedienen und die ihr Opfer um seinen Mut und um seine Einsamkeit beneiden."

(Neue Rhein-Zeitung, Köln, 28.12.1955)

"Wesenhaft" war also hier die N a c h b e r e i t u n g der damals noch sehr jungen Geschichte der NS-Jahre; so wie es Willi Schmidt in vielen Aufführungen mit Erfolg geleistet hat, beispielsweise mit Kafkas DER PROZESS (1950), und noch 1965 mit Arthur Millers ZWISCHENFALL IN VICHY. - Jürgen Fehling hatte Shaws "Heilige Johanna" am Staatstheater inszeniert. Willi Schmidt schreibt über diese Aufführung: "Das Datum der Premiere war der 21. April 1943, und gegen welche angemaßte Autorität dieser leidenschaftliche weibliche Protest gerichtet war - das bedarf, denke ich, keiner Interpretation."

(WS, Theater als Bekenntnis, a.a.O., 188)

Zweifellos ist es, das Beispiel PRECIOSA hat es gezeigt, möglich, aus einer Theaterinszenierung gerade d a s herauszulesen, was einem am Herzen liegt. Es sei daher noch ein Blick auf zwei unterschiedliche Kritiken der Fehling-Inszenierung geworfen: Carl Weichardt äußert, daß Shaw in keinem seiner Werke so sehr Dichter sei wie in der "Heiligen Johanna" - eine These, die auch anläßlich der Willi Schmidt-Inszenierung 1955 in Düsseldorf vorgetragen wurde. Aber Weichardt ergänzt: "Freilich, e i n e m gilt auch in der 'Heiligen Johanna' sein (= Shaws) vernichtend ätzender Spott: dem Engländer! 'Englisch ist die Muttersprache des Teufels!' Und was Johanna ihren Franzosen in die Herzen schreit, sie zum Kampf gegen die Briten zu entflammen: 'Wir müssen unsern Mut in beide Hände nehmen! ... Wagen und wagen, bis in den Tod!', das findet bei uns heute mächtigen Widerhall, wo wir gegen alle Bestien in Menschengestalt zu kämpfen haben, auf daß endlich die Erde eine Heimstatt für Gottes 'Heilige', das heißt für alles Große und Schöne werde. Das Schauspielhaus hat recht getan, die 'Heilige Johanna' (...) neu ins Rampenlicht zu holen."

(Berliner Morgenpost, 23.4.1943)

Es ist deutlich, daß hier die Fehling-Interpretation ganz gegenteilig, nämlich als Durchhaltestück (!), gesehen wurde.

Willi Schmidts eigener Auffassung dagegen näher ist eine Äußerung aus der Kritik Werner Fiedlers: "Es ist ein hoher Genuß, zu beobachten, wie hier sehr schwierige Erkenntnisse verblüffend einfach, und wie sehr einfache Dinge hochgradig geistvoll ausgesprochen werden. Die Wurzeln des Protestantismus und Nationalismus werden mit einem in Lächeln gehüllten Ernst aufgedeckt, so daß man schauernd etwas von der unerbittlichen Zwangsläufigkeit des Weltgeschehens spürt."

(Deutsche Allgemeine Zeitung, 22.4.1943)

Hier, noch mitten in der Zeit des angestrengtesten Nationalismus, wird intellektuell von ihm abgerückt. --- Was Fehling in der direkten Auseinandersetzung mit einem abgelehnten Regime tat, betreute Willi Schmidt, könnte man sagen, also in der Nachbehandlung. ---- Und noch eine Parallele kann aufgezeigt werden: Der Schauspieler Alfred Schieske, der bei Fehling den Stogumber spielte, stellte bei Willi Schmidt den englischen Feldherrn Graf von Warwick dar ((- den bei Fehling noch Otto Wernicke gespielt hatte)).

- Das 'Poetische' wird Ausdruck der Reflexion über das historisch Vorgefallene - mit der Absicht, durch Darlegung der Mittel und Zusammenhänge eine Wiederholung dieses Gewesenen zu verhindern. Insofern ist auch das 'Poetische Theater', zumindest das Willi Schmidts, ein dogmatisches Theater.
- Das betrifft die Pflege ausgewählter Autoren, die Herstellungsart und eben die Zielsetzung. Dabei muß 'das Poetische' keineswegs als 'romantisches Ritterspiel' auftreten; - es ist nicht nachzuweisen, daß Willi Schmidts 'Poetisches Theater' sich am reinsten in Solches behandelnden oder streifenden Stücken ausgedrückt hat. Man sollte es so formulieren: daß die Verbindung von Poetischem und Historischem sich besonders glücklich und ausdrucksvoll bei Willi Schmidt gezeigt hat, wenn es um Stücke ging, die mit Ritterhaft-Romantischem zu tun hatten.

Ein weiteres Beispiel für diese besonders ausdrucksvolle Art Willi Schmidtscher Bühnenbilder ist seine Ausstattung zu Anouilhs BECKET ODER DIE EHRE GOTTES, im Januar 1961.
Im Bühnenwerk ist diese Inszenierung auf den Seiten 101–103 gut dokumentiert. ((Vgl. auch Werkkatalog.)) Über die Ausdruckskraft seiner Pferdekostüme (BW 103), die von den Darstellern getragen wurden, aber so, daß man den Eindruck haben sollte (und konnte), sie würden t a t s ä c h l i c h auf lebendigen Pferden sitzen, wurde bereits gehandelt; auch sie sind ein Beispiel für die Suggestion, derer Willi Schmidt im Szenischen fähig war. ((Die Werkzeichnung in BW 101 bleibt allerdings hinter der tatsächlichen Ausführung deutlich zurück!))
In dem von Volker Canaris betreuten Band der "Dramatiker des Welttheaters" ist eine ganzseitige

Abbildung wiedergegeben, wo gut zu erkennen ist, daß Schmidt beide Pferde unterschiedlich behandelt hat. Das Pferd des Königs (links) ist durch den Kopf- und Stirnaufbau turniermäßiger, maskuliner ausstaffiert als das Pferd des Kirchenmannes (rechts).
Auf der Seite gegenüber ist die gleiche Szene aus der Uraufführung am Théatre Montparnasse zu sehen; Regie führte neben Roland Piétri Jean Anouilh selber; Premiere war am 1.10.1959, eineinhalb Jahre vor der Berliner UA durch Willi Schmidt. Anouilh und Piétri haben naturalistisch nachgebildete Pferde gegeben, mit Stoff als Fell-Imitation und mit feuchten Nüstern, vielleicht sogar noch mit Glasaugen. Aber trotz aller naturalistischen Bemühung bleiben es nachgemachte, leblose Pferde; Spielzeugpferde wie Kinder-Schaukelpferde, weil sie sich im Detail erschöpfen und durchaus n i c h t suggestiv sind.
Das leisten die Pferde Willi Schmidts allerdings, die rassige Turnierpferde geworden sind - und in dieser sportlich-kämpferischen Aufmachung an das Verhältnis ihrer beiden Reiter gemahnen, aus deren anfänglicher Freundschaft mehr und mehr ein Konkurrenz- und Machtkampf wird, den Thomas Becket schließlich mit dem Leben bezahlen wird; - aber dann in höherem Sinne doch als dessen Sieger daraus hervorgehen wird: König Heinrich II. muß sich an seinem Grabe, im Dom von Canterbury, durch Mönche geißeln lassen.
((Die Situation ähnelt demnach der Johannas in DIE HEILIGE JOHANNA von Shaw. In der Johanna ist die Dauer des Prozesses nur länger: 1456 wird ihre Verurteilung kirchlich aufgehoben, - diese Nachricht bildet bei Shaw die Grundlage für seine Epilogszene; 1909 wird Johanna selig- und am 30.5.1920, auf den Tag genau 489 Jahre später, heiliggesprochen und zur zweiten Patronin Frankreichs gemacht - neben Geneviève.))
Das steckt schon in den Pferden, die Willi Schmidt entworfen hat, als würden sie wie Hunde ihren Führern immer ähnlicher werden. Der 'geistige Raum' des Stückes wird also erfolgreich sichtbar gemacht, hier in diesem besonderen Punkt. Dabei sind die Pferde, vom natur-identischen Standpunkt her gesehen, wenig gelungen: die Ohren von Beckets Pferd sind eselsgroß. Die Vorderbeine - bei genauem Hinsehen ist zu merken, daß Willi Schmidt jeweils nur e i n Vorderbein gibt, und zwar jeweils das innere, während das äußere nur unter dem Pferdeumhang zu ahnen ist; hier ist Willi Schmidts Ausstattungskunst überaus suggestiv, denn das fehlende Bein wird vom Betrachter sofort und selbstverständlich ergänzt. - ((In Disneys Zeichentrickfilmen haben die Menschen immer nur 4 Finger pro Hand, aber es genügt, um den vollständigen Eindruck zu bringen, und spart bei der Produktion viel Zeit und Geld; dieses Beispiel zu geben, heißt nicht, um ein Mißverständnis zu vermeiden, Willi Schmidts Bühnenbild für BECKET ODER DIE EHRE GOTTES habe disneyhafte Züge an sich, dazu sind Willi Schmidts Pferde denn doch zu lebendig, sind zwar hochgezüchtet, aber aus Plastik sind sie noch nicht.)) - Vor allem das Vorderbein des Königspferdes ist, vom Boden her gesehen, viel zu tief angebracht; fast nur in Kriechhöhe. Aber im Verhältnis zum Pferdekopf 'richtiger', also der Natur folgender angesetzt als das des Becketschen Pferdes, wo das Bein zu hoch angesetzt ist -- aber dadurch die mangelnde Helmzier des Pferdepanzers ausgleicht. - Insgesamt sieht man die beiden Reiter auf wackeren kleinen Kampfmaschinen sitzen, wodurch, um es zu wiederholen, das Verhältnis der Reiter zueinander sichtbar gemacht wird. Es sind eben nicht irgendwelche Pferde, auf denen die Reiter sitzen, sondern diese Pferde drücken den Charakter ihrer Besitzer aus.

(Abb. in: Volker Canaris, Anouilh, a.a.O., 158/9)

Aber das Feldherrenzelt wird in BW 102 groß abgebildet. Es erinnert an jenes Zelt, das Willi Schmidt schon fünfzehn Jahre vorher in PETRUSCHKA verwendet hatte. - Das Feldherrenzelt war aber nur, ähnlich wie die Pferdekostüme, eine gekonnte und fast schon pointierte Beigabe zum Bühnenbild. Der wichtigste Raum war, ähnlich wie in DIE HEILIGE JOHANNA, ein Kathedralen-Raum.

Besonders auffällig ist dieser weite gotische Saal, der auch das Innere des Domes sein könnte und in dem schließlich Thomas Becket durch Häscher des Königs ermordet werden wird. Anouilh zeigt zuerst die Geißelung des Königs, dann, ausgehend von dort, als Rückblende das Stück. Die Weite des Saales wird durch das Proszenium des Schillertheaters unterstützt, das Modellfoto macht das besonders deutlich, wie man im Werkkatalog sehen kann. -
Dieser Saal konnte ein Kirchenschiff sein: es gibt gotische Pfeiler in ihm, die das Gewölbe tragen. Auch sieht man mehrere 'nicht ausgeführte' Pfeiler, ebenso wie bei den 'nicht ausgeführten' Pferdebeinen eine Methode der Suggestion, die mit dem Sinn des Menschen für Symmetrie rechnet: das Trichtergewölbe ist vorhanden, wird aber nicht von einer Säule gestützt, sondern hängt in der Luft. ((Das ist auch eine mehrfach vorkommende architektonische Eigenheit der englischen Gotik.)) Der weite Kathedral-Raum, den Willi Schmidt erfunden hat, könnte jedoch auch gleichzeitig ein klösterlicher Innenhof sein; oder ein riesiges Dormitorium; auch der Handelssaal einer Börse wäre denkbar: Willi Schmidt hat eine weite Raumkastenbühne entworfen, mit eingestellten Säulen vor allem jeweils am Rand und hinten, aber die Mitte

der Bühne bleibt frei. Vier der insgesamt acht erkennbaren Säulen gehen nicht über ins Spitzbogengewölbe, sondern in astreiche, unbelaubte, wieder trichterförmige Baumkronen. ((Auf der Zeichnung in BW 101 kann man das auch aus der Nähe erkennen.)) Es ist möglich, daß die englische Fächergotik, eine Übersteigerung der Hochgotik, der Perpendicular style, Willi Schmidt zu diesen Gebilden angeregt hat. Andererseits erinnern sie auch an Bilder von - Salvador Dalí. Diese, jedenfalls in der Zeichnung, an Geweihe erinnernden Baumkronen verleihen Willi Schmidts Bühnenbild zweifellos einen surrealistischen Zug.
Man könnte es auch als eine Ausbildung des 'Poetischen Theaters' ansehen. Realismus oder Naturalismus wird nicht gegeben; das Historische wird halb märchen-, halb schleier- oder traumhaft ins Zwielicht gesetzt. Sollte man das, fragt man sich, als eine Form der Transparenz ansehen oder gerade als das Gegenteil, als eine Form der Verwirrung? Diese echten und verfremdeten oder verzauberten Säulen sind an dieser weiten Halle das Auffälligste.

Laut Friedrich Luft machte die Inszenierung folgenden Eindruck: "Im Schillertheater zeigte er (= Schmidt) eine sehr ausführliche, eine fast übergeschmackvolle, stilverliebte Aufführung. Wenn im Text noch eine dramatische Improvisation angekündigt ist, wenn es da zuweilen fast skizzenhaft zugeht - nichts davon bei Schmidt. Er stellte eine 'große' Darstellung auf die breiten Bretter. Er läßt nicht spielerisch spielen. Er gibt immer Gewicht, immer Bedeutung, feilt aus, rahmt die Szene immer neu, stellt - nach mittelalterlichen Vorlagen - lebende Bilder, verblüfft durch die Pracht der Gewänder, durch die Kostbarkeit des Arrangements. Dadurch geht dem Vorgang ein Element des Träumerischen (!) verloren. (...) Dadurch aber werden, allerdings unter Verlust an Kurzweil, Moral und Nutzanwendung leichter ablesbar. Eine sehr deutliche Inszenierung. Sie zeichnet mit festem, vollem Pinsel nach, wo Anouilh sich wohlweislich des Pastells bediente."

(Die Welt, 17.1.1961)

Eine überraschende Kritik angesichts der Szenenbilder. - Ausdrücke wie "übergeschmackvoll" und "stilverliebt" mögen auf den großen weiten gotischen Saal zutreffen; ein 'Verlust des Träumerischen' liest sich aus diesen Szenen nicht heraus und müßte, wäre Friedrich Lufts Kritik zutreffend, nicht nur mißgelaunt, von der Inszenierung herrühren.
Und daß Willi Schmidt, ein Meister, doch auch Verurteilter des Pastells, hier nun ausgerechnet "mit festem, vollen Pinsel" gewirkt haben sollte, auch das überrascht.

Alt-Kritiker Herbert Ihering stimmt mit Friedrich Luft indes nicht überein: "Es ist das beste Stück des französischen Dichters, auch vom Theater her, denn es bringt für die Schauspieler dankbare Aufgaben, die im Berliner Schillertheater vom Regisseur Willi Schmidt ausgezeichnet gegliedert wurden. Willi Schmidt übertrifft weit seine ersten Regieversuche. Er bringt hier jede Szene zur letzten mimischen Wirkung, ohne auch nur einmal die geistige Linie des Dramas zu verwischen."

(Die andere Zeitung, Januar 1961)

Willi Schmidt nahm Anouilh hier ernst wie Shakespeare. Hermann Wanderscheck drückt das auch in der Überschrift zu seiner Kritik aus: "Willi Schmidt inszenierte in Berlin/ Becket stand bewußt in der Nähe Shakespeares".

(Hier: Frankfurter Abendpost, 20.1.1961)

Wenn Luft schreibt: "Die Beigabe des Spielerischen, sonst Anouilhs Force, fehlt hier zuweilen", - dann erkennt man, daß seine Kritik nicht ganz fair mit Schmidt umgeht, wenn sie i h m vorwirft, er ließe nicht spielerisch spielen, als sollte der Regisseur hier Friedrich Lufts Kenntnis von Anouilh und seine Erwartung an ihn inszenieren, nicht vielmehr das neue Stück selbst; oder doch wenigstens ausgleichen, was der Autor angeblich und wohl zu seinem eigenen Schaden unterließ. - Lufts Position erhält aber Unterstützung durch Henning Rischbieter, der schreibt, "Willi Schmidt sei einer 'bleischweren teutschen Auffassung des Stückes zum Opfer gefallen'."

(zitiert nach: Volker Canaris, Anouilh, a.a.O., 167// Theater heute, 2/61)

Die Betrachtung der Halle und der Pferde-Kostüme bestätigt diese negative Kritik nicht.

Drei Jahre später inszeniert Willi Schmidt im Residenztheater München UNDINE von Jean Giraudoux,

Premiere ist am 26.3.1964; weitere drei Jahre später, am 12.3.1967, noch ein zweites Mal für das Schillertheater. Die Ausstattungen von München und Berlin decken sich in den wesentlichen Punkten. Im Bühnenwerk ist daher nur die Münchner Aufführung in einem Entwurf des "Ehrensaal(s) im Königspalast", wie es bei Giraudoux heißt, ((der Dekorationen für den II.Akt)) und mit einigen Figurinen dokumentiert. (BW 114/115)
Willi Schmidt hat auch hier einen großen und tiefen Raum entworfen, auch wenn die Fotos den Eindruck vermitteln, er sei nicht ganz so tief wie etwa die Kathedral-Halle in BECKET ODER DIE EHRE GOTTES gewesen.
Seine Wände bestehen jedenfalls auch hier wieder aus glatten Steinquadern (BW 114/115) Auch dieser Raum ist, in Willi Schmidts Art, leicht aus der Symmetrie gerückt: der Fluchtpunkt liegt, ähnlich wie bei TURANDOT, etwa dort, wo die Rück- und linke Seitenwand zusammentreffen. - Dieser Palastraum wird vor allem durch zwei große, hohe Arkaden gegliedert und in 3 Teile getrennt. Ein 4. Teil des Raumes wird noch durch einen Wandvorsprung auf der linken Seite geschaffen. Diese beiden Arkaden aber bestimmen den Raum.
Die Aufführungsfotos bestätigen das und lassen es gleichzeitig noch etwas deutlicher werden durch die Untersicht des sitzenden Zuschauers; hier in BW 114/115 wird eher die Sicht aus dem Stand gebracht. Solche Arkaden könnten einen Baldachin rahmen oder stützende Bauteile sein. Es sind Fensterbögen, Teile einer Wand wie Bruchstücke aus einem Kreuzgang oder Raumteiler, die gleichzeitig transparent sind.
Die Arkaden bestehen aus je zwei Bogen, die von Doppelsäulen getragen werden; zwischen den Doppelsäulen hat Schmidt je noch einen Zwerg-Bogen gesetzt, man würde sie also 'gekuppelt' nennen.
Vorne knicken diese Arkaden ab: Willi Schmidt hat quer noch einmal ein Teilstück einer Arkade aufgestellt, nicht nur aus Stabilitätsgründen, sondern auch, um die Zahl der Perspektiven zu erhöhen und um diesen Arkaden einen massiveren Eindruck zu verschaffen, denn sie könnten so auf den ersten Blick auch Doppel-Arkadenreihen sein.

Dora Fehling schreibt über Giraudoux' Stück: "Giraudoux adaptierte die wald- und wasserumrauschte Sage des deutschen Dichters Friedrich de la Motte-Fouqué und transponierte sie zugleich aus Märchenseligkeit hinüber in gallische Klarheit."

(Telegraf, 15.1.1961)

Diese Verbindung von deutscher Romantik, deren einer Zweig eine idealisierte Rittervorstellung war, und antiker Form und Kühle hat Willi Schmidt auch in seinem Bühnenbild, in dieser konzentrierten Chiffre der gotischen Bogenarkaden, ausgedrückt: Denn er gibt den Säulen antike korinthische Kapitelle.
Der erste und der Gesamteindruck ist aber immer noch der von Gotik; Spätgotik vielleicht, mit ein bißchen Renaissance bereits, wieder eine Assoziation der Loire-Schlösser, - und warum nicht, da Giraudoux ein französischer Autor war, der ein wesentliches Jahr in Deutschland verlebt hat? ((Es hätte sonst auch die Ausstattung für die Szenen am Kaiserhof des Faust II sein können, mit Mummenschanz und Helena-Beschwörung.))
Die Rückwand wird - wie bei DIE HEILIGE JOHANNA oder in BECKET ODER DIE EHRE GOTTES -, von zwei gotischen Durchgängen durchbrochen, von denen der rechte mit einer schweren, kassettierten Holztür bestückt ist, während der linke Durchgang offen gezeigt wird. Man sieht nur eine tiefe blaue Farbe: eine Anspielung auf Undines Herkunft aus dem See.

- Man kann sich fragen, ob die Szene ausdrucksstärker wäre, hätte Willi Schmidt nicht links noch eine Nische mit Wandbehang und Thronsitz hinzugefügt. Hält man diesen Teil der Abbildung mit der Hand zu, wirkt zumindest das sichtbar Gebliebene klarer. - Es handelt sich hier um einen pfeilerartigen Absatz in der linken Wand. An der vorderen Ecke sitzt auf der Kante in der Höhe ein Sockel, mit Baldachin darüber. Dazwischen, in der Zeichnung ist es ein leerer Platz, so daß es fast wie eine Glasscheibe, also das Ganze wie eine Laterne aussieht, hat man sich eine aufgestellte Figur zu denken. Den Aufführungsfotos ist das zu entnehmen. Um diese Ecke ist ein prächtiger roter Stoff in dem schon bekannten antikischen Motiv drapiert, so daß je ein Motivteil links und rechts der Eckkante an der Wand hängt. Damit bekommt diese sonst karge Mauer ihre herrscherliche Rücklage. Man könnte das Motiv in dieser Verwendung selbst fast als konzentrierte Chiffre bezeichnen.

Gleich links von dieser Pfeiler-Ecke sieht man die zurückgesetzte Nische oder die Fortsetzung der Wand, auf der, durch eine Estrade leicht erhöht, ein thronartiger und doch karger Sessel steht. Seine Rahmung erinnert an die gründerzeitlichen Umrahmungen von großen Steh-Spiegeln, wie sie heute noch in Berliner Wohnungen zu finden sind. Da die Gründerzeit Formen der Renaissance wieder aufnahm, MORAL von 1941 ist dafür ein Beispiel, bedeutet diese Umrahmung einen gewissen Stilbruch ins Bürgerliche hinein,

der sonderbar anmutet.

- Insgesamt aber gelingt Willi Schmidt auch mit diesem Raum, getragen durch die steinquadernen Mauern und dann vor allem die Chiffre-Erfindung dieser isoliert gestellten schlanken Säulenarkaden ein unverwechselbarer Raumeindruck eines ritterlich-romantischen Stücks.
- Und hier ist auch ganz unübersehbar, daß das Bühnenbild Willi Schmidts von dieser konzentrierten Chiffre beherrscht und sogar konstituiert wird; daß die Wände darum herum, der Rahmen, dagegen vollkommen zurücktritt, keinen eigenen Eindruck hinterläßt. Man mag das als einen Übergang zu seinem Bühnendrehturm in WOYZECK UND LEONCE UND LENA ansehen, der ebenfalls, und von d a her gesehen, wesentlich den ganzen Raum bestimmte, wo nicht konstituierte.

Der Unterschied zum Fehlingschen Raumkasten besteht jetzt darin, daß dieses Bühnenbild, dieser Rahmen, nicht mehr, wie Felix A. Dargel noch über das Saal-Gerüst von PRECIOSA schrieb, "das Bleibende in der Erscheinungen Flucht" ist; nicht mehr Rahmung ist für eine unbegrenzte Anzahl darin eingesetzter Chiffren, sondern lediglich die rahmende Rücklage bildet für ein einziges Bild, nämlich den II. Akt.

((Berliner Illustrierte Nachtausgabe, 3.3.1941))

So zeigen d i e s e Arkaden, der Grundbau und das an eine Mischung aus Krone, Tor und Laube erinnernde Doppel-Dreieck aus DIE HEILIGE JOHANNA, die Pferdeszene in BECKETT ODER DIE EHRE GOTTES samt dem Säulensaal, zeigen die Wimpel und peitschenähnlich auslaufenden Fahnen und nicht zuletzt die Feldherrenzelte, - daß Willi Schmidt für romantische Ritterschauspiele aus der "poetischen Zeit" eine besonders ausgeprägte Phantasie hatte; - deren Ausstattungen er mit besonders großer Liebe zum Detail entwarf; in, wenn man so will, ernsthaftem Spiel. -

Das letzte Thema, das hier, den Bühnenbildner Willi Schmidt betreffend, behandelt werden muß, ist das der: I r o n i e :

Franz Tündern hatte gesagt, Willi Schmidt verfüge im Gegensatz zu Schinkel über: "(...) Ironie. Ein 'Pariser Leben' (Offenbach), eine 'Hose' (Sternheim) oder 'Preziosa' (sic) hätte Schinkel zum Beispiel nicht so ausstatten können."

(Franz Tündern, Willi Schmidt - in der Nachfolgeschaft Schinkels, a.a.O., 323)

Außer PRECIOSA werden die anderen beiden Beispiele hier nicht untersucht, weil die Materiallage dafür zu wenig hergibt. PRECIOSA wurde allerdings bisher kaum unter dem Aspekt der Ironie betrachtet. Denn dieser Begriff ist äußerst schwierig und zweifelhaft.

Jürgen Fehling verkündete: "Ironie ist eine Angelegenheit für Subalterne!"

(Rudolf Noelte, Fehling spricht auf der Probe, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 72)

Lessing läßt den Tempelherren in seinem Stück "Nathan der Weise" sagen:

"Es sind
Nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten." (IV/4.)

Das ist das Ergebnis. - Im Satz zuvor aber fällt die Überlegung:

"Der Aberglaub', in dem wir aufgewachsen,
Verliert, auch wenn wir ihn erkennen, darum
Doch seine Macht nicht über uns. - Es sind /..."

--- Die Ironie ist somit ein Durchbrechen des Beteiligtseins.

--- Der Geist befreit sich, wo es der Körper eben (noch) nicht kann.

Thomas Mann hat es sinngleich wie Fehling, aber etwas eleganter so formuliert:

"Könige kennen keine Ironie, - nicht einmal im Sinn eines geraden und klassischen Mittels der Redekunst, geschweige in einem verwickelteren Sinn."

(Der Zauberberg, Fischer TB 800, 1981; 615)

Über diesen "verwickelteren Sinn" läßt er im selben Roman Settembrini zu Hans Castorp sagen: "Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsaubereren Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster."

- Thomas Mann gibt hier also schon an früherer Stelle in seinem Roman einige Hinweise zum Stichwort Ironie, - bevor er dann seine Hauptfigur tatsächlich auf einen König ((Mynheer Peeperkorn)) treffen läßt.

- Der Ingenieur aber denkt dazu Folgendes: "'Sieh an (...) er spricht von der Ironie ganz ähnlich wie von der Musik. (...) Aber eine Ironie, die 'keinen Augenblick mißverständlich' ist, - was wäre denn das für eine Ironie, frage ich in Gottes Namen, wenn ich schon mitreden soll?"

(Thomas Mann, Der Zauberberg, a.a.O., 234/ 235)

Max Frisch urteilt (im Zusammenhang mit Brechts "An die Nachgeborenen") über die unsentimentalen und darum dem Leben, also, wie Willi Schmidt sagen würde, der tagtäglichen Wirklichkeit, standhaltenden Gedichte Bert Brechts im Gegensatz zu vielen anderen: "Es bleibt ein Gedicht, auch wenn ich es in einer Küche sage: ohne Kerzen, ohne Streichquartett und Oleander. Es geht mich etwas an. Und vor allem: ich muß nichts vergessen, um es ernstnehmen zu können. Es setzt keine Stimmung voraus; es hat auch keine andere Stimmung zu fürchten."

(Max Frisch, Tagebuch I, a.a.O., 223)

Das sollte für jedes echte Kunstwerk gelten. - Schiller schreibt, es wird wiederholt, in seinen "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" über die Kunst: "Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöfpers gehn." ((22. Brief))

Auch hier fällt, indirekt, wieder das Wort des Zauberers: also d e s Menschen, der zuwege bringen kann, was anderen verwehrt ist. - Wenn Tündern Willi Schmidt also Ironie als Ausstatter nachsagt, klingt das zwar zunächst sehr lobend und positiv, spricht ihm aber, genau genommen, seinen künstlerischen Rang ab, insofern, als er im spielerischen Stillstand verharrt; spricht ihm zumindest den 'königlichen' Rang ab, um an Thomas Mann zu erinnern. - Der seiner Ketten Spottende, in den Ketten gleichwohl Steckende (und Verharrende), ist nur insofern frei, als er seine Lage erkannt hat und sich im Spott, in der Ironie oder im Sarkasmus von ihr zu distanzieren weiß. Der Ironiker hat sich aber mit ihr abgefunden, - findet letzten Endes vielleicht sogar einen gewissen Gefallen an ihr, da er zu einer Alternative nicht fähig ist; und: da die Gefangenheit im Feststecken auch wieder eine Geborgenheit bedeutet, einen Schutz gegen das Leben; das freiere, aber gefährdetere Leben auf eigene Verant-wortung; der Ironiker kann immer noch anderen die Schuld geben und mit der Vorstellung der Freiheit und der freien Entfaltung als Ersatz sich in der Illusion halten, es müßte nicht so sein. ((Ähnliches wurde über die deutsche Nachkriegsgesellschaft, und nicht ganz ohne Hintergrund, gesagt; und mag auch von d a her zeigen, daß diese Zeit Willi Schmidts beste Theaterzeit gewesen ist.)) - Die Freiheit in der Unfreiheit: Deswegen auch Fehlings Feststellung, daß Ironie eine Sache der Subalternen sei: der Untergebenen, Dienerischen, fast schon der Kriecher; jedenfalls nicht der, die sich mit äußerster Zähigkeit zu befreien versuchen.
Der von Kafka erfundene Affe im BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, den Willi Schmidt durch seine Inszenierung für das Theater gewonnen und berühmt gemacht hat, ist so ein Wesen, das seine Energie n i c h t an die Ironie verschwendet, dem es im Gegenteil eine Lebensnotwendigkeit bedeutet, sich so weit wie möglich wieder eine Freiheit zu verschaffen. Dieser Affe ist alles andre als 'subaltern', denn er nimmt den Weg, dem ihm die Realität aufgezwungen hat, mit Zähigkeit und Intelligenz auf sich; würde

er sich ironisch von seiner Lage distanzieren oder, als Variante, in Selbstmitleid zerfließen, er hätte sich nicht - im Rahmen seiner Unfreiheit - die größtmögliche Freiheit erwerben können.

Matthias Claudius, der Wandsbeck, vor den Toren Hamburgs, zwischen 1770 und 1815 zu so etwas wie zu einem Weimar im Kleinformat machte, gab seinem Sohn Johannes 1799 in einem Brief seinen Lebensrat mit auf den Weg. E i n e Mahnung an seinen Sohn lautet:

"Sitze nicht, wo die Spötter sitzen, denn sie sind die elendesten unter allen Kreaturen."

(Asmus VII, 609, in: Matthias Claudius, Sämtliche Werke/Asmus omnia sua secum portans oder Sämmtliche Werke des Wandsbeker Boten, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1966, hg. v. Urban Roedl)

Eduard Engel schreibt in seiner "Geschichte der deutschen Literatur":

"Zu aller echten Kunst gehört der Ernst des Künstlers seinem Werke gegenüber. Die Romantiker haben diesen Ernst nicht besessen, sondern etwas andres, worauf sie sich wie auf 'die letzte Vollendung eines Kunstwerks' gar viel einbildeten: die Ironie (...) Gestützt wurde die romantische Ironie auf Fichtes Lehre vom Ich als dem einzigen und obersten Herrn über das Nichtich, woraus die Romantiker das Recht ableiteten, ihre eigenen Kunstgebilde nach Belieben zu zerstören. Hegel hat diese Ironie genannt 'die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven, die göttliche Frechheit des Urteilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen.' --- ((Auch hier zeigt sich das Durchbrechen des Beteiligt-Seins.)) --- Aus der Entfernung eines Jahrhunderts dürfen wir heute mit noch größerem Recht urteilen: die Ironie der Romantiker war nichts als spielerische Ohnmacht. Sie taten so, als wären sie hocherhaben über ihren Stoff, weil sie nicht die Kraft besaßen, einen großen Stoff mit schöpferischem Ernst zu einem Kunstwerk zu gestalten."

(Zitiert nach: WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 136 f.)

Willi Schmidt hat diese Definition nicht gefallen. Er bezeichnet sie als "Zeugnis völligen Unverständnisses und schulmeisterlich--voraussetzungsloser Beurteilung".

(WS, Die Kunst..., a.a. O., 137)

So recht Willi Schmidt mit dem Vorwurf der Schulmeisterlichkeit hat, so wenig kann darüber hinweg-gesehen werden, daß von ' v ö l l i g e m , voraussetzungslosem Unverständnis' nicht gesprochen werden kann; der Autor ist ein wenig hölzern und unempfindlich, jedoch läßt sich eine Parallele zwischen Ironie und Ohnmacht nicht gänzlich von der Hand weisen. - Aber daß in diesem sich verselbständigenden Prozeß von Schöpfen und Zunichte-Machen auch wieder ein Naivisches stecken konnte, daß dieser Prozeß, eine Form des l'art pour l'art, selbst auch eine Kunstform sein konnte, fehlt in der Betrachtung Eduard Engels, - und das ist ein wesentlicher, berechtigter Kritikpunkt Willi Schmidts gewesen. - Friedrich Schlegel hat das noch etwas bildlicher formuliert: "Ironie ist das Relativnehmen aller endlichen Chiffern, und Ironie ist das spielerische Ernstnehmen der relativen Chiffern. Aber Ironie ist auch das Relativnehmen des Relativnehmens und so bis ins Unendliche. Das Welt-Ich und das Einzel-Ich werfen sich die endlichen Dinge einander zu wie zwei gegeneinander aufgestellte Spiegel - sie spiegeln aber nicht nur die Dinge, sondern auch ihre Spiegelbilder der Dinge und vor allem sich selber. Betrogen ist, wer in den Spiegel greift oder dahinter, betrogen, wer die Spiegelbilder fassen will, denn das Spiegeln ist der Sinn des Weltgeistes, nicht die Bilder (...)"

(zitiert nach: WS, Die Kunst..., a.a.O., 134 f.)

Diese Definition hat Willi Schmidt n i c h t 'voraussetzungslos' genannt. Denn er ergänzt: "Aufzulösen aber ist dies ewige Spiel des Weltgeistes mit sich selber nicht. Es bleibt ein Mysterium und das ist das Höchste, was Schlegel zum Lob der Unverständlichkeit zu sagen weiß: daß sie das Mysterium bewahren hilft, an dem der Bestand der Welt hängt."

(WS, Die Kunst..., a.a.O., 135)

Das ist eine sehr bezeichnende Äußerung Willi Schmidts: Es geht ihm nicht so sehr darum, in medias res vorzudringen, das wurde schon angesichts der 'Verkennungen' beobachtet, um das Welträtsel zu lösen,

sondern darum, die Beschäftigung mit der Suche auf alle Zeit auszudehnen. Aus diesem Grunde auch entläßt Willi Schmidt die Menschen nicht aus der idealistischen Forderung, obgleich er, wie Schiller, behauptete, die Kunst solle den Menschen nicht nur den Eindruck von Freiheit verschaffen (oder vorgaukeln), sondern sie tatsächlich frei machen.
Dieser Widerspruch mag seinen Grund in einer Scheu Willi Schmidts liegen, vielleicht gar einer Angst davor, eben dieses Welt- und Seinsrätsel zu lösen; die Angst davor, was danach sein könnte, die Angst vor d i e s e r Verantwortung. - Darum auch Willi Schmidts bezaubernde Oberflächenbehandlung.

"Wahrlich", sagt Friedrich Schlegel, "es würde Euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde."

(zitiert nach: WS, Die Kunst..., a.a.O., 135)

Insofern ist die 'romantische Ironie' - ebenso wie das 'Poetische Theater', in dem sie sich ausdrücken kann - für Willi Schmidt eine Lebenshilfe.

Willi Schmidt ist jedoch in seiner Kunst nur eingeschränkt ironisch. Man könnte sagen, er sei selbst d a r i n transparent: Er spielt mit den Spiegelungen - das Wort "Buffonerie" mag zu üppig klingen, zu derb-volkstümlich auch, sind doch die Buffo-Szenen eines Stückes die Szenen, in denen sich das Schicksal der Bediensteten abspielt, ((buffo, ital. = komisch; buffone = Spaßmacher, Narr)) - aber ein durchgeistigtes Spielen, Spiegeln, das ist immer wieder sichtbar: Das Publikum s i e h t - und damit legt Willi Schmidt gleichzeitig offen - , daß Martin Held in DIE IRRE VON CHAILLOT (1959) sowohl den Großkapitalisten wie auch den Lumpensammler spielt; und es war Willi Schmidts besonderer Genuß, nun Martin Held sich selbst als Kapitalisten durch seinen eigenen Lumpensammler karikieren zu lassen, - den Vorgang also noch ein weiteres Mal zu brechen, zu spiegeln. - Das steht auch so im Stück: Aber es war Willi Schmidts Idee, Martin Held b e i d e Rollen spielen zu lassen.
- Ob es sich aber hierbei um, wie Friedrich Schlegel sagte, 'göttliche Ironie' handelt, ist ebenso fraglich wie die Behauptung, daß es überhaupt eine 'göttliche Ironie' geben kann!
Sagt man: eine Ironie Gottes, - scheint sich das in sich selbst zu widersprechen und gegenseitig auszuschließen. - Sollte 'Gott' oder 'ein Gott' "subaltern" sein? Oder anders gesagt: Wenn (u.a. nach Thomas Mann) ein König keine Ironie kennt, - kann ein Gott sie dann kennen? (('Kennen' im Sinne von verwenden.))
Oder ist 'göttliche' Ironie nur eine angemaßte, eingenommene, eigentlich luxuriöse Haltung? - Allenfalls also Gott-ähnlich? ((Im Überschauen, im Spielen mit den Dingen, den eigenen Schöpfungen?))
Oder ist die Schöpfung und vor allem der Mensch vielmehr eine Bedrohung für den Ur-Schöpfer, (einmal angenommen, es gibt ihn), der dieser Bedrohung sich nur noch durch Lebensentzug erwehren kann? - Nicht zu beantwortende Fragen; aber sie erinnern doch wieder an die einer Definition ähnelnde Aussage Horkheimers und Adornos: "Das Erwachen des Subjekts wird erkauft durch die Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen."

(In: Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 15)

Da scheint für 'transzentdentale Buffonerien' kein Platz mehr zu sein. Man sollte vielmehr von einiger Brutalität und Gewalt ausgehen können; von der Diktatur, die wenig Spielräume läßt; und damit genau von jener Gewalt, die Willi Schmidt veranlaßte, den intelligiblen Ich-Standpunkt bereits vorsorglich einzunehmen; auch von daher ist also fraglich, ob in seinem Falle von 'göttlicher' Ironie zu sprechen wäre. Und so kann man doch noch einmal auf die Feststellung kommen, Ironie und Ohnmacht seien, wo nicht identisch, so zumindest ähnliche, parallel-gehende Charakteristika. Man könnte auch von einem 'bewegten Stillstand' sprechen, der bei Willi Schmidt wenigstens, das wurde gesagt, den Vorteil hat, von Fall zu Fall offengelegt zu werden.

<u>Wie aber sollte ein Bühnenbild aussehen, das Merkmale der Ironie trägt?</u>

- Ein Bühnenbild also, das gewissermaßen von sich selbst abrückt, sich sozusagen über sich selber lustig macht?
- Als würde der Bühnenbildner seine eigenen Mittel karikieren?
- Das ist Willi Schmidts Sache nicht.

- Das würde seiner Auffassung von Ironie als einer d u r c h d a c h t e n Brechung widersprechen und nicht zuletzt - der 'Dramaturgischen Funktion des Bühnenbildes'.

Das hat auch, einige Jahre früher, Theo Fürstenau festgestellt, der 1944 einen langen Zeitungsartikel über Willi Schmidt mit dem Titel "Strenge Grazie" veröffentlichte:

"Bei Schmidt ist die Überlegung vom unmittelbaren künstlerischen Empfinden nicht zu trennen. Beide Elemente bilden aber so sehr eine Einheit, daß das Ergebnis als runde unzerspaltene Leistung vor uns steht (...) Man muß diese Bühnenbilder schon sehr bewußt betrachten, um zu erkennen, wieviel an geistiger Sonderleistung hinter der unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Wirkung steckt.
Bezeichnend ist hierfür das Bühnenbild des letzten Aktes in der Fehlingschen Inszenierung von Thomas 'Moral'. Ein riesiger Kaminaufbau in modern stilisiertem Barock: übertrieben in den Maßen und ausladend in den Formen, wie sie kaum je die Phantasie eines Innenarchitekten der Gründerzeit ersann, ist Mittelpunkt des Ganzen. Die Dimension des im engen Sinne Bürgerlichen ist hier ins Groteske gesteigert, sie entlarvt sich als geistige und menschliche Hohlheit (...) und so wurde mit den Mitteln überlegener Ironie, die sich dem Bühnenbildner in gleichem Umfang wie dem Spielleiter mitgeteilt, eine wundervolle geistig-visuelle Einheit erreicht. Diese Einheit wirkte selbst auf den naiven Zuschauer, der nicht nachdenken, sondern lebendiges Theater sehen will, so unmittelbar anschaulich, daß schon während der Szene ein Geflüster der Zustimmung durch die Reihen ging. (...)
Die starke Neigung zur geistreichen Pointierung - ein Mittel eben der Ironie, die sicher zum guten Teil aus der Beziehung Schmidts zur Romantik erwachsen ist - kennzeichnet auch das Wesen der Bühnenbilder, die den geistigen Umriß des Braunschen Lustspiels 'Mit meinen Augen' sehr wirkungsvoll ins Bildhafte übertrugen. Die spielerische Gelöstheit der Szene spiegelte sich vor allem in den locker gefügten Bauten und szenischen Attributen des ersten und des letzten Aktes.
Erster Akt: Weiter Ausblick auf das Meer und einen schmalen Küstenstreifen, der von sparsam an den Bühnenseiten errichteten Gebäudeteilen eines neapolitanischen Albergo umgrenzt ist. Eisenstühle in graziöser Verschnörkelung beleben die Szene und als komische Pointe eine moderne Glühlampe, deren Isolierdraht quer über die Bühne gespannt ist. (...) wohlgeordnetes Sinnbild der Verwirrung, die der erste Akt bringt.
Das Bühnenbild überhöht (...) aktiv das gesprochene Wort in die Bereiche einer sinnvoll-ironischen Stilisierung, die ausgezeichnet der übernaturalistischen Wirklichkeit des Theaters entspricht.
Im letzten Akt gibt es wieder bezeichnende ironische Glanzlichter. Vor der Bogenfassade des Albergo steht auf einer Eisenstange eine smaragdgrüne Kugel, in der sich das Licht irisierend bricht. Von den Schauspielern wird diese Kugel gleichsam umkreist, nicht nur tatsächlich, viel mehr noch in der verspielten Dialektik (...)"

(Theo Fürstenau, Strenge Grazie/ Der Bühnenbildner Willi Schmidt, DAZ, 6.5.1944)

Besonders die letzte Szene ist so beschrieben, daß man sie vor sich sieht. Im Stück wirkt die Ironie, von der Willi Schmidt als Bühnenbildner und später Regisseur Gebraucht macht, lustvoll, verspielt; vielleicht sogar mit einem Schuß von vergnüglicher Schadenfreude angereichert, kaum boshaft, aber auch nicht völlig arglos; einer Schadenfreude, wenn man es einmal so nennen soll, die über die Figuren des Stücks insofern triumphiert, als sie von außen kommt, aus der sicheren Position des Lesenden, des Beurteilenden; des Herrichtenden, Ausrichtenden, Genießenden, nicht des Lösenden.
- Insofern ist diese Ironie des Präsentierens eine Vorstufe. - Oder nur das Abbild des eigenen Verständnisses eines Stückes. Es wäre hier also eigentlich nicht von der Ironie des Bühnenbildners, sondern richtiger von der des Autors zu sprechen, allenfalls davon, wie der Bühnenbildner diese Ironie umgesetzt habe.
Ein Beispiel, das hier gegeben werden kann, entstammt aus dem eigenen Bereich, ist ein Beispiel, das mit Willi Schmidt zu tun hat, dem ich einen eigenen Bühnenbildentwurf der Strindbergschen "Gespenstersonate" zeige. Die "Gespenstersonate" ist ein nicht einfach zu lösendes, skurriles Stück. Im Originaltitel heißt es "Spöksonaten". Im Plattdeutschen gibt es den Ausdruck "Spökenkieker". Damit wird ein Mensch bezeichnet, der hinter den realen Dingen Gespenster wirksam sieht oder Geister. Das Wort wird leicht abfällig gebraucht. Das Stück mit "Gespenstersonate" zu übersetzen, ist demnach naheliegend; ich dachte aber immer daran, daß es mit "Spuksonate" treffender übersetzt wäre, weil auch einiges Unheimlich-Skurrile im Stück eine Rolle spielt. - Mein erster Bühnenbildentwurf zeigt einen runden Salon einer wohlhabend und elegant ausgestatteten Gründerzeitwohnung, mit Flügeltüren und einer leicht kuppelförmigen Decke, die von zwei antikischen Säulen gestützt wurde. Die Kapitelle dieser beiden eigentlich dorischen Säulen sind Totenschädel. Und über den (negativ) geschwungenen Türflügeln ist ins Holz je ein 'geheimnisvolles' Auge eingelassen, das Willi Schmidt besonders gefällt. - Das ist ein die Skurrilität des Stückes unaufdringlich wiedergebendes Bühnenbild. - Aber ich bin doch noch nicht ganz zufrieden damit, es spiegelt mir auch wider, daß ich selbst dem Stück noch nicht auf den Grund gekommen bin, wie ich finde. - Insofern die Bemerkung, Ironie sei auch als eine Vorstufe zu bezeichnen. - Später löst

sich das Stück mir als eine moderne Form der Arche Noah auf. - Das Bühnenbild wird entsprechend anders. - Diese Episode ist hier auch deswegen interessant, weil sie Kenntnis darüber vermitteln kann, wie Willi Schmidt als Hochschullehrer mit seinen Schülern umgegangen ist: Denn Willi Schmidt ist so generös einzuräumen, daß er, als ihm selbst dieses Stück angeboten worden war, es als "Spießerscheiße" abgelehnt habe, und nun sagt: "Vielleicht hätte ich doch noch ein bißchen länger darüber nachdenken sollen." ((Es gibt, als Pointe, noch eine weitere Übereinstimmung: Willi Schmidt wurde von Hans Lietzau, der Boleslaw Barlog als Intendant am Schillertheater abgelöst hatte, Ernst Schröder als Besetzung für den ominösen Direktor Hummel in dem Stück angeboten; ich selbst habe in meinem Projekt die Rolle ebenfalls 'mit Ernst Schröder besetzt'.)) - So weit dieses Beispiel der Ironie im Bühnenbild: zwar einerseits als sichtbare Umsetzung der Stückverhältnisse, jedoch auch als, Eitelkeit hin - Eitelkeit her, bloßer Befund der Vorläuferschaft im Erkenntnisprozeß.
- Franz Tündern, der diese Untersuchung angestoßen hat, nennt als ein Beispiel für Willi Schmidts bühnenbildnerische Ironie: PRECIOSA. Für ihn bedeutet Ironie nichts anderes, als eine Sache intelligent und witzig zu bearbeiten. Darin stimmt er im wesentlichen mit Theo Fürstenau überein, der Ironie vor allem als szenische Pointierung auffaßte. Demnach wären der Wald- und der Sonnenprospekt zu PRECIOSA witzig-ironisch, in d e m Sinne, daß hier mit Zitaten der Romantik g e s p i e l t wird. Wenn 'romantisch' das Ahnungsvolle, Übersinnliche, das jenseits von aufgeklärter Vernunft Liegende meint; wenn d a s vor allem Romantik bedeutet, ist das freie Zitieren aus diesem Form- und Inhaltsschatz ein witziger, intelligenter und, warum nicht: ironischer Umgang mit dem Material. - Ähnliches konnte man über das 4. Bild sagen, das mit seinen Gazewänden "Richard III." zitiert. (Vgl. F. 188/189)

Natürlich wäre dann schon in Willi Schmidts 1. Bühnenbild zu EINE LEICHTE PERSON (BW 38) Ironie darin erkennbar, daß Ansätze der Industrialisierung (in den aufgereihten Schreibpulten) in Kontrast gesetzt werden zu einem plüschigen Theatervorhang davor und darüber, der mit seinem Samt ein Zeichen des Warmen, des Wohligen ist, dem gehetzten Arbeitstempo der sich technisierenden Zeit widersprechend. Und sicher kann man es auch als Ironie werten, daß Willi Schmidt in LEONCE UND LENA (BW 39) gleich 5 Schlagbäume wie die Hürden eines Hindernisrennens hintereinander gebaut hat, als szenische Zusammenfassung der Kleinstaaterei mehr als eine dem Autor folgende Kritik daran, denn dafür ist dieses Bühnenbild nicht boshaft genug.

Man kann auch die an NS-Architektur erinnernden Pfeiler im Palast des Lukull in KIRSCHEN FÜR ROM (BW 44) nicht als politische Anspielung, wo nicht Kritik, lesen, sondern als ironische Pointe.

Und ist es Ironie, daß das Zelt der Dona Proeza und des Don Camillo in DER SEIDENE SCHUH so zauberhaft leicht aussieht, obgleich das Schicksal der Hauptfiguren entsagungsreich und schwer ist - oder offenbart sich hierin in erster Linie Willi Schmidts ästhetischer Geschmack, der, in diesem Fall, an die Fotografien Horst P. Horsts erinnert? (BW 90--6)

Ist das Bühnenbild, das Willi Schmidt für Félicien Marceaus DAS EI (1958) erdacht hat, eine Zahl von Kleinanzeigen einer Pariser Zeitung so vergrößert, zurechtgeschnitten und mit schwarzen Strichen übermarkiert, daß das ganze es wie ein Pariser Wohnhaus aussieht, - nur frech und witzig oder ironisch, weil die Hauptfigur zu Beginn des Stückes eine kleine Nummer ist, ein junger Mann, der sich ausgeschlossen fühlt aus der bürgerlichen, erfolgreichen und nicht zuletzt - beweibten Welt, der endlich in dieses 'Ei' hinein möchte, hinein ins 'System', wie er es nennt, und dem dieser Schritt und die Beherrschung dieses 'Systems' nach einigen Jahren der Entbehrung ausgerechnet durch ein kleines Verbrechen gelingen wird? (BW 94)
Muß das ein Widerspruch sein? - Oder ist diese Kulisse ironisch u n d intelligent--passend?

Werner Fiedler schreibt dazu: "Willi Schmidts reizvolle Bühnenbilder entsprechen dem Geist des Stückes. Sie zeigen eine dünnwandige Welt ohne Substanz aus Zeitungspapier."

(Der Tag, 23.2.1958)

Aus Friedrich Lufts Kritik könnte man etwas wie Ironie oder Karikatur herauslesen: "Willi Schmidt hat, spielleitend, genau den Punkt der Sache getroffen. Das fix und verwandelbare Bühnenbild hat immer neue, einfache, optische Überraschungen bereit. Die Kurzszenen, die jeweils rasch anzuleuchten sind, füllt er prall und kabarettistisch stechend mit immer wieder neuen Typen aus dem großen Darstellerarsenal dieses Hauses. Schmidt bleibt immer deutlich in der leichten Verzerrung."

(Die Welt, 24.2.1958)

Ein weiteres Beispiel noch, über das hier ausführlich gehandelt wurde und in dem man Ironie sehen könnte, nicht nur die Betonung des Theatralischen, um das Historische näher heranbringen zu können, ist Willi Schmidts Bühne für Jean Anouilhs MAJESTÄTEN: auf dieser winzigen Bühne wird 'der große Napoleon' nämlich, Kaiser, Feldherr, Eroberer, Diktator gleichsam auf einer Puppenbühne gezeigt. (BW 99) - Eine ganz ähnliche Bühne hatte Willi Schmidt schon für seine Inszenierung von FRÜHERE VERHÄLTNISSE (13.6.1946) entworfen; er schreibt über diese Ausstattung: "Bei der Posse von den 'Früheren Verhältnissen' versuchte die übertriebene Perspektive des Szenenbildes das ironisch-grimmige Pathos Nestroys ins Optische zu übersetzen."

(WS, Vom Sinn und Wesen des Bühnenbildes, in: Theater der Zeit, Heft 1, 1. Jgg., Juli 1946; 26// vgl. auch Werkkatalog)

Die Posse erhält also die gleiche künstlerische Formung wie Anouilhs Napoleon-Entmythologisierung, die aber, wie festgestellt wurde, auch gerade wieder zur Vermehrung oder zumindest zur Bestätigung dieses Mythos' beiträgt. Hanns Braun hat die Münchner Gastspielaufführung gesehen: "(...) unsere Fernseh-Seligen hatten es mittlerweile kennengelernt, und das sogar in der Berliner Renaissancetheater-Inszenierung Willi Schmidts, die jetzt im Cuvilléstheater vorgestellt wurde. Der Rahmen war hierorts der prächtigste, und ihm gegenüber behaupteten Schmidts schächtelchenartige und 'an die Wand jemalte' Szenen sich als Witz; denn sie waren ja wirklich nur Gesprächskulisse, nicht Folie für einen welt-bedeutenden Vorgang. Da hier Apercus wie Konfetti durch die Luft fliegen und die Gerechtigkeit des Autors darin besteht, die Bosheiten nach a l l e n Seiten zu versprühen, blieb (...) auch die Emigranten-Episode unangetastet (...) denn wie nichts sonst zeigt sie, was Anouilh zeigen will: die Geschientheit der Herrschenden, die Macht geschichtlicher Fakten gegenüber der Idee (...) Anouilh betreibt das Geschäft der Heldenentgötterung, das Shaw einst vorexerzierte, vielleicht mit noch mehr Galle; und daß er sich zutraut, uns mit geistvoll-skeptischer Diskussion allein zu spannen, unter Verzicht auf den eigentlichen Handlungs-Treibstoff, hat er nicht bloß am 'armen Bitos' bewiesen. Aber jetzt langweilt es nachgerade, Napoleon als bloßen beifallsgierigen Mimen ausgeboten zu sehen und den gutmütigen achtzehnten Ludwig als bäuchleinbewehrten Opportunisten mit etwas Privatherz. Es langweilt, weil bei einem längst Mode gewordenen Entlarvungsgeschäft nicht mehr viel herausschaut (...) Merkwürdig ist an Anouilhs Persiflage: sie ähnelt in puncto 'Wirkung' ganz jenen Fridericus-Stücken, mit denen einst der Schauspieler Otto Gebühr sich enorm andächtige Zuschauerschaften überall schuf. Hier wie dort entsteht populäre Spannung durch das Lüpfen der Machthaber-Larven und Rührung: weil die Mächtigen unerwarteterweise auch 'nur Menschen' sind!
Wie in 'Majestäten' solcherart Rührung erregt und strapaziert wird, das ist probater Kitsch, und die Frage erhebt sich, ob Anouilh in seinem skeptisch entlarvenden Stück auch noch diese Pointe gewollt hat: Kitsch auszubieten als Gipfelleistung eines zynischen Virtuosen?"

(Süddeutsche Zeitung", 7.6.1962)

Wenn Hanns Braun hier bereits 2 Jahre nach der Premiere ((am 14.7.(!) 1960 auf den Ruhrfestspielen)), durch das Stück gelangweilt wurde, weil das zugrunde liegende Prinzip ihm nichts neues bot, zeigt das an, daß ein Höhepunkt überschritten war; ein Höhepunkt in der Sichtweise auf die Vergangenheit, und ihrer intellektuellen, ironischen Behandlung, in diesem Fall auf dem Theater. Hier zeigt sich also, daß, wie Frisch es formuliert, "die Poesie sich vom wirklichen Lebensgefühl abgelöst" hatte.

(Max Frisch, Tagebuch I, a.a.O., 223)

Ein Jahr vor dem Münchner Gastspiel, am 13.8.1961, war die Berliner Mauer gebaut worden und hatte zu einem neuen Bewußtsein, einem neuen Weltgefühl geführt, das schließlich mit zum Auslöser der Studenten-unruhen in der zweiten Hälfte der 60er Jahre wurde. Es ist demnach nur eine begrenzte Zeit möglich - und bestätigt von dieser Seite noch einmal die Tagebuchnotiz der Ottilie - , sich in "transzendentalen Buffonerien" aufzuhalten, - um Friedrich Schlegel auch noch einmal zu Wort kommen zu lassen. - Als Anfang der 1980er Jahre das Stück "Amadeus" von Peter Shaffer auf die deutschen Bühnen kam und wegen seiner guten Rollen an allen wichtigen Theatern gespielt, bald darauf auch verfilmt wurde, äußerte sich Willi Schmidt selbst nun ähnlich, wie es Hanns Braun zwanzig Jahre zuvor getan hatte: "Ungemein anschaulich ist, was Sie vom 'Amadeus'-Film schreiben. Das Stück sah ich zweimal: im Thalia- und im Schillertheater, eine ziemlich dämliche, aber wahrscheinlich eben darum ungemein publikumswirksame Angelegenheit. 'Nu gugge ma', sagen die Leute, 'die Genies sin ooch bloß Menschen.' - Dieses Thema nun mit Hollywood-Millionen aufzuplustern und damit erst recht ins Popularische zu hieven, - also wissen Se nee, det laßt man lieber sint, wa! - Wahrscheinlich hat Sie die göttliche Musik dann doch

damit versöhnt, und um ihretwillen sollte man sich's am Ende doch ansehn. Aber geht man dazu ins Kino?"

(WS-BD, 23.3.1985)

Auch in dieser Äußerung Willi Schmidts zeigt sich noch einmal die Behauptung und der Wille zur 'anderen' Wirklichkeit. Sie äußert sich auch in seiner Unbestechlichkeit gegenüber den finanziellen Aspekten von Kunst. Willi Schmidt scheint es vielmehr darauf angekommen zu sein, ein Stück zu interpretieren; was hier heißt: es optisch umzusetzen. Willi Schmidt spricht von der 'Bühne als geistigem Raum': - damit ist nichts anderes gemeint. - Bühnenbilder aber, in denen Willi Schmidt seine eigenen Mittel als Bühnenbildner karikiert oder gar verspottet hätte oder sonstwie von ihnen abgerückt wäre, sind weder auffindbar, noch würden sie zu ihm passen.

Joachim Kaiser bezeichnete Willi Schmidts Bühnenbild zu den MAJESTÄTEN als ein "verspielt-pfiifges": Auch da geht es, wie bei Tündern, wie bei Theo Fürstenau, um den U m g a n g mit dem Material, der ein intelligenter zu sein hatte, um so bezeichnet werden zu können; Kaiser nennt Willi Schmidts Inszenierung eine "großstädtische". ((Die Provinz bietet keine Ironie demnach; für einen solch geistvoll-witzigen Umgang ist anscheinend die Metropole notwendig.))

(Joachim Kaiser, Salut für Jean Anouilh, in: Theater heute, Heft 1, 1. Jgg., 60)

W e n n es also je eine pfiffige Verspieltheit gab und die in eins gesetzt wird mit Ironie im Bühnenbild oder bühnenbildnerische Ironie, dann nur i n B e z u g a u f das jeweilige Stück. Nur innerhalb dieses dramaturgischen Rahmens ist ein fein-ironischer Umgang des Bühnenbildners Willi Schmidt mit seiner Materie, dem Stücktext, überhaupt nachweisbar.

Willi Schmidt sagte in dem hier schon zitierten Gespräch mit Berliner Schülern über seine Regie: "Ich kann meine eigene psychische Methode nicht analysieren und will sie auch nicht analysieren."

(WS, Gespräch mit Berliner Schülern, Anfang 1962, a.a.O.)

Ungeachtet dessen, daß Willi Schmidt immer wieder betont hat, daß Bühnenbildnerei keine genialische Phantasmagorie sei, sondern Fleißarbeit, sollte auch hier eine Grenze, wenn man so will, der Über-wachung durch das Bewußtsein bestanden haben: Andernfalls wäre seine Phantasie, die immer Auslöser der Fleißarbeit/der Ausarbeitung mit Fleiß sein mußte, schnell erstickt worden. Ohne ein Mindestmaß an Naivität kann es keinen schöpferischen Prozeß geben. Eine Pointierung seiner Bühnenbilder oder ein Abrücken von ihnen durch und innerhalb seiner Gestaltung wäre Willi Schmidt nicht gemäß gewesen, - i h m , der die Kunst des Bühnenbildes als eine dem Stück dienende immer angesehen hat.

Das wird ganz deutlich, wenn man liest, was Willi Schmidt auf Friedrich Lufts Kritik geantwortet hat, der ihm vorgeworfen hatte, DIE HEILIGE JOHANNA nicht ironisch, Shaw gemäß, in Berlin inszeniert zu haben: "(...) es wäre mir frivol erschienen, ja unstatthaft und dem Anliegen unserer Tage zuwider, das sich um die Wiederherstellung des Menschenbildes müht (!), in der Vernichtung eines Einzel-wesens durch Institutionen eine mehr oder weniger ironische Arabeske zu sehen."

(WS, Ein Regisseur antwortet/ Zu Shaws 'Heiliger Johanna', Die Neue Zeitung, 24.2.1951)

- Ein ironisch in sich selbst gebrochenes Szenenbild hätte die Aufmerksamkeit vom Stück abgezogen.

- Damit hätte Willi Schmidt seiner 'anderen' Wirklichkeit aber Wirkungskraft geraubt.

"Deshalb ist jedes Bühnenbild verfehlt und wertlos (!), das die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt statt auf den Schauspieler, das ihn starr und schematisch einrahmt, statt seiner unwiederholbaren Gebärde die glücklichste Folie zu geben (...)",

--- So hat Willi Schmidt es selbst kompromißlos ausgedrückt ((im Stil dabei fast an Schiller erinnernd)) in seinem Text: VOM SINN UND WESEN DES BÜHNENBILDES, 1946.

Und da Willi Schmidt formuliert:

das Bühnenbild sei "in Wahrheit gar kein Bild (...) sondern ein Vorgang"

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 26)

--- wäre Willi Schmidt sicher nicht daran interessiert gewesen, diesen Vorgang zu belasten.

Denn sein Ziel war nicht Schwere,

--- sondern Leichtigkeit.

VIII. - D E R R E G I S S E U R - :

Über den Regisseur Willi Schmidt ist während all der letzten Kapitel bereits immer wieder kurz gehandelt worden. Beobachtungen wurden geäußert, Wertungen vorgenommen, Summen gezogen - und das alles schon von dem nur indirekt vorliegenden Material.

Die Untersuchung über den Regisseur Willi Schmidt galt dabei gleichwohl immer noch als d a s Ziel dieser Arbeit, verbunden zweifellos mit der Untersuchung des Bühnenbildners Willi Schmidt, die im letzten Kapitel erfolgt ist.

Das Thema der Arbeit heißt:

"Die Theaterkonzeption des Regisseurs und Bühnenbildners Willi Schmidt - die andere Wirklichkeit."

"Konzeption" bedeutet: Entwurf eines Werkes; auch Leitprogramm und gedanklicher Entwurf; im biologisch-medizinischen Sinn wird der Begriff als Empfängnis und Befruchtung aufgefaßt.

Im Lateinischen: "conceptio, onis, f. I) die Empfängnis - II) das Abfassen jurist. Formeln."

(Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch, bearb. v. Dr.K.E. Georges, 10. Ausgabe, Hahn'sche Buchhandlung Hannover u. Leipzig, 1907)

So verstanden bedeutet das Wort "Konzeption" beides: Empfang und Wirkung; oder anders gesagt: den theoretischen Entwurf und die Umsetzung in die Praxis.

Ginge es nur um den theoretischen Entwurf, - die gestellte Aufgabe wäre längst erledigt, spätestens seit dem VI. Kapitel.

Will man aber betrachten, auf welche Weise Willi Schmidt seiner eigenen Konzeption gerecht geworden ist, - "Konzeption" hier nur theoretisch verstanden -, -- und die Hervorhebung des Regisseurs und des Bühnenbildners im Titel können d i e s e Auffassung unterstützen --, dann gehören die Untersuchungen über den Bühnenbildner und den Regisseur Willi Schmidt unabdingbar zu dieser Arbeit dazu.

Ansonsten hätte man fragen können, ob nicht schon mit Abschluß des VII. Kapitels, über den Bühnenbildner, auch genug über den Regisseur festgestellt worden sei; ob nicht die hier und da aufblitzenden Bemerkungen schon genug geboten haben; und ob nicht eigentlich das nur gelegentliche Überschreiten der um den Bereich des Bühnenbildes gezogenen Grenzen, die gezielten Ausfallschritte aus dieser Geborgenheit (auch) dieses Raumes heraus dem Künstler Willi Schmidt viel angemessener sind, als daß man nun den Raum durchstößt und verläßt, um allein über den Regisseur noch einmal zu handeln?

- Diese Frage muß offen bleiben.
- Die Untersuchung des Regisseurs Willi Schmidt mag sie selbst beantworten helfen.

- Sie teilt sich in drei Teile:

- zunächst wird dargelegt, weshalb hier die Ansicht vertreten wird, daß es durchaus gerechtfertigt und lohnend ist, den Regisseur Willi Schmidt sehr wohl zu untersuchen;

- in einem weiteren Schritt wird eine Charakterisierung des Regisseurs Willi Schmidt vorgenommen anhand von professionellen kritischen Stimmen, die seine Arbeit begleitet haben;

- und schließlich werden drei wesentliche Inszenierungen Willi Schmidts analysiert werden, um auf diese Weise die zuvor gewonnenen kritischen Resultate überprüfen und, auch hier, eigene Bewertungen zur Sprache bringen zu können.

- So weit der methodische Vorgang in diesem Kapitel.

PROBENPROTOKOLL:

Montag, 24. August Probenbeginn

Herr Rueprecht,
Herr Trojan beeilen sich zu erklären, daß sie sich für die ihnen zugeteilten Rollen zu schade sind. Frau Stepanek legt das Rollenbuch hin und verläßt, ohne einen Versuch gemacht zu haben, sich mit ihrem Part zu befassen, die Probe.

Sonntag, 30. August.

Frau Gold schickt ihre Rolle zurück.

Freitag, 4. September

Frau Seidler übernimmt die Rolle von Frau Gold

Sonnabend, 5. September

Frau Seidler erklärt nach der Probe, daß es ihr nicht möglich sei, die Rolle zu spielen

Donnerstag, 10. September

Erste Probe mit Frau Gessner.
Sie macht aus ihrer Abneigung gegen die Rolle keinen Hehl.
Herr Rueprecht erklärt, daß er für einen Film in München freigestellt werden möchte.
Herr Skoda schaltet sich ein.

Freitag, 11. September

Frau Seidler kommt eine Stunde nach Anfang der Probe.
Frau Gessner beschwert sich bei Herrn Dir. Haeussermann über ungerechte Behandlung auf der Probe.
Herr Rueprecht legt einen Urlaubsschein vor, der nicht unterschrieben wird.

Sonnabend, 12. September

Herr Rueprecht wird für München beurlaubt
Herr Relin tritt an seine Stelle

Montag, 14. September

Frau Seidler erhält die Erlaubnis, mit einer Stunde Verspätung zur Probe zu kommen.

Dienstag, 15. September

Frau Wallner ist krank und bleibt der Probe fern.

Mittwoch, 16. September

Herr Rueprecht gibt bekannt, daß er nicht rechtzeitig aus München zurück sein kann.

Donnerstag, 17. September

Frau Karoly ist krank

Sonnabend, 19. September

Herr Pokorny und Frau Gärtner sind in Meran
desgl. Am

Montag, 21. September

Dienstag, 22. September

Der Junge kommt erst zum dritten Akt auf die Probe

Sonnabend, 26. September:

Premiere - SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR , Akademie-Theater, Wien, 1959. In den Hauptrollen: Josef Meinrad/ Alma Seidler/ Martha Wallner/ Attila Hörbiger/ Ernst Anders.

"Die sechs Personen suchen in Wahrheit nicht nach einem Autor, sondern nach einem Regisseur, der sich aus der Vielfalt der Möglichkeiten, die Pirandello anbietet, ein klares Konzept heraussucht. Willi S c h m i d t , gern gesehener Gastregisseur an vielen deutschen Bühnen, scheint sich die saubere Trennung der Tragödie von der Komödie vorgenommen zu haben. Mit starker Hand rodete er gründlich Pirandellos Text (...)"

(G. Obzyna, Express, o.Datum)

"In einer Inszenierung von Willi Schmidt, die sehr auf Konzentration und Intensität bedacht war, entfaltete das Werk seine volle Magie: beklemmend der Auftritt der Familie, dieser Einbruch der Irrealität in die Realität; überzeugend dann das Verschwimmen und Verschwinden der Grenzen (...)"

(Zeno Liebl, Süddeutsche Zeitung, 27.10.1959)

"In der Inszenierung im Akademietheater beherrscht der Regisseur Willi Schmidt, gleichzeitig sein eigener Bühnenbildner, mit vollendetem Stilgefühl die subtile Pirandello-Orgel; souverän gliedert er den Schattentanz tieferer Wirklichkeit (...)"

(Walden, Arbeiter-Zeitung, 29.9.1959)

"Wir sind dem Akademietheater sogar herzlich dankbar, daß Pirandellos erste Abschaffung des Vorhangs (1924, in Beers Volkstheater, eine Tollkühnheit) jetzt, da aus der kecken Ausnahme längst eine fade Regel geworden ist, wieder preisgegeben wird. In Willi S c h m i d t s Inszenierung, die sich auch sonst angenehm von aller Affektation freihält, sahen wir die 'Sechs Personen' m i t Vorhang."

(Kauer, Volksblatt, o.D.)

"Der Großteil des Abonnentenpublikums, das an diesem Abend das Haus füllte - unter ihnen freilich auch Heinz Rühmann und Wolfgang Liebeneiner - hatte viel Verständnis für diese geistvolle Exkursion ins Irreale (...)"

(H.K., Osten Tageszeitung, 24.10.1959 - Umbesetzungskritik)

"Dem Regisseur der Aufführung, Willi Schmidt, welcher übrigens auch von Käthe Gold empfohlen worden war, ist für eine glänzende Inszenierung zu danken (...)"

(Erik G. Wickenburg, Süddeutsche Zeitung; Artikel: "Käthe Gold bleibt an der 'Burg'" - 2./7.10.1959)

"Regisseur Willi Schmidt hat mit dieser Arbeit einen Beweis außerordentlichen Könnens geliefert (...)"

(Dr. J., Das Kleine Volksblatt, 29.9.1959; Artikel: "Ein Sieg des Ensembles".)

Trotz widrigster Umstände, die in dieser Häufung vielleicht nur eine Wienerische Spezialität darstellen, verbunden außerdem mit dem Amtsantritt Ernst Haeussermanns als Burgtheater-Intendant, ist Willi Schmidt ganz offenkundig eine exakte und erfolgreiche Inszenierung gelungen. Die hier vorgelegten Kritikenauszüge geben einen Beleg für das Können Willi Schmidts als Regisseur. Das soll hier festgestellt werden, denn der Regisseur Willi Schmidt ist heute vergessen.

- Auf der letzten großen Theaterausstellung in Berlin, der von Henning Rischbieter organisierten Ausstellung "Durch den eisernen Vorhang/ Theater im geteilten Deutschland 1945-1990", die vom 16.5. - 1.8.1999 in der Akademie der Künste zu sehen war, wurde der Regisseur Willi Schmidt mit keinem Wort erwähnt. - Und das lag nicht an Materialmangel: kurz vorher war von der Witwe Willi Schmidts der künstlerische Nachlaß an die Akademie als Dauerleihgabe übergeben worden.

Schwerpunkte lagen auf Gründgens, Rudolf Noelte, Fritz Kortner, später noch Piscator - um bei zeitlich vergleichbaren Theaterleuten aus dem Westen zu bleiben. - Erwähnt wurden ferner: Oscar Fritz Schuh, Gustav-Rudolf Sellner, Hans Schalla, Karl Heinz Stroux und Hans Lietzau. - Auch ein so interessanter Regisseur wie Heinrich Koch, nur ein Jahr jünger als Willi Schmidt und wie er von Hilpert kommend, blieb ausgespart. - Heinrich Koch war, ebenso wie Willi Schmidt, allerdings nicht Intendant; - aber auch Fritz Kortner nicht.

- Für Willi Schmidt war die Bühne, wie für Oscar-Fritz Schuh, ein geistiger Raum, nicht nur ihre optische Gestaltung im Bühnenbild.

- Und übereinstimmend mit Sellner hat Willi Schmidt lange Zeit Zeichen auf der Bühne gesetzt, eine Folge seiner Zusammenarbeit mit Fehling. Er betonte immer wieder, daß die Bühne die Welt bedeute, nicht nachahme, - so mußte der Bühnenvorgang, mußte die Szene eine symbolische Kraft erhalten.

- Wie Stroux ging es Willi Schmidt ebenfalls nicht so sehr darum, die Gegenwart zu kommentieren, als ihr vielmehr mit Hilfe seiner Kunst analytisch auf den Grund zu kommen und ihr vor allem die Gegenwelt der Kunst gegenüberzustellen.

- Mit Lietzau verband ihn die genaue Textarbeit. ((Die langjährige Kostümchefin des Schillertheaters, Mechthild Senghov, berichtete, daß die Kritiken - also das nachträgliche Besprechen der Proben - von Lietzau, ähnlich wie die von Willi Schmidt, die geistigsten gewesen seien, die sie überhaupt miterlebt habe.))

- Während Hans Schalla versuchte, mit seinen Inszenierungen unhistorisch zu sein, losgelöst von der Geschichte, war es Willi Schmidts Bestreben, gegen die historischen Erfahrungen und für die Wiedereinsetzung des Humanismus zu kämpfen.

- Ähnlich verhielt es sich bei Heinrich Koch, dessen "Koch-Platte" nichts anderes bedeuten sollte, als daß man auf dem alten historischen (Bühnen-)Boden nicht mehr spielen dürfe, daß nach 1945 ein neuer Anfang begonnen habe(n müsse) und daß es zur Vergangenheit keine Verbindung mehr geben sollte.

- Das trifft eingeschränkt auch für Kortner zu, auch wenn er immer als Opponent eingestuft wird. Seine Verbindung zur Vergangenheit bestand sehr wohl: und zwar als Antagonismus. Seine Opposition zudem gegen die seiner Ansicht nach verlogene deutsche Nachkriegswelt, die sich auch in der Totenrede auf Klaus Kammer deutlich äußerte, hatte ihre Wurzeln im Erlebnis der Vergangenheit ebenso wie bei denen, gegen die er opponierte - und die nun seiner Meinung nach in ein unwahrhaftiges Theater auswichen. Kortner war mißtrauisch, vereinfacht gesagt, in jedem, der ihm begegnete, einen ehemaligen, nun verkappten Nationalsozialisten sehen zu müssen; seine Bemühung war, hinter die (angenommene) Maske zu schauen. Sein Mißtrauen war beträchtlich. Kortner wurde dann zum Kultregisseur der 68er-Generation. Es ist davon auszugehen, daß der Grund dafür darin lag, daß die 68er-Generation die Generation vor ihr, die sog. Vätergeneration, auf die politische Anklage- bank nun setzte, wie er selbst es seit seiner Remigration (ab 1947/48) getan hatte.

Willi Schmidt wurde auch auf diese Weise aussortiert, - das wurde bereits ausgeführt -, denn ihm erging es genau anders herum: Er wurde, der noch wenige Jahre früher als sehr modern und gerade n i c h t in Übereinstimmung mit jenen "verlogenen Wiederaufbau- und Wirtschaftswunderjahren" angesehen wurde, wie Barbara Bilabel, von 1960 - 1964 Schülerin Willi Schmidts, berichtete, nun als nicht mehr zeitgemäß empfunden - und abgetan.
(Gespräch mit WM am 6.1.1997)

Und "nun" heißt: in der 2. Hälfte der 60er Jahre. Über den bezeichnenden Aufnahme-Wechsel von der 1. UNDINE-Inszenierung (1964) zur 2. UNDINE (1967) wurde bereits ausführlich gehandelt; die Verschiebung wurde an dieser Inszenierung, die (und da sie) bis auf die Besetzung gleich war, besonders klar.

- Über Willi Schmidt ist in Theaterlexika zu lesen:

"Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte er sich mit klaren, ebenso werktreuen wie einem modernen Zeitgefühl verpflichteten Inszenierungen als Regisseur durch. (...) Schmidts besondere Liebe galt den französischen Autoren, vor allem Giraudoux und Anouilh (...) Friedrich Luft schrieb über Schmidt: 'Er ist eine der raren, glücklichen Mehrfachbegabungen. Alle seine Arbeiten sind immer aus einem Guß gewesen. (...) Zu den Bühnenrevolutionären gesellte er sich nie. Er ist, wenn man so will, ein unruhig-konservativer Geist. Was man von der Bühne verlangen darf, weiß er genau. Das zeigt er immer wieder ungeheuer bestechend. Was außerhalb ihres ästhetischen Bereiches ist, das meidet er mit gutem Instinkt.' ('Die Welt', 19.1.1985)"

(C. Bernd Sucher, Theaterlexikon, Bd. 1, Rowohlt 1995; 631 f.)

Im "Theater Lexikon" des Henschelverlages, hg. von Christoph Tilse, Klaus Hammer und Rolf Kabel, Berlin-Ost, 1978, heißt es:

"Seiner geistigen Herkunft entsprechend ein lit. orientierter Reg., der in erster Linie Stücke zur Auff. bringt, die sich durch Genauigkeit, Exaktheit, Kühle u. Distanziertheit auszeichnen" -- das gilt, so ist es wohl zu verstehen, mehr für die Inszenierungen als für die Stücke -- "dabei das Spielerische nicht vernachlässigend; verharrt in strengen bürgerl. Geistesbindungen, bemüht, durch formale Disziplin spätbürgerl. Verfall entgegenzutreten."

Die wesentliche Nachwuchsbildung Willi Schmidts als Lehrer für Szenischen Raum und Bühnenkostüm kommt hier, jedenfalls im zweiten Fall, nicht deutlich genug heraus, wenngleich von seinen Schülern zu ihm Querverweise gegeben werden.
Dieser Umstand wird dagegen vornehmlich in Henning Rischbieters "Theaterlexikon" (1983, Orell Füssli) unterstrichen:

"(...) Nach 1945 setzte Sch. sich schnell als Regisseur durch, seine Insz. kennzeichnen Klarheit und formale Ausgewogenheit. (...) Als Professor für Bühnenbild an der Hochschule der Künste Berlin Lehrer wichtiger jüngerer Bühnenbildner: W. Minks, K.E. Herrmann."

Der Begriff des "spätbürgerlichen Theaters" wird in dem Theaterlexikon des Henschelverlags (1978, DDR) mehrfach verwendet. Man mag das als sozialistische Marotte abtun. Es läßt sich aber nachgerade nicht übersehen, daß diese Einschätzung der historischen Entwicklung gerecht geworden ist, wenn Theaterkunst auf einem Spannungsverhältnis zwischen freier Kunstwelt und unfreier Alltagswirklichkeit beruht, - wie es bei Willi Schmidt besonders prononciert der Fall war - und besonders prononciert wurde.
Willi Schmidt hat schon als Abiturient in sein Reifezeugnis den Berufswunsch "Regisseur" eingetragen. Er nahm den Umweg über die Bühnenbildnerei.

- Man könnte in diesem Umweg ein konservatives Element sehen, indem sich Willi Schmidt an Greifbares, Sichtbares hielt, anstatt sich direkt als Regie-Assistent zu bewerben; wüßte man nicht, daß Willi Schmidt sich vergeblich als Schauspieler an der Schauspielschule Leopold Jessners bewarb.

- Die Bühnenbild-Bewerbung dann spricht nicht nur für seine Doppelbegabung, sondern ist auch eine List der Vernunft: hier eben doch den Weg über das Greifbare, leichter Belegbare vor allem auch, zu versuchen; ein Weg, der sich als erfolgreich erwies.

Während der Untersuchung des Bühnenbildners Willi Schmidt ist nicht selten auch vom Regisseur Willi Schmidt die Rede gewesen. Es wurden dabei bereits grundsätzliche Wesensmerkmale seiner Regie herausgearbeitet und -gefunden. Doch scheint es sinnvoll, die Eigenart Willi Schmidts als Regisseur noch einmal genau zu kennzeichnen und damit zu untermauern:

Durch das Proben-Tagebuch von SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR ist Willi Schmidts Regie-Begabung, belegt durch die Presse-Ausschnitte, unübergehbar geworden.

Es sollen hier jedoch auch einige seiner Schauspieler zu Worte kommen:

Dieter Laser, der am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg bei Gründgens gelernt hatte und auf Gründgens ganz und gar eingeschworen war, horchte auf, als er die ersten Proben mit Willi Schmidt erlebte, weil er in Schmidt, wenn auch von einer anderen Richtung kommend, eine gleiche Qualität entdeckte: "(...) mit Willi Schmidt zu arbeiten, das weiß ich, ist ein Mann gewesen, der mit (...) in diese Reihe Gründgens, Stein, Grüber hineingehört".

(Gespräch mit WM am 6.5.1997)

Und Joachim Bliese schreibt: "Willi Schmidt gehörte zu den Theatermenschen, die meine Liebe zu diesem Beruf geweckt haben, ich habe viele seiner Arbeiten gesehen (...) und fand darin eine helle, klare Schönheit, die mich gefangen nahm."

(Joachim Bliese - WM, 11.10.1996)

Wolfgang Arps: "Er war (...) ein Regisseur, unter dem ein Schauspieler den eigentlichen Sinn seines Berufes erlebt, die Logik der Entwicklung seiner Rolle durch präzise Charakterisierung zwischen Herz und Kopf zu finden."

(Wolfgang Arps - WM, 24.5.1997)

Rudolf Noelte äußerte: "Es war eine ganz präzise Arbeit, uneitel, und auch zumindest fürsorglich für den Assistenten, wenn der Fragen hatte (...) Dann hat er ganz ernsthaft sie beantwortet, die Fragen. Und wie er inszeniert hat, war das auch 'höchstes Lob' (...) Ja, das waren die ernsthaftesten und stimmendsten Theateraufführungen vom Schillertheater."

(Gespräch mit WM am 18.6.1997) ((Noelte war bei DER SOLDAT TANAKA Willi Schmidts erster Regie-Assistent; gleichzeitig war es Noeltes erste Assistenz.))

Manfred Steffen ergänzt: "Was mich an Willi Schmidt fasziniert und zutiefst beeindruckt hatte, war seine Geistigkeit... Jede Scene, die er gestaltete, jeder Satz, den er sagen ließ, waren immer mit geistigem Hintergrund gedacht und gesagt. Seine feine, leise Art die Schauspieler zu motivieren, zu überzeugen und sie seiner Gesamtkonzeption einzufügen, sind für mich ganz unvergesslich. Er war einer der Großen des deutschen Theaters."

(Manfred Steffen - WM, 9.6.1996)

Es gibt eine interessante Probenaufnahme von VIEL LÄRM UM NICHTS, 1957, die Willi Schmidt zeigt, wie er zwei Schauspielern, darunter Sebastian Fischer in der Rolle des Claudio, etwas erklärt: Sehr konzentriert, sehr präzise, sehr geistig, in genauer Verbindung zum Text, - und die Finger der rechten Hand, als hätte er in ihnen die Fäden, an denen die einzelnen Schauspieler befestigt sind. ((Sebastian Fischer, links, - wie ein edles Theaterpferdchen. // - Vgl. Werkkatalog.))

"(...) er war ein künstlerischer Wissenschaftler oder umgekehrt: ein wissenschaftlicher Künstler."

(Hans Caninenberg im Gespräch mit WM, 16.6.1997)
((Neben dem Dauphin in DIE HELIGE JOHANNA, 1955, spielte Hans Caninenberg in Giraudoux' IMPROMPTU im Schloßparktheater Berlin den Abgesand- ten der Regierung, 1958; schließlich noch den Kommissar in Willi Schmidts TV-Inszenierung von Anouilhs DIE VERHAFTUNG, 1977.))

Schließlich soll auch Gustaf Gründgens zu Wort kommen: "Lieber Willi Schmidt (...) Ich freue mich, daß

alles sich zunächst gut anläßt (...) Meine Hände wollen noch nicht heilen und ich kann nicht vor zweiter Hälfte August in Hamburg sein. Was Sie und Ihre Arbeit betrifft, weiß ich mein Haus in besten Händen. (...) Es wäre reizend von Ihnen, wenn Sie neben Ihrer großen Arbeit ((DER STANDHAFTE PRINZ)) gelegentlich mildernd und fördernd auf Ihren Famulus Rudolf Noelte einwirken könnten. Vielleicht begreift er, daß die 'Wildente' nicht neu geschrieben werden muß, wie 'Das Schloss' von Kafka, und doch sonst - an Faust II gemessen - relativ leicht zu bewältigen. (...) er scheint mir ein Komplikator zu sein und ein Mann mit Aussprech-Bedürfnis. (...) Ich grüße Sie herzlich und freue mich sehr, Sie in Hamburg wiederzusehen."

(GG - WS, 30.7.1956; In: Inszenierungen in Moll/ Der Regisseur Rudolf Noelte, hg. v. Amadeus Gerlach, Edition Hentrich 1996; 79)

Wenn Gründgens Noelte als Willi Schmidts Famulus bezeichnet, bezieht sich das auf dessen Assistenz beim TANAKA. Auf gewisse Weise ist das eine Frechheit. Noelte hatte bereits 11 Inszenierungen hinter sich, darunter 1953 seine sehr erfolgreiche UA von Kafkas "Das Schloß" am Berliner Schloßparktheater, für die er im Folgejahr den Pariser Kritikerpreis ((zusammen mit Brecht für dessen Inszenierung der "Mutter Courage")) bekam. - Gründgens spielt hier den zuverlässigen, handhabbaren, ruhig-laufenden Willi Schmidt, den Muster- schüler aus dem Staatstheater, wenn man es übertreibend so ausdrücken will, gegen den unruhigen, mehr-wollenden und daher komplizierteren Rudolf Noelte aus.
Bei Willi Schmidt weiß Gründgens sein "Haus in besten Händen", er stellt Schmidt sogar frei, das wurde hier ausgespart, kleinere Zusatz-Engagements nach eigenem Ermessen zu tätigen. Das Lob ist ernst gemeint; aber es wird hier a u c h geäußert, um Willi Schmidt zu motivieren, das Vorfeld für Gründgens zu ebnen. - Die Verbundenheit Gründgens' mit Willi Schmidt kann man mit der Vokabel "Staatstheater" bezeichnen, auf die Noelte so einfach nicht zupaßt.

Henning Rischbieter bestätigt das in gewisser Hinsicht, wenn er im Dezember 1960, nach der Premiere von DER KARDINAL VON SPANIEN am Wiener Akademietheater, über Willi Schmidt schreibt: "Willi Schmidt ist heute einer der bedeutendsten deutschen Inszenatoren. Mit großer Sympathie sieht man seine schlanke, sensible, formempfindliche Kraft am Werke."

(Der schwierige 'Kardinal' / Montherlants neues Stück in Wien und Paris, Theater heute 1/1961, 14)

Die Zeitschrift "Theater heute", 1960 gegründet, befand sich 1961 im 2. Jahrgang; man hatte es also, sozusagen, noch nötig; die Zeitschrift hatte noch nicht d e n theaterpolitischen Einfluß, wie er sich ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre entwickelte. - Auch Willi Schmidts KABALE UND LIEBE - Inszenierung in Recklinghausen (1963) wurde von Henning Rischbieter beachtet: Der Band der "Dramatiker des Welttheaters" über Schiller vom Herbst 1968 stammt von ihm. Willi Schmidts Inszenierung wird darin neben der von Kortner (1965) und Stein (1967) als exemplarisch für das deutsche Nachkriegstheater herausgestellt. - 1999, als es um die Ausstellung "Durch den eisernen Vorhang" ging, war Rischbieter - aus welchen Gründen auch immer - von dieser Beurteilung abgerückt. - **Man kann dennoch Folgendes guten Gewissens feststellen: Zweifellos gehört Willi Schmidt in die erste Reihe deutscher Regisseure zwischen 1946 und etwa 1969.**

Hätte Willi Schmidt weniger auf Schattierung, Differenzierung, Transparenz geachtet oder diese Stil-mittel system-artig, standardisiert eingesetzt, - bei Willi Schmidt fast ein Widerspruch in sich selbst -, seine Wirkung hätte vielleicht eine länger anhaltende, eine breitere sein können. - Andererseits sind gerade d a s die Kennzeichen, die seine Arbeit in ihrer Entstehungszeit allgemein heraushoben. Zweifellos führen solche Überlegungen nicht weit: Höchstens zu einem Vergleich: Denn auch sein Kollege Rudolf Noelte, der einprägsamer war, weil er immer im verwandten, standardisierten Bühnenraum gearbeitet hat, ist heute ebenso vergessen. - Vergessen nur nicht bei jenen, die mitzuerleben die Gelegenheit hatten, oder denen, die sich aus wissenschaftlichen Gründen mit dieser Materie beschäftigen. Seine spektakulärsten Erfolge hat Willi Schmidt auf mittleren und kleineren Bühnen wie dem Schloß-parktheater Berlin oder der Bühne der Akademie der Künste gehabt. Zu denken ist hier insbesondere an seine Arbeiten mit Klaus Kammer. - Inszenierungen auf großen Bühnen hat Willi Schmidt zwar ebenfalls getätigt, auch dort große Erfolge gefeiert, wie mit TARTUFFE, DER GEIZIGE oder VIEL LÄRM UM NICHTS, DIE RATTEN, dann BECKET ODER DIE EHRE GOTTES ebenso wie UNDINE und WIE ES EUCH GEFÄLLT oder OTHELLO; aber auch dabei hat Willi Schmidt vor allem seinen Ruf als Kammerspielregisseur bestätigt. - Um hier aber noch klarer sehen zu können, sollen weitere Beobachtungen und Urteile über Willi Schmidts Regieführung, diesmal von Seiten der Kritik und in chronologischer Reihenfolge betrachtet werden:

a). TARTUFFE (Premiere 7.9.1946/ 3. Inszenierung Schmidts// 108x)

Das erste Wort hat hier Friedrich Luft:

"Mehr als einmal kam man enttäuscht heraus ((aus dem Deutschen Theater)). Gestern abend aber waren wir erfreut und bezaubert. Eine entzückende, eine kluge, eine gradlinige Vorstellung (...) Willi Schmidt (...) legt sie fast aufs Tänzerische an zuweilen. Er hat fast immer Bewegung auf der Bühne. Ein großer hallenartiger Raum mit vier Zugängen, perspektivisch weit in die Hinterbühne führend. Keine Verwandlung (...) Die gedämpften Farben der Kostüme (...) Wie er jedes Zuviel ferngehalten hatte. Wie er billige und drastische Wirkungen nie ausspielen ließ. Wie die Dialoge abgestuft waren - das war ganzes Theater. Mit Willi Schmidt hat Berlin einen wirklich bedeutenden Regisseur gewonnen. Seit gestern ist es ganz klar."

(Die Neue Zeitung, 9.9.1946)

"(...) Willi Schmidt gibt fast eine kulturhistorische Stilstudie. Man glaubt, die klassischen Gebärden der Comédie Francaise zu sehen, ihr voluminöses, schön geschwungenes Redepathos zu hören. (...) Ein Gleichgewicht von Pathos und Komik (...) Man hat lange keine Aufführung von dieser sprachlichen Durcharbeitung, von dieser Genauigkeit, von dieser artistischen Sorgfalt und künstlerischen Gelöstheit gesehen. Kein Zufallston, keine Zufallsgeste. (...) Die gleichfalls von Willi Schmidt entworfene Dekoration: ein mattgrau getönter, fast leerer Saal mit Türen links und rechts und hinten, der die ganze Bühne aufreißt, um allein von den Situations- und Bewegungseinfällen gegliedert zu werden. Die delikat kostümierten Gruppen scheinen Bildwirkungen wie von einem alten Stich anzustreben, aber sie erstarren nicht bildhaft, sie lösen und binden sich nach dem Takt der musikalisch beschwingten, keineswegs musikalisch verzierten Aktion. (...) Selbst wenn zuletzt wirklich Musik aufklingt und die Gruppen zum Menuettschritt antreten, ist es kein auf- gesetzter Schnörkel, sondern die graziös erhöhende, rundum abschließende szenische Formel für jenes königliche Zeremoniell, womit die Charakterkomödie weniger beendet als aufgehoben wird. (...) An der Führung des Ensembles zeigt sich die Leistung des Regisseurs. Keine Wirkung läßt nach, keine redende Saloppheit schlüpft durch. (...) Die Aufführung ist eine Sehenswürdigkeit. Sie erinnert an beste Berliner Bühnenzeiten. Der Regisseur Willi Schmidt, der als Bühnenbildner zum Theater kam, darf aus der vordersten Berliner Linie nicht mehr verschwinden."

(Paul Rilla, Berliner Zeitung, 10.9.1946)

"(...) Willi Schmidt ist ein viel zu feinnerviger Künstler, als daß er auf die Dauer den Bühnenbildner über den Wortregisseur siegen lassen könnte. Und so kommt es, daß er das Zuviel an Raum und Bild durch ein Zuviel an Ton und Tonwechsel wettzumachen sucht."

(Fritz Erpenbeck, Vorwärts, 9.9.1946)

Es ist schwer zu beurteilen, ob Fritz Erpenbeck hier sensibler als andere Kritiker war. Es gibt Fotos von Aribert Wäscher, der die Titelrolle spielte, mit großen Gesten und zu vermutendem stimmlichen Pathos. Ob das schon Übertreibung ("Vergröberung") bedeutet, ist aus den Fotos allein nicht herauszulesen. Die Abbildungen in BW 69 geben das nicht genügend wieder, sie wirken kammerspielartig.

"Mit seiner dritten Inszenierung erweist sich Willi S c h m i d t als ein Regisseur auf der Höhe bester deutscher Theaterkultur, als ein Künstler von Bildung und Präzision, begabt mit Phantasie, visionärer Bildkraft und sensibler Musikalität, mit Verstandesschärfe, Leidenschaft und Humor. Seine erschütternde und begeisternde Aufführung des 'Tartuffe' ist eine der stärksten Bühnenereignisse seit Kriegsende. (...) pointiert, choreographisch präzise und zugleich humorvoll und gefühlsdurchpulst. Vor allem aber eines: als Valère ist H o r s t C a s p a r endlich wieder das, was er früher war - der herrlichste jugendliche Held der deutschen Bühnen, befreit von der schablonenhaften, manierierten Verkrampfung, die uns im vergangenen Jahre so stark beunruhigte. (...) Wäscher (...) bei mangelhafter Regie im Phlegma. Unter Willi Schmidt aber holt er das Letzte aus sich heraus."

(Wolfgang Harich, Tägliche Rundschau, 10.11.1946)

b). DIE RATTEN (8.11.1946/ 4.// 77x)

"Willi Schmidt hat die lockere, zum Teil weitschweifige Fabel durch beherzte Striche klug gerafft. (...) Aber seine Regie reicht weiter, greift tiefer: es ist ihm gelungen, aus einigen Dutzend einander fast fremder Schauspieler (...) ein Ensemble zu schaffen (...)"

(Fritz Erpenbeck, Vorwärts, o.D.)

"Schmidt hat mit seiner Bearbeitung und Inszenierung der 'Ratten' Gehart Hauptmann neu entdeckt und wiedergewonnen, indem er ihn von allem Naturalismus befreite und aus einer versunkenen Epoche in das historisch gewachsene (?), spezifische Form- und Stilgefühl unserer Zeit hinüberrettete."

(Wolfgang Harich, Tägliche Rundschau, 12.11.1946)

"(...) inszeniert (...) mit einer solchen Intensität, daß jede, auch die letzte Randfigur eine zugleich lebensvolle und überwirkliche Fülle bekommt. Dieser Willi Schmidt ist ein Besessener des Theaters. Seine Wirkungen erreicht er durch eine strenge Stilisierung des Spieles und der Spieler. (...) Daß trotz der strengen Stilisierung das Ergebnis: entfesseltes Theater hieß, ist das Geheimnis einer Regiekunst, die auf den von ihr vorgezeichneten Linien die Figuren bis an den Rand der Erschöpfung voranzutreiben weiß."

(Walther Karsch, Der Tagesspiegel, o.D.)

"Dieser Regisseur versteht in hohem Maße die Kunst des Streichens als eine Kunst des Verdichtens."

(Werner Fiedler, Neue Zeit, o.D.)

"Willi Schmidt geriet eine Inszenierung, deren Intensität uns oft gleichsam überrennt."

(F.H., Der Morgen, o.D.)

c). IPHIGENIE AUF TAURIS (7.2.1947/ 5.// 52x)

"(...) Willi Schmidt. Er kommt vom Bild her zur Regie, und das hat sich bisher nie verleugnet. (...) Er ist (...) dann ein Wortregisseur (und sogar ein guter) (...)"

(Fritz Erpenbeck, Vorwärts, 10.2.1947)

d). DIE HOSE (17.6.1947/ 6.// 70x)

"(...) Inszenierungsart der intelligenten Überdrehtheit, der kühlen Hitze (...)"

(Friedrich Luft, Die Neue Zeitung, 21.6.1947)

e). DER GEZIGE (28.5.1949/ 12.// 130x)

"An der Inszenierung Willi Schmidts ist die kluge Sicherheit zu rühmen, womit sie das Gleichgewicht zwischen dem akkuraten Bühnenzeremoniell der Molière-Zeit und dem monströsen Maskenspuk ((des Geizigen)) herstellt. Und rühmenswert die Kunst der Stilisierung, die den 'alten' Ton der Komödie genau innehält, ohne je den lebendigen komödiantischen Tonfall zu verkünsteln. (...) Der Dialog färbt sich und hat doch die vollkommene Durchsichtigkeit der Situationssprache. Auftritte und

Abgänge reißen die Situation immer wieder in die Komödienbewegung hinein. (...)
Das Bühnenbild ist ganz aus dem Grundriß des Stückes empfunden: ein großräumiges Schema, das im Sitzen, Stehen und Gehen der Personen mit fast mathematischer Präzision die szenischen Motive und ihren Witz nachzeichnet. Der Einfall der transparenten Wände macht das faulige Interieur transparent. Die Schlüsselgewalt, womit der Geizige über die Türen herrscht, riegelt es wieder ab."

(Paul Rilla, Berliner Zeitung, 31.5.1949)

"Willi Schmidt hat seinen eigenen Komödienstil und eine Passion für Molière."

(Georg Zivier, Die Neue Zeitung, 29.5.1949)

"Seine Regie zeichnen klares Sprechen, gut gestuftes Tempo, reiche Einfälle und sorgfältige Typisierung aus. Ihre Grenze liegt in der beschränkten Vitalität (...)"

(Wolfgang Heise, Tribühne, 30.5.1949)

"Obwohl durch Überbetonung (der) Hauptgestalt die Aufführung stark nach einer Seite überhing und dadurch nicht ein durchgehendes Ensemblespiel entstehen konnte, fand die Leistung Aribert Wäschers sehr starken Beifall, an dem auch die anderen Darsteller teilhaben konnten."

(ADN, 11.15./Sti., 28.5.1949)

f). DER PROZESS (16.6.1950/ 15.// 25x)

"Willi Schmidt, für stilisierende Inszenierungen der beste Mann, den Berlins Bühnen heute aufzuweisen haben, hatte eine schwere Aufgabe zu lösen. Es galt, selbst die direkteste Handlung und Rede ins Surrealistische zu übertragen und selbst ganz irrealen Vorgängen, den verstiegendsten Gedanken Bühnenwirklichkeit zu geben. (...) Manchmal ging Schmidt dabei so weit, daß die Figuren - besonders die Mitwirkenden in der Verhandlungsszene - zu Marionetten wurden, die an unsichtbaren Drähten hingen. Die Wirkung dieser Entkörperung der Körper war um so größer, je stärker der einzelne Schauspieler verstand, seine Individualität nur noch im sprachlichen Ausdruck zur Geltung zu bringen und auf alle Gestik und Mimik zu verzichten. (...) Bluhms hündische Verzweiflung war fast bis an die Grenze des Grotesken vorgetragen, hielt sich aber genau so weit davon fern, daß das Grausen nie in Gelächter umschlagen konnte."

(Walther Karsch, Der Tagesspiegel, 18.6.1950)

Gleichzeitig zur Erinnerung wie auch um zehn Jahre vorgreifend: Henning Rischbieter hatte über Klaus Kammer im RASKOLNIKOFF geschrieben: "Kammer stand vor der schweren Aufgabe, Denken und denkerische Qual in mimischen und gestischen Ausdruck umzusetzen. Er fand mit Willi Schmidt zusammen hochexpressive, aber immer geformte Passagen: lange, langsame, schleifende Gänge, hochgereckt, die Arme erhoben, die Hände an imaginären Wänden entlang gleitend, die ganze Gestalt wie in intellektueller Trance. Er führte die Zerrissenheit, den klaffenden Schmerz bis an die Grenze des Erträglichen und künstlerisch Akzeptablen, haargenau da einhaltend, wo der höchste Ausdruck noch Form hat."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 18)

g). DER SEIDENE SCHUH (2.9.1952/ 21.// -)

"Willi Schmidt ist unter der Aera Barlog ein noch minuziöserer Regisseur geworden, kein Umstürzler der Szene (...) kein Bühnengaukler, der sich auf Effekte, Detonationen und Bluffs versteht."

(Hermann Wanderscheck, Berliner Abendpost, 4.9.1952)
"(...) mit dem Wort 'inszenieren' ist dieses Zusammenraffen, aus einem weltweiten Konglomerat von

der Antike über ostasiatische Weisheit, Shakespearesche Rüpelszenen, wollüstigem Barocktheater und französischer Lyrik den Kern zu schälen, kaum mehr zu bezeichnen. Eine tiefe Reverenz daher vor der geistigen und künstlerischen Heidenarbeit, deren Inbrunst sich auf die große Schar der Darsteller übertrug."

(Dora Fehling, Telegraf, 4.9.1952)

h). URFAUST (15.12.1952/ 22.// -)

"Man ahnt, was dem Regisseur Willi S c h m i d t vorgeschwebt hat: er wollte mit der bärtigen Vorstellung aufräumen (...) Kein Vorhang schließt in der Tribüne den dunklen, kahlen Raum ab."

(Werner Fiedler, Der Tag, 17.12.1952)

"Schmidt arbeitet fast nur mit Lichtkontrasten. Die Bühne ist offen, leer und dunkel; nur die notwendigsten Requisiten deuten den Standort an. Das Wort allein treibt die Handlung vorwärts und nährt die heiße Theatralik. Die Inszenierung ist eigenwillig, interessant und intelligent, von innerer Dynamik gefüllt. Schmidt wirft vieles von dem über Bord, was ein akademisches Bildungstheater über den Text legte. Seine Gleichung geht nicht immer auf, nicht jedes Wort, nicht jede Szene wird transparent. Aber der Funken sprüht von der Bühne herab, der große Anruf des Menschlichen ist zu hören. Großartig gelang ihm 'Auerbachs Keller' mit den randalierenden Zechkumpanen (...)"

(Heinz Ritter, Telegraf, 17.12.1952)

i). CANDIDA (15.4.1953/ 24.// 47x)

"Wir erleben den künstlerisch bewegendsten Kammerspielabend der Gründgens-Bühne (...) Mit der hellen, klugen Sensibilität des modernen Menschen vermied der Spielleiter der 'Candida' jede milieubedingte Gestrigkeit zugunsten einer klaren und verinnerlichten Klassizität."

(Gerd Vielhaber, Die Welt, 18.4.1953)

j). DER PARASIT (4.8.1953, 25.// -)

"Mit dieser Komödie schloß vor Kriegsende das Staatstheater. Und Gründgens spielte sie damals offenbar bewußt, um die paar kräftigen Sentenzen, die es gegen politische Verlogenheit und Ränkesucht enthält, beklatschen zu lassen. Das 'Deutsche Theater' eröffnete mit der gleichen Aufführung" ((die Karl Heinz Stroux inszeniert hatte)) "nach Kriegsende, als noch die Rauchschwaden über der ruinierten Stadt lagen und kein Verkehrsmittel uns in die Schumannstraße trug. Willi S c h m i d t s Inszenierung, die man jetzt im Schillertheater sieht, ist die beste von den dreien. (!) Schmidt liegt der klare, akademische Effekt. (...) Er schiebt alle Komödienfiguranten mit ironischem (!) Kalkül auf dem vorgeschriebenen Schachbrett der Handlung vor sich her, bis der exemplarische Schurke, bis der streberische Schubjak matt gesetzt ist (...) Vielleicht ist Schmidt dabei hin und wieder etwas zu betulich in die Distanz verliebt, geht er dabei um einige Nuancen zu zierlich und bedächtig zu Werke."

(Friedrich Luft, Die Neue Zeitung, 7.8.1953)

Hier ist noch einmal ausführlicher beschrieben, was schon im Abschnitt über den Bühnenbildner Willi Schmidt festgestellt werden konnte, nämlich daß Schmidt seine Schauspieler wie auf unsichtbaren Schienen durch das Bühnenbild führt; daß Schmidt seine Inszenierungen gleichsam choreographiert hat.

k). FISCHFABRIK (24.6.1954/ 29.// 16x)

"Willi S c h m i d t hat inszeniert. Mit choreographischen Einfällen, mit manchem richtig radikalen Stummfilm-Gag, mit bizarren Kostümierungen hat er versucht, die Heiterkeit in die Sache hineinzudrücken, die ihr selbst oft so merklich fehlt."

(Friedrich Luft, Die Neue Zeitung, 26.5.1954)

"Willi Schmidt als Regisseur und Ausstatter hat das dünne Szenengerüst hübsch tapeziert und in die scharfe Karikatur gedreht. So bekommt der Fall Schmiß und Schwung, ohne allerdings bis in den Erfolg zu geraten."

(L., Hamburger Echo, 5.7.1954)

Sollte hieran, an dieser Praktik der Überzeichnung, bereits Willi Schmidts Vorliebe für Typen auf der Bühne erkennbar geworden sein? Sind nicht all diese Mitglieder der italienischen Großfamilie, - in solchem Milieu spielt das Stück -, kleine Harpagons und kleine BERICHT—Affen? (- Im Ansatz?)

l). DER PARASIT (25.9.1954/ 30.// 56x/ Düsseldorf)

"(...) wurde in der Regie von Willi Schmidt ganz wunderbar sinnliche, pantomimische Wirklichkeit. Es war ein stetiger, gleichsam musikalischer Wechsel von Zusammenziehung und Auseinanderströmen zu beobachten - eine federnde Rhythmik, die den Text ganz straff hielt und die 'Löcher' überbrückte (...) Schmidt vermochte das reiche und nicht nur körperlich umfassende Volumen von Hermann Schombergs Selicour‟ ((des Intriganten)) ‟innerhalb dieses Getriebes wie einen monumentalen Kontrabaß zu placieren - einen Kontrabaß von großartig weiten Registern."

(Albert Schulze Vellinghausen, FAZ, 30.9.1954)

m). MINNA VON BARNHELM (26.11.1954/ 31.// -)

"(...) eingerichtet, bebildert und kostümiert von Willi Schmidt, dem geistig verläßlichsten der uns verbliebenen Regisseure (...)"

(Edwin Montijo, Der Kurier, 27.11.1954)

"(...) Schmidt, den wir als einen der kultiviertesten Regisseure Berlins schätzen (...)"

(Heinz Ritter, Telegraf, 28.11.1954)

n). TARTUFFE (7.10.1955/ 33.// 40x/ Dt. Schauspielhaus Hamburg)

"Schmidt braucht viel Raum für seine übersichtliche und stilisierende Bewegungsregie. Zuweilen, wenn er fünf, sechs Personen zu einer Gruppe zusammenfaßt, die durch den Raum eilen oder 'fliegen', kann man fast eher von Choreographie als von Regie im engeren Sinn reden. In dieser Inszenierung feiert man glückliche Reminiszenzen an den Stil der Comédie-ballet. Ebenso interessant ist es, daß Schmidt (...) schon hier entscheidend komische Wirkungen erzielt."

(René Drommert, Hamburger Anzeiger, 8.10.1955)

"(...) das Formbewußtsein Molières bewahrt (...) in dieser Aufführung weht die heiter-freie Luft der

Klassik. Hier ist Klarheit im Gedanklichen, hier ist rhythmische Bewegungsenergie und eine Komik von oft abgründiger Natur. (...) Die Aufführung ist beglückend, nicht zuletzt durch darstellerische Noblesse (...)"

(fgö, Die Andere, 20.10.1955)

'Heiter-freie Luft der Klassik'? - Ist das ein Klischee? Oder will der Autor damit sagen: Eine apollinische Helle, läßt sich daraus schließen; etwas: Nicht-Lastendes; - sonderbarerweise, denn die Titelfigur lastet ja zunehmend auf der ganzen Familie. - Immer wieder fällt auch das Wort von der regielichen oder darstellerischen 'Noblesse' – also einer Vornehmheit, die darin bestanden haben wird, daß etwas Vulgäres nicht angedeutet, geschweige denn ausgespielt wurde; das hatte Friedrich Luft schon über Willi Schmidts erste TARTUFFE--Inszenierung lobend geäußert (s.o., Die Neue Zeitung, 9.9.1946).

o). SCHLOSS IM MOND (EINLADUNG INS SCHLOSS) (1.3.1956/ 35.// -)

"Hier wird Präzisionsarbeit gezeigt: jeder Auftritt fällt sauber gestanzt aus der Amüsiermaschine (...)"
(Walther Kiaulehn, Münchner Merkur, 17.8.1956)

"Gott sei Dank können wir Deutschen dies, wenn auch nicht schreiben, so doch wenigstens inszenieren. Willi Schmidt, der außerdem das zauberhaft (!) verspielte Bühnenbild und die phantasievollen Kostüme entwarf, jedenfalls kann es. Er traf genau den gelockerten Ton und die poetische Atmosphäre (!), das Schwanken zwischen Schein und Sein, den französischen Comedia-d'ell-Arte-Stil. Nicht auszudenken, wenn dieses federleichte Gebilde in robuste Hände gefallen wäre."

(Heinz Ritter, Telegraf, 3.3.1956)

Willi Schmidt erweist sich hier als versierter, man könnte fast sagen, obgleich das Wort verpönt ist: als routinierter Regisseur. Die Bühnengebrauchsware Anouilh wird sicher, um nicht zu sagen lecker, aufbereitet und sogar noch durch Stilisierung im Niveau angehoben. Es entsteht ein hochwertiges Unterhaltungsprodukt, auch noch mit kontrastgebenden Schatten.
In der ersten Kritik, von Walther Kiaulehn, klingt sogar schon ein kleiner Überdruß gegen diese Art von Theater an. - (Ein Foto dieser Inszenierung findet sich in: Volker Canaris, Anouilh, "Dramatiker des Welttheaters", Bd. 61, 1968; 149.)

p). VIEL LÄRM UM NICHTS (13.2.1957/ 40./ 56x)

"Willi Schmidt, der Regisseur, hat das Stück sehr fein als das kunstvolle, mit der Unwahrscheinlichkeit der Fabel stets im geheimen Einverständnis stehende Spiel, das es ist, inszeniert. Der Bühnenbildner Willi Schmidt mischt da in den luftigen Dekorationen mit zarten zitronen-, apfelsinen-, pfirsichfarbenen Stoffen, die von aller falschen Bedeutsamkeit freie Farbpalette, auf die dann das Ganze gestimmt ist. Nicht die Regieeinfälle, sondern Shakespeares Text beherrschen die Bühne. (...) weiß Willi Schmidt allein aus der Sprache heraus die kosmischen Wirkungen zu erzielen. (...) Eine witzige, eine hurtige Shakespeare-Aufführung."

(St-e., Hamburger Echo, 14.2.1957)

"'Viel Lärm um Nichts' ist dagegen unaktuell. Daß das Stück aber eminent lebendig ist, hat Willi Schmidt in seiner Inszenierung (...) sehr schön plausibel gemacht. Schmidts Arbeit ist prägnant, schlagfertig, witzig. Die Besetzung bedeutet eine derartige Mobilisierung schauspielerischer Kräfte von hohem Rang, daß man sich fragt, wo im deutschsprachigen Raum noch etwas Ähnliches möglich sei. (...) den Leistungen eines weltstädtischen Theaters angemessen."

(René Drommert, Hamburger Anzeiger, 14.2.1957)

Auch hier dominiert der Eindruck des gehobenen Unterhaltungstheaters, des sehr gehobenen. Eine sehr anspruchsvolle Zuschauerin, die ich sprach, fand die Aufführung: "herrlich"! - Und meinte damit, daß sie beschwingt-heiter, durchdacht und sehr intelligent gewesen sei; ein Fest: für den Geist und die Sinne.

"(...) der prasselnde Beifall nach jeder Szene gab ihm recht. (...) Das Ziel dieser Inszenierung war offenbar, eine gewisse Flaute im Hause zu überwinden: durch helle Heiterkeit und lebhaftes Treiben. Das gelang. Das Publikum fühlte sich ins Herz getroffen - ein gutes Zeichen für den Instinkt des Gastes."

(W.Schr., Hamburger Morgenpost, 14.2.1957)

((Am 21.4.1957 hatte Gründgens' berühmte Faust-Inszenierung Premiere.))

Willi Schmidt, das kann man aus den Kritiken herauslesen, ist ein arrivierter Regisseur geworden, eine Firma in Personalunion, ist im bundesrepublikanischen Theater etabliert; ja, man stuft seine Inszenierungen sogar schon als 'weltstädtisch' ein; eine zweifellos aufschlußreiche Selbsteinschätzung des deutschen Nachkriegstheaters, jedenfalls hier, an dem von Gustaf Gründgens geleiteten Deutschen Schauspielhaus in Hamburg; ja, das (vor allem) zwischen 1943 und 1945 durch Bombenangriffe stark in Mitleidenschaft gezogene Hamburg, kann sich zwölf Jahre danach wieder selbst als Weltstadt bezeichnen. --- Die Steigerung von Willi Schmidts weiterer Entwicklung geschieht jetzt nicht in die Breite - das Burgtheater und New York werden erst in zwei Jahren folgen -, sondern ins Persönliche hinein: 1957 beginnt seine Zusammenarbeit mit Klaus Kammer:

q). THOMAS CHATTERTON (17.12.1957/ 42.// 17x)

Das erste Stück, das Willi Schmidt mit Klaus Kammer inszenierte, war THOMAS CHATTERTON: die Geschichte eines jungen, genialischen, vielleicht genialen englischen Dichters, der es aber nicht schafft, sich als Schriftsteller zu etablieren, der verarmt, vereinsamt, enttäuscht, entmutigt, wohl auch durch Krankheit getroffen, sich das Leben nimmt: "Mit 17 Jahren und 8 Monaten machte er 1770 in einem Londoner Dirnenquartier mit Arsen seinem Leben selbst ein qualvolles Ende", faßt Heinz Ritter zusammen.

(Der Abend, 17.12.1957)

Chatterton stirbt an seiner Sensibilität - gegenüber einer rohen, stumpfsinnigen, völlig unkünstlerischen Welt. Zufall oder nicht: das Stück nahm Züge von Kammers eigenem Leben vorweg; und spiegelt ganz wesentlich Willi Schmidts eigene Sichtweise auf seine Stellung zwischen ungenügendem Alltag und 'anderer' Wirklichkeit.
Den Briefen in Willi Schmidts Nachlaß ist zu entnehmen, daß zunächst von Boleslaw Barlog und Albert Beßler daran gedacht worden war, Rudolf Noelte THOMAS CHATTERTON inszenieren zu lassen. ((Albert Beßler - Hans Henny Jahnn, 8.1.1957/ /Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nr. 280))
Noch am 5.9.1957 war die Regie-Frage ungeklärt. ((Albert Beßler - Hans Henny Jahnn.//283))

Aber im nächsten Brief vom 10.10.1957 heißt es bereits: "Willi Schmidt erzählte mir von Ihrem Treffen mit ihm und von dessen positivem Verlauf. Ich freue mich sehr darüber, da auch ich von dem, was Schmidt über seine Regie-Konzeption erzählte, sehr angetan war. Auch sei der Zufall gesegnet, der Sie gerade zu uns ins Haus führte, als wir dabei waren, Sie anzurufen, um ein Treffen mit Ihnen und Herrn Schmidt zu arrangieren. (...) Die Hauptrolle wird (...) Klaus Kammer spielen, der eben in der Erstaufführung von 'Blick zurück im Zorn'" ((Regie: Barlog, 7.10.1957)) "einen großen und bedeutenden Erfolg hatte und sich damit sozusagen in die erste Reihe unserer Schauspieler gespielt hat. Den Aburiel wird Wilhelm Borchert spielen, ein sehr männlicher, zurückhaltender Schauspieler, der gleichfalls zur ersten Garnitur gehört."

((Albert Beßler - Hans Henny Jahnn//284))

Hans Henny Jahnn konnte einer Grippe-Erkrankung wegen nicht zur Premiere kommen. Sie fiel gleichzeitig auf seinen (64.) Geburtstag. Willi Schmidt hat das natürlich sehr bedauert. - Der Vorteil liegt aber darin, daß Willi Schmidt in mehreren Briefen Hans Henny Jahnn den Eindruck seiner Inszenierung übermittelt hat. - Dabei wird die Art seiner Inszenierung um den genialischen Dichter anschaulich:

"Hier schicke ich Ihnen den 'Chatterton' mit den Strichen zu Anfang des dritten Aktes, wo ich mit Ihrer Zustimmung den Somnambulismus eliminiert habe, um gleich in die 'Wirklichkeit' des Thomas Rowley eindringen zu können. Den vierten Akt habe ich konzentriert (...) Ich habe einen Szenenwechsel eingespart (...) das heißt, der Akt spielt jetzt durchgehend in der Kanzlei des Herrn Lambert. Die Sätze Marys am Ende des vierten Aktes habe ich der alten Frau Chatterton gegeben, um eine Rolle zu umgehen, für die sich schwerlich eine Schauspielerin finden ließe, so winzig war sie. (...) Eine Bauprobe für das Dekor hat stattgefunden; ich arbeite gegenwärtig an dem Modell und hoffe mit Hilfe von transparenten Wänden (!) eine Lösung gefunden zu haben, die der zwischen Realität und traumhafter Wirklichkeit (!) pendelnden Atmosphäre des Stücks gerecht wird."

(WS - Hans Henny Jahnn, 21.10.1957//285)

Die angeführten Beobachtungen und Charakterisierungen der Kritiker finden sich hier bestätigt: Ausschließen von unausgegorenen Unklarheiten, was man als ein 'Maß des Klassischen' bezeichnen könnte; Verknappung und Konzentration des Textes und Personals; Arbeit mit transparenten Wänden, um ein Zwischenreich zwischen Traum und Wirklichkeit dingfest zu machen, - die Willi Schmidt hier allerdings anpreist, als seinen sie für ihn etwas völlig Neues gewesen, was nicht stimmt, gerade auch nicht für diesen 'magischen Zwischenbereich', wenn man sich das letzte Kapitel vergegenwärtigt; schon bei HANNELES HIMMELFAHRT , Gerhart Hauptmann, Regie: Paul Verhoeven, Deutsches Theater, 30.11.1937, hatte Willi Schmidt Gaze eingesetzt, um eine Traumvision sichtbar werden zu lassen. Aber zweifellos kann man auch Altes, schon früher Verwendetes "neu" wieder finden, kann neu, naiv auf eine alte Lösung wieder zurückkommen; - das muß man Willi Schmidt hier zumindest zugute halten.

"Wir haben inzwischen 'bis zur Erschöpfung' (...) an Ihrem Stück gearbeitet. Ich hoffe, daß wir Ihnen keine Schande machen. (...) Die dramaturgischen Konzentrationen haben sich namentlich im vierten Akt bewährt. Ich habe das kleine Zwiegespräch zwischen der alten Frau Chatterton (früher Mary) und Sarah (...) an den Schluß des 3. Aktes genommen, so, daß die letzten Worte vor der Pause nun lauten: 'Er ist niemals ganz vom Tode befreit worden. Er war tot, als ich ihn geboren hatte.' (...) Wir tun, was in unseren Kräften steht, 'der unwirklichen Welt der gefrorenen Geschäfte unsere Wirklichkeit', die des Autors und seiner Interpreten entgegenzusetzen."

(WS - Hans Henny Jahnn, 6.12.1957//308)

Es muß nicht noch betont werden, denn es ist ganz offensichtlich: daß Willi Schmidt hier mit diesem Stück genau 'sein Thema' gefunden hatte und zudem d e n Interpreten, der seine Sichtweisen am reinsten zu verkörpern in der Lage war. - Das geht auch aus dem zweiten Brief hervor:

"Ich weiß so wenig wie Sie, wie das Publikum, diese unberechenbare Bestie, den Brocken verdauen wird, dem wir ihm zum Fraß hinwerfen - aber ich glaube, daß wir mit aller Eingebung, aller Phantasie, aller Hingabe, die wir aufbringen konnten zu Werke gegangen sind, um zu erreichen, daß Ihre Intuition 'Stoff wurde, Staub, Erde, Fleisch und Lieblichkeit.' (...)
Heute war die Hauptprobe, die letzte vor der Generalprobe am Montag und ich darf Ihnen berichten, daß der Chef des Hauses, Herr Barlog, sehr beeindruckt von der Aufführung war. - Wir haben die schöne Sprache pfleglichst behandelt und ihre latente Musikalität zum Klingen gebracht. (...) aber die Radiohörer im Parkett werden vielleicht jede Empfindlichkeit dafür verloren haben. (!)
Die Bühnenbilder sehen schön aus, die Kostüme sind mit großer Sorgfalt gearbeitet worden. Ein magisches Zwischenreich aus Traum und Realität ist da oben auf der Bühne und wenn Klaus Kammer auch 'ganz anders' sein mag als Reinke (sic!)," ((Heinz Reincke spielte den Thomas Chatterton in Gründgens' UA des Stückes, 26.4.1956, in Hamburg)) "so wird er ihm doch nicht nachstehen. Neben vielen starken Augenblicken in seiner Darstellung ist die Niederschrift des letzten Briefs eine wahrhaft atemnehmende Leistung. Er spielt den Chatterton mit vielen Nuancen. Anfangs ist er 'der vollkommen reine Vers', beinahe kindlich, wenn auch wach und wissend, dann wird er, sobald Aburiel ihn auf die Spur gesetzt hat ('von jetzt an wirst du mit ungewöhnlichen Augen sehen') zunehmend nerviger, sensibler, in der Dachstube aufbegehrend und heftig.
Die Trommler-Erzählung, in der ich die Puppe Mathilda mitspielen lasse (an ihr demonstriert er die Verwandlungen der Mutlosen), diese Erzählung ist auch bei ihm ein Meisterstück. - In London dann wird es ganz einsam um ihn, immer mehr Außenwelt bröckelt von ihm ab, 'die Rede wird bitterer', der Brief vom 24. August 1770 ist wirklich die Summe seines Lebens; ich habe ihn ungekürzt gelassen, aber so gegliedert, daß er keinen Augenblick zu lang erscheint.
Aburiel ist so verwirklicht wie Sie und ich ihn sich wünschten: ein dunkler Engel, ein Fremder, ein

Reisender, dabei ganz einfach und selbstverständlich, ohne falsche Drücker und ohne leertönende Bedeutsamkeit, dennoch ein Werkzeug von Mächten aus der Tiefe. - Ernst Borchert, der ihn spielt ist von wunderbarer Gelassenheit. Die Kadenzen Ihrer Sprache sind in seinem Munde gut aufgehoben. Dazu sieht er 'großartig' aus (...)
Die Herren der redlichen Handelsstadt lassen an bedrängender Unempfindlichkeit und an Geschäftssinn nicht zu wünschen übrig, ihre Biedermanns-Allure ist ebenso schrecklich wie ihr Humor (...) Die 'Gerichtsszene' im 4. Akt, wenn Thomas sein Dichtertum bekennt, endet in einem Höllengelächter, in Aufruhr und Bestürzung, in hastigem Aufbruch der Herren, in dem von Lambert nachgerufenen Satz: 'Ich wünsche ein fröhliches Osterfest.' Dann kommt Catcott zurückgeschlichen und erhandelt sich die Tragödie Aella.
(...) ich will uns nicht rühmen, will Ihnen nur einen ungefähren Eindruck von unserer Arbeit geben. Lieber Herr Jahnn, wie immer dieser Theaterabend ausgehen mag (und zu frenetischem 'In die Hände-Patschen' ist bei dem Thema ja wohl kaum Anlaß: eines lassen Sie mich Ihnen in aller Aufrichtigkeit und Verbundenheit sagen, daß ich seit langer Zeit an keinem Stück mit so großer, innerer Anteilnahme gearbeitet habe, wie an dem Ihren."

(WS - Hans Henny Jahnn, 14./15.12.1957//310)

Auch wer das Stück nicht gelesen hat, bekommt durch diese Schilderung Willi Schmidts, die ja auch eine halbe Inhaltsangabe des Stückes bedeutet, einen deutlichen Eindruck, um was es geht und wie es ungefähr dargeboten wurde. Einzig das "Höllengelächter" fiel mir beim Lesen negativ auf. Ist das nicht zu klischeehaft inszeniert!? Ein bißchen zu sehr schwarz-weiß?! Man kann sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, Willi Schmidt habe hier seine eigenen Ängste, um nicht zu sagen: Obsessionen inszeniert und damit die Tendenz des Stückes verstärkt; der Text gibt dieses Höllengelächer nur her, wenn man von einer ins Schrille gesteigerten überempfindsamkeit des Regisseurs ausgeht. Es scheint ein bißchen billig zu sein: 'Mademoiselle La France', polemisch gesagt, läßt grüßen; gerade dort fehlt die Schattierung, der Willi Schmidt sonst so große Aufmerksamkeit gewidmet hat. Auch das ein Kennzeichen des Regisseurs Willi Schmidt, daß in manchen eher raren Punkten die Feinheit und Noblesse verlassen, durchbrochen wird zugunsten einer leicht plakativen Wirkung, einer leichten Simplizität, die zeigt, daß so dicht die Kulturdecke nicht war, von der Willi Schmidt ausgehen konnte; daß es Einbrüche gibt, hin und wieder.
- Auch hier muß eine Anmerkung gemacht werden; ähnlich wie bei der Wirkung des Waldes in seinem WIE ES EUCH GEFÄLLT -- Bühnenbild: durch einen jetzigen, nachträglichen Lese-Eindruck. Der Unterschied zur Waldszene besteht allerdings darin, daß ich das 'Höllengelächer' natürlich genau im Gedächtnis hatte, beim Wiederlesen natürlich wußte, daß diese Stelle gleich kommen würde. Deswegen fiel mir jetzt etwas anderes besonders auf: Das fast verschwörerische Schildern der Szene, 'Gerichtsszene', in der Thomas Chatterton sein Dichtertum bekennt. Eine fast verschwörerische Vebindung zwischen sich, Willi Schmidt, selbst, Hans Henny Jahnn, und den Mitarbeitern am Theater, vor allem den Schauspielern, und da allen voran Klaus Kammer. Es zeigt sich daran deutlich noch einmal wieder die gelebte 'andere' Wirklichkeit, die wie ein harter, strahlender Diamant in der Umgebung des Feindes sitzt, dem Feind im Fleische, die Gegnerschaft ist zutiefst und ganz unversöhnlich ausgeprägt. Hier nun hatte Willi Schmidt auch endlich seinen Gefährten gefunden, durch den er neue Kräfte bezog. Das 'Höllengelächer' der unempfindlichen Kaufleute ((fast schon ein Pleonasmus!)) und 'das Publikum, diese unberechenbare Bestie' gehören beide zur feindlichen Seite der Medaille, und das Theater ist für Willi Schmidt d a s Instrument, sich dagegen zur Wehr zu setzen und sich nachträglich für den selbst erlittenen Schmerz schadlos zu halten. -

Der letzte Brief schildert den Ablauf der Premiere: "Wir haben mit dem Publikum, sprich mit den Bristol-Bürgern" ((= den unempfindlichen Kaufleuten und Spießern)) "gerungen wie Jacob mit dem Engel. Es war einer jener The aterabende, die wir im Gedächtnis bewahren werden, weil ein zögerndes, anfangs befremdetes und schockiertes Auditorium mählich in den Bann des Stückes und seines Titelhelden geriet. Noch in der Pause war das Ringen unentschieden, obwohl der vierte Akt schon bei Atemlosigkeit und aufmerksamster Stille 'stattfand' - am Ende aber brachten wir es auf 34 (in Worten: vierunddreißig) Vorhänge."

Willi Schmidt drückt sich hier in seiner Freude über die gelungene Premiere grammatikalisch falsch aus, mißverständlich: denn sein Brief erweckt den Eindruck, als habe die Pause erst nach dem IV. Akt stattgefunden; am 6.12. hatte Willi Schmidt jedoch geschrieben, er habe das kurze Gespräch zwischen Mutter Chatterton und Sarah ans Ende des III. Aktes verschoben, - das Textbuch bestätigt das -; so sollte es wohl eher heißen: '(...) doch schon der vierte Akt fand bei Atemlosigkeit statt (...)'.

Und weiter: "Erschöpft und glücklich verließen wir die Walstatt. (...) Vorläufig habe ich mich geweigert, 'die Presse' zu lesen. Meine Frau sagt, daß sie an Ihrem Opus herumnörgelt, die Aufführung im Wesentlichen gutheißt. Wie man beides trennen, das eine nicht auf das andere beziehen kann, gehört zu den Geheimnissen der 'öffentlichen Meinung' (...) Eines aber darf Sie trösten, lieber Herr Jahnn, falls Sie nicht längst an die mangelnde Empfindlichkeit all der Herren, die den Mund voll nehmen, gewöhnt sind: daß alle jungen Menschen, die ich sprach, zum Beispiel meine Studenten, vom Chatterton tief beeindruckt sind, daß sie sich in ihm wiedererkennen, seinen Protest zu dem ihren machen und sein Scheitern als stellvertretend empfinden. Was immer über diesen Theaterabend geredet und geschrieben werden mag für mich bleibt er ein Meilenstein (!) auf dem Weg des dichterischen Dramas unserer Tage (!) (...)"

(WS - Hans Henny Jahnn, 18.12.1957//311)

Die letzte Bemerkung ist, ganz ähnlich, aus der Trauerrede für Klaus Kammer noch deutlich im Gedächtnis. Ein Meilenstein auf dem Weg des modernen Dramas der Gegenwart. Und dazu paßt die Zustimmung der Studenten. Jetzt, nachdem sich Willi Schmidt als Regisseur hochgearbeitet und etabliert hat, findet statt: die Ausbreitung des eigenen Ichs, der eigenen Erfahrungen, Entbehrungen, Nöte; um jetzt sich selbst s o deutlich machen, s o seine Welt darstellen zu können. Auch von d a her ist zu erkennen, daß nun die wesentliche Phase Willi Schmidts im Theaterreich beginnt, daß er sich hier nun 'am tiefsten in der Kunst' befindet. Und es bestätigt sich mit diesem Briefauszug auch, was Barbara Bilabel über Willi Schmidt sagte, nämlich daß er in den 50er und frühen 60er Jahren durchaus modern war, ein Opponent seiner Zeit gegenüber, a u c h seiner Zeit gegenüber, nicht nur der alltäglichen, merkantilen Wirklichkeit. Der 'Blick zurück im Zorn' der 'lost generation', - Klaus Kammer spielte die Hauptrolle darin -, ist ganz nah; die Protestbewegung von 1967/1968, die Willi Schmidt überrollen und ins Abseits schieben sollte, ist auf inselhaft-elitäre Weise vorweggenommen.

- Der Blick auf die Kritik bringt aber doch eine Sonderbarkeit: "Die Inszenierung von Willi Schmidt hellte die Atmosphäre auf. Er entwarf durchsichtige, fast preußisch klarlinige Dekorationen. Er straffte und konzentrierte. Aber selbst seinen klugen Händen entzog sich dieses Stück (!), das vielleicht - vielleicht! - nur auch ein Spökenkieker wie Jürgen Fehling für die Bühne retten könnte."

(Heinz Ritter, Der Abend, 17.12.1957)

Es ist auffällig und sonderbar, daß Willi Schmidt hier, zu Beginn seines neuen künstlerischen Abschnitts, noch einmal wieder mit seinem Lehrmeister Fehling konfrontiert wird, der ihm quasi hier wieder vor die Nase gesetzt wird. Und zwar aus inhaltlichen Gründen: Gerade der IV. Akt, die Spießer gegenübergestellt dem empfindsameren jungen Menschen, der sich nun als Dichter versuchen will, erinnert an Barlachs "Der arme Vetter", man kann an die Verspottung Ivers denken, und: auch Barlachs Iver endet durch Selbstmord. Fehling war besonders berühmt als Barlach-Regisseur. Und wenn er hier als "Spökenkieker" bezeichnet wurde, dann weist das genau auf das hin, was Willi Schmidts Inszenierung in den Augen Heinz Ritters nicht genug geboten hatte: nämlich die Sichtbarmachung einer aufgefächerteren Atmosphäre um Chatterton herum, geboten durch verschiedenartige, skurrile, auch verquere, verschrobene Typen, voller Borniertheit auch, aber eben nicht so über e i n e n Kamm geschoren, wie es Willi Schmidts eigener Schilderung seiner Inszenierung nach zu entnehmen war. - Es bestätigt das Unbehagen, daß das "Höllengelächter" beim nach-geborenen Leser hervorgerufen hat. - Fehling stand offenbar in den Köpfen noch zur Verfügung - von seiner Belastbarkeit tat er es nicht mehr. Seine letzte Inszenierung, nicht nur in Berlin, sondern überhaupt, Schillers "Maria Stuart", 1952 im Schillertheater, war schon fünf Jahre her. - Heinz Ritter, später ein begeisterter Willi Schmidt -, ja, fast schon Apologet, stellte hier noch das 'Preußisch-Klarlinige' in Dekoration und Dramaturgie dem spökenkiekerischen Ungefähr gegenüber. - Sehr lehrreich wäre es, sowohl Willi Schmidts wie auch Fehlings Inszenierung dieses Stückes jeweils als Aufzeichnung einander gegenüber stellen zu können; es existiert aber nur ein kurzer Hörmitschnitt von Willi Schmidts eigener Inszenierung. (Vgl. Werkkatalog.) ---
Immerhin ging der Erfolg der Aufführung Willi Schmidts doch über einen Achtungserfolg hinaus; so daß es etwas verwundert, daß THOMAS CHATTERTON nur 17x gespielt wurde: "Es tut uns leid, daß Ihr Vater noch nicht soweit wiederhergestellt ist, daß er die Reise nach Berlin unternehmen kann. (...) Vielleicht bereitet es ihm Freude, wenn Sie ihm mitteilen, daß bei den Wiederholungsvorstellungen bis jetzt jedesmal zehn Vorhänge am Schluß erzielt worden sind, und das ist, nach unseren Erfahrungen, im Schloßpark-Theater eine sehr hohe Zahl."

(Albert Beßler - Signe Jahnn, 13.1.1958//292)

r). DAS EI (21.2.1958/ 43.// 106x)

"Schmidt bleibt immer deutlich in der leichten Verzerrung. Er läßt alle Tricks springen. Er bedient sich der Pantomime, der überraschenden Blackout-Technik, er stellt hinreißende Sketches und gibt jedem der dreißig großen Kleindarsteller genau die Tonart, den Typ und den Umriß, der am Platze ist. Schmidts beste Inszenierung seit langem."

(Friedrich Luft, Die Welt, 24.2.1958)

"Willi Schmidt (...) bewies eine Meisterlichkeit in der Spielführung und eine bühnenbildnerische Phantasie, die an die großen Zeiten in der Schumannstraße denken ließen."

(Georg Zivier, Berliner Morgenpost, 23.2.1958)
"Schumannstraße" - das heißt vor allem die Zeiten Max Reinhardts, und ist damit eins der höchsten Lobe, das ein Kritiker in Berlin nach dem Krieg zu verteilen hatte.

"(...) wird die Aufführung im Schloßpark-Theater zum inszenatorischen Meisterstück. Selbst die Versatzstücke spielen mit. (...) Schmidt hat die immanente Grazie herausgespürt, die hinter allen Sophismen versteckte zarte seelische Beschwingtheit (...) Man ist aus dem Häuschen."

(Fritz Schwiefert, Tagesspiegel, 28.2.1958)

"Alte, 20er-Jahre-Theater-Hasen waren sich einig: mit dieser Aufführung unter Willi Schmidts Regie, mit Klaus Kammer als Hauptdarsteller, war der Anschluß an jene berühmten Berliner Zeiten gefunden worden."

(Dora Fehling, Telegraf, 23.2.1958)

Dieses Lob überwiegt noch den Vergleich mit Max Reinhardt: Willi Schmidts formuliertes Ziel ist es immer gewesen, an den Humanismus der Vor-Hitler-Zeit, wie er ihn kennengelernt hatte, wieder anzuknüpfen; das war eine Form, die Entbehrungen und Schmähungen jener Jahre zu überwinden und ungeschehen zu machen: Hier, jetzt geht dieser Wunsch in Erfüllung. Und auch hier wird noch einmal deutlich, daß diese Zeit des Dritten Reiches für Willi Schmidt - trotz Staatstheater - eine Zeit der Enge gewesen ist; an die Vor-Hitler-Zeit wollte er anknüpfen und nie, das fällt auf, an die Zeit des Staatstheaters; das kam erst, als er dem Theater nach 1967/68 zunehmend entfremdet war.

- Dieser Umstand relativiert auch deutlich das Bemühen Franz Willes, Willi Schmidt zum Nazi-Profiteur auf Kosten Fritz Kortners zu machen, wie es in seinem Essay "Dem Guten, Wahren, Schönen" in "Das Bühnenwerk" ((Edition Hentrich, 1990)) geschehen ist. - Es zeigt sich vielmehr eine Parallele, wenn auch Kortners Nöte, Demütigungen und Entbehrungen, nachzulesen in Klaus Völkers Buch "Fritz Kortner/ Schauspieler und Regisseur" ((Edition Hentrich, 1987; 122 ff.)), mit denen Willi Schmidts keineswegs gleichzusetzen sind.
- Und es zeigt sich noch eine weitere Parallele: Beide, Kortner wie Willi Schmidt erhielten ihre wesentliche Information für die Zukunft während dieser Zeit; Fritz Kortner durch die Entwürdigungen des Exils, worin dann der wesentliche Ansatz und Impetus seiner Regisseurstätigkeit lag, die durch diesen Impetus, durch diese Information überhaupt eine Botschaft bekam, die ihr sonst gefehlt haben würde ((frühe Filmregien Kortners, beispielsweise in "Der brave Sünder" von 1931 können das belegen)); Willi Schmidt aber durch das Staatstheater und dort vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Jürgen Fehling, deren Anfang schon vor 1933, nämlich im September 1930 anläßlich von 'Nora', begann. Insofern geht hier das von Willi Schmidt angestrebte Theater der 20er Jahre mit dem Staatstheater während des Dritten Reiches eine sich überschneidende und ergänzende Verbindung ein.

s). DIE IRRE VON CHAILLOT (31.5.1959/ 48.//-)

Die 'Irre' ist eine alte Frau, die es zusammen mit drei ebenso alten Freundinnen schafft, ein

Geschäftskonsortium, das jene Gegend von Paris aus Profitgründen ausbeuten will, in ernsthafte Schwierigkeiten zu bringen.
Willi Schmidt hat einige Überredungskünste angewandt, Martin Held für die Rolle des Präsidenten dieser Gesellschaft bekommen. Willi Schmidts Plan sah vor, bereits im letzten Abschnitt wurde darüber unter dem Aspekt der Ironie gehandelt, Held gleichzeitig auch den Ärmsten der Armen, den Lumpensammler spielen zu lassen. Denn Willi Schmidt schwebte eine mehrfache Doppelbödigkeit vor: Ein 'Sichtbarmachen von Schein und Wirklichkeit' hatte er schon vielfach im Bühnenbild verwirklicht: genannt ist bereits HANNELES HIMMELFAHRT ((DT, 30.11.1937)); erinnert wird auch an die Unfall-Traum-Sequenz in DIE FRAU NACH Maß ((Theater i. d. Saarlandstraße, 17.9.1938)) und nicht zuletzt an den THOMAS CHATTERTON; - nun aber wollte Willi Schmidt diese Sichtbarmachung durch den Schauspieler erreichen:

"Schmidts Inszenierung vollzieht sich auf zwei Ebenen. (...) Bei dieser Methode gewinnt der Moralist Giraudoux erheblich, ohne daß der Poet Giraudoux das mindeste verlöre. Eklatantestes Beispiel für Schmidts Interpretation: Er läßt den Präsidenten von demselben Schauspieler spielen wie den Lumpensammler. Nicht etwa nur deshalb, weil nach der Dialektik, auch nach der des Poetischen, das Extrem-Böse (der Präsident) auf der Klimax in das Extrem-Gute (der Lumpensammler) umkippt; sondern auch weil (...) die Besten von den Guten die ausgezeichnetsten Vertreter des Bösen sind."

(Walther Karsch, Tagesspiegel, 2.6.1959)

Auf dem Foto, das die Kritik beigibt, sieht man Martin Held in Aktion. Das Foto scheint aber eher für Spiellaune als für große Schauspielkunst zu sprechen, wenn man ehrlich ist. Es wirkt etwas übertrieben, dadurch grob; aber es m u ß nicht repräsentativ sein.

Willi Schmidt schreibt jedenfalls noch 25 Jahre später begeistert von dieser Kombination: "(...) In einer Szene des zweiten Aktes werden nämlich diese beiden ganz gegensätzlichen Personen identisch, wenn der Lumpensammler von seinen Gefährten, armen Pennern gleich ihm, aufgefordert wird, zum allgemeinen Jux den großkopfeten Boß und Manager des Öl-Konzerns zu mimen. Als ich dich mit meinem Plan vertraut gemacht hatte, war man auf beinahe erschrockenes Zögern gestoßen: du scheutest vor dieser Aufgabe zurück, vor einem Doppelportrait, das dich von Szene zu Szene zu beständigem Kostümwechsel zwang und dich nicht von der Bühne ließ.
(...) Ich weiß nicht mehr, mit welchen Worten es mir gelang, dich anderen Sinns zu machen, will sagen, deine komödiantische Lust an diesen Verwandlungen zu wecken: in deiner Erinnerung ist aufbewahrt, ich hätte es sehr listig angestellt.
(...) Der Clochard, ein Experte des Abfalls, erkennt die Gefahren einer Zivilisation, die bedenkenlos Naturgesetze mißachtet, um sich an den Gütern der Erde zu bereichern. Er versieht diese Beobachtungen mit naiven Kommentaren, die dennoch der Weisheit nicht entbehren, indeß der Präsident und Top-Manager an rücksichtslosem Zynismus, was die effektive Nutzbarmachung der Bodenschätze betrifft, nicht zu überbieten ist. Wie du diese beiden gegensätzlichen Charaktere, die man geradezu als 'Archetypen' bezeichnen könnte, auseinandergehalten und zugleich in dir vereint hast, das wird immer zu den Höhepunkten der Schauspielkunst gezählt werden können. Mit dem Kostümwechsel war es ja nicht getan (...) Die Haltung, die Gangart, die Gestik, ja auch die Sprechweise mußten so verschieden wie möglich sein (...) das geriet selbst mir immer wieder zur Verblüffung.
(...)
Ein geradezu perfides Doppelspiel fand statt, denn du solltest nun den Präsidenten, dessen Wesen du vorher so evident hattest werden lassen, als Rolle, nämlich in der Version des Lumpensammlers, vorführen. Das hieß aber, daß du die skrupellose Profitgier dieses Syndikatchefs bis in dessen Diktion und jede beredte Attitüde nachzuahmen hattest (...) Man wird einräumen, darin sei ein Kabinettstück der Verwandlungskünste verborgen, nämlich innerhalb einer Doppelrolle aufgefordert zu sein, den einen der Charaktere, den man gerade eben vor Augen geführt, in der folgenden Szene als imaginäre Figur zu verfremden und gleichzeitig in seiner Quintessenz sichtbar zu machen. (...) Welcher Nuancierungskünste bedurfte es, um das Inbild skrupellos erworbenen Reichtums, das du selbst geschaffen hattest, mit kleinen ironischen Abwandlungen wieder zu zerstören. Gleichzeitig aber war der Versuchung zu widerstehen, etwa durch Karikierung die Gefährlichkeit des Präsidenten aufzuheben, die du ja im nächsten Augenblick wieder zu präsentieren hattest. Das aber geriet zum Hauptvergnügen des Zuschauers (...) Man muß schon über deine Eigenschaften als Schauspieler verfügen, um das so scheinbar mühelos zu leisten."

(WS, Martin Held oder Die Kunst des Schauspielers, in: Proszenium, Schillertheater, Berlin, 1985, o.S.)

Willi Schmidt hat noch im selben Jahr etwas ganz Ähnliches im Akademietheater, Wien, bei SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR herstellen lassen:

u). SECHS PERSONEN SUCHEN EINEN AUTOR (26.9.1959/ 50.// 35x)

"Faszinierend ist die von der Regie eingefügte Szene, in der der Theaterdirektor seinen Schauspielern etwas 'vorspielt'; wie (Attila) Hörbiger da zwischen der subjektiven Intensität der sechs Personen, die ihn vorher zeigten, und der völlig fremden, kontaktlosen Nachspielerei der 'Schauspieler' eine objektiv gültige, ins allgemeine gehobene Interpretation des Vorgangs 'hinlegt', das ist eine Meisterleistung, die denn auch mit frenetischem Sonderapplaus bedankt wurde. Hörbiger läßt die Grenzen von Sein und Schein, von Persönlichkeit und Rolle so unübertrefflich verschwimmen, daß er zum Zentrum des Abends wird."

(Dr. J., Das Kleine Volksblatt, 29.9.1959)

Kurz vor seiner Inszenierung der SECHS PERSONEN in Wien setzte Willi Schmidt zum ersten Mal AMPHITRYON 38 von Giraudoux in Szene:

v). AMPHITRYON 38 (9.9.1959/ 49.// -/ Wuppertal)

"Mit der Sicherheit eines äußerst sensiblen künstlerischen Geistes macht dieser ausgesprochene Giraudoux-Regisseur die Musik der dichterischen Sprache hörbar. Skeptische Melancholie verbindet sich hier mit dem Charme intellektuell geschliffener Dialektik. (...) Eine bezaubernde Alkmene ist Luitgard Im, eine Frau von zerbrechlicher Zartheit, voll zärtlicher Hingabe, mit dunklen Augen, die Tränen vergießen können, und die doch, selbst wenn es um Leben und Tod geht, in Treue beharren. Welche Wandlungsfähigkeit, wenn wir an ihre letzte Rolle (...) zurückdenken. Um sie als Zentralgestirn kreisen die beiden Männer (...) Jupiter (...) Amphitryon (...) ein gutes Paar, die Nuancen im Geistigen dezent variierend. Ein Paradestück Paula Denks Leda, naiv-animalisch und große Salondame zugleich, faszinierend in den leicht hingetupften Zwischentönen. Harald Leipnitz spielt den Götterboten Merkur als philosophischen Schelm, als kleinen Hallodri (...) Das alles spielt sich ab in Bühnenbildern von zartem Pastell, abgestimmt auf Giraudoux' leise Sprachmelodie, in Räumen, die von heiter verhangener Sonne erfüllt sind und im Hintergrund die Weite des Meeres ahnen lassen."

(Lg, General Anzeiger der Stadt Wuppertal, 10.9.1959)

- Luitgard Im war ein deutsches Gegenstück zu Audrey Hepburn.-
- Bühne und Regie geben eine vollkommene Einheit ab.

Im selben Jahr 1959 wird Willi Schmidt vom Institute For Advanced Studies In The Theatre Arts, kurz IASTA, als weltweit erster Regisseur überhaupt eingeladen. Seine Arbeit dort bleibt lange nachwirkend, wie man Briefen entnehmen kann. Aus Anlaß von Schillers 200. Geburtstag fällt die Wahl auf ein Stück dieses Autors; somit auch auf einen deutschen Regisseur. "Don Carlos" ist längere Zeit im Gespräch; schließlich entscheidet sich Willi Schmidt aber für "Kabale und Liebe" / LOVE AND INTRIGUE.

Zweifellos ist der Besuch in New York eine ganz besondere Auszeichnung für Willi Schmidt. Ein Höhepunkt; - noch nicht sein künstlerischer Höhepunkt, doch aber sehr nahe dabei. - Einem Artikel aus dem Vorfeld ist zu entnehmen: "Seit langem wird in den Vereinigten Staaten um ein von der Bundesregierung finanziertes 'National Theatre' gerungen. Aber (...) Dafür ist im vergangenen Jahr ein 'Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts' begründet worden, das seinen Sitz in New York hat. Seine Leiter sind Dr. John J. Mitchell und Miriam Pitcairn Mitchell, die beide schon lange im Dienste der Idee eines internationalen Theateraustausches stehen. John Mitchell war amerikanischer Deligierter bei der UNESCO, und Miriam Mitchell gehört zu den Gründern des American Shakespeare Festival Theatre in Stratford (Conneticut). Weitere Verwaltungsmitglieder der IASTA sind der Dramatiker William Inge, ferner John F. Wharton, ein Direktor der Playwright's Company, und Rosamund Gilder, Vizepräsidentin des

Inter-national Theatre Institute. Die Idee, eine Art Hochschule zum Studium des internationalen Theaters aufzubauen, kam dem Ehepaar Mitchell nach einer Weltreise (...) Das neue Institut, das, aus privaten Geldmitteln unterhalten, keinerlei Gewinnabsichten hat, wird in diesem Jahr ein Frühlingssemester von Januar bis Mai und ein Wintersemester von Oktober bis Dezember haben. Als erster Gast wird der deutsche Regisseur Willi Schmidt Schillers 'Kabale und Liebe' inszenieren; amerikanische Schauspieler, Regisseure, Schriftsteller und Bühnenbildner haben Gelegen- heit, sämtlichen Proben beizuwohnen. Auf Schmidt wird dann John Meyer von der Comédie Francaise folgen, der Molières 'Misanthrope' inszenieren wird, und den Beschluß bildet eine Inszenierung von Tschechows 'Onkel Wanja' durch Yuri Zavadski, den Direktor des Mossowiet-Theaters in Moskau. Die Herbstsaison ist asiatischer Kunst gewidmet. (...) Nach den großen Erfolgen, die im Vorjahr eine Aufführung der 'Maria Stuart' sowohl in New York wie an der Westküste hatte, wäre es zu wünschen, wenn 'Kabale und Liebe' nicht im begrenzten Raum einer akademischen Versuchsbühne steckenbliebe (...)"

(Manfred George, Tagesspielgel, 12.2.1960)

Es handelt sich also sozusagen um eine luxuriöse theatralische Privat-Kunstsammlung; man 'kauft' hier Inszenierungen, wobei man davon ausgeht, daß ein deutscher Regisseur besonders gut das Stück eines deutschen Autors, ein Regisseur der Comédie Francaise besonders gut einen Molière, ein Russe besonders gut einen Tschechow inszenieren kann usw. Vorstellungen wie 'Werktreue' oder 'Authenti- zität' spielen da in die Überlegungen mit hinein. Dazu gibt es einen starken pädagogisch-wissen- schaftlichen Charakter des Unternehmens, das Wort 'studies' kommt nicht von ungefähr, das sich somit als sehr amerikanisch ausweist.

Ein anderer Artikel, der Willi Schmidts Arbeit in New York vor der Premiere von LOVE AND INTRIGUE im Vorfeld begleitete, stammt von Kurt Pinthus, der bereits in den 20er Jahren ein bekannter Kritiker war. Er schrieb von 1922 Theater- und seit 1930 auch Filmkritiken im "8 Uhr-Abendblatt"; bis 1933. Er arbeitete dann für die jüdische "C.V.-Zeitung", das "Gemeindeblatt" und die "Jüdische Rundschau"; 1937 emigrierte Kurt Pinthus in die USA. Er war dort u.a. für die deutschsprachige Wochenzeitung "Aufbau" tätig. Auch dieser Artikel erschien im "Aufbau":

"Ganz stillschweigend, aus privaten Mitteln, wurde als Gegenstück zu dem weltberühmten 'Institute for Advanced Studies' für Naturwissenschaften und Geistesgeschichte in Princeton, jetzt in New York ein 'Institute for Advanced Studies in Theatre Arts' eröffnet.
Es ist nur 'Professionals' zugänglich (...) Schmidt nennt als seine Lieblingsinszenierungen Stücke von Molière und Giraudoux, Kafkas 'Prozess', H. H. Jahnns 'Thomas Chatterton', 'Die Räuber', 'König Ödipus', Shaws 'Kaiser von Amerika"' ((Premiere: 23.12.1958 im Renaissancetheater)) "und die hier noch unbekannte französische Komödie 'Das Ei'.
Willi Schmidt ist ein sehr guter, entschiedener Sprecher, der bekennt, dass es sein höchstes Bestreben ist, die Bemühungen der grossen Regisseure vor Hitler: Reinhardt, Jessner, Martin, Fehling (!), Berger weiterzuführen; von den jetzt Tätigen bewundert er am meisten die Universalität und Theatrikalität von Gustav (sic!) Gründgens. Seine Überzeugung ist, dass heutzutage, in der Periode der Konformität, das Theater die einzige Stätte ist, wo der 'freispielende Mensch' sich noch zeigen kann. (...) Aus seiner Überzeugung (...) wendet er sich, wie gegen die 'Method"' ((das ist die durch Lee Strasberg adaptierte und weiterentwickelte Inszenierungsweise Stanislawskis)) "auch gegen das episch-didaktische Theater Brechts (nicht gegen Brecht als sprachliches und dichterisches Genie), weil es 'schreckliche Simplifikationen' in Lehre und Darstellung mit sich bringt." ((Es bestätigen sich hier Willi Schmidts Ausführungen über das 'Poetische Theater', in denen er sich ebenfalls deutlich gegen Brecht stellte - oder stellen wird, denn diese Veranstaltung fand erst 8 Jahre später statt.)) "(...) Auf die Frage, warum das Theater in Deutschland seit Kriegsende in fünfzehn Jahren keinen einzigen nennenswerten Dramatiker hervorgebracht hat, antwortet Schmidt: dies sei eben eine Folge der Konformität; Länder, in denen Kämpfe Für und Gegen ausgeschaltet seien, könnten keine bedeu- tenden Dramatiker hervorbringen. (...) Das jetzige Westdeutschland, in dem es allen Leuten so gut gehe, vermeide selbstgefällig und gewohnheitsmässig Konflikte (...)" ((Hier findet sich Willi Schmidts damalige Modernität, von der Barbara Bilabel berichtete, noch einmal bestätigt.)) "Zu einer letzten Frage: was Willi Schmidt über das gegenwärtige Theater in Deutschland denke, gibt er energisch seiner Meinung Ausdruck, dass das heutige deutsche Theater einen 'sehr hohen Standard' habe. Mit hervorragenden Schauspielern sähe man allenthalben ausgezeichnete Vorstellungen in guten Ensembles (...)"

(Kurt Pinthus, Aufbau, 19.2.1960)

Dieser "sehr hohe Standard" des westdeutschen Theaters wurde hier auch durch die gegebenen Kritikenauszüge deutlich.
Willi Schmidt spricht von dem Konformismus in Deutschland und der nur e i n e n Lebensausrichtung; der Lebensausrichtung der 'These', wenn man so will, die er durchschaut und ablehnt. - Leider offenbart Willi Schmidt in dem selben Gespräch, daß er so frei von aller Konformität auch nicht war, wenn man liest, wie er sich über seine Vergangenheit äußerte: "(...) Er war verlobt mit einer Halbjüdin, die er während der Nazizeit verborgen hielt, und mit der er seit Kriegsende sehr glücklich verheiratet ist."

(Kurt Pinthus, Aufbau, 19.2.1960)

Willi Schmidt versucht seine künstlerische Mission zu begünstigen, indem er sich als aktiven Widerstandskämpfer gegen die vergangene NS-Diktatur darstellt. Diese Darstellung ist eine Erfindung Willi Schmidts, sachlich unhaltbar. Die Herkunft seiner Ehefrau ist nicht Gegenstand dieser Untersuchung. Seine Frau war als Gaphikerin u.a. für die I.G.-Farben tätig und half Willi Schmidt - noch nach dem Krieg - mit seinen Figurinen. W e n n es ein Problem seit dem Machtwechsel von 1933 gab, dann - neben allen psychologischen und gesellschaftlichen Veränderungen - ein wirtschaftliches, denn ihr Vater, der Landgerichtsdirektor Ziel, der noch den Regierungstruppen, die kurz nach dem 1. Weltkrieg Unruhen in der Bevölkerung niederwerfen sollten, die Einquartierung ins Landgerichtsgebäude verweigerte, um die Unabhängigkeit der Justiz nicht zu verwischen, ein mutiger Schritt, und später Abgeordneter der DDP war, wurde 1933 seines Amtes enthoben, hatte fortan von einer bescheidenen Rente zu leben. - Weshalb Willi Schmidt hier die Vergangenheit manipuliert, muß man wohl leider mit 'aus taktischen Gründen' angeben, aus einer Erwartungshaltung gegenüber seinem Gastgeberland oder auch nur Kurt Pinthus gegenüber, die selbst fast schon wieder, in der Umkehrung, einen antisemitischen Zug trägt, den Willi Schmidt nicht nötig gehabt haben sollte.

- Zurück aus New York tat sich Willi Schmidt zunächst nicht leicht. Das ist nicht überraschend, denn Urlaub und Gast-Sein ist immer etwas besonderes. Man kann auch hier noch eine Erweiterung des Spannungsverhältnisses zwischen realer und 'anderer' Wirklichkeit feststellen, indem diese 'andere' Wirklichkeit zeitweilig nun New York zugeteilt wurde, die künstlerische Wirklichkeit Berlins Willi Schmidt aber nur noch als 'alltägliche Wirklichkeit' galt.

Im Januar 1961 hatte in Berlin BECKET ODER DIE EHRE GOTTES Premiere; Ende des Jahres AMPHITRYON 38; ebenfalls ausnahmslos erfolgreich. 1962 inszenierte Willi Schmidt in Hamburg bei Gründgens OTHELLO; weil Gründgens dem Schauspieler Will Quadflieg eine große Rolle bieten mußte. Da Antje Weisgerber bereits als zu alt für die Desdemona angesehen wurde, spielte die zarte, feine, zauberische, vielleicht in der Wirkung etwas kostbare, fast altjüngferliche Angela Schmid diese Rolle, die später zum engeren Kreis von erstklassigen Noelte-Schauspielern gehörte. Willi Schmidt setzte Angela Schmid gegen Quadflieg durch und beharrte auf ihr, als Quadflieg sie auf den Proben ausgetauscht sehen wollte.

(Gespräch mit WM am 26.1.1997)

Es folgte eine Neu-Inszenierung von Hauptmanns DIE RATTEN am Burgtheater; schließlich Ende September EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE und IN DER STRAFKOLONIE und zwei Monate später CLAVIGO. Damit hatte Willi Schmidt seinen Höhepunkt erreicht. Der Schritt weiter ist dann, wie aus einem sehr interessanten Gespräch Heinz Ritters mit Willi Schmidt hervorgeht, nicht mehr möglich gewesen. - Genau genommen liegt der Bruch in der ansteigenden Karriere Willi Schmidts also h i e r - nicht erst 1969 oder 1971.

v). RASKOLNIKOFF (20.9.1960/ 54.// 50x)

"Keine leichte Sache, solch ein abstraktes, in seiner intellektuellen Ueberspitztheit irgendwie 'gläsernes' Stück stilgetreu zu inszenieren. (...) alles muß klar und behende, trocken und gewissermaßen skandiert an die Rampe kommen, ohne aufdringliche Kennzeichnung des Ambiente oder einer spezifischen Gefühlslage. (...) Noch selten hat man bei uns eine Inszenierung von derartiger Präzision gesehen. Was man sonst an manchen französischen Werkwiedergaben so rückhaltlos bewundert, hier wurde es zum Ereignis: eine Aufführung, für die alle, selbst die scheinbar belanglosesten 'Einsätze' wie

von einem unsichtbaren Dirigenten gegeben schienen. Alles stimmte einzigartig zusammen. Kein Bruch ließ sich erkennen (...) Asketische Bühnenbilder (ebenfalls von Willi Schmidt), die mehr die graphische Lineatur des Werkes hervorheben als die milieugemäße Schilderung der Schauplätze, eine effektvoll gelenkte Beleuchtung, eine nur als hintergründiges Gewittergrollen vernehmbare 'Geräuschkulisse' (Herbert Baumann), ein ohne Retardierungen durchgehaltener Spielrhythmus, eine ungemein intensive darstellerische Interpretation ergaben eine Gesamtwirkung von bezwingender Kompaktheit."

(-oe-, o.Z., Juni 1961/ Gastspiel am Zürcher Schauspielhaus im Anschluß an ein Gastspiel in Paris)

Das ist sie: die vollkommene, vollkommen funktionierende Bühnen-Maschine, Theater-Maschine, die Willi Schmidt vorgeschwebt hat, "zu deuten und auszulegen nach Gesetzen und Regeln des theatralischen Spiels, an die Zuschauende und Agierende auf die gleiche zwingende Weise gebunden sind (...)"

(WS, Die Aufgaben des Bühnenbildners, a.a.O., 258 f.)

Hier ist diese Maschine nicht nur perfekt funktionierend, sondern prall mit Leben gefüllt; mit dem Leben des Bühnenentwerfers, mit dem Leben des planenden Regisseurs, nicht zuletzt mit dem Leben der Schauspieler. - Später wird dieses Leben nicht mehr so prall sein, aber die Maschine noch sichtbar bleiben: Das wird viele Jahre nach dem 'Wechsel' der Fall sein, wenn es schon das 'krudere' Theater der 68er-Generation gibt.
Willi Schmidt wird immer ein präziser Handwerker bleiben, aber dann wird seine Kunst verstaubt sein, nicht mehr schwungvoll genug, wie in den meisten Rollen von FAST EIN POET (1985) - oder nur noch in der reduzierten Form Szenischer Lesungen herstellbar sein wie in MÖGLICHE BEGEGNUNG (1985), hier allerdings höchst impulsiv und belebt durch die schauspielerische Verve Ernst Schröders und Martin Helds, nicht zuletzt auch durch Heinz Rabe (als Faktotum), eine ganz und gar nicht-verstaubte Aufführung, oder SIEGFRIED (1988), die auch fast noch eine Theaterinszenierung war. - Die Bedeutung der Regieleistung im RASKOLNIKOFF wird schon allein durch die Ausführlichkeit der Besprechung erkennbar. Erkennbar auch durch das Zitat, das sich zu Anfang in diesem Kritiken-Ausschnitt verbirgt: "(...) hier wurde es zum Ereignis". Das verweist auf die letzten Verse des Faust II, bedeutet damit ein höchstes Lob. - ((gleichzeitig könnte man diese Verse lesen als abschließende Kritik Goethes über seine Faust-Dichtung selbst und damit als ein Gegenstück zur anfänglichen "Zueignung".)) -

"Ein dramatisches Abenteuer des Intellekts. (...) Kammer, zuletzt oft in die Bahn der geistigen Halbstarken à la Félicien Marceau oder Osborne gedrängt, entwickelt hier sein großes Talent, Gedankengänge auf der Bühne plastisch zu machen. Was er denkt, wird sozusagen handgreiflich. (...) Ein Abend großer Regie- und Schauspielkunst (...)"

(Walther Karsch, Der Tagesspiegel, 21.9.1960)

Es ist auffällig, daß Walther Karsch hier von DAS EI abrückt. - Das Stück hatte zweieinhalb Jahre früher Premiere; die Inszenierung wurde im Tagesspiegel sehr gelobt - allerdings nicht von Karsch, sondern von Fritz Schwiefert.

"Regisseur Willi Schmidt war dem Autor ein Mitdichter, ein bohrender Psychiater im Erhellen der Herzkammern Raskolnikoffs. Ungemein subtil die Szenen, wie im Röntgenschirm durchsichtig."

(Hermann Wanderscheck, Hamburger Abendblatt, 22.9.1960)

Das ist eine Metapher für die Transparenz, mit der Willi Schmidt nun auch inszenieren kann.

"Sein Szenenbild bleibt vorsätzlich karg, schnell verwandelbar, käfigartig mit nur seltener Tiefe. (...) Ein faszinierender Abend. Willi Schmidts musisches Reißbrettsystem der Regie zahlt sich voll aus. Wir haben, wenn auch aus zweiter Hand, plötzlich das spielbare Theaterstück eines deutschen Autors. (...)"

(Friedrich Luft, Die Welt, 23.9.1960)

Hier, so scheint es, überwiegt nun die Tätigkeit des Regisseurs die des Bühnenbildners; der schafft nur noch ein karges, gerade noch notwendiges Szenarium; die Arbeit mit den Schauspielern, der perfekte dramaturgische Spiel-Ablauf scheinen im Vordergrund zu stehen. "Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes" ist längst gelöst und keine große Anforderung mehr.

Auch an der UA des Montherlant-Stücks DER KARDINAL VON SPANIEN läßt sich die Begabung Willi Schmidts erkennen, ein Stück dramaturgisch und inszenatorisch in seiner Wertigkeit zu erhöhen:

w). DER KARDIANAL VON SPANIEN (15.12.1960/ 55.// 19x)

"Regisseur Willi Schmidt verstand es, durch Beschleunigung und Verzögerung mehr Spannung und Theaterwirksamkeit dem in traditionelle Form gegossenen Dreiakter abzugewinnen, als in Montherlants Handlungsgerüst enthalten ist."

(Irene-Marianne Kinne, Telegraf, 3.1.1961)

"Erstaunlich, wie der Regisseur Willi Schmidt dieses dürftige dramatische Gerippe in den reichen Faltenwurf einer stellenweise unerhört kühnen Inszenierung zu kleiden versteht. Da wächst aus den Stellungen und den Gängen der Schauspieler, ja, sogar aus ihren Kostümen (wie das ausgezeichnete Bühnenbild ebenfalls von Herrn Schmidt) manchmal mehr Spannung als aus dem, was sie da sagen. (...) Die heißen Leidenschaften der Gefühle darzustellen, ist Willi Schmidts Sache nicht, das zeigte er im Vorjahr bei Pirandello - die kalten Leidenschaften des Geistes inszeniert er hingegen mit Brillanz."

(Peter Weiser, Kurier, 16.12.1960)

Und noch ein dritter Kritiker soll hier zu Worte kommen, denn er bietet einen wesentlichen, an die Molière- Inszenierungen Willi Schmidts erinnernden Schlüssel für DER KARDINAL VON SPANIEN an:

"Die Inszenierung eines so gut wie handlungslosen Stückes ist eine wenig dankbare Aufgabe. Willi Schmidt löste sie geschickt: er machte sich die im spanischen Milieu liegenden zeremoniellen Elemente zunutze, um auf der Bühne stilgemäß Bewegtheit zu schaffen."

(Zeno Liebl, Stuttgarter Zeitung, 17.12.1960)

x). AMPHITRYON 38 (17.11.1961/ -57./ 93x)

"(...) welche Modernität des Inszenators Schmidt, die Begegnung Jupiter - Alkmene als Radio-Show für die Thebaner aufzuziehen!"

(Ilse Urbach, Der Kurier, 18.11.1961)

"Welch ein Stück, welch ein Regisseur, welch ein Ensemble! (...) Willi Schmidt (...) indem er den Text (...) in makelloser melodischer Reinheit und in vielfältig abgestuftem Rhythmus zum Klingen bringt, so daß er klar wird und an den Schliff-Flächen funkelnd wie Kristall. (...) führt er sein Ensemble (...) in mimisch und gestisch präzis abgezirkelter, im Tempo exakt berechneter Harmonie zum Dialog. (...) Der Beifall und die Bravorufe wollten, so schien es, kein Ende nehmen (...)"

(Günther Grack, Der Tagesspiegel, 19.11.1961)

Der Erfolg der Inszenierung war so groß, daß nun gar Beteuerungen ergehen, auf diesen Regisseur schon seit langem gesetzt zu haben:

"Wir haben diesem klugen, sensiblen und zurückhaltenden Regisseur schon immer Kränze gewunden. Er ist mit seinem hohen Kunstverstand in der deutschen Theaterlandschaft einer der größten. Sein Name braucht gar nicht auf dem Zettel zu stehen - die Handschrift ist unverkennbar. Willi Schmidt komponiert eine Atmosphäre klarer, französischer Geistigkeit. Nicht den Augenblick läßt er den Geruch eines zweideutigen Parfüms aufkommen, wie es minderen Regisseuren hier wohl unterlaufen könnte."

Das ist noch einmal ein Beleg für den Umstand, der von anderen Kritikern häufig als inszenatorische Noblesse bezeichnet worden ist.

Weiter: "Ernste Grazie - das ist das Wort, das man dieser Inszenierung aus Giraudouxschem Geist mitgeben möchte. Auch die Darsteller scheinen unter Willi Schmidts inspirierten Händen zu wachsen."

(Heinz Ritter, Der Abend, 18.11.1961)

y). DIE RATTEN (25.5.1962/ 59.// 14x)

Ein halbes Jahr später inszenierte Willi Schmidt DIE RATTEN. Es war seine dritte Inszenierung dieses Stückes: 1946 in Berlin, 1960 in Recklinghausen, nun, 1962, am Burgtheater, Wien. 1953 hatte er noch Günther Lüders, dem besonderen Schauspieler, und späteren Schauspieldirektor am Staatstheater Stuttgart, das Bühnenbild für dessen Inszenierung in Düsseldorf bei Gründgens entworfen. - Willi Schmidt kannte das Stück und seine inszenatorischen Möglichkeiten also sehr gut, als er es nun zum 3. Male in Wien inszenierte; vielleicht zu gut, wie man aus der Kritik entnehmen könnte:

"Willi Schmidt hat auf diese Schockwirkung hin inszeniert. Er erreicht damit Augenblicke großer Intensität, aber er putscht die Szenen und die Schauspieler in einem Maße auf, daß der Scheitelpunkt schon wieder überschritten und die Wirkung vermindert, anstatt gesteigert wird."

(Hans Heinz Hahnl, Arbeiterzeitung, 27.5.1962)

Es setzt sich hier also fort, was schon - mit ungutem Gefühl (durch die Radio-Show) - bei AMPHITRYON 38 (II) beobachtet worden war: dort befand sich Willi Schmidts Inszenierungsarbeit auf ihrem Höhe- und gleichzeitig schon Wendepunkt; hier nun wirkt es, als sei dieser Höhepunkt bereits überschritten worden.

- Und doch gelingen jetzt noch zwei großartige Arbeiten: EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE , ((26.9.1962)), die Solo-Nummer für Klaus Kammer,
- und CLAVIGO ((17.11.1962)).

z). CLAVIGO (17.11.1962/ 61.// 63x)

Heinz Ritter gibt seiner Kritik gleich drei Überschriften:

Ober-Überschrift: NICHT NUR TEENAGER WAREN BEGEISTERT: GOETHE IN STEGLITZ

Haupt-Überschrift: LIEBESDIENST AN CLAVIGO

Unter-Überschrift: JUBEL IM SCHLOßPARK-THEATER: WILLI SCHMIDT MACHTE GOETHES JUGENDWERK SPIELBAR.

"Vor einigen Tagen haben wir mit Barlog wegen einer unterbesetzten 'Ratten'-Aufführung gerechtet. Jetzt entluden sich die Kräfte seines Ensembles in einem Klassiker, über den man immer nur mit einem Lächeln zu sprechen geneigt ist. Willi Schmidt machte im Schloßpark-Theater in einer intelligenten, ungemein musikalischen Einrichtung Goethes 'Clavigo' spielbar. Klaus Kammer, Erich Schellow und Dieter Ranspach waren ein faszinierendes männliches Dreigestirn."

- So weit der fett-gedruckte Einleitungsabschnitt.

"Willi Schmidt hat zuerst einmal klug gestrafft und gestrichen. (...) Er geht mit einem modernen Touch an die Vorlage heran. Er rückt den 'Clavigo' in die Nähe eines intimen Salonstücks. (...) Die Dialoge federn, als seien sie auf Pointe geschrieben. Er setzt Pausen und Kontrapunkte. Er eliminiert das Pathos. Er geht nur selten, aber dann mit gesammelter Kraft in den Ausbruch. Er hält die Spannung so, daß selbst das Novemberhüsteln im Parkett nicht laut wird. (...) Am Ende gab es endlosen donnernden Applaus. Das junge Volk hing in vollen Trauben an den Parkettseiten. (...) Steglitz hat einen Klassiker, der stärker ist, als er im Buche steht."

(Heinz Ritter, Der Abend, 19.11.1962)

"Es ist das Verdienst von Willi Schmidt, dieses äußerst sensiblen und besessenen Regisseurs, daß er in dieser 'Nebenarbeit' des jungen Goethe den klassistischen ((sic)) Stuck abgeklopft und alle Schauspieler so geführt hat (...) daß man jetzt wieder unmittelbar angesprochen wird (...) Was wir hier erleben, ist Theater in edler Vollendung, in dem sich auch jene Darsteller bewähren können, die vom Autor eigentlich vernachlässigt wurden."

(Werner Fiedler, Der Tag, 20.11.1962)

"Stuck abgeklopft" ist hier ganz positiv gemeint, nämlich so, daß man jetzt wieder ganz direkt an den Figuren dran war, unverstellt durch Bildungsballast. Sonst war "Stuck abgeklopft" eine damals alltägliche Erfahrung der Berliner - an ihren Wohnhäusern. Der Senat zahlte sogar Prämien darauf, wenn ein Hausbesitzer seine historistische Fassade abschlagen und nur noch rauh verputzen ließ. Zu Enthistorisieren lag also damals im allgemeinen Trend. Erst 1964 erschien Wolf-Jobst Siedlers berühmt gewordenes Foto-Buch "Die gemordete Stadt". - Und erst weitere 15-20 Jahre später kam es zu einer Restaurationswelle, wie sie im Zusammenhang mit Peter Steins "Drei Schwestern"-Inszenierung behandelt wurde.

"(...) hat es Willi Schmidt vermocht, in dem Werk des noch nicht Fünfundzwanzigjährigen bereits den Klassiker sichtbar zu machen. Seine Inszenierung (...) ist bis in die klug bemessenen Pausen, die raffiniert gegliederten Steigerungen von vollkommener Ausgewogenheit. Sie rehabilitiert damit das selten gespielte, bisher nicht eben hochgeschätzte Stück. Das tiefe Glücksgefühl (...) es entsteht hier im Angesicht der makellosen Form (...) der Regiekonzeption, die auf nüchterne Strenge aus ist, nicht auf romantisch-opernhaftes Pathos. (...) Der Beifall war immens, Bravorufe erschollen, unartikulierte Ovationen wurden laut, und Schmidt mußte sich mit Kammer, Schellow, Ranspach und den anderen immer wieder zeigen. Die letzten klatschten noch zwanzig Minuten nach dem Vorhangfall."

(Günther Grack, Der Tagesspiegel, 20.11.1962)

"Wie oft haben wir das Stück in den sentimentalen Abgrund rutschen gesehen, in larmoyante Pathetik. Wie man 'Clavigo' modern-klassisch in höchste tragische Wirkung bringen kann, bewies jetzt Willi Schmidt. So mag sich der junge Goethe seinen 'Clavigo' auf der Bühne erträumt haben! Kein pompös - wehleidiges Gefühlstheater, keine melodramatischen Bravourszenen, keine pathetischen Rhythmen, sondern Spiel einer 'modernen Anekdote' (...) Männerproblematik mit dem Flair der modernen Psychologie!"

(Hermann Wanderscheck, Frankfurter Abendpost, 27.11.1962)

Hier tritt in Willi Schmidts Inszenierung zu all der technischen Perfektion, die sich im AMPHITRYON 38 (II) schon selbst zu überschlagen drohte, zu überschlagen drohte durch kabarettistischen Übermut, ein Moment der Gefühlstiefe, die man Schwermut nennen könnte oder Phlegma. Von der Todesmetapher, die das Wort "Cocon" enthält, ist bereits in dem Abschnitt über Klaus Kammer gehandelt worden.

- CLAVIGO wie auch
- EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE werden im weiteren ebenso wie
- RASKOLNIKOFF noch einer detaillierten Aufführungsanalyse unterzogen werden.

Im Frühjahr 1963 inszeniert Willi Schmidt in Recklinghausen KABALE UND LIEBE, allerdings nicht mit der von ihm favorisierten Besetzung des Ferdinands mit Klaus Kammer, sondern mit dem Ersatz Helmut Griem - der schauspielerisch deutlich über einen Ersatz hinausgeht. Nochmals ein großer Erfolg.
Aus einem Interview mit Willi Schmidt geht sein Anliegen hervor, den Raum der 'Kunst-Welt' auszudehnen: Wie schon im CLAVIGO, ansatzweise bereits im THOMAS CHATTERTON, wird das Stück in seiner Inszenierung so nah wie möglich an die Gegenwart herangeschoben. Diese Behauptung wird aufrecht erhalten, o b w o h l Willi Schmidt über diesem Artikel notiert hat:

"'Einer der zehntausend Windhunde, die in den Zeitungen über mich schreiben,' - ohne auf meinen Wortlaut zu achten."

Das ist ein sinngemäßes Zitat aus Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE , den Willi Schmidt ein

halbes Jahr vorher so bravourös inszeniert hatte, ein Zeichen seiner Identifikation mit dem Text, - wie bereits in der Totenrede auf Klaus Kammer auffiel. - Der Satz heißt im Original: "Letzthin las ich in einem Aufsatz irgendeines der zehntausend Windhunde, die sich in den Zeitungen über mich auslassen: (...)"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, Fischer TB 1078, 1979; 148)

Aus diesem Interview läßt sich Folgendes herausziehen: "'Wir beginnen am Karfreitag um 10 Uhr mit der ersten Probe! Regiepult - zunächst überflüssig, denn ich werde oben auf der Bühne sein.' (...)
Nach seiner Regiekonzeption befragt, betonte der 'Theater-Professor', es komme ihm nicht darauf an, die Klassiker im althergebrachten Sinne zu interpretieren, sondern sie vielmehr neu zu sehen (...) sondern vielmehr den modernen Menschen herauszustellen (...) Diese Konzeption verlange auch von den Schauspielern eine besondere Einstellung. (...) Wir wollen kein historisches Trauerspiel bieten, sondern das Bewußtsein in den Menschen von heute wecken (...) In diesem Zusammenhang stellte der Ruhrfestspiel-Regisseur die durchaus aktuelle Frage: 'Was geht uns heute noch 'Kabale und Liebe' an?' (...) Schiller habe (...) geschrieben (...) einen Appell an die Vorurteilslosigkeit der Menschen überhaupt."

(tom., Westfälische Rundschau, Nr. 87, Ostern 1963)

Bereits in dem Abschnitt über 'Mut und Kühnheit' ist auf diese Inszenierung eingegangen worden, in der Willi Schmidt versucht hat, Ergebnisse seiner LOVE AND INTRIGUE - Inszenierung in New York für ein deutsches Publikum nutzbar zu machen, was vor allem auf eine weitgehende Enthistorisierung des Kostüms hinauslief. Darin vor allem lag die von Willi Schmidt angestrebte Enthistorisierung oder Aktualisierung.
Ein anderes Interview während der Ruhrfestspiele 1963 gibt noch einige Einblicke in die Arbeitsweise Willi Schmidts: "Während der Probenzeit ging jeder auf Zehenspitzen. Die Klausur von Recklinghausen ist ein Tabu. Von der Sekretärin bis zum Festspielleiter sprach man nur im Flüsterton (...) Man durfte ihm weder schreiben, noch ihn anrufen und ganz und gar nicht mit ihm sprechen. Er arbeitet wie ein Berserker, hieß es und: 'Er schläft keine Nacht. Er arbeitet 12 bis 18 Stunden. Er laugt sie alle aus.' Und doch schimpfte niemand. Jeder respektierte die eigenwillige Arbeit, die da entstand. (...) Er vertieft sich ganz in sein Thema. Er konzentriert sich auf einen Gedankengang. Und man kann sich schon vorstellen, daß dieser Asket über seiner Arbeit das Essen, das Trinken und das Schlafen vergißt. (...) Schmidts Klassiker-Inszenierungen haben einen neuen Stil kreiert. Kostüm und Dekor treten zurück zugunsten der plastischen Bewegung im Raum. Schmidt will weg vom Bildungstheater, weg vom Historismus. Er will die Allgemeingültigkeit eines Problems, seine Zeitlosigkeit darbieten. Er will die Kalkablagerungen vergangener Jahrhunderte hinwegfegen. Er will keine Arien und keine Oper.(!) Er will sich hart auf das Wesentliche konzentrieren und den Symbolgehalt herauskristallisieren."

(Hilde Bold, Ruhr-Nachrichten, Pfingsten 1963)

Es läßt sich feststellen: Nach dem großartigem Erfolg mit CLAVIGO hat Willi Schmidts Ansehen eine neue Stellung erreicht: Man betrachtet die Art seiner Inszenierungen, seine Bemühung, das gespielte Stück so nah wie möglich an die Gegenwart heranzurücken, jetzt als eine eigene Marke. - (Seine Arbeitetsmethode ist dabei selbst schon so etwas wie die Behauptung der 'anderen' Wirklichkeit.)

aa). JUDITH (14.10.1963/ 63./ -)

- Gerade im Hinblick auf Willi Schmidts Regie-Debakel mit Hebbels JUDITH, ein halbes Jahr später im Schillertheater, ist diese Hinwendung zum nur Kargen, Graphischen, Linearen und Abwendung von allem Pathetischen oder Opernhaften, die sich auch dann in seiner Opern-Inszenierung von Busonis ARLECCHINO und TURANDOT kundtun wird, (beide Opern wurden nur je 4x gespielt), von Bedeutung - gerade weil sie im Falle Hebbels zum grundsätzlichen Mißerfolg geführt hat.

Drei Wochen nach dieser mißlungenen Premiere führte Heinz Ritter, der, wie bei AMPHITRYON 38 (II) zu sehen war, längst ein begeisterter Kritiker Willi Schmidts geworden war, mit Willi Schmidt ein Gespräch in dessen Wohnung 'im Turm' am Breitenbachplatz, Berlin-Dahlem: "(...) Der Lärm des Tages dringt nur in leisen Wellen zu ihm empor. (...) Die selbstgewählte Distanz ist charakteristisch für eine

Persönlichkeit, die jede Art von Publicity scheut. (...) Der überschlanke Mann mit dem durchgeistigten Kopf spricht mit leiser, melodischer Stimme. Er zwingt zum Zuhören. Er schafft sofort eine Atmosphäre von Intensität. (...) Er filtert seine Argumente und Erzählungen mit Humor und Ironie. (...) Sein unaufdringlicher Charme wärmt und füllt den Raum. Immer wieder bricht im Gespräch der Regisseur durch. Mit ein paar Gesten beschreibt er eine Szene, spielt sie vor, bricht ab - man spürt die Suggestion, die von ihm auf die Schauspieler überspringen muß." Das Gespräch bietet noch Ergänzendes zu Willi Schmidts Theateranfängen in Berlin: "(...) versuchte er, in die Schauspielschule von Leopold Jessner einzudringen - und fiel bei der Aufnahmeprüfung durch. Er zog nach Paris, aber dort hatte man noch weniger auf ihn gewartet. An der Seine erhielt er eines Tages eine nachgeschickte Karte des Bühnenbildners Rochus Gliese, bei dem er sich um eine Assistentenstelle beworben hatte. Der Termin der Vorstellung war längst vorbei. Aber als Willi Schmidt einige Wochen später mit seinen Modellkästen bei ihm erschien, fiel der erlösende Satz: 'Versuchen wir's - Sie haben handwerkliches Geschick!' (...) Willi Schmidt nutzte die Chance. (...) Er schlurfte die Gesetze des Metiers sozusagen wie Muttermilch. (...)
Dieser noble Phantasiemensch ist ein äußerst behutsamer Schauspielführer. Jede Schmidt-Inszenierung kann man an ihrer unverwechselbaren Handschrift erkennen. (...) Er wird nie die kräftigen, sondern stets die pastellenen Töne bevorzugen und er wird die dialektische Spannung des Dialogs auf der Bühne wie ein Seismograph reflektieren. Er hat eine besondere Beziehung zum Französischen, zur poetischen und romanischen Ironie. (...) Eine andere Vorliebe gilt den Jugendwerken der Klassiker. Die oft ungeordneten Szenen reizen seinen ordnenden Intellekt. Die 'Clavigo'-Inszenierung war die Wiederentdeckung, die moderne Nutzbarmachung eines verachteten Literaturreißers. Seine vielfältigen Versuche, die Klassiker neu zu erklären, scheiterten dagegen an Hebbels 'Judith'. Er hat sich selbst eingehend geprüft, warum die Aufführung mißlungen ist. Er hat keine genaue Antwort gefunden. Aber er weiß, es war objektiv sein Fehler. Vielleicht wäre dieses 'in Furor gelaichte Jugendwerk' angekommen, wenn er es mit Furor über die Rampe geschleudert hätte. Aber es widersetzte sich seiner analytischen Inszenierung. Willi Schmidt kann es nur so erklären, daß der Autor Hebbel eine andere Handschrift besitzt als er und sie daher nicht zusammenkommen konnten. Er hat die Niederlage bei der Premiere gespürt - und gleich nach der Vorstellung in einer zusätzlichen Probe die Aufführung um eine wichtige Viertelstunde gekürzt."

Das entbehrt nicht einer gewissen Tragik, wie Willi Schmidt hier nachträglich noch, fast verzweifelt, versucht, den Mißerfolg in einen Erfolg umzuwenden. - Denn dieser Mißerfolg hat weitreichende Konsequenzen, wie man dem weiteren Gespräch entnehmen kann: "Willi Schmidt ist stets auf der Suche nach geistigem Neuland. Er möchte die alte Idee vom Gesamtkunstwerk verwirklichen. Sein interessantes Kafka-Experiment mit der 'Strafkolonie' war ein Anfang. Er ist Purist genug, um die ästhetischen Bedenken zu teilen. Aber warum, so sagt er, sollen wir als Gegengewicht zum Osten nicht auch einmal eine Art von 'westlichem Agitprop-Theater' machen.'"

Hier wird der Gegensatz u.a. zu Brecht noch einmal deutlich: ein 'westliches Agitprop-Theater' ist also ein Synonym für das 'Poetische Theater', das man ebenso als "Poetisches Agitprop-Theater" bezeichnen könnte. Der Ausdruck vom Agitprop-Theater, der auf das proletarisch-revolutionäre Theater nach dem Ersten Weltkrieg zurückgeht, also auf eine Theaterform, die eine deutliche politische Tendenz enthielt, auf ein kämpferisches Theater also, ist hier, am Höhepunkt von Willi Schmidts Theaterkarriere bezeichnend: seine Tendenz in der Kunst hatte jedoch das Ziel, den 'Bezirk der Kunst' möglichst auszudehnen. Das ist auch an Willi Schmidts Ideen zu erkennen, die auf einer Multiplizierung der Wirkung beruhen - wobei nicht übergangen werden soll, daß Simultanwirkungen der Konzentration entgegenarbeiten.

"Er möchte die Rampe auflösen und auf der Akademie-Bühne nach beiden Seiten spielen. Vielleicht schreibt er einmal nur für diesen Zweck ein eigenes Stück. Willi Schmidts Schauspieler ist Klaus Kammer. Mit ihm hat er einige der besten Inszenierungen erarbeitet, und er glaubt, daß er für das seltene Glück einer geistigen Identität besonders dankbar sein muß. Ihr Verständnis, so erzählt der Professor, sei auf der Probe oft fast wortlos. Auch der Außenstehende hat schon des öfteren verblüfft festgestellt, wie die Seelenverwandtschaft von Schauspieler und Regisseur auch die Ähnlichkeit der Physiognomie geprägt hat."
- Ähnliches hatte auch Karl Ernst Herrmann berichtet. - "Wir fragten ihn nach seinen Plänen. Professor Schmidt möchte als Regisseur eine längere Pause einlegen, um die Batterie aufzuladen. Er fühlt sich durch die drei Berufe, die er im Ein-Mann-Betrieb Tag für Tag auszufüllen hat, etwas überfordert. Man hat Verständnis für diese Einstellung - aber man bedauert sie auch aus der Perspektive des Berliner Theaterbesuchers. Denn eine der interessantesten Inszenierungen dieser Saison wird auf diese Weise vielleicht nicht verwirklicht werden können. Man hatte sich auf den angekündigten Büchner-Abend

mit 'Leonce und Lena' und 'Woyzeck' in der Besetzung (Horst) Bollmann, Kammer, (Heidemarie) Theobald und (Gisela) Stein gefreut. Schmidt hatte den frappierenden Plan, die beiden Fragmente simultan auf der großen Bühne des Schiller-Theaters vorzuführen. Er wollte die Durchführbarkeit des verwegenen Experiments in zehntägiger Probe testen - im negativen Fall hätte man die Stücke in konventioneller Reihenfolge immer noch spielen können. Aber er stieß mit seiner Absicht auf keine Gegenliebe bei der Intendanz. (...) bei aller Einsicht (...) solche Versuche gehören in das Klima einer Weltstadt."

Der Artikel gibt keine direkte Auskunft darüber, ob die mißlungene JUDITH-Premiere Auslöser für diese Reserviertheit der Intendanz, also Boleslaw Barlogs (und seines Chefdramaturgen Albert Besslers), ist; er erweckt aber den Eindruck, daß die Entscheidung darüber noch nicht definitiv sei, wenn er schließt: "Aber ob so oder so: Es wäre bedauerlich, wenn der interessante Büchner-Abend unter Willi Schmidt überhaupt nicht zustande käme. Wir hoffen auf Einigung."

(Heinz Ritter, Der Eremit vom Breitenbachplatz, in: Der Abend, 8.11.1963)

Es ist möglich, daß diese Darstellung Heinz Ritters, die Entscheidung sei noch nicht definitiv, ein journalistischer Schachzug ist, das schon Definitive noch einmal zur Wiedervorlage zu bringen; es scheint im übrigen die Ausführlichkeit und der Zeitpunkt dieses Artikels gewählt worden zu sein, nicht nur, um Willi Schmidt nach der JUDITH-Niederlage aufzubauen, sondern: wenn ihn aufzubauen, ihn zum Zwecke der Rettung des Büchner-Projektes aufzubauen. Also ein theaterpolitischer Artikel, wenn man so will; der Versuch der Einmischung in den Bereich der Intendanz. Immerhin war die Doppel-Inszenierung bereits in der Vorschau der Staatsbühnen auf die Spielzeit 1963/64 angekündigt worden. (!)

"Wir haben diesem klugen, sensiblen und zurückhaltenden Regisseur schon immer Kränze gewunden",

schrieb Heinz Ritter in seiner Kritik zum AMPHITRYON 38 (II) - so ist es auch hier. - Aber: Dieser Zuspruch hatte nicht die gewünschte Wirkung. Willi Schmidt hat sein Büchner-Projekt im Schillertheater nicht verwirklichen können. Sein Regie-Debakel war offenbar so groß, daß Willi Schmidt erst im Frühjahr 1965 wieder an den Staatsbühnen inszenierte - allerdings im kleineren Schloßparktheater und zudem einen Autor, der ihm nachweisbar lag: Giraudoux' INTERMEZZO, 22.5.1965.

Auf der Bühne des Schillertheaters inszenierte Willi Schmidt erst wieder 1967 - und auch hier einen Giraudoux, noch dazu einen, den er schon drei Jahre zuvor mit großem Erfolg in München inszeniert hatte, nämlich UNDINE (München, 26.3.1964// 12.3.1967, Berlin). - Willi Schmidt hat unter Barlog, dessen Intendanz mit der Spielzeit 1971/72 endete, nicht noch einmal im Schillertheater inszeniert; und nur einmal noch im Schloßparktheater Arthur Millers DER PREIS, 30.4.1968.

Willi Schmidt gelang es aber später, sein Büchner-Projekt bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen unterzubringen; sein dort unangefochtener Name wird diese Möglichkeit unterstützt haben - mit dem Ergebnis allerdings, daß sein Nimbus dort zwangsläufig ebenfalls einen Schatten erhielt: denn diese Doppel-Inszenierung - der Abschnitt über das Bühnenbild hat es gezeigt - ist ein Mißerfolg gewesen. (Willi Schmidt hat danach auch nicht wieder in Recklinghausen inszeniert.)
Willi Schmidt wurde durch den Mißerfolg mit der JUDITH in Berlin im Hinblick auf alles Schwerere diskreditiert; sein gedanklich interessantes Büchner-Projekt wurde dadurch unmöglich, da es als zu riskant nun angesehen wurde. Das ist nicht nur eine Sache von Verträgen und langfristiger Planung. Es ist also nachvollziehbar, daß Willi Schmidt so froh war, wie er in seinem Brief an Hanno Lunin nach Klaus Kammers Tod schreibt, daß er mit ihm wenigstens noch LEONCE UND LENA als Hörspiel aufnehmen konnte - einen Monat vor Kammers Tod. - Willi Schmidt arbeitete sich dann durch andere Inszenierungen, auch vor allem in anderen Städten ((Hamburg/ Wien/ München)), wieder hoch. Es gelingt ihm dann, sein Projekt noch in einem zweiten Anlauf zu verwirklichen - und es mißlingt.
Auch danach erfolgt eine neuerliche Regie-Pause, von zwei Jahren. Sein Wiederanfang ist der von ihm selbst übersetzte Labiche MIT EINEM Fuß IM VERBRECHEN - wiederum mit negativem Ergebnis.

WECKEN SIE MADAME NICHT AUF, ein halbes Jahr später, kann zwar zu einem großen Erfolg für ihn werden, der an frühere Erfolge anknüpft: aber gerade darin liegt nun auch das Problem: Willi Schmidt wird von der Kritik zum alten Eisen geworfen.

JUDITH wurde in der Premiere auch von Erwin Piscator gesehen, seit 1962 Direktor der neuerbauten Freien Volksbühne an der Schaperstraße; er äußerte sich nach der Vorstellung nicht nur abfällig, sondern

wohl auch in einer etwas demonstrativen Haltung. Dieser kleine Vorfall ist überliefert, da man Piscator aufklärte, neben Lore Schmidt gesessen zu haben, weswegen er sich in einem kurzen, höflichen Brief bei Willi Schmidt über seinen Ausfall entschuldigte. ((Der Brief befindet sich im Besitz von Lore Schmidt.)) - Wenigstens darin, könnte man sagen, enthüllt sich noch ein Rest von Achtung und Ansehen.

Es läßt sich jedoch auch noch ein ganz anderer Aspekt einbringen: Marianne Hoppe berichtet in einem ersten posthumen Portrait-Film über Gründgens, ihr sei, einige Zeit darauf, ein Textbuch aus den Händen geglitten, weil ihr plötzlich bewußt wurde: 'Das ist das Erste, was du ohne ihn in der Theaterwelt jetzt wieder machst.' (129)

Elisabeth Flickenschildt schreibt darüber, wie Gustaf Gründgens sie von einer Stückprobe hoch in sein Büro gerufen hat, um ihr mitzuteilen, er werde seinen Hamburger Vertrag nicht mehr verlängern; daraus soll hier eine kurze Passage zitiert werden, um die damalige Bedeutung dieses Mannes noch einmal deutlich zu machen: "'Was wirst du tun?' fragte ich. Ich fragte genauso heiter, genauso neugierig, wie er mich gefragt hatte. - 'Ach, tun', sagte er, 'tun - ich habe ja ein Leben lang etwas getan. Jetzt will ich gar nichts mehr. Ich will verreisen, ich will mir die Welt ansehen. Ich will vom Theater nichts mehr sehen, nichts mehr sehen, gar nichts mehr!' - Ich hatte mich ihm gegenüber auch gesetzt und fühlte, daß ich meine Hände zusammengelegt hatte, weil ich zitterte (...) 'Ja', sagte ich, 'und was wird dann?' - Da sagte Gründgens: 'Dann werden sich alle freuen, wenn ich tot bin!' - 'Du willst doch nur verreisen', sagte ich, 'du willst doch nicht gleich sterben?' -- Wir sahen uns an und lachten beide, und es war wie vor zweiundzwanzig Jahren in seinem Zimmer am Gendarmenmarkt in Berlin. Wir sprachen zusammen, aber wir meinten immer etwas ganz anderes. Dann holte er aus einer Schublade ein Buch: Bertolt Brecht, las ich; er blätterte und zeigte mit dem Finger eine Zeile: 'Da lies!'

„Von diesen Städten wird bleiben, der durch sie hindurchging,
der Wind,
und nach uns wird kommen nichts Nennenswertes."

Wir lächelten wieder.

'Fein', sagte ich und stand auf, 'dann gehe ich jetzt wieder auf meine Probe.' - Er nickte mir zu, lächelnd, aber hinten, hinten in seinen Augenwinkeln war ein Punkt, schwer zu entdecken, ein Punkt von so unendlicher Verzweiflung, von so tiefer Trauer. Ein Punkt nur. Ich schloß die Tür zu seinem Zimmer und ging die große Steintreppe hinab und rutschte aus, fiel über die Treppe, schlug mir den Kopf auf, und mein Gesicht blutete. Niemand sah mich. Im Treppenhaus war alles ganz still. Dann ging ich in meine Garderobe, wusch mir das Gesicht ab und sah mich im Spiegel. Dann ging ich wieder auf die Probe. - Der Regisseur nahm mich beiseite und flüsterte: 'Na, was war? Weshalb solltest du raufkommen?' - In der Pause fragten die Kollegen: 'Sag doch mal, was ist denn los?' - 'Nichts', sagte ich, 'gar nichts.'"

(Elisabeth Flickenschildt, Kind mit roten Haaren, a.a.O., 81 f.)

Das war im April 1962. Gustaf Gründgens starb eineinhalb Jahre später in Manila in der Nacht vom 6. auf den 7.10.1963.

Siegmar Schneider schrieb: "Am kommenden Montag mißt die Zeit drei Wochen, seit uns die Nachricht von G.G. durchs Herz fuhr. Ich wurde gerade in die Röntgenstation, zu der mich eine unerwartete und plötzliche Nierenkolik aufforderte, gebracht (...)"

(Siegmar Schneider - WS, (Freitag), 25.10.1963.)

In drei Fällen hat der Tod - in Elisabeth Flickenschildts Fall schon allein der angekündigte Tod - von Gründgens drei Menschen aus ihrer Fassung geworfen. - Von Willi Schmidt ist ein derartiges Zeugnis nicht belegt, dennoch mag man ihn dazurechnen, denn genau eine Woche nach Gründgens' Tod scheiterte er im Schillertheater mit der Inszenierung von Hebbels JUDITH. - Das mögen zufällige Übereinstimmungen sein; immerhin fällt jedoch diese Übereinstimmung auf. Und wahrscheinlich wäre Willi Schmidts JUDITH-Inszenierung zwei oder drei Wochen früher genauso wenig angekommen. - Für die Betroffenen aber begann damit eine neue Zeit.

– Der Zusammenhang mit Willi Schmidt ist deutlicher, wenn man weiß, daß Hebbels JUDITH im Königlichen Schauspielhaus von Berlin - dem späteren Staatstheater - am 6.7.1840 uraufgeführt wurde.
– Auf dem Theaterzettel des Schillertheaters, des neuen Staatstheaters, steht:

"Zum 150. Geburtstag des Dichters (geb. 18.3.1813)
und zum 100. Todestag (gest. 13. Dezember 1863)"

Das war der äußere Anlaß. Natürlich hätte es nicht das Stück JUDITH sein müssen. - Willi Schmidt, der sich aus den überlieferten Fassungen eine eigene zusammenstellte, wird dieses Stück gewählt haben, weil es 'sein' Thema: Geist und Kunst gegen Diktatur und Fremdbestimmung, allerdings in einer fast archetypischen Variante, fortführte. - In einer der Volksszenen des III. Aktes wird über die Greueltaten des Holofernes, des assyrischen Eroberers, der nun die israelische Stadt Bethulien belagert, gesprochen und ein Beispiel seiner Willkür genannt. Einer aus dem jüdischen Volk kommentiert:

"Mir ist die Langmut Gottes unbegreiflich. Wenn er einen
solchen Heiden nicht haßt, wen soll er noch hassen?"

Einige Jahre vorher war s o von Adolf Hitler von Widerständigen, Unzufriedenen, Erbitterten gesprochen worden. Willi Schmidt macht sich also zum nachträglichen Sprachrohr dieser betroffenen Menschen, zu denen auch er auf gewisse Weise gehört hatte. Das hatte er bereits mit Kafkas DER PROZESS erfolgreich getan - und zumindest Aufsehen erregend mit IN DER STRAFKOLONIE .
- Auch THOMAS CHATTERTON wäre hier zu nennen, wenngleich der junge genialische Chatterton nicht gegen eine Diktatur ankämpft, sondern sich nur gegen unempfindliche Spießerseelen erhebt.
Hier nun in der JUDITH ging Willi Schmidt einen Schritt weiter, spielte nicht nur sozusagen gegenan: - denn bei Hebbel wird der Diktator selbst gezeigt, nicht nur über ihn gesprochen, wie bei Kafka. Dieser posthume Sieg über Hitler aber, wenn man so will, gelingt Willi Schmidt nicht. Das Spannungsverhältnis tritt hier deutlich zu Tage, indem eine Erweiterung des Raumes Willi Schmidt hier gerade versagt bleibt. Willi Schmidt hatte, in einem Brief, über Regie gesagt: "Nur wenn das Rationale wirklich durchdacht ist (Fleißarbeit!), kann das Irrationale sich einnisten (...)"

(WS-BD, 11.7.1977)

Genau daran krankte jedoch nun Willi Schmidts Inszenierung. - Bei Goethe heißt es: "Das Regierungsgeschäft ... zwingt den Politiker zur Gesetzlosigkeit: kein König kann Wort halten, er muß den Umständen gehorchen; für die Mächtigen der Erde ist Pflicht, was für uns arme Philister das Verbotene wäre. ... Noch mehr; die großen Außerordentlichen treten aus der Moralität heraus; sie wirken zuletzt wie physische Ursachen, wie Feuer und Wasser."

(zitiert nach: Ludwig Reiners, Bismarcks Aufstieg, dtv 1573, 1980; 397)

Diesen Satz Goethes könnte man als Freibrief für Politiker ansehen, nicht nur für jeden Diktator; denn an aus der Moralität Heraustretenden ist hier kein Mangel; - das Außerordentliche stellt sich deswegen aber noch nicht ein.

Dieser Satz aber trifft auf Hebbels Holofernes zu: einen Gewaltherrscher, der sich seiner Gewalt durchaus bewußt ist und seine Unberechenbarkeit ebenso bewußt pflegt. - Ob Willi Schmidt ihm diese Gerechtigkeit belassen hat, das ist die Frage, die jetzt sofort auftaucht und während der Untersuchung noch, wenn möglich, beantwortet werden soll.
Holofernes:

"Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen,
ewig ein Geheimnis zu bleiben! (...) ich versteh'
sie. Da lauern sie um mich herum und gucken in die
Ritzen und Spalten meiner Seele hinein und horchen
jedes meiner Worte auf und suchen meine Launen und
Gelüste in einen Kalender zu bringen (...) Ha, es
kommt mir unter all dem blöden Volk vor, als ob ich
allein auf der Welt bin, als ob, wie ich in meinen
Arm hineinschneiden muß, wenn er sich selbst fühlen
soll, ich ebenso auch diese Würmer aus ihrem dicken

Schlaf nur dadurch zum Bewußtsein wecken kann, daß
ich sie zermalme."

(I. Akt)

Diesem einer Naturgewalt vergleichbaren Menschen wird eine junge Frau gegenübergestellt; eine junge, vielleicht zarte, energische Frau gegen einen maßlosen, übermächtigen Herrscher. Vereinfacht gesagt also: ein Gegensatz zwischen Kultur und Natur. Dabei wird zweierlei übergangen: zum einen, das Selbst-Bewußtsein des Holofernes; zum anderen, daß irgendetwas der Judith anhaften muß, was Furcht bereitet, was allerdings Holofernes nicht wahrnimmt. Ihre Hochzeitsnacht scheiterte daran, daß ihr Mann, ein Holofernes im Kleinformat sozusagen, nachdem er sie zuerst küßte, durch eine unergründliche, auch von Hebbel nicht weiter aufgeklärte Macht von dieser Judith ferngehalten wurde. Hebbel hat sich zwar häufig abfällig über Schillers "Jungfrau von Orléans" geäußert, aber gleichwohl besteht zwischen Judith und Johanna einige Ähnlichkeit: vor allem der Anlaß ihres In-die-Welt-Gehens: eine, zumindest behauptete, göttliche Eingebung. Somit könnte man in der JUDITH auch von einem Gegensatz zwischen Gottgefälligkeit und Hybris sprechen; oder auch, bei Judith, von einer Übereinstimmung mit (ihrem) Gott und, bei Holofernes, der Gottsuche. Holofernes wird zur Hybris durch die Fügsamkeit seiner Umgebung verleitet, - so wie seine Hybris wiederum Fügsamkeit erzeugt. Er hat nur e i n e n Herrscher über sich: Nebukadnezar, der sich selbst im I. Akt statt Baal zum allein anzubetenden Gott ausrufen läßt. Diesem Vorbild strebt Holofernes nach. Würde er nicht von Judith im Nach-Liebes-Schlaf enthauptet, ein Machtkampf zwischen ihm und dem im Stück nur mittelbar erscheinenden Nebukadnezar wäre als wahrscheinlich anzunehmen. Holofernes aber ist nicht nur Herrscher, sondern auch ein Suchender - der seine Grenzen sucht. Nur deshalb ist er nach Israel aufgebrochen, weil ihm dort erstmals, jedenfalls erstmals seit langem, Widerstand angekündigt wurde. (Die Fügsamkeit langweilt ihn.)
Man kann den Zusammenstoß zwischen Judith und Holofernes auch als einen gesteigerten Zusammenprall der Geschlechter verstehen, weswegen man die Hauptfiguren als Archetypen auffassen könnte. Ähnlich stellt sich die Situation schon in Goethes "Iphigenie", zwischen dem König Thoas und der Titelfigur dar, allerdings 'zivilisierter', im klassizistischen Gewand und von edlerer Sprache getragen, gepflegt, domestiziert; vergleichbar auch in Shakespeares "Othello"; da einerseits zarter, naiver, anderer seits temperamentvoller und gleichzeitig dumpf.

Alfred Kerr stellte sehr plastisch fest: "Nun hat dieser Holofernes zwei Grundzüge: Wuchtiges und Spitzfindiges. Man sieht (bei Hebbel) einen schweren Zerhauer mit der Tatze; zugleich einen Zersetzer mit dem Hirn. (...) Der Kern des Ganzen bleibt: daß er die Doppelbödigkeit der Seele zuerst in dramatischer Form verleiblicht hat. (...) Der erste große Dramatiker der Zwiespältigkeit ... oder des Unbewußten. Des Mitsprechenden. Der Kerl, welcher das Spintisierende mit dem Chaotischen verschweißt hat. (...) Daher müssen Holofernes und Judith schon gewaltige Naturen sein. Es hilft alles nichts. Oder man soll sie nicht vor uns bringen; allgemeinste Richtschnur."

(Der Tag, 27.2.1910)

Diese "allgemeinste Richtschnur" drückt sich wesentlich in der Besetzung aus. Gerade hier auch läßt sich das "Rationale", von dem Willi Schmidt spricht, finden: Und gerade hier liegt die Hauptschwäche von Willi Schmidts JUDITH-Inszenierung. - Die Judith spielte bei Willi Schmidt: Liselotte Rau, die im Mai des selben Jahres schon die Luise der Recklinghausener KABALE UND LIEBE- Inszenierung gewesen war. - Liselotte Rau ist eine sehr gute, vielleicht sogar elegante Schauspielerin, verfügte als Judith aber sicher nicht über d a s Temperament und auch nicht über d i e erotische Ausstrahlung, die man von der Judith erwartet. Sie kommt sozusagen immer ein bißchen von der Heilsarmee.

Hebbels Judith hat einen bohrenden, starken Willen, eine Entschiedenheit, bei aller sonstigen Naivität - in der auch, neben aller eigenen erotischen Ausstrahlung, eine erotische Anfälligkeit liegt. Judith begibt sich zwar ins feindliche Lager, um den Anführer der Feindestruppen, Holofernes, zu töten - aber sie gerät auch in die Gefahr, spürt, daß sie selbst seiner Faszination erliegen könnte. Nicht nur seiner Faszination: auch das Liebeserlebnis mit Holofernes berührt sie tief. - Sie ist nicht geschäftstüchtig wie eine Prostituierte. Sie wird tief ergriffen, berührt, fasziniert. - Hebbel hat das im Stück wunderbar auszudrücken verstanden:
Mirza ((Judiths Amme, die Judith begleitet hat)):

"Deine Gedanken wachsen über Dich hinaus!

Judith: Du verstehst mich nicht! (...)

> Mirza, du bist ein Mädchen. Laß mich hineinleuchten in das Heiligtum deiner Mädchenseele. Ein Mädchen ist ein törichtes Wesen, das vor seinen eigenen Träumen zittert, weil ein Traum es tödlich verletzen kann, und das doch nur von der Hoffnung lebt, nicht ewig ein Mädchen zu bleiben. Für ein Mädchen gibt es keinen größeren Moment als den, wo es aufhört, eins zu sein, und jede Wallung des Bluts, die es vorher bekämpfte, jeder Seufzer, den es erstickte, erhöht den Wert des Opfers, das es in jenem Moment zu bringen hat. Es bringt sein Alles - ist es ein zu stolzes Verlangen, wenn es durch sein Alles Entzücken und Seligkeit einflößen will?"

(V. Akt)

Judith hat ihre Mädchenträume abgeschüttelt und ist Frau geworden. Und sie ist auf eine für sie so beeindruckende Weise zur Frau geworden, daß sie, so könnte man es inszenieren, ihre Amme auslacht, noch 'Mädchen', also Jungfrau, zu sein, sein zu müssen!

Judith ist von diesem naturgewaltigen Mann ja auch als Mann fasziniert. Ihn nun umbringen, hieße auf immer diesen Genuß entbehren zu müssen. In Judith hat also ein Kampf zwischen Frau und Jüdin, zwischen sexueller Begierde und Gottfügsamkeit zu beginnen. Das ist der innere Kampf, den eine Darstellerin der Hebbelschen Judith sichtbar zu machen hat; "....allgemeinste Richtschnur."

In dem berühmten Judith-Bild von Gustav Klimt (von 1901) zum Beispiel, vielleicht dem besten Bild dieses Themas, wird dieser Kampf durch die halb geschlossenen Augenlider seiner Judith gezeigt: Das linke Auge ist so weit geöffnet, daß es den Betrachter des Bildes, für den das Auge rechts erscheint, 'ansehen' kann. Auch das rechte Auge richtet sich auf den Betrachter, doch ist hier das Lid fast ganz geschlossen. Der Blick aus diesen Augen ist aber nicht ganz klar, sondern noch verhangen, richtet sich nicht nur auf den Betrachter, sondern gleichzeitig nach innen, also auf das Erlebte zurück. Klimts Judith hat ihren Kopf leicht zurückgelegt, halb schon im Schmerz, halb noch im Genuß nach-träumend. Das drückt auch ihr leicht geöffneter Mund aus. Die vorherige Liebesstimmung wird auch durch die Goldeinlagen hinter Judith, einen Garten Eden, hinter ihrem schwarzen Haar, das mit dem ebenfalls schwarzen Himmel über diesem Garten Eden verfließt, faßbar. Diese Frau hat sich losgerissen, aber die Gefühle ebben noch nach; deswegen der noch zurückgelegte Kopf, der auch den Betrachter distanziert. Aber sie hat sich losgerissen, hat die Wollust, (die gewollte Lust), überwunden, ist ein Bild auch, ein Beispiel auch für das eingesetzte intelligible Ich, das - trotz des Mordes - sogar moralische Ich; - allerdings auch, als Preis, das isolierte Ich.
Der Kopf des Holofernes, der angeschnitten rechts unten im Bild erscheint, wird von dieser Judith nicht wie eine Trophäe gehalten, sondern wie eine Urne, wie ein Gefäß, in dem sich die Information des Holofernes nun befindet. Ihr linker Arm ist nicht gezeigt, man muß annehmen, daß er unter dieses Haupt greift und es von unten hält. Jedenfalls wird der Kopf auf nicht gezeigte Weise gestützt; die rechte Hand der Judith, für den Betrachter links im Bild, ist fast liebevoll an die Haare auf der Seite dieses Kopfes gelegt - und auch von hier kommt noch einmal das Bewußtsein der Lust ins Bild; ihre Finger spielen mit seinem Haupthaar; es könnte ihr Sohn sein, den sie liebkost.
Auch der Betrachter ist, wenn man so will, 'kleiner' als sie: denn Klimt malt aus der Untersicht; ihr moralischer Sieg wird dadurch betont, sie scheint - zumindest - schwer erreichbar; sie hat es hinter sich; insofern ist sie vom Betrachter getrennt; - der Fluchtpunkt liegt oberhalb ihres rechten, zum Kopf des Holofernes hinüberfassenden Armes, der das Bild quert, und unterhalb ihrer eher kleinen Brüste. Man schaut ihr in die Nasenlöcher, der feinen, fast schon ätherischen Nase.
Fast könnte man der Frau eine Trauer nachsagen, wäre sie nicht zu sinnlich schön und zu gedanklich-kalt dafür. Bei aller Heißblütigkeit doch eine kühle Schönheit; sehr sinnlich, aber nicht üppig. Ein weicher, aber auch fester Körper. Ihre linke Brust liegt frei, über ihre rechte geht ein dünner, grünlicher, leichter, durchsichtiger Stoff. S o etwa stellt man sich doch also die Judith vor.

Hebbel schreibt: "Wegen meiner 'Judith' befinde ich mich jetzt in einer inneren Verlegenheit. Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlauheit in's Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat, und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolges gar nicht würdig (...) Meine Judith wird durch ihre That paralysiert; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Gränzen (sic) hinaus gegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen gethan hat. (...) Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut

hervor gehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt (...) Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre That so allerdings motiviert; es frägt sich nur, ob Judith nicht hiedurch ihre symbolische Bedeutung verliert, ob sie nicht zur bloßen Exegese eines dunklen Menschen-Charakters herabsinkt."

(Tagebuchnotiz Hebbels vom 3.1.1840)

Hebbel hat also die Judith zu veredeln versucht und damit ihre menschliche Angreifbarkeit ins Interesse gerückt; ihre erotische, sexuelle Angreifbarkeit. - Darin liegt die Modernität Hebbels. - "Er hat es (im Schauspiel) als Erster getan." (Der Tag, 27.2.1910) - hat Kerr es formuliert. Und diese Modernität steckt in Klimts Judith-Bildnis auch; da ist nichts von Arglist sichtbar, sondern von einer Zweischneidigkeit. - Man könnte sogar von einem dialektischen Bild sprechen. S o kann man sich Hebbels Judith vorstellen.
Ein Ähnliches gilt für den Holofernes. Willi Schmidt hat ihn mit Martin Held besetzt. Zweifellos war Martin Held der erste Schauspieler der Staatsbühnen. So großartig Held aber ist, hat Willi Schmidt doch übersehen, daß er ein begrenzt dionysischer Schauspieler ist; eher ein realistischer Schauspieler. Man kann es so ausdrücken: im Bürgerlichen dionysisch; im Dionysischen bürgerlich.

Das zeigt zum Vergleich noch Kortners für das Fernsehen aufgezeichnete "Sturm"-Inszenierung von 1968, in der Martin Held den Prospero spielte. Auch da fehlt alles, was man mit dem Wort Naturgewalt oder eben dem Dionysischen bezeichnen könnte; alles; und so ist diese Aufzeichnung, diese Inszenierung - langweilig.
Willi Schmidt hatte in dem Gespräch mit Heinz Ritter geäußert, daß seine Inszenierung vielleicht angekommen wäre, wenn er sie "mit Furor über die Rampe geschleudert hätte." Furor wie Schleudern waren aber Schmidts Sache nicht, der mit wissenschaftlicher Genauigkeit und Klarheit an eine Regie ging. Und selbst der größte Furor hätte den Mangel der nicht-deckenden Besetzung nur äußerlich übertönen können.
((Minetti hätte diese Rolle vielleicht geben können, Carl Raddatz vielleicht auch, beides aber Darsteller, mit denen Willi Schmidt nicht allzu viel anfangen konnte; der Darsteller muß ja großes Temperament, aber auch eine gewisse Primitivität mitbringen. - Peter Kuiper - mir allerdings nur durchs Fernsehen bekannt - wäre der Typ gewesen. - Heute könnte man es mit Hans-Michael Rehberg oder mit Klaus-Maria Brandauer vielleicht wagen. - Kerr fand 1910 Paul Wegener und Tilla Durieux auch unzureichend. - Aber so reizvoll und aufschlußreich solche Gedanken sind, kann es nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, nachträglich Besetzungsvorschläge zur Rettung von Willi Schmidts Inszenierung zu machen.))

Friedrich Luft äußerte: "Willi Schmidt ging daran, Hebbels drückend schwere Judith-Tragödie heute wieder brauchbar zu machen. Hebbel ist mit dem schweren Brocken selbst nie fertig geworden. Sieben Fassungen hat er, in ständiger Unzufriedenheit mit sich selber, hergestellt. Schmidt hat aus den vor- liegenden Textmöglichkeiten sich eine eigene montiert. Er hat, das weiß man - aber man merkt es in der Darstellung bei offener Szene leider nicht - , er hat versucht, heutige Zeitbezüglichkeiten in dem Vorgang sichtbar zu machen: die hypertrophe Eitelkeit und Gottähnlichkeit des politischen Tyrannen; und in den großen Klageszenen der belagerten, der leidenden Hebräer will Schmidt eine herzzerreißende Parallele zu Auschwitz oder Bergen-Belsen sichtbar machen. Beides gelingt nicht.
Man sieht eine sonderbar leere Darstellung bei permanent geübter großer Geste. Schmidt ist einer der klügsten, geschmackvollsten Regisseure, die wir haben. Unser deutsches Theater verdankt ihm einige der besten, ausgefeiltesten, leidenschaftlichsten Inszenierungen der Epoche. War er hier am falschen Stoff? Ist er für den schweren, rüden Wurf der Größe nicht geschaffen? Liegt ihm der simple Druck direkter Vorgangstragik nicht? Muß seine rechnerische Begabung, muß seine analytische Intelligenz an solchem Stoff der dramatischen Einfältigkeit (wenn die Bezeichnung bei Hebbel erlaubt ist) scheitern? Wahrscheinlich.
Man sieht eine Aufführung von polierter Glätte. Alles ist sichtbar liebevoll gearbeitet. Aber, während es reibungslos läuft, kommt das Herz der Tragödie nicht in den Schlag. (...) Die Tragödie schmerzt nicht, drückt nicht (...) Der Abend wird langsam und sehr lang. Kaum daß die (wenn man dieses Stück als Ganzes schon nicht liebt), kaum daß die doch unbestritten 'großen Stellen', die es birgt, hier ihre Wirkung haben. Martin Held expektoriert die Dialoge des Holofernes. Er rezitiert sie, spricht sie höchst kunstvoll. Aber die Suggestion, derer Held doch Herr ist, sie bleibt aus. Ein großer Schauspieler an seinen natürlichen Grenzen. Lieselotte Rau, Judith, geht es nicht anders. Sie agiert tragisch. Aktion, Hitze, Teilnahme gewinnt sie nie. (...) Man sieht atmendes Theater nicht."

(Die Welt, 16.10.1963)

Die Kritik macht den Eindruck, daß Luft zwar der Aufführung, nicht aber dem Autor ganz gerecht wird; dabei geht er mit Willi Schmidt sehr schonungs-, ja: achtungsvoll um.

Luft schreibt, daß er das Stück nicht liebe; er bezeichnet es, wenn auch mit einer Entschuldigung, als "Stoff der dramatischen Einfältigkeit". Das entspricht etwa dem, was man mit dem Aufeinandertreffen von Archetypen auch bezeichnen kann. Daneben gibt es aber Zwischentöne, die Luft unterschlägt - wie das weiter oben im Auszug zitierte Gespräch zwischen Judith und Mirza. Gerade diese Zwischentöne machen das Stück reizvoll, indem sie die Starrheit des Archetypischen auflockern. Wenn aber dieses Archetypische nicht gebracht wird - und daran läßt Friedrich Lufts Kritik keinen Zweifel -, sind auch diese Zwischentöne nicht mehr wirksam, sondern hängen gewissermaßen in der Luft oder laufen leicht trocken.
Schon das Bühnenbild Willi Schmidts macht sichtbar, daß Willi Schmidt hier nicht der richtige Mann war: es ist zu feingliedrig, das Zelt sozusagen viel zu intellektuell, die Zeltbahnen aus Gaze zu zart für eine Figur wie Holofernes. ((Vgl. Werkkatalog.)) - In BW 118 ist kein Foto, nur 2 Federskizzen wiedergegeben; womöglich hat Willi Schmidt auf diese Weise den 'Furor' nachliefern wollen. In der unteren Zeichnung, einer Straßenszene aus Bethulien, ist das mit einem Schwung und einer gedrungenen Rundlichkeit der Gebäude noch nachvollziehbar. Die obere Skizze erinnert aber stark an die STRAFKOLONIE (BW 124) - und zeigt auch von daher noch einmal, daß Willi Schmidt darauf aus war, Klärendes zur deutschen Vergangenheit beizutragen; das Bild ist mithin zu analytisch-geistig, zu transparent für ein hebbelsches Schwergewicht. Das Archaische, das man Holofernes nachsagen kann, fehlt in Willi Schmidts Bühnenbild ganz. Auch darin läßt sich seine Entwicklung ablesen: hin zum Geistigen, Graphischen, zur Linie. - Wie anders sah noch seine erste Ausstattung für die IPHIGENIE, 1935, aus (BW 42). D a m i t hätte man JUDITH wohl wagen können oder doch mit etwas Ähnlichem, aber die karge Analytik Willi Schmidts konnte Hebbel nicht gerecht werden. Willi Schmidts Zelt wird von einem dünnen Rahmengestänge getragen. Es ist glasklar wie ein Aquarium oder wie eine Voliere. Als sei die Tierheit des Holofernes in dieses Behältnis eingesperrt. Schon das entspricht nicht seinem ausgreifenden Charakter, der auf Provokation und Erlebnis aus ist. Nein: in eine Voliere einsperren läßt sich die Figur des Holofernes nicht, ihr stehen andere: berserkerhafte Kräfte zur Verfügung. Willi Schmidts Zelt ist eine Angelegenheit für domestizierte, künstliche Menschen. Mit einem urtümlichen Schauspieler hätte vielleicht sogar noch dieses Bühnenbild funktionieren können, als Gegensatz. Im Falle von Martin Held wurde das Zelt aber gewissermaßen gedoppelt. - Es könnte einem einfallen, was Wolfgang Heise über eine der frühen Inszenierungen Willi Schmidts geschrieben hatte, nämlich: "Seine Regie zeichnen klares Sprechen, gut gestuftes Tempo, reiche Einfälle und sorgfältige Typisierung aus. Ihre Grenze liegt in der beschränkten Vitalität."

(Tribühne, 30.5.1949)

Und wenn man sich nachträglich ansieht, was Friedrich Luft über Willi Schmidts sehr erfolgreiche, für Viele beglückende Inszenierung von Giraudoux' AMPHITRYON 38 (II) schreibt, und seiner Beurteilung zustimmt, - ist es keine Frage mehr, weshalb Willi Schmidt an der Hebbelschen JUDITH scheitern mußte - und damit verurteilt war, eine 'leichte Person' oder 'die Person für's Leichte' zu bleiben: "Es herrscht Helle und Klarheit, oft davon fast zuviel. Schmidt inszeniert mit Kalkül. Sterne tanzen bei ihm nicht. Er errechnet den Kreislauf des Schönen. Das hat große Vorteile und seine eigene Ehre. Aber so geschieht es auch, daß zuweilen die holde Frivolität etwas zu bemüht, etwas ledern, fast betulich wird. Die Sterne tanzen nicht. Und hier müßten sie es."

(Die Welt, 20.11.1961)

Feststellen läßt sich dabei aber eine gewisse Selbstverliebtheit des Kritikers in seine Wortfindung der nicht tanzenden Sterne, die am Schluß der Kritik sogar noch ein drittes Mal erscheint.
So erfolgreich, ja perfekt, Willi Schmidts Arbeitssystem mit Bühnenbild und Regie bis hierher funktioniert hat und sich nach und nach und mehr und mehr ausbreitete, so wie eine Spinne ihr Netz immer mehr ausbreitet und stabiler und ertragreicher macht, - Hebbels JUDITH hat die Grenzen Willi Schmidts als Regisseur deutlich gemacht; wer 'den Kreislauf des Schönen errechnet', ist auf Absicherung aus und nicht etwa auf 'Furor'.
Der Mißerfolg ersparte Willi Schmidt allerdings, darin mag der einzige Vorteil gelegen haben, denn das Büchner-Projekt wurde abgesagt, einen Inszenierungs-Mißerfolg mit Klaus Kammer zu erleben.

Noch ein weiterer Aspekt soll wenigstens noch gestreift werden, nämlich der dramaturgische Stillstand, der ebenfalls zum Scheitern der JUDITH-Inszenierung beigetragen haben kann. Luft schreibt, das Willi

Schmidt 'eine herzzerreißende Parallele zu Auschwitz und Bergen-Belsen' habe auf die Bühne bringen wollen. Die Ausdrucksweise Friedrich Lufts scheint nicht ganz frei von Ironie zu sein. Diese Ironie bezieht sich nicht auf die genannten Orte und die Vorgänge, die sich mit ihnen verbinden lassen. Aber sie scheint sich darauf zu beziehen, daß dem Theaterzuschauer ein solcher Vergleich vorgesetzt wird. - Das 'herzzerreißend' ist aber bei Friedrich Luft hier längst nicht mehr mit Gefühl gefüllt; es äußert sich der Kritiker, der eine solche Regisseursabsicht als abgedroschen ansieht. Es langweilt ihn, wie sich Hanns Braun durch Anoilhs MAJESTÄTEN gelangweilt fühlte. Es hat sich vom Lebensgefühl abgelöst. Man interessiert sich nicht mehr, um es knapp auszudrücken, für das Leid, das Willi Schmidt selbst erlitt und über das er nun durch seine Inszenierung nachträglich und mittelbar zu triumphieren sucht. - Das Thema verschwindet nicht von den Bühnen, aber es wird der Gesichtspunkt verändert. Das Thema wird sozusagen auf eine mehr internationale Ebene gehoben. 1965 inszeniert Willi Schmidt in Recklinghausen Arthur Millers ZWISCHENFALL IN VICHY ; 1969 Nelly Sachs ELI (wenn auch mit den bereits genannten Problemen); ein knappes Jahr später wird George Tarbori sein Stück 'Kannibalen' in der Werkstatt des Schillertheaters inszenieren, um ein anderes Beispiel zu nennen. Der Blickpunkt ändert sich: Was bei Kafka in der STRAFKOLONIE durch den Text gedeckt war, das ist es hier bei Hebbel nicht mehr oder noch nicht. Willi Schmidt wich hier von seiner bereits zum Markenzeichen gewordenen Richtung ab, das Stück eines Klassikers, wozu man Hebbel noch rechnen kann, so weit wie möglich an die Gegenwart heranzurücken; zwar verweigert er die anzunehmende historische Zeit des Stückes, gibt dafür aber eine andere: die des Dritten Reiches oder eines Aspekts dieser Zeit. - Es wäre möglich, über dieses Gebiet eine eigene Untersuchung zu schreiben, die, es wurde schon mehrfach festgestellt, hier auch wieder den Rahmen sprengen müßte. - Insofern muß es bei diesem sehr kurzen Streifen dieses Themas leider belassen werden. -

Ebenso aber nun, wie JUDITH die Grenzen Willi Schmidts für die Regie sichtbar machte, wurden durch diesen Mißerfolg auch seine eigentlichen und nicht bestreitbaren Qualitäten wieder bestätigt.

Geht man also den Katalog der hier zitierten Kritiken über den R e g i s s e u r Willi Schmidt noch einmal durch, läßt sich aus der Auswahl etwa folgende Essenz gewinnen:

- Willi Schmidt kommt vom Bild her zur Regie.
- Er schafft stets ein bedeutendes Augenerlebnis.
- Fast immer ist Bewegung auf der Bühne, die perspektivisch weit in die Hinterbühne hineinführt.
- Man sieht einen stetigen, gleichsam musikalischen Wechsel von Zusammenziehung und Auseinanderströmen; eine federnde Rhythmik.
- Willi Schmidt braucht viel Raum für seine übersichtliche und stilisierende Bewegungsregie, die eher mit Choreographie als mit Regie zu bezeichnen wäre.
- Aus den Stellungen und den Gängen der Schauspieler, ja, sogar aus ihren Kostümen gewinnt der Regisseur Schmidt manchmal mehr Spannung als aus dem Text des Stückes.
- Dabei wird durch Willi Schmidt jedes Zuviel ferngehalten, ebenso, wie er nie billige und drastische Wirkungen ausspielen läßt.
- Alle Bewegungen auf der Bühne: Sitzen, Stehen und Gehen, laufen bei Willi Schmidt mit fast mathematischer Präzision ab.
- Friedrich Luft spricht von Willi Schmidts musischem Reißbrettsystem der Regie.
- Alles stimmt zusammen, und eine Gesamtwirkung von bezwingender Kompaktheit entsteht.

Dabei gibt es zwei Gefahren:

- Zum einen in der Steigerung, dann wird von seiner Inszenierungsart der intelligenten Überdrehtheit gesprochen.
- Zum anderen im Gegenteil, in der etwas betulichen Verliebtheit in die Distanz.

Allgemein aber gilt:

- Man darf von Schmidt kein pompös-wehleidiges Gefühlstheater erwarten.
- Doch die kalten Leiden- schaften des Geistes inszeniert er mit Brillanz.
- Regie ist für Willi Schmidt immer ein dramatisches Abenteuer des Intellekts.
- Deswegen ist bei ihm immer alles konzentriert auf den geistigen Kern.
- Willi Schmidt strebt eine klare und verinnerlichte Klassizität an, eine strenge Grazie.
- Willi Schmidt möchte die Allgemeingültigkeit eines Problems zeigen und den in ihr liegenden Symbolgehalt.
- Er ist ein scharf analysierender Regisseur. Er ist dem Autor ein Mitdichter, ein bohrender Psychiater.
- Willi Schmidt läßt die einzelnen Szenen subtil darstellen, durchsichtig wie im Röntgenschirm.
- Der Simultangedanke begeistert ihn.
- Willi Schmidt ist stets auf der Suche nach geistigem Neuland.
- Sein Ziel ist ein szenisches Gesamtkunstwerk.
- Seine Vorliebe sind Stücke, deren Spielbarkeit erst hergestellt werden muß. Die oft ungeordneten Szenen reizen seinen ordnenden Geist.
- Die Kunst des Streichens versteht Willi Schmidt als eine Kunst des Verdichtens.
- Die Dialoge federn; er eliminiert das Pathos.
- Willi Schmidt schafft eine vollkommene Ausgewogenheit durch klug bemessene Pausen und raffiniert gegliederte Steigerungen.
- Er wird die dialektische Spannung des Dialogs auf der Bühne wie ein Seismograph reflektieren.
- Willi Schmidt ist ein Gegner der Milieuverhaftung.
- Sein Interesse ist es vielmehr, Stuck abzuklopfen und ein Stück so zu inszenieren, daß man wieder unmittelbar angesprochen wird.
- Willi Schmidts Klassiker-Inszenierungen haben einen neuen Stil geschaffen: Kostüm und Dekor treten zurück zugunsten der plastischem Bewegung im Raum.

Ein Ausruf eines Kritikers macht Willi Schmidts inszenatorische Qualität noch einmal indirekt deutlich:

- "Nicht auszudenken, wenn dieses federleichte Gebilde in robuste Hände gefallen wäre."

Diese nicht-robusten, sondern äußerst sensiblen Hände, die Federleichtes aufbereiten und bühnenfähig präsentieren konnten, zeichneten Willi Schmidt lebenslang aus. - Viele seiner Inszenierungen ernteten das Prädikat: "den Leistungen eines weltstädtischen Theaters angemessen." Nicht selten hieß es: "Die Aufführung ist eine Sehenswürdigkeit."

Immer wieder wird Willi Schmidt als "feinnerviger Künstler" bezeichnet, seine Inszenierungen nicht selten als "beglückend" in ihrer Gesamtwirkung und von "darstellerischer Noblesse". - Willi Schmidt galt als ein "Besessener des Theaters". Es war bekannt, daß er "nie die kräftigen, sondern stets die pastellenen Töne bevorzugen" würde. - Er hatte die Fähigkeit, Schauspieler und andere Theatermitarbeiter für seine Ideen zu begeistern, so daß häufig zu lesen steht, es sei "ihm gelungen, aus einigen Dutzend einander fast fremder Schauspieler (...) ein Ensemble zu schaffen".

Das gilt auch für besondere Einzelleistungen von Schauspielern, Beispiel: Horst Caspar.
Diese Hinwendung zum Schauspieler, um ihn zu etwas Besonderem zu bringen, wurde hier zuletzt an Martin Held in DIE IRRE VON CHAILLOT sichtbar. Ergänzend soll hier eine Passage aus dem Gespräch zwischen Willi Schmidt und Schülern der Berliner Hermann-Hesse-Schule zitiert werden:

Schülerin: Gehen Sie manchmal das Risiko ein, einen Schauspieler, der sich bisher nur auf ein bestimmtes Rollenfach festgelegt hat, irgendwie ganz neu umzuformen und in eine ganz andere Richtung zu bringen?

W.Schmidt Ja, dafür könnte ich Ihnen einige Beispiele nennen: Zum Beispiel (Dieter) Ranspach, eben in AMPHITRYON 38, der mit dem Merkur einen sogenannten Durchbruch hatte. Nicht wahr? Eine solche Rolle vorher nie gespielt hat. Oder Walter Bluhm, mit dem ich vor Jahren, vor vielen Jahren in VON MÄUSEN UND MENSCHEN von Steinbeck eine Rolle gearbeitet habe, die er vorher nie gespielt hatte und die er leider, wie ich finde, leider auch nachher nicht wieder gespielt hat; eine ähnliche Charakterrolle. Ich bin sehr bemüht, Schauspieler, auch auf die Gefahr hin, daß es schief geht - wissen Sie, das muß man einkalkulieren -, den, den Rollenumfang zu erweitern von Schauspielern; damit es nicht stagniert, nicht langweilig wird; damit er selbst auch neue Impulse bekommt. Das ist sehr wichtig."

Aus den letzten Zeilen spricht der auch Lehrer Willi Schmidt, dessen pädagogisches Talent hervorstechend war. -

Max Frisch, das geht aus seinem "Tagebuch 1946-1949" hervor, hat im November 1947 zwei Willi Schmidt – Inszenierungen gesehen: - IPHIGENIE AUF TAURIS
und: - TARTUFFE.
IPHIGENIE hatte am 7.2.1947 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Premiere gehabt; im November des selben Jahres wurden die 43.-49. Aufführung gespielt. Im "Tagebuch" wird IPHIGENIE v o r dem TARTUFFE erwähnt; sofern das auch die tatsächliche Reihenfolge angibt, hätte es die 43.-45. Aufführung sein müssen - also am 3., 10. oder 13.11.1947; während TARTUFFE am 6. und 14.11.1947 gespielt wurde, die 67. und 68. Vorstellung. TARTUFFE hatte bereits am 7.9.1946 Premiere im Deutschen Theater gehabt, wurde also bereits seit über einem Jahr gespielt. -- Auf seiner Rückfahrt von Berlin liest Max Frisch eine Zeitungsmeldung von Wolfgang Borcherts Tod am 20.11.1947. --- Max Frisch schreibt zusammenfassend über seine Berliner Theatereindrücke aus dieser Zeit: "Jeden Abend Theater. Viel gute Schauspieler, aber keine Spielleiter, keine neuen. (!) Und keine eignen Dichter, keine neuen. Oder sie spielen sie nicht; auch möglich. Als könnte es ohne lebende Dichter, eigene, ein lebendiges Theater geben!" ((Borcherts "Draußen vor der Tür" wird erst ab 20.4.1948 im Hebbeltheater gespielt; Regie-Debüt: Rudolf Noelte.))

(Max Frisch, Tagebuch I, a.a.O., 209/ 212/ 216)

Es ist nicht zu entscheiden, wie gut die Vorstellung war, die Max Frisch gesehen hat; es ist auch nicht ausgesprochen, w i e denn ein Regisseur hätte inszenieren müssen, um von Frisch als 'neuer Spielleiter' anerkannt zu werden; - möglicherweise im Sinne Brechts, da Max Frischs Begegnungen mit Brecht dann eine wesentliche Rolle im "Tagebuch 1946 - 1949" spielen. - Das muß offen bleiben.

Interessant ist aber auch die Reaktion Fritz Kortners auf den TARTUFFE: Willi Schmidt berichtet, daß Kortner ihn nach einer TARTUFFE-Vorstellung angerufen und um ein Treffen gebeten habe, in dem er ihm ausführlich die Stärken und Schwächen der Inszenierung dargelegt habe. Willi Schmidt blieb im Gedächtnis, daß Kortner von einer "durchexerzierten" Aufführung gesprochen habe, ein Ausdruck, mit dem Willi Schmidt nichts anzufangen gewußt habe, da er den 'Stil' eher als "choreographisch" bezeichnet haben würde.

(WS, Das Bühnenwerk, darin: Franz Wille, Dem Guten, Wahren und Schönen, BW 28)
Der Unterschied mag weniger groß sein, als er Willi Schmidt erschien: "durchexerziert" und "choreographiert" sind verwandte Ausdrücke. Beide richten sich zunächst auf die Organisation des Materials; auf die Bewegung der Schauspieler und auf die Art und Weise ihres Sprechens. Das Wort "durchexerziert" klingt nach Exerzierplatz, nach Militär und Gehorsam - statt Einsicht: - Einsicht höchstens in die Sinnlosigkeit des Nicht-Gehorsams; es klingt wie "eingepaukt"; nach Strafbataillon; suggeriert etwas Stampfendes, fast sogar Amusisches. - Schon das wird Willi Schmidt als unvereinbar mit seiner Konzeption als Theatermann empfunden haben! Seine Bezeichnung "choreographiert" leitet sich vom Tanz, vom Ballett ab, einer Kunstform, der Willi Schmidt Zeit seines Lebens sehr zugetan war;

in "choreographiert" steckt etwas Schwebendes, Leichtes, - keine militärische Vorstellung ist darin enthalten.
Man kann damit aber zur Kenntnis nehmen, daß Willi Schmidt nach der TARTUFFE-Premiere, seiner 3. Inszenierung, als neuer Regisseur nicht nur von der Berliner Kritik, sondern auch von der Fachwelt beachtet (bis gefeiert) wurde. Das geht nicht nur schon aus der Kritik Friedrich Lufts hervor, der jubelte: "Mit Willi Schmidt hat Berlin einen wirklich bedeutenden Regisseur gewonnen. Seit gestern ist es ganz klar."

(Die Neue Zeitung, 9.9.1946)

Willi Schmidt selbst hat, im Februar 1948, einen Essay mit dem Titel: DER REGISSEUR veröffentlicht, in dem er seine Regie-Konzeption folgendermaßen deutlich zu machen sucht: "Geist und Wesen, Atmosphäre und Sinngehalt des Stückes sind vor allem andern der Regie anvertraut, sie muß also sorgen, daß auf dem Weg vom Werk zur Darstellung nichts Wesentliches verlorengeht."

(WS, Der Regisseur, in: Dramaturgische Blätter, 2. Jgg. 1948, Heft 2, 56)

Deshalb muß der Regie-Arbeit zunächst eine gründliche Lektüre des Stückes vorangehen: "(...) ein Lesen besonderer Art: ein intensives und genaues Studium des Werks, ein Wort-für-Wort-Lesen geradezu, bei dem man Melodie und Sprachrhythmus des Autors abhört (...) Es ist also kein naives, unbefangenes Lesen, sondern vom ersten Augenblick an verlangt die Lektüre nach der Übersetzung in die dramatischen und optischen Mittel der Bühne."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 49)

Und schon in diesem Aufsatz findet sich der humanistisch-moralische Ansatz: "Die abgekürzte Chronik des Zeitalters soll das Theater sein, denn die Probleme jeder Epoche werden auf der Bühne widergespiegelt und suchen nach ihrer Lösung." Das ist inetwa das, was Hamlet dem Polonius über die anwesenden Schauspieler sagt; es heißt wörtlich bei Shakespeare: "Hört Ihr, laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, solange Ihr lebt."

(II./2.//Deutsch von August Wilhelm von Schlegel)

Da steckt auch noch einiges Komödiantische in Hamlets Bemerkung; man könnte zurückdenken an die gauklerhafte Unbekümmertheit, über die hier bereits im Zusammenhang mit Werner Krauss gehandelt wurde. - Weiter Willi Schmidt: "Eine Regie, die bei der Interpretation der überkommenen Dramenliteratur nicht verbunden bliebe mit den Forderungen des Tages, die das Theater nicht miteinbezöge in die großen Auseinandersetzungen der Epoche, müßte ein museales Anliegen bleiben (!) (...)"
Gerade über diesen Punkt wurde bereits im Zusammenhang mit Peter Steins "Drei Schwestern"-Inszenierung gehandelt. - "(...) sie widerspräche dem Sinn der Bühne als moralischer Anstalt und jener wesentlichsten (!) Aufgabe des Theaters: in einem hohen humanistischen Sinne Fragwürdigkeit und Größe des Menschen im Sinnbild darzustellen und auf die Verwirklichung zukunftformender Ideen gerichtet zu sein."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 57)

Dieser Passus erinnert an die weiter oben dargelegten Ausführungen über die Vorläuferschaft der Kunst; eine Vorstellung, die Willi Schmidt bei der Abfassung seines Aufsatzes sicherlich nicht im Sinne gehabt hat; denn ihm ging es um die dauerhafte Beschäftigung mit dem Auftrag zur Humanität; noch im Mai 1968, in seiner Eröffnungsansprache für die Festspiele in Recklinghausen bestand Willi Schmidt auf eben diesem Auftrag des Theaters, den er als einen immerwährenden Auftrag beschreibt. Auch das ist noch einmal ein Beleg dafür, daß Willi Schmidt, wie vermutlich jeder in seiner Lage, bemüht war, nur den e r s t e n Teil des Satzes der Ottilie zu erfüllen.

Willi Schmidt spricht dann vom 'Streichen', also zurechtkürzen der Stücke, eine subjektive Entscheidung. Nur wenige Stücke werden 'ungestrichen', also ohne Kürzungen, inszeniert. - Willi Schmidt gibt zwei Beispiele: Goethes IPHIGENIE AUF TAURIS und Hauptmanns DIE RATTEN. Hier soll ein Blick auf seine Strichfassung der RATTEN geworfen werden: In der Fernseh-Dokumentation "Thalia in Trümmern",

1982, von Irmgard von zur Mühlen, haben 3 kurze Ausschnitte aus DIE RATTEN, November 1946, Schloßparktheater Berlin, überlebt, - die zu einer Sequenz verbunden sind. Es beginnt mit der These Spittas, ausgesprochen durch Direktor Hassenreuther (III. Akt):

> "Sie haben neulich behauptet, daß unter Umständen ein Barbier oder eine Reinmachefrau aus der Mulackstraße ebensogut ein Objekt der Tragödie sein könnte wie Lady Macbeth und König Lear."

Spitta: "Vor der Kunst wie vor dem Gesetz sind alle Menschen gleich, Herr Direktor."

Alles was nun folgt: die Ironie Hassenreuthers, die Beharrlichkeit Spittas, vor allem aber der Vorwurf Hassenreuthers, Spitta sei "eine Ratte" und fresse "die Wurzeln des Baumes des Idealismus ab", ist von Willi Schmidt gestrichen worden - mithin die halbe Erklärung des Stücktitels; (die andere Hälfte wird der Maurerpolier John geben, wenn er im V. Akt das konkrete Haus, die alte Militärkaserne im Scheunenviertel Berlins, als durch Ratten "unterminiert" und "zerfressen" bezeichnet, - ein Szenenausschnitt, der ebenfalls noch, als 3. Splitter, gegeben wird). Willi Schmidt hat damit fast 2 Seiten Text gekürzt: denn auf Spittas Bemerkung, vor der Kunst wie vor dem Gesetz seien alle Menschen gleich, läßt Schmidt bereits Frau John die Leiter vom Dachboden heruntersteigen. Hassenreuther kommentiert - Willi Schmidt läßt diesen Satz als Kommentar mehr sprechen denn als Frage, obwohl Hauptmann den Satz mit einem Fragezeichen versehen hat:

> "Da kommt ihre tragische Muse, Spitta"

Man kann also eine deutliche Komprimierung des Stückes durch Willi Schmidt tatsächlich feststellen, indem der Behauptung sehr schnell das entsprechende Bild geliefert wird; eine Form der Abkürzung. Denn zweifellos beziehen sich beide Textstellen aufeinander: die theoretische Behauptung Spittas wird durch die Figur der Frau John in der Praxis des Stückes verifiziert werden. -

Wenn Willi Schmidt hier aber in seinem Aufsatz "Der Regisseur" von der Notwendigkeit spricht, das Stück eines Autors wie Hauptmann streichen zu müssen, benutzt er ein bedeutsames Verb:"Oft ist der Autor sich selbst im Wege (...) und es bedarf der ganzen dramaturgischen Wachsamkeit des Regisseurs, um ihn zu sich selbst zurückzuführen."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 50)

Das erinnert deutlich an Willi Schmidts Nekrolog auf Klaus Kammer, in dem er darlegte, daß sein Teil der Zusammenarbeit vor allem darin bestanden habe, wachsam zu sein, daß Kammers Kunst trotz aller bewußten Herstellung immer noch ihre Naivität behielt. - Das Epische, was zu einem großen Teil in Hauptmanns Stücken liegt, wird hier als eine Verirrung des Autors gesehen und behandelt. Und es ist insofern als Verirrung anzusehen, als das Soziale, (das Epische als das Soziale), den dramatischen Prozeß des Stückes belastet. Die Problematik aber, die sich dahinter verbirgt, hängt mit der Industrialisierung zusammen, ergibt sich daraus, daß Handlungsmotivationen nicht mehr nur dem zwischenmenschlichen Bereich entstammen, sondern entfremdet an den Menschen herangetragen werden. Peter Szondi hat darüber eine grundlegende Betrachtung geschrieben, auf die hier verwiesen wird, denn eine gründlichere Darlegung würde hier den Rahmen sprengen. (Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), in Suhrkamp stw 219, (Schriften I), 69 ff./ 77 ff.)

Die Arbeit des Regisseurs besteht für Willi Schmidt hier vornehmlich in der Zusammenführung, Verengung, Konzentration des Ausdrucks; man könnte es hier auch 'Redramatisierung' nennen.

Willi Schmidt hat geäußert, daß ein Stück bei ihm beim ersten Lesen einen r ä u m l i c h e n Eindruck bewirken müsse, um ihn a l s R e g i s s e u r anzuregen. Zweifellos meldet sich hier zunächst der Bühnenbildner Willi Schmidt. - Denn: "Es gibt kein Detail auf der Bühne, das nicht mitspielte und nicht seine Bedeutung hätte im Ganzen der Aufführung, dem der Regisseur also nicht seine ganze Aufmerksamkeit zu widmen hätte."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 52)

Das klingt sehr ähnlich wie das, was hier schon über den Bühnenbildner Willi Schmidt, am Beispiel seiner Ausstattung zu DER PARASIT, 1942, zitiert wurde, nämlich: "Erst wenn man erkannt hat,

daß jeder Stuhl auf der Bühne ein dramatisches Kraftfeld ausstrahlt (...) erst dann kann man anfangen, von Atmosphäre und Stimmung des Bühnenbilds zu sprechen."

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 21)

Der Schauspieler = eine andere Form von Stuhl? --- Zweifellos.

"(...) daß er" ((= der Stuhl)) "deshalb auf den Zentimeter genau stehen muß, wenn er eine mitspielende Rolle erfüllen soll (...)"

(WS, Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, a.a.O., 21)

Und wie der Stuhl zentimetergenau stehen muß bei Willi Schmidt, wird der Bewegungsablauf des Schauspielers zentimetergetreu choreographiert; der Schauspieler mit Kostüm und Requisit von außen in eine Linienführung gebracht. Willi Schmidt, vom Bühnenbild ausgehend, unterwirft ab 1946 nun auch den Schauspieler seinem graphischen Zeichensystem. Willi Schmidt hätte, im Interesse der 'anderen' Wirklichkeit, auch die ganze Welt diesem System unterworfen. - O.E. Hasse habe ihn einmal "einen sanften Diktator" genannt, räumt Willi Schmidt den Berliner Schülern gegenüber ein.

"Und so wie er die Bilder entwarf - und auch da unbarmherzig in der Entscheidung -, war er unbarmherzig den Schauspielern gegenüber. (...) Das hab ich am eigenen Körper, hab ich das erlebt. (...) Er zog einen unbarmherzig in die Gemeinschaft des Stückes hinein, nicht. Also da gab's (...) kein eitles Ausbüchsen (...) wenn man mit ihm zu tun hatte, begann ein Kampf. Ein Kampf um die Sache. Ein Kampf war's immer. War nicht leicht. Das fand ich auch wunderbar."

(Gespräch: Hans Caninenberg - WM, 16.6.1997)

Das hätte zur Starrheit führen können. Dazu waren aber die Schauspieler, mit denen Willi Schmidt arbeitete, zu gut, zu begabt, also zu beweglich, zu blutvoll auch; Hans Caninenberg ist dafür ein Beispiel. So kam der Ausgleich ((das wurde bereits weiter oben festgestellt)) zustande; - meistens. "Man kann es nur mit den Besten schaffen", hat Willi Schmidt mir einmal (im Zusammenhang mit seinem Hörspiel AM VORABEND) gesagt; deswegen; - und noch wegen eines weitergehenden Grundes: wegen Willi Schmidts Forderung, der Schauspieler habe das Medium für den Dichter zu sein. In Willi Schmidts Nekrolog auf Klaus Kammer taucht dieser Begriff des Mediums sechzehn Jahre später wieder auf: nun, wie zu sehen war, in der Erfüllung.

(In: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 31)

- Das herzustellen, war wesentlicher Teil von Willi Schmidts Regie-Konzeption.

"Nur wenn das Rationale wirklich durchdacht ist (Fleißarbeit!), kann das Irrationale sich einnisten (...)"

(WS-BD, 11.7.1977)

Dieses "Irrationale" kann man mit der Forderung Willi Schmidts an den Schauspieler, "ein vollkommenes Medium für einen großen Autor unseres Zeitalters zu sein" etwa gleichsetzen. --- Wie weit aber diese Verwandlung des Schauspielers vor sich zu gehen habe, darüber gibt sein Text "Der Regisseur" - nicht gleich eine eindeutige Antwort. Denn Willi Schmidt sah die Verwandlungsarbeit des Schauspielers in doppelter Richtung wirken: "Der große Schauspieler verwandelt sich nicht nur in die vom Dichter geforderte Figur (...)" -- und auch in der jetzt folgenden Aufzählung ist Willi Schmidts Bestreben zur Typisierung erkennbar -- "(...) in den Weisen, den Narren, den König oder Bettler - er verwandelt gleichzeitig den Zuschauer in die gespielte Gestalt (...) In dieser doppelten Vewandlung besteht die Macht und das Wunder der theatralischen Wirkung."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 52)

Was das letztere bedeutet, kann ein Ausspruch von Gustaf Gründgens besonders deutlich machen: "Ich habe oft viel Menschen verzaubert ... durch die Kraft und den Einsatz, durch die Unbeirrbarkeit

meiner Zielsetzung - und habe sie überrannt, gewonnen und verloren. Denn es waren nicht sie, die sie waren, sondern die, die ich wollte, daß sie waren."

(Aus einem Brief, 1946; zitiert nach: Programmbuch des Burgtheaters zu Thomas Bernhard, Der Theatermacher, 1.9.1986; 54/55)

Wie aber sollte nun die Verwandlung des Schauspielers in die Figur des Dichters erfolgen? - Da geht es zunächst um die Arbeit an der Sprache: Der Text des Stückes, "dessen Rhythmus und Melodie der Schauspieler mit Hilfe und unter Kontrolle des Regisseurs in seine Sprache und in seinen Gestus zu übertragen hat."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 52)

Willi Schmidt ergänzt nun, was schon wie eine vorweggenommene Definition des 'Poetischen Theaters' klingt: "(...) jenen geheimen Beziehungen ist nachzuspüren", die die Figuren "ihrer Umwelt entfremden oder verbinden, denn in den wahrhaft dichterisch konzipierten Werken läuft neben der sichtbaren Handlung eine verborgene her (...)"

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 52)

E i n Widerspruch allerdings steckt in Willi Schmidts Aufsatz "Der Regisseur" - und der betrifft den Grad der Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle, mithin einen zentralen Punkt des Theaters überhaupt: - Einerseits sagt Schmidt: "Alles, was der Verwandlung in die vom Autor geforderte Gestalt dient und nützt, alles, was hinführt zur völligen Identität von Rolle und Persönlichkeit des Schauspielers, muß aus den Situationen der Dramenhandlung entwickelt, gleichsam herausgekeltert werden."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 52)

Andrerseits aber nimmt Willi Schmidt die Forderung nach völliger Identität an einer späteren Stelle gerade wieder zurück: "Nicht allein auf die willenlose Hingabe an die Rolle, nicht auf die bloße Identifizierung des Darstellers mit seinem Part kommt es dabei an, sondern auf die von einem wachen Kunstverstand geformte und beobachtete Gestaltung (...)"

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 53)

Das ist ein wichtiger Unterschied. Die zweite Definition würde beispielsweise eher dem entsprechen, was Brecht von einem Schauspieler fordert, der hier nicht ohne Absicht zitiert wird: "(...) die neue Technik (...) der Spielweise (...) Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die V e r f r e m d u n g herbeizuführen. (...) Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen (...) Nehmen wir (...) den Zorn des Lear über die Undankbarkeit seiner Töchter. Vermittels der Einfühlungstechnik kann der Schauspieler diesen Zorn so darstellen, daß der Zuschauer ihn für die natürlichste Sache von der Welt ansieht, daß er sich gar nicht vorstellen kann, wie Lear nicht zornig werden könnte (...) Die Haltung des Lear wird verfremdet, das heißt, sie wird als eigentümlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist. (...) Zorn mag eine ewig mögliche Reaktion der Menschen sein, aber dieser Zorn, der Zorn, der sich so äußert und eine solche Ursache hat, ist zeitgebunden."

(Bertolt Brecht, Über experimentelles Theater, zitiert nach: Manfred Brauneck, Klassiker der Schauspielregie, a.a.O., 412)

Zeitgebunden - nicht typgebunden, - wie es Willi Schmidts Auffassung entsprach, dessen eines Regie-Bestreben es war, die Typen sichtbar, greifbar zu machen. Auch deswegen seine Vorliebe (und seine Begabung) für Molière. - Auch das 'Poetische Theater', wie Willi Schmidt es inszenierte, arbeitete mit einer Form der Verfremdung: Wenn O.E. Hasse vor den MAJESTÄTEN in einer zu diesem Zweck erfundenen Pantomime dem Zuschauer bedeutete, daß es 'Theater' sei, was nun folge, unterstützt auch durch Willi Schmidts Bühnenbild, die Puppenbühne auf der Schauspielbühne oder der entsprechende Vorhangfall, der die selbe Funktion verfolgte. Auch das war wie die eine Gefühlsverbindung zwischen Schauspieler und Zuschauer verweigernde Verfremdung eine Form indirekten Theaterspielens: ein Filter

trat dazwischen; bei Brecht der Fingerzeig auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge; bei Willi Schmidt der unübersehbare Hinweis auf die Kunst, auf das Theater als Kunst und damit als Ausdruck der 'anderen' Wirklichkeit.

"Der Regisseur (...) muß also den komplizierten, empfindlichen Vorgang der allmählichen Verwandlung des Schauspielers in die dichterische Gestalt leiten nach den immanenten Gesetzen des dramatischen Werks, er muß bei diesem Prozeß mit Nachgiebigkeit und zugleich mit unerbittlicher Strenge vorgehen, er muß die besten Kräfte seines Schauspielers wecken und lösen, er muß ihn hinführen zu jener unbedingten 'Sicherheit' der Darstellung, die eine zweite, von Erkenntnis und Reflexion bestimmte Unschuld des Gestaltens ist."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 53)

Da klingt wieder das "Marionettentheater" von Heinrich von Kleist durch. Das Wort 'unerbittlich' hat Willi Schmidt nachträglich in seinem Belegexemplar des Aufsatzes gestrichen (!). Das Wort wird aber durch die Äußerungen Hans Caninenbergs bestätigt. - Und es zeigt sich auch, daß Willi Schmidt hier nur umsetzte, was selbst von ihm über die 'Einbildungskraft' noch vo seiner Regisseurstätigkeit ausgeführt worden war: "(...) ist versucht worden, dazustellen, welche entscheidende Rolle der Einbildungskraft im System des transzendentalen Idealismus zukommt, wie sie als Ineinsbildung der unendlichen Idealität ins Reale, als Kraft der Individuation sich erwies und so dem Prinzip der göttlichen Inspiration gleichzusetzen war. Das Bestreben des magischen Idealismus ist es nun, dieses unbewußte Vermögen ins Bewußtsein zu reißen, die göttliche Schöpfung in einem individuellen Akt geistiger Spontaneität zu wiederholen, der Natur durch das private Ich die Gesetze vorschreiben zu lassen - mit einem Wort, die Welt noch einmal zu machen, sie zu dichten und sie den Gesetzen der Dichtung zu unterwerfen."

(WS, Die Kunst als Organon der Philosophie, a.a.O., 48)

Hier geht es nicht nur also um Einbildungskraft, jene Vermittlungskraft zwischen Idee und Wirklichkeit, sondern noch dazu um die bewußte Handhabung dieser Kraft im Akt der eigenen menschlichen (Kunst-) Schöpfung; ein gewisser Gegensatz zur angegebenen 'Spontaneität'; und es geht deswegen nicht zuletzt um eine Form der Macht. Ohne diesen Akt ist es für Willi Schmidt gar nicht möglich, den Weg nach vorne in ein neues Paradies hinein zu denken. Das Spiel bedarf der ständigen eigenen Überwachung des Schauspielers; Willi Schmidt setzt daher dem "Dilettantismus in der Schauspielkunst" entgegen: "Formbewußtsein" und "Selbstkontrolle".

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 53)

- Brechts Schauspieler, um auf den Vergleich zurückzukommen, soll ein zeigender bleiben;
- Willi Schmidts Schauspieler ein an der Kontrolle seines Ausdrucks beständig arbeitender.

Bei Brecht ist das Ziel des Theaters ein anderes, ein unpoetisches, nämlich gesellschaftliches; - aber der Brechtsche Schauspieler soll sich selbst und seine Mittel im Zuge der Darstellung ebenso selbst beobachten und überwachen wie der, mit dem Willi Schmidt arbeitete. Diese Parallele zwischen Brechts und Willi Schmidts Theater in der Herstellung wird gestützt auch durch die Beobachtungen eines Kritikers, der seine Kritik über DIE RATTEN ((Recklinghausen, 1960)) mit der Überschrift versah:

" 'Die Ratten' als Lehrstück"

und damit einen Bezug zu Brecht setzt, der in der Kritik selbst noch einmal betont wird: "Was zumeist als Bombenrolle ergreift, zeigte sich als vorzüglich geregelt durch immanenten (!) Kunstverstand. Da auch lag hier die besondere Kraft der Frau John: Gisela von Collande zeigte, zumal auch im stummen Spiel, hohe Schule der großen Mimik; sie erschütterte in der Transponierung, in den 'Gängen' zwischen Tür und Fenster. Und ebenfalls 'war' Ullrich Haupt nicht der Maurer John, sondern er gab mit hoher Brillanz eine Nummer aus einem Lehrstück. Brecht wäre entzückt gewesen. (...) Alles übrige glänzte durch Faktur einer wahrhaft gestochenen Disziplin. (!) (...) Bravourös komisch das Duett der Schauspielschüler (Günther und Heltau). Da wurde übrigens evident, wie exakt Willi Schmidt die Kostüme erfunden - zur Gruppierung und nicht als Dekoration. Auch darin 'ein Lehrstück'."

(Albert Schulze Vellinghausen, FAZ, 23.6.1960)

Das ist sehr anschaulich beschrieben.

Willi Schmidt verfolgte a l s R e g i s s e u r zwei Ziele: "Für den Regisseur gibt es (...) zwei Ergebnisse seiner anonymen Arbeit, die für ihn mit einer Art Glücksempfinden verbunden sind; einmal, wenn er den 'großen' Darsteller so gesteigert hat, daß man sagen konnte, in der Gestaltung durch den Schauspieler sei die dichterische Figur recht eigentlich erst vollendet worden" - das ist etwa das, was Willi Schmidt mit dem Begriff "Medium" zu fassen versucht - - "zum anderen, wenn es gelang, die Vielfalt schauspielerischer Individualitäten derart zum Ensemble zu vereinigen, daß es keine bevorzugte Rangordnung des Hauptakteurs vor den Trägern der Nebenrollen gab (...)"

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 54)

((Hier kann noch einmal kurz auf die strittige Inszenierung der "Drei Schwestern" durch Peter Stein, 1984, hingewiesen werden: jene Ensemblekunst, von der Willi Schmidt spricht, war auch dort erreicht; - wie auch bei Noelte-Inszenierungen; dabei ähnelte diese "Drei Schwestern"-Inszenierung in der Staffelung nach hinten, in die Bühne hinein, in der Anlage von Bewegungslinien, die auf dem Video sehr deutlich nachvollziehbar sind, durchaus Willi Schmidts Arbeiten, übertraf diese in ihrer Abgeschlossenheit sogar; war ihr aber an Leichtigkeit unterlegen; man mußte sich schon ziemlich anstrengen, in diese Welt einzudringen: schon deswegen, weil sehr leise gesprochen wurde. Die Handlung blieb abgeschlossen hinter der Rampe. Nur einmal wurde sie durchbrochen, als Korinna Kirchhoff als Irina am Ende des II. Aktes ins Publikum zu sagen hatte ihre sehnsuchtsvoll geäußerten Beschwörungen: "Nach Moskau, nach Moskau"; einer der wenigen Regie-Fehler oder doch –Sonderbarkeiten: denn 'nach Moskau' werden diese drei Schwestern nie wieder zurückkehren; sie sind gefangen -- und gerade den Wunsch, der unerfüllbar ist, nach draußen sprechen zu lassen? Sonderbar. – Willi Schmidts Inszenierungen konnten dagegen unter der Bevorzugung des oder der Protagonisten gegenüber den Darstellern der kleineren Rollen leiden, wie einige Bespiele bereits gezeigt haben.)) Ansonsten ist nicht ganz stimmig, was Willi Schmidt über den Regisseur sagt: denn 'anonym' ist seine Tätigkeit nicht: Zum mindesten steht sein Name gewöhnlich auf dem Theaterzettel; nicht anonym-namenlos im wörtlichen Sinne. --- Das ist falsche Bescheidenheit. 'Anonym' stimmt nur insofern, als der Regisseur im Gegensatz zum Schauspieler nicht selbst körperlich auf der Bühne erscheint, sondern sich eben fremder Körper bedienen muß oder kann. Aber 'anonym' im Sinne von unpersönlich, unkenntlich stimmt auch nicht, jedenfalls später nicht mehr, wenn ein Kritiker feststellen konnte: jede Willi-Schmidt--Inszenierung sei auf den ersten Blick als seine zu erkennen, es sei gar nicht nötig, daß sein Name auch noch auf dem Besetzungszettel erscheine.

(Heinz Ritter, Der Abend, 18.11.1961)

Willi Schmidt hat in seinen Inszenierungen jeden Zufall ausgeschlossen: "Es gibt auf der Bühne keinen Zufall, selbst das improvisiert Anmutende verdankt seine Wirkung genauer Überlegung (!). Jeder Gang soll einer inneren Emotion entsprechen, jeder Blick, jede Gebärde das gesprochene Wort unterstreichen."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 55)

Das erinnert sehr genau an das, was Manfred Steffen über Willi Schmidts Regie geäußert hat: "Jede Scene, die er gestaltete, jeder Satz, den er sagen ließ, waren immer mit geistigem Hintergrund gedacht und gesagt."

(Manfred Steffen – WM, 9.6.1996)

Willi Schmidts Regiearbeiten bestanden aus Absicherungen, aus einem Netz von Linien und 'Gesetzen der Dichtung', mit denen Willi Schmidt den Schauspieler auf die seiner Ansicht nach sachdienlichste Bahn lenkte, mit der er ihn umstrickte - und das alles aber in sanftem, liebevollem Ton; - der Schauspieler Hans-Josef Eich sagte über Willi Schmidt, er habe die Begabung ((nötigenfalls)) in seine Schauspieler hineingeliebt.

(Gespräch mit WM am 20.6.1997)

Willi Schmidt war dabei k e i n Realist oder Naturalist der Szene; die Gleichung heißt für ihn nicht: "Kunst = Leben", sondern: "Kunst = Leben + X". Dieses "X" wurde für Willi Schmidt aber immer kleiner; der Spalt zwischen Bühne und Realität dünner, das Spiel elastischer; gerade d a n n , als er sich 'am tiefsten in der Kunst' befand.

Gerade DIE RATTEN sind dafür ein gutes Beispiel: Das Epische bestand, wie schon zu sehen war, bei Hauptmann vornehmlich im Sozialen: der Autor betrat dazu (versteckt in einer Figur) selbst die Szene des Dramas; im Fall von Hauptmanns RATTEN ist es der junge Schauspielschüler Erich Spitta, der mit seinem Schauspiellehrer, dem Theaterdirektor Hassenreuther, der einen idealistischen, an Schiller orientierten, aber, im Gegensatz zu Willi Schmidt, auch festlichen, pomöpsen Stil anstrebt, in grundsätzlichen Dissens gerät. Es geht also um modernes, realistisches oder idealistisches Theater. Spitta strebt das nicht-überhöhte, naturalistische Theater an; Theater, fast schon im Brechtschen Sinne, des Zeigens. - Die Figur des Spitta ist also eine große Herausforderung an jeden Regisseur.
Wenn sich Willi Schmidt gegen durch seine Milieu-Verhaftung kunstlos Scheinendes wehrte, dann steckt darin: Wesentlich-Zeitbedingtes der Nachkriegszeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die mit historischer Festlegung nichts zu tun haben wollte. Und dazu, kann man ergänzen, bestand Anlaß genug: Äußere und innere Trümmerberge durch eine unübersehbare mögliche eigene Schuld(-beteiligung) waren nicht gerade lockend, sich mit der Realität zu befassen. - Aus der Übersicht über seine Berufskollegen ging hervor, daß auch Stroux und Schalla, Koch und Gründgens ent-historisiert oder überhöht inszenierten. - Willi Schmidts Theater war ebenfalls in diesem Sinne der Realität entrückt, - will man nicht gerade in dieser Entrückung den Realitätsbezug erkennen.
Willi Schmidt gab sich damit aber auf die Dauer nicht zufrieden, wie auch seinen Äußerungen gegenüber Hans Henny Jahnn zur Zeit des THOMAS CHATTERTON zu entnehmen ist; es drängte ihn in die Auseinandersetzung mit seinen eigenen Problemen; zu der Darlegung seiner eigenen Welt; in die Umsetzung und Ausbreitung des Privaten, über einen jeweils aktuellen Zeitbezug hinaus. Diese Richtung kulminierte mit Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, diesem, wie Willi Schmidt sich ausdrückte, "kostbaren Text"; ebenso in CLAVIGO; - Inszenierungen, die hier noch genauer betrachtet werden sollen.

(WS, Nekrolog auf Klaus Kammer, in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 31)

Willi Schmidt hebt schließlich in seinem 1948 veröffentlichten Essay "Der Regisseur" hervor, nicht zu wissen, was 'Stil' sei.

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 55)

1948 war Willi Schmidt noch am Anfang seiner Regisseurs-Karriere, noch am Ausprobieren seiner Möglichkeiten und Grenzen; an einer Festlegung, die einer Einschränkung gleichgekommen wäre, konnte er nicht interessiert sein. Deswegen wird von ihm auch betont, das jeweilige Stück geben den jeweiligen Stil an.

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 55)

E i n Kennzeichen schließlich, um dieses von Willi Schmidt zurückgewiesene Wort nun doch zu benutzen: seines 'Stils' läßt Willi Schmidt durch seinen Text gleichwohl - wenn auch indirekt, indem er Mittel nennt, die ihm entsprechen - deutlich werden, wenn er schreibt: "Steigerung, Verdichtung der Wirklichkeit, muß nicht Ekstase und expressive Ausdrucksform bedeuten, auch das Leise, Intime, die sparsamste Geste vermögen jene Spannung und Erlösung hervorzurufen, der die Kunst der Bühne ihre Wirkung verdankt."

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 55)

Darin steckt unausgesprochen auch die Forderung und Behauptung der 'anderen' Wirklichkeit: nämlich die Grenzen des Theaterraumes s o sicher zu wissen, daß das Laute nicht mehr nötig ist; daß Stille herrschen kann; - h e r r s c h en ,

wenn man so will: die Diktatur des Leisen, der Zartheit, der Heiterkeit.

II. ANALYSE VON VIDEO-AUFZEICHNUNGEN:

Es ist offensichtlich, daß eine Video-Aufzeichnung mit dem Erlebnis einer Theater-Aufführung nicht identisch sein kann; gleichwohl stellt sie das derzeit beste Mittel dar, eine Aufführung zu überliefern, das auch - im Gegensatz zur einzelnen Theater-Aufführung - den Vorteil bietet, wiederholbar zu sein.

Das Video - oder auf welchem technischen Träger die Konservierung auch immer erfolgen wird -, das man allzu leicht geneigt ist, als diejenige Aufführung anzusehen, die der Intention des Regisseurs am nächsten kommt, denn oft wird diese Aufzeichnung auch von dem jeweiligen Theater-Regisseur entschieden oder zumindest kontrolliert, kann durch eine andere Aufführung in Einzelpunkten allerdings übertroffen worden sein.
Ich habe das an einer Noelte-Inszenierung erlebt, deren Aufzeichnung weit hinter dem Eindruck der Aufführung zurückblieb: es gab Spiel-Details, die die Figuren sehr glücklich charakterisierten, die in der Aufzeichnung aber fehlten.

Das Wort "Konservierung" oder "Konserve" von Lebensmitteln gegenüber der Frischform bezeichnet etwa den Abstand zwischen Theater-Eindruck und Aufzeichnung.

Kennt man die Inszenierung aus dem Theater, wird die Aufzeichnung eine Minderung bedeuten, zumindest das Gefühl vermitteln, zwischen einen selbst und die Aufführung gesetzt worden zu sein. Das ist auch technisch zutreffend, da sie von einem fremden Auge, der Linse der Kamera, 'gesehen' wurde; und nicht die Aufführung, sondern das von ihr 'Gesehene' wird weitergegeben.

Im Falle der hier vorliegenden Willi Schmidt – Inszenierungen stellt sich das Problem insofern nicht, als ich nur die Videos kenne, nicht die tatsächlichen Aufführungen; die Aufführungen nur durch das Video (und die Kritiken).

Hier hat die Phantasie nun den entgegengesetzten Weg zu nehmen, muß angeregt werden, über das 'Auge' der Kamera hinausgehen zu wollen.

Auch an sich schon ist jedoch auf Videos einiges zu erkennen. Schon der kurze Szenen-Ausschnitt einer Aufführung, wie er früher in Wochenschauen, später in Fernseh-Stadt- oder -Kultur-Magazinen gezeigt wurde, gibt einen Eindruck einer Inszenierung, der zur Beurteilung genügen kann; ebenso wie die Aushangfotos oft schon ausreichende Auskunft über die Qualität einer Aufführung geben und einen neugierig machen - oder das Theater lieber meiden lassen; je nachdem.

Es ist also mit diesem Material zu arbeiten, im doppelten Sinne.

A). R A S K O L N I K O F F

Die erste Inszenierung Willi Schmidts, die hier auf diese Weise betrachtet werden soll, ist: RASKOLNIKOFF.

Die Premiere von RASKOLNIKOFF war am 20. September 1960.

Das Stück stammt von Leopold Ahlsen; es wurde nach Dostojewskis Roman "Schuld und Sühne" - nach anderer Übersetzung (130) "Verbrechen und Strafe" -, von 1864, geschrieben.

Willi Schmidt berichtet in dem Gespräch mit den Berliner Schülern von seiner für ihn mühsamen Zusammenarbeit mit dem Autor:

"Ich muß Ihnen gestehen, daß ich sehr wenige Stücke von lebenden Autoren bisher inszeniert habe; mein Lieblingsautor ist, wie Sie wissen oder vermuten, Giraudoux, und ich hätte gerne zu seinen Lebzeiten schon mit ihm gearbeitet, aber da hatte er keinen Geringeren als Jouvet, der das sicher noch sehr viel besser gemacht hat als ich. (...) Aber was moderne Autoren betrifft, so habe ich bisher nur mit Herrn Ahlsen, eben dem RASKOLNIKOFF-Autor, gearbeitet, und das war ein, ein harter Strauß, muß ich sagen. Wir haben eine lange Korrespondenz geführt, bis die Sache überhaupt begann. Und ich war schon entschlossen, es ihm vor die Füße zu werfen, weil er mir eines Tages schrieb: 'Sie haben nicht den Roman, sondern mein Stück zu lesen.' Worauf ich ihm nur antworten konnte: 'Wenn Sie so unbescheiden sind, sich vor Dostojewski zu stellen, können wir nicht miteinander sprechen. - Hochachtungsvoll.' Solche Dinge passieren, und es muß nicht die allgemeine Erfahrung sein. Aber ich muß Ihnen gestehen, daß ich seitdem etwas verschreckt bin."

(Auch dies wäre noch einmal ein Beitrag zum Thema Mut und des Bewußtseins der Gefahr.)

Raskolnikoff, die Figur, ist ein junger Student, der mit seinen intellektuellen Fähigkeiten nicht fertig wird. Der gegen ihn ermittelnde Staatsanwalt Porphyri sagt über ihn und gleichzeitig zu ihm:

> "Ein überentwickeltes Gehirn ist eine Krankheit so gut wie ein zurückgebliebenes; das Ihrige wächst und wächst wie ein Kropf."
>
> (14. Bild)

Raskolnikoff hat ein Traktat verfaßt und veröffentlicht. Porphyri wurde durch diesen Text auf Raskolnikoff aufmerksam. Später läßt er sich auch noch das handschriftliche Original geben, aus dem er weitere, für die Veröffentlichung gestrichene Stellen entnehmen kann.

Raskolnikoff teilt in diesem Text die Menschen in zwei Gruppen:

> "Es gibt auf der Welt zwei Kategorien von Menschen. Das Material - und die Beweger des Materials: die Vorwärtsbringer. Die Masse natürlich erkennt das Recht dieser Außergewöhnlichen nicht an. (...) Aber in den nachfolgenden Generationen werden die Hingerichteten auf Postamente gestellt (...) Also beherrschen die Gewöhnlichen den Tag, die Ungewöhnlichen aber die Zukunft. (...) Die Befreier. Die Freien. Ganz und gar frei! Frei von jedem Gewissen. Oh ja! Ausgestattet mit je-dem Recht! (...) Es gibt überhaupt kein Verbrechen!"
>
> (Prolog)

Als Beispiel für einen solchen Menschen nennt Raskolnikoff Napoleon. Allerdings ist sein Denkfehler nicht zu überlesen: "Die Befreier" müssen nicht notwendig gleich "die Freien" sein. Denn ob diese vermeintlich großen Menschen frei vom Gewissenszwang oder von anderen Zwängen gehandelt haben, müßte im Einzelfall doch wohl erst untersucht werden.

So aber ist die Ansicht und Denkweise Raskolnikoffs. Und sie deckt sich auch mit dem, was im Zusammenhang mit der JUDITH von Goethe über die außergewöhnlichen Menschen gesagt wurde. Man könnte diese Aussage auch mit dem Genie-Glauben und den Genie-Definitionen des späten 18. und 19. Jahrhunderts in Verbindung bringen. Der Freund Raskolnikoffs und gleichzeitig Neffe Porphyris äußert jedenfalls seinem Onkel gegenüber, Raskolnikoff sei "eine Art Genie". (1. Bild)

Die Philosophie Raskolnikoffs ist die Philosophie eines Gehinderten, Erniedrigten, zu wenig mehr als nichts Fähigem. Raskolnikoff ist arm. Er wohnt in äußerst bescheidener Untermiete - und ist selbst da verschuldet. Er versetzt bei der nächstgelegenen Pfandleihe seine von seinem Vater geerbte Uhr, für einen sehr geringen Preis. Raskolnikoff ist auch der Vaterlose, der sich nach Führung und Ordnung sehnt; - die ihm erst der Ersatz-Vater Porphyri dann bieten wird. - Sein Name hat selbst eine sehr ähnliche Bedeutung:

Russisch: rascol = Spaltung; Raskolnik = der Abtrünnige.

Raskolnikoff betont in seinem Aufsatz, daß die meisten Menschen nicht um des Tötens willen getötet hätten oder töten würden, sondern fast immer um einer Sache oder Angelegenheit willen. Er betont das dreimal. Das ist eine Form der Rechtfertigung. Denn es wird offensichtlich, daß er selbst genauso wenig um des Tötens willen getötet hat; sondern um einen 'religiösen Zugang' sich zu verschaffen; der Mord ist nur das Mittel dazu. Raskolnikoff spricht das später gegenüber Sonja, einer Dirne, die ihn lieb gewinnt und ihm nach Sibirien folgen will, deutlich aus, als er, vor der erwarteten endgültigen Vernehmung und Verhaftung durch Porhphyri sein Gewissen erleichtern will:

"Aber wenn es IHN n i c h t gibt, so ist aller Wille mein! Verstehst du das wirklich nicht? Daß in dem Augenblick, wo die Menschen aufhören, Gott zu empfinden - der Mensch selber Gott ist? (...) Über ein Jahr lang hab ich das Attribut für mein Gottsein gesucht ((- WS machte daraus: hab ich den Beweis meines Gottseins gesucht -)) und schließlich gefunden, daß - diese Alte, das war nur ein Zufall, es ... war ja ganz gleich, w e n , Sonja, ich hätte doch in jedem Fall getötet (...) um Eigenwillen zu beweisen. Meinen eigenen Willen: im wichtigsten Punkt, Sonja... in der Herrschaft über Leben und Tod."

(12. Bild)

Die Verankerung oder besser gesagt die mangelnde Verankerung ist also eine doppelte: Es geht nicht nur um den Mangel eines Vaters, sondern auch noch, es so auszudrücken, um 'Gott-Vater'. Das geht aus dem letzten Gespräch zwischen Porphyri und Raskolnikoff deutlich hervor:

R: "Es steht aber doch geschrieben: glaube, und dein Glaube wird Berge versetzen. Entschuldigen Sie diesen Unsinn, aber ich bin nun doch neugierig zu erfahren - können Sie Berge versetzen?

P (runzelt die Stirn): Ich verstehe Ihren Spott nicht?

R: Nein?

P (exakt): Nein, Sie m ö c h t e n ja doch, daß ich es kann, Sie suchen doch den Menschen, der stärker ist als Sie."

(14. Bild)

Hier wird die Argumentation also anders herum geführt: Von der religiösen Sehnsucht zum Konkret-Menschlichen; für die die religiöse Sehnsucht (möglicherweise) nur der Ersatz ist. Raskolnikoff wird am Ende seinen Weg in die Sühne antreten. Er verschaffte sich zwar durch ein nicht in der Sache, aber der Menge gefälschtes Rezept ein Päckchen Tabletten, das zum Selbstmord wohl ausgereicht hätte, doch er entscheidet sich f ü r die Buße; - Willi Schmidt setzt dafür "Reue" - doch das ist es nicht. Sicher wird Raskolnikoff seine Tat während und angesichts der Wirklichkeit des Straflagers oft genug b e r e u e n , aber er wird darunter immer wissen, daß dieser Mord ihm auch neue Perspektiven eröffnet hat, die ihm sonst verschlossen geblieben wären. Er wird zum 'moralischen Ich' gelangen - und das wäre ihm ohne seine Tat nicht möglich gewesen. Das klingt nach Widerspruch: Mord und gleichzeitig oder als dessen Folge: das moralische Ich! Das Moralische an diesem Ich-Standpunkt erklärt sich aber nicht durch die Beziehung zu anderen Menschen, sondern zunächst allein durch die Beziehung oder besser gesagt Treue zum jeweiligen Individuum selbst. Oder, um es vereinfacht zu sagen: Etwas, das schlecht

aussieht, muß nicht in seiner Wirkung nur negativ sein; anders gesagt: der Preis ist zwar hoch für Raskolnikoff, aber ein anderer Weg bot sich nicht an, trotz aller Begleiterscheinungen, die Verwirrung stiften könnten, darf man die Klarheit und Logizität des Vorgangs durch den Schmutz, der die Tat und die Sühne begleitet, nicht verlieren. - In der Szene mit Sonja, die dem letzten Bild vorausgeht, fällt die Entscheidung Raskolnikoffs, sich n i c h t zu vergiften, sondern 'das Kreuz auf sich zu nehmen'; ((wie es auch die junge Nina in Tschechows DIE MÖWE getan hat und wie es dem Sohn Arkadinas nicht möglich ist und der darüber zerbricht.)) - Noch aber ringt er mit sich:

R: "Aber ich werde nicht dort hingehn. Niemals. Ich will frei sein.

S: Bist du es jetzt? Und warst du es - vorher? Nein, Rodja, ein Besessener ist nicht frei, erst dort wirst du es sein. Gott wird dich retten."

(12. Bild.)

Der letzte Satz, den Sonja zu sprechen hat, stellt eine Anforderung an die Schauspielerin, damit er schlicht und ernsthaft bleibt; er darf nicht frömmelnd oder sentimental wirken; nicht so, daß der Zuschauer denken könnte: "Na, d i e hat gut reden!!"

Das nächste, 13. Bild bringt die scheinbare Freisprechung Raskolnikoffs, indem vor seinen Augen ein einfacher Handwerker eingesteht, die Tat begangen zu haben - das Verhör Porphyris, der seinem Geständnis schon ganz nah war, wird dadurch unterbrochen. "Schuld und Sühne"/ RASKOLNIKOFF ist neben aller Psychologie vordergründig ein Kriminalstoff - man könnte den RASKOLNIKOFF also für ein Werk des 'Poetischen Theaters' ansehen; auch HAMLET gehörte dann hier her. Das 13. Bild bringt also eine scheinbare Entspannung; ein dramaturgischer Trick, ein Tal zwischen zwei Berge zu legen. Allerdings wird das Unhaltbare dieser Entspannung schon während des 13. Bildes deutlich, denn das Geständnis des Handwerkers kam nur durch Einsatz körperlicher Gewalt zustande.

Der Schauplatz des letzten, 14. Bildes ist nun nicht mehr das Polizeirevier, sondern das Zimmer Raskolnikoffs; eine Störung von Außen ist damit so gut wie ausgeschlossen. Porphyri sucht ihn auf; Raskolnikoff hatte mit diesem Besuch gerechnet, sich daher schon von Sonja verabschiedet. Raskolnikoff bricht also seine Brücken ab. Am Anfang des letzten Bildes bittet, nötigt, wirft er schließlich seinen Freund Dimitri heraus: er droht, ihn widrigenfalls umzubringen. Erst danach und gleich danach erscheint Porphyri.
Schon im 12. Bild hatte Sonja festgestellt:

"Du hast Angst davor, zu glauben, aber du hast s c h o n damit angefangen."

Es ist also eine Wandlung mit Raskolnikoff im Gange. Die Pfandleiherin hatte er als "Laus" bezeichnet, herabgesetzt. Als er vor dem Mord in einem Wirtshaus den Studenten Fjodor trifft, ist er tief betroffen, als dieser ebenfalls von der Pfandleiherin als einer "Laus" spricht: Seine Originalität ist in Gefahr; seine Originalität in Schellings Sinne. Seine diffamierende Bezeichnung der Pfandleiherin aber war eine 'Zugangskarte' zur eigenen, seine ganze Person umfassenden Originalität; diese Äußerung aber reicht, das ist durch die Begegnung mit Fjodor offenkundig geworden, nicht aus; noch nicht aus. Raskolnikoff hat also dazu nun erst recht die Tat nötig. N a c h dieser Tat wird er finden, daß er selbst auch nur eine "Laus" sei. Auch die T a t genügt demnach nicht. Sie kann nur d a n n also etwas nützen, wenn Raskolnikoff sie als Ausgangspunkt einsetzt. Diesem Zweck dient, wenn man es auch so herum gedreht als verwendbar ansieht, der Besuch Porphyris, nachdem schon das Zusammentreffen mit Sonja in diese Richtung gearbeitet hatte. Sonja beschränkt sich auf den religiösen Aspekt. In dem Gespräch mit Porphyri tritt die konkrete Vaterfigur dann selbst in den Vordergrund.

Es ist bemerkenswert, daß Willi Schmidt, für den Kunst eine Insel bedeutete, der sich als Künstler im Widerspruch sah zur sonstigen Gesellschaft, hier mit dem RASKOLNIKOFF die Geschichte eines jungen Mannes inszeniert, dem als Heilslehre genau das Gegenteil empfohlen wird, nämlich:

"Lassen Sie Ihre Selbstbehauptung fallen - und alles ist gut. Hören Sie, - Gott schafft alles aus nichts - und alles was Gott brauchen will, macht er zuerst zu nichts."

(14. Bild)

- THOMAS CHATTERTON hatte genau noch von dieser Selbstbehauptung gelebt. Raskolnikoff wird also auf eine unbestimmte Zukunft vertröstet. Man könnte von einer Art Wette sprechen, die hier zwischen beiden stattfindet, denn Raskolnikoff wird, wenn auch zögernd, in diese Verabredung mit Porphyri einwilligen. Dostojewski urteilt hier, wenn man das so einfach dazwischen setzen darf, aus eigener Erfahrung. Er selbst hatte zu erleben, zu nichts gemacht zu werden. Nach einer unbeschwerten Kindheit erlebte er eine schwere Jugend. Mit 16 Jahren wurde er von seinem Bruder und von seinen Eltern getrennt, als er nach St. Petersburg auf die Ingenieursschule geschickt wurde. Bald darauf starb seine Mutter. Wenig später wurde sein Vater durch Leibeigene ermordet. Der Vater war, selbst Arzt, ein äußerst geiziger, jähzorniger, grausamer 'Herr' gewesen.
1844, mit 23 Jahren, nahm Dostojewski seinen Abschied vom Ingenieurdienst und entschied sich, Schriftsteller zu werden. Bereits seine ersten Veröffentlichungen erhielten gute Kritiken und erregten den Neid seiner Kollegen.
1848 war er verbunden mit dem Verschwörerkreis um Petraschewski, der das Ziel der Abschaffung der Leibeigenschaft verfolgte, und zwar deswegen, weil die Leibeigenschaft das Herrentum zur Grausamkeit verleite oder entarten ließ. Wenn man so will, war dies für Dostojewski ein posthumer Rettungsversuch seines Vaters. Das Unternehmen scheitert. 1849 wird Dostojewski verhaftet und in die Peter-Pauls-Festung verbracht; zu Weihnachten abgeurteilt; aufs Schafott geführt - und im letzten Moment durch eine Anordnung des Zaren begnadigt. Das bedeutet nicht, daß er frei ist, sondern er wird für 4 Jahre Zwangsarbeit nach Sibirien geschickt. - Wenn der Autor also Porphyri sagen läßt - etwas früher in dem Gespräch mit Raskolnikoff, als er dessen Selbstmordabsicht durchschaut:

"Sie spielen da mit dem Gedanken an eine sehr große Dummheit. Sibirien ist bitter,
aber es ist nicht das Ende."

- dann sind das keine leeren Floskeln Dostojewskis.

Zu dieser Erfahrung Dostojewskis gehört auch das Erlebnis seiner eigenen Wandlung. Die Haft in Sibirien wird als "Entscheidungsaugenblick seines Lebens" bezeichnet. (131) Die großen Romane, die Dostojewskis Weltruhm ausmachen, sind in der Folgezeit geschrieben: Nach seiner Rückkehr nach Petersburg kann Dostojewski seinen Erfahrungsbericht über Sibirien, "Memoiren aus einem Totenhaus", 1861 veröffentlichen. Im selben Jahr erscheint "Erniedrigte und Beleidigte"; 1864 "Schuld und Sühne"; "Der Idiot" 1868; 1871/72 "Dämonen"; schließlich 1880, ein Jahr vor seinem Tod, "Die Brüder Karamasoff".

Das Video, das vorliegt, stammt aus einer Sendung des SFB/RBB über die 'Berliner Festwochen' von 1960 mit dem Titel "Vorhang auf!", und zeigt den letzten Teil des 14. Bildes. Es wurde zwei Wochen nach der Premiere, am 4.10.1960 im 1. Programm (ARD) ausgestrahlt.
Das Aufnahme-Datum ist nicht bekannt; üblicherweise aber wurden und werden solche Szenenausschnitte für das Fernsehen auf der letzten Haupt- oder der Generalprobe aufgenommen.

In diesem 14. (und letzten) Bild des Theaterstücks RASKOLNIKOFF von Leopold Ahlsen wird dieser Raskolnikoff von Porphyri 'auf den Weg gebracht'. Der Entschluß wird nach und nach gefaßt; die Voraussetzung dafür ist das Vertrauen, das sich von Raskolnikoff zu Porphyri bildet. Porphyris Kontakt zu Raskolnikoff ist etwas älter, denn er geht bereits auf das veröffentlichte Traktat zurück. Prohpyri, der selbst einmal drauf und dran gewesen war, einen Mordanschlag auf den Zaren zu verüben, erkennt sich in dem jungen Raskolnikoff wieder und durchschaut ihn deswegen; man könnte auch sagen: er fühlt sich in Raskolnikoff seiner Jugend gegenüberstehen. Das ist der Grund seines Interesses; das ist der Grund, weshalb er - gegen die Neigung des Kommissars - den Fall an sich gezogen hat; das ist schließlich der Grund dafür, weshalb er Raskolnikoff sofort auf die Spur kommt. Man könnte den Prozeß, der sich im letzten Bild abspielt, vergleichen mit der Ineinsbildung der Idee in den Körper hinein: mit der Einbildungskraft. - Das sind also die beiden Grundvoraussetzungen für die Regie; zu zeigen:

1). eine Art Sohn-Vater- oder Vater-Sohn-Verhältnis;

2). diesen, wenn man so will, kanal- oder schleusenbildnerischen Effekt.

- Beides gelingt Willi Schmidt.

- Wenn man diese Szene das erste Mal sieht, erkennt man, daß sie sehr genau durchgearbeitet ist, sieht auch, daß die Schauspieler sich noch nicht so weit freigespielt haben, daß sie die Festlegungen

der Regie schon verinnerlicht hätten, sondern man meint da und dort zu spüren, daß der Schauspieler sich jetzt klar macht: 'Da muß ich jetzt die Hand s o bewegen' und: 'Jetzt muß ich fünf Schritte nach rechts machen' usw. Alles wirkt noch etwas unausgereift; die Szene läuft gewissermaßen, so scheint es, vorerst auf 70%. - Und man meint zu sehen, daß, wenn die Verinnerlichung der Struktur gelungen ist, es eine sehr lebendige Aufführung werden kann. Ich habe daher den Eindruck, die Aufnahme sei während einer Hauptprobe gemacht worden. Es fehlt auch die Reaktion des Publikums. Insofern ist der noch nicht ganz fertige Charakter des Bildes zu erklären. Die Schauspieler müssen auf gewisse Weise noch in die Schuhe der Regie hineinwachsen. Aber die Möglichkeit dazu ist unübersehbar und macht die Qualität der Aufnahme mit aus.

- Ich war etwas überrascht, als ich den Ausschnitt das erste Mal sah, daß es sich hier um die Schlußszene des Stückes wie der Aufführung handeln soll - so gemütsruhig wird alles vorgestellt. Ich erwartete einen Endkampf - es könnte so inszeniert werden - und wohnte einem fast temperamentlosen Gespräch bei. Nur e i n m a l bricht der Darsteller des Raskolnikoff, Klaus Kammer, aus; nur e i n m a l auch hebt Walter Franck die Stimme lauter an.
Entscheidend ist, was als 'Gespräch' u n t e r diesen Sätzen liegt. Das hat durchaus etwas von 'Poetischem Theater'. Es geht in dieser Szene um ein beständiges Überprüfen des anderen oder genauer gesagt: der Vertrauenswürdigkeit des anderen. Es ist ein gegenseitiges Entlangtasten bis zum Ergebnis, das in einer Verabredung bestehen wird, in einer Art Pakt. - Dieses Tasten geht vor allem von Raskolnikoff aus, während Porphyri nachrückt und die Kreise enger zieht.

Porphyri - sein Name leitet sich von Porphyr ab; von griechisch: porphyros - purpurfarbig; die Assoziation von Feuer spielt eine Rolle, handelt es sich doch beim Porphyr um Eruptivgestein, das in dichter oder feinkörniger Grundmasse makroskopische Einsprengsel zeigt; man nennt das: porphyrische Struktur. ((Diese Strukturen führen auch Kalifeldspat; die weit verbreiteten Granit- und Quarzporphyre werden vorwiegend zu Pflastersteinen, Schotter und Splitt verarbeitet; manche Porphyre liefern bei der Verwitterung Kaolin (Porzellanerde) und feuerfesten Ton.))

Man könnte sich diesen Porphyri auch als einen fiebrig Jagenden vorstellen, während ihn Walter Franck sehr ruhig und zurückhaltend spielt; nicht weniger überzeugend dabei. Willi Schmidt hat die Szene so inszeniert, wie das die Worte Porphyris aus dem 13. Bild nahelegen:

"Wenn ich jemand in Verdacht habe, nichtwahr - die Vorschrift verlangt, daß man sofort verhaftet. Aber ich finde das durchaus nicht klug, ich würde das auf gar keinen Fall tun. (...) Nein, man soll ihn ruhig herumlaufen lassen, das ist v i e l besser. (...) Aber er soll immer fühlen, daß ich alles weiß."

Raskolnikoff:

"Sie rechnen mit seinen Nerven?"

Porphyri:

"Voraussetzung ist, daß er - sagen wir - reizbar von Charakter ist. Sie zum Beispiel sind s e h r reizbar. (...) er wird konfus werden, nicht mehr ein und aus wissen. Und eines Tages wird er irgend etwas tun, was dem Zweimalzwei verteufelt ähnlich sieht. Er wird mir direkt in den Mund fliegen (...) Er wird mir schon rein psychologisch nicht entfliehen, wie finden Sie den Ausdruck, eh?"

Es wird damit deutlich, daß die Unruhe, womöglich die fiebrige Unruhe, auf Seiten Raskolnikoffs liegt in Willi Schmidts Inszenierung. Aber g a n z gemütsruhig inszeniert Willi Schmidt doch nicht. Das Zitat ist verkürzt worden. Dazwischen gibt es eine Stelle, wo Raskolnikoff fragt:

"Ich begreife nicht, was Sie mit alledem beabsichtigen."

Und Porphyri antwortet:

"Sie zu belehren, mein Guter. Begreifen Sie doch (...)"

Willi Schmidt hat in seinem Regie-Buch für diese Replik notiert: "Porphyri fasst Rask. an den Schultern."

Nicht nur mit der Sprache allein wird auf Raskolnikoff gewirkt, sondern auch durch körperliche Berührung: Porphyri als (hin-)einbildende Kraft, als eine Art Geburtshelfer.
– Dieses Verhältnis wird im 14. Bild fortgeführt.
– Dabei gewinnt Porphyri mehr und mehr Boden, während die Finten und Ausflüchte Raskolnikoffs abnehmen, er sich nach und nach in seine Lage zu schicken beginnt. Am Ende kommt es, wie bereits erwähnt, zu einem Vertrag oder Pakt zwischen beiden - Männern - kann man jetzt sagen, denn am Ende nivelliert sich der Unterschied zwischen beiden.

Es ist also auch ein Stück übers Erwachsenwerden.

Der Szenenausschnitt beginnt damit, daß Porphyri Raskolnikoff das Manuskript, das er verfaßt hat und das er eben überflog, zurückgibt. Er legt es auf den kleinen Tisch zurück, an dem Raskolnikoff sitzt und - sozusagen - an den Lippen Porphyris hängt, um zu erfahren, wie der es aufnimmt. Porphyri erklärt zuerst, Raskolnikoff sei

"in der Tat sehr aufrichtig..."

Es kommt aber gleich heraus - und die Pünktchen, in die seine Worte auslaufen, deuten an, daß es sich nicht um sein Endurteil handelt -, daß der Text Raskolnikoffs insofern nicht echt ist, als er n a c h der Tat verfaßt wurde. Wenn Raskolnikoff jetzt, wie es bei Ahlsen heißt, "drängend" fragt:

"Ja - ?"

- dann müßte darin das Gefühl liegen, doch frei kommen zu können; denn bei aller Bereitschaft Raskolnikoffs, zu büßen, ist der Weg dahin ein Kampf; ein Kampf gegen die ihm sonst mögliche, leicht jederzeit noch zu ergreifende Freiheit. - Nur das Bewußtsein, daß ihm diese vordergründige Freiheit nicht helfen kann in seiner Entwicklung, weil sie eine Flucht bedeutet, ein Weglaufen, das irgendwann doch zur Umkehr an diesen Punkt zurück werden muß, läßt ihn immer wieder einlenken; -- aus keinem anderen Grund sonst hat sich Raskolnikoff gegenüber einem Polizeibeamten wenige Tage zuvor in einem Lokal indirekt selbst verraten --. Es muß also in diesem 'drängenden' "Ja-?" auch eine ungeduldige Neugier liegen, die Porphyri veranlassen soll, bei dieser Ansicht nicht stehen zu bleiben. Das ist mit 'Tasten' gemeint: daß Raskolnikoff sich immer wieder nolens-volens auf seine Verhaftung zu bewegt. Willi Schmidt läßt Klaus Kammer neugierig, doch etwas ungläubig zu Franck-Porphyri aufblicken, hält den Moment damit in der Schwebe. - Und noch ein paar Sätze ergänzt Porphyri, die Raskolnikoff auf die falsche Fährte locken könnten, zu denken: 'Der hat doch nicht genügt für mich!' -- da wendet sich der Ton. Denn sein neuer Befund lautet: keine Reue, nur Stolz! - Damit legt Franck die Blätter auf den kleinen Tisch zurück.
Das Zimmer ist kärglichst ausgestattet: Tisch, Bett mit verziertem, metallenem Rahmen; Stuhl; Tür mit kleinem Fenster im Oberteil; die Wände weißlich kahl. - Der Eindruck einer vorweggenommenen Gefängniszelle drängt sich in dieser Aufzählung mehr auf als in dem Video-Ausschnitt.

- Fotos finden sich 2 in BW 100; 4 in Rischbieters Monographie über Klaus Kammer.
- BW 100 zeigt Raskolnikoff mit der Pfandleiherin (Else Ehser), also im 2. Bild, und unten Kammer mit Franck in Raskolnikoffs Zimmer, im 14. Bild.

Auf dieser Aufnahme ist zu erkennen, daß Porphyri auf dem Stuhl hinter dem Tischchen sitzt mit dem Manuskript in den Händen; er blickt auf Raskolnikoff, der, ans Bett gelehnt, auf dem Boden zwischen Tisch und Bett kauert. Das Foto ist also vor dem Video-Ausschnitt einzuordnen.

Auf einer ergänzenden Aufnahme im Werkkatalog ist zu erkennen, daß Kammer dann auf dem Boden kniet, während Franck mit ihm über dieses Manuskript spricht. Die Position, die Willi Schmidt Raskolnikoff zuweist, ist also eine von Beginn an unter Porphyri befindliche.

Aus Willi Schmidts Regie-Buch geht hervor, daß Kammer auf seinem Bett liegt, als Franck sein Zimmer betritt; der Bewegungsablauf, der immer 'unten' bleibt, ist also vorstellbar: vom Bett, zum Sitzen auf dem Fußboden unweit des Bettes, bis zum Knien vor dem Tisch. Das ist insofern von Bedeutung, als Willi Schmidt das Ende der Szene so gestaltet, daß er beide Männer ebenbürtig gegenüberstellt und sich die Hand reichen läßt. Erst am Ende kann sich ihr Verhältnis ausbalancieren.

– Porphyri erhebt sich, geht mit den Blättern einige Schritte nach rechts - rechts und links immer vom Zuschauer aus gesehen - und nähert sich dann wieder dem Tischchen.

– Wenn der Szenenausschnitt beginnt, kniet nun Raskolnikoff nicht mehr auf dem Boden, sondern hat sich selbst nun auf den Stuhl hinter den kleinen Tisch gesetzt.

Wie gesagt: es könnte auch als ein Tauziehen mit intensivem Tempo inszeniert sein, bei dem nach zahlreichen Wechseln am Ende Porphyri den Sieg davon getragen hätte. Bei Willi Schmidt dagegen große Ruhe und große Genauigkeit des: fast zeitlupenhaften Ablaufs. Wenn sein Porphyri sagt, Raskolnikoff versuche sein Publikum nur zu schockieren mit einer Empfindungslosigkeit, zu der er selbst ja gar nicht fähig sei, macht Franck mit der rechten Hand eine wegwerfende Geste. Er könnte sich auch schroff, beinahe beleidigt, abdrehen und dann abwarten, was Raskolnikoff ihm bieten würde. Willi Schmidt läßt Franck ganz ruhig und gemessen agieren. Erst und nur bei dem Satz:

"Ihr Bekenntnis ist ja noch nicht einmal e h r l i c h , Rodion!"

- läßt er Franck den Ton der Stimme verärgert anheben. Also keine launische Diva, kein Tauziehen, sondern wie ein Lehrer, der mit einem verstockten Schüler spricht.

Raskolnikoff hat darauf "flammend" zu reagieren:

Klaus Kammer springt empört auf, - so wirkungsvoll, daß man nicht schreibt: 'schein-empört'; - und seine Worte setzen die zwei Ausrufezeichen, die Ahlsen gesetzt hat, um.

Franck könnte jetzt wie ein scharfer Inquisitor nachsetzen:

"Sie sagen, sie haben das v o r der Tat geschrieben?"

Aber Willi Schmidt hat es so inszeniert, daß der Porphyri nur ganz ruhig fragt; er nimmt Raskolnikoff auf andere Weise ernst: nicht als Sträfling, sondern tatsächlich als Schüler, als jemand, der sich entwickeln kann, will und wird. Und er hat viel Zeit. Raskolnikoff-Kammer sagt, das gehe doch aus dem Inhalt hervor - und läuft dabei einige Schritte von Porphyri und dem Tisch weg.

- In seinem programmatischen Text "Der Regisseur" hatte Willi Schmidt gesagt: "Es gibt auf der Bühne keinen Zufall (...) Jeder Gang soll einer inneren Emotion entsprechen (...)"

(WS, Der Regisseur, a.a.O., 55)

Wenn Schmidt hier Kammer also ausweichen läßt, ist das ein Signal für seine Unehrlichkeit: seine Aussage hält der Wahrheit nicht stand. Kammers Lauf erscheint vor einer fast weißen und kahlen Wand, wie vor einer Leinwand im Kino, fast wie ein Schattenriß, denn Willi Schmidts Raskolnikoff ist dunkel gekleidet; Hose und darüber eine Jacke, die eine Mischung darstellt aus ansehnlich und Arbeitskleidung. Ein Heizer hätte so vielleicht aussehen können, ein Drucker oder Setzer, ein Schornsteinfeger ohne den Zylinder; aber doch auch ein karg lebender Student. Kammer sieht aus wie eine Stummfilmfigur: Die großen Kontraste, Hell-Dunkel-Effekte, die helle Wand wie Seitenlicht; dann die geschmeidige Ausdruckskraft der Bewegung und schließlich die großen, ausdrucksvollen Augen. Kammer läuft weg: an der Wand entlang; aber bleibt stehen, wie ertappt oder als wäre seine Batterie plötzlich verbraucht, noch bevor Porphyri seine Entgegnung ganz vorgebracht hat; Raskolnikoffs 'Entlarvung'. - Hier meint man zu merken, daß die Schauspieler noch damit beschäftigt sind, die Regie-Anordnungen Willi Schmidts umzusetzen.
Willi Schmidt läßt Raskolnikoff hier eilends zurückweichen: sich vor dem zielsicheren, findigen Porphyri in Sicherheit bringen; Abstand gewinnen in doppelter Beziehung; - und: vergeblich.

Während der nun folgenden Ausführungen Porphyris bewegt sich Kammer fast tänzelnd mehr hin, dann wieder weg von Porphyri; demnach müßte er teils gelockt, teils abgestoßen werden durch dessen Worte. Die Worte geben das aber nicht ganz her; jedenfalls nicht in dieser seismographischen Unruhe, denn Porphyri macht nur zwei Aussagen. Die erste: Raskolnikoff kann es sich leisten, diesen Text zu veröffentlichen, weil er niemand mehr gegenübertreten wird - das wäre die verständnisvolle Weise; und zweitens: Sie werden es veröffentlichen, um sich zu zwingen, aus dem Leben zu gehen. - Raskolnikoff ist ganz ans Ende der weißen Wand gewichen; durchleuchtet wie er sich fühlt.

"Ungemein subtil die Szenen, wie im Röntgenschirm durchsichtig", --- heißt es in einer Kritik zu RASKOLNIKOFF. (Hermann Wanderscheck, Hamburger Abendblatt, 22.9.1960)

Raskolnikoff rafft sich auf; Ahlsen sagt: "mühsam gebändigt, mit furchtbarer Anstrengung sich zu wirklicher Kälte zwingend." (("Furchtbare" Anstrengung meint: riesenhafte Anstrengung; wörtlich: furcht-lose Anstrengung; wobei anzunehmen ist, daß die Anstrengung in erster Linie darin liegt, die Furcht zu unterdrücken; die Kälte kommt erst danach.)) Bei Kammer ist dieser Kampf sehr zurückgenommen, kaum sichtbar, sehr introvertiert. - Er verläßt jetzt seinen Platz an der hellen Wand. - Hier sei noch einmal an das erinnert, was Rischbieter über Klaus Kammer als Raskolnikoff schrieb:

"Kammer stand vor der schweren Aufgabe, Denken und denkerische Qual in mimischen und gestischen Ausdruck umzusetzen. Er fand mit Willi Schmidt zusammen hochexpressive, aber immer geformte Passagen: lange, schleifende Gänge, hochgereckt, die Arme erhoben, die Hände an imaginären Wänden entlang gleitend, die ganze Gestalt wie in intellektueller Trance. Er führte die Zerrissenheit, den klaffenden Schmerz bis an die Grenze des Erträglichen und künstlerisch Akzeptablen, haargenau da einhaltend, wo der höchste Ausdruck noch Form hat. Man wäre versucht gewesen, von äußerster Sicherheit in der Darstellung des Extremen zu sprechen, hätten nicht immer neue Antriebe aus dem glühenden Zentrum des Ausdrucks die Gestalt offen, pulsierend, lebendig gehalten."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 18)

Willi Schmidt hat hier genau seinen Schauspieler gefunden, den bewußt darstellenden, sich immer überprüfenden, beständig weiter an sich arbeitenden und sich weiterentwickelnden. - Hier handelt es sich aber nicht um eine imaginäre oder imaginierte Wand, sondern um eine konkrete; wenngleich dieser Hell-Dunkel-Effekt wieder eine Steigerung ins Phantastische besitzt. Kammer sagte wenige Wochen nach der Uraufführung des RASKOLNIKOFF in einem Gespräch mit Henning Rischbieter:

"Meine Gefahr ist falscher Expressionismus. Die Eitelkeit, der große Feind des Schauspielers, kitzelt ihn heraus."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 20)

Das deckt sich auch mit der Beobachtung, sein Spiel erinnere an Stummfilmschauspieler; hier wäre zu denken an Ernst Deutsch in "Der Golem - Wie er in die Welt kam" von 1920,; an Conrad Veidt in "Das Kabinett des Dr. Caligari", ebenfalls 1920, oder an den Schauspieler Alexander Granach. (Auch ein Film wie Murnaus "Der letzte Mann" von 1924 oder auch noch E.A. Duponts "Varieté", ein Jahr später, könnte man als Vergleich heranziehen, um bei deutschen Stummfilmen zu bleiben.) - Trotz dieser Gefahr, die Klaus Kammer bei sich selber beobachtete, wurde, laut Rischbieter, "evident: Objektivität, Verwandlung in die dichterische Gestalt, so daß kein Bezug zurück zur privaten Existenz sich mehr aufdrängt."
(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 18)

Das bestätigt auch dieser vorliegende kurze Szenen-Ausschnitt: man sieht nicht etwa 'Klaus Kammer' sich da bewegen, sondern sieht die Figur des Raskolnikoff.

Während sich aber Raskolnikoff an der Wand entlang bewegt, hat auch Porphyri seine Stellung verändert: die Kamera zeigt es nicht, sie konzentriert sich auf Kammer vor der hellen Wand; wenn aber nun der Raskolnikoff sich gefaßt hat und sich gegen "Spione und Psychologen" verwahrt, hat Kammer sich von der Wand sozusagen abgestoßen und ist nach vorne gelaufen. ' S o nicht!' soll das bedeuten. Er steht jetzt rechts vorne, Porphyri aber inzwischen an seinem Bett und stützt sich mit beiden Händen auf das metallene Fußteil dieses Bettes. Willi Schmidt läßt Franck dort verharren. Wenn Porphyri zu sagen hat, Raskolnikoff fürchte nicht ihn, sondern die Wahrheit, läßt Franck zwar die gebotene Pause vor der "Wahrheit" entstehen, aber er dreht sich Raskolnikoff nicht zu. Auch hier meint man den Regisseur mehr zu sehen als den Schauspieler. Zurückhaltung solcher Art muß Willi Schmidt den Ruf eingetragen haben, er inszeniere in unterkühlter Manier. 'Ein bohrender Psychiater' sei Willi Schmidt, hieß es.

(Hermann Wanderscheck, Hamburger Abendblatt, 22.9.1960)

"Die kalten Leidenschaften des Geistes inszeniert er (...) mit Brillanz", - wurde ebenfalls, nur wenig danach, über Willi Schmidt gesagt.

(Peter Weiser, zu: DER KARDINAL VON SPANIEN, Kurier, 16.12.1960)

Es gibt ein Epigramm von Kleist, gegen Goethe gerichtet, das einem dazu einfallen könnte:

"Siehe, das nenn' ich doch würdig, führwahr, sich im Alter beschäft'gen!
Er zerlegt jetzt den Strahl, den seine Jugend sonst warf." (132)

Das Zerlegen träfe hierbei auf Willi Schmidt zu. Diese Genauigkeit ist besonders in der kurzen Aufzeichnung des RASKOLNIKOFF zu sehen: Walter Franck als Porphyri bleibt am Bettgestell stehen, seine beiden Hände auf das Fußteil gestützt; eine Körperdrehung zu Raskolnikoff wäre möglich, - aber sie wird zurückgehalten. - Erst mit seiner zweiten Frage:

"Oder warum wollen Sie sonst sterben?",

die er Raskolnikoff selbst beantworten wird, dreht er sich ihm leicht zu, ohne jedoch seine Stellung am Bett zu verlassen; er dreht nur ganz leicht seinen Körper. Franck erweckt den Eindruck: 'Der wird schon zu mir kommen, ich brauche nur zu warten.'

Wenn bei diesem Porphyri die Macht liegt, dann muß die Implosion an anderer Stelle erfolgen: Und so hat es Willi Schmidt auch inszeniert: noch während der Ausführungen Porphyris hat sich Kammer wieder an den kleinen Tisch gesetzt und ist: in sich zusammengesunken. Er richtet sich zu einer Scheinattacke, zu einer Finte langsam wieder auf, die Franck aber nur gelangweilt mit an die Decke gerichteten Augen erwidert. Raskolnikoff lenkt ein. Gibt nun vor, es sei Großmut, Porphyri ein umständliches Verfahren ersparen zu helfen, und fragt:

"Zufrieden, Euer Exzellenz?"

"Ja, ich bin zufrieden." - antwortet Porphyri.

Bei Willi Schmidt scheint er noch zu warten. - Das Stück bietet aber auch an, daß hier der Staatsanwalt tatsächlich zurückfällt in einen amtsmäßigen Ton, in amtsmäßige Routine, denn Raskolnikoff verspottet diese Haltung sogleich. Aber er muß noch deutlicher werden, um Porphyri wieder auf d e n Weg zu locken, um dessentwillen er sich überhaupt in seine Macht begab:

"Von Theologie ist jetzt also wohl nicht mehr die Rede?!"

Kammer sagt das leicht gehässig; durchaus wirkungsvoll; es steckt mehr Provokation darin als etwa noch Enttäuschung, die ausdrücken würde: 'Sie halten nicht, was sie versprochen haben'; denn das sind die wahren Finten des Dialogs, in denen das Gewöhnlich-Normale, das Amtlich-Alltägliche tatsächlich auch als das Ausreichende, Genügende, Erfüllende gekennzeichnet wird. Diese Doppelführung hier ist ein gutes Beispiel für das 'Poetische Theater'. Wenn also Raskolnikoff nun fragt, ob Porphyri "zufrieden" sei, dann wäre nichts enttäuschender als eine positive Antwort; und da sie hier kam, m u ß Raskolnikoff weitergehen, m u ß deutlicher werden, worum es ihm e i g e n t l i c h zu tun ist. Es ist eine indirekte Regie-Anweisung des zu Verurteilenden, der alles andere als routiniert behandelt werden möchte!
Bei Kammer steht daneben noch etwas wie eine wissenschaftliche oder philosophische Neugier, was denn (der Lehrer) Porphyri wohl noch zu sagen hätte. Im Stück ist es mehr indirekte Aufforderung. Es geht Raskolnikoff nicht mehr um theoretische oder abstrakte Religion, sondern: um Lebenshilfe.

Auf gewisse Weise verläßt Willi Schmidt jetzt seine Inszenierungs-Richtung: insofern nämlich, als er Porphyri nicht mehr darauf warten läßt, daß ihm der Schuldige, wie er sich selbst ausdrückte, "direkt in den Mund" fliegt. Raskolnikoff kommt nicht zu Porphyri, um den entscheidenden Hieb oder Schlag aus freien Stücken sich zu holen, sondern Willi Schmidt läßt Porphyri nun langsam sich Raskolnikoff nähern, der auf dem Stuhl am Tischchen sitzen geblieben ist. Je näher Porphyri seinem Ziel im übertragenen Sinn kommt - Raskolnikoff 'auf den Weg zu bringen' -, desto näher kommt er ihm hier in Willi Schmidts Inszenierung im Konkreten, - während Raskolnikoff fixiert bleibt. Der Raum um diesen Raskolnikoff wird damit immer enger.
Auch das ist mit dem Text vereinbar. - Das alte Leben, das genau genommen schon mit dem Mord an der Pfandleiherin aufhörte, aber durch alle Polizeiverhöre und privaten Geständnisse sich bis hierhin weitergeschleppt hat, verliert jetzt seine letzte Grundlage und wird durch den Geburtshelfer Porphyri in ein neues Leben oder weniger erwartungsvoll: in einen neuen Lebensabschnitt weitergeleitet.
Das Stück endet also mit einem Wechsel: Vom neuen Leben erscheint aber nur die Idee - sie wird

ausgesprochen; ahnbar -, - das neue Leben selbst wird nicht mehr gezeigt. - Raskolnikoff wird im Epilog sagen:

"Ich bin (...) Ein leeres Blatt. Mag Gott anfangen, zu schreiben, wenn er Lust hat.
Allerdings fängt damit eine neue Geschichte an - vermutlich eine ziemlich lange."

Raskolnikoff sehnt sich nach Wandlung, nach Freiheit im Sinne von Unantastbarkeit; Porphyri wird ihm den Weg nicht nur weisen, sondern ihn auch körperlich 'auf den Weg bringen', - wie bereits gesagt wurde.
Dazu muß der Weg, den Raskolnikoff auf sich zu nehmen bereit ist, ein lohnendes Ziel besitzen. Porphyri benennt es: den Glauben. Ein Atheist, so Porphyri, stehe "auf der vorletzten Stufe zum Glauben", und ob er ihn erreiche oder nicht, sei allerdings ungewiß. - Im Stück heißt es darauf:

"Raskolnikoff (aufblickend):" - - ((Er fühlt sich also angesprochen, aber er vergewissert sich noch.))

Und Porphyri bejaht seine Frage mit: " S i e - unbedingt".

Porphyri ist ihm indessen immer näher gekommen. Franck hat beide Hände auf die Stuhllehne gelegt, er steht genau hinter Kammer. Wenn er nun sagt, er werde dieses Ziel 'nicht heute, nicht morgen' erreichen, aber über Zeitmangel sich "dort" ja auch nicht zu beklagen haben, macht Franck bei "dort" eine leichte Bewegung mit seinem Kopf, deutet in eine imaginäre Ferne außerhalb des Zimmers, (rechts). Die entscheidende Botschaft oder Anweisung, die Porphyri Raskolnikoff zu geben hat, heißt aber nun:

"Lassen Sie Ihre Selbstbehauptung fallen - und alles ist gut."

Hier bei diesem schon zitierten Satz legt Franck plötzlich seine Hände auf die Schultern Raskolnikoffs, als wollte er die Entwicklung dieses Menschen auf unwiderruflich einleiten. Danach nimmt sie Porphyri-Franck so schnell auf die Stuhllehne zurück, wie er sie auf Raskolnikoffs Schultern gelegt hatte. - Auch diese Gesten werden durch den Schauspieler sehr bewußt gesetzt.
Willi Schmidt und Walter Franck zeigen hier: nicht nur Raskolnikoff ist ein, teils übermütig, teils übervorsichtig vom Geist her Handelnder, - sondern ebenso Porphyri, der nicht zuletzt aus diesem Grund in Raskolnikoff seine eigene Jugend wiederentdeckte und den er nun einen Weg gehen läßt, dem er selbst durch Zufall enthoben war. Damit findet auch eine Ablösung statt: Raskolnikoff wird weiter gehen, als es Porphyri bisher möglich war. - Auch darin spiegelt sich noch einmal ein Vater-Sohn--Verhältnis.

Und da nun Porphyri den Jungen 'auf den Weg gebracht' hat, kann, muß sich auch ihr Verhältnis zueinander ändern. Porphyri kann nun nicht mehr der Locker und Geburtshelfer sein - das hieße jetzt, hinter der Zeit herlaufen. Das macht Willi Schmidts Inszenierung ganz deutlich: Porphyri hat noch den hier schon zitierten bemerkenswerten Satz hinzugefügt, daß Gott alles, was er zu brauchen gedenke, da er alles aus nichts schaffe, erst einmal also zu nichts machen müsse. Willi Schmidt läßt das Walter Franck so spielen, daß er sich von dem Stuhl zwei Schritte seitlich zurückzieht. Und es hat den Anschein, als würde er sich dabei leicht verbeugen; es hat fast eine ostasiatische Qualität. Diese angedeutete Verbeugung, die sich ohne Wissen Raskolnikoffs vollzieht, sagt hier aus, daß Raskolnikoff nun seinen Weg allein weitergehen wird, aber auch im doppelten Sinne: allein w e i t e r gehen wird. Die Verbeugung ist es, die den Unterschied zwischen Raskolnikoff und Porphyri aufhebt: Porphyri entläßt Raskolnikoff.
Wenn Porphyri nun fragt, ob Raskolnikoff es auf diese Verabredung oder Wette ankommen lassen wolle, spricht nicht mehr der Staatsanwalt mit einem Verbrecher, sondern mit einem Ebenbürtigen/Eben-Geborenen. Das Amtliche ist seit der "Ein-Bildung" über die Hände Porphyris und die Schultern des Raskolnikoff einem jetzt nur noch menschlichen Verhältnis der beiden gewichen. Kammer als Raskolnikoff reicht von sich aus - als unterstützende Antwort auf die Frage - Porphyri die Hand. Er sieht nach unten, steht ein wenig gekrümmt, sich verbeugend, noch ein wenig unterwürfig; er hat noch nicht ganz begriffen, daß Porphyris Dienst eigentlich schon beendet ist. - Raskolnikoff wird Porphyri erst anblicken, wenn der seine Hand angenommen hat.
Willi Schmidt hat die beiden Männer gegenüber aufgestellt. Porphyri hat die Hand des Raskolnikoff ergriffen; Raskolnikoff richtet sich dabei allmählich auf, bis sich beide gerade gegenüberstehen und zum Schluß Raskolnikoff-Kammer Porhpyri-Franck in die Augen blickt. Das vollzieht sich nicht ganz als 'Zeitlupe', aber langsam, gemessen; dabei sachlich, klar. Ohne opernhafte Gefühle, ohne Pathos; - es sind sozusagen nicht Winnetou und Old Shatterhand, die ihre Blutsbrüderschaft besiegeln, sondern nun zwei erwachsene Männer, die eine Verabredung treffen. - Damit blendet die Szene aus.

In der Regie-Anweisung des Stückes heißt es:

"(Schlagartig verlöscht das Licht: Das Bild und Porphyri verschwinden)".

Willi Schmidt verzichtet hier auf diese effektbewußte Knalligkeit; er läßt das Bild nach-wirken, den Zuschauer nachdenken; verzichtet darauf zugunsten einer eher philosophischen statt kriminalistisch-aktionistischen Inszenierung, die ohnehin nur der äußere Aufhänger des Geschehens ist. - Manches des Herausgefundenen wird durch die Kritiken bestätigt: "Ein dramatisches Abenteuer des Intellekts. Und so läßt es Willi Schmidt auch zwischen den kahlen Wänden seiner Bühne spielen (...) Die Russenbluse Raskolnikoffs, ein paar Uniformen, ein Zarenbild, das ist so ziemlich alles, was ans Milieu erinnert. Sonst regiert das Wort, regiert die dialektische Spannung. (...) Kammer (...) entwickelt (...) sein großes Talent, Gedankengänge auf der Bühne plastisch zu machen. (...) So durchgeistigt das ist, bei Kammer wirkt es nie abstrakt, es bekommt eine bedrückende, beklemmende Intensität, die den Zuhörer und Zuschauer zum Miterlebenden im besten Sinne macht. Hervorragend dagegen abgesetzt Walter Franck als Porphyri (...) Ruhig, überlegen, fast gemütlich, nie aber zynisch zieht er das lediglich aus intellektuellen Indizien gewobene Netz um Raskolnikoff zusammen."

(Walther Karsch, Hamburger Echo, 21.9.1960)

Friedrich Luft fand: "Klaus Kammers Leistung fordert die Bezeichnung 'genial' heraus. Er ist der junge Nebbich von Student, der Gott versucht und die Welt gefährdet, ein metaphysischer Traumtänzer, gedanklicher Bombenleger, der Mörder aus Ethos, Luzifer mit Schwindsucht. Ähnliches an intelligenter Intensität, Vergleichbares an fast schmerzhafter Verdeutlichung einer Rolle hat man nicht oft so gesehen. (...) Seine Glut, seine Intensität ist jede Sekunde scharf kontrolliert. (...) Neben ihm, kaum weniger bedeutend, Walther (sic!) Franck (...) Franck, ebenfalls, hält die Figur erfreulich trocken. Er legt nie richtig los. Auch er versucht nicht, 'russische Seele' zu agieren, sondern drückt aus der Verhaltenheit hervor, überschreitet nie die Herrengestalt, die er sofort deutlich gesetzt hat. Aber wie dann sein hartes Gesicht sich öffnet, wie er dann Leiden zeigt, Sorge ahnen läßt, wie er seinen Gegenstand der Verfolgung, wie er den Mörder mit Liebe einfängt, wie die Angst im Gehrock plötzlich dasteht, wie er Vollstrecker eines Weltprinzips wird und am Ende selbst mit das Opfer ist: Franck gab großartig Widerpart. Auch sein Spiel – sehenswürdig."

(Die Welt, 23.9.1960)

Die Beobachtungen Lufts gehen, das ist unübersehbar, noch über das hinaus, was der Schlußteil des 14. Bildes zeigt. 'Die Angst im Gehrock' wird darin nicht sichtbar; man kann sich aber vorstellen, daß Franck sie in einem der früheren Bilder durchschimmern läßt. - Lesenswert auch, was Barlog rückblickend über Franck schreibt: "Es war höchst eindrucksvoll mit anzusehen, wie Walter Franck in seinen späteren Jahren immer weiter wuchs, in immer neue seelische Bezirke vorstieß, die man vorher in seinem Wesen nicht geahnt hätte."

(Boleslaw Barlog, Theater lebenslänglich, a.a.O., 187)

Beeindruckt zeigte sich auch Sabine Lietzmann von der Inszenierung Willi Schmidts, die sie dem parallel im Schillertheater durch Gustav-Rudolf Sellner inszenierten "Egmont" deutlich vorzog: "Willi Schmidt hat seine Inszenierung ganz auf das intellektuelle Abenteuer angelegt (...) Er hat dabei den Handlungs-ablauf, das kriminalistische Element (...) sozusagen der höheren Handlungsebene angeglichen (...) Klaus Kammers Raskolnikoff (...) der es mit atemberaubender Sicherheit versteht, aus Augenblicken der Entrücktheit sogleich auf den Boden banaler Realitäten zurückzufinden, ein überlegener Schachspieler, der jeden Zug zu jedem Zeitpunkt übersieht, auch noch dann, wenn die Partie verlorengeht.
Der Partner, Gegenspieler, Einkreiser mehr als Jäger (...) gleichfalls trocken und ohne Pathos, bohrend, analysierend, zögernd und eher läuternd als zupackend - ein glänzendes Duo."

(FAZ, 26.9.1960)

RASKOLNIKOFF wurde 9 Monate später auf dem 'Theater der Nationen' Ende Mai 1961 in Paris gezeigt; danach auf den 'Juni-Festwochen' in Zürich. Auch dort wurden einige mitteilenswerte Beobachtungen gemacht: "(...) eine wie aus Amboßschlägen gefügte Zwischenmusik" ((Herbert Baumann)) "trug viel zu der dramatischen Kraft der Darstellung bei, die in den Hauptschauspielern bezwingend war. Nebenrollen schienen weniger sorgfältig gearbeitet (!); so wirkte etwa die Trunkenheitsszene mit offen anti-

naturalistischem Stil zu wenig sicher eingeordnet in das Ganze. (!)"

(ebs, Die Tat, 9.6.1961)

Eine ähnliche Beobachtung war bei Willi Schmidts Inszenierung von FAST EIN POET berichtet worden. Hier lag offenbar eine Schwäche Willi Schmidts, dergestalt, daß mit den Protagonisten sehr lange und ausgiebig geprobt wurde, die Figuren der Nebenszenen darüber aber etwas zu kurz kamen. Diese Schwäche geht wohl auch aus dem hervor, was Annemarie Düringer über ihre Laura in DIE GLASMENAGERIE neben Paula Wessely als Mutter schreibt: "(...) meine Erinnerungen sind eher verschwommen; W.Sch. galt als 1. Regisseur und man war als Schauspieler glücklich, mit ihm arbeiten zu dürfen - ich war es am Ende gar nicht.
Nur ein Ausspruch von ihm ist mir in Erinnerung, den er mit leiser 'kostbarer' Stimme äusserte: 'Frauen gehören eigentlich nicht auf die Bühne...' Nun ja, wie auch immer, den Rest habe ich verdrängt, und darum vergessen."

(Annemarie Düringer - WM, Juni 1996)

Willi Schmidt hatte RASKOLNIKOFF ganz karg inszeniert. Wenn Willi Schmidt auf jegliche naturalistische Zeichnung verzichtet, läßt er das Gegenbild aber nicht einfach aus, sondern vertraut auf das - und sei es vorurteilige - Russenbild seiner Zeitgenossen; Russen gelten oder galten im Klischee und damals auch noch in der persönlichen Erfahrung als roh, brutal, ständig Wodka trinkend und ausgelassen feiernd - der 2. Weltkrieg war erst 15 Jahre her, das Gefühl einer russischen Bedrohung aber gerade in Berlin noch lange und über die 68er-Zeit hinaus spürbar; unterkühlte Geistigkeit jedenfalls lag n i c h t in diesem Russen-Bild; Glasnost und Peristrojka kamen erst in der 2. Hälfte der 80er Jahre auf; davon war man hier, ein Jahr vor dem Mauerbau, noch s e h r weit entfernt.

Auf diese geistige Unterkühltheit geht auch folgender Kritikenausschnitt ein: " K l a u s K a m m e r gibt (...) einen fast verwirrenden Reichtum der seelischen Stufungen (...) Mitten in der Offenheit hatte dieser Raskolnikoff immer wieder Züge einer fast süßlichen und dadurch unheimlichen List (...) Man merkte es dem jungen Darsteller an, daß er Dostojewski durch Camus hindurch gefunden hatte, es war ja jene grausige Kälte, die eines der Kennzeichen unserer Zeit ist."

(ebs, Die Tat, 9.6.1961)

Fast auf den Tag genau 10 Jahre zuvor inszenierte Willi Schmidt im Hebbeltheater Albert Camus' DIE GERECHTEN. (Premiere 15.9.1950.) Diese Inszenierung war ein Mißerfolg auf ganzer Linie. Tilly Lauenstein gab mir darüber in einem Gespräch im Sommer 1996 Auskunft; und die Kritiken unterstützen diesen Eindruck auf ihre Weise: "Der Abend ging völlig fehl. (...) Als der Vorhang fiel, fand sich keine Hand, die zu Beifall willig gewesen wäre. (...) W i l l i S c h m i d t s Regie nahm das Stück vom ganz falschen Ende. Er drückte die schönsprecherischen Floskeln nicht weg, versuchte nicht, das Ganze von einer realistischen Darstellung her mundgerechter zu machen. Er verfiel in die ihm eigene Gefahr (!), eine durchweg 'steile' Aufführung zu geben. Alle bewegen sich, als hätten sie Dynamit verschluckt, ihre Auftritte geschehen jeweils mit bedeutungsvoll hochgezogenen Augenbrauen. (...) Schmidt, dessen völlig zutreffender 'Prozeß' nach Kafka auf lange Zeit hin eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten bleiben wird (!), ist in seine Manier der permanenten kalten Glut (!) auf der Szene zurückgefallen (!) und damit für diesen Fall selbst zu Fall gekommen. Man kann nicht zwei Stunden lang die Akteure hochtreiben. Die ewig helle Glocke schlägt alle taub."

(F.L. = Friedrich Luft, Die Neue Zeitung, 20.9.1950)

So aussagekräftig die Kritik Friedrich Lufts auch ist, ist sie nicht ganz frei von Schadenfreude. Daß aber seine Beobachtungen sachlich nicht falsch sind, das ergibt sich auch noch aus anderen Kritiken dieser Aufführung. Friedrich Luft spricht in diesem Zusammenhang auch von einem 'Rückfall' Willi Schmidts; das ist ein deutlicher Verweis auf Schmidts damals noch auftauchende Beeinflussung durch Fehling, --- ebenso wie dadurch der Abstand zum 10 Jahre später entstandenen RASKOLNIKOFF besonders hervortritt. Und hier mag auch der Schlüssel liegen, weshalb Willi Schmidt dieses neuerliche Stück über einen Revolutionär so gedämpft und ruhig hat spielen lassen. Wenn in der Kritik das Spiel Walter Francks als 'unterspielend', das von Kammer jedoch als 'überspielend' bezeichnet wird, geht diese Charakterisierung weiter, als es der Betrachter des Video-Ausschnitts des letzten Bildes bestätigen kann; zeigt, wie sich diese Inszenierung entwickelt und gewissermaßen freigespielt hat. Es wird im Zusammenhang mit Walter

Franck von "verhaltener Kraft" mehrmals gesprochen. Das war von Willi Schmidt so inszeniert worden. Allerdings mag hinzukommen, daß Franck im Sommer 1961, nur zwei Monate nach diesem RASKOLNIKOFF-Gastspiel starb. - Walther Karsch schreibt in einem Portrait-Buch über Franck: "(...) sollte das letzte sein. Eine Ansichts-karte noch aus Sils Maria, wohin er Jahr für Jahr zur Erholung fuhr. Auf der Rückreise nach Berlin greift in Garmisch-Partenkirchen eine tückische, offenbar schon lange schwelende, doch nie erkannte Krankheit nach ihm. Am 10. August erliegt er ihr. Und am 14. August können wir wenigstens noch dabei sein, als Dagmar Franck und die Verwandten, dann Marianne Hoppe, Luitgard Im, Gundel Thormann, Antje Weisgerber, Boleslaw Barlog, Ernst Deutsch, Ulrich Erfurth, Hans Lietzau und Karl Heinz Stroux ihm auf dem Friedhof von Garmisch die letzte Ehre erweisen. Barlog setzt eine Trauerfeier im Schiller-Theater an. Zwanzig Minuten nach der Kassenöffnung sind keine Karten mehr zu haben, viele Berliner müssen umkehren. Francks Beliebtheit konnte nicht besser dokumentiert werden."

(Walther Karsch, Walter Franck, Rembrandt Verlag, Berlin 1962; 26)

Im selben Büchlein findet sich auf Seite 59 ein Foto aus RASKOLNIKOFF, aus dem 11. Bild, der Szene, wo Raskolnikoff und Dimitri bei dessen Onkel Porphyri zum Abendessen eingeladen sind, sozusagen die letzte einigermaßen freie Szene für Raskolnikoff. Erst im 12. Bild wird er sich Sonja offenbaren; im 13. hat er sich gegenüber der Polizei und Porphyri auf dem Kommissariat zu verantworten - die Szene wird dann durch die irrtümliche Verhaftung abgebrochen; schließlich das hier analysierte 14. Bild. Man erkennt, wie die tieferen Kräfte weniger Kammers, eher Walter Francks noch durch den Geschmack und die Kultiviertheit Willi Schmidts zurückgehalten werden; dieser betreuende und gestalterische Geschmack Willi Schmidts liegt noch wie eine Schutzschicht auf den Schauspielern - jedenfalls in dieser Fotographie.
- Der Unterschied wird sichtbar, wenn man mit der Abbildung S. 60 des Bandes vergleicht: Walter Franck (zusammen mit Rudolf Fernau) in O'Neills "Hughie". "Hughie" wurde inszeniert von Walter Henn, der, ein Jahr vor Klaus Kammer, am 22.3.1963, mit nur 31 Jahren starb. "Hughie" hatte wenige Wochen nach RASKOLNIKOFF ebenfalls im Schloßparktheater Premiere. Walter Franck scheint hier dünnwandiger, sensibler, gleichzeitig urwüchsiger, animalischer zu sein; sitzt dort fast wie ein Menschenaffe in seinem Käfig. Seine Dünnwandigkeit erinnert an Marylin Monroe in ihrem letzten Film "Misfits", 1960/1961.
So klein war das 'X' für Willi Schmidt n o c h n i c h t ; sonst könnte man sagen: wie ein Vorgriff - auf Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE.

Der RASKOLNIKOFF hat die akribische Regie-Arbeit Willi Schmidts sehr deutlich gemacht; das jedenfalls war der Zweck dieser Teil-Untersuchung.

Friedrich Luft hat das folgendermaßen in Worte gefaßt:

"Schmidt inszeniert mit Kalkül. (...) Er errechnet den Kreislauf des Schönen."

(Die Welt, 20.11.1961//zu AMPHITRYON 38 (II))

Und ebenfalls gilt, was Paul Rilla feststellte - bereits 1946 zum TARTUFFE: "Man hat lange keine Aufführung von dieser sprachlichen Durcharbeitung, von dieser Genauigkeit, von dieser artistischen Sorgfalt und künstlerischen Gelöstheit gesehen. Kein Zufallston, keine Zufallsgeste.

(Berliner Zeitung, 10.9.1946)

"Nur wenn das Rationale wirklich durchdacht ist (Fleißarbeit!), kann das Irrationale sich einnisten (...)",

(WS-BD, 11.7.1977) --- hat Willi Schmidt es selbst ausgedrückt.

Der Ausschnitt aus RASKOLNIKOFF hat das, auch wenn das Irrationale noch erst in den Anfängen steckte, sehr gut sichtbar gemacht.

B). E I N B E R I C H T F Ü R E I N E A K A D E M I E

Der BERICHT ist ein Beispiel für das kalkulierte Irrationale in kompakter Form. Man könnte auch von der Typisierung einer Figur sprechen, wobei diese Figur besonders ausufernde, dionysische Qualitäten besitzen muß, um nicht unter der Maske des 'Typs' zu erstarren. Das ist der wesentliche Punkt dieser berühmtesten Inszenierung Willi Schmidts.

Willi Schmidt hat am 'Typ' und der Typisierung von Figuren großes Interesse gehabt. Der 'Typ' widerspricht dem Schauspieler auf die Weise, daß er ihn der weiteren Verwandlung entzieht. Es können weitere, neue Rollen einstudiert werden, aber ist der 'Typ' einmal gefunden und angenommen, geht es nicht mehr um die Verwandlung des Schauspielers, die in diesen e i n e n Typ bereits erfolgt ist, sondern nur noch um die Nutzung dieses Typs: Es sind dann verschiedene Episoden zu finden, in denen dieser Typ eingesetzt werden kann.
Charlie Chaplins 'tramp' ist so ein Typ oder die von Stan Laurel und Oliver Hardy gespielten Typen Laurel und Hardy ("Dick und Doof"). Auch John Wayne mag hier genannt sein oder Marlene Dietrich, die nach "Der Blaue Engel" immer wieder genau diesen Typ Frau - die erotisch Leichtfertige, dabei wachsam und kühl Bleibende, auch die Zerstörerische - gespielt hat.
Besteht das Theaterspielen im immer wieder neuen Suchen und Finden, bedeutet der gefundene 'Typ' auf d i e s e Weise das Ende des Spiels; für den Schauspieler, sofern er sich in diesem Typ wohl fühlt, der schauspielerischen Kritik entzogen zu sein; bedeutet gleichermaßen Erstarrung und Befreiung, auch Erholung; oder anders gesagt: das Suchen richtet sich fortan auf anderes, eben Episodisches. Der 'Typ' ist das besonders deutliche Plastisch-Werden des Schauspielers. Oft bleiben Schauspieler in der Rolle eines Typs besonders in Erinnerung: Gründgens als Mephisto, nicht als Hamlet; Klaus Kammer vor allem als 'Affe' in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, weniger als Thomas Chatterton, Raskolnikoff oder Clavigo; Erik Ode als 'Kommissar' usw.

Abgesetzt dagegen ist der Schauspieler, der von seiner natürlichen Beschaffenheit bereits ein 'Typ' ist: der Dicke mit dem tiefen Baß ((Hermann Schomberg, Günther Strack, Heinrich George natürlich oder wie der Hamburger Schauspieler und Theaterleiter Friedrich Schütter, der zunächst vor allem als Synchronsprecher größere Bekanntheit erreichte)). Man kann hier auch an die vielen Typen-Schauspieler denken, die Fehling in seinen Inszenierungen wirkungsvoll einsetzte, wie Franz Weber oder Jakob Tiedtke zum Beispiel, oder auch, schauspielerisch stärker: Albert Florath, Elsa Wagner, Paul Bildt und Aribert Wäscher. Diese Typen-Schauspieler bilden vor allem Farbtupfer einer Inszenierung, geben aber kaum tragende, also länger interessierende Figuren ab. Hier wäre auch der Schauspieler (und Autor) Henning Schlüter ein Beispiel, der in vielen Noelte-Inszenierungen eingesetzt wurde ((und sich in einem Brief an Willi Schmidt einmal beschwerte, nur als Typ, also pauschal, statt für eine bestimmte Rolle von Noelte für eine seiner Inszenierungen engagiert worden zu sein, - was sein Typ-Sein bestätigt)). Rudolf Platte ist auch ein Beispiel: als Komiker-Typ vielleicht nicht gerade verschlissen, doch sehr intensiv eingesetzt, aber schauspielerisch weitaus qualitätvoller. Ihm ähnlich, aber ohne diesen tragischen Zug: Theo Lingen mit seinen näselnden Dienern oder gutmütig-ahnungslosen Schulleiter-Trotteln. - Auch Woody Allen ist so ein 'Typ': der neurotische und hypochondrische Intellektuelle mit den, wenn man so will, ironisierten Liebesbeziehungen. -

Den von Willi Schmidt verwendeten, besonderen 'Typ' auf der Bühne könnte man auch als: 'die andere Wirklichkeit in der anderen Wirklichkeit' bezeichnen. Man könnte sogar von einer sehr frühen Form der 'Publikumsbeschimpfung' sprechen, indem eben hier dem Publikum das Unwandelbare vorgesetzt wurde; ein kleiner Panzer; das sichere 'Bollwerk' der 'anderen' Wirklichkeit.

Schon in seiner 3. Inszenierung, in Molières TARTUFFE (7.9.1946), ließ Willi Schmidt Aribert Wäscher als fetten unheimlichen Molch auftreten: "Der genialische Aribert Wäscher spielt ihn nicht als verkommene Zivilisationserscheinung, sondern als ein Urvieh aus dem schlammigsten Pfuhl des Bösen und doch mit dem gleisnerischen Scharm eines überdimensionierten Enfant terrible (...) ein schwammiger Koloß auf zierlichen Beinen, eine Riesenkröte aus den schrecklichsten Angstträumen (...)"

(Wolfgang Harich, Tägliche Rundschau, 10.9.1946)

Willi Schmidt schreibt selbst über diese Arbeit: "(...) Engert's Scherenschnitt von Ari ist superb. Er gibt die Besonderheit dieses ungewöhnlichen Schauspielers vortrefflich wieder: eine seltsame, bisweilen

bedrohliche Grazie bei einem mächtigen Corpus. (...) hab' (...) das weidlich genutzt. Ein Angst einflößendes monströses, bei aller Leiblichkeit geschmeidiges Monster war da am tückischen Werke. (...) Hundertzehnmal ausverkauft."

(WS-BD, 25.6.1992// 108x)

Drei Jahre später inszeniert Willi Schmidt - wieder mit Aribert Wäscher in der Hauptrolle - Molières DER GEIZIGE. Auch hier versucht Willi Schmidt, aus Wäscher einen überlebensgroßen Typ herauszukristallisieren (vgl. Werkkatalog.): "Aribert Wäschers Harpagon ist ganz im Sinne der Figur, wenn auch noch über die Molièresche Anlage hinaus, eine grandios übertriebene Maske. Mit der schnabelhaft gekrümmten Nase, dem vogelhaft dünn getürmten Schädel, dem schief gebuckelten Rücken, den hängenden Armen wirft er den Schatten eines Geiers. Die entzündeten Augen spähen aus einem Gesicht, dessen schmutzig zerlaufene Teigigkeit Verwesung ist (...) Es erweist sich wieder, daß nur außerordentliche darstellerische Mittel sichs leisten können (!), einen Umriß derart aufs Äußerste zu treiben."

(Paul Rilla, Berliner Zeitung, 31.5.1949)

'Umriß' und 'Typ' sind hier synonym. - Und noch eine andere, sehr aussagekräftige Stelle: "Der dicke Mann ist ausgestrichen. Was da die geschweifte Treppe herunterkam - man muß es sehen, schleunigst! - war ein dürrbeiniges, verbuckeltes, zipfelnasiges Märchen-Ungeheuer mit (...) spitzbogigem Glatzkopf. Ein Unhold und ein Seelenkranker (...) Grotesker Spuk und pathologische Studie. Nur Werner Kraus (sic!) war bisher in seinen besten Momenten zu Synthesen dieser Art befähigt, bei denen der Intellekt ausschalten muß, damit sich das Körperhafte intuitiv vergeistigen kann. (...) Die mosig-grünen Elendslumpen, mit denen er" ((= Willi Schmidt)) "den verzwergten Riesenkobold kostümiert hatte, schlotterten und spannten, wie die eigene Haut auf einem verbuckelten Skelett."

(Georg Zivier, Die Neue Zeitung, 29.5.1949)

Wäscher hatte in dieser Maske auch etwas Clowneskes; man könnte an Grock denken.

1961 bringt Willi Schmidt Dieter Ranspach in der Rolle des Merkur nach vorne, der aussieht, das wurde bereits festgestellt, als sei er vom Art-deco-Dach des Chrylser-Buildings in New York direkt auf die Bühne des Schloßparktheaters gesprungen. ((AMPHITRYON 38 II, 17.11.1961/ BW 104))

1962 wurde EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE inszeniert und damit, als Höhepunkt dieser Entwicklung, der 'Typ' von Willi Schmidt nicht mehr in ein Ensemble eingebunden, sondern ganz isoliert hingestellt.

Danach hat Willi Schmidt die Typisierung nicht mehr so stark interessiert. Es kam noch zu der Wiederholung des PARASIT im Burgtheater, 21.12.1968, diesmal mit Boy Gobert in der Hauptrolle. Und 1969, in WOYZECK UND LEONCE UND LENA, läßt Willi Schmidt die Hofschranzen, auch das ist hier schon bekannt, als kopflose Insekten auftreten, als stammten sie aus einem Gemälde des Hieronymus Bosch. ((BW 149 + 152)). Das sind allerdings nur Chargen gewesen. ---

Was interessiert an einer Inszenierung von Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE außer dem isoliert auftretenden 'Typ'?
Kafka stellt ein Halbwesen zwischen Menschenaffe und Mensch dar: offen zu beiden Seiten. D a s muß gezeigt werden. Rückfälle und Vorwärtsstrebendes. Dazu noch etwas: Gefährdungen - bestimmt für den Leser oder Zuschauer; Gefährdungen insoweit, als dem Zuschauer deutlich gemacht werden sollte: daß nicht nur das Halbwesen vor ihm, sondern auch er selbst oder es in ihm selbst absturzgefährdet ist.
Wie ist dieser 'Typ' anzulegen -- und legt man ihn als 'Typ' an, bedeutet das nicht schon, ihn eben nicht mehr oder doch nur bedingt noch offenzuhalten? - Dieser Affe, ein Schimpanse, sagt über sich:

"(...) so hörte ich auf, Affe zu sein."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, hg. v. Paul Raabe, Fischer TB 1078, 150)

Damit ist den Rückfällen, sollte man meinen, eine deutliche, enge Grenze gesetzt; eine engere Grenze, als sie dann von Klaus Kammer und Willi Schmidt eingehalten wird.

Bevor die Aufzeichnung näher untersucht werden soll, muß einiges zum Text und seiner Entstehungsgeschichte gesagt werden und nicht zuletzt zu seiner kulturhistorischen Einordnung, die eine ganze eigene Untersuchung verlangen würde, die aber hier ebenfalls jeden Rahmen sprengen müßte. Es können daher nur ganz wenige Schlaglichter geworfen werden: "Um die Zeit von Goethes Tod", faßt Gottfried Benn die industrielle Revolution aus seiner Sicht zusammen, "begann die Auflösung dieses Gefühls" ((der gottgegebenen, nicht beherrschbaren Natur)). "Es entstand das Weltbild, dem jede Spannung zu einem Jenseits, jede Verpflichtung gegenüber einem außermenschlichen Sein fehlte. Der Mensch wurde die Krone der Schöpfung und der Affe sein Lieblingstier, von ihm ließ er sich nun phylogenetisch bestätigen, bis zu welcher Herrlichkeit er sich in seinem Kraft- und Stoffwechsel ertüchtigt hatte."

(Gottfried Benn, Nach dem Nihilismus, a.a.O., 138)

Goethe starb 1832; Charles Darwins Buch 'Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl' 1859, 1883, im Jahr von Kafkas Geburt, in deutscher Übersetzung. - Die 'phylogenetische Bestätigung' liest sich beispielsweise bei Alfred Kerr anläßlich einer Othello-Aufführung im Deutschen Theater einige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg folgendermaßen, - um ein, auch in damaliger Zeit, krasses Beispiel zu geben:

"(...) so muß ich bemerken dürfen, daß (...) es höchst langweilig und qualvoll ist, ihm beizuwohnen; daß man die Sache nicht so drehen soll (...) daß ein Rassendrama vorliege. Nein. In Wahrheit sind es Zufälle, welche derselbe Dichter auch dort, wo kein Rassendrama spielt, mit derselben Unwahrscheinlichkeit anwendet: weil seine Zeit Ähnliches tat. (...)
Ich kann vor diesen groben Umrissen dramatisierten Mißtrauens unter gar keiner Bedingung vergessen, daß mittlerweile mit viel wertvolleren Umrissen Benjamin Constant oder Dostojewski oder Strindberg dagewesen sind (...) Ich kann es nicht anders ausdrücken als so: Noch der dümmste der Australneger ist weiter als der genialste der Schimpansen."

(Alfred Kerr, Shakespeare 'Othello'/ Neuaufführung im Deutschen Theater)

Der Menschenaffe heißt hier also: Shakespeare; der Mensch dagegen: Constant, Dostojewski, Strindberg. ---- Das Datum der Kritik: 13.12.1910. Die Zeitung: "Der Tag".

Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE entstand 1917. - Auch O'Neills "Der haarige Affe" von 1921/22 gehört hierher, wo ein Heizer, geblendet durch eine junge elegante Schönheit des Oberdecks, die aus herablassender Langeweile und Hoffnung auf einen erotischen Kitzel einen Kurzbesuch in den Heizraum unternimmt, sich nach einem Blickwechsel mit ihr als Mensch nirgendwo mehr hinpassend fühlt, bis er zum Schluß in einem Menschenaffen ein verwandtes Wesen gefunden zu haben glaubt, der ihn kurz darauf in seinem Käfig umarmt und dabei zerdrückt. --- Lenin hatte bekanntermaßen auf seinem Schreibtisch einen Bronze-Schimpansen stehen: thronend auf einem Bücherstapel, in hamletscher Pose, nämlich grübelnd seinen Blick auf einen Menschenschädel gerichtet und mit deutlichem Bezug auf Charles Darwin. ((Vgl. Abb. im Werkkatalog.))
Auch "King Kong" muß man hier anführen, jenen Riesengorilla und Fetisch eines primitiven Südseevolkes, der von Abenteurern und Geschäftsleuten geraubt und als Attraktion in New York City ausgestellt wird und in dem Moment zur Urgefahr für die Zivilisation wird, als seine Kette zerreißt und er frei am Empire State Building emporklettern kann. Mit modernster Technik - mit einer Jagdfliegerstaffel - wird er schließlich niedergekämpft, er, mehr Opfer als Täter - und Täter vor allem durch Angst und Unverständnis der zivilisierten Menschen - stürzt sich zu Tode und weckt, jedenfalls für heutige Zuschauer, mehr Bedauern und Mitleid als ein Gefühl von Sieg und Befreiung. 1932, als der Film herauskam, überraschten und überzeugten vor allem die Trickaufnahmen das Publikum. - Immerhin war die Figur so populär geworden - und ist es bis heute, daß mehrere Remakes des Stoffes gedreht wurden.

1984, ein Jahr aber nach Kafkas 100. Geburtstag, wurde in Prag die Quelle für EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE von 1917 entdeckt. In einem Zeitungsbericht heißt es über diesen Fund: "In der Wochenbeilage 'Onkel Franz. Illustrierte Jugendzeitung' des Prager Tagblatts konnte jetzt die Quelle gefunden werden, die Kafka direkt zur Niederschrift des 'Berichts' veranlaßt hat. Am Sonntag, dem 1. April 1917, erscheint dort der Artikel 'Consul, der viel Bewunderte. Aus dem Tagebuche eines Künstlers.' Ähnlich wie in Kafkas Erzählung, die bereits fünf Tage später entsteht und deren fertiges Typoskript schon am 22. April druckfertig vorliegt, berichtet auch darin ein Affe vom Prozeß seiner Dressur. Zweifellos hat Kafka, ein regelmäßiger Leser des Prager Tagblatts, sich durch den Beitrag des Jugendschriftstellers Franz Robert Hannessen, der unter dem Pseudonym 'Onkel Franz' publizierte, anregen lassen. Die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten lassen kaum eine andere Deutung zu. Auch führte der

Affe Consul den Beinamen Peter, während Rotpeter" ((so lautet der Name des Affen in Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE)) "sich über seinen Namen, den eine Narbe ihm eingetragen hat, beklagt: 'als unterschiede ich mich von dem unlängst krepierten, hie und da bekannten, dressierten Affentier Peter nur durch den roten Fleck auf der Wange.'"

(Badische Zeitung, 24.7.1984)

So weit die Erläuterung des Mitarbeiters des Freiburger Kafka-Archivs, Walter Bauer-Wabneggs. - Auch nach mehrfachem Lesen aber des Original-Artikels von 'Onkel Franz' kann der Beiname 'Peter' für diesen Affen Consul nicht bestätigt werden. Der Affe heißt 'Consul'; sein Name wird einmal in der Überschrift und dreimal im Text selbst genannt. Es geht aus dem Text hervor, daß ihm dieser Name im Zirkus, in dem er regelmäßig aufzutreten hat, gegeben wurde - und er paßt, wie auf der Abbildung im Werkkatalog erkennbar ist, zu seiner Kleidung: mit dunklem Anzug und heller Weste, gestreifter Hose, als würde er sich auch an der Wallstreet aufhalten können, mit Zylinder, Gehstock, Ordensstern, Gamaschen, weißen Handschuhen und Zigarre; seine Erscheinung ist auf den Gegensatz Zivilisation und Wildheit aufgebaut; der Affe im Frack sozusagen. - Auch trotz des nicht nachweisbaren Beinamens ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß dieser Zeitungsartikel, wesentlich auch wohl das Bild dazu, Kafkas Phantasie angeregt hat. - Bauer-Wabnegg dazu: "Daß gerade jener Artikel Kafka zu seiner Erzählung inspiriert hat, muß im Grunde nicht verwundern. Zeitlebens war Kafka an allem, was mit Artisten und Monstren zusammenhängt, interessiert: am Zirkus, am Varieté, am Jahrmarkt und an der Monstrositätenschau."

(Badische Zeitung, 24.7.1984)

Zu denken ist hier an Texte wie: "Auf der Galerie" (1919), der, laut Wagenbach, auf Seurats Bild "Zirkus" zurückgehen soll (133), oder an: "Ein Hungerkünstler", 1924. "Der Text im Prager Tagblatt beweist, daß auch die Anregung zum 'Bericht für eine Akademie' dem Zirkusmilieu entspringt. Daß sie außerdem der Kinderbeilage einer Zeitung entstammt, muß als weiteres Phänomen festgehalten werden."

(Badische Zeitung, 24.7.1984)

Kafkas Entwürfe für EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE machen das sehr deutlich. Sie wurden erstmals 1954 bei S. Fischer in "Beschreibung eines Kampfes" veröffentlicht. Wie in dem Text über "Consul" wird darin Rotpeter zunächst noch von einem interessierten Menschen in seiner Privatwohnung am oder im Varieté aufgesucht. Heute wird so etwas "home story" genannt. In Kafkas zuerst wiedergegebenem Entwurf spielt noch der Impressario eine wesentlichere Rolle, vermischen sich dessen Charakteristika noch mit denen, die später Rotpeter selber trägt. Dieser Impressario wird vorgestellt als: "der Besitzer höchster Orden, der König der Dresseure, der Ehrendoktor der großen Universitäten".

((Badische Zeitung, 24.7.1984))

In der Charakterisierung des Impressarios überschlägt sich Kafka jedoch ins Skurrile hinein, frißt sich damit sozusagen fest: "(...) sprang er auf, schüttelte mir die Hände, nötigte mich zum Sitzen, wischte seinen Löffel am Tischtuch ab (...)" - man stutzt einen Augenblick, sieht nach, ob man etwa überlesen hat, daß es sich hier schon um Rotpeter handelt! - doch nein: - "(...) und bot mir ihn freundlich an, damit ich die Eierspeise zuende esse. Meinen ablehnenden Dank ließ er nicht gelten und wollte nun anfangen, mich zu füttern."

(Franz Kafka, Fragmente zum 'Bericht für eine Akademie', in: Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes, hg. v. Max Brod, Fischer TB 2066, 1980; 239)

Auch das könnte wieder Rotpeter zeichnen sollen; aber es meint immer noch den Impressario. Dann erst rückt der Aspekt der Lern-Evolution nach und nach in den Vordergrund. Der Mittel- und Schlußteil des letzten Entwicklungsfragmentes deckt sich in Kurzform schon mit dem Anfang des veröffentlichten EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, in dem der Affe Rotpeter gleichsam der Ehrendoktor ist; selbst kommt, um vorzutragen.

(Franz Kafka, Fragmente zum 'Bericht für eine Akademie', in: Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes, a.a.O., 240 f.)

Es gibt aber auch erhebliche Unterschiede zwischen dem Text über den Affen Consul und Kafkas 'Rotpeter': Im Unterschied zu Kafkas Affen hat jener Consul schon sehr früh, im Urwald, den brennenden Wunsch, "ein großer Künstler (zu) werden." Solch eine Unwahrscheinlichkeit, weil Unnatürlichkeit, gibt Kafka nicht. Angestachelt wird diese frühe Leidenschaft Consuls durch einen Orang-Utan, der sich nach der Regenzeit zu ihrer Gruppe gesellte; dieser Orang-Utan nun schwärmt davon, wie er bei den Menschen in einem "goldenen Käfig" lebte, gut verpflegt wurde und dabei jederzeit frei umherlaufen konnte; er habe bei den Menschen eine rote Jacke getragen, dreimal wird dieser Umstand inner- halb eines kurzen Textstücks wiederholt. Und es ist naheliegend, daß genau diese rote Jacke Pate gestanden hat, als es, bei Kafka, um die Namensgebung 'Rotpeter' ging. - Der kleine (und künftige) Affe Consul kann es nicht begreifen, "wie man den nassen Wald mit dem goldenen Käfig vertauschen könne." Er kann es nicht verstehen, daß jener Orang-Utan in den Wald zurückgekehrt ist. Und er wiederholt seine Sehnsuchts- äußerung, zu den Menschen zu kommen; mit der Einschränkung allerdings, denn dieser Bericht wird rückblickend gegeben, als Consul schon eine gefragte Zirkus-Attraktion ist - und diese Erzählperspektive ist es, die von Kafka beibehalten wird -, mit der Einschränkung also, daß er sich nachträglich als "Tor" bezeichnet, da er nicht wußte, "daß der Affe für den Wald geboren" sei. - Allein umherstreunend, aufgeschreckt durch eine gierige Schlange, läuft und läuft er, bis er, nahe einer Menschensiedlung, in einem Netz gefangen wird. Der Käfig, der ihn aufnimmt, hat - auch das übernahm Kafka - unfreund- liche Eisenstäbe; und auch der Schiffstransport nach Europa wurde beibehalten. "Schläge" aber bekommt Kafkas Affe nicht, und es wird auch nicht gesagt, daß er lange dazu gebraucht hätte, den 'menschlichen Gang' zu lernen; doch das Vorbild des freien Menschenganges wird bei Kafka eine zentrale Rolle spielen. – Im Gegensatz zu Kafkas Rotpeter bleibt der Affe Consul aber vergleichsweise unselbständig: "Die vergnügten Zuschauer sehen es nicht, daß mir vor jedem Auftreten die Peitsche mit vielsagenden Bewegungen gezeigt wird (...)", - ein Satz, dessen Diktion schon an Kafka erinnert. Consul bleibt also ein immer noch äffischer Affe; der Menschenanzug bleibt Verkleidung. - Kafka hat dagegen ein Stück über verlorene Freiheit und Selbstdisziplin geschrieben. - Man könnte EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE inhaltlich als eine Fortsetzung des RASKOLNIKOFF ansehen. Was im RASKOLNIKOFF angekündigt wird, die 'Aufgabe der Selbstbehauptung' und das Straflager, hat der Affe bereits hinter sich; er kann schon aus seiner neu-gewonnenen Freiheit berichten: "Diese Leistung" ((vom Affen zum Menschen zu werden)) "wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig (!) hätte an meinem Ursprung (...) festhalten wollen. Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn (!) war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch."

(zitiert nach: Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, hg. v. Paul Raabe, Fischer TB 1078, 1979; 147// 147-155)

Kafka ist von der anregenden, vorbildhaften und prophetischen Haltung der Selbstdisziplin 'Rotpeters' später abgekommen; nicht für sich selbst; aber er sah, daß seine Umwelt, zu Anfang der 20er Jahre, nach dem verlorenen 1. Weltkrieg, sich anders zu entscheiden begann: Der junge Gustav Janouch hat Kafka von 1920 bis zu dessen Tod regelmäßig besucht und seine Eindrücke schriftlich überliefert. Die Szene: Kafkas Büro. Ein Beamter, Dr. Treml, gerade nicht im Raum, wird von seinem Kollegen, einem Herrn Gütling, wegen seiner Eitelkeit verspottet. Dr. Treml hat einige Bücher auf seinem Schreibtisch liegen; Gütling kommentiert: "'Darwin - D i e E n t s t e h u n g d e r A r t e n.' - er seufzte. 'Na ja, der Herr Graf sucht bei den Affen seine Vorfahren.' Dabei suchte Gütling durch ein Augenzwinkern Doktor Kafka zu einer Beipflichtung zu bewegen. Doch Kafka schüttelte energisch den Kopf und bemerkte ohne besondere Betonung: 'Ich glaube, daß dies nicht mehr aktuell ist. Es handelt sich jetzt nicht mehr um die Vorfahren, sondern um die Nachkommen.' - 'Wieso?' Gütling legte das Buch auf den Tisch. 'Treml ist doch Junggeselle!' 'Ich spreche nicht von Treml, sondern von der ganzen Menschenfamilie', sagte Kafka und schob seine knochigen Finger vor der Brust ineinander. 'Denn wenn es so weitergeht, werden die Welt sehr bald nur noch in Serien erzeugte Automaten bevölkern.'"

(Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka, a.a.O., 77 f.)

Und an anderer Stelle: "Das ist das Gitter. Die Verwandtschaft mit dem Tier ist leichter als mit den Menschen. (...) Jeder lebt hinter einem Gitter, das er mit sich herumträgt. Darum schreibt man jetzt so viel von den Tieren. Es ist ein Ausdruck der Sehnsucht nach einem freien, natürlichen Leben. Das natür- liche Leben für den Menschen ist aber das Menschenleben. Doch das sieht man nicht. Man will es nicht sehen. Das menschliche Dasein ist zu beschwerlich, darum will man es wenigstens in der Fantasie abschütteln. (...) Man kehrt zum Tier zurück. Das ist viel einfacher als das menschliche Dasein. Wohlgeborgen in der Herde marschiert man durch die Straßen der Städte zur Arbeit, zum Futtertrog und zum Vergnügen. Es ist ein genau abgezirkeltes Leben wie in der Kanzlei. Es gibt keine Wunder (...)"
----------((Walter Rathenau hatte die Industrie eine Welt 'ohne Überraschungen und Humor' genannt))

(Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka, a.a.O., 35 ff)

Ganz anders verhält es sich in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE. Kafkas Affe versucht, so gut es für ihn geht, ein Mensch oder doch wenigstens Menschen-ähnlich zu werden; sich hochzuarbeiten, nachdem er sein natürliches Leben verloren hat. - Es verhält sich etwa wie in dem Buch "Die wahre Geschichte der Geisha" beschrieben wird. Abgesehen davon, daß diese 'wahre Geschichte' zwar mit dem Voyeurismus der Leser rechnet, heißt es über dieses Buch: "(...) war (...) von der Chefin eines berühmten Geishahauses zur Nachfolgerin bestimmt worden. Mit fünf Jahren musste sie eine harte, demütigende und qualvolle Ausbildung antreten. Nach langem Widerstand entschloss sie sich, der Star unter Japans Geishas zu werden. (...)"

(Mineko Iwasaki, Die wahre Geschichte der Geisha, Marion v. Schröder Verlag, 2003)

Das ist auch ein Kleistsches Schicksal, bedenkt man das "Marionettentheater": die Reise um die Welt besteht hier in der 'besten Dressur'; die Hintertür des Paradieses darin, nachdem das Schicksal angenommen wurde, über diesen Kanal wieder in die Welt zu gelangen und Bewegungsfreiheit zu erhalten. Diese Bewegungsfreiheit ist auch der entscheidende Antrieb für den Affen in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE.
Man könnte auch von dem Wechsel in den intelligiblen Ich-Standpunkt sprechen, vom Wechsel hin zum moralischen Ich. ((Der Affe unterscheidet sich hier nicht von einem Menschen; ist insofern schon ein 'menschlicher' Affe, als er wie ein Mensch denkt.))

Gefangen wird Kafkas Affe Rotpeter an der Goldküste im Westen Afrikas von einer "Jagdexpedition der Firma Hagenbeck" und in einem Käfig auf einem Schiff nach Europa gebracht. Der Name 'Hagenbeck' ist keine Erfindung Kafkas: "Am Abend des 14. April 1913 kabelten die Presseagenturen den Tod Carl Hagenbecks um die ganze Welt. Tagelang widmete die internationale Presse dem heimgegangenen 'König der Zoos und Tierhändler' spaltenlange Berichte und Nachrufe, in denen sich das rastlose Leben (...) widerspiegelte."

(In: Carl Hagenbeck, Von Tieren und Menschen, Paul List Verlag Leipzig, 1958; 233)

Die Firma Hagenbeck erwarb sich im Tierhandel, vor allem nach 1863, einen weltweiten Ruf; eine Karikatur von Adolf Oberländer, veröffentlicht in den "Fliegenden Blätter(n)" von 1893 mit der für die Tierwelt bedrohlichen Ankündigung "Hagenbeck kommt!" gibt davon einen Begriff. ((Vgl. Werkkatalog!)) Es ging jedoch Carl Hagenbeck nicht nur um Geldverdienst, sondern er war ein tierliebender Mensch. Sein Bestreben war es - man kann diesen Vorgang selbst mit dem Entwicklungsweg in Kleists 'Marionettentheater' vergleichen und die Verwendung dieses Namens durch Kafka in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE also doppelt passend finden - , die gefangenen Tiere jedoch als 'frei' erscheinen und leben zu lassen: in Gehegen ohne sichtbare, begrenzende Gitterzäune. Diese, 'Panorama' genannte Tierhaltung, 1896 patentiert, machte Hagenbeck weltberühmt. - In Hagenbecks Erinnerungsbuch kann man auch erfahren, wie Affen gefangen wurden: Nicht durch gezielte Schüsse - wie in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, sondern durch getarnte Fallen.

Rotpeter indes bekommt zwei Schüsse ab: einen "unterhalb der Hüfte" :

"Er war schwer, er hat es verschuldet, daß ich noch heute ein wenig hinke."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, hg. v. Paul Raabe, Fischer TB 1078, 148)

- Das hat Konsequenz dann für den Schauspieler.

Der andere, der erste Schuß war leicht; ging in die Wange, "hinterließ aber eine große ausrasierte rote Narbe", die dann zu dem Namen Rotpeter geführt habe. - ((Also nicht durch eine Jacke, wie bei der Vorbildgeschichte!)) Rotpeters Vorbild 'Consul' wurde durch Netze gefangen. Kafka weicht von der Vorlage ab, um den tiefen Sturz des Affen darzustellen - der im Hinken dann als Erinnerung immer mitgeschleppt werden muß. EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE könnte man auch als einen Traktat über die Selbstdisziplin auffassen; und in diesem Sinne berührt der Text das Leben Willi Schmidts; das Wort 'kostbar' - Willi Schmidt bezeichnete so diesen Text noch bei der Trauerfeier für Klaus Kammer, als ob noch etwas anderes von Wichtigkeit für ihn sein konnte nach dessen Tod, ist demnach als autobiographische Sicht und Erfahrung zu bewerten. - Kafkas Affen aber steckt man in einen Gitter-

käfig, dessen Besonderheit so beschrieben wird: "Es war kein vierwandiger Gitterkäfig; vielmehr waren nur drei Wände an einer Kiste festgemacht; die Kiste also bildete die vierte Wand."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 149)

'Die vierte Wand' ist auch ein Theater-Ausdruck; es ist denkbar, daß dieser Ausdruck mit-anregend für Willi Schmidt gewesen sein kann, diesen Text aufs Theater zu bringen. Diese technische Auffassung des Begriffs wäre hier allerdings kontraproduktiv: Denn Kafkas Prosatext heißt EIN B E R I C H T FÜR EINE AKADMIE, und es geht aus dem Text klar hervor, daß der Affe auf Menschenspuren die "Hohen Herren von der Akademie!" - damit beginnt der 'Bericht' - unmittelbar anspricht. Mithin war auch die wörtliche Ansprache für Willi Schmidt ein mit-auslösender Faktor, um Kafkas Text erstmals auf eine Bühne zu bringen.

Und dann kommt eine der paar Passagen des Textes, die herausragen und unvergeßlich sind: "Immer an dieser Kistenwand - ich wäre unweigerlich verreckt. Aber Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand - nun, so hörte ich auf, Affe zu sein."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 150)

Damit ist der entscheidende Schritt getan! Die Lossagung von der Vergangenheit! Nur um eine Zukunft zu haben! Also auch die Annahme des Schicksals. Man hätte EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE also auch als ein Stück über die deutsche Situation nach 1945 auffassen und inszenieren können; das hat allerdings Willi Schmidt nicht interessiert. - Im Gegensatz dazu breitete er aber in der dann nachfolgenden STRAFKOLONIE wie auch ein Jahr später in JUDITH eine KZ-Landschaft aus, sein eigenes Opfer-Sein in allgemeiner Erinnerung wachhaltend.

Und dann gibt es noch einen auffälligen, unvergeßlichen Satz: "(...) sollte der Ausweg auch nur eine Täuschung sein; die Forderung war klein, die Täuschung würde nicht größer sein."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 150)

Und etwas später heißt es dann, als der neue Weg sich bereits abzuzeichnen beginnt: "Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 152)

Die Versprechung, von der Kafkas Affe berichtet, ist die aufdämmernde Idee, selbst Mensch werden zu können. Denn er beobachtet, daß Menschen es sind, die frei und unbehelligt auf dem Schiff umherlaufen. Von da an kommt es zur Nachahmung der Menschen. Darin besteht vor allem und zunächst der Weg dieses Affen, der rückblickend feststellt: "Es war so leicht, die Leute nachzuahmen. Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 152)

Das trifft auf die mechanischen Tätigkeiten zu; was ihm aber unendliche Mühe bereiten wird, ist das Trinken aus der Schnapsflasche, das von Kafka als ein Akt herausgestellt wird, durch den der Mensch von der übrigen Schöpfung abgehoben erscheint. - Rotpeter: "Der Geruch peinigte mich; ich zwang mich mit allen Kräften; aber es vergingen Wochen, ehe ich mich überwand."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 152)

Die Mühe ist groß. Der Matrose, der Rotpeter diesen menschlichen Zug andressieren will, gibt sich geduldigste Mühe. Aber es klappt und klappt nicht. Und auch hier fällt wieder einer jener bedeutenden Sätze Kafkas, die den Rang dieses Textes erhöhen; Rotpeter sagt über seinen Matrosen-Lehrer: "(...) er war mir nicht böse, er sah ein, daß wir auf der gleichen Seite gegen die Affennatur kämpften und daß ich den schwereren Teil hatte."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 153)

Der Matrose lehrt den Affen, und der Affe versucht, den Stoff anzunehmen: so kämpfen beide gegen die Affennatur; - aufregender aber liest sich der Satz, wenn man unterstellt, daß auch der Matrose den Affen in sich selbst bekämpft. - Schließlich gelingt es, fast nebenbei auf einer Bordgesellschaft: und der Schritt ist sogar noch größer dadurch, daß der lernende Affe auch erstmals zeigt, daß er zu sprechen anfängt: "(...) weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut 'Hallo!' ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: 'Hört nur, er spricht!' wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 153)

Das ist fast ein logischer Entwicklungsgang, daß Rotpeter hier, nachdem er feststellen konnte, daß sein Lehrer eingesehen habe, daß sie beide auf ein und derselben Seite gegen die Affennatur ankämpften, nun in Menschenlaut ausbricht und in die Gemeinschaft der Menschen springt. Trotz aller Rückfälle, die angedeutet werden, war die Richtung damit gefunden und wurde beibehalten. - Angekommen in Hamburg muß dann noch die letzte Weichenstellung bestanden werden: "Zoologischer Garten oder Varieté. Ich zögerte nicht. Ich sagte mir: setze alle Kräfte an, um ins Varieté zu kommen; das ist der Ausweg; Zoologischer Garten ist nur ein neuer Gitterkäfig; kommst du in ihn, bist du verloren."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 153)

Rotpeter lernt und besteht. Hier fallen die wesentlichen Worte über die Selbstdisziplin, die auch schon im Zusammenhang mit der Flasche hätten verwendet werden können; aber erst hier fallen, weil der Affe, der sich abmüht, die Flasche zu beherrschen, noch mehr Affe ist als dieser Affe nun, der seine Karriere im Varieté beginnt. Selbstdisziplin ist eine menschliche Verhaltensweise; einem Affen, der seinen Sprung in die Menschengemeinschaft noch vor sich hat, steht Selbstdisziplin noch nicht zu Gebote; - Rotpeter auf dem Schiff hat noch den Matrosen als Helfer.

"Und ich lernte, meine Herren. Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche (...)"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

Das sind Sätze, die auch Willi Schmidt über seine eigene Lehrzeit hätte äußern können. Was er über seine Assistentenzeit sagt, klingt da ganz ähnlich: "(...) voraussetzend, daß man darin Bescheid weiß. Das hatte man zu sein - oder man gehörte nicht in seinen Dunstkreis, da war man eben ein 'Wicht' und hatte nichts da zu suchen. (...) ich habe die Modelle gebaut und hab' technische Zeichnungen gemacht und mußte sehr, sehr fleißig sein (...)"

(WS, Gespräch mit Gerhard Ahrens, a.a.O.)

Die Fortführung dieser Schilderung aber lautet: "Diese Fortschritte! Dieses Eindringen der Wissensstrahlen von allen Seiten ins erwachende Hirn! Ich leugne nicht: es beglückte mich."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

Der Affe Kafkas vollbringt die außergewöhnliche Leistung, innerhalb von fünf Jahren "die Durchschnittsbildung eines Europäers" zu erreichen. - Und dann kommt eine großartige Passage und Erfindung Kafkas: der Affe ist erfolgreich im Varieté, ist ein Star, der von fünf Lehrern simultan lernt, Lehrer verschleißt, einen eigenen Impressario hat, der im Vorzimmer auf seine Anweisungen wartet; - abends aber, nach der Vorstellung, vergnügt er sich mit einer kleinen 'halbdressierten Schimpansin'. Das geschieht deswegen nachts, weil er sie bei Tage nicht sehen will - nicht aushält, sie zu sehen. Rotpeter hat zuvor selbst über sich gesagt: "Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde (...) und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

So wie der menschliche Lehrer durch seine übermäßigen Fortschritte als Mensch verunsichert und in Frage gestellt wurde und diese Bedrohung nicht auszuhalten imstande war, ist Rotpeter nicht fähig, die kleine Schimpansin zu ertragen, weil sie nicht s e i n e n Weg gegangen ist, sondern auf

halbem Wege steckenblieb: als 'halbdressiert' wird sie von ihm gekennzeichnet. Und Rotpeter äußert über sie: "(...) sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dessierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

Klaus Kammer sagt das flüsternd - es darf keiner hören; denn hier ist ein Bereich, wo sein Mensch-Geworden-Sein noch auf tönernen Füßen steht, hier in dieser hohen Akademie, die ihm gleichsam die Absolution erteilen soll.

- Was interessiert an einer I n s z e n i e r u n g von Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE?

Der Schauspieler muß sich in ein Wesen verwandeln, das äußerlich einem Schimpansen gleicht; das aber menschliche Züge angenommen hat und zudem die 'Durchschnittsbildung eines Europäers', also im menschlichen Verständnis über ein nennenswertes Wissen verfügt. Verzichtet man auf die optische Ähnlichkeit mit einem Menschenaffen, stellte man den Schauspieler 'nur so', beispielsweise im Straßenanzug auf die Bühne, es würde allzu vieles fehlen: nämlich das Urtümliche. Das ginge wohl auch, wäre der Schauspieler stark genug, aber es bliebe doch immer ein urtümlicher M e n s c h . Das Tierische m u ß aber durch die Maske gegeben werden. Daran kommt ein Schauspieler, kommt ein Regisseur kaum vorbei. Es verhält sich ähnlich wie bei der Abbildung des Affen "Consul": Der Menschenaffe im Frack wird immer das äußere Resultat heißen – oder doch so ähnlich. Die äußerliche Ähnlichkeit mit einem Schimpansen ist kostüm- und maskenbildnerisch vergleichsweise leicht herzustellen: Willi Schmidt hat erwähnt, daß das Kostüm den Körperproportionen eines Schimpansen angepaßt wurde: durch die verkürzten Beine und den dagegen verlängerten Oberkörper; der Hosenboden wurde tiefer angesetzt. "(...) aber die Verwandlung Klaus Kammers in den 'Rotpeter' wird für mich immer ein magischer Vorgang bleiben. Sie basierte auf genauen Studien der Verhaltensweisen von Schimpansen, die wir im Berliner Zoo anstellten, - so lange, bis wir der Gesten, Haltungen, Attitüden dieser Primaten sicher sein konnten."

(WS, Wiedergesehen in 'Eins Plus', unveröffentlichtes Manuskript, 1989)

Daß es mit Kostüm, Maske, Gesten und Haltungen, - technisch herstell- und erlernbaren Dingen nicht sein Bewenden haben konnte, um diese Figur auszufüllen, geht aus folgendem Briefauszug Willi Schmidts hervor: "Es war, ich muß es so sagen, meine Entdeckung, den 'Bericht' auf die Bühne zu bringen. Seither ist das mehrfach versucht worden, aber ich bin im Zweifel, ob ein anderer Schauspieler es in dieser 'Rolle' Klaus Kammer gleichtun kann. Seine Verwandlung begann übrigens schon auf dem Weg von der Garderobe zur Bühne, eine Art magischer Metamorphose war da im Gange, die mir ganz unvergeßlich ist und die sich nicht wiederholt hat."

(WS-BD, 9.2.1990)

Kafka stellt ein Halbwesen zwischen Menschenaffe und Mensch dar: offen zu b e i d e n Seiten. Das muß gezeigt werden. Rückfälle und Vorwärtsstrebendes. Dazu noch etwas: Gefährdungen - bestimmt für den Leser oder Zuschauer; Gefährdungen insoweit, als dem Zuschauer deutlich gemacht werden sollte: daß nicht nur das Halbwesen vor ihm, sondern auch er selbst absturzgefährdet ist; deutlich zu machen ist die 'andere Lesart' des Satzes: "(...) er sah ein, daß wir auf der gleichen Seite gegen die Affennatur kämpften (...)",

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 153) - die der 'äffisch' gewordene Lehrer Rotpeters schon bestätigt hat.
Der 'Typ' hat sich zwar als geschaffenes Fertig-Produkt gewissermaßen vom Schauspieler losgelöst, aber er wird gleichwohl von einem Schauspieler gespielt, gegeben. Ein Mensch spielt einen Affen, der sich vom Affentum losgesagt hat und seit fünf Jahren den Menschen mit Erfolg nachstrebt. Er ist so erfolgreich, daß er inzwischen über seinen Werdegang referiert. Seine Tätigkeit hat sich also erweitert: sie findet nicht mehr nur statt auf Variétébühnen, sondern auch im Hörsaal. Der Affe muß aber noch so weit Affe sein, daß seine Anverwandlungen des Menschen noch erstaunen können. Für den Schauspieler stellt sich das gegenteilige Problem: bei ihm muß in Erstaunen versetzen, wie sehr er den Affen sich anverwandelt hat.
Genügt das? Oder ist ohnehin noch immer s o v i e l Menschliches in ihm, daß er den Affen gar nicht übertreiben kann?

Oder gilt es, hier einen Mittelweg zu finden, der auch vom Affen wieder einiges entfernt ist?

Willi Schmidt hat für EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE die (stumme) Rolle des Akademie-Dieners hinzuerfunden. Diese Rolle wird von ihm selbst dargestellt: "Den Akademiediener habe ich dazu erfunden; um den Gegensatz zwischen Menschenwesen und Kreatur anzudeuten."

(WS-BD, 19.2.1990)

So erklärt Willi Schmidt selbst die Einsetzung dieser Figur, die es dem Affenschauspieler zweifellos leichter macht; denn von vornherein wird der 'Typ' abgerückt vom Menschen in eine Sondersphäre.

- ((Wenn Willi Schmidt hier in seiner berühmtesten Inszenierung zusammen mit seinem Lieblings-Protagonisten auftritt, erinnert das an Jürgen Fehling, der - nicht in seiner berühmtesten Inszenierung überhaupt, das ist wohl "Richard III.", aber doch in seiner berühmtesten Inszenierung bis d a hin, nämlich in "Der Blaue Boll" 1930 - zusammen mit seinem Lieblingsschauspieler Heinrich George eine kleine Szene spielte. Fehling war allerdings selbst einige Jahre Schauspieler gewesen und er hatte seine Rolle nicht erfunden, sondern spielte 'den Herrn'. ((F 105/ FA 97)) - Willi Schmidt war bei jener Inszenierung Assistent gewesen.)) -

Die Aufzeichnung von EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE beginnt mit dem Blick auf einen durch eine Kordel mit Quaste gerefften schweren, fast plüschigen Samtvorhang. Darüber wird der Titel des Stückes geblendet. Die Kamera zeigt dann die Szenerie von schräg rechts oben: man sieht den hellen Weg, der, hinter einem Vorhang, von links hinten seitlich nach rechts, näherkommend, verläuft; dann den gerefften Vorhang; dahinter aber scheint das Licht durch Gitterjalousien zu brechen; es schimmert aber nur durch einen weiteren Vorhang im Hintergrund hindurch. Eine flache Stufe verbindet den teilweise durch Vorhänge verdeckten Gang mit der eigentlichen Spielfläche. Der Boden sowohl des Ganges wie der Rampe wie auch der Spielfläche dann wirkt, als sei er metallisch beplankt worden. Dieser metallische Charakter steht, zusammen mit dem ahnbaren Licht der Gitterjalousie, in sonderbarem Gegensatz zu dem plüschigen, gerefften Vorhang; eine Mischung aus technischer Kälte und altertümlicher Behaglichkeit. ((Möglich, daß man damit auch Willi Schmidts Kunst schlechthin auf eine Formel gebracht finden mag; so wie sich ja auch bei seinen Szenischen Lesungen immer noch ein Vorhang(-ansatz) als Ausdruck des Theatralischen zeigen ließ.))
Der Boden ist aber ein Teppichboden, der durch das helle Kreuzgittermuster in ihm/auf ihm so metallisch wirkt.

Die Inszenierung wirkt durchdacht und gut gearbeitet, auch wenn nicht alle Einzelheiten befriedigen und überzeugen. Aber der Grundgestus ist auch vierzig Jahre nach der Uraufführung noch eindrucksvoll und wird es bleiben.
Das gleiche kann man auch über die Kameraführung sagen. Man blickt zuerst aus der Vogelperspektive auf die Szene; sieht den Akademiediener kommen; Willi Schmidt; elegant gekleidet, mit gemessenen Schritten und Bewegungen, fast mit englischer Zurückhaltung etwas hochnäsig wirkend. Dann klopft es, ohne daß man etwas sieht. Doch der Diener fährt mit seinen Vorbereitungen fort: er stellt eine Karaffe Wasser (die wie eine Phiole aussieht) auf einen kleinen spätklassizistischen Rundtisch und tritt hinter das Stehpult, um zu prüfen, ob die Höhe gut eingestellt sei.
Auch zwischen diesen beiden Möbeln, dem warmen, hölzernen Biedermeiertischchen und dem schlanken metallischen Stehpult, entsteht eine ähnliche Spannung wie zwischen dem schweren Samtvorhang und dem Gitterrost-Boden aus 'Metall'.
Jetzt tritt eiligen Schrittes, als sei es sehr kalt oder regne, der Gast herein. Am Ende des Ganges, dort wo der Weg auf die Bühne führt, wird ihm vom Akademiediener der Mantel ausgezogen. Man kann bisher nur von einem 'Gast' sprechen: ein kleiner, etwas gebückter Mann mit einem dunklen Mantel und einem Zylinder auf dem Kopf; dessen Rücken man sieht. Noch könnte das eine Figur des 18. oder 19. Jahrhunderts sein. Vielleicht eine skurrile Figur von E.T.A. Hoffmann oder Eduard Mörike oder Hans Christian Andersen? Vielleicht eine Verfilmung von Kellers "Kleider machen Leute"? - Erst als der 'Gast' seinen Zylinder abnimmt, wird der Affe - ahnbar. --- Die nächste Einstellung, aus der Sicht des Publikums, aber in gerader, nicht in Untersicht, ein Perspektivwechsel also, zeigt jetzt deutlich das Affentier, wie es auf die Szene läuft, springt. Es verbeugt sich in die Kamera hinein. Das Fremde wird sichtbar.
Der Affe mit Menschenkleidern reißt dann lange und umständlich an seiner Aktentasche; das Schloß scheint zu haken. Vielleicht soll das Aufregung zeigen. - Die Ungeschicklichkeit der Technik gegenüber: ob die 'affenartig' wäre, scheint fraglich, wenn man beobachtet hat, mit welcher Geschwindigkeit Affen

eine Banane öffnen - einem Menschen weit überlegen. - Nun kommt es zu dem schon behandelten Herausholen der Banane; ein Irrtum und damit ein kleiner Rückfall, den der Affenmensch etwas unwillig, verärgert, auch mißmutig zur Kenntnis nimmt.
- Der, der auftritt, ist schon ein befremdlicher Typ!; --- das der erste allgemeine Eindruck.
Die Maske ((Hans Dublies)) ist eine eigene Leistung. Vor allem der Kopf erinnert stark an einen Schimpansen mit seiner breiten Rundform, dem dunklen Fell und den hellen, halbrunden, an der Mitte des Kopfes sitzenden Ohren. Die Nasenspitze ist abgeplattet und verbreitert. Hals und Wangen sind von starken, lang- haarigen Koteletten bewachsen, deren Ausläufer noch ins Gesicht reichen. Nur die Handschuhe, die die Hände zu Menschenaffenhänden machen sollen, sind in manchen Einstellungen als Handschuhe erkennbar und damit störend.
Die Kleidung ist so zugepaßt, daß der Oberkörper verlängert erscheint gegen die verkürzt wirkenden Beine. Die Jacke ist etwas zu lang; das Gesäß der Hose, wie gesagt, tiefer angesetzt, als für den Schauspieler sonst nötig wäre. Die Schuhe sind zwar aus schwarzem, poliertem Leder, sehen aber doch auch wie Gymnastikschuhe aus, sind bloßen Füßen angenähert; auch darin das Halbwesen zeigend. - Auch das eine Schauspielerhilfe, daß hier nicht Stiefel oder elegante Schuhe verwendet werden, wie sie der Menschen-Affe in der Akademie sicherlich getragen haben würde.

Das Stehpult hat eine Auflagefläche aus Plexiglas, es verdeckt also nicht den Körper des Darstellers. Es hat vier Beine und zwei horizontale Verstrebungen; die untere etwas über Kniehöhe; die obere knapp unter den Rippen. Hinter dem Stehpult steht ein ebenfalls aus eckigem Stahlrohr konstruierter Stuhl, dessen Sitzfläche so hoch ist, daß man bequem an dem Steh-Pult sitzen kann. Dieser Stuhl hat auch an den Beinen eine kleine Rundumverstrebung, auf der die Füße abgestellt werden können, ähnlich einem Barhocker; aber auch eine Rückenlehne, auf der Kammer-Rotpeter mehrmals sitzen wird.

Beides, Stehpult wie Stuhl, sind fest im Boden verankert. Das ist notwendig, weil der 'Affe' an ihnen herumturnen wird. Mit einer solchen Bewegung schwingt sich Kammer, nachdem er sein Manuskript aufs Pult gelegt hat, aus dem Stand in e i n e m schnellen Sprung hoch auf seinen Sitzplatz. Das ist dem entafften Affen also durchaus noch geblieben. Er kramt eine Brille hervor, sieht in die Kamera, die jetzt von leicht schräg rechts kommt, über die vordere rechte Ecke des Stehpults hinweg. Die Brille wird nur sehr kurz eingesetzt, und das ist gut so, denn sie verschiebt das Gewicht zugunsten des Menschen in diesem Halbwesen, also auch mehr hin zum Schauspieler, der in einer Maske steckt. - Der Reiz verkleinert sich!
Interessanter ist, wenn der Zuschauer selbst etwas von Absturzgefahr fühlt.
Der Versuch mit der Brille - und dieser Eindruck soll wohl provoziert werden - ist dazu n i c h t tauglich.

Kammer spricht erst etwas zögernd; dann frei und geläufig, hält seine Stimme aber etwas dumpfer und weicher, als etwa im THOMAS CHATTERTON, DAS EI, DIE RATTEN, RASKOLNIKOFF oder auch dem von Kortner 1962 am Schillertheater inszenierten ANDORRA - von all diesen Aufführungen existieren einige Hör-Mitschnitte. Nach den ersten Worten des Affen erscheint wieder der Diener auf der Szene. Er ergänzt noch, zu der Karaffe, einige Gläser. - Der Affe spricht jetzt davon, daß er seinen Weg in fünf Jahren 'durchgaloppiert' sei. "(...) streckenweise begleitet von vortrefflichen Menschen", heißt es weiter im Text; Kammer hält hier für einen Moment inne; Willi Schmidt hat damit seine und Klaus Kammers Arbeitsbeziehung inszeniert, fixiert, indem sich beide nach diesem Halbsatz einen Moment ansehen und gegeneinander verbeugen. "Und so dumm sind die Berliner ja nicht", erzählt Willi Schmidt mit Stolz, "daß sie das nicht auch begriffen hätten!"

(Gespräch mit WM, 1987)

Hier zeigt sich am stärksten in der Arbeit Willi Schmidts das Bündnis, 'Arm in Arm' mit einem 'Bruder' das eigene 'Jahrhundert in die Schranken weisen' zu wollen und zu können (nach Don Karlos, I,9). - Oder anders gesagt: der Triumph der 'anderen' Wirklichkeit. - Dann verläßt Diener Willi Schmidt die Szene, während Affe Rotpeter verlegen lacht. - Es ist insofern auch passend - und rechtfertigt also diesen Zusatz -, wenn Willi Schmidt als Akademiediener Bill Schmidt sich diesem Affenmenschen auf der Bühne gegenüberstellte; umso mehr, als der Weg in die bedingte Freiheit Rotpeter ja möglich wurde, indem er die Menschen nachzuahmen anfing. Kafka hat hier also gewissermaßen einen 'Darwinismus der Erziehung' geschrieben.

Ein Redner in einer Akademie steht gewöhnlich hinter einem Stehpult. Dieser Ort ist auch immer der Ausgangspunkt für Klaus Kammer als Rotpeter, auch wenn er hinter diesem Pult sitzt. Von diesem Punkt

aus nimmt er Kontakt auf zum imaginären und wirklichen Publikum. Mit dem Stehpult wird gespielt; das Stehpult wird mitspielendes Möbel. Das bietet sich an für einen Schauspieler, der allein auf der Bühne zu stehen hat. - Werner Krauß behandelte sein überdimensionales Schwert in "Richard III" wie einen Gefährten, spielte mit ihm, sprach mit ihm in seinem Anfangsmonolog; so jedenfalls vermitteln es die Fotos ((F 172-174)); Klaus Kammer agiert ähnlich mit seinem Steh-(und Sitz-)-Pult. ((BW 106 dokumentiert einige dieser Positionen; weitere sind in Rischbieters Buch über Klaus Kammer zu finden.// Vgl. auch Werkkatalog.))

Rotpeter demonstriert, auf der Stuhllehne sitzend, wie das Tor seiner Erinnerung und seiner Vergangenheit für ihn immer kleiner wurde durch einen erst hoch über sich gebogenen Arm, der dann nach und nach ganz eng seinen Leib umschließt: die Enge, weniger das Wohlgefühl, das ihn unter den Menschen ereilte, wird auf diese Weise sichtbar gemacht.

"Offen gestanden (...)" - Worte der Vertraulichkeit läßt Willi Schmidt Kammer meist an der vorderen linken Ecke seines Stehpults ins Publikum/ in die Kamera sprechen - dazu lehnt sich Kammer halb an das Pult an, halb hängt er auf ihm, indem sein linker Oberarm wie ein langausgestreckter Flügel über die Fläche des Pultes hängt und der Unterarm nach vorne herunter. - Noch einmal fallen die Worte: "Offen gestanden (...)". - Wenn es noch vertraulicher wird, kommt der Halbaffe einige Schritte frei nach vorne zum Publikum. ((Meist ist das mit einem Wechsel in die Großaufnahme verbunden.)) Das sind naheliegende Gesten und Bewegungen. - Der geäußerte Satz aber lautet: "Ihr Affentum, verehrte Herrschaften, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 148)

Willi Schmidt läßt diesen Satz fast aufdringlich, also plump, jedenfalls provokant, direkt in die Kamera sprechen. - Nachher turnt der Affe - ergonomisch oder energiebewußt müßte man sagen - rasch, doch peu à peu von der Stehpultecke auf seinen Sitzplatz zurück. Und das geschieht sozusagen nebensächlich, während er weiterspricht.

Über die Art seiner Gefangennahme sei er auf fremde Unterlagen angewiesen, heißt es im Text: Willi Schmidt läßt den Rotpeter ungeschickt in seinen Seiten herumblättern, als seien sie dick wie die Seiten eines Kleinkinderbuches, um den Namen "Hagenbeck" zu finden. Das mag auch eine Folge der Handschuhe sein. Aber heißt das nicht, die Unwissenheit des Affen überinterpretieren?! Müßte er nicht längst wissen, wer ihn wie einfing? Zumal er angibt, mit dem Einfänger seither 'manche gute Flasche geleert' zu haben? - Rotpeter - aber dieser Name wird erst durch diesen Einfangbericht mitgeteilt - sagt: "Darüber, wie ich eingefangen wurde, bin ich auf fremde Berichte angewiesen."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 148)

Man kann es so auffassen wie Willi Schmidt - und es stellt sich damit heraus, daß das mitgeführte Manuskript jener fremde Bericht sein muß, denn sonst läßt Willi Schmidt Rotpeter in diese Papiere, die andernfalls ein Gerüst des Vortrages hätten enthalten können, nicht wieder blicken.

Bevor er berichtet: daß zwei Schüsse auf ihn abgegeben wurden, pocht Kammer 2x nicht allzu stark auf seinen Pultdeckel. Das macht Kammer ganz souverän wie nebenbei. - Die Narbe, die ihm den ungeliebten Namen einbrachte, demonstriert Kammer, indem er mit der Zunge seine linke Backe nach außen beult - das für ihn Widerliche dieses Namens so spürbar machend. Solche Atavismen im Verhalten sind das Beste an der ganzen Inszenierung, diese Rückfälle; denn den Sprung nach vorne in die Menschenwelt, von dem später berichtet wird, hat Willi Schmidt nur andeuten lassen, das wird nicht klar genug abgesetzt, da fehlen wesentliche Stufungen, die den BERICHT noch bereichert hätten.

Die Empörung nun erzeugt einen Rückfall ins Äffische. Die Arme sind nicht mehr durchgedrückt, sondern an den Ellbogen geknickt; seine Hände sind keine Menschenhände (mit Handschuhen) mehr, sondern faustähnlich - so wie Menschenaffen auf ihren eingeknickten Fingerrücken laufen. Unruhig hippelt er hin und her – so stark, daß er vor Energie aus seinem Sitz geschleudert wird; noch kann er sich zwar an der Ecke des Pultes festhalten, aber schon springt er nach vorne, tanzt fast auf dem Plankenboden umher, bis er sich wieder beruhigt. Das ist gut 'äffisch' einstudiert; dient gleichzeitig als Überleitung: Denn der zweite Schuß traf ihn ja "unterhalb der Hüfte". - Er muß also frei stehen, um das zeigen zu können.
Es heißt im Text, er habe seine "Affennatur" noch nicht ganz unter Kontrolle, denn er lasse, um die

Narbe der Schußwunde zu zeigen, jederzeit dazu seine Hosen herunter. So weit geht Schmidt nicht. Sein Rotpeter wird nur, kurz bevor er wieder auf seinen Sitzplatz zurückklettert, seinen rechten, also den stärker dem Publikum zugekehrten Rockschoß einmal lüften - wie ein paarungsbereites Weibchen - insofern ist diese Inszenierung noch zeitbedingt zurückhaltend. ((Das mag auch eine Frage der Maske sein. Man könnte sich jedoch unter der Hose ein fellartiges Trikot-Teil denken.))

Nun ist von dem besonderen dreiwandigen Gitterkäfig zu sprechen, der, das ist die vierte Wand, an eine Holzkiste montiert wurde. Wenn Kammer die dreiwandige Kiste beschreibt, lehnt er sich, vor dem Pult stehend, gegen das Pult; die Knie gebeugt, seine Hände auf die Knie gestützt. Hinten ist nun aber nicht, wie man annehmen könnte, die Kisten w a n d , sondern dort sollen die Gitterstäbe sein, die ihm in den Rücken schnitten. Er quiekt dabei ganz leise; fast ist es ein leises Weinen. ((Jetzt, wo man es aufschreibt, denkt man an Tierversuche.))
Um die Enge des Käfigs zu demonstrieren, kauert sich Kammer nicht zwischen die Beine des Stehpultes - es wäre möglich gewesen - und vielleicht haben Kammer und Schmidt diese Möglichkeit ausprobiert und als zu beengt wieder verworfen; sie hätte aber die Spielwege erweitert. - Man würde es jetzt nachträglich noch gerne versuchen lassen. - Willi Schmidt läßt Kammer nur seine über Kreuz gelegten Hände wie Gefangene durch die Streben des Stehpults in den Leerraum dazwischen halten.

Auch die "ersten Beschäftigungen in dem neuen Leben" des Affen: "dumpfes Schluchzen, schmerzhaftes Flöhesuchen, müdes Lecken einer Kokusnuß, Beklopfen der Kistenwand mit dem Schädel, Zungen-Blecken, wenn mir jemand nahekam"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 149)

-- das sind ja, vor allem das "Beklopfen der Kistenwand mit dem Schädel", alles gut von Kafka ausgesuchte, zumindest äffisch wirkende Verhaltensweisen – werden nicht innerhalb des beengten Leerraumes zwischen den Beinen und Streben des Pultes gezeigt, sondern im Sitzen vom Stuhl aus angedeutet. (Kammer juckt sich etwa an der Seite, wenn von den Flöhen die Rede ist.)

-- Als vormachender Dozent also, während sonst die Begebenheiten nachgespielt werden, was auch hier die Darstellung bereichert haben würde.

-- Natürlich geht das über den B e r i c h t hinaus. Es bietet sich aber an, wenn man den Text zu einer theatralischen Vorführung verwendet, und bedeutet vor allem immer die Öffnung ins Atavistische hinein für den Schauspieler. Man hätte sich das noch professoraler denken können, die Grundhaltung noch gebildeter – und dagegen die atativistischen Durchbrüche. Schreibend über diese Szene fällt mir als eine vergleichbare ein: die Schülerszene aus dem Faust. Der Teufel hat sich in den Herrn Doktor und Professor verkleidet; er spielt den Belehrenden, den Vorlesenden; aber dazwischen gibt es Durchbrüche anderer Art. Ob man auch sie hier als Atavismen bezeichnen sollte, darüber ließe sich wohl länger verhandeln, in jedem Fall sind es Durchbrüche ganz anderer Art; die aufgelegte Farbe platzt ab. Der Lebemann, auch der Teufel werden sichtbar. Das Durchbrechende hat aber mit der gespielten Rolle nichts zu tun. Beim Affen immerhin noch so viel damit zu tun, als seine Herkunft nicht nur nicht verheimlicht wird, sondern eben gerade über seinen Weg seither berichtet. Die Durchbrüche dort zeigen also Früheres; es sind Rückfälle. Kafkas Text erfüllt sich auf der Bühne - ausgehend vom Schauspieler und vom Menschen - vor allem in der Inversion.

Willi Schmidt läßt Szenen aus der Erinnerung des Affen vorspielen, um des (Theater-)publikums willen. Insofern ist zu fragen, wo die Grenze gezogen werden soll: Weshalb also über d i e s e äffisch wirkenden Tätigkeiten, mit denen Kafka seinen Text a n s c h a u l i c h e r zu machen versuchte, nur referiert wird?

Der im Käfig gehaltene Affe wird erst kurz danach, wenn über den Mangel eines Auswegs gesprochen wird, sichtbar; - auf eine andere, allerdings ebenfalls eindrückliche Weise: Kammer hockt sich nun unmittelbar vor das Stehpult; die Bühne ist vor ihm zwar frei, aber er hockt sich so nah ans Pult, um die Beengtheit, Ausweglosigkeit zu zeigen. Hier ist auch die Kamera hilfreich: da sie ihre Position beibehält, also etwa auf Kammers sonstiger Augenhöhe bleibt. Der Affe wirkt noch kleiner, echter, als die Kamera dann leicht von oben auf ihn blickt. Das wird unterstützt dadurch, daß der stärkste Teil der Maskierung der Kopf ist (Farbe, Form, Ohren); der Schwachpunkt liegt im Hüftbereich, der zwar künstlich verschoben wurde, aber die Beine bleiben doch oftmals für einen Menschenaffen zu lange Menschenbeine. Oder anders gesagt: an dieser Stelle wird die Illusion zwar immer wieder geschaffen; aber

auch immer wieder erkennbar - und damit: durchbrochen, gestört, zerstört.

Mit den Worten, die ja die Konsequenz der Enge sind:

"(...) - nun, so hörte ich auf, Affe zu sein"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 150)

--- erhebt sich Klaus Kammer langsam bis zum großen und freien Stand, wird so vor aller Augen vom kauernden Affen -- zum homo erectus.

Er habe das wohl mit dem Bauch ausgeheckt, sagt Kammer und klopft sich 4x auf den Bauch, dann 1x auf die Stirn. So: kurz—kurz--kurz--kurz----L-A-N-G ! Eine Geste mit Triumph und Schwung, der gleich noch umgesetzt wird, indem Kammer am linken Seitenbein des Stehpults sich her- und hinschwingt wie an einem Sportgerät. Hier scheint das Tier noch besonders durch: die simpel-kindliche Freude über den Sieg über das Material! Hier, wo durchaus etwas von Trauer und Schwermut hätte sichtbar werden können; gerade hier werden diese Zeichen nicht gesetzt; gerade hier wird die Sieghaftigkeit des Affen-weges unübersehbar, als begänne sein eigentliches Leben überhaupt erst hier; fast so, als habe er für diesen Schicksalsschlag dankbar zu sein.
Der Homo erectus ist nun gezeigt; aber der Text geht noch einmal einen Schritt zurück, wenn Ausweg und Ausweglosigkeit noch gründlicher dargelegt, dargestellt werden. Dies erfolgt zunächst in einer vertraulichen Passage, die auch wieder vorne links am Stehpult geäußert wird. Und, sozusagen ins Gewissen redend, in Großaufnahme der wieder an die Zuschauer gerichtete Satz:

"Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzu oft."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 150)

Wenn Kammer wieder von der Kistenwand spricht und zeigt, wie er an ihr gestanden hat, lehnt er sich wieder mit dem Rücken ans Pult: das j e t z t aber eben diese Kistenwand darstellen soll. - Kammer pendelt dann zwischen Stehpult und Ziertisch hin und her, hält sich mit ausgestreckten Armen an beiden gleichzeitig fest und zeigt, wie das gutgemeinte Stöckchen der Matrosen ihn kitzeln konnte. - Willi Schmidt hat hier den einzigen größeren Strich im Text vorgenommen: Der gestrichene Passus beginnt mit den Worten:

"Wenn sie dienstfrei waren, setzten sich manchmal einige im Halbkreis um mich nieder (...)"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 151)

Rotpeter wurde beobachtet und so einbezogen. Dadurch, daß zwischen diesen Leuten und ihm ein Kontakt entsteht, erweiterte sich der Halbkreis zum Kreis. L i e s t man den Text, scheint einem diese erläuternde wie aufbauende Stelle unentbehrlich zu sein; in Willi Schmidts Inszenierung aber vermißt man sie nicht. Das mag daran liegen, daß sich Kammer, während er diese Passage spricht, in der Mitte zwischen Tisch und Pult befindet, diese Möbel ihn also umgeben und so eine andere Art von Kreis sichtbar wird: nämlich Rotpeter nicht als Kreis-Ergänzung, sondern als Mittelpunkt eines Vollkreises dieser Leute um sich.

Ein weiterer einprägsamer Satz Kafkas ist, als es um die Frage der Fluchtmöglichkeit geht: "Ich weiß nicht mehr, ob Flucht möglich war, aber ich glaube es; einem Affen sollte Flucht immer möglich sein."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 151)

Kammer demonstriert, wie er in mühevoller Arbeit das Türschloß hätte durchbeißen können: tut, als würde er in eines der eckigen Pultbeine beißen. Schon zuvor hatte Willi Schmidt Kammer seine Hände stellvertretend 'der Gefangene' im Käfig sein lassen; so ist es konsequent, daß Kammer jetzt bei den Worten: "Man hätte mich, kaum war der Kopf hinausgesteckt, wieder eingefangen (...)",

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 151)

- nun seine Hände aus dem Innenraum des Pults sozusagen herausplumpsen läßt, als würden sie

sich für einen Augenblick in die Freiheit erbrechen.

Da Flucht für ihn nach kurzer Überlegung ausfällt, besteht sein Ausweg dann in der Beobachtung der Menschen. Der Affe orientiert sich in Darwins Verständnis an dem, was aus ihm hat werden können. Kammer-Rotpeter hat erst auf dem Pult gesessen, seine Beine vorne herabhängen lassend; nun springt er auf den Boden und streckt seinen Arm mit dem Zeigefinger aus genau auf die Kamera; er kommt unaufhaltsam näher; bei dem Wort "Richtung" ist er so nahe gekommen, daß er die Kamera mit der flachen Hand zuhält.

"Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. - Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann oder in dem Gott. - Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? - Allerdings antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt."

So lautet das Ende von Kleists Aufsatz "Über das Marionettentheater". Und es ist ganz offensichtlich, daß Willi Schmidt hier diese philosophische These Kleists inszeniert hat, zumindest für den Fernsehzuschauer, wenn man betrachtet, daß Kammer die Kamera nur einen Augenblick zuhält, sich dann aber, so schnell, wie er kam, wieder in den Hintergrund entfernt, unterstützt gleichzeitig noch durch ein Zurückziehen, Aufziehen der Kamera, denn jetzt wird gezeigt werden, wie sich sein neues Leben ausnahm.

Der Menschen-Affe berichtete gleich zu Anfang über den durch seine Gefangenschaft immer kleiner werdenden Raum - das Verschwinden seines alten Lebens; das hat Willi Schmidt hier nachinszeniert; der Entschluß dann in die neue, dem Menschen abgeschaute Freiheit hinaus sich zu bewegen, entspringt der peinigenden Enge des Käfigs. Damit ist auch, genau genommen, dem Rückfallen in den Affenstand eine deutliche Grenze gesetzt; eine engere Grenze, als sie von Willi Schmidt und Klaus Kammer eingehalten wird, was wiederum der Wirkung der Präsentation zweifellos zugute kommt.

Noch ein Satz zum Hohlspiegelwechsel im "Marionettentheater": Rotpeter ersteht neu und erwirbt sich eine neue Freiheit, gerade weil er Freiheit an sich nicht anstrebte, sondern immer nur 'einen Ausweg'. J e t z t wird Rotpeter zur Marionette aus eigener Entscheidung, zur Marionette aufgrund seiner eigenen Beobachtungs- und Imitationsgabe. 'Imitation' ist nicht nur eine Vorgangsbeschreibung; da kann es eine positive Konnotation besitzen; sondern auch der Begriff eines statischen Resultats: dann ist es negativ besetzt; heißt 'nachgemacht' , heißt 'unecht'. Rotpeter könnte in d i e s e m Sinne eine Imitation sein - oder hätte eine solche Imitation werden können; Willi Schmidt und Klaus Kammer haben ihn aber so nicht angelegt - das ist etwas bedauerlich - sondern noch unfertig, noch 'halb' und durch Rückfälle seine Herkunft deutlich zeigend, noch in Bewegung auch; als Typ zwar fixiert, aber dieser Typ selbst noch gewissermaßen auf der Mitte zwischen Urwald und Professorentitel. Dadurch ist aber der Darstellung eine gewisse, gleichförmige Grenze gesetzt, worunter vor allem der zweite Teil des BERICHTs leidet. Kammer ist eine Erscheinung und bleibt als solche im Gedächtnis haften; nicht aber als Entwicklung; nicht als Doppelentwicklung jedenfalls; man sieht durch die Rückfälle sein Herkommen; aber da Willi Schmidt und Klaus Kammer auf halbem Weg stehengeblieben sind, ist der Darstellungs- und Entwicklungsstrang kürzer, als er sein könnte. Es wäre anders möglicherweise dem Text entsprechender gewesen: vielleicht auch faszinierender, gefährlicher; dadurch, daß Rotpeters behendes Annehmen und Lernen - behende nicht nur durch die rasche Auffassungsgabe dieses Affen, sondern vor allem durch sein kritikloses Lernen - den Abstand zum Menschen immer mehr verkleinert haben würde. Über Computer heißt es, sie arbeiteten deshalb so schnell, weil sie nicht denken. Rotpeter hätte dann jedes Vorbild blitzschnell übernommen; ähnlich wie seit Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts die Japaner beispielsweise die Automobil-Industrie zu imitieren, zu beeinflussen, schließlich zu dominieren begannen, bis ein US-amerikanischer Autohändler 1992 auf sein Grundstück einen japanischen Honda-Kleinwagen stellen ließ und daneben einen großen Hammer legte mit der Einladung an jeden, nach Herzenslust (oder Verzweiflung) auf den Wagen einzuschlagen.
Vielleicht wird dort bald ein chinesischer Wagen stehen.

Klaus Kammer bleibt Halbaffe, Halbmensch. Man kommt nicht auf die Idee, ihn zurückzustoßen, s o n a h rückt er an den Menschen nicht heran; so rabiat ist sein Fortschritt nicht. - Das wurde gleich zu Anfang ebenso durch die Erfindung des Akademiedieners sichtbar wie durch die (denunzierende) Banane. -
Dieser Affe ist aber auch schon ein Reflektierender. Die Tatsache, daß er über seine Entwicklung bereits Vorträge hält, ist nicht nur eine Bestätigung seiner Entwicklung, sondern könnte man schon als ein Zeichen von Stillstand und Selbsterkenntnis deuten. Man mag ihn als 'fertig' auffassen. Und wenn er am Schluß betont, er wolle "keines Menschen Urteil", kann man das als ein Zeichen dafür ansehen, daß er seine Entwicklung als abgeschlossen auffaßt. Von Menschen will er sich nichts mehr sagen lassen, er hat sie längst erreicht; ihre weitere Kritik hieße: zurückgestoßen zu werden; an einer Wiederholung ist er aber nicht interessiert. Es gibt für ihn, darin liegt sein Entwicklungsproblem nun, jenseits des Menschen keine Orientierung mehr. Er hält sich auf Distanz. -- Wenn es einen Ausdruck seines Leidens in diesem Text gibt, dann liegt er an genau dieser Stelle. Willi Schmidts Inszenierung setzt das um, indem dieser Affe nach seinem Vortrag nachlässig und lieblos durch den Akademiediener Bill Schmidt behandelt wird. - Willi Schmidt dazu: "Er erfüllt seine betreuende Mission übrigens sehr unvollkommen, da er am Schluß nicht bemerkt hat, daß ein Mantelärmel mit dem Futter nach außen hängt, Rotpeter also nicht hineinschlüpfen kann. Deshalb dieser trostlose, nachschleifende Abgang im Zorn."

(WS-BD, 19.2.1990)

Den Abgang interpretiert Willi Schmidt als 'trostlos' und 'zornig'; man könnte auch sagen: enttäuscht. Gerade das Ende aber, an dem sich der Affe gegen Menschenurteile verwahrt, könnte man als einen Beleg seines Selbstbewußtseins lesen; er absolviert seine Vortragsverpflichtung präzise und sachlich. Und s c h e n k t dem Publikum nichts. So weit oder d a hin geht Willi Schmidts Inszenierung nicht; denn sie zeigt die Möglichkeiten des Textes, wie bereits festgestellt, vorwiegend in der Inversion. Ob der andere, der aufwärtsstrebende Weg durch einen Menschen-Schauspieler überhaupt zu leisten wäre, von oben kommend: von unten anzusetzen und nach oben strebend, dabei zeigend, das 'Oben' niemals voll und ganz je erfüllen zu können, ihm aber doch sehr bedrohlich nahezukommen, ob d a s von einem Schauspieler überhaupt zu leisten wäre, ist fraglich.

Der Zuschauer (und auch Betrachter der TV-Aufzeichnung) Henning Rischbieter fand, daß das Leid sich nur verschoben habe; das ist Kafkas eigener Ansicht seines Lebens durchaus entsprechend: "(...) der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, nichts entging ihm draußen, selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er."

(Franz Kafka, Er, in: Beschreibung eines Kampfes, Fischer TB 2066, 1980; 216)

Rischbieter faßt die Traurigkeit, die Kammers Gesichtszüge und Augen in den Momenten der Bekenntnisse und Vertraulichkeiten aufweisen, als dem Rotpeter selbst bewußt auf: "(...) Affenmäßige Bewegungen und Gesten pointieren den Text: sie sind so faszinierend, daß Einzelheiten des Textes zurücktreten. Aber auch diese Gefahr, daß die unglaubliche schauspielerische Virtuosität den Text zudeckt, wird letzten Endes vermieden: in der dunklen Trauer im Affengesicht und dem gleichzeitigen wilden Triumph der rauhen Stimme wegen der erreichten 'Menschlichkeit' - ('Man sage nicht, es wäre der Mühe nicht wert gewesen!') - in diesem Widerspruch kam die Zweideutigkeit der Geschichte Kafkas vollkommen zum Ausdruck (...)"

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 23)

Auch in dieser Kritik geht es vorwiegend um den (statischen) Gegensatz: Tier – Mensch; weniger um die Entwicklung während dieses besonderen Weges an sich. Damit wird diese Kritik der Arbeit Willi Schmidts und Klaus Kammers durchaus gerecht. Der große Erfolg dieser Inszenierung ebenso wie der schauspielerischen Leistung Klaus Kammers lag nicht zuletzt in der urtümlichen Neuheit des Auftritts. In der Fernsehaufzeichnung bemerkt der Zuschauer womöglich leichter, daß die Darstellungsmittel sich mit der Zeit etwas erschöpfen, wiederholen oder nur noch geringfügig variieren, aber kein Neuland mehr auftun.
Die Tonbandaufzeichnung, die ebenfalls von dieser auffallenden Inszenierung Willi Schmidts gemacht wurde, hält da die Spannung intensiver bis ganz zum Ende durch.

Die von Rischbieter zitierte, jede Anzweifelung schon im Vorfeld ausschließende Aussage Rotpeters steht

am Schluß des BERICHTs. Sie muß nicht Trauer bedeuten; es kann so interpretiert werden; zweifellos offenbart sich dann gerade in dieser Deutung ein sehr menschlicher, menschentypischer, fast sentimentaler Zug, - der der Berufung aufs Kleistsche "Marionettentheater" jedenfalls widerspricht, indem er den Weg des 'imitierten Menschen' durch die sichtbare Traurigkeit ins Tier zurückblendet. Oder sollte man gerade in ihr das Menschliche liegen sehen? Dann wäre Rotpeter ein nur äußerlich unvollkommener, jedoch seelisch tauglicher Mensch; mit und durch das Bewußtsein; wäre traurig wie ein Kind, dem man die Unbeschwertheit der Kindheit kaputt macht durch eingreifende Fremdbestimmung; aber dann wäre es mehr das Vermögen eines k o m m e n d e n Bewußtseins, das zu sehen, zu ahnen wäre.
Auch diese Möglichkeit schließt Kafkas Geschichte mit ein, ebenso wie die Lernlust, von der die Rede ist, die in der Darstellung ebenso hätte herausgearbeitet werden können. (Man hätte zeigen können, als Rückblende gewissermaßen, wie Rotpeter agil lernend von einem Lehrer zum nächsten springt, die alle in kleinen, aneinandergrenzenden Räumen sitzen, wie ein Simultan-Schachspieler, der in großer Schnelligkeit seine Züge macht.) - Die Verzweiflung oder Trauer aber, die für Rischbieter im Vordergrund stand, erscheint in den Augen des Affens, nicht in der leerlaufenden Maschine. Aber die Verzweiflung in den Augen macht die leerlaufende Maschine immerhin ahnbar. 'Fertig' - in Sinne von geschickter Fertigkeit - wird Rotpeter in Willi Schmidts Inszenierung nur hier: nach dieser ((jedenfalls für den Fernsehzuschauer)) einschneidenen Stelle, gezeigt; wenn er vormacht, wie leicht die Leute nachzuahmen gewesen seien: Eckige, schnelle, fast verächtlich pointierte Bewegungen zeigt Klaus Kammer, wenn er einige der nachgemachten Gesten vorspielt: Hutabnehmen, fein säuberlich; Piepvogelzeigen, sehr volkstümlich; Klatschen, noch mit durchgedrückten, langen, affenartigen Armen. ((Vielleicht steckt auch darin noch eine Verächtlichkeit, weil man meint, daß er es besser können müßte - jetzt jedenfalls. - Oder soll hier eine Lernabfolge gezeigt werden? Dann aber fehlen doch die späteren Schritte bis zu dem Punkt, wo seine Perfektion eine Bedrohung würde.))

Daß er sich sein Gesicht, im Gegensatz zu den Menschen, nach gegenseitigem Anspucken sauberleckte, wird wieder groß in die Kamera gesprochen; also als Provokation. Allzu variationsreich ist da Willi Schmidts Kamera-Regie nicht; ein bißchen simpel-direkt provokant. - Hier endet das, was man tatsächlich als Imitation bezeichnen kann. Das ist auch von Kafka nicht ganz konsequent geführt. Willi Schmidt hat hier nicht eingegriffen, obgleich er seine Inszenierung durch Kleist philosophisch untermauert hat - so jedenfalls wurde es hier interpretiert. - Kammer bleibt deshalb auch nach diesem Einschnitt s o , wie er schon bisher in Erscheinung getreten war. Und wie bisher gelingen einige Bild-Umsetzungen überraschend, andere bleiben dahinter zurück. Es wäre zweifellos möglich gewesen, den Text noch reicher in Bilder zu fassen; es ist allerdings auch möglich, daß wir heute, vierzig Jahre nach dieser Inszenierung, ein größeres Bildbedürfnis, eine größere Bildgewöhnung haben; - schon in jeder Nachrichtensendung wird der Text vom Bild zurückgedrängt. - So hat etwa das Lernen, die Schnapsflasche zu handhaben, in der Inszenierung nicht die Großartigkeit der Erzählung. Aber Partien daraus sind gelungen. Die Großartigkeit dieser Szene hängt mit ihrer Gefährlichkeit für den Affen zusammen: der Kampf gegen die Affennatur; der Schritt vom Tier, nicht nur zum Menschen, sondern zum Menschlich-Dionysischen.
Kammer zeigt, auf der Rücklehne seines Stuhles sitzend, also gut sichtbar für jedermann, das übertriebene Sich-Zurücklehnen und Ausleeren der Flasche im Profil. Hier fehlt aber das Erlebnis des Abscheus und der zögerlichen Überwindung, hier wird zu sehr nur "berichtet". Gerade hier, wo dreimal hintereinander explizit von dem Abscheu die Rede ist, die der Affe gegenüber der Schnapsflasche - der menschlichen Berauschungs- und Körperersatzdroge - empfindet, hätte raumgreifender gespielt werden müssen.
Das Sichtbarmachen kann man allenfalls aus der Anfangssequenz dieser Szene herausdeuten, wenn sie Kammer mit den Worten: "Die meiste Mühe machte mir die Schnapsflasche" langsam zu dem runden Tisch tritt, die Öffnung der Karaffe leicht berührt und in sie hineinschaut wie in ein Mikroskop, sich aber sonst in respektvoller Distanz um sie herum bewegt und seine Hände nur vorsichtig auf die Tischplatte legt, als könnte die Karaffe eine explosive Flüssigkeit enthalten. ((Zweifellos liegt Explosivität in ihr, wenn auch in anderer Hinsicht.))
Anschaulicher ist da schon der Vergleich der leeren und gestopften Pfeife, die Kammer durch seine beiden zu Pfeifenköpfen geformten Hände darstellt; kurz vor der Trink-Szene.
Die Trauer aber, die Rotpeter über seine Lernunfähigkeit befällt - die einer etwa bewußten Trauer über sein Schicksal widerspricht und sich darstellerisch von ihr unterscheiden muß - wird dann sehr schön dadurch gezeigt, daß Kammer sich, der auf seinem Pult sitzt, nach hinten wegdreht, sich schämt.

Wenn Rotpeter über diese schwierige Lektion spricht, äußert er über sich einen Satz, der auf die Verbindung von Klaus Kammer und Willi Schmidt selbst zutraf: "(...) einen solchen Menschenschüler

findet kein Lehrer auf dem ganzen Erdenrund (...)"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 152)

- Kammer dreht sich nun, es ist von dem Bordfest zu erzählen, wieder dem Publikum zu. Breitbeinig und als selbstbewußter Unterhalter nun sitzt er auf dem Pultdeckel. Die Kamera zeigt ihn aus einiger Entfernung; nicht ganz aus der Totalen. Das Bordfest ließ Rotpeter unerwartet doch noch die Flasche leeren und dann sogar sein erstes Wort rufen: "Hallo!" - und hier, n u r für dieses Wort, erscheint Kammers Gesicht in Großaufnahme. Das ist gut eingerichtet. Er springt also auch optisch, s o sinnlich-wahrnehmbar, "in die Menschengemeinschaft".

Eine Vertraulichkeit hat Kammer wieder in den vorderen Bereich der Bühne gelockt; jetzt zieht er sich an die schon bekannte links vordere Ecke des Pultes zurück, unterbricht seine Rede, kramt eine Taschenuhr aus seiner Weste und schaut auf sie; zählt mit den Fingern nach, wieviel Zeit er noch habe oder schon verbraucht. ((Nun ja. Er sollte auch da weiter sein; also wieder ein Rückfall oder die Demonstration des Noch-Nicht-Gelernten.)) Willi Schmidt läßt ab hier durch diese und noch zwei folgende Gesten den BERICHT langsam abebben. Hier dient die herausgeholte Uhr aber auch dazu, - jetzt, wo Rotpeter darlegt, daß ihm nach der Schiffsankunft die beiden Möglichkeiten Zoologischer Garten oder Varieté offenstanden, - die Taschenuhr an der Kette im Kreis mehrmals um seine Hand zu schleudern: als sinnfälliger Ausdruck der turnerischen Kunststücke im Varieté.

Eine ähnliche Drehbewegung läßt Willi Schmidt Kammer (mit dem rechten Arm) ausführen, wenn es heißt: "Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg (...)"

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

- das sieht dann etwa so aus, als wenn Kinder Windmühle oder Hubschrauber spielen; nur daß der Drehschwung am Ende Rotpeter auch selbst in Bewegung setzt - eher eine der schwächeren Gesten, die sich Willi Schmidt und Klaus Kammer ausgedacht haben.

Die Worte: "Überblicke ich meine Entwicklung (...)" leiten in Kafkas Text zweifellos das Ende des Vortrags ein. Willi Schmidt nimmt das zum Anlaß, Kammer hier zum ersten Mal auf die Klingel, die auch auf dem runden Tisch steht, klopfen zu lassen. - Etwas später heißt es im Text:

"Mein Impressario sitzt im Vorzimmer; läute ich, kommt er und hört, was ich zu sagen habe."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

Auch hier hätte man - so als wollte Rotpeter schadenfroh seine gewonnene Macht darstellen -, den Affen läuten und den Akademiediener Bill Schmidt erscheinen lassen können; die Demütigung dessen ((des Menschen schlechthin)), der früher ihn gedemütigt hat. Das allerdings läge nicht in der Art und Weise dieses Affen-Menschen. Mag er auch den Schritt zum moralischen Ich gegangen sein, ein Machtmensch im Sinne von Machtdemonstration oder gar Rache ist seine Sache nicht. Er ist weder neidisch noch mißgünstig. Er hat sich in seine Lage geschickt und kann nüchtern feststellen, daß er daraus dann das Beste gemacht hat; - Trauer hin oder her. Schon die Tatsache, daß er berichtet', mit seinem Einfänger von Hagenbeck "schon manche gute Flasche Rotwein geleert" zu haben, widerspricht j e d e m Rachegeist.

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 148)

Der letzte Absatz aber beginnt mit den Worten:

"Im Ganzen habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte."

(Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, a.a.O., 154)

Hier läßt Willi Schmidt Kammer-Rotpeter zum zweiten Male, diesmal ungeduldig, mit der ausgestreckten flachen Affenhand läuten: Diener Bill Schmidt erscheint, hält den Mantel des Affen geöffnet in seinen Händen. Aber Rotpeter kann nicht hineinsteigen, denn der rechte Ärmel ist nach innen gekrempelt. Der Diener ist unaufmerksam und bleibt es, was man nur als Arroganz bezeichnen kann - dem geladenen

Gast, vielleicht sogar Ehrengast gegenüber, genau genommen vollkommen unverständlich! Hier wird nun doch der Affe wieder zurückgestoßen vom stolzen, etwas eingebildeten Menschen. Dennoch verneigt sich Diener Bill Schmidt wieder tief und ehrerbietig vor dem Halb-Affen, Halb-Menschen. Sonderbarer Gegensatz. Willi Schmidt zeigt damit wohl, daß ein Mensch sehr unaufmerksam die Wirklichkeiten des Lebens, des Leidens zumal, betrachtet.

Hätte Willi Schmidt die Figur des Rotpeter in der zweiten Hälfte anders angelegt, hätte das Verhalten des Dieners entweder auch etwas völlig Unpassendes gehabt oder etwas Befreiendes; etwa so: daß endlich einer, wenn auch erst der Diener, sich traut, gegen diese Menschen-Imitations-Bestie aufzustehen und sie zurückzuweisen in (ihre) Schranken.

Trotz solcher Kritik darf nicht übersehen werden, daß die schauspielerische Leistung Klaus Kammers und Willi Schmidts Inszenierung von Franz Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE das frappierendste, herausragende Ereignis der Berliner Festwochen 1962 gewesen ist. In dem Rückschaubuch der Berliner Festspiele "50 Jahre Berliner Festwochen (1951-2000)" wird unter der Überschrift der 12. Festwochen 1962 (auf S. 29) vermerkt: "Unvergeßlich: Klaus Kammer und Ernst Deutsch in Kafkas BERICHT FÜR EINE AKADEMIE und STRAFKOLONIE in der Akademie der Künste (Regie: Willi Schmidt)."

Henning Rischbieter faßt seinen Eindruck rückblickend folgendermaßen zusammen: "Das Äffische war staunenerregend getroffen, niemals hatte es die Aufdringlichkeit der Imitation‟ ((die sich hier auf das Äffische, nicht Menschartige bezieht)) ‟kein Detail verselbständigte sich. Ein grandioses Kunststück, so nahe am Varieté und doch weit weg davon, ein 'reines' Kunstgebilde."

(Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 22 f.)

Willi Schmidt hat selbst in seiner Trauerrede auf Klaus Kammer über EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE gesagt: "Wer außer ihm hätte es wagen können, sich mit einer geradezu bestürzenden Intuition dieses vielschichtigen Monologs auf so vollkommene Weise zu bemächtigen, ihn zu durchleuchten, ihn sich im wahren Sinne des Wortes einzuverleiben, indem er (...) mit seiner Darstellung die Summe menschlicher (!) Existenz zog? (...) Seiner geradezu artistischen Körperbeherrschung wie seiner Lust an der Pantomime wäre es gewiß leicht gewesen, aus der äffischen Attitude wie aus einer Clowns-maske den größten Effekt zu ziehen (...) Nie während unserer Probenarbeit gab er dieser Verführung nach (...)"

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 30 f.)

Es ist - jedenfalls in der Fernseh-Fassung - deutlich die Freude und Lust zu erkennen, die Kammer am Spielen dieser Rolle hatte; dieser Rolle, die ihn einerseits Teil der Menschenwelt - mit dem entsprechenden Einblick - sein ließ, andererseits ihm eine Außenseiterrolle bot mit Spielmöglichkeiten, die über die Rolle eines Räsoneurs weit hinausgingen.

Man könnte mit diesen Beobachtungen die Analyse abschließen.
Es wurde deutlich, daß die Aufführung ihre Kraft vornehmlich aus der Inversion gewinnt. Willi Schmidt hätte dabei wohl noch genauer arbeiten können; vor allem in der zweiten Hälfte der Textadaption.

Die Kritiker der Aufführung waren überwiegend fasziniert, wie schon in sehr kurzen Auszügen deutlich wird:
"Die (...) Herrschaften im Parkett der Akademie der Künste trauen ihren Augen nicht: Am Rednerpult (...) steht, hockt und lümmelt ein angekleideter Menschenaffe und doziert. (...) die Faszination tritt wirklich ein (...)"

(Sabine Tomzig, Hamburger Abendblatt, 27.9.1962)

"Kammer fällt nahtlos von europäischen Umgangsformen in den Urzustand zurück. (!) (...) die Frage bleibt: wie weit sind wir von (...) unseren Urahnen (!) eigentlich entfernt? Diese fast gespenstische Identität macht, daß man in der Pause erschrickt, als einem ein Bartträger auf die Schulter klopft."

(Heinz Ritter, Der Abend, 27.9.1962)

Stark beeindruckt war auch Friedrich Luft: "Es wird ein verblüffender Abend. Er beginnt sensationell.

Klaus Kammer kriecht ans Pult. (...) Eine 'Entwicklung der Arten' (!), ernst genommen und ad absurdum geführt. (...) Kammer (...) Affe im Gehrock (...) ist atembenehmend. (...) Er röchelt erst versuchsweise und äffisch. Dann beginnt er mit gehemmter Tierstimme zu sprechen. Er pegelt seine Stimme wahrnehmbar erst einmal 'auf menschlich' ein. (...) Er spielt den Urwald mit (!) und dessen dauernde Überwindung, wenn er plötzlich ins komisch Kreatürliche zurückfällt. (...) In Berlins Festwochen bisher das Erregendste weitaus."

(Die Welt, 28.9.1962)

Die Begeisterung Friedrich Lufts für diese Aufführung schlug sich sehr ähnlich noch 20 Jahre später in seiner Sendung "Die Stimme der Kritik" nieder; als er eigentlich von Willi Schmidts Szenischer Lesung von Ernst Tollers: HOPPLA, WIR LEBEN! zu berichten hatte: "Unvergeßlich wird allen bleiben, wie er ((= Willi Schmidt)) vor zwanzig Jahren zwei Kafka-Texte (zu einer Zeit, als Kafka, verglichen mit heute, noch nicht in den Status eines Klassikers gekommen war, - wie Schmidt da zwei Kafkatexte theatralisch wirksam werden ließ. (...) wurde uns im Fernsehen (leider nur zu sehr später Stunde) in der vergangenen Woche noch einmal vor Augen geführt."

(Friedrich Luft, Die Stimme der Kritik, 3.7.1983; Manuskriptkopie)

Willi Schmidts Inszenierung von Kafkas EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE wurde auch auf einem Kafka-Symposium gezeigt, 1983, im Jahr des 100. Geburtstags dieses Dichters, mit großem Erfolg, wie zu lesen ist: "Als nach der Pause Willi Schmidts SFB-Film EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE von 1963 beginnt, wird plötzlich doch noch etwas vom Atem des hundertjährigen Prager Dichters erlebbar. In dieser monologischen Geschichte ist gegenüber so vielen Tierwerdungen in Kafkas Erzählungen die umgekehrte Metamorphose beschrieben: Klaus Kammer, unvergessen in seiner einsamen Darstellung des menschgewordenen Schimpansen, der als Gefangener nach einem Ausweg sucht, steht wieder vor uns. Dieser nicht wieder ersetzte Schauspieler aus Berlins Nachkriegstheaterjahren (!) macht den Text der Kafka-Erzählung (...) in den (...) mitreißenden Großaufnahmen des Fernsehfilms zum lebendigen Symbol. Am Schluß wird geklatscht wie bei einer Uraufführung."

(Hedwig Rohde, Kafkas Lese-Erfahrungen/ Hartmut Binder sprach zum 100. Geburtstag des Dichters, in: Der Tagesspiegel, 5.7.1983)

So zeigen auch diese Kritiker- und Zuschauerstimmen, daß das Verblüffende wie Fesselnde die gespielte Urtümlichkeit, das Urwaldhaft-Kreatürliche war, die Unberechenbarkeit des auf offener Bühne losgelassenen Menschen-Affens; das kunstvoll gesteuerte Dionysische, (das Willi Schmidt ein Jahr später mit der JUDITH vollständig mißlang).

Es zeigt sich damit auch noch einmal, daß Willi Schmidt und Klaus Kammer Kafkas Text in der Inversion besonders zur Wirkung gebracht haben.

C). C L A V I G O

Während der RASKOLNIKOFF dazu geeignet ist, die rationalen Inszenierungslinien Willi Schmidts sichtbar zu machen, läßt sich in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE Kompakt-Irrationales in allerdings kontrollierter Form verfolgen. Man könnte in gewisser Hinsicht von These und Antithese sprechen – und die Inszenierung des CLAVIGO als Synthese hierzu kennzeichnen: denn erst da, um die Worte Friedrich Lufts aufzugreifen (und gleichzeitig ins Positive zu wenden), 'tanzen die Sterne'; man könnte auch von Willi Schmidts "Broadway Boogie-Woogie" sprechen und sein Werk dadurch mit dem Piet Mondrians vergleichen, was nicht ganz abwegig ist, wenn man Mondrians Weg in die Reduktion und Klarheit verfolgt und später den Schritt aus dieser Klarheit heraus in einen gewissen spielerischen Übermut: da besteht zumindest eine Parallele zum Werk Willi Schmidts.
Die noch etwas starren Inszenierungslinien, die im RASKOLNIKOFF sichtbar waren und die auch dem CLAVIGO wie jeder Willi-Schmidt-Inszenierung zugrunde liegen, auch wenn sie, wie 1964 WIE ES EUCH GEFÄLLT, einen improvisatorischen Charakter vortäuschen oder behaupten sollten, treten hier aber im Gegensatz zum RASKOLNIKOFF zurück: Die Schauspieler haben sie verinnerlicht und sich bereits freigespielt.
Die Aufnahme des RAKSOLNIKOFF stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von einer Hauptprobe; die Aufzeichnung des CLAVIGO aber, eine Gesamtaufnahme überdies, nicht nur ein Szenenausschnitt, wurde hergestellt, nachdem CLAVIGO bereits mindestens 1 Jahr auf dem Spielplan des Schloßparktheaters gestanden hatte; das Aufnahmedatum ist zwar nicht genau zu ermitteln, aber das Datum der Erstsendung: der 1.3.1964. Das ist ein erheblicher Unterschied; vom Sich-Freispielen abgesehen, haben die Schauspieler vor allem seit der selben Zeit ihre Wirkung aufs Publikum erproben und kennenlernen können.
CLAVIGO macht deutlich: Bis auf wenige Einzelheiten sind alle Bildungsgewichte, aller Staub von dem Stück genommen und eine elegant bewegte Aufführung daraus geworden, die wie ein (damaliges) Gegenwartsstück aussieht und auch heute von ihrem Schwung nichts verloren hat; eine Aufführung, die modernisiert, ohne es sich bequem zu machen und etwa den Text nur noch als Anlaß für undramatisch und lose verbundene Assoziationsszenen zu nehmen, so wie es heute inszeniert würde. Nein: der Text wird ernst genommen u n d belebt. Dadurch wird aber auch das Stück gespielt und vermittelt und, so wurde es jedenfalls von sehr vielen Kritikern damals gesehen, e r f ü l l t .

Friedrich Luft äußerte: "Hätte ich zehn der besten Inszenierungen zu nennen, die ich, ein Berufstheatergeher, je erblickte: Schmidts 'Clavigo' werde ich immer darunter rechnen."

(Friedrich Luft, Die vielen Talente des Theatermannes Willi Schmidt, in: Ausstellungskatalog WILLI SCHMIDT UND SEIN KREIS; Kunstamt Wedding, 1980; o.S.)

CLAVIGO ist eine ganz außerordentliche Inszenierung, die sehr deutlich Willi Schmidts große Stärken als Regisseur erkennen läßt; auch Schwächen sieht man und Fehler - die aber gegen die Stärken wenig wiegen. Besonders das Duo Erich Schellow und Klaus Kammer, als Carlos und Clavigo, ist von einer so hochkarätigen Qualität, daß Goethes oft als schwach und belanglos angesehenes Stück legitimiert und geadelt wird. - Friedrich Luft, wieder rückblickend: "Das hatte eine helle Schönheit, lief ab mit dem dramatischen Druck und jener jugendlich-goethischen Heftigkeit, die der Text erfordert. Es erregte ständig, an Leidenschaft war wahrlich nicht gespart. Und doch blieb jenes Klima von Klarheit, von Unverschmiertheit und von kluger Distanzierung (...)"

(Friedrich Luft, Die vielen Talente des Theatermannes Willi Schmidt, a.a.O., o.S.)

Wenn hier von der Außerordentlichkeit der Inszenierung Willi Schmidts gesprochen wird, muß hinzugefügt sein, daß sich das eigene Urteil nur auf die Fernsehaufzeichnung, einige Hör-Mitschnitte, Kritikerstimmen und Stimmen von Zeitzeugen stützen kann. - Das Wort 'Zeitzeugen' für ehemalige Zuschauer mag übertrieben sein und wäre es auch, handelte es sich hier nicht um eine Inszenierung, die Theatergeschichte geschrieben hat.

Diese Inszenierung weist sich am Beginn, vor allem aber am Ende, deutlich als verfilmte Theater-Inszenierung aus: Das Ensemble wird theatermäßig aufgestellt, damit beginnt der Bruch für den Zuschauer der Aufzeichnung, die Kamera zieht sich zurück in die Totale, es fällt von rechts dann der schwere Samtvorhang zwischen Szenenbild - und eigene Sichtmöglichkeit und eigenes Beteiligtsein.

Deutlich werden hier die beiden Welten getrennt - ein weiterer Beleg für das Spannungsverhältnis zwischen realer und künstlerischer Welt, das Willi Schmidt immer bewußt war. - Man bedauert, als Betrachter, diese Trennung. So 'echt' ist diese Welt, der man beiwohnen konnte, gewesen.

Goethe hat sein Stück CLAVIGO im Mai 1774 - neben seiner Tätigkeit als Anwalt in Frankfurt - innerhalb von etwas über einer Woche geschrieben. Die Hauptquelle des Stückes stammt aus der Lektüre des 4. Bandes von Beaumarchais' Erinnerungen, die unter dem Titel "Quatrième mémoire à consulter pour Pierre Augustin Baron de Beaumarchais" im Februar 1774 erschienen waren. Goethe hatte Teile der Erinnerungen des Beaumarchais direkt übernommen; und er schrieb an seinen Freund Fritz Jacobi - Brief vom 21.8.1774 -, er "fordre das kritischste Messer auf, die bloß übersetzten Stellen abzutrennen vom Ganzen, ohn es zu zerfleischen" - so ununterscheidbar meinte Goethe den Text Beaumarchais' und seine eigenen Erfindungen miteinander verbunden zu haben.

Im Kommentar der "Hamburger Ausgabe" wird bewertend über CLAVIGO gesagt: "Deutlich ist (...) daß das Werk zwar von klarster Einheitlichkeit, Straffe und Konsequenz ist, aber dichterisch etwas trocken und kalt wirkt. Es ist sprachlich zu sehr auf die Sukzession gestellt, und ist schon bei der klaren Fügung der Handlung der Vorwurf des Rechenexempels nicht unberechtigt, so drückt der Mangel an Atmosphäre das Werk im Vergleich mit anderen Goethes stark herab. Fast alle Worte erschöpfen sich in ihrem Beitrag zur Situation oder doch zur Handlung. Es fehlt an impliziten Sprachleistungen, fehlt an der Bedeutungsfülle sich entsprechender Bilder, fehlt an zusammenklingenden Ober- und Untertönen. Wie diffus sind die Worte Clavigos in seinem kurzen Monolog ((im II. Akt, nachdem Beaumarchais ihm die Erklärung abnötigte und gegangen ist und bevor Carlos die Szene betritt)); selbst die Sprache der Individuen ist in diesem Drama, in dem sie ganz für sich stehen, zu wenig individualisiert. Die schnelle Niederschrift verrät sich deutlich."

(Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, Bd. 4; 571)

Diese kurzgefaßte Charakterisierung erklärt, weshalb CLAVIGO bei deutschen Theaterdramaturgen und –intendanten wenig geschätzt wurde; und es erklärt ebenso, weshalb das Stück Willi Schmidt so sehr entgegenkam. Denn vergleichbar hat sich Willi Schmidt über Molière geäußert: "Nein, mit Psychologie hat er wahrhaftig nichts im Sinn, wie denn sein Theater ein Kunstraum ist, will sagen, kein Gehäuse, das Wirklichkeit nachahmt oder simuliert. (...) Molières Figuren sind von artifizieller Art - und das sichert ihnen meine ganze Zuneigung."

(WS-BD, 23.2.1978)

Der Anti-Naturalist Willi Schmidt macht sich in diesen Zeilen bemerkbar, dessen Phantasie angeregt wird durch diese schmalspurigen, eingleisig laufenden Figuren. Es findet in seinen Inszenierungen eine Art Rahmensprengung statt: Ebenso, wie diese engspurigen Figuren unter der Hand eines Regisseurs verkümmern oder erstarren könnten, blühen sie gerade unter Willi Schmidt auf, entfalten sich, nehmen mehr 'Welt' und 'Leben' in sich auf, als autorenseits in ihnen steht; sie werden bereichert - und geben dadurch auch mehr wieder ab.
Goethes, sozusagen noch unentfalteter, CLAVIGO hat mit Molière Gemeinsamkeiten:

- eine Mischung aus sprachlich wenig individuierten Figurentypen und dem an ein Konversationsstück erinnernden Stil.

- Zudem steckt in dem Stück wie auch in dem Ansatz Willi Schmidts etwas, das die Verbindung zum Konverstationsstück bestätigt, nämlich die Willi Schmidt so gemäße reduzierte Theaterform der Szenischen Lesung: durch die Klarheit des Textes, die saubere und präzise Arbeit an der Sprache - erweitert durch die Bewegung der Schauspieler.

- (In dem Zusammenhang ist interessant, daß Joachim Kaiser bereits EIN BERICHT FÜR EINE AKADMIE weniger als "Uraufführung" wertete denn als "eine szenische Kafka-Lesung". / SZ, 28.9.1962))

- Aber doch immer auch ein bißchen mehr: Es steckt schon etwas vom Egmont im Clavigo; etwas von dem Gespann Faust und Mephistopheles in der Beziehung von Clavigo und Carlos.
- Goethes weitere Produktion macht CLAVIGO interessant.

- Sichtbar wird das in Willi Schmidts Inszenierung: Da schaffen Besetzung und Regie fast ein neues

Stück.

- Seine Inszenierung ist alles andere als "trocken und kalt"; man kann ihr auch keinen "Mangel an Atmosphäre" nachsagen. Und die fehlenden "zusammenklingenden Ober- und Untertöne(n)" liefert Willi Schmidt, indem er dem (vereinfacht gesagt) Konversationsstück eine reichere, man könnte sagen: psychologische Interpretation unterlegt.

Das wird deutlich, wenn man sich eine Satzfolge ansieht, der man wohl zu recht vorwerfen könnte, sie sei tatsächlich "zu sehr auf die Sukzession gestellt" : Carlos - es handelt sich um eine Passage vom Ende des II. Aktes - hat festgestellt, daß man Beaumarchais leicht im Gegenzug für die Erklärung ins Gefängnis bringen und "mit dem nächsten Transport nach Indien" schicken könnte. Clavigo aber ist entsetzt:

"Nein, Carlos. Die Sache steht anders, als du denkst."

Carlos hat nun zu fragen:

"Wie?"

Das kann ganz einfach heißen: ' W i e denn?' - Das wäre einfach, sukzessiv gefragt. Willi Schmidt läßt den Satz aber anders sprechen: Nicht auf diesen besonderen Umstand bezogen, sondern auf die Gesamtentwicklung Clavigos. Carlos gibt dadurch seine Entrüstung kund. Sein "Wie?" ist keine Frage, sondern ein Angriff: 'Wie' ?!! - "Bist du noch zu retten ?!?!" - Denn um Carlos' Widerspruch zu erlangen, genügte bereits nur Clavigos Wort: "anders" !

Es wird also entsprechend einer psychologischen Gesamtkonzeption - und nicht bloß entsprechend einem Konversationsstück - gesprochen; Willi Schmidt gibt gerade dadurch CLAVIGO eine wesentliche, sogar dichterische Dimension mehr; ein deutliches Beispiel für das angewandte 'Poetische Theater', das ebenfalls hinter oder unter dem Konversationsstück die tieferen menschlichen Bezüge sah und herausgestellt wissen wollte.

In dem Gespräch mit den Berliner Schülern im Januar 1962, in der Vorbereitungszeit noch seiner CLAVIGO-Inszenierung, sagt Willi Schmidt: "(...) ich finde, wir klammern uns zu sehr an den Begriff 'Moderne'. Ein Stück vom Range (...) vom CLAVIGO, zum Beispiel, ist ein zeitloses Stück. Ich finde, CLAVIGO könnte im Untertitel heißen: 'Oder die schmutzigen Hände'". Und er schwärmt: "Es ist ein so konzises Stück, es hat im Reclam, glaube ich, 65 Seiten. Das schön- ste Theaterstück - auch das sind wieder törichte Superlative, denn die 'Iphigenie' ist nicht minder schön, aber sicher das, das theaterwirksamste Stück, was Goethe geschrieben hat."

(WS im Gespräch mit Berliner Schülern, a.a.O.)

Konzisheit = Theaterwirksamkeit?

- Das ist eine Willi Schmidt kennzeichnende Äußerung und Formel: er bringt Leben in das Typische, noch nicht voll Individuierte; mehr, als daß er ausufernde, üppige, überreiche Stücke konzis machte, sich zurechtstriche. Es gibt wesentliche Ausnahmen, die hier auch bereits (zum Teil ausführlich) zur Sprache kamen, wie Claudels DER SEIDENE SCHUH, Hauptmanns DIE RATTEN, O'Neills EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT und FAST EIN POET. - Dann war der Weg länger, weil die Konzision erst geschaffen werden mußte, die Willi Schmidts Phantasie besonders anregte; Graphiker, wenn man so will, auch hier; die genaue Linie, die lineare Figur. ((Auch deshalb sein Debakel mit Hebbels JUDITH.))

- Willi Schmidt aber nannte in dem Gespräch mit den Berliner Schülern noch einen besonderen Namen: Er verwies nämlich mit dem von ihm zur Charakterisierung des CLAVIGO vorgeschlagenen Alternativ-Stücktitel auf Jean-Paul Sartres Stück "Die schmutzigen Hände" von 1947/48. Darin wird ein eindrucksvoller Mann aus partei-ideologischen Gründen erschossen; sein Mörder aber, der aus bourgeoisen Verhältnissen kommende Intellektuelle Hugo, hat, wie er rückblickend sagt, sein Opfer, Hoederer, geliebt; eine Ersatz-Vater-Sohn-Beziehung, die schließlich aus einem untergeordneten Eifersuchtsmotiv endet; enden muß - denn politisch war Hugo von Hoederer überzeugt und damit gegen die Parteilinie bereits umgedreht worden. Als Hugo zwei Jahre später aus dem Gefängnis flieht, muß er erfahren, daß sich die Partei-Doktrin inzwischen geändert hat - und die Ideen des Ermordeten jetzt

zu verwirklichen sucht. Aus Liebe zu seinem einstigen Chef, die sich darin äußert, daß dessen Tod nicht eine zufällige Fehlentscheidung gewesen sein soll, opfert sich nun Hugo, indem er bewußt seinem Chef in den Tod folgt. Seine einstige Freundin, Olga, hatte zwar erreicht, daß ihm eine Chance gegeben werde; diese Chance aber besteht darin, seine Tat 'vergessen' zu sollen, um wieder ein 'unbeschriebenes Blatt' für die Parteiführung und damit wieder 'verwendbar' zu werden. Um Mitternacht, so ist es verabredet, steht das Mordkommando der Partei wieder vor Olgas Tür ((Hugo hatte sich, Klarheit suchend, zu Olga geflüchtet)); öffnet sie die Tür, ist er für die Partei verloren und kann, auch ihr Widerstand hört dort auf, liquidiert werden; andernfalls wird ihr eine neue Parole für ihn zugeworfen.
Hugo hatte von Olga den Kose- und Spitznamen 'Raskolnikoff' bekommen, den sie ihm in der neuen Zukunft aber verweigern will. Hugo wird sich, auch darin seinem Vorbild ähnlich, jedoch treu bleiben; wird wie Raskolnikoff die Strafe und Sühne auf sich nehmen und allein dadurch erst wesentlich werden. - Er selbst öffnet die Tür. - Bei Sartre heißt es:

'Hugo öffnet die Tür mit einer leichten Verbeugung.' - Sagt dann: "Nicht verwendungsfähig."

- Bei Sartre müßte man betonen: "Nicht v e r w e n d u n g s f ä h i g ."

Dann hätte er sich noch nicht entschieden, insofern, als er sich nur ausliefern würde; die Entscheidung über Leben und Tod läge aber bei den andern, denn man könnte noch fragen: 'Was sonst?' So bliebe Hugo weich und lenkbar. - Erst dann würde es s e i n Leben und würde er sich seinem Vorbild Hoederer würdig erweisen, wenn die Verbeugung gestrichen und die Betonung lauten würde:

"N i c h t verwendungsfähig."

Das wäre dann wie eine Antwort: s e i n e Antwort auf d i e Frage. Damit würde er seine ehemalige Mission nicht verraten, 'vergessen', sondern wäre da: als Opposition; hätte sich noch einmal, jetzt nachträglich, auf die Seite Hoederers gestellt - wie er es schon zu dessen Lebzeit vorhatte; eine Panne, ein unwillkürlicher Mord kam dazwischen, hat (hier) zwei Jahre Zeit herausgeschunden. Die zu erwartende Liquidation Hugos wäre dann sozusagen eine vergangene Handlung in der Gegenwart nachgeholt.

- Zweifellos ist die Einrichtung Sartres theaterwirksamer; führt das Stück noch in der Phantasie des Zuschauers weiter, indem das Weiterdenken und die Vorstellung der Erschießung Hugos eben noch der Phantasie des Zuschauers anheim gegeben wird.

Ähnlich ist die Situation auch von d a her im CLAVIGO ; zu vergleichen nicht nur von der kalten (doktrinären) Berechnung, mit der ein Mensch wie eine Ware mal so, mal so taxiert wird. Clavigo ist ähnlich weich und unbestimmt wie Hugo; und wie jener entscheidet auch er sich gegen die Meinung der Welt und einem durch i h n toten Menschen nachzusterben.

In Willi Schmidts Inszenierung kommt noch eine Dimension hinzu: Es bleibt nämlich unklar, ob die geäußerte Liebe zu Marie Beaumarchais nur ein Mittel, ein Vorwand ist, sich dem Leben überhaupt zu entziehen. Denn Clavigos Bedrängnisse liegen weniger darin, d a ß Bedrängnisse von außen auf ihn einstürmen, als darin, unfähig zu sein, sich diesen Bedrängnissen gegenüber z u v e r h a l t e n . Das wird deutlich vor allem durch Klaus Kammer. Wie Klaus Kammer den Clavigo im letzten Akt spielt, potenziert das die Goethische Textvorlage: Es erinnert bereits an den Todessüchtigen Orest. Clavigo charakterisiert sich im Verlauf des Stückes selbst so:

"Mach mich können, so will ich. Ich habe kein Nachdenken; hab's für mich!"

Und etwas früher, gesteigert:

"(fällt in dem Ausbruch der heftigsten Beängstigung, mit einem Strom von Tränen, dem Carlos um den Hals) Rette mich! Freund! Mein Bester, rette mich! Rette mich von dem gedoppelten Meineid, von der unübersehlichen Schande, von mir selbst - ich vergehe."

(IV/Clavigos Wohnung)

All diese Worte sind an Carlos gerichtet, der Clavigo in der selben Szene folgendermaßen kennzeichnen

wird:

"Es ist nichts erbärmlicher in der Welt als ein unentschlossener Mensch, der zwischen zweien Empfindungen schwebt, gern beide vereinigen möchte und nicht begreift, daß nichts sie vereinigen kann als eben der Zweifel, die Unruhe, die ihn peinigen."

(IV/Clavigos Wohnung)

Carlos dagegen ist robuster, überschauend, energisch, tüchtig, etwas hölzern vielleicht, nicht unverständig, doch an sich kein von Musen durchdrungener Mensch - insofern dem Antonio aus dem "Torquato Tasso" schon ähnlich. - Carlos sagt, nicht direkt über sich, doch durchaus auf ihn selbst beziehbar:

"(...) wer am Zoll sitzt, ohne reich zu werden, ist ein Pinsel."

(IV/Clavigos Wohnung)

Wie man Carlos als völlig unromantisch bezeichnen müßte, trifft auf Clavigo das Gegenteil zu. - Klaus Kammer läßt ihn fast überromantisch scheinen und erinnern an Werther, Prinz von Homburg oder gleich an Heinrich v. Kleist. Es ist also sichtbar, daß Willi Schmidt aus dem schmalen Mahl eine breitere Üppigkeit zu schaffen fähig war. Das hängt auch mit der mehr als deckenden Besetzung durch Klaus Kammer zusammen. - Carlos sagt über seinen Freund:

"Ich machte meine Projekte. Es gibt so wenig Menschen, die so unternehmend und biegsam, so geistvoll und fleißig zugleich sind. Er ist in alle Fächer gerecht (...) und laßt eine Veränderung vorgehn, so ist er Minister."

Und, noch allein, zu Anfang der Szene:

"Es ist löblich, daß man dem Menschen, der durch Verschwendung oder andere Torheiten zeigt, daß sein Verstand sich verschoben hat, von Amts wegen Vormünder setzt. Tut das die Obrigkeit, die sich doch sonst nicht viel um uns bekümmert, wie sollten wir's nicht an einem Freunde tun?"

(IV/Clavigos Wohnung)

Damit ist das Verhältnis beleuchtet: Carlos ist in all seiner Strenge und Zielstrebigkeit ein mütterlicher Freund, der dann auch Entzugsängste bekommt, als Clavigo nicht mehr so funktioniert wie zu Beginn ihrer Beziehung:

"O Clavigo, ich habe dein Schicksal im Herzen getragen wie mein eigenes! Ich habe keinen Freund als dich (...) Brenn einem das Haus ab, daran er zehen Jahre gebauet hat (...) Man soll sich für niemand interessieren als für sich selbst; die Menschen sind nicht wert -- "

(IV/Clavigos Wohnung)

Wenn Clavigo im V. Akt fällt, das Duell ist kurz, Clavigo dankt Beaumarchais, dem Bruder seiner ehemaligen Braut Marie, für den tödlichen Stich, emanzipiert er sich damit auch von seinem Freund Carlos. Als der hinzukommt, muß er sich von Clavigo sagen lassen ((ähnlich wie der Präsidentenvater in "Kabale und Liebe" später von seinem Sohn)):

"Höre mich, Carlos!
Du siehest hier die Opfer deiner Klugheit. - Und nun (...) rette meinen Bruder - "

Clavigo hat sich für die Gegenseite entschieden; ähnlich wie Hugo. Sein Mörder (oder Hin-richter) wird sein "Bruder". - Als Carlos sieht, daß Clavigo ihm enteilen wird, ruft nur noch "mit dem Fuße stampfend" dessen Namen; sein Projekt ist gescheitert; aber er erreicht ihn nicht mehr; wird nur noch d e s s e n letzten Willen, Beaumarchais unbeschadet an die Grenze nach Frankreich zu bringen,

ausführen dürfen. Das Verhältnis der beiden kehrt sich also am Ende um. Und das erinnert auch noch einmal an die letzten Worte, man kann es so sagen, die Willi Schmidt seinem "Bruder" Klaus Kammer nachgerufen hat:

"Unsere Rollen haben sich vertauscht, ich bin es jetzt, der fragt."

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, a.a.O., 33)

Was aber macht Willi Schmidts I n s z e n i e r u n g so modern und so qualitätvoll, daß man sie in den wesentlichen Partien als zeitlos ansprechen kann?

Eingangs der Arbeit wurde dargelegt, daß sich Willi Schmidt um die Zeit des 'Wechsels' 'am tiefsten in der Kunst' befunden habe; was auch bedeutet: am weitesten entfernt von der Überlieferung und damit in d e m Abschnitt, wo er selbst besonders Überliefernswertes, Überlieferns-Wesentliches zu schaffen imstande war; oder umgekehrt: gerade durch diese Entfernung Überliefernswertes, Überlieferns-Wesentliches herzustellen fähig gewesen ist.
Es wurde dargelegt, daß Willi Schmidt sich nach dem Krieg allmählich von den Fehlingsschen Bühnenraum- und Inszenierungs-Vorgaben entfernte; auf dem Dramaturgentag 1957 erteilte er der Chiffre eine Absage. (Im Zuge von RASKOLNIKOFF wurde am Beispiel von Camus' DIE GERECHTEN darüber gehandelt, in welcher Weise sich Willi Schmidts Regie von Fehling hat entfernen müssen, um wirklich eigenständig werden zu können.)

Hier sei noch einmal ein Blick auf den räumlichen Aspekt erlaubt, mit dem hier die Untersuchung des CLAVIGO begonnen werden soll. Gerade hier kann schon gezeigt werden, weshalb seine Inszenierung so 'modern', ja, fast 'zeitlos' erscheint. Willi Schmidt zeigt n i c h t den Menschen in seiner räumlichen Verlorenheit, wie das Fehling noch, beispielsweise in "Richard der Dritte", 1937, getan hatte; sondern er versucht, der das Nachkriegstheater zur Humanität zurückführen wollte, die Humanität auch hier zurückzugewinnen; versucht insofern, die Uhren der Theaterausstattung zurückzudrehen durch seine auf Differenzierung und Nuance bedachten Inszenierungen. Diesen Zweck verfolgt die Schrägstellung seiner Bühnenräume, die Auflösung des Bühnenkastens zu den Seiten mittels transparenter Dekorationsteile und dadurch nicht zuletzt die Suggerierung mehrerer Möglichkeiten vor allem der Entscheidung. Willi Schmidt schafft Räume kultivierter Wohnkultur, wie für ihn selber entworfen, in denen man teils, denkt man, wenn man das "Bühnenwerk" durchblättert, durchaus wohnen könnte. Das gesteigerte Tempo und Mißtrauen einer modernen Lebensweise während des Kalten Krieges aber verhindert ein Gefühl etwa: naturalistischer Behaglichkeit. Das wäre auch nicht im Sinne Willi Schmidts gewesen. Die von ihm geschaffenen Räume sind Kulturräume, nicht unbehaglich, aber sparsam ausgestattet; e r z i e h e r i s c h sparsam und e r z i e h e r i s c h schön; das Wort von der 'strengen Grazie' ist auch hier passend.
Insofern meint man zwar, man könne in diesen Räumen wohl wohnen, aber gleichzeitig sieht man sich hie und da kleine Änderungen vornehmen, für Bequemlichkeit hier und da zu sorgen. Das ist der Unterschied. Die Räume sind erzieherisch, das heißt: nicht fertig, oder besser gesagt: für unfertige Menschen, die noch - zur Humanität hin - entwickelt, erzogen werden müssen; es sind idealistische, ideeistische Räume, die höheren Gesetzen dienen, nicht der Bequemlichkeit der Bewohner. Und weil sie erzieherisch sind, ist vermieden, daß das Schicksal der Figuren in ihnen 'klein' werden könne. Das Große des Fehlingschen Raumes bei 'Richard III.' lag darin, daß die Verlorenheit des Einzelnen unübersehbar wurde; die Größe, die Willi Schmidt seinen Räumen und seinen Inszenierungen verleiht, ist in seinem Wunsch der Erziehung zur Humanität, man könnte auch sagen: zur 'anderen' Wirklichkeit hin, begründet.
Ein karger, durchsehbarer Raum, von modernem Licht erhellt, verliert jede plüschige, etwa noch historisch-naturalistische Geborgenheit, ((die ohnehin mit zu Willi Schmidts negativem Ausgangspotential geworden war)). Der 'moderne Mensch' nach 1945 ist der in die Welt geworfene, existentialistische, auch absurde Mensch. Addiert man seine wiedererkennbare neue Umgebung aber dem alten Text, wird ein moderner, zeitgleicher Rahmen geschaffen: das hat Willi Schmidt hier vollzogen. Und nicht nur im Rahmen, dem 'Bühnenbild', sondern wesentlich auch vor allem im Bühnenkostüm. Hinzu kommt die Beleuchtung, die schon beim TARTUFFE als 'Träger des Modernen' empfunden wurde: also als etwas, das mit dem Stück von Molière von sich aus eigentlich nichts zu tun hat. Aber erst diese moderne Beleuchtung machte die Inszenierung 'modern'.

(Franz Tündern, Willi Schmidt..., a.a.O., 322)

Da war es noch etwas Äußerliches, mit dem Willi Schmidt arbeitete. Das war jetzt beim CLAVIGO anders geworden: es wurde ein wesentlicher Schritt nach vorne getan; s o wesentlich, daß ein halbes Jahr später zu lesen steht: "Schmidts Klassiker-Inszenierungen haben einen neuen Stil kreiert. Kostüm und Dekor treten zurück zugunsten der plastischen Bewegung im Raum."

(Hilde Bold, Ruhr-Nachrichten, Pfingsten 1963)

Bei Kafka findet sich folgender Aphorismus: "Mit stärkstem Licht kann man die Welt auflösen. Vor schwachen Augen wird sie fest, vor noch schwächeren bekommt sie Fäuste, vor noch schwächeren wird sie schamhaft und zerschmettert den, der sie anzuschauen wagt."

(In: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, hg. v. Max Brod, Fischer TB 2067, 1980; 34 /Nr.54)

Ganz so hell ist das Licht, das Willi Schmidt in seine Bühnenbilder wirft, nicht; aber es ist auch nicht so schwach, daß der Einzelne so stark werden kann, daß er seine Fäuste schon ballt; und nicht so schwach, seine Scham aufzurufen - vielleicht nur mit der einen Ausnahme seiner Labiche-Inszenierung in Stuttgart MIT EINEM FUß IM VERBRECHEN, 1971; ansonsten aber müßten sonst die Schauspieler, mit denen Willi Schmidt zusammenarbeitete, aufgehört haben, Schauspieler zu sein, weil ihr Bewußtsein mit diesem Beruf und diesem Dasein nicht mehr zurande gekommen wäre. - Das war, wenn man so will, nur Klaus Kammer vorbehalten, über den Willi Schmidt in seiner Abschiedsrede auch sagte: "(...) werden Sie, hoffe ich, die Zuversicht teilen, der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund, den Dürer gezeichnet hat, habe ihn in eine apollolinische Helle geführt, die ihn befreite aus dem Zustand angespanntesten Lauschens auf sich selbst, in dem nicht zu verweilen war."

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 30, 33)

Das Licht, das Willi Schmidt auf seine Szene wie auf die Schauspieler seiner Inszenierungen schickte, war jedoch so stark - und die Modernität bewirkt, daß der physikalisch errechenbare Wert des Lichts von untergeordneter Bedeutung ist -, daß die spezifische Kühle, die man seinen Inszenierungen nachsagte, zum Beispiel im RASKOLNIKOFF, nicht nur in seinen Szenenbildern wiederzufinden war, sondern seine Schauspieler zu Demonstrationsobjekten nuanciertester Form machte. Der Anti-Naturalist Willi Schmidt - damit auch seine eigene elterliche Herkunft abstreifend - läßt unklare, ungeklärte, wenn so man will, nicht-apollinische Stimmungen in seinen Arbeiten nicht aufkommen; und wenn sie vorkommen, beispielweise in O'Neills EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT, dann sind auch sie wieder kalkuliert und durchgeistigt. ((Auch von daher war JUDITH für ihn nicht geeignet.)) Willi Schmidts schafft in seiner Ausstattung den Eindruck von Aktualität u n d Gleichzeitigkeit; noch mehr: von Aktualität d u r c h Gleichzeitigkeit. - Der Anti-Naturalist Willi Schmidt bildet gerade durch sein solchartiges Verhalten die damalige Gegenwart, voll Unsicherheit, Atomblitz und Konkurrenz im Kalten Krieg, gewissermaßen: naturalistisch ab. - Am CLAVIGO ist dieser Entwicklungsweg besonders gut nachzuvollziehen, weil Willi Schmidt CLAVIGO schon einige Jahre früher inszeniert hatte:

Am 22.11.1958 am Düsseldorfer Schauspielhaus ((unter Karl Heinz Stroux)). Den Titelpart spielte Werner Dahms, Carlos wurde von Wolfgang Arps gespielt; Beaumarchais war Martin Benrath. Die Aufführung wurde 41x gegeben.

Der Grundaufbau der Bühnenbilder in Düsseldorf und Berlin ist ähnlich. Der Unterschied besteht aber darin, daß die Düsseldorfer Ausstattung elegant-konventionell ist, zeit-korrekt; - die Berliner dagegen: modern-zeitgleich. Die Düsseldorfer Räume haben - selbst die Wohnung Guilberts - immer noch etwas Offizielles an sich. Das Szenenbild in Berlin zeigt dagegen Privaträume, die auch unserem Empfinden noch privat erscheinen. ((Vgl. BW 108, 109 und Werkkatalog.))

Die Ausstattung wirkt in der Fernsehaufzeichnung jedoch deutlich geräumiger als auf den Fotos. Der Grundbau der Szene ist, in Berlin, ein rechteckiger Raum, der in die Tiefe der Bühne geschoben ist. Man mag darin ein Überbleibsel des Fehlingschen Raumkastens erkennen wollen, doch wäre das nur eine rein geometrische Anlehnung: die Funktionen der Räume sind völlig verschieden; der Szenenraum Willi Schmidts ist nicht Gehäuse für wechselnde Chiffren, sondern spielt selbst wesentlich mit, allerdings nicht als Chiffre; seine Variabilität liegt weniger in seinem veränderbaren Inhalt als in seinen eigenen, möglichst durchlässigen Wänden; die Auflösung des Bühnenkastens vollzieht sich. Seine Schmalseiten bilden zum einen die Bühnenöffnung; zum andern nach hinten, parallel zur Rampe, die den Raum abschließende Wand.

In Berlin ist dieses längliche Rechteck noch klarer ausgebildet; in Düsseldorf erlaubte die größere Bühne eine leichte Schrägdrehung des Raumes. Das hat den Zweck, daß man in die links angrenzende Galerie des Clavigo noch hineinsehen kann. Die Wand wird an dieser Stelle aufgebrochen und die Decke durch elegante toskanische Säulen, die auf Konsolen stehen ((ähnlich wie schon die Säulen, die Willi Schmidt für sein KABALE UND LIEBE -Bühnenbild 1936 bei Hilpert verwendete)), gestützt. Das Rechteck im Grundriß wird auch dadurch noch variiert und angereichert, daß die Galerie sich am Ende nach links weg zu verlängern scheint; die Wirkung des tiefen rechteckigen Raumes wird durch diese Betonung der Seitenrichtung relativiert. Die mit dem Hauptraum verbundene Galerie erinnert gleichzeitig an eine antike Säulenvorhalle. ((Man könnte an KIRSCHEN FÜR ROM zurückdenken.)) Diese Galerie wird nach hinten durch zwei Lamellentüren abgeschlossen; (möglich, daß links noch eine dritte Lamellentür folgt, die hier durch die Hinterschneidung aber nicht wahrzunehmen ist); es macht den Eindruck, als fiele Tageslicht nur durch diese Lamellentüren hindurch.
Diese leichten Türen erinnern an Fensterläden; sie sind höher, aber nicht bedeutend breiter als Fensterflügel; es könnten sich auch begehbare Wandschränke dahinter befinden; in Berlin ließe sich - von den Fotos, nicht von der Aufzeichnung her, nämlich nur, wenn sie geschlossen sind - vermuten, daß diese Türen in einen Garten führen oder in ein Atrium. Denn in Berlin befinden sich diese Lamellentüren nicht als mediterran wirkende Zusätze in der rückwärtigen Wand, - sondern sie bilden die gesamte linke Seitenwand. ((Es sind drei Türpaare.))

Die Düsseldorfer Bühne der Clavigo-Szenen wirkt vor allem breit; der entsprechende Raum in Berlin dagegen tief. Der Düsseldorfer Raum wird zum Rechteck noch dadurch behauptet, daß Willi Schmidt entlang der linken Seite in den Abständen der Säulen - ab der Mitte des Raumes auch genau v o r diesen Säulen - je einen barocken Sessel platziert hat. Gegenüber dem ersten, vorderen Sessel steht an der rechten Wand, wie gespiegelt, noch einmal solch ein üppiger Louis-XV-Sessel. Daneben ein prächtiger, attika-bekrönter Durchgang, der diesem ganzen Raum ebenfalls etwas Offizielles verleiht.

In etwas verkleinerter Form wird diese Durchgangstür von Willi Schmidt auch in Berlin eingesetzt, aber doch so weit zurückgenommen, daß er nicht mehr wie die Zimmertür eines Schlosses wirkt, sondern in bürgerlichem Maß bleibt und so etwa eine Tür sein könnte, die in einen Vorraum führt, von dem dann, so könnte man vermuten, erst die Haustür abgehen würde.

Das ist auch ein wesentlicher Unterschied beider Ausstattungen:

- die Düsseldorfer macht den Eindruck, Clavigo sei längst Minister, und wir sähen ihn residieren;

- in Berlin sieht man dagegen die Privatwohnung eines aufsteigenden jungen Mannes, schon recht ansehnlich situiert, aber noch nicht in einem Schloß angekommen; noch unaufwendig-bürgerlich; man kann leger sein;

- die Düsseldorfer Ausstattung vermittelt dagegen das Gefühl, immer offiziell, immer auf der Hut vor Dienern sein zu müssen.

In der Mitte b e i d e r Räume steht ein Schreibtisch, dessen längliche Form durch ein Sofa, das direkt davor gestellt ist, betont wird. Die Rücklage dieses 'zentralen Doppelmöbels' bildet in Düsseldorf ein großer Gobelin, der die gesamte Rückwand des Raumes (außer den angrenzenden Teil der Galerie/Vorhalle) ausfüllt. Die Zimmerdecke wird durch eine breite, elegante, aber etwas spröde, schmucklose Hohlkehle gestützt: ein klarer, sauberer klassizistischer Raum, der in einem Palais oder eben einem Schloß sich finden könnte; deutlich ein Ambiente des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der Präsident in KABALE UND LIEBE könnte darin residieren; auch DER PARASIT könnte darin spielen - also ein Raum, der schwer- gewichtiger wirkt als das Stück Goethes. Seine Elemente hat Willi Schmidt auch im Schloßparktheater verwendet - und doch ist die Wirkung eine grundsätzlich verschiedene! In Berlin hat Willi Schmidt den geistigen Gehalt des Stückes vollkommen ins Optische übersetzt, wie sein immer wieder erklärtes Ziel war; die Leichtigkeit der Ausstattung entspricht der Leichtigkeit des dramatischen Vorwurfs. Man sieht keine festlichen Säulen - nur eine einzige hat sich, vorne links an der Rampe ((möglicherweise auch rechts vorne, aber das ist auf den Fotos nicht zu erkennen)) von der Düsseldorfer Ausstattung erhalten. - In der Fernsehaufzeichnung fällt sie überhaupt nicht auf. - Doch es fällt noch eine weitere Säule auf: hinten an der Rückwand; sie teilt diese Rückwand und ist zierlich und schmal wie eine gerade eben noch statisch notwendige Stütze des Raums; es geht kaum etwas Herrscherhaftes von ihr aus; eher die Eleganz einer Sommerfrische; fast weist sie darauf hin, daß die gegenwärtige Wohnung des Clavigo, mit dieser Unbeholfenheit, noch ein Übergang ist. - Der

auf eine viel niedrigere Säule gesetzte antike Kopf rechts hat auch nichts Herrscherliches an sich, sondern etwas Intellektuell-Snobistisches. ((Sie könnte sich etwa in Oscar Wildes "Bunbury" finden.)) Es ist das Arbeitszimmer eines Jungunternehmers, fast noch eine luxuriöse Studentenbude. Clavigo und Carlos sind noch Junggesellen. CLAVIGO ist auch ein Stück über den scheiternden Versuch, erwachsen zu werden.

Das Düsseldorfer Bühnenbild ist eindeutig auf Frühklassizismus angelegt; Spuren barocker Prachtentfaltung überdauern noch (Türbekrönung, Sessel, Gobelin). Der Raum könnte in Deutschland sein oder in Frankreich - aber in Spanien? Es fehlen Attribute, die ihm einen ausgeprägt spanischen Charakter verleihen. Kein Pyramidenschliff, keine ausgeprägt spanisch wirkende Möblierung. Willi Schmidt läßt die allgemeine Anwendbarkeit der Fabel durch eine nur epochenmäßig, nicht aber geographisch klar einzuordnende Ausstattung hervorheben.

Spezifisch spanisch wirkt auch die Berliner Ausstattung nicht; will man nicht in Klaus Kammer - in seinem glänzenden und dunklen Hausmantel, in seiner lässigen Schwere und träumerischen Fremdheit - den Nachfahren eines arabischen Prinzen erkennen.

"Dunkler haben diese unergründlichen Augen nicht geleuchtet als in der Verwirrung und Verstrickung des 'Clavigo' (...)", hat es Willi Schmidt selbst nachträglich ausgedrückt.

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 32)

Die rechte Seitenwand von Clavigos Raum in Berlin besteht aus unverputzten hellen Backsteinen, - nicht ungewöhnlich für die damalige Architektur von Privathäusern. Die rechte Seitenwand macht - etwa in der Mitte des Raums - einen Vorsprung, der aussieht wie ein Kaminschornstein. Auch das nicht ungewöhnlich in Wohnräumen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Vor der vorkragenden Ecke dieses Kaminschornsteins (das Bauteil wird hier so bezeichnet) ist ein Para-vent aufgestellt - gleichzeitig Rücklage der Büste - dessen Lamellen mit denen der Seitentüren links korrespondieren. Und es bleibt von daher ungewiß, ob sich dahinter etwa eine Kaminöffnung befindet; eine Frage, die ungelöst bleibt, - (es spielt im Stück keine Rolle). Der Fußboden ist in großen Feldern kariert - aber das fällt kaum auf, noch weniger in der Fernsehfassung als auf den Fotografien. In der Mitte des Raumes steht, wie auch in Düsseldorf, Clavigos Schreibtisch; davor auch hier ein längliches Sofa, das auch hier drei Personen ausreichend Platz bieten kann.
Auffällig bleibt die schlanke Säule dahinter, die den rückwärtigen Deckenbalken stützt; ein Point de vue, der die Tiefe des Raumes noch unterstützt, denn sie weckt die Illusion, als könne man links und rechts an ihr noch weiter in die Tiefe schreiten. Der vordere Deckenbalken fluchtet mit der Mitte der ersten seitlichen Lamellentür - also linear ganz sauber gearbeitet von Willi Schmidt.

In Düsseldorf ist ein durchgehender ((hellgrauer, wie sich nach dem Foto vermuten läßt)) Plafond zu sehen; in Berlin ein doppelter Plafond - wobei man Plafond dazu kaum noch sagen würde: zwei hintereinander versetzte schräg von vorne oben nach hinten unten laufende, zeltartig leicht wirkende Deckenstücke; wenn man so will: zwei in weitem Abstand liegende Lamellen. Die Querrichtung des Raumes wird durch ihre weißen Schlußkanten betont; die weiße stempelartige schmale Säule im Hintergrund bildet nicht nur einen optischen Stopper - dort endet also der tiefe Raum oder wird doch zumindest dort unterbrochen, als würde er nur ein Zeltdach stützen, dem dann aber noch mindestens ein Vorzelt folgte - sondern auch noch das vertikale Gegengewicht.

Wie auch in Düsseldorf hat Willi Schmidt drei Stühle hintereinander aufgereiht; - eine Mischung zwischen Stuhl und Sessel: Sie haben keine Armlehnen, sind aber komfortabel gepolstert. Gegenüber (rechts) steht nicht auch so ein Stuhl-Sessel, sondern ein modernes leichtes Stehpult - sehr ähnlich dem, das Rotpeter anvertraut wurde, jedoch nur mit zwei Beinen; dafür teilen sich diese Beine unten in leichtem Schwung in vier Füße; und es gibt nur eine einzige Verstrebung, dort, wo die Beine in die Füße übergehen. Die Auflage besteht auch hier aus Plexiglas, ist also ebenfalls durchsichtig. Man kann also nicht nur den Schauspieler unverdeckt sehen, sondern das Material modernisiert auch die Szene. Besonders auffällig ist in Berlin die Rückwand: das ist kein Gobelin ((oder Wandteppich, denn ursprünglich durften sich nur die aus der Pariser Gobelinwerkstatt im Südosten von Paris, nahe der Place d' Italie, 'Gobelins' nennen, während die übrigen Wandteppiche als 'Tapisserien' bezeichnet wurden)), sondern wirkt wie ein großes aufgeklebtes Wandbild; wie das große aufgeklebte Foto eines historischen Motives (so wie sich später Leute eine Waldlandschaft in ihre Wohnung auf eine kahle Wand klebten, um eine Illusion von Natur zu haben). Man könnte auch von einem überdimensionalen Pin-up-Girl sprechen, in

altmodischer Tapetenform. Wichtig ist, daß auf diesem Rückwandbild nicht eine Landschaft erscheint, sondern zwei Frauen sichtbar sind, die in die Szene blicken. Die linke ist gekleidet wie im Fin de Siècle; die rechte, gleich rechts von der trennenden schmalen Säule, erinnert an Gestalten aus dem 18. Jahrhundert. Sich ein solches Bild mit Frauen, mit schönen Frauen, an die Wand zu kleben, erinnert an Jugendliche, die Frauenfotos oder -poster an die Wand heften. Poster gab es erst in den 70er Jahren, aber Pin-up-girls hatte Willi Schmidt spätestens in New York kennengelernt; er nahm sie auf in seine New York-Notizen. ((Und Nacktfotos, wie Willi Schmidt sie dreizehn Jahre später in EMIGRANTEN, München, 10.10.1975, einem Gastarbeiter an seinen Schrank heften wird, wären damals noch zu provokant gewesen, hätten vom Wesentlichen unnötig abgelenkt und gewiß nicht dem Niveau, um nicht zu sagen: dem Ambiente entsprochen, das Willi Schmidt hier für Clavigo vorsah.))
Clavigo und Carlos sind zwar noch unbeweibt, aber doch keine pubertierenden Jugendlichen mehr. Hier haben diese Bilder neben einem erotischen Stimulans noch einen etwas luxuriösen Charakter, so: als würde man über Frauen nur so verfügen können. Das paßt zum Thema des Stückes, in dem Clavigos ehemalige Freundin Marie mal hierhin, mal dorthin geschoben und schließlich mit ein paar wurmstichigen Nüssen (von Carlos) verglichen wird.

- Genau genommen aber: widerspricht es der Figur des Clavigo - oder trifft doch nur dessen hochfahrende Absichten und seinen aufschneiderischen Anspruch, der kaum je eingelöst worden sein kann, wenn man sich vergegenwärtigt, was Carlos über seinen Freund im IV. Akt äußert:

> "Armer! Elender! Ich hoffte, diese jugendlichen Rasereien, diese stürmenden Tränen, diese versinkende Wehmut sollte vorüber sein, ich hoffte, dich als Mann nicht mehr erschüttert, nicht mehr in dem beklemmenden Jammer zu sehen, den du ehemals so oft in meinen Busen ausgeweint hast."

Von Souveränität im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht kann also keine Rede sein; es zeigt sich nur die Überforderung des angehenden Mannes. - Willi Schmidt hat diese Passage aber gekürzt: so daß sie weniger die Vergangenheit Clavigos beleuchtet, sondern mehr den jetzigen akuten Fall meint:

> "Armer! Elender! Ich hoffte, ((...)) dich als Mann nicht mehr erschüttert, nicht mehr in dem beklemmenden Jammer zu sehen ((...))"

Dazu wird der Satz von Schellow schnell gesprochen, hektisch fast. Es läuft alles auf das g e g e n w ä r t i g e Weinen Clavigos hinaus. Die Frauen im Hintergrund sind auf der Tapete beherrschbar; eine fiktionale Behauptung; eine Behauptung auch von Leichtigkeit und von der völligen Beherrschbarkeit des Lebens. In dieser Behauptung oder Forderung liegt gerade der moderne Zug von Willi Schmidts Inszenierung, weil sich in ihm Jugend ausdrückt; aus der gespielten Leichtigkeit aber wird am Ende eine Tragödie.

Was man auf dem Foto nicht sieht, ist die Galerie, die sich links hinter den Lamellentüren befindet und dann im Hintergrund, wie schon in Düsseldorf, sich nach links hinten gangartig fortsetzt. - In der Fernsehaufzeichnung ist das genau zu erkennen.

- Ein wesentlicher weiterer Punkt, weshalb die Aufführung des Schloßparktheaters so viel moderner wirkt als etwa die Düsseldorfer, ist die Kostümierung der Schauspieler:

- In Düsseldorf werden Zeit-korrekte Kleidungsstücke des ausgehenden 18. Jahrhunderts getragen. Auch die Frisuren sind dem Zeitstil angepaßt.

- In Berlin wurden dagegen keine nur knielangen, unterm Knie zu bindenden Hosen getragen noch Schnallenschuhe, sondern lange Hosen, wie sie zu einem modernen Gesellschafts- oder Straßenanzug gehören könnten; und die Schuhe erinnern höchstens ((von sehr Nahem)) an Reitstiefel; man sieht nicht mehr, als die Hosenbeine freigeben, also Halbschuhe. Dazu: Jackett, Mantel - alles sehr nah an der Gegenwart von 1962 dran, auch heute noch weitgehend gültig.

- Genauer: in der Struktur tragen die Schauspieler moderne, Zeit-gleiche Kleidung; nur in Details wird die Erinnerung an das ausgehende 18. Jahrhundert und an Spanien noch wachgerufen. Clavigos Hemd läuft also nicht in gewöhnliche Manschetten aus, sondern in Rüschen. Carlos und er tragen keine Krawatte, sondern ein Schlips-artiges dunkles Zierbändchen, das noch von Fern an eine herabhängende Fliege erinnert.

Hier wirkt Willi Schmidts Arbeit an LOVE AND INTRIGUE ((Kabale und Liebe)) in New York, 1960, nach, wo er, wie er kurz darauf den Berliner Schülern erzählt, "so kühn" gewesen war, das Stück "ohne Kostüm zu spielen (...) Ausgehend von dem Gedanken, daß bei der Uraufführung (...) die Zuschauer das selbe anhatten wie die Leute auf der Bühne."

(WS, Gespräch mit Berliner Schülern, a.a.O.)

Vom 18. Jahrhundert aus gesehen, bedeutet die Methode, die Kleidungsstücke der Gegenwart von 1962 anzupassen, eine Verflachung; von 1962 aus bedeutet es aber eine Steigerung, Erhöhung, einen Zug ins Festliche und Feinere, sie wiederum am 18. Jahrhundert zu orientieren. Man mag das nun dandyhaft finden oder geckenhaft. Es drückt eine Form von epikuräischem oder bohèmienhaftem Lebensstil aus, einen Spaß am Luxus und steigenden gesellschaftlichem Einfluß und entspricht insofern der Frauen-Tapete.

In der Fernsehaufzeichnung und auf den Aufführungsfotos sind diese Kleidungsstücke schwarzweiß zu sehen; auch das läßt sie möglicherweise moderner erscheinen, als wenn man ihre Originalfarben gesehen hätte, denn so farbenfroh wie das 18. Jahrhundert ist die Herrenkleidung im 20. Jahrhundert nicht. - Welche Originalfarben ihnen Willi Schmidt gab, darauf geht ein nicht identifizierbarer Kritiker ein:
"Willi Schmidt baut sich im Schloßpark-Theater seine Bühne wie immer selbst auf; ganz sparsam, nur mit den nötigsten Requisiten. Die Kontraste geben das Rot von Clavigos Hausmantel und das schwarze Gewand von Carlos; der hellgraue Anzug Clavigos paßt sich dem weißen Kleid der Marie an, das Blau von Beaumarchais leuchtet dazwischen. Den Rollen entsprechend ist Mariens Schwester Sophie dunkelgrün gewandet, ihr Gatte Guilbert und der heimliche Anbeter der Marie, Buenco, tragen fahle Farben."

(19.11.1962, ha 12.45)

Ändert die Nennung der Kleidungsfarben den Eindruck der Modernität der Inszenierung? - Allerdings. - Sie reduzieren den modernen Zug der Inszenierung bedauerlicherweise! Und dann macht die Farbe die Kleidungsstücke eher zu Kostümen, und auch die Tatsache, daß es sich also doch wohl hier um Kostüme handelt, nimmt von der Modernität etwas weg, denn im Film, schwarz-weiß, würde man ihnen sehr viel leichter sonst fast privaten oder Alltagscharakter zuordnen. - Ganz offensichtlich haben sich hier aber während der letzten vierzig Jahre auch unsere Sehgewohnheiten verändert, ein Umstand, den man nicht ganz vergessen sollte. -
Noch eine Feinheit: Willi Schmidt hat in diese hintere, sozusagen Pin-up-girl-Wand eine Tapetentür eingearbeitet, die, auch das noch eine bühnenbildnerische Pointe, sich genau durch das Gesicht der Fin-de-siècle -Frau öffnet. Öffnet sich die Tür, die dort eingehängt ist, wird ihr Gesicht durch diese nach hinten wegknickende Tür geteilt; beschädigt. Auch an dieser Stelle wird das Stück interpretiert, der geistige Raum geliefert.
Und ganz wesentlich für die moderne Wirkung der Inszenierung ist die Art, wie Willi Schmidt die Sprache Goethes sprechen läßt: nämlich (im Gegensatz noch zu Fehling) ohne Pathos: als Alltagssprache. Das bedeutet nicht, daß schludrig gesprochen wird oder nachlässig genuschelt; es wird gestochen scharf gesprochen - vor allem von Erich Schellow (Carlos) und Dieter Ranspach (Beaumarchais); auch über die Sprache Klaus Kammers läßt sich nichts anderes sagen; daß sich gefühlige, warme, unsichere, zögernde, dann wieder emphatisch übertriebene Töne einmischen, gehört zur Rolle, darf an seiner Sprachbeherrschung aber nicht zweifeln lassen, macht gerade die Qualität seiner Darstellung mit aus.
Willi Schmidt läßt moderne, zeitgemäße, fast noch heutige Menschen sprechen, die ihre Geschäfte verhandeln; Geschäftsleute, Planende, Jungunternehmer, Yuppies, Angestellte des bürgerlichen Lebens oder verarmte Adlige, die sich an die neuen Gegebenheiten angepaßt haben ((wie es sie nach 1945 zu Vielen in der Bundesrepublik gegeben hat)). Die Sprache bildet keine Hürde; das Pathos wird nicht gebraucht für einen Anlauf, um die Kluft eines historischen Abstands zu überwinden oder die Weite eines unermeßlichen Raumes füllen zu können, wie man es sich bei PRECIOSA oder "Richard III." vorstellt. Sondern: Alltagssprache, um die Aktualität oder die Zeitlosigkeit des Textes offenzulegen. Deswegen auch der Vergleich Willi Schmidts mit Sartres fünfzehn Jahre früher entstandenem Stück "Die schmutzigen Hände".

Auch die Wesenszüge des 2. Bildes, der Wohnung des Guilbert, des Schwagers der Marie, müssen noch betrachtet werden; auch hier sind die Unterschiede zwischen Düsseldorf und Berlin erheblich.
Es ist ein karges Zimmer.

Zuerst fällt bei der Düsseldorfer Fassung die umlaufende Hohlkehle auf. Entlang der rechten Wand ist sie mit dem 1. Bild identisch; statt des Sessels aber setzt Willi Schmidt hier einen unbequemen Stuhl mit hoher Rücklehne und niedriger Sitzfläche hin, der die Strenge des Raumes unterstützt. Und statt der prächtigen Tür rechts findet sich ein schwerer, hoher Sekretär an die Wand gerückt. Der Raum hat noch einen Vorraum und ist insofern tiefer als das Residenz-Zimmer Clavigos. Durch ein Gitter, das durch seine gedrehten Säulen spanischen Charakters ist: das Gitter als Variante eines arabischen Raumteilers und auch einer Fenster- oder auch Spiegelverkleidung; das ist ein holzgeschnitztes Gitterwerk, das, vor das Fenster gesetzt, die Beobachtung der Außenwelt gestattet, nicht aber den Blick ins Innere des Hauses. ((Das Gitter macht den Eindruck, es sei aus Holz gefertigt; in Spanien sind solche Gitter indes meist aus Eisen.)) Hier wirkt das Gitter ebenfalls wie ein Raumteiler, der Haupt- und Vorraum trennt. Die Haustür ist rechts hinten noch zu sehen. Die Raumtiefe geht allerdings (von rechts aus gesehen) nur bis zur Mitte des Raumes; denn die Hohlkehle des 1. Bildes wird nur bis etwa d a hin genutzt, wo die Bäume sich auf der Tapisserie lichtungsartig teilten. Nun springt die Hohlkehle vor, denn Willi Schmidt hat in sein Bühnenbild noch einen extra zu nutzen- den Nebenraum hineingebaut, das Zimmer der Marie. Seine Ecke ist abgeschnitten, abgeflacht; und an dem dadurch entstandenen schmalen, schrägen Wandstück befindet sich eine Gebetsbank, darüber ein Madonnenbild; der Hausaltar also. Fromme, gesetzestreue Menschen, hat man zu denken, wohnen dort. Zwischen dem ersten Interkolumnium - links - hat Willi Schmidt ein vergittertes Fenster angebracht, das dem Raum, genau betrachtet, etwas Gefängnishaftes verleiht. - Eine Wohnlichkeit erhält der karge Raum vor allem durch ein aufwendig gerahmtes Gemälde, das vorne an der linken Wand aufgehängt ist. Darunter ein (etwas bequemerer) Stuhl. Zur Wohnlichkeit trägt vor allem aber schließlich der große Ohrensessel bei, der in erster Linie dann von Marie genutzt wird. Ansonsten bietet der Raum viel Spielfläche, so daß, wenn man so will, das Schauspielermaterial auf choreographische Erkundungslinien geschickt werden konnte. Franz Tündern hatte geschrieben: "Schmidt gibt dem Schauspieler mehr Raum, als er für seine Gänge und Gesten nötig hätte. Er hat, wie der Florettfechter, die Freiheit zu wählen (!), und kann doch nur eine einzige Bewegung ausführen, wenn sie künstlerisch treffend sein will (!)."

(Franz Tündern, Willi Schmidt in der Nachfolge Schinkels, a.a.O., 322 f.)

Diese frühe Beobachtung des Regisseurs Willi Schmidt gilt auch hier noch, wie die Beurteilung ein halbes Jahr später aus Recklinghausen bestätigt: "Schmidts Klassiker-Inszenierungen haben einen neuen Stil kreiert. Kostüm und Dekor treten zurück zugunsten der plastischen Bewegung im Raum."

(Hilde Bold, Ruhr-Nachrichten, Pfingsten 1963)

Bei Tündern aber wurde deutlich: daß es nur e i n e einzige Bewegung gibt, wenn sie künstlerisch treffend sein soll. Darin liegt bereits ein Sicherheits- oder Absicherungsbedürfnis Willi Schmidts; das seit seiner Anfängerzeit als Regisseur sehr groß war; Klaus Kammer brachte zwar einen wesentlichen Anteil an Dionysischem in die Arbeit mit ein, aber selbst die Untersuchung des RASKOLNIKOFF hat dieses Absichern Willi Schmidts unübersehbar gemacht; in späteren Jahren dann nahm dieses Sicherheits-bedürfnis von Willi Schmidt noch zu, wie beispielsweise die Auskunft der Regieassistentin von FAST EIN POET, 1984, Isabelle Menke, ergab; ein weiterer Beleg für die zunehmende Erstarrung, der Willi Schmidt nach Klaus Kammers Tod ausgesetzt war.

Wie auch im 1. Bild hat Willi Schmidt die Grundkonzeption des Raumes für Berlin übernommen: den rechterhand tiefer geöffneten Raum; am 'Kamin' auch wieder durch ein spanisches Gitter vom Hauptraum abgetrennt; dann von der Mitte bis zur linken Wand eingesetzt das Zimmer Maries; die abgeflachte Ecke, an der sich auch hier wieder die Gebetsbank mit darüber gehängtem Madonnenbild, und mit darunter befestigter Ampel, befindet. Die Gebetsbank ist hier etwas karger und zierlicher, weniger barock, ausgeführt. Auch ist der Sekretär deutlich handlicher ausgeprägt. Er verdeckt hier nicht die prächtige Seitentür, sondern ist schräg vor die Ecke zwischen rechter Wand und 'Kamin' gesetzt. Er ist geöffnet und sieht aus, als würde er jederzeit benutzt werden; davor ein Stuhl; der Anfang der rechten Seitenwand, wie man dahinter sieht, ist weiß verputzt; erst danach beginnt die nackte Mauerwand. Die breite Hohlkehle fehlt in Berlin; sie ist durch eine schlichte, gestufte Kante ersetzt. Doch der Ohrensessel fehlt nicht in diesem Raum. Der Blick in diesen Raum - mit dem karierten Fußboden - macht in der Fernsehfassung einen holländischen Eindruck; ruft mit seinem Fenster, das von links die Szene beleuchtet, Erinnerungen an Vermeer wach. Vermeer wäre altmodisch, verglichen mit der Entstehungszeit des CLAVIGO; der rechte Teil des Bühnenbildes aber, mit gemauerter Wand, dem 'Kamin', dem bescheidenen Vorraum, mit Garderobenhaken an der linken Wand (die gleichzeitig die rechte Wand von Maries Nebenzimmer ist); mit der Möglichkeit, nach rechts hinter dem Kaminschornstein, vom

Vorraum aus, abzugehen - man denkt an ein Gäste-WC oder eine Küche oder eine Treppe, die in den ersten Stock führt - das Ganze weckt den Eindruck eines gehobenen Reihenhauses, in dem die beiden Schwestern nun, da sich die versprochene Aussicht, das gutgehende Geschäft ihres Pflegers zu erben, zerschlagen hat, untergekommen sind; eine fast realistische Szene also! Das Quartier ist nicht ganz standesgemäß, Guilbert, der Schwager Mariens, macht da keine Ausnahme; deswegen die Bemerkung der abgestiegenen Adligen, die sich nun in die bundesrepublikanische Wirklichkeit zu finden haben.

- Nur ein Fehler unterläuft Willi Schmidt mit diesem Bühnenbild, den man ihm jedoch schlecht anrechnen kann: Als Aufenthaltsort der verstoßenen, kranken Marie, die von ihrer Schwester aufgenommen wurde und nun gepflegt wird, dazu taugt das Szenenbild; die Wohnung aber, in der Clavigo die beiden Frauen kennenlernte, sich in Marie verliebte und ihr den verfänglichen Heiratsantrag machte, - stellt man sich anders vor; man meint, das müsse noch eine andere Behausung gewesen sein, weniger streng und klösterlich. ((Das jedenfalls mein Lese-Eindruck auf das Bühnenbild übertragen.)) Der Text, die Erzählung des Beaumarchais im II. Akt, liefert dazu keinen Beweis, Willi Schmidt ist also nachträglich nichts 'vorzuwerfen'; aber die Vorstellung noch einer weiteren, weicheren Wohnung bleibt bestehen.
- Das liegt vor allem daran, daß Marie in diesem Raum im Erdgeschoß untergebracht ist; darin liegt etwas Provisorisches; man hat sie aufgenommen, weil sie eben zur Familie gehört; sie ist krank und wird gepflegt, aber sie wohnt nicht richtig dort. Und diesem letztlich störenden Provisorium - sonst würde dieser Raum sicher zu Wohnzwecken oder als Eß- oder Arbeitszimmer gebraucht werden (können) - steht die Stimmung, sich in Lust und Liebe kennenzulernen, doch fühlbar entgegen. Denn wenn Marie nach der Beichte des Clavigo im III. und später noch im IV. Akt nach seinem zweiten Verrat in ihr Zimmer geführt wird, ist dieser Raum das provisorisch überlassene Krankenzimmer; es wäre von Willi Schmidt besser organisiert, würde Marie dann in den Vorraum geführt werden und von dort rechts hinter dem 'Schornstein' weg nach oben oder in ein zu vermutendes angrenzendes Zimmer.

Das wäre die eine Möglichkeit; oder man hätte deutlich machen müssen, daß man Marie nur aus Gründen der kurzen Entfernung in dieses unten liegende Nebenzimmer führt; das müßte dann inszenatorisch deutlich gemacht werden, indem die Schwester, Sophie, erst den Raum mit einigen raschen Handgriffen wie eine Krankenschwester zu seinem nun wirklich (und ohne leises Mißgefühl) provisorischem Zweck herrichten würde.

Für den letzten Schauplatz, den V. Akt - die Szene heißt bei Goethe: "Straße vor dem Hause Guilberts. Nacht" - hat Willi Schmidt die zeitweilig schon an der rechten Seite und durchgängig am 'Kamin' verwendeten hellen Ziegelmauersteine nun auch fortgeführt im Hintergrund der Szene. Es entsteht so, in Berlin, eine räumliche Verbindung aus Straße und Hof. Links, da, wo in Clavigos Arbeitszimmer etwa die Galerie sich befand, hat Willi Schmidt einen Altan gebaut, man sieht vor allem dessen beiden stützenden toskanischen Säulen, ganz ähnlich auch wie in AMPHITRYON 38 (II) ((vgl. Werkkatalog)). Im Hintergrund, hinten rechts hinter dem 'Kamin', hat Willi Schmidt eine flache Treppe eingestellt; man kann von rechts hinten kommen oder nach dieser Richtung von der Szene abgehen. Es könnte sich bei dieser Szenerie auch um den straßenartigen Hof hinter Reihenhäusern handeln; ein wirklich ganz modernes Ambiente. Willi Schmidt bleibt also der für "Guilberts Wohnung" gefundenen Konzeption treu.

Die Kulisse für Düsseldorf war noch marktplatzartiger, mediterraner, antikischer gewesen, da Willi Schmidt rechts die Hohlkehle stehenließ, links aber vor allem die Säulenvorhalle der Galerie. Ein auskragendes vergittertes und verziertes Fenster konnte da an Spanien gemahnen; dort, wo in "Guilberts Wohnung" der Sekretär aufgestellt gewesen war. Die Treppe verlief in Düsseldorf geradeaus im Hintergrund, um die Ecke eines mächtigen, nicht näher bezeichneten Mauerstücks herum; von fern könnte man sich an den Sprungturm eines Schwimm- bades erinnert fühlen. Auch hier war gleichwohl versucht, die Szene als im 18. Jahrhundert möglich erscheinen zu lassen; - wie weitaus moderner aber ist die Ausstattung auch hier für Berlin.

Das Bühnenbild für Düsseldorf ist weitgehend flächig angelegt; eher breit als tief; man überschaut mit einem Blick die Spielmöglichkeiten; rechts-links, vorne-hinten. Der Berliner Bühnenraum wirkt dagegen vor allem durch seine Tiefe; es ist ein Wunderraum, der immer Neues von hinten nach vorne bietet; es ist eine regelrechte Guckkastenbühne. Noelte hat sich solche Bühnen bauen lassen; und auch er zauberte von hinten nach vorne die interessanten, kleinen Sensationen, zu der eine Inszenierung fähig ist, wenn sie die Akzente, die die Dramaturgie eines Stücks anbietet, entsprechend zu setzen weiß. So arbeitet hier auch Willi Schmidt. Und zweifellos ist seine Bühne, ebenso wie die

Räume Noeltes, eine abgewandelte oder weiterentwickelte Fehling-Bühne, hier aber vollkommmen zierlich geworden. In TARTUFFE hatte Willi Schmidt den sonderbaren Erker eingestellt, und seine Fenster warfen das Licht durch die Gitterjalousien. Solche Ansätze fanden sich auch im Düsseldorfer CLAVIGO–Bühnenbild, zwölf Jahre später. Wirklich raumkonstituierend hat Willi Schmidt diese Gitterjalousien oder Lamellentüren aber hier im CLAVIGO, 1962, eingesetzt; der Fehlingsche Raumkasten, der 1957 bei Willi Schmidt für DER STANDHAFTE PRINZ noch herrscherlich eingesetzt wird, ist nun bei CLAVIGO im Berliner Schloßparktheater eine bürgerliche Wohnung geworden. ((Deswegen auch der Vergleich zu Noelte; auch hier die ähnliche Beleuchtung, nämlich einseitig von der einen Längsseite her, ansonsten die Betonung der Tiefe; mit dem Unterschied aber, daß Willi Schmidts Bühnenbild erheblich eleganter und leichtbeweglicher ausgefallen ist.))

Die Modernität der Aufführung im Schloßparktheater wird durchweg von der Presse bestätigt. Heinz Ritter schreibt: "(...) Weh uns Armen, wenn der 'Clavigo' in falsche Hände gerät. Aber er kam zu Willi Schmidt und (Goethe) sollte dafür noch im Jenseits dankbar sein. Willi Schmidt hat zuerst einmal klug gestrafft und gestrichen." --- ((Willi Schmidt läßt CLAVIGO fast ungestrichen spielen!)) --- "(...) Er geht mit einem modernen Touch an die Vorlage heran. Er rückt 'Clavigo' in die Nähe eines intimen Salonstücks. Er stimmt einen kammermusikalischen Ton an. Die Dialoge federn, als seien sie auf Pointe geschrieben." --- ((Bei Erich Trunz heißt es, sie seien auf Sukzession geschrieben.)) --- "Er setzt Pausen und Kontrapunkte. Er eliminiert das Pathos. Er geht nur selten, aber dann mit gesammelter Kraft in den Ausbruch. (...) Clavigo und Carlos könnten zwei intellektuelle Junggesellen von heute sein. Sie haben einen fast kameradschaftlichen Umgangston. Clavigo ist der populäre, Carlos der erfahrene Opportunist. (...) Steglitz hat einen Klassiker, der stärker ist, als er im Buche steht." (!)

(Der Abend, 19.11.1962)

Und Werner Fiedler urteilte: "(...) nun begegnet uns in der ungewöhnlich gebändigten und kultivierten Aufführung (...) wirklich ein Clavigo von Goetheschem Format , ein von Dämonen getriebener, von seinem Gewissen bestürmter Mensch. Klaus Kammer gelingt es (...) die Eitelkeit, die Schwäche, das Pendeln zwischen Selbstgefälligkeit und Unsicherheit, zwischen Liebe und Mitleid glaubhaft zu machen. Eine bewundernswürdige psychologische Studie. Vor allem aber vermag Erich Schellow als der schonungslose Partner seines Freundes den messerscharfen Verstand, die geistblitzenden Beweisführungen gegen alle Gefühlswallungen Clavigos in Sprache und Mimik glänzend darzustellen und dabei dieses Stück aus jedem deklamatorischen Stil und klassischem Getöne herauszureißen. Es gelingt ihm, mit hoher geistiger Elastizität seine Wortduelle durchzuführen, wobei man nicht recht weiß, ob er der gute Freund oder der böse Dämon Clavigos ist, aber gerade dieser Zwiespalt macht die glänzende Darstellung so erregend und spannend. Es ist das Verdienst von Willi Schmidt, dieses äußerst sensiblen und besessenen Regisseurs, daß er in dieser 'Nebenarbeit' des jungen Goethe den klassischen Stuck abgeklopft und die Schauspieler so geführt hat (auch den überraschend eindrucksvollen Dieter Ranspach in der Rolle des Bruders), daß man jetzt wieder unmittelbar angesprochen wird (...)"

(Der Tag, 20.11.1962)

Heinz Ritter hatte über das Gespann Clavigo-Carlos geschrieben: "Klaus Kammer ist Clavigo (...) Er hat Adel und Anmut im Auftritt. Die Unsicherheit des Empor- kömmlings bricht jedoch immer wieder durch. (...) Der Carlos ist mit Abstand die faszinierendste Figur. Schellow mimt keinen billigen Kabalemacher. Sein Carlos hat den Zynismus des Lebensskeptikers. Er durchschaut und verachtet die Menschen. Er ist der lässige, kühle, geistig überlegene Manager seines Freundes, ein mephistophelischer Weltmann in blonder Perrücke. Seine große Auseinandersetzung mit Clavigo im vierten Akt ist ein Meisterstück kalkulierter Vernunft und diplomatischer Überredungskunst. Man beobachtet genußvoll, wie Schellow die Sätze gliedert und biegt, sie gefährlich und lauernd werden läßt. Es ist fast langweilig, diesem Schauspieler immer wieder Elogen auf den Weg zu streuen - aber Schellow ist grandios."

(Der Abend, 19.11.1962)

Der nicht zu identifizierende Kritiker äußerte über Kammer: "Alles (...) haben die Damen und Herren aus Goethes Wort zu gestalten. Klaus Kammer hat's schon äußerlich schwer, glauben zu machen, er sei der Mann, dem alle Frauen zu Füßen liegen. ((?)) Wie schafft Kammer das, der mit Recht von sich sagt, daß im Gegensatz zu anderen Kollegen nichts von ihm ausstrahle, daß er alles dazu geben müsse? ((??)) Kammer baut unter Schmidts stilisierender Führung die Figur behutsam auf. Am Schreibtisch ist er in Mimik und Gestik ein selbstbewußter Parvenue, und wenn er zum Medaillon der vor sechs Jahren ((?)

verlassenen Marie greift, ist er ein kleiner erschrockener Junge, der sich ertappt fühlt. Wenn Carlos ihm Elogen über seine schriftstellerischen Leistungen macht, spielt Ironie und Erstaunen um seine Lippen, er wirkt wie eingeschüchtert von dem Ruhm. Die bösen Ratschläge des guten Freundes empfängt er mit einem naiven Erstaunen."

(19.11.62. ha 12.45)

- Warum soll Kammer n i c h t einen jungen Mann darstellen können, dem die Frauen zu Füßen liegen?! Die Fernsehaufzeichnung gibt keine Antwort darauf. Oder sollte das ein unüberlesbarer Hinweis auf Kammers gelegentlich behauptete Homosexualität sein? Es gibt Stimmen, die sogar von Pädophilie sprechen. - Für sein schauspielerisches Ingenium aber geben solche Angeblichkeiten nicht allzuviel her.
- Und noch ein Punkt muß, wo nicht geklärt, so doch wenigstens angesprochen werden: Dieser Kritiker sagt, Clavigo habe Marie "vor sechs Jahren" verlassen. - Die "sechs Jahre" werden an zwei Stellen im CLAVIGO erwähnt: zum einen von Beaumarchais in seiner Clavigo überführenden Erzählung (II. Akt) und dann noch einmal von Carlos im IV. Akt, um Clavigo von seinem neuerlichen Heiratsversprechen gegenüber Marie wieder abzubringen.

Beaumarchais sagt:

> "Die Heirat verzog sich nur in Erwartung der zugesagten Versorgung. - Endlich, nach sechs Jahren Harrens, ununterbrochener Freundschaft, Beistands und Liebe von seiten des Mädchens, nach sechs Jahren Ergebenheit, Dankbarkeit, Bemühungen, heiliger Versicherungen von seiten des Mannes, erscheint das Amt - und er verschwindet."

Marie ist also nicht vor sechs Jahren verlassen worden - dann käme die Rache des Bruders auch etwas spät -, sondern vor sechs Jahren hatte Clavigo um Mariens Hand angehalten, - und man hatte ihm Aussichten gemacht. Das Amt wird, und hier k a n n nur spekuliert werden, Clavigo vor sechs bis acht Monaten, vielleicht vor einem Jahr bekommen haben. Denn so lange kann die Reaktion der Gegenseite nicht gedauert haben, nachdem sie aufs unerfreulichste ((und charakterlich schäbigste - noch u n t e r dem 'Snob' von Sternheim, der seiner ehemaligen Geliebten wenigstens sich gegenüber erklärt und sie 'auszahlt')) vor den Kopf gestoßen, ja sogar bedroht wurde; - sie wäre vielleicht ganz ausgeblieben, wäre nicht Marie auf dieses Verhalten "in Konvulsionen" gefallen, "die ihr den Tod drohten", wie Beaumarchais darlegt. Der Bruder läßt alles stehen und liegen; "er ist im Fluge von Paris zu Madrid", wie Beaumarchais selbst sagt. Das wird also nicht viel länger als 6 bis 8 Wochen gedauert haben. Clavigo wird Marie also ungefähr ein Jahr nicht gesehen haben, bevor er ihr im III. Akt wieder gegenübertritt.
Es wäre auch nicht zu erwarten und widerspräche auch der Inszenierung, daß Clavigo das Bild einer Frau, selbst das Mariens, mehrere Jahre in seinem Schreibtisch verschämt-anbetungsvoll verstecken sollte. - Wenn Clavigo ein pathologischer Fall ist, dann liegt seine Krankheit woanders begründet.

"Gratulation dem Schloßparkttheater:", schreibt Günther Grack, "Hier ist eine doppelte Kunstleistung zu besichtigen. Einmal selbstverständlich die des jungen Goethe (...) Zum anderen hat es Willi Schmidt vermocht, in dem Werk (...) bereits den Klassiker sichtbar zu machen. Seine Inszenierung (...) ist bis in die klug bemessenen Pausen, die raffiniert gegliederten Steigerungen von vollkommener Ausgewogenheit. Sie rehabilitiert damit das selten gespielte, bisher nicht eben hochgeschätzte Stück. Das tiefe Glücksgefühl (...) entsteht hier im Angesicht makelloser Form. (...) im Sinne der Regiekonzeption, die auf nüchterne Strenge aus ist, nicht auf romantisch-opernhaftes Pathos."

(Der Tagesspiegel, 20.11.1962)

Begeistert äußerte sich auch Hermann Wanderscheck: "Ovationen im Schloßparktheater (...) Wie man 'Clavigo' modern-klassisch in höchste tragische Wirkung bringen kann, bewies jetzt Willi Schmidt. (...) Spiel einer 'modernen Anekdote' (...) Männerproblematik mit dem Flair der modernen Psychologie! Klaus Kammer profitierte von dieser nobel-leidenschaftlichen Stimmungsatmosphäre am meisten. Seinen sprunghaft labil werdenden Clavigo rückte er - meisterhaft nüancierend - in die tragische Perspektive eines jungen Genies (...) Erich Schellow spielte den Carlos als jungen Intellektuellen von heute, mit skeptischem Zynismus (...) Eine denkschauspielerische Glanzleistung. Der oft unterschätzte Beaumarchais gewann in Schmidts Inszenierung anteilmäßiges Profil (...)"

(Frankfurter Abendpost, 27.11.1962)

Unzufrieden mit der Aufführung war indes Kritiker Walter Kaul: " 'Clavigo', weniger ein Drama des Sturm und Dranges als der Empfindsamkeit (!), die der Regisseur Willi Schmidt bisweilen zelebrieren (!) ließ (...) zu breit ausspielen ließ. (...) Wenn Willi Schmidt die Situation mit dramatischem Bleigewicht à la Fehling (!) belastet, scheint er zu vergessen, daß er selbst bereits in Molière-Inszenierungen einen eigenen Stil entwickelt hat. (!) Wenn er die Situationen mit stummem Spiel, ja mit Pantomimen ausweitet, so hält er auf, was der Dichter mit fliegender Hand geschrieben hat. So mußte Clavigo wie ein Schulbub das Bildnis der Verlassenen vor Carlos in einer Schublade verborgen halten, da mußte mit dem Pantoffel geworfen werden und Carlos seine Gefährlichkeit durch einen Stockdegen plakatieren (es war noch der beste stumme Zug). Bedenklich schmeckte das Volksgemurmel der Diener als (Ohren?-) Zeugen nach Rhabarber. (...) Klaus Kammer steigerte die Empfindsamkeit zur Melodie der Dichtung. (...) Ein Don Juan ohne Energie, der spanische Werther (...) Nur einmal störte ein falscher Ton. Wenn er von den gewonnenen Beaumarchais sich verabschiedet, dann klingt seine Reue gespielt, ja hinterhältig (...)
Keineswegs konnte man sich mit Erich Schellow als Carlos befreunden. Er degradierte Clavigo zum erbärmlichen Schwächling, wenn er ihn wie auf dem Kasernenhof anpfiff und anschrie, er degradierte auch damit den Carlos selbst, dessen selbstverständliche Energie nicht mit Schmettern und Lautheit gleichzusetzen ist. Schellow war elegant, aber er wahrte bei aller abrupten Gemessenheit (?) nicht immer den Stil.
Dieter Ranspach gab den Beaumarchais, für dessen exaltierten Racheschwur seine stimmlichen Mittel nicht ausreichten. (...)
In der blassen Rolle der Marie Beaumarchais überraschte Karin Remsing nach der angenehmen Seite. Indem sie das Gefühl kraftvoll unterdrückte, setzte sie an die Stelle der Wehleidigkeit eindrucksvolle Herbheit. Um so mehr fiel neben ihr Sibylle Gilles als Schwester ab, die ihre Gefühligkeit offen betonte. Diszipliniert schwelende Antipathie: Jürgen Thormanns Buenco."

(Der Kurier, 19.11.1962)

Diese letzte Kritik enthält einige gute Beobachtungen; doch sie widerspricht sich auch an mehreren Stellen selbst. Der Autor beanstandet die Stilunreinheit der Inszenierung, beanstandet, daß nicht stürmisch-drangvoll, sondern "bisweilen" zelebriert empfindsam gespielt wurde. Gleichwohl hebt er gerade die Qualität von Klaus Kammers empfindungsgeladenem Spiel ausführlich hervor. Auch der Hinweis auf Fehling bleibt nur verständlich, wenn er damit sein Wissen anzeigen will, daß Willi Schmidt bei Fehling gelernt hat. Wenn etwas an Fehling erinnert, jedenfalls in Schmidts eigener Sichtweise: daß er nämlich, was er an PRECIOSA so bewunderte, auch selbst eine Art perpetuum mobile mit seiner Inszenierung geschaffen hat. Es herrscht kaum Stillstand auf seiner Bühne; sondern die Pausen scheinen nur zur Vorbereitung einer neuen Bewegung, Veränderung der Konstellation, zu dienen. Es ist gerade das Gegenteil einer 'Bleischwere': leichteste und elegante Leichtigkeit, die sich in Beweglichkeit ausdrückt.
Befremdlich wirkt auch das über Schellow Gesagte. Es widerspricht nicht nur dem Zeugnis der anderen Kritiker, sondern vor allem auch den Bildern der Fernsehaufzeichnung; es widerspricht auch dem Kunstsinn Willi Schmidts. Möglich, daß Schellow einige Stellen der Aufführung in der Premiere schärfer, aggressiver spielte, als es die spätere Aufzeichnung übermittelt; allzu groß dürfte der Unterschied aber nicht gewesen sein. So könnten auch nur 2 Stellen genannt werden, in denen Schellow-Carlos den Clavigo 'anschreit': Am Ende des II. Akts, nach der Erklärungsabgabe, als Carlos seinen Freund mit einem Landjunker aus Komödien vergleicht und ihm dazu noch einen Schlag mit seinem Stockdegen versetzt; zum andern im IV. Akt, wo Carlos Clavigo die Heiratsabsicht wieder abringt, - da wird Schellow laut bei dem Ausruf:

"Wärst du nie gestiegen, um nie zu fallen!"

Diesen Satz, der bei Goethe am Anfang des Absatzes steht, hat Willi Schmidt an dessen Ende, ans Ende dieser Tirade gesetzt: er bildet so den Höhepunkt; das kommt auch stimmlich heraus. Ansonsten ist Schellow durchweg maßvoll u n d eloquent. Die Kritik wirkt so, als sei der Finger auf einige herausgestellte oder Schwachstellen mit Finderfreude gelegt, die Grundlinie der Inszenierung jedoch nicht verstanden worden. Walter Kaul ist im übrigen ein ungenauer Leser des Stücktextes. - Jeder Kritiker sollte doch vor einer zu beurteilenden Inszenierung noch einmal das Stück lesen, um sich ein eigenes Bild als Maßstab bilden zu können. Wenn er also den e i n e n falschen Ton an Klaus Kammers Clavigo beklagt, hätte er sich das sparen können, hätte er die Auseinandersetzung zwischen Carlos und Clavigo im IV. Akt gelesen. - Clavigo sagt darin explizit, er habe nach der ersten Begeisterung einen tiefen Schreck bekommen, als er Marie sah; Liebe könne er nicht mehr für sie empfinden, allenfalls Mitleid. - Und dann:

"Ich strebte, munter zu sein, wieder vor denen Menschen, die mich umgaben, den Glücklichen zu spielen (...) Wären sie weniger außer sich gewesen, sie müßten's gemerkt haben."

Die Beobachtung also ist richtig und treffend, nur der Schluß ist falsch. Clavigo bezeichnet sich - ohne selbst die weiteren Konsequenzen noch zu überschauen - als einen Menschen, der große, vielleicht krankhafte Angst hat, die Erwartungen der anderen in ihn etwa zu enttäuschen. Sie könnten ihn sonst fallen lassen, steckt darin; jedenfalls in der von Willi Schmidt so gekürzten Fassung.

G e g e n Walter Kaul spricht auch, daß er der einzige der hier zitierten Kritiker ist, der Karin Remsing als Marie lobt. Gerade s i e ist der Schwachpunkt der Aufführung. Sie spielt Theater, konventionell Theater; rechtschaffen, aber nicht innerlich; technisch, - aber nicht erfüllend. Sie ist - die Fernsehaufzeichnung macht das deutlich - ein dickwandigeres Gefäß als etwa Kammer oder Schellow; - zu dickwandig, um ihre Rolle zu erfüllen. Die Verantwortung liegt hier nicht bei ihr: Sie hat eben nicht die wirkliche Eignung; sondern beim Regisseur. Schon über die Marie-Darstellerin in Düsseldorf heißt es in einer Kritik:

"Die leidende Marie ist (...) freilich zu 'gesund' besetzt (...)"

(Hermann Wanderscheck, Frankfurter Abendpost, 24.11.1958)

Und an anderer Stelle:

"Marie (...) strahlte zu wenig aus und blieb Puppe, eine unerlöste Erfindung des Denkens."

(Albert Schulze Vellinghausen, FAZ, 28.11.1958)

Wenn über Karin Remsing gesagt wird, sie sei ein zu dickwandiges Gefäß, dann ist damit gesagt, daß sie die Rolle nicht nur nicht erfüllt, sondern zwangsläufig falsch spielt. Sie ist nicht nur rein körperlich zu kräftig und 'gesund', sondern auch seelisch gewissermaßen zu stark. Die leidende, vergehende Figur, die sie als Marie zu spielen hätte, liegt ihr nicht, --- die eine robuste Wirtschafterin abgeben könnte.

- Käthe Gold wäre zu Staatstheaterzeiten vielleicht geeignet gewesen; später wohl Antje Weisgerber; sicherlich auch, wiederum später - und zu spät für Willi Schmidts Inszenierung -, Jutta Lampe. Es geht hier nicht um nachträgliche Besetzungsvorschläge, das wurde bereits anhand der JUDITH festgestellt, sondern darum, die Rolle der Marie zu kennzeichnen. Diese (Fehl-)Besetzung aber, die Willi Schmidt hier, zum zweiten Mal, vorgenommen hat, macht sichtbar, daß er weniger d a s S t ü c k CLAVIGO inszeniert hat als vielmehr d i e F i g u r dieses Namens. Insofern ist auch nur eingeschränkt richtig, wenn Günther Grack von der CLAVIGO-Aufführung schwärmt, die Inszenierung sei "von vollkommener Ausgewogenheit".

(Der Tagesspiegel, 20.11.1962)

Clavigo betont mehrfach die zwischen ihm und Marie bestehende Seelenverwandtschaft: nicht nur in der Beschwörungsszene im II. Akt, sondern auch, indirekt, in der Schlußszene. Hier zeigt sich Clavigo zutiefst aufgewühlt und angesprochen von der toten Marie; ruft mehrfach:

"Marie! Marie! nimm mich mit dir! nimm mich mit dir!"

Und wenig darauf:

"Sie ruft mir! sie ruft mir! Ich komme!"

Unterstützt wird diese Sehnsucht im zweiten Fall durch die Trauermusik. Clavigo dankt dann Beaumarchais, der ihn tödlich verletzt hat, dafür, daß er ihn mit Marie nun vermähle. ((Die späte Erfüllung des Wunsches, den Clavigo schon nach dem schmählichen Diktat der Erklärung äußerte; der dann im IV. Akt an Carlos scheiterte und nun gewissermaßen nachgeholt wird.)) Diese parallele Seelenentwicklung der beiden hätte man deutlicher machen können. ((Man könnte dann wohl auch von Seelen-Parallelität sprechen.)) - Man denkt während der Fernsehaufzeichnung gelegentlich daran, denn nicht nur Clavigo wird von seinem Freund Carlos von außen gelenkt wie eine Marionette, sondern

auch auf Marie wird von allen sie Umgebenden eingeredet; sogar der Gesandte läßt noch seinen Wunsch durchschimmern, die leidige Geschichte möchte doch bald mit einer Heirat enden.
Die Herzkrankheit der Marie glaubt man Karin Remsing n i c h t ; eine, zumindest scheinbar zartere Natur hätte sie aber geradezu zur Beherrschung ihrer Umgebung einsetzen können. Und selbst wenn man diese Möglichkeit zu weitgehend findet, macht sie doch klar, wie eine g l a u b h a f t physisch Kranke hätte agieren können. Es mag übertrieben sein, Willi Schmidt vorzuwerfen, er habe auch Karin Remsing als "Puppe" behandelt, die die meiste Zeit der Inszenierung im Sessel verbringen muß, fast selbst schon Teil des Möbels; vielleicht hängt dieser aus Düsseldorf stammende Ausdruck aber auch mit der Wirkung ihrer körperlichen wie seelischen Unerschütterbarkeit zusammen; es fehlt die drohende Gefahr der Implosion. - Diese Seelen-Doppelung hat Willi Schmidt n i c h t inszeniert. Der Stücktext, den man während der Szenen mit Marie hört, weil man durch das Spiel nicht überzeugt und gefesselt wird, gibt einem die Idee, daß es anders sein könnte. Auch den übrigen Stücktext h ö r t man zwar, aber so verwoben mit Spiel und Szenerie, daß man ihm nicht zuhört, als würde er sozusagen vor allem aufgesagt werden. Willi Schmidt hat mit CLAVIGO - es wird hier nochmals betont - vor allem die Geschichte der Figur des Clavigo inszeniert.

Walter Kaul beklagte sich in seiner Kritik darüber, Willi Schmidt habe seine Inszenierung "mit stummem Spiel, ja mit Pantomimen aus(ge)weitet". Ob das ein Hinweis darauf ist, daß ein solchartiges Inszenieren damals unüblich war, muß hier offen bleiben; es genügt der Hinweis, daß diese Praktik ((die Willi Schmidt auf O.E.Hasses Wunsch ja schon für MAJESTÄTEN angewendet hatte)) zumindest auffiel. "Wenn sich der Vorhang öffnet", so Günther Grack, "sieht man den Clavigo des Klaus Kammer eine ganze Weile über sein Manuskript gebeugt, sinnend, verbessernd, endlich den Schlußpunkt setzend. Ein strahlendes Lächeln hinüber zu Erich Schellows Carlos, dem gelassen wartenden Freund, ein Lächeln unverhohlener Befriedigung über das Geschriebene, bei aller Selbstgefälligkeit gleichwohl von bezwingendem Charme, und nun erst, nach diesem stummen, geduldig ausgespielten, dabei in jeder mimischen, gestischen Note erfüllten Präludium, fallen die ersten Worte : 'Das Blatt wird eine gute Wirkung tun...' Und während Carlos den Bogen überfliegt, vollendet Clavigo, entspannt und seiner selbst sicher den Raum durchmessend, den Satz : '...es muß alle Weiber bezaubern.' Schon hier ist klar, daß der junge Mann (...) niemals zu Marie Beaumarchais zurückkehren wird."

(Der Tagesspiegel, 20.11.1962)

So weit Gracks sehr genaue Beschreibung, die stimmt - und, was das Ende betrifft, doch nicht ganz stimmen wird. Aber sie macht das lange Ausspielen deutlich, das Willi Schmidt nicht nur hier eingesetzt hat. Es mag sich darin auch sein Wunsch nach einem theatralischen Gesamtkunstwerk ausdrücken, der mit IN DER STRAFKOLONIE nur unvollkommen erfüllt und noch dazu von der Kritik nicht übermäßig liebevoll entgegengenommen wurde. In der Fernsehfassung werden diese stummen Spielpassagen, verglichen mit Gracks Schilderung, kürzer gehalten; ein Anlaß zur Beschwerde könnte hier nicht aufkommen.
- Daß es 'um Weiber' geht, wird aber in der TV-Fassung gleich dadurch sichtbar gemacht, daß Carlos einmal zustimmend zu Clavigo hin von dem Blatt aufsieht, als Clavigo über die erwartete Wirkung des Blattes spricht. Das genügt: Als sei eine Verabredung getroffen worden. Clavigo schenkt sich indes eine Tasse ein - wodurch der kulinarische Charakter der Frauenbeziehungen untermalt wird. ((So wird Carlos etwas später auch seinem Freund eine Tasse reichen, wenn er ihn für die junge Witwe von gegenüber zu gewinnen sucht.)) Carlos spendet seinem Freund das erwartete Lob; aber damit gibt sich Clavigo nicht zufrieden; er hat ein höheres Ziel. Mit dem kurzen: "Laß mich!" legt Kammer-Clavigo das Blatt auf der Ecke seines Schreibtisches ab wie einen Zaubertrick, der seinen Zweck erfüllt hat; er eilt sozusagen gleich weiter zum nächsten. Er breitet seine Arme aus, lehnt sich halb auf den antiken Kopf und verkündet nun, worin sein weiteres Ziel bestehe:

"Ich muß unter dem Volke noch der Schöpfer des guten Geschmacks werden."

Carlos, der mit ihm Größtes vorhat, ist es dann aber selbst, der die Tragödie ins Rollen bringt. Denn er ist es, der Marie Beaumarchais überhaupt wieder ins Gespräch bringt. Seine Absicht war es zwar, Clavigo mit seiner jungen Witwe zu verkuppeln, um seinen Schriften wieder "ein jugendlicheres, blühenderes Ansehen" zu verschaffen und damit den beabsichtigten Karrieresprung zu unterstützen, aber er bereitet doch, ohne es wissen zu können, - Maries Bruder das Feld. - Denn Kammer blickt bei der Namensnennung auf wie jemand, der in einer ganz anderen Welt lebt und in dieser Welt plötzlich gestört wird. ((- So irritiert kuckt auch der eine Sohn im Hause der beiden alten Brooklyner Tanten in Frank Capras Film "Arsen und Spitzenhäubchen", USA 1941, der sich für den

Präsidenten Theodore Roosevelt hält, wenn er mit Dingen konfrontiert wird, die seiner Welt zuwider laufen oder sich nur mit Mühe in sie einfügen lassen; also: überrascht und besorgt gleichzeitig.)) - Walter Kaul monierte den Schuh, der dann von Clavigo zu Carlos geworfen wird. - Ein Requisit ist immer eine gefährliche Angelegenheit für eine Inszenierung: mitunter geschieht es, daß ein Requisit, das ins Spiel eingeführt wird, zum Hauptinteresse verkommt, während es doch allenfalls aufklärende oder illustrierende Wirkung haben dürfte. Der Zuschauer darf nicht das Gefühl bekommen, es drehe sich nur noch um ein beliebiges Requisit; nur noch die Weiterbewegung dieses Requisits werde inszeniert, nicht mehr das Stück. ((Diese Gefährdung einer Aufführung ist häufig zu beobachten.)) Willi Schmidt erliegt ihr jedoch nicht. Man ist skeptisch, wenn man den Schuh von Clavigo zu Carlos geworfen sieht, schon nahe dabei, die Inszenierung hier gleich mit zu verwerfen - aber es bleibt bei diesem e i n e n sich vordrängenden Requisiten-Einsatz. Clavigo wirft den Schuh bei den Worten: "(...) und warst du nicht der erste, meinem Entschluß Beifall zu geben, als ich mir vornahm, sie zu verlassen?" Carlos fängt den Schuh, der an einen Schnabelschuh erinnert oder an einen Schuh aus dem Serail, gelassen auf und setzt ihn, zum Anziehen bereit, vor sich auf den Boden. Als Clavigo wieder in ihn hineinschlüpfen will, kommt es zu einem kurzen, kumpeligen Gerangel mit den Beinen zwischen ihm und Carlos. Männerklüngel; Potenzgehabe; Männerverabredung. Der Schuh soll, das ist unschwer zu erraten, Marie verkörpern; es ist nicht gerade ein Autodafé, dem man beiwohnt, aber der Wurf zeigt die Art, wie mit Marie umgegangen wurde und noch werden wird; die Frau als Material, als Wurfgeschoß, als Gegenstand. Sieht man die Aufzeichnung mehrmals, meint man in Kammers Wurf auch eine kleine Aggression zu erkennen; als wenn er sagen wollte: 'Also beklag dich nicht!!'

Die Modernität der Aufführung, das wurde bereits gesagt, liegt wesentlich auch in der Sprechart. Hier ein Beispiel: Carlos ergeht sich darin, wie wenig ihn die Weiber bei seinen Angelegenheiten stören, er aber immer genügend von ihnen habe; Clavigo fällt indes in Gedanken an Marie. - Carlos hat zu sagen:

"Du bist nachdenkend, Clavigo?"

Genau genommen muß er es also f r a g e n . Schellow aber spricht es so: Den ersten Teil des Satzes als Feststellung, beinahe nur zu sich selbst; und den Namen fragt er nicht, sondern ruft ihn vorwurfsvoll aus: ----- C l a v i g o !!!
So, als würde jemand rufen: "Träum nicht!" Früh also wird Carlos als Regisseur Clavigos gezeigt. Wenn er seinem Freund dann ausmalt, er habe "die Hälfte seiner Eroberungen noch nicht gemacht", (er steht hinter ihm), rempelt er Clavigo etwas mit der Schulter an; offenbar eine gängige Geste. - ((- Gründgens rempelt so als Mephisto die Marthe Schwerdtlein an, Elisabeth Flickenschildt, als es darum geht, Faust mit Gretchen zu verkuppeln. -)) - Zumindest ermunternd also.

"(...) und wenn du Wort gehalten hättest, wär's gar Raserei gewesen."

Schellow legt, noch immer steht er hinter Kammer, seinem Freund die rechte Hand auf dessen linke Schulter; und Clavigo legt, zum Zeichen des Einverständnisses, seine rechte Hand dann auf die Hand des Carlos; (mit dem Blick und Augen-Spiel einer Diva). Ein Bund bleibt geschlossen.

Schellows Carlos hat auch einen mütterlichen Zug. Freilich liegen zwischen mütterlichem und diktatorischem Verhalten nicht allzu viele Stufen. Carlos bekommt die Hand des Clavigo aus dessen freien Stücken gereicht; sonst müßte man feststellen, daß auch Carlos sich immer wieder seines Schützlings und der dauernden Bereitschaft seines Schützlings zu versichern habe, was durchaus nicht abwegig wäre: dann wären all solche Versicherungen Ausdruck eines Kampfes um Macht, Treue, Lebensraum und -lust; ein Kampf, den der sich immer wieder Versichernde am Ende verlieren müßte, wie es im CLAVIGO dann auf ähnliche Weise der Fall sein wird. - Die Geste der Verbrüderung, Verbündung wird am Ende der Szene von Clavigo aus noch einmal bekräftigt:

"Wenn wir nicht für so viele Leute arbeiteten, wären wir so viel Leuten
nicht über den Kopf gewachsen."

- Das sagt Clavigo zu Carlos, der gerade gestöhnt hat, wie viel Schreibarbeit er noch für den Nachmittag habe. Kammer streckt ihm dabei mit bewußt eingesetztem Schwung und mit Freude an der Bewegung aus dem Sitzen die Hand entgegen, so als sollten seine und Carlos' Hand mehr wie zwei Kupplungshälften ineinandergehen. ((Willi Schmidt verabschiedete sich ebenso, wenn er gut gelaunt und zufrieden war; man könnte also fast so weit gehen zu behaupten, die Aussage des Clavigo sei von Willi Schmidt auch auf ihn und Klaus Kammer selbst im damaligen Berliner Theaterleben bezogen worden.))

Machen die weiteren Szenen den Eindruck, Carlos sei die treibende Kraft - und auch in der ersten Szene ist ja er es, der das Gespräch wieder auf Marie lenkte, wenn auch mit anderer Absicht, erweckt das Ende der Szene die gegenteilige Idee, als sei eigentlich Clavigo die treibende und wesentliche Kraft der Beziehung. Carlos ist d e m nach nur der Ratgeber, Helfer, Bremser, Korrekteur; gewissermaßen der Lenker eines Fahrzeugs, das sich immer wieder selbsttätig und überraschend in Bewegung setzt.

Der Schuh ist geworfen worden. Willi Schmidt hat sich aber noch eine treffendere Variante einfallen lassen, sichtbar zu machen, wie mit einer Frau, Marie, von den beiden umgegangen wird: Clavigo holt aus seiner Schreibtischschublade, Carlos ist schon gegangen, ein Bildchen Mariens hervor, scheint es erst hervorzukramen, und stellt es vor sich auf die Schreibtischkante; er betrachtet es eine Weile versonnen, - dann fegt er es - mit e i n e r Bewegung - zurück vom Tisch in die Schublade. Diese Geste nimmt das ganze Stück vorweg oder doch zumindest einen sehr großen Teil davon.

Diese Geste aber erinnert auch an eine Szene, die Willi Schmidt selbst als Kind erlebt hat. Und warum soll nicht auch ein Regisseur aus dem Fonds des eigenen Erlebens schöpften? - In seinem Essay "Die andere Wirklichkeit" berichtet er vom Hunger während des Ersten Weltkriegs: "Ein andermal sind wir, meine Mutter und ich, mit einem kleinen Böllerwagen zu einem Bauern bei Döbeln unterwegs. Es ist Winter, bitterkalt bei tiefem Schnee. Der Bauer hat einen kleinen Sohn, der mit uns am Tisch sitzt, als wir zu einem frugalen Mahl gebeten werden, das für uns Hohlwangige dennoch aus Delikatessen besteht, zum Beispiel aus Spinat mit Spiegelei. Dem bäurischen Knäblein schmeckt indes das Dargereichte nicht, deshalb fegt es mit einer kurzen Bewegung des Unterarms seinen gefüllten Blechteller vom Tisch. Diese Ungezogenheit beeindruckt mich tief, einmal wegen der Kühnheit (!) der Geste, die mir nie in den Sinn gekommen wäre, vor allem aber wegen der mit ihr verbundenen sinnlosen Verschwendung."

(WS, Von Elbflorenz nach Spreeathen ((d.i. Die andere Wirklichkeit)), a.a.O., 256 f.)

Hier an dieser Stelle im CLAVIGO klingen die Vergegenständlichung der Frau und das Kulinarische noch einmal zusammen und erweisen sich in dieser Unverstelltheit als das Männlich-Chauvinistische an sich. - So weit zum I. Akt, 1. Szene: Clavigos Wohnung.

- I. Akt, 2. Szene: Guilberts Wohnung: Den redlichen, glücklosen spanischen Liebhaber der Marie - nein, Liebhaber noch nicht, nur erst Sich-Bereit-Steller, spielt Jürgen Thormann. Thormann ist nie ein großer Schauspieler der Staatsbühnen gewesen, aber ein brauchbarer Typ; darüber hinaus hat er sich einen Namen als nicht nur markanter, sondern, bei einer eher tönenden Stimme, auch sehr melodischer und einfühlsamer Sprecher gemacht. Wie er beispielsweise den Eliot (gespielt von Michael Caine), das alter ego Woody Allens in dessen Film "Hannah und ihre Schwestern" (1986), sprach, ist unvergessen.

Thormanns Buenco und Marie haben gleich zu Anfang der Szene eine Annäherung, die wie eine Intimität wirkt, die vor anderen zu verstecken sei; eine innige, zarte Zweisamkeit, die nur ihnen zu gehören scheint. - Ein sonderbarer Moment, der vom Text nicht gedeckt ist. Willi Schmidt wollte hier möglicherweise andeuten, daß Marie nun schon auf dem Wege sei, sich wieder selbst neu zu verbinden - eine Verbindung, die dann durch das Erscheinen des Bruders und damit Clavigos nicht zum Zuge kommen kann. ((Hier wäre denn doch ein Ansatz von seelen-parallelem Inszenieren nachweisbar.))
Ihre erste Frage, die eigentlich ein Ablenkungsmanöver gegen Buenco bedeutet, der sich eingangs nach ihrem Gesundheitszustand erkundigte ((das ist von Willi Schmidt gestrichen worden!)), lautet:

"Daß unser Bruder nicht kommt! Es sind zwei Tage über die Zeit."

In dem Moment wird die Kamera, die erst von vorne rechts auf Maries Zimmer gerichtet war, aufgezogen, so daß ins Bild kommt: der Blick auf den Eingangsbereich hinter der spanischen Gitter-trennung und auf die Haustür. Das 'Wo bleibt er nur?!' wird also optisch gleich umgesetzt. - Es ist fraglich, wie weit die Kamera-Einstellungen auf Willi Schmidt zurückgehen; - im Abspann wird als Bildregisseur Heribert Wenk genannt. Die Kamera aber wird so geführt, daß sie alles Wichtige zeigt, als würde sie mit den Augen des optimalen Theaterzuschauers kucken, dem nichts entgeht.

Nun erst tritt Sophie auf, sie kommt aus der Ecke hinter dem 'Schornstein', in der Wirkung, als käme sie von draußen oder vom Telefon. Walter Kaul hatte Sibylle Gilles, deren Darstellerin, negativ kritisiert; zu unrecht: denn sie belebt diese kleine Rolle mit Anteilnahme in Gestik und Mimik. Man muß noch weiter gehen: Die zarte und auch zurückhaltende Fraulichkeit, die sie zeigt, ihre Anteilnahme und Fürsorge, ihr ständiges unaufdringliches Beteiligt-Sein, das alles strahlt noch veredelnd auf die

Darstellerin der Marie ab. - Heinz Ritter äußerte: "(...) hinterließ Karin Remsing den geringsten Eindruck - sie setzte die Töne allzu bewußt und unnatürlich auf. Sibylle Gilles dagegen formulierte den Charakter der leicht besorgten und getäuschten Bürgersfrau genau."

(Der Abend, 19.11.1962)

Auch Hermann Wanderscheck war angetan: "Sehr fein charakterisierte Sybille (sic) Gilles die Rolle der besorgten Sophie."

(Frankfurter Abendpost, 27.11.1962)

Wenn etwas später die Runde der Herren (Buenco, Guilbert, Beaumarchais) vollzählig ist, holt Guilbert, als Hausherr, für den frisch angekommenen Bruder einen Stuhl heran, stellt ihn im Raum rechts, im Vordergrund, vor dem Sekretär auf; Buenco, im Hause bereits vertraut, stellt seinen Stuhl selbst dazu; man berät. Auch daran zeigt sich noch einmal die wirtschaftlich beengte Lage, auch die Unsicherheit der Französinnen in der Fremde, die mehrfach, als wohlüberlegte Drohung oder Vorsicht im Stück, Gesprächsgegenstand ist. - Man hat nicht mehrere Funktionsräume, sondern dieser eine Raum muß viele Funktionen erfüllen.

- Das so hinzuschreiben, bedeutet fast, vergessen zu haben, daß es sich hier nicht um einen Film handelt, sondern um ein Bühnengeschehen und daß eine Bühne d e r Mehr- oder gar Allfunktionsraum schlechthin ist; es zeigt sich daran, wie stark es Willi Schmidt gelungen ist, seine 'andere' Wirklichkeit hineinzudrängen in die täglich-reale Wirklichkeit, daß hier der Bühnenraum durchaus als wirklicher Lebensraum gesehen werden kann. -

Es ist nun der II. Akt, wieder "Das Haus des Clavigo". Das Gesicht der Frau, die in die Kamera blickt, knickt plötzlich auf - es ist, es wurde schon gesagt - die Tapetentür. Indem nun das Gesicht verändert, aufgeknickt, man könnte sogar auch sagen, plastisch erscheint, wird nochmals klar gemacht: Clavigo wird Marie zerstören. Und: Wer durch eine Hintertür geht oder kommt, führt etwas im Schilde oder möchte ungesehen sein. Kammer macht deutlich, daß sich seine Welt plötzlich verändert hat: zwei Franzosen ließen sich melden. Er spielt den Schatten, der sich über seine Unbeschwertheit legte, mit. Die Stimme ist zurückgenommen, die Sprache jetzt etwas stockend, die Bewegungen zögernd. Clavigo erfährt von seinem Kammerdiener, daß die Fremden bereit seien. Auch hier wird noch einmal die Modernität der Inszenierung schön sichtbar: denn der Diener ist gekleidet, wie es für das ausgehende 18. Jahrhundert der Vorstellung entspricht. Wenn jetzt also alle anderen wesentlichen handelnden Figuren der Inszenierung vergleichsweise modern angezogen werden, hebt sich deren Modernheit gegen den alten, verwitterten Diener noch deutlicher hervor, der sozusagen eine Mozartkugel bleibt: historisches Gerümpel. ((Vergleichbar ließ Willi Schmidt den Affen äffischer erscheinen durch den Kontrast des erfundenen Akademiedieners.))

Das kann, m u ß aber nicht heißen, daß Willi Schmidt hier die Gleichung aufmacht 'Historisches = Gerümpel'; es würde immerhin dazu passen, daß er sich 1957 von Fehling lossagte - und nun dabei war, seine tiefsten und besten Inszenierungen abzuliefern; - man könnte sonst auch den gesteigerten Luxus des Clavigo erkennen wollen, der sich den Spaß macht, seine Diener im historischen Kostüm herumlaufen zu lassen. Denn das ist es ja auch noch einmal: der Diener wirkt kostümiert; Clavigo, Carlos, Beaumarchais, Buenco, Guilbert aber angezogen! ((Bei den Frauen ist dieser Unterschied kaum gegeben, auch wenn sich erkennen läßt, daß Willi Schmidt Marie und Sophie in Berlin fast ebenso angezogen hat wie schon in Düsseldorf; die Frauenkleider sind schlicht und weniger zeitgebunden.))

Beaumarchais und St. George, dessen Begleiter und Zeuge, treten mit Elan in den leeren Raum. Clavigo betritt von hinten, wieder durch die Tapetentür, den Raum - der Ausdruck wiederholt sich, - aber 'sein Zimmer' kann man hier nicht mehr recht sagen, es ist ein Empfangsraum geworden. In seiner Hand, mehr noch vor sich wie ein Schutzschild oder eine Monstranz trägt er einen Degen. Kammer spielt die Flucht nach vorne, den Mann, der, Übles erwartend, erst einmal betont gut gelaunt und voller Höflichkeit die Szene betritt, der hofft, mit dieser Raumverdrängung auch die Fremden abfinden zu können. - Zur Modernität von Willi Schmidts Inszenierung gehört auch der legere, um nicht zu sagen despektierliche Umgang mit dem Raum, den Möbeln, Requisiten. Man setzt sich leger, Clavigo schräg übers Sofa, die Beine auf dem Sofa übergeschlagen. Wenn er Beaumarchais und St. George einen Sitzplatz anbietet, dann mit der größten Nebensächlichkeit von der Welt; fast ebenso herablassend-arrogant wie elegant. - Erst also der würdevolle, möglichst verdrängende Auftritt; später so ungezwungen,

als kenne man sich schon geraume Zeit und würde Höflichkeit nur aufhalten.

Beaumarchais (Ranspach) und St. George (Rudolf Brandt) verständigen sich durch Blicke und Handzeichen, wenn sie, wie zu Anfang, getrennt, Beaumarchais links, dort wo Carlos sich sonst aufzuhalten pflegte, sein Partner rechts, stehen: zwei Geschäftsleute, die eine Verhandlung erfolgreich führen wollen. Clavigo sitzt zwischen beiden auf seinem Sofa. Er ist mehr Beaumarchais zugewendet, denn obwohl beide ihre Identität noch nicht angezeigt haben, ist doch er es, der das Gespräch führt. Kammer macht aber gerade zu St. George auffälligere, betont höflichere Gesten. Seinen Degen hält Kammer Beaumarchais entgegen wie das Kreuz der Inquisition, als sollte hier auch der Gegensatz Frankreich/Spanien demonstriert werden. Das fügt sich zum Text, denn gerade spricht Clavigo von den Schwierigkeiten, die einen Fremden, zudem noch bei Hofe, in Spanien erwarten.
Die Geschichte, die Beaumarchais von seinen Schwestern zu erzählen beginnt, wirkt erst wie ein schönes Märchen, da den beiden Mädchen der Erzählung eine große Erbschaft in Aussicht gestellt wird. Das wird ganz neidlos berichtet wie angehört. Clavigo lächelt, grinst fast, als er das hört, und legt seinen Degen hinter sich auf den Schreibtisch; es scheint nun, als würde er ihn nicht mehr brauchen.

- Ein Wort zu Dieter Ranspach: Er spielt, von der Gestik her, von der gut eingelernten Sprache her, klassisches Theater; man meint zu sehen, er habe eine gute Schule hinter sich. Dennoch wirkt auch er nicht altmodisch, sondern, wo nicht noch heute modern, doch zeitgemäß 1962. Der Unterschied zu Karin Remsing liegt darin, das macht es aus, daß er sich mit seinem Spiel nicht breit macht. Zudem ist bewundernswert, wie er seine langen Passagen sprechen kann, nicht nur ohne zu langweilen, sondern so, daß man beständig zuzuhören geneigt bleibt. Wenn Walter Kaul allerdings bemängelte, Ranspachs stimmliche Mittel hätten für Beaumarchais' 'exaltierte Racheschwüre' nicht ausgereicht, muß man dieser Beanstandung rechtgeben. Man muß das aber noch genauer fassen - oder die Fernsehaufzeichnung läßt das genauer erkennen, als die Bühne: der Mangel liegt nicht nur an Ranspach. Es ist vielmehr so, daß Willi Schmidt ihn falsch inszeniert hat: Gemeint ist die 2. Szene des IV. Aktes: In der 1. hat Carlos Clavigo zur nochmaligen Verstoßung Mariens überredet; bereits Maßnahmen eingeleitet - wie die Geheim-Unterkunft für Clavigo. -- Carlos: "Ich hab so ein paar Mauslöcher immer offen." ---
Die Maßnahme, die Carlos gegen Beaumarchais einleitet, von der erfährt der Leser oder Zuschauer in der nächsten Szene: Clavigo klagt Beaumarchais an, unter falschem Namen in sein Haus eingedrungen zu sein und ihn zu einer schimpflichen Erklärung gezwungen zu haben. So empörend das empfunden werden mag, hat doch hier Clavigo noch mildernd eingewirkt. Carlos sah Beaumarchais schon nach Indien verschifft - und ob das Galeere oder Straflager bedeutete, die Auswahl wäre in beiden Fällen wenig hoffnungsreich gewesen. - Im Stück heißt es:

"Beaumarchais wirft sich sprachlos in einen Sessel und läßt den Brief fallen."

Dort wird er von Sophie aufgehoben und den anderen (und dem Betrachter) vorgelesen. Beaumarchais soll jetzt aufspringen mit den Worten: "Er verrät uns!"

Dann sich an "die Stirn schlagend und auf die Brust":

"Hier! hier! es ist alles so dumpf, so tot vor meiner Seele (...) Ich sehe nichts, nichts! keinen Weg, keine Rettung!"

Darauf: "Er wirft sich in den Sessel."

Nachdem Sophie den Brief verlesen hat, springt er wieder auf, jetzt trotzig:

"Ja, sie sollen's! sie sollen's! sollen mich ins Gefängnis schleppen. Aber von seinem Leichname weg (...)"

Beaumarchais ist ja als Retter o d e r Rächer gekommen; wenn er zeitweilig fassungs- und sprachlos ist, dann deswegen, weil er sich überfordert sieht. - Willi Schmidt hat das etwas anders - und man muß sagen: zum Nachteil des Schauspielers inszeniert: Willi Schmidt läßt Ranspach, wie es bei Goethe gewünscht wird, auf einen Stuhl niedersinken; der Brief fällt aus seinen Händen. Willi Schmidt läßt Ranspach dann aber sitzen. Das Aufspringen bei den Worten: "Er verrät uns!", ist gestrichen.

Bei Goethe hat Beaumarchais immer wieder aus seiner Erschöpfung und auch Enttäuschung aus Verantwortungsgefühl emporzuschnellen; soll also gewissermaßen immer wieder reagieren wie ein

Schießhund. Das wird von Willi Schmidt gekappt. Möglich, daß diese Schießhund-Dynamik bei Ranspach etwas Lächerliches gehabt hätte. Das Schlagen an Stirn und Brust hätte man Ranspach aber ebenfalls ersparen sollen; das ist zu laut für ihn, zu umständlich; er vollführt es redlich, aber ein Spalt bleibt doch bestehen. Willi Schmidt läßt Ranspach dann nicht, dem Stück entgegen, bei: "Ja, sie sollen's!" aufspringen. Er soll, muß den Rachedrang von innen, im Sitzen, heraufpumpen. Das überfordert ihn. Nicht nur stimmlich, wie Walter Kaul richtig befand, sondern eher darstellerisch. Ranspach ist ein Bewegungsschauspieler: man hätte ihn aufspringen und im Zimmer hin und her gehen lassen müssen, zügigen Schrittes. So hätte er sich, in Bewegung, zur Rage hocharbeiten können, ohne Pumpen, sondern wie selbstverständlich aus der Bewegung heraus entwickelt. Willi Schmidt aber blockiert so Ranspach; läßt ihn erst aufspringen bei:

"Ach! der grimmige, entsetzliche Durst nach seinem Blute füllt mich ganz."

Willi Schmidt hat die Zäsur hier gesetzt, weil auch im Text da eine kleine Zäsur, ein Gedankenstrich zum vorhergehenden Satz gesetzt ist. Ranspach springt hier (endlich!) auf, stürzt auf Guilbert zu, als sei der Clavigos Stellvertreter, geht dann aber in die Knie. Ranspach hat - Guilbert ist beiseite getreten - vor einem Stuhl niederzuknien, Sophie hatte kurz davor auf diesem Stuhl, nahe dem Sessel ihrer Schwester, gesessen; ein religiöses Moment wird hier von Willi Schmidt durch das Niederknien angespielt, eine Form von Beten; denn Beaumarchais hat zu sagen:

"Dank sei dir, Gott im Himmel, daß du dem Menschen (...) Labsal sendest,
(...) Erquickung (...)"

Rache ist damit gemeint; der Bruder verengt sich auf den Rachegedanken, wird sozusagen die Rache selbst. - Und das kommt dann im V. Akt auch sehr schön heraus, indem Ranspach-Beaumarchais dann vor Begierde und Ungeduld kaum abwarten kann, auf Clavigo einzustechen, nachdem der sich gerade zum Duell bereitgestellt hat. - Hier aber, in dieser entscheidenden, aufbauenden Szene wird Ranspach Falsches abverlangt; er muß sich als Schauspieler verbiegen. Dieter Ranspach muß hier also, um mit Schelling zu sprechen und sofern seine beobachtete Gesetzmäßigkeit auch für einen Schauspieler Geltung hat, unoriginell spielen - und insofern unethisch; - was sich in der Inszenierung als Schwachpunkt, Schlacke, Unstimmiges niederschlägt.

Anders ist Willi Schmidt mit Dieter Ranspach der II. Akt, die große Bedrängungsszene bis hin zur erzwungenen Erklärung, gelungen: "Und dann hat Dieter Ranspach als Beaumarchais, der seiner Schwester Rache und Rückkehr oder zumindest Demütigung des Verräters gelobt hat, seine große Szene mit Klaus Kammer. Eine gute, vollgefüllte Viertelstunde dauert es, bis Beaumarchais Clavigo eingekreist hat. Wie von ungefähr, ganz beiläufig, ja gemütlich beginnt Ranspach seine Erzählung vom Elternhaus, den Schwestern und von dem erst guten, dann schlechten Geschick der beiden. Auf einmal hackt er staccato, aber immer noch ganz ruhig auf Clavigo ein, Hohn ist da immer untermischt mit Mitleid. (?) Wenn er dann im Angesicht der Bedienten Clavigos die Ehrenrettung für Marien und die Bekräftigung seiner Schufterei diktiert, hat das eine beklemmende Wucht, wobei Ranspach immer noch ganz behutsam ist, nie triumphiert, stets, auch im Spott, die Güte selbst ist. Eine Leistung, mit der Ranspach in die vorderste Reihe aufgerückt ist."

(19.11.62. ha 12.45)

Nur einmal, nach dem vermeintlichen Mitleid, wird von hier aus ein Fragezeichen gesetzt; denn es gibt nur einen Hauch von Sympathie, den Beaumarchais Clavigo zukommen läßt: Als Clavigo sich weigert, die Erklärung zu geben, empfängt er von Beaumarchais ein kurzes Lächeln des Verständnisses - was Clavigo sofort dazu nutzt, sich in den Hintergrund des Zimmers zurückzuziehen. - Ob er die Absicht hatte, durch die Tapetentür zu verschwinden, muß offen bleiben, sichtbar ist, daß Beaumarchais ihm diesen Weg abschneidet, ihn stellt.
Nicht ganz zugestimmt werden kann auch der Bewertung, Ranspach sei nach dieser Leistung "in die vorderste Reihe aufgerückt": Bei aller Sympathie und Anerkennung für ihn bleibt er doch hinter Schellow merkbar zurück; trotz aller Leistung; bildet ein Mittelglied zwischen dem Gespann Schellow - Kammer und den kleineren Figuren wie Kurt Buechelers Guilbert und Jürgen Thormanns Buenco; steht in einem Zwischenreich wie Sibylle Gilles als Schwester. Aber doch immerhin: nur sehr knapp dahinter. -----

Kammer indessen hat nicht das Faszinierend-Präzise (vor allem, aber nicht nur) der Sprache, wie auch das Exakt-Darstellerische, Gestische und Mimische Erich Schellows, sondern: etwas Genialisches. Man fragt

sich manchmal, an wen er einen erinnert, - kehrt aber jedesmal zu ihm zurück, weil er zwar warm und weich, aber letztlich unteilbar, unverwechselbar ist. Der anfangs geäußerte Vergleich mit einem arabischen Prinzen gibt schon einiges von seiner Ungreifbarkeit wieder, die Klaus Kammer hier in dieser Rolle kennzeichnet, an der dann auch Carlos scheitern wird. Beim Affen in EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE war dieser Eindruck des Genialischen leichter gewonnen - aber das hing mit der typisierten Rolle zusammen. Hier in CLAVIGO muß es der Schauspieler selbst erweisen, was gelingt. - Welch eine Veränderung auch zum Raskolnikoff! Da war Kammer noch ein junger, aufstrebender Schauspieler. Durch EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE ging er in die Theatergeschichte ein; im CLAVIGO ist er bereits ein arrivierter, reifer Schauspieler; dessen Reife auf gewisse Weise mit dem schnell hingeschriebenen Jugendstück kontrastiert, der in diese Inszenierung einen Grad von Melancholie mehr als Schwere; und Schwüle mehr als Hitze hineinbringt, etwas Umfassenderes, als es der Text der Rolle allein hergäbe; gerade das hat den Erfolg dieser Inszenierung mit bewirkt.

Beaumarchais berichtet nun weiter. Die erst so schöne Geschichte kehrt sich bald zur Anklage gegen Clavigo. Dem bleibt nichts zu sagen, aber zu hören; erst mit wachsender Teilnahme und weit geöffneten Augen, dann in sich gekehrt, mit gesenktem Blick vor sich hin. Bisweilen ist er gezwungen, sich nach hinten umzudrehen und über die rechte Schulter Beaumarchais zu entgegnen, der sich, bei aller sonstigen Höflichkeit, die Freiheit genommen hat, sich noch einen anderen Stuhl zu wählen: den mittleren, der schon etwas hinter der Linie des Sofas steht, - der Gegner Clavigo nun also schon im Rücken sitzt. Der nicht identifizierbare Kritiker, der auf seinem Manuskript vermerkt hat: "Nur für Herrn Karsch" , hatte das als Einkreisung bezeichnet; - man könnte das als einen militärischen Ausdruck auffassen. Eine Einkreisung, sollte man annehmen, sei aber auf mehrere Teilnehmer angewiesen, die den Einzukreisenden umgeben; mehrere um einen herum. ((Der Begriff der Einkreisung , das sei noch ergänzt, war bekannt geworden durch die politische Entwicklung Europas vor dem 1. Weltkrieg; von deutscher Seite aus wurde behauptet, das Land sei einer Einkreisung durch die anderen europäischen Mächte ausgesetzt gewesen; eine Erinnerung, die 1962 sicherlich noch gegenwärtig war; heute ist sie vergessen.)) - Beaumarchais jedoch agiert hier allein; e r bewegt sich im Raum um Clavigo herum und auf ihn zu, während aber sein Begleiter, St. George, immer als Mitarbeiter präsent ist; der behält zwar seinen Platz bei, aber er fängt doch immer die Bälle auf, die Beaumarchais ihm zuspielt; dazwischen sitzt Clavigo, wie ins Kreuzverhör genommen; auch wenn nur Beaumarchais spricht, ist er doch als Zuhörer und Beobachter anwesend, als Parteigänger auch. Und insofern ist es berechtigt, von Einkreisung zu sprechen, als sich Beaumarchais hier bei Willi Schmidt die Freiheit nimmt, sich um Clavigo herum zu bewegen, ihn zu bedrängen, ihn gewissernmaßen in die Zange zu nehmen, sich schließlich sogar in seinen Rücken zu begeben, ein optischer Eindruck von Umkreisung also durchaus inszeniert wurde. Denn das Zusammentreffen der drei Männer vollzieht sich in folgenden Stufen:

- Zuerst sieht man, wie sich Beaumarchais und St. George im Vordergrund von Clavigos Zimmer, unruhig dabei auf- und abgehend, besprechen.

- Nun tritt Clavigo von hinten durch die Tapetentür ein, den Degen, eigentlich eher ein Schwert, vor sich präsentierend wie eine Monstranz.

- Clavigo kommt nach vorne, man wechselt Worte und Floskeln der Begrüßung, gleichzeitig ein gegenseitiges höfliches Abtasten. Alle drei stehen dabei. Links Beaumarchais, in der Mitte, fast in Berührung mit dem Sofa, Clavigo, schließlich rechts St. George.

- Hier gibt es sogar eine kleine Beobachtung zu machen: Beaumarchais, so sieht es in der Inszenierung aus, scheint sich am Anfang fast mit Clavigo zu verstehen, so daß nun St. George Beaumarchais ein kurzes Zeichen mit seiner Hand macht, als sei dieser in Gefahr gewesen, seinen Auftrag zu vergessen, was zweifellos seiner Funktion im Stück widerspricht.

- Beaumarchais wechselt daraufhin zu St.George hinüber. "Eine Gesellschaft gelehrter und würdiger Männer hat mir den Auftrag gegeben (...)", sind seine ersten Worte von dort.

- Clavigo ist erleichtert; er geht auf diese Einleitung, auf diese Finte nur allzu gerne ein. Deshalb legt er den nun überflüssigen Degen weg hinter sich aufs Sofa, geht um den Schreibtisch herum, nimmt zur Illustration seiner Worte ein Exemplar seiner Zeitung und kommt damit wieder nach vorne zwischen die beiden Besucher.

- Clavigo fragt nun nach dem näheren Grund des Besuches. Beaumarchais wechselt, während er noch

gefragt wird, hinter dem Rücken Clavigos zurück auf die linke Seite.

- Clavigo hat sich gesetzt, hat es sich sichtlich auf dem Sofa bequem gemacht und lädt auch Beaumarchais und St.George ein, sich zu setzen.

- Das geschieht; und Beaumarchais beginnt auch sogleich mit seiner Erzählung.

- Clavigo hört erst amüsiert, dann zunehmend betroffen zu.

- Bei den Worten: "(...) genug, ermuntert durch die Hoffnung (.....) einen Heiratsvorschlag zu tun. (.....)", ist Beaumarchais-Ranspach aufgestanden und geht auf Clavigo, der nun sozusagen unter ihm sitzt, zu, redet wirkungsvoll auf ihn ein. Willi Schmidt läßt Ranspach eine ganze Weile so auf den Clavigo einreden, erst nachdem seine neue Zeitung "unter einem vielversprechenden Titel" erschienen ist, setzt sich dann Ranspach-Beaumarchais wieder auf seinen zuvor innegehabten Platz, den ersten Stuhl vorne links, auf Seiten der Lamellentüren.

- Die Erzählung, die sich allmählich zur entlarvenden Anklage weiterentwickelt, wird auf diese Weise von Willi Schmidt gegliedert. "Endlich (...) erscheint das Amt - und er verschwindet." Mit diesen Worten ist Beaumarchais wieder aufgesprungen, auf Clavigo zu und redet nun wieder in größter Nähe auf ihn ein. Klaus Kammer-Clavigo sitzt längst nicht mehr bequem auf dem Sofa, sondern nach vorne gewendet, den Blick schuldvoll zu Boden gesenkt.

- Als Beaumarchais nun darauf zu sprechen kommt, daß und wie Clavigo seinen Schwestern auch noch drohte, als sie wagten, ihn an sein Heiratsversprechen zu erinnern, da greift sich Ranspach als Beaumarchais nun den zweiten Stuhl in der Reihe, rückt ihn sich zurecht, sitzt damit nun im Rücken von Clavigo.

- Noch ein letztes Mal läßt ihn Willi Schmidt mit den Worten: "(...) und der Verräter - bist du!" aufspringen und auf Clavigo zugehen, sich nun sogar mit der Linken auf den Schreibtisch stützen und ganz nah und herabgebeugt auf Clavigo einsprechen.

- Clavigo räumt auf dringende Nachfrage ein, daß Marie ihm keinerlei Anlaß zu seinem treulosen Verhalten gegeben habe; Beaumarchais hat sein erstes Ziel erreicht; Saint George kann nun von ihm weggeschickt werden.

Willi Schmidt hat über Klaus Kammers Clavigo-Darstellung gesagt: "Den diffizilen Part der Titelrolle zu spielen, hieß für Klaus Kammer, Verzicht zu leisten auf alle Aktivität, die bisher seine Rollen bestimmt hatte. Er, der so oft den Ablauf eines Stückes beherrscht hatte, mußte sich zur Passivität erziehen, sich aus der Hand geben und sein Schicksal von seiner Umgebung bestimmen lassen. Aber (...) Was er dem Zuhören an Nuancierungen abgewann, etwa bei dem folternden Diktat des Beaumarchais, war es nicht dazu angetan, den Charakter Clavigos deutlicher vor Augen zu führen, als alles Agieren es vermocht hätte? (...)
Eine neue Dimension schien er in dieser Rolle für sich erschlossen zu haben: die Stille, das Schweigen, die Ratlosigkeit, den Verzicht, Negativformen gleichsam des Ausdrucks, deren Entdeckung er nach so viel Gespanntheit und motorischer Geistesgegenwart, die bisher seine Figuren bestimmt hatten, mit Erstaunen vor sich selbst wahrnahm. Es schien also möglich, sich in eine Rolle fallenzulassen, sich ihr anheimzugeben, ohne daß man zugleich diesem verzehrenden Kräfteverschleiß unterlag, dem so schwer zu entgehen war."

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 32 f.)

Diese Erklärung Willi Schmidts liest sich beinahe wie eine Charakterisierung des Clavigo selbst. Es war insofern wohl gut, daß Willi Schmidt drei Spielzeiten brauchte, um Barlog von diesem Stück zu überzeugen; denn zwei oder drei Jahre früher hätte Kammer den Clavigo nie so reif und bedeutungsvoll spielen können; und in dem "reif" steckt in seinem Fall nicht zufällig schon eine Endzeitsahnung. - Hier, während der Erzählungs-Anklage des Beaumarchais, kann Kammer zuerst diese reiche Nuancierung im Zuhören sichtbar werden lassen. - Die Erzählung endet mit den Worten:

"(...) und der Verräter - bist du!"

Das höfliche "Sie", das sonst, vorher und auch wieder danach, verwendet wird, ändert sich hier zum "du!". Das ist kein Zeichen von Vertrautheit, - sondern von Ehrlosigkeit.

Clavigo hat darauf einen Satz zu antworten, der nicht gelingt:

"Hören Sie mich, mein Herr - Ich bin - Ich habe - Ich zweifle nicht - "

Goethe hat diese Technik der stockenden, wie zerhackten Sprache später in der "Iphigenie" wieder angewandt, um zu ein Klaffen zwischen Grundehrlichkeit und versuchtem Betrug zu zeigen. (Vers 1889.)

Das Verhör, zu dem die Anklage wird, ist beendet. Clavigo, der zusammengesunken auf dem Sofa saß, wurde zuletzt stark von beiden Herren bedrängt, bis zur physischen Annäherung, dem Sich-Über-Ihn-Beugen und Von-Oben-Auf-Ihn-Einsprechen. Clavigo bekennt dann sehr schnell die Unschuld Mariens; darauf wird St. George von Beaumarchais bereits entlassen. - Als Clavigo deren kurzes Zwiegespräch zur Flucht nutzen will, er ist schon an der rechten, dunklen, verzierten Seitentür - durch sie will er das Haus verlassen, während St. George durch die hintere Lamellentür links ging - wird er doch noch von Beaumarchais zurückgerufen. Clavigo hat sich indessen an den Paravent mit der Büste zurückgezogen wie ein Tier, dem Unangenehmes bevorsteht; in die Tiefe seines Baus oder seiner Höhle hinein. Diese Bewegung wiederholt sich, als Beaumarchais Clavigo mit der Erklärung konfrontiert. Auch hier verstellt Beaumarchais Clavigo den Weg, heftet sich an ihn, als wollte er gleich die von ihm vorgebrachte Alternative zur Erklärung demonstrieren, nämlich ab sofort ohne Unterlaß bei ihm zu verweilen. ---
Beaumarchais geht zum Schreibtisch zurück, ergreift eine dort stehende Klingel, läutet und äußert zufrieden, da er nun meint, erreicht zu haben, was ihm vorschwebte:

"Unterdessen das Frühstück!"

Der Diener trägt ein kleines Tablett herein, schenkt ein, Ranspach nimmt sich die Tasse herunter und wendet sich nach der Galerie. Jetzt ist zu sehen, daß nicht nur die Lamellentüren sichtdurchlässig, transparent sind, sondern vor allem auch die Wandstücke zwischen diesen drei Türpaaren, so daß man Ranspach in der Galerie auf- und abgehen sehen kann. ((Das ist hier auch der Vorzug der Fernsehaufzeichnung, da die Kamera andere Standorte einnehmen kann, als sie dem Auge der Theaterzuschauer sonst möglich sind.)) Kammer-Clavigo steht an der Büste. Seine Hände vor seiner Brust, als wollten sie etwas greifen, zittern sichtbar. Die Stimme ist bemüht. - Im Stück heißt dann die Anweisung Goethes:

"Er greift nach dem Degen auf dem Tische."

Der Kommentar der Hamburger Ausgabe sagt dazu: 'Mit Selbstmordabsicht'. - Erst einen Moment nachher komme auch die Möglichkeit des Mordes in Betracht.

(Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, a.a.O., 572, ganz oben)

Willi Schmidt hat es anders gelesen - und keineswegs ist seine Lesart als unzuständig von der Hand zu weisen. - Er läßt nur die Mord-Möglichkeit spielen: vollzieht hier aber einen wesentlichen Konnotationswechsel. -- Der Text der Szene lautet:

"'Er greift nach dem Degen auf dem Tische.':
Ha! Kurz und gut! –
'Er läßt ihn liegen.' -:
Und da wäre kein Weg, kein Mittel, als Tod - oder Mord, abscheulicher Mord! -
Das unglückliche Mädchen ihres letzten Trostes, ihres einzigen Beistandes zu berauben,
ihres Bruders!"

Solange Clavigo nur den Gegner sieht, den ihn heftig bedrängenden Beaumarchais, ist es für ihn Notwehr, also: Tod. - Da er aber ein schwankender Mensch ist, vielleicht nur ein Mensch, der zu viel Skrupel hat, zu viel Phantasie, um gnadenlos zu sein, denkt sich Kammer-Clavigo gleich in die Situation der anderen Seite hinein - und plötzlich wird sein möglicher Anschlag zu: Mord. - Bei Goethe fällt diese Entscheidung schneller, denn es heißt:

"Er läßt ihn ((den Degen)) liegen."

Willi Schmidt hat das sehr gut ausspielen lassen: Kammer hat den Degen ergriffen und gezogen und geht hastig immer innen, in seinem Zimmer, genau an den Türen zur Galerie entlang, immer auf der Höhe des Beaumarchais', so als wollte er gleich überraschend auf ihn ausfallen. Er sinkt dann erschöpft, nun plötzlich in Erinnerung an Marie, auf das Sofa. - Er ist in sich zusammengesackt, bis allmählich der rettende Gedanke in ihm aufkeimt, Marie wieder für sich gewinnen zu können! Nun ist er schnell aufgesprungen und ruft ungeduldig nach Beaumarchais; aber er muß noch rasch den Degen (jetzt erst) auf den Schreibtisch zurücklegen, den er noch in der Hand hatte. - Auch hier wird wieder das Zerrissene, wohl auch Doppelt-Fähige des Clavigo sichtbar.

Ranspach-Beaumarchais ist von der neuen Idee Clavigos wenig angetan. Er setzt die Tasse, wieder am Schreibtisch, verärgert über diese nicht vorhergesehene Variante und Wendung hart auf. Sein Gesicht zeigt einen mißgestimmten, fast schmollenden Ausdruck, als dämmere ihm, daß er sich insgesamt verrechnen werde. - Beaumarchais verlangt dann aber (wenigstens), daß Clavigos sämtliche Diener während des schmachvollen Diktats der Erklärung Zeuge des Geschehens werden sollen. Clavigo ist damit begreiflicherweise wenig glücklich. Er hält, bereits hinter dem Schreibtisch sitzend, schon die Feder in den Händen, aber er wedelt mit ihr hin und her, als wolle er auf diese Weise seinen Gegner auch noch geneigt stimmen.
Die Diener haben sich schon in der Galerie versammelt. Aber erst bei den Worten:

"(...) Heiratsversprechungen betrogen habe."

- öffnet Ranspach weit die Lammelentüren; sorgfältig; eine nach der andern; von hinten nach vorne, seine Macht auskostend. Kammer-Clavigo ist irritiert. S o will er sich vor seinen Dienern nicht gedemütigt zeigen. Er weicht auch hier wieder; steht auf; geht nach vorne rechts (nahe der Rampe) zu seinem Schreibpult; tritt dahinter, schreibt hier - mit größerer Distanz - und stehend, nicht mehr sitzend, so daß auf ihn herabgeschaut werden kann - weiter. Bei besonders heiklen Worten oder Begriffen kommt es zu einem längern Blickwechsel zwischen Kammer und Ranspach-Beaumarchais; so nach dem Wort "Meineid"; bevor Clavigo tatsächlich weiterschreibt. - Nach diesem Vorwurf setzt sich Beaumarchais, selbstsicher geworden, mitten auf das Sofa; während er sonst diktierend durchs Zimmer schreitet oder penetrant neben Clavigo-Kammer ganz unweit des Schreibstehpultes sich hinpflanzt.

- Clavigo hat zweimal, da sitzt er noch einigermaßen komfortabel am Schreibtisch, das letzte diktierte Wort zu wiederholen, um damit anzuzeigen, daß weiterdiktiert werden kann. Ein drittes Mal taucht dieses Mittel - es ist ja auch ein theatralisches Mittel, das Diktat nicht zum Monolog werden zu lassen, - auf, nachdem der Betrugsvorwurf vor den Ohren der Dienerschaft ausgesprochen wurde und nachdem Clavigo sich hinter das Stehpult zurückgezogen hat. - Willi Schmidt läßt hier Kammer das in Nuancen besonders dringlich und lebensnah ausspielen:

- Beaumarchais läßt Clavigo einen Augenblick warten.

- Kammer muß jetzt wie ein schäbiger Diener, der mit der Arbeit fertig werden will, 'seinem Herrn' suggerierende Zeichen geben: Wie ein Schuhputzer, der mit seiner Bürste der Einfachheit halber an seinen Kastensitz klopft, damit der Kunde den Fuß wechsle, taucht Kammer mehrmals ungeduldig seine Feder ins Fäßchen. Da das allein nicht hilft, schabt er ebenso gereizt wie devot mit den Füßen. - Aber auch das hat noch nicht geholfen, und so muß Clavigo sich ein drittes Mal dazu herablassen, das letzte diktierte Wort betont zu wiederholen.

- Beaumarchais diktiert nun, um seine Nachlässigkeit auszugleichen, etwas zu viel auf einmal.

- Kammer - sozusagen schon ganz subalterner Schreiber geworden - hebt ebenso gewichtig wie abwehrend die Hand.

Willi Schmidt hat die Demütigung Clavigos durch Beaumarchais stufenartig ansteigen lassen:

- Zunächst das Aufziehen der Diener, dann das Öffnen der Saaltüren; - jetzt, als zu beurkunden ist, Clavigo habe "dieses tugendhafte Frauenzimmer (...) öffentlich (...) erniedrigt", reißt Ranspach die vorderste Tür noch einmal ganz weit auf, damit auch ja nichts den Ohren der Diener entgehe.

- Beaumarchais hat, wie der unidentifizierbare Kritiker beobachtete, diese letzten Worte abgehackt, gedehnt, staccato gesprochen.

- Als er zudem noch, da steckt schon etwas von Sadismus und dem Auskosten des Triumphes über seinen Gegner darin, den Türflügel ja weit öffnet, blickt ihn Kammer-Clavigo ungläubig-flehend an; ausgeliefert.

- Das dürfte er - dem Stück nach - genau genommen nicht sein. ((Dazu noch später.))

Im Text heißt es jetzt:

"'Clavigo hält inne.'"

Willi Schmidt läßt Klaus Kammer eilig zum Schreibtisch zurückgehen und sich dort eine Tasse einschenken, aber sie nicht trinken.

- Die tiefste Erniedrigung Clavigos hat Willi Schmidt hier dadurch inszeniert, daß selbst seine Diener inzwischen von ihm abgefallen sind, sich jetzt verhalten, als seien sie Beaumarchais' Untergebene, ja, seine Polizeitruppe. Denn als sich Clavigo frei und zügig zum Schreibtisch bewegt, tritt der erste Diener, dort, wo gerade Beaumarchais die Tür weiter geöffnet hatte, vor, um mit seinem Körper die Fluchtmöglichkeit s e i n e s Herrn (!) zu versperren.

- Den Rest des Diktats führt Clavigo nur noch weinerlich am Stehpult durch. Als er meint, fertig zu sein, wirft er mißmutig seine Feder nach hinten weg, ohne sich umzudrehen, wie ein Pferd, das ausschlägt.

- Aber es nützt ihm nichts. Beaumarchais ist unnachgiebig; nimmt vom Schreibtisch eine neue Feder, taucht sie mehrmals tief in das Tintenfäßchen auf dem Stehpult und reicht sie Clavigo.

- Zerknirscht schreibt Clavigo-Kammer die Erklärung zuende.

- Danach vertreibt er schnell die Diener, deren Lachen man im Abgehen hört, und schließt rasch die Türen.

So spannend diese Szene von Willi Schmidt inszeniert ist, fragt sich jedoch, ob er da ganz dem Stück gerecht geworden ist. Willi Schmidt läßt Clavigo also tief stürzen, läßt ihn die Schmach ungehemmt erleben und fühlen; führt einen wehrlosen Ausgelieferten vor:
– Clavigo schreibt diese Erklärung, bei Goethe, aber nicht bedingungslos! Die Bedingung, die er Beaumarchais abhandelt, zuvor abhandelt!, besteht in der ganz wesentlichen Chance, von Beaumarchais' Schwester Vergebung zu erhalten.
– Erst d a n a c h , also im Fall des Mißerfolges, soll die Erklärung verwendet werden dürfen.
Es handelt sich also um einen wesentlichen Aufschub. Marie ist der schwache Punkt in der Rechnung des Bruders - und der starke Posten in Clavigos Kalkül. - Willi Schmidt zeigt Clavigo dagegen, wenn auch grandios, überfahren und als wehrloses Opfer; unterschlägt dessen Kalkül. - "Ein Hofmann sollte keine Meuchelmörder im Solde haben?", stellt in einer eher rhetorischen Frage bald darauf Guilbert gegenüber dem treuherzigen Buenco fest. (III. Akt.) Diese höfisch-intrigante Seite unterschlägt hier Willi Schmidt. Peter Fischer hatte gesagt: "Vielleicht war Willi Schmidt, so weit ich ihn beurteilen kann, ein bißchen immer auf der Seite der Guten."

(Gespräch mit WM am 23.2.1997)

Oder sieht Willi Schmidt bei Clavigo hier mehr Gefühl als Kalkül? Daß er, ähnlich wie Homburg, ein Gefühl von Marie mehr hat, als daß er ihr Nachgeben schon einrechnete?

Willi Schmidt hat diese Erklärungs-Szene mit höchst realistischen Details gekonnt inszeniert; er zeigt den Werther, den genialischen, aber weichen, von außen bestimmbaren Menschen; Willi Schmidt verkettet hier schon das Ende des Stücks, das sonst womöglich in seiner Unwahrscheinlichkeit etwa opernhaft wirken könnte; legt schon hier für die Endszene den Grund, indem er den fast Nur-von-außen-Bestimmbaren zeigt, das dauerhafte Opfer, das sich erst am Ende durch sein leibhaftiges Bekenntnis zu Marie – und das heißt: durch auch seinen Tod – aus dieser Rolle befreien kann, sich emanzipiert, indem er sich a l l e n entzieht.

Ein anders angelegter Clavigo hätte das Diktat, selbst die dann weniger beschämende als nur lästige

Zeugenschaft der Diener, mit der Option auf Mariens Vergebung in der Tasche über sich ergehen lassen. Diese Option hätte ihn über jeden Abgrund getragen; umso mehr, als davon auszugehen war, daß er Marie so gut kennengelernt hatte, daß ihm ihre Vergebung wahrscheinlich sein mußte.
Wenn Clavigo jetzt nach der Erklärung erschöpft auf sein Sofa sich niedergelassen hat, wird die Kamera so gerichtet, daß ihm nun die Frau, durch deren Gesicht die Tapetentür geht, über die Schulter blickt: als habe nun s i e gesiegt. - Der Monolog des Clavigo ist nur dreieinhalb Zeilen lang. In den Anmerkungen wird die Vermutung geäußert, der Text sei hier nicht vollständig überliefert (HA, 570); die Inszenierung tut nichts, diesen Eindruck zu ändern.
Carlos tritt auf: er hat einen Hut auf dem Kopf, der als spanisch anzusprechen ist: ein bißchen höher als ein damals, 1962, noch üblicher Herrenhut, aber konisch zulaufend, jedoch nicht spitz endend, sondern flach; er erinnert an den Hut Philipps II., der aber wohl noch etwas höher war; aber das Spanische ist hier ganz deutlich. Der Hut hat auch ein langes Kinnband, so lang, daß es Schellow bis auf die Brust herabhängt. Später, im IV. Akt, wird auch Buenco einen solchen Hut tragen und sich somit als Parallelfigur zu Carlos ausweisen. Das ist gut eingerichtet von Schmidt, führt das Stück produktiv und klärend weiter, denn Buencos Funktion ist ebenfalls die eines Ratgebers. - Im Kommentar der Hamburger Ausgabe, der hier schon zitiert wurde, heißt es, es fehle "an der Bedeutungsfülle sich entsprechender Bilder". Das bezieht sich auf die Sprache des Stückes. Es bedeutet aber auch eine Klärung und Übersicht schaffende Gliederung des Stückes, wenn eine solche Entsprechung im Optischen gegeben wird. -

Clavigo war nicht nur vor Beaumarchais ausgewichen, er flieht jetzt auch vor Carlos. Er weiß, welche Vorwürfe ihn erwarten. Clavigo ist, im wahren Sinn des Wortes, nicht standhaft. - Darin liegt an sich schon jedes Scheitern von Carlos' Plänen. Clavigo ist ergreifbar von a l l e n Seiten - und ebenso unzuverlässig. Nur s o kann er s i c h s e l b s t treu bleiben. Er ergreift die Flucht, weil er wehrlos ist - j e d e m stärkeren, begründeten Ansturm gegenüber.

Clavigo widerspricht:

"Nein, Carlos! Die Sache steht anders, als du denkst."

Kammer steckt sein Taschentuch, mit dem er sich noch kurz zuvor die Stirn getrocknet hatte, nun ein; aber nicht in eine Seiten- oder vordere Tasche, sondern nach innen in die Brusttasche seines Jacketts; sorgsam, bedacht. Hier wäre zu fragen, wie gut dieser Einfall ist. Er fällt auf. Er soll sagen: 'Marie liegt ihm am Herzen'. - Es wird deutlich schon in dieser Auseinandersetzung, daß Marie für Clavigo jetzt und hier eine Entzugsmöglichkeit gegen Carlos bedeutet.

Clavigo hat einiges über sich ergehen zu lassen. Er wird mit dem tölpelhaften Landjunker einer Theaterkomödie verglichen. Um den Stoß noch zu erhöhen, gibt ihm Carlos noch einen kräftigen Schlag mit seinem Stockdegen dazu. Doch Clavigo entzieht sich wieder; - schneller, als man es hätte nach seiner Erschöpfung erwarten können; fast wie die raschen Wechselbäder eines Manisch-Depressiven.

"Da macht wieder jemand einmal einen dummen Streich",

sind die letzten Worte des Carlos, der Clavigo nachgeschaut hat. Hier kommt es nun zu der ((von Walter Kaul noch gebilligten)) Aktion mit dem Stockdegen. Laut Kaul hat hier Schellow die Gefährlichkeit des Carlos mit dem Stockdegen zu "plakatieren"; das geschieht, indem Schellow seinen Degen - da erst merkt man, daß es ein Degen ist, vorher hatte man es nur für einen eleganten Stock gehalten - einmal kurz auf- und zuzieht. Hier kann man von einem sehr guten Regie-Einfall sprechen, der eine Anschauung liefert, die den Text nicht vergewaltigt, sondern weiterführt. Ob er allerdings die Gefährlichkeit des Carlos unterstreicht oder vielmehr seine Entschlossenheit, darüber mag man sich natürlich streiten. -

Im IV. Akt wird Clavigo rückblickend über seine Wiederbegegnung mit Marie ((im III. Akt)) zu Carlos sagen:

"Mein Freund, mein Bruder, ich bin in einer schrecklichen Lage. (...) Ich erschrak, als ich Marien wieder sah! Wie entstellt sie ist, - wie bleich, abgezehrt! (...) im ersten Taumel flog ihr mein Herz entgegen - und ach! - da der vorüber war - Mitleiden - innige, tiefe Erbarmung flößte sie mir ein: aber Liebe - sieh! Es war, als wenn mir in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes übern Nacken führe. Ich strebte, munter zu sein, wieder vor denen Menschen, die mich umgaben, den Glücklichen zu spielen - es war alles vorbei, alles so steif, so ängstlich.
Wären sie weniger außer sich gewesen, sie müßten's gemerkt haben."

Diese Schilderung des Clavigo entspricht nicht ganz der Szene im Buch, dem III. Akt. Aber in mancher Hinsicht kann sie doch als Regie-Anweisung für diese Szene betrachtet werden. Was im III. Akt und auch in Willi Schmidts Inszenierung fehlt, ist jeglicher Todesschauer. Einen solchen stellt Klaus Kammer nicht dar, einen solchen zwingt er sich nicht, zu überwinden, zu überspielen.

Clavigo sagt, er habe den Glücklichen nur g e s p i e l t : das trifft (auch im Stücktext) erst für das Ende der Szene zu; n a c h d e m Clavigo durch Marie die Verzeihung erhalten hat. Das 'Spiel' dient wohl auch dazu, Beaumarchais, der verspätet auf die Szene kommt, noch zu gewinnen. Es stimmt auch - jedenfalls für diese Szene - nicht, daß Clavigo unfähig wäre, sich äußeren Bedrängnissen gegenüber zu verhalten. Er kämpft hier, wie ein Löwe - mag zu pathetisch klingen, aber doch, als ginge es um Leben und Tod, um seine Wiederaufnahme in den Kreis der Beaumarchais, um seine Wiederaufnahme bei Marie. Das ist jedenfalls die kluge Richtung und Reihenfolge, die Willi Schmidt in seiner Inszenierung aufgebaut hat.
Die Ankunft Clavigos und der Zweck seines Besuches werden anfangs im III. Akt bereits durch Sophie vorbereitet. Mit ihr hat Clavigo schon gesprochen, und sie ist jetzt dabei, auf ihre Schwester einzuwirken, daß - auch sie - ihn wieder aufnehmen möge. - Nur Buenco spricht sich dagegen aus. Jürgen Thormann spielt diese Nebenrolle nicht bläßlich, sondern, wie es bei Walter Kaul treffend heißt, in 'diszipliniert schwelender Antipathie'. ((Man könnte das auch als zum Spanischen passend bezeichnen.))

Den ersten Wortwechsel mit Clavigo hat Willi Schmidt gestrichen. Marie hat hier einen Schrei zu tun und ihrer Schwester in die Arme zu fallen; Ausdruck des Schreckens, ihren ehemaligen Geliebten wieder vor Augen zu haben. Dabei sind die Wünsche ihrer Familie längst geäußert worden: nämlich Clavigos Absicht zu entsprechen, vor allem im Hinblick auf seine Stellung, also seine vermutete Macht. Hier fallen denn auch die Worte über den Hofmann, der sehr wahrscheinlich doch wohl auch Mörder in seinem Solde habe! Es wurde also bereits entsprechender Druck auf Marie ausgeübt, die die nachfolgende Szene mit Clavigo fast zu einem unnötigen Luxus macht. Clavigo dringt hier gleich und rasch in die Mitte des Raums vor, beginnt sogleich mit seinem Monolog, der mit den Worten anfängt:

"Ja, sie ist's! Sie ist's!"

Dieser Monolog könnte nun in seiner Gänze nur an Marie gerichtet sein; Clavigo permanent auf sie einwirken, bis er seine Verzeihung erhält. Willi Schmidt aber hat aus diesem Monolog gewissermaßen einen Dialog zwischen Clavigo und allen anderen der Familie - Buenco eingerechnet - gestaltet. Das macht seine Inszenierung so lebendig und lebenswahrscheinlich; denn daß in manchen Begegnungen des 'normalen' Lebens, so scheint es, Regie geführt wird, ebenso wie man auch selbst sich überlegen mag, sich am günstigsten so und so zu verhalten, ist eine häufige Erfahrung oder Beobachtung; der gute Regisseur ist hier also tatsächlich so etwas wie ein Stellvertreter Gottes, in ihm ist die Scheidung von Gott und Mensch tatsächlich zu Irrelevanz herabgesunken, wie Horkheimer und Adorno es ausgedrückt haben.

(Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 15)

Clavigo arbeitet sich langsam an Marie, man könnte wohl auch sagen: an sein Opfer, heran; aber das Opferbild schimmert nur schwach durch; zunächst ist er es, der für sich selbst kämpft. - Denn der erste Passus geht weiter mit:

"(...) Und ich bin Clavigo."

Diesen Satz läßt Willi Schmidt Klaus Kammer zu Buenco sprechen, der ihm in den Weg getreten ist, als solle gesagt werden, ein anderer habe sich in seinem Revier nicht aufzuhalten; ein Anspruch von Männlichkeit. Buenco zieht sich dann auch zurück. - Nun aber gilt es sich zu sammeln, da Marie vor ihm ihr Gesicht verbirgt. Clavigo, der mit solchen Tatsachen hier nun mehrfach konfrontiert wird, rettet sich jeweils aus seiner mißlichen Lage heraus, indem er die Mißlichkeit dieser Lage selbst zum Gegenstand seiner Werbung macht: Nun heißt es also folgerichtig: "Hören Sie mich, Beste, wenn Sie mich nicht ansehen wollen!" Klaus Kammer steht erst etwas verlegen da, mehr verlegen als unbeholfen, und macht dann aus der Not die Tugend. Gleichzeitig streift er, es wird ihm heiß, seinen Mantel ab. Hier nun erfährt er das erste Entgegenkommen: Guilbert nimmt ihm freundlich mehr als höflich diesen Mantel ab. Und auch hier wieder wird das Konkrete zum Anlaß der Rede: "Zu einer Zeit, da mich Guilbert mit Freundlichkeit in sein Haus aufnahm (...)", heißt der Satz, den Clavigo aus der Situation formt - oder hat es Willi Schmidt nur so inszeniert, daß es aussieht, als würde Clavigo seine Rede aus der jeweiligen Situation heraus formen?
Es sollte anzunehmen sein, daß Goethes Clavigo sich eine Rede zurechtgelegt hat, bevor er hier in seiner

Mission aufgetreten war. Das stellt auch Willi Schmidts Inszenierung nicht (sichtlich) in Abrede; gleichwohl passen sich die Worte Clavigos immer der jeweiligen Situation an, formt er also seine Rede jeweils in den Anschlüssen aus ihr. Und der Satz: "Zu einer Zeit, da mich Guilbert mit Freundlichkeit in sein Haus aufnahm (...)", gibt ihm Gelegenheit, sich an diesen zu wenden - und ihn, im Dank, (wieder) zu gewinnen. Wenn sich Clavigo nun also, ihre alte Freundschaft wieder bestätigend, an ihn wendet, wächst damit die Verbindlichkeit; Verbundenheit.
Clavigo vergleicht seine Abwesenheit Marie gegenüber einer gefährlichen Seereise; ob sie ihn nach diesem Erlebnis nicht wieder annehmen wolle?? Buenco tritt aus dem Hintergrund, etwa aus der Richtung des Sekretärs, in den Vordergrund, als wollte er gegen diese Dreistigkeit, die es in seinen Augen sein muß, einschreiten. Kammer-Clavigo nimmt diese Bedrohung sofort auf - und hier zeigt sich einmal wieder sein allseits sensitives Wesen - tritt mit dem nächsten Satz vor Buenco, um auch ihn durch seinen poetischen Vergleich zu gewinnen, nämlich daß doch auch er selbst auf diesem "stürmischen Meere diese Zeit geschwebet" habe. Kammer macht dabei werbende Bewegungen mit seiner rechten Hand. Diese Bewegungen werden zu einer fast verwedelten Bewegung, die nun nicht nur Clavigos Mißerfolg verdeutlicht, in Buenco auf einen Menschen gestoßen zu sein, mit dem e r sich verständigen könnte, sondern die gleichzeitig anzeigen, daß der zu verstockt ist, a u c h endlich einzulenken und seine Vorbehalte fallen zu lassen. - Kurz zuvor beginnt für Clavigo in seiner Rede an Marie eine Satzfolge mit:

"Und nun (...)".

Willi Schmidt hat diese beiden sprachlichen Zäsuren in inszenatorische Zäsuren verwandelt: das bedeutet, daß dieser Satz nicht inhaltlich auf das gerade eben Gesagte bezogen wird, sondern wieder die Situation der Ratlosigkeit gespielt wird; also spricht Kammer dieses erste "Und nun", dem ein Gedankenstrich folgt, als Frage, die er hilfesuchend an Guilbert und Sophie richtet. Guilbert entfernt sich, hängt jetzt den Mantel Clavigos an die Garderobe. Es ist genügend Zeit. Clavigo wird durch Sophie nun Hilfe zuteil, indem sie ihren Platz an Mariens Seite, an der rechten, vorderen Seite des Sessels verläßt und sich hinter die dem Publikum abgekehrte Seite dieses Ohrensessels begiebt. Marie dreht sich ihrer Schwester, die ihr Schutzschild sein sollte, nach.

"Marie! Marie! Wie können sie mich hassen, da ich nie aufgehört habe, Sie zu lieben?

Da Marie noch nicht reagiert, noch nicht auftaut, ergreift Kammer ersatzweise Sophiens Hand, die dadurch nun auch auf seine Seite und damit weg von Marie gezogen wird. - So wie Willi Schmidt Clavigo im II. Akt durch Beaumarchais einkreisen ließ, wie der Darsteller Dieter Ranspach Klaus Kammer-Clavigo immer näher kam - bis in die Sphären der Indiskretheit, so inszeniert Willi Schmidt hier die Wiedereroberung des Hauses Beaumarchais durch Clavigo, aber eben genau anders herum, indem sich dessen Kreis nach und nach erweitert: Clavigo gewinnt Person um Person; er gewinnt jeden, der bei ihr abfällt, bis sie selbst am Ende nur noch übrig ist und ihr Widerstand schließlich nur noch g e g e n s i e spricht.

Ein weiteres "Und nun, (...)" ist jetzt zu sagen. Wieder herrscht eine Zäsur der Ratlosigkeit. Hier aber hat Willi Schmidt eine Veränderung inszeniert: Er läßt sich Guilbert, Sophie und Buenco (ohnehin) sich zurückziehen, gerade jetzt, wo sein Clavigo ihre Hilfe noch wieder in Anspruch nehmen möchte. Er ist jetzt ganz auf sich allein gestellt; auch er. Zwar hatte er die beiden Familienmitglieder gewonnen, aber Willi Schmidt setzt ihn jetzt ganz alleine einer Prüfung aus. Diese beiden Familienmitglieder, Sophie und Guilbert, ihr Mann, wollen sich selbst nun davon überzeugen, daß Clavigo von Marie noch erhört wird. -

- Das jedenfalls mein Seh-Eindruck, als ich die Szene zur Wiederholung noch einmal angeschaut habe.

- Mein erster Seh-Eindruck war folgender: Bevor Clavigo weiter, nun, wie man sich zu denken hat, vertrauter in Marie zu dringen sich anschickt, gibt er Sophie und Guilbert ein Zeichen, sich diskret zurückzuziehen (!); - aber - das ist die Pointe - nicht um seinetwillen, sondern aus Schonung für Marie. - Clavigo hat sich, in beiden Fällen, nun an Marie herangekämpft, sein Opfer isoliert. Es ist also folgerichtig, wenn Karin Remsing nun den Blick einer Belästigten, Genötigten zeigt; es hätte auch ein furchtsamer sein können; denn ist sie wirklich belästigt? Belastet sie nicht vor allem der mögliche Vorwurf des Bruders, der, vor allem um sie zu rächen, extra aus Paris hergereist ist? Und belasten sie nicht auch all die Erwartungen der beiden anderen, Sophies und Guilberts? Und belastet sie nicht überhaupt das Spannungsverhältnis zwischen Wollen und Sittsamkeit wie Anstand? --- Was Willi Schmidts Darstellerin der Marie vor allem fehlt, ist der Eindruck von körperlicher Erschöpfung und Krankheit. Immerhin hat Clavigo in der nächsten Szene (IV. Akt) über ihr Aussehen zu äußern: "Ich erschrak, als ich Marien wieder sah! Wie entstellt sie ist, - wie bleich, abgezehrt!" --- Davon muß auch der Zuschauer einen Mindesteindruck

haben. Karin Remsing wirkt jedoch propper und kerngesund, spielt allenfalls die Bedrängte und 'Genervte'.

Das "Und nun ((?))" ist ratlos bereits geäußert worden. Clavigo, allein, hat sich Marie im Sessel genähert, sich zu ihr hingekniet:

"(...) warum wollten Sie nicht mit mir alles erfüllen, was wir erhofften?

Hier nimmt Clavigo Maries Hände von ihrem Gesicht weg. Sie weicht aus, blickt sozusagen wenigstens noch in Richtung des Publikums. - Karin Remsing ist gleichwohl als bedrängte, zögernde, widerspenstige Marie am überzeugendsten, variationsreichsten; man kann sich sogar eine gewisse Innerlichkeit einbilden.

"(...) zärtlicher hat seine Stimme nicht geklungen, als in der Beichte vor Marie Beaumarchais",

sagte Willi Schmidt rückblickend, treffend über Klaus Kammer; weniger treffend über seine Rede, ((die im Zweck weit über eine Beichte hinausgeht)).

(WS, Nachruf auf Klaus Kammer, in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 32)

- Ihre Trennung sei ja nur Schicksal gewesen, so Clavigo weiter. Das ist ein erlösendes Wort für Marie: "Schicksal" ist eine absolute Macht; es war demnach nicht Clavigos Mißachtung oder Lieblosigkeit, die ihr ihre Schmerzen zubereitet hat, sondern 'höhere Gewalt'. Marie wendet ihm erstmals ihren Blick zu; beide lächeln einander gegenseitig an. Wäre es nicht strafbar, fragt Clavigo nun Marie, diese Gelegenheit vergehen zu lassen, "eine zerrüttete Familie wieder aufzurichten"? Kammer bezieht auch gleich noch die anderen mit ein, die sich, vom Vorraum und Gitter aus, wieder nähern; er hat die Prüfung bestanden; und seine Worte suggerieren auch die Wiederholung seines Heiratsversprechens.
Und hier ist der Moment, in dem Marie das erste Mal sozusagen aufhorcht; sichtlich angetan. - Clavigo spricht, kniend und hockend vor ihrem Ohrensessel, einerseits geschickt, andererseits auch wieder schwärmerisch wie ein Schulknabe. Clavigo hat sich jetzt wieder an alle gewandt; steht in der Mitte des Raumes, aber noch auf sie, in ihrem Sessel, besonders ausgerichtet:

"(...) und unser eigen Glück auf ewig zu befestigen?" --- Damit endet die lange Frage.

Aber schon in ihr bricht sich seine Mission, um Maries Zurückgewinnung so zu nennen, --- denn Kammer hebt seine rechte Hand vor der Brust so weit nach oben, daß sie ihm schon am Hals die Luft abzuschnüren droht. Das wird von Kammer aber nicht plump ausgespielt, sondern nur angedeutet: es könnte auch immer noch als eine Geste der Höflichkeit erscheinen. - Damit aber ist klar, daß er Marie nicht heiraten, sondern nochmals enttäuschen wird; er müßte sonst in der Unfreiheit ersticken. --- Karin Remsings Marie aber läßt Willi Schmidt begeistert Clavigo zusehen: den Worten entsprechend - nicht der Gestik Kammers; bestätigend den Satz Clavigos aus dem IV. Akt:

"Wären Sie weniger außer sich gewesen, sie müßten's gemerkt haben."

- Mit der Einschränkung jedoch, daß Clavigo h i e r noch nicht spielt. - Im Zeitraffer wiederholt sich nun der Weg Clavigos in dieser Szene noch einmal: Er bezieht seine "Freunde" ein, faßt sie bei den Händen, zieht sie mit zum Sessel, auf dem Marie nach wie vor sitzt, und geht erst jetzt zum letzten Angriff über. Jetzt, nachdem er sich mit Sophie und Guilbert verbündet hat, belagert er Marie nun von vorne, faßt nach beiden Armlehnen, kniet selber vor ihr, beugt sich über sie; dringt in sie. - Karin Remsings Marie hat hier e i n e n wirklich schönen Moment: Sie hält ihm zuerst den Mund zu, worin ebenso gut noch Abwehr liegen kann wie schon ihre Einwilligung, als habe er bereits genug gesagt, um sie zurück zu gewinnen. Das geht ganz schnell, ist eine kurze Geste, fast schon ein verzücktes Liebesspiel. Sie streichelt ihm dann über sein Gesicht mit beiden Händen: 'Wiedergefunden' könnte man es kommentieren. - Erst dann sagt sie ihre Worte: "O Clavigo!"
- Im Stück heißt es darauf:

"'Clavigo springt auf und faßt ihre Hand mit entzückten Küssen.'
"Sie vergibt mir, sie liebt mich!"
'Er umarmt den Guilbert, den Buenco.'"

Willi Schmidt läßt Clavigo diese Worte, da über Marie in der dritten Person gesprochen wird, weniger

an Marie, viel mehr an die andern richten: Es zählt nur noch das Publikum!!! Er hat es geschafft!!! Sophie bekommt einen dankbaren Handkuß, Guilbert wird nach einem kurzen Zögern erstmals umarmt; Buenco wird hier bei Willi Schmidt, treffender noch als bei Goethe, stehengelassen.
Erst dann richtet sich Kammer-Clavigo wieder an seine Braut, zieht sie jetzt aus dem Stuhl, umarmt sie, so daß Beaumarchais, der gerade das Haus betritt, von der Tür aus schon sehen kann, was inzwischen geschehen ist. - Beaumarchais hat alles andere als erfreut zu sein: den Clavigo behandelt er schroff. - Marie wählt statt Vorwürfen des Bruders einen Schwächeanfall; sie wird von Sophie ins Nebenzimmer geleitet.
Aber Kammer nimmt beide, Sophie wie Guilbert, bei den Händen und verkündet nun, der glücklichste Mensch unter der Sonne zu sein - jetzt, erstmals, gespielt. - Sophie und Guilbert sind jetzt seine Statisten - wie auch seine gewonnene Partei.

Ranspach-Beaumarchais faßt seine Hand n o c h nicht. Und Buenco bleibt reserviert. Im Text läßt Beaumarchais den Widerstand schneller fallen und gibt daraufhin Clavigo die Erklärung zurück. Willi Schmidt hat das noch besser inszeniert: Er läßt Clavigo dieses Papier selbst zerreißen - und zwar schon in den Händen des Beaumarchais. So konterkariert er seine eigenen Worte:

"Ich bin der Eurige, ewig der Eurige."

Willi Schmidt läßt das Kammer ein bißchen zu laut sprechen und erreicht damit einen doppelten Effekt: Die Redlichkeit von Clavigos Worten wird zweifelhaft; und Sophie kann dann mit Recht sagen:

"Ich bitte, entfernt Euch, daß sie Eure Stimme nicht hört, daß sie sich beruhigt."

Kußhände werfend - wie ein Star kurz vor seinem Abgang nach drei Zugaben - entfernt sich Clavigo von der Szene. Er hat für sich alle - bis auf Buenco - gewonnen.

Henning Rischbieter wird rückblickend über den CLAVIGO schreiben: "Kammer zeigte als Clavigo ohne jede Kaschierung den Schwankenden, den Schwächling (...) weil er sich seiner so verschiedenen, einander ausschließenden (...) Stärken (...) bewußt ist. Die genialische Jugendlichkeit Clavigos besteht aus Reichtümern, die miteinander im Streite liegen. Mir ist ein schauspielerischer Augenblick unvergeßlich, der diese eigentümlich reiche Labilität vollkommen zum Ausdruck brachte. Clavigo hat Mariens, der verlassenen Geliebten, Verzeihung erlangt. Er ist tief gerührt dadurch, erschüttert. Das drückt sein ganzer Körper aus, das aufgerissene Gesicht, die bebende Stimme. Zugleich aber ist sein Hirn schon wieder weiter, schon wieder kalkuliert es, bezieht die eben erlangte Verzeihung in eine neue Rechnung ein. Über Stirn und Augen hin läuft der Ausdruck davon. Einen Moment lang ist beides zugleich da: Erschütterung und Kalkül, beides deutlich, unvermischt nebeneinander auf dem einen Gesicht. Glorios."

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 23 f.)

Es scheint, daß schon hier das S p i e l sichtbar wurde, von dem Clavigo in der folgenden Szene, dem IV. Akt, Carlos berichten wird. Die von Rischbieter ebenfalls hervorgehobene 'stupende Energie und Frische noch im Haarspalterischen' aber wird nun in dieser Anschlußszene eine entscheidende Rolle spielen; die Szene wird also wesentlich von Erich Schellows Carlos bestimmt. Carlos eröffnet die Szene damit, daß er gutheißt, daß lebensuntüchtigen Menschen ein Vormund gesetzt werde. Diese Rolle beabsichtigt er nun für Clavigo zu spielen. Das ist eine inhaltliche Steigerung: bisher war Carlos wohl der ratgebende und starken Einfluß nehmende Freund, jetzt aber sollen Clavigo Fesseln angelegt werden, jetzt, wo das politische Karriere-Ziel, ein Ministeramt, nahe scheint und jetzt, wo Clavigo durch sein Verhalten gegenüber den Beaumarchais sich als gefährdet erwiesen hat, sollen Sicherheitsmaßnahmen gegen ihn, für ihn, ergriffen werden. Willi Schmidt läßt Schellow seine ersten grundsätzlichen Feststellungen hinten vor der Tapetenwand verkünden und sich nun an Clavigos Schreibtisch setzen: die angestrebte Vormundschaft wird sichtbar.

"Und wenn du nur noch halbweg lenksam bist wie sonst (...)"

- Schellow legt den Deckel des Tintenfasses einmal um und wieder zurück, um das zu illustrieren - eine weitere Bildumsetzung der Inszenierung; für den Theaterzuschauer aber wohl zu kleinteilig, um von der Kritik aufgegriffen worden zu sein; in der Fernsehfassung sehr gut sichtbar und gebracht. - Clavigo betritt kurz darauf durch die letzte Lamellentür kommend das Zimmer. Er bemerkt seinen Freund, sie wechseln einen Blick, legt dann Hut und Mantel ab in dem Raum hinter der Tapetentür. Auf dem Weg

dorthin sein etwas zurückgenommenes:

"Guten Tag, Carlos."

Schon das ein Zeichen mangelnder Selbstsicherheit. Kammer schließt die Lamellentür, schenkt sich aus einer Karaffe Wein ein, teils um seinen Durst zu löschen, teils, so sieht es auch aus, um sich abzulenken, Mut anzutrinken. Er weiß, welche Auseinandersetzung ihn erwartet. - Alltägliche, wie nebensächlich und als nebensächlich ausgeführte Handlungen an den Requisiten sind ebenfalls Charakteristika der Inszenierung, die Modernität und Lebensnähe bewirken. Das auch ist ein Charakterzug des 'Poetischen Theaters': das Wichtige, Schwere, Gefühlvolle, Symbolische wird durch alltägliche Handlungen relativiert; hingegen das Alltägliche durch Überhöhung: zum Beispiel der Sprache. Clavigo sitzt auf dem Sofa; Carlos wechselt ans Stehpult; er kann seinen Freund nicht nur so besser sehen, sondern er nimmt gewissermaßen auch eine dozierende Position ein. - Wenn Clavigo auf Carlos' zurückhaltende Kommentare vorwurfsvoll und anklägerisch reagiert:

"Umständen! Was meinst du mit Umständen?"

- und sich gegenüber in den ersten Stuhl setzt, zeigt Willi Schmidt hier nun die Inversion der Eingangsszene.

"Höre Carlos, ich kann den Ton des Rückhalts an Freunden nicht ausstehen."

Kammer ist nah vor Schellow getreten, läßt sich dann auf den Teppich nieder. Er sitzt da wie Goethe in der Campagna; auch daß er im ersten Bild einen Hausmantel trägt, so wie ihn Schmeller an Goethe, seinem Schreiber John diktierend, 1831, überliefert hat, mag manchem auffallen - ohne daß es Wichtigkeit erlangen darf. - Bildungsanspielungen sind eine Sache für Eingeweihte; Ballast; für die Wirkung und den Rang eines Kunstwerks dürfen sie keine Rolle spielen; allerhöchstens eine untergeordnete. Carlos hatte, als Clavigo kam, am Schreibtisch gesessen. Willi Schmidt ließ Schellow dann nach vorne kommen bei den Worten: "In d e n Umständen ist es recht gut."

Das ist aber kein 'entgegenkommender' Satz; noch ist Carlos reserviert. Aber es macht sich gut, daß er sich zum Stehpult gestellt hat, denn wenn Clavigo ihn jetzt wegen eben dieser Reserviertheit angreift, stehen sich Kammer, links, und Schellow, rechts, wie in einem Duell gegenüber; auch wenn es hier nur ein Rededuell ist.
Wäre Willi Schmidt daran gelegen gewesen, Carlos erst in d e m Moment nach vorne kommen zu lassen -- Clavigo hätte dann eben den noch hinterm Schreibtisch sitzenden Carlos angreifen müssen --, in dem seine Worte ein Entgegenkommen suggeriert hätten - Willi Schmidt schreibt ja in seinem Text "Der Regisseur", daß jede innere Bewegung in einer äußeren ausgedrückt werde -, er hätte nicht lange warten müssen: Gleich Carlos' Antwort auf Clavigos kurze Tirade bietet solch ein Entgegenkommen an:

"Es kommen einem im Leben mehr unerwartete, wunderbare
Dinge vor, und es wäre schlimm, wenn alles im Gleise ginge."

- Carlos verharrt nun am Stehpult; und das Dozieren wird gegenüber dem auf Höhe des Fußbodens Sitzenden somit noch betont. - Und ein kleiner Fehler: auf dem Stehpult sieht man ein kostbares Buch aufgeklappt liegen. Bedenkt man die Chronologie der Auftritte, die - jedenfalls vom II. bis zum IV. Akt - fast naturalistisch ein Übereinstimmen von dargestellter und Darstellungszeit bedeuten, wird man sich fragen, wer denn dieses Buch dorthin gelegt habe, denn am Ende des II. Akts lag es dort nicht. Zum Ende des II. Aktes kommt Carlos zu Clavigo; Beaumarchais war gerade gegangen. Am Ende der Szene stürmt Clavigo dann eilig zu Marie. Wie auf ihn gewartet wird, und seinen Auftritt dort bietet der III. Akt. Der IV. Akt, jetzt, schließt an Clavigos gewinnenden Auftritt direkt an. - Freilich gibt das aufgeklappte Buch Schellow/Carlos scheinbar einen Grund oder Vorwand, ans Stehpult zu treten. Dem Theaterzuschauer dürfte diese kleine Unstimmigkeit kaum aufgefallen sein; selbst der Fernsehzuschauer wird sie kaum bemerken; erst ein wiederholtes Sehen enthüllt diesen kleinen Fehler. Es ist aber auch möglich, daß sich hier die Bühnen- und Fernsehfassung unterscheiden: Der III. Akt endete mit der Wiederverlobung Mariens mit Clavigo. Danach wird ausgeblendet. Dunkel. Wenn wieder, es ist jetzt der IV. Akt, aufgeblendet wird, zeigt das Fernsehbild Erich Schellow als Carlos vor der Tapetenwand stehen und in die Kamera blicken. Schellow ist fast in der Totalen eingefangen, sein Blick ist streng und unerbittlich. Der Zuschauer weiß: An diesem Menschen wird nun Clavigo noch vorbeikommen müssen! --- ((Und vielleicht an ihm scheitern.))

In den Kritiken war von Willi Schmidts langer stumm gespielter Einleitung zu lesen: Auch hier mag es einen längeren stummen Moment gegeben haben, in dem sich Carlos die Wartezeit damit vertrieben haben kann, ein Buch herauszukramen, es auf das Stehpult zu legen und mit dem Lesen anzufangen. - Gleichwohl bleibt in der Fernsehfassung dieses Büchlein nun als 'Fehler' zu sehen.

Willi Schmidt hat eine Gegenüber-Stellung inszeniert. Aber Carlos-Schellow wird dort nicht lange mehr bleiben: er bemüht sich hinter Clavigo. Im I. Akt wurde der Schuh geworfen; Carlos fing ihn auf, stellte ihn höflich, fast dienstfertig vor sich hin, damit Clavigo hineinschlüpfe, und leistete dann doch mit seinem Beinhakeln Widerstand, als sein Freund dabei war, in den Schuh zu schlüpfen. Eine ähnliche kumpaneihafte Geste hat Willi Schmidt auch hier jetzt setzen lassen: Es geht um Clavigos Hochzeit mit Marie. Carlos bringt all die anderen Frauen ins Spiel, die an ihm, Clavigo, Interesse gehabt hätten oder noch haben:

"Unter allen Ständen gibt's gute Kinder, die sich mit Planen
und Aussichten beschäftigen, dich habhaft zu werden."

Willi Schmidt läßt das ohne Veränderung sprechen, ohne daß seine Inszenierung hier für einen Moment ins Altmodische zu kippen droht, weil er das veraltete Deutsch pietätlos, nüchtern, gleichgültig-modern sprechen läßt; gleichzeitig reizt Schellow Kammer mit seinem Bein, als wollte er das 'Habhaft-Werden' gleich so bildhaft übersetzen. Auch das ist eine vertrauliche Geste, die jener im I. Akt an Vertraulichkeit und Kumpanei nicht nachsteht. Es fragt sich daher, ob Willi Schmidt hier nicht zu weit geht. Denn Carlos ist ja noch der Kämpfende, der für seine und Clavigos alte Vertrautheit wirbt; der aber noch seinen Kampf nicht bestanden hat. Das wird auch dadurch gleich sichtbar, daß sich Carlos zu Clavigo herab-beugt, ihn bei der Schulter faßt, wenn er auch körperlich noch verständlich machen will, daß Clavigo tatsächlich sein einziger Freund sei. - Dieser Teil des IV. Aktes hätte jedoch auch schärfer gespielt werden können; deutlich existentieller von Carlos' Seite aus! Denn Carlos hat ja die große Angst, mit Clavigo auch s e i n e Aufstiegs- und Einflußmöglichkeiten bei Hofe zu verlieren; er hat auf Clavigo gesetzt; dem traut er, wegen seines Wesens und auch wohl wegen seines besseren Aussehens, eine größere, bedeutendere Karriere zu als sich selbst; Clavigo zu verlieren, wäre für ihn ein deutlich existentieller Verlust.
Negative Gefühle, Ablehnungen dadurch ausdrücken zu lassen, daß man sich von dem andern entfernt, ist ein Mittel von Regisseuren, das nicht selten zu sehen ist. So auch hier. Ob allerdings Carlos nicht taktiert und das Mittel hier also nur zum Schein eingesetzt wird, ist eine Frage. Schellow entfernt sich; zum Schreibpult; holt sich dann aber einen Stuhl, den mittleren, von der Lamellen-Wand, setzt ihn prononciert hinter Clavigo, der nach wie vor auf dem Teppich seitlich aufgestützt liegt - und versucht von neuem, wieder auf den Freund einwirken zu können. Das Ministeramt wird jetzt ins Spiel gebracht. Hier hat er eine Anbindungsmöglichkeit. Denn Clavigo gesteht, daß das auch seine Träume gewesen seien. Willi Schmidt läßt Klaus Kammer sich jetzt umsetzen, - ans andere Ende des nur wenige Quadratmeter großen Teppichs. - Man könnte sagen: Clavigo wechselt die Seite - und das in doppelter Beziehung.
Die Inszenierung macht das vorweg sichtbar.
Clavigo wird unruhig. Jetzt, wo Carlos den Hof in seinem Rücken weiß (so wie er im wahrsten Sinne des Wortes in Clavigos Rücken sitzt), sind die Argumente leichter bei der Hand. Kammer springt auf, geht unruhig im Raum hin und her.
"Die Leute, immer die Leute." - ruft Kammer, sich über seinen Schreibtisch beugend; und er fegt ungehalten die Blätter vom Tisch. Auch das eine gute Geste, die Willi Schmidt hier gesetzt oder angenommen hat, denn der Ausbruch ist nicht nur ein Ausbruch, der ein beliebiges Ventil zum Anlaß nimmt, sondern genau d a s Ventil, um das es sich dreht: nämlich ein Exemplar von Clavigos Zeitung, den 'spanischen Spectator' - B e o b a c h t e r , die ja gerade seinen Erfolg gemacht hat, durch die er ja gerade in Verbindung steht mit dem Hof und den anderen Leuten.

Carlos leistet sich eine geradezu penetrant-höfliche Ordnung: Clavigo hat sich auf den Stuhl hinter seinem Schreibtisch sinken lassen; Carlos steht auf und hebt das hinuntergefegte Zeitungsblatt vom Boden auf, faltet es säuberlich zusammen, legt es vor Clavigo auf den Schreibtisch zurück; eine Ankündigung. - Carlos fängt an, gegen Marie zu polemisieren. - Clavigo versucht, dagegen zu halten:

"Die Welt urteilt nach dem Scheine. O! wer Mariens Herz besitzt, ist zu beneiden!"

((Carlos-Schellow hatte Marie mit einer hohlen Nuß verglichen.))

"Was die Sache ist, scheint sie auch."

Das heißt: es gibt k e i n e inneren oder verborgenen Werte; ein hier ganz materialistischer Blick. Daß Carlos zugleich immer das Wort "Sache" benutzt, läßt keinen Zweifel daran, wie er über Marie und gar eine Heirat Clavigos mit ihr denkt. Und: Schellow steht damit auf, trägt einen Stuhl, den er zuvor benutzt hatte, genau wieder an dessen Platz zurück. 'Ordnung machen' soll das bedeuten. – Auch da. - In j e d e r Beziehung. --- (Man könnte darin auch eine Entlastung der Bühnenarbeiter sehen: das Bühnenbild bleibt stets schön; statt Hindernisse zu liefern; s o naturalistisch wird Willi Schmidts Inszenierung denn doch nicht, das wäre auch durchaus nicht Willi Schmidts Absicht gewesen; dazu wird auch zu viel 'nach vorne' inszeniert und gesprochen; seine Inszenierung bleibt ganz leicht unterkühlt; - bildet so auch ein Gegengewicht zu Kammers Spiel und Persönlichkeit von fast fiebrig krank wirkender Hitze.)
Carlos fährt mit seinen Vorstellungen fort. Kammer reibt sich unruhig an Hals und Kragen, das spricht für sich selbst. Noch bevor die 'stolze Spanierin' ins Gespräch gebracht wird, die angeblich dankbar gewesen sei, an Clavigos Seite sich zeigen zu dürfen, ist Klaus Kammer schon aufgestanden, will jetzt einen Ausfallgang zum Schreibpult machen; bleibt aber stehen, hält inne, hört also damit zu. - Man kann das zweifellos als ein Zeichen von Zustimmung schon werten. Im übrigen kann man sich Clavigo s o mit einer dunklen Spanierin an der Seite besser vorstellen, als sitzend hinterm Schreibtisch. Es ist eine inszenatorische Parallelbewegung wie für das Rededuell mit Carlos am Beginn des Aktes. Die rhetorische Floskel des Carlos, er würde rasend bei der Vorstellung einer Heirat mit Marie, liefe lieber davon, setzt Willi Schmidt gleich um: Carlos entfernt sich, greift vom letzten Sessel, hinten, Hut und Mantel, macht Anstalten... - ----- Ein guter Zug der Inszenierung, denn nun schließt sich Clavigos Beichte eleganter an, die aber, so schien es mir beim ersten Sehen, wirkungsvoller nicht ins Publikum gesprochen worden wäre. Möglich, daß Willi Schmidt ihr gerade damit einen authentischeren Charakter geben wollte, indem Kammer nicht gleich frisch weg spricht, sondern sich erst einige Schritte entfernt, als müsse er noch Scham und Scheu überwinden vor Carlos; der indessen seine Kleidungsstücke wieder zurückgelegt hat.

Carlos ist jetzt am Ziel. Doch ein Hindernis gibt es noch: Clavigo meint, schuld an Maries äußerer Wandlung zu sein; setzt sich resigniert und gleichzeitig bescheiden wie ein Reuiger an die linke Seite des Sofas. Dieses Hindernis also muß Carlos noch wegräumen. Zu Hilfe kommt ihm dabei, daß der Freund ihn um Hilfe anfleht; völlig aufgelöst ist. Gerade aber diese Auflösung und Verzweiflung zeigt auch, daß Clavigo für Carlos' Pläne auf Dauer nicht das richtige Material sein kann:

"Rette mich! Freund! mein Bester!, rette mich!"

-- das sind schon fast Schnitzlersche Verzweiflungstöne junger, fast noch pubertierender Offiziersanwärter; das ist auch so weit nicht entfernt von Homburgs Hilfsruf an seine Tante (III./5.) ---

"Rette mich von dem gedoppelten Meineid, von
der unübersehlichen Schande, von mir selbst –
ich vergehe!"

Und kurz darauf:

"Laß mich weinen!" –
"'Er wirft sich in einen Sessel'", - heißt es bei Goethe.

Willi Schmidt läßt Klaus Kammer vor Carlos auf die Knie fallen, seinen Kopf auf die Bank legen, als sei es eine Kirchenbank. Carlos ist darauf aus, Festigkeit und Mut in Clavigo zu bringen; er, als Korsett, soll überflüssig werden und der Freund endlich eine zielgerichtete Waffe (in seinen Händen). Kammer reicht ihm versöhnlich die Hand empor, die Carlos ergreift - gleichzeitig zieht Carlos seinen Freund hinauf, dirigiert ihn aufs Sofa zurück. Dort sitzt Kammer zunächst schamhaft, wie schmollend auch, - und die Erinnerung an den Affen aus EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE wird wach, als der sich auf dem Pult vom Publikum abdrehte, um zu zeigen, seine Trauer sei noch größer gewesen als die seines Lehrers nach dem verpatzten Trinkversuch aus der Schnapsflasche.
--- Jetzt kommt Schellows große Szene, wenn er nun, als hätte er eine Waage in seiner Hand, die Vor-und Nachteile einer Hochzeit mit Marie Beaumarchais darlegt; - abwägt. - Je näher Schellow dem Ziel kommt, desto sachlicher wird er, desto mehr nimmt er seine rhetorischen Mittel zurück. - Aus der steigenden Sachlichkeit noch zieht er, so scheint es, steigenden Genuß.
"Die klügste Wahl aber traf Erich Schellow", schreibt Heinz Ritter; es wird hier auszugsweise noch einmal wiederholt: "Seine große Auseinandersetzung mit Clavigo im vierten Akt ist ein Meisterstück kalkulierter Vernunft und diplomatischer Überredungskunst. Man beobachtet genußvoll, wie Schellow die

Sätze gliedert und biegt, sie gefährlich und lauernd werden läßt."

(Der Abend, 19.11.1962)

"Vor allem aber vermag Erich Schellow als der schonungslose Partner seines Freundes den messerscharfen Verstand, die geistblitzenden Beweisführungen gegen alle Gefühlswallungen Clavigos in Sprache und Mimik glänzend darzustellen und dabei dieses Stück aus jedem deklamatorischen Stil und klassischen Getöne herauszureißen. Es gelingt ihm, mit hoher geistiger Elastizität seine Wortduelle durchzuführen (...)"

(Werner Fiedler, Der Tag, 20.11.1962)

Und der bisher nicht zu identifizierende Kritiker äußerte: "Erich Schellow, blond, lang aufgeschossen, schwarz gewandet, ist nie zynisch, nicht einmal sarkastisch. Er ist ganz sachlich, faltet vor Clavigo fast pedantisch die Nachteile der Verbindung mit Marien auseinander und wird nur scharf, wenn Kammer sich in Gefühlen ergeht. Daß er Anschläge unternimmt, Beaumarchais wegen angeblicher räuberischer Erpressung der Ehrenerklärung für Marie anzuzeigen droht und anzeigt, hat bei Schellow nicht den leisesten satanischen Zug. Er spielt den Realpolitiker (...) Wenn Beaumarchais am Sarge Mariens Clavigo tödlich verwundet hat, ist in Schellows Schrei 'Clavigo' der Zusammenbruch der Hoffnung eines Mannes, der im Freunde zu verwirklichen suchte, was ihm selbst zu verwirklichen nicht gelungen ist."

(19.11.1962, ha 12.45)

Als die neuerliche Verstoßung Mariens beschlossene Sache ist - Clavigo sitzt hinter dem Schreibtisch wie eine Marionette des Carlos, mechanisch schreibend, kommt es zu einer Verbrüderung zwischen beiden Freunden. Es reiche schon aus, so Carlos, daß er die Erklärung erzwungen habe...

"(...) das bricht ihm den Hals; er soll erfahren, was es heißt,
einen Spanier mitten in der bürgerlichen Ruhe zu befehden."

Schellow unterbricht seinen Satz; er hat sich Clavigos Weinglas genommen, setzt es an den Mund - und trinkt nach "in der bürgerlichen Ruhe"; setzt das Glas wieder ab und spricht den Satz zuende. "Du hast recht." - hat Clavigo zu antworten. Willi Schmidt läßt Kammer das Glas ergreifen und nun seinerseits auch trinken; sein Gesicht zeigt zum Einverständnis ein zustimmendes Lächeln; - das gleich nachdem er getrunken hat, fahl wird; für einen kurzen Moment blickt er in trostloseste Leere, denn er malt sich das Schicksal Mariens und ihres Bruders aus. - Solche Doppelungen zeigen, daß Carlos' Sieg nur ein Pyrrhussieg sein wird. Denn Clavigo kann seinen Eid nicht ganz von sich streifen.

Auch am Ende des IV. Aktes hat Willi Schmidt noch einmal bewiesen, daß er zu einer überdurchschnittlichen Inszenierung fähig war: Carlos geht - aber es fällt ihm noch etwas ein. Bei etlichen Durchschnittsinszenierungen bleibt der Schauspieler dann in der Tür stehen, dreht sich um oder kehrt von dort noch einmal zurück. Hier besser: Schellow hat den Raum bereits - durch die letzte, hintere Lamellentür - verlassen, aber - da auch die Wandstücke transparent sind - ist zu sehen, wie er, draußen, schon auf dem Wege, innehält, umkehrt und nun, da Clavigo weiter vorne steht, den er erreichen will, nicht wieder durch die letzte Tür hinten hineinkommt und dann den ganzen Raum durchschreiten müßte, sondern er geht außen die Galerie entlang, öffnet die mittlere Tür, kommt noch herein und spricht von dort zu seinem Freund. - Es wirkt somit lebens-echt und nicht theater-mäßig.

Im Klappentext zu seiner Bildbiographie über Klaus Kammer schreibt Henning Rischbieter: "Er war bestimmt für die Darstellung von Extremfällen (...) Klaus Kammer hat vor allem in zeitgenössischen Stücken gespielt. Wie er sich auf dem klassischen Felde bewährt hätte, davon haben wir nur die eine, eindrucksvolle Probe gesehen, den Goetheschen Clavigo (...) einen weltseligen, ehrgeizbesessenen, tief schwächlichen jungen Mann von damals, aus der Werther-Zeit, und zugleich von heute. Wäre er nicht der Hamlet unserer Tage gewesen?"

(Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O.)

Shakespeares "Hamlet" wird mehrfach in der Literatur als Anregung für das Ende des CLAVIGO genannt: die Fechtszene zwischen Hamlet und Laertes am Ende des Stückes sei Vorbild gewesen für die Fechtszene zwischen Beaumarchais und Clavigo.

Der starke Gefühlsüberschwang, den Klaus Kammer in den letzten Akt des CLAVIGO hineinbringt, wird Willi Schmidts Inszenierung immer auszeichnen! - Darüber ist eingangs bereits gehandelt worden. Erwähnt werden soll noch, wie Klaus Kammer sich am Ende, schon tödlich getroffen, immer wieder aufrichtet, dreimal, wenn er selbst noch etwas unbedingt Wichtiges zu sagen hat - hier, am Ende, schafft er die Selbstaufrichtung also selbst - oder etwas später, wenn Carlos noch einmal seine Energie auf ihn, den schon Verdämmernden, wirken läßt. Kammer erinnert dabei an eine Puppe, in die immer noch wieder Luft gepumpt wird, die ihren Oberkörper deswegen noch einmal aufrichten kann - und gleich wieder entleert zusammensinkt, sobald dieser Vorrat an Willens-Energie verbraucht ist.

Goethe hat zwar den Bericht des historischen Beaumarchais zum Ausgangspunkt seines Stückes genutzt, aber doch eine entscheidende Veränderung dabei durchgeführt: Der Gegenüberstellung Clavigo – Beaumarchais kommt die mangelnde Festigkeit des Titelhelden dazwischen. Der ursprüngliche Konflikt wird dadurch an den Rand gedrängt. Den internen und erstrangigen Konflikt bildet b e i G o e t h e der Charakter des Clavigo; sichtbar gemacht vor allem dadurch, daß ihm sein vernünftiger Freund Carlos gegenübergestellt wird. D e r e n Auseinersetzung bildet diesen ersten, internen Kreis.

Die Auseinandersetzung des Beaumarchais und Mariens mit Clavigo ist aber damit verbunden, bildet die dazu äußere Schale.
Will Clavigo wachsen, könnte man es sich einfach machen, muß er in jene äußere Schale eindringen. So ließe sich auf einfachste Weise Clavigos Abfallen von Carlos und seine posthume Vereinigung mit Marie begründen.
Durch diese Gewichtsverschiebung aber, die Goethe durch die Bearbeitung der Beaumarchais'schen Quelle vornahm, mußte auch die Figur des Beaumarchais im Stück an Gewicht verlieren. Beaumarchais erlangt im Stück weniger durch seine advokatorischen oder gar intriganten Mittel Wirkung als vielmehr durch die Achtung, die Clavigo ihm entgegenbringt. Dem ist Willi Schmidt auch mit seiner Besetzung gerecht geworden, indem er den Carlos stärker besetzt hat als die Figur des Beaumarchais. In dieser Gewichts-verschiebung liegt der wesentliche künstlerische Anteil Goethes. Denn andernfalls müßte man sich wundern, daß Beaumarchais sich selbst so schwach und nur bedingt durchsetzungsfähig oder gar gerissen dargestellt hat --- er gibt die Erklärung Clavigos viel zu schnell aus den Händen, nachdem er zunächst fast starrsinnig auf ihr bestanden hatte ((einen Zug, den Kortner sieben Jahre später in seiner Inszenierung besonders betonen sollte)). Die Starrsinnigkeit des Beaumarchais im Stück geht dann so weit, daß es für ihn nur noch den Durst nach Rache gibt, von Verhandlung, Verhandlungsgeschick gar, keine Rede mehr! Beaumarchais wird - sozusagen - die Rache selbst, wenn auch eine eben starrsinnige und nicht wendige, elegante; (- man könnte das als einen 'deutschen Zug' bezeichnen). -

Zwei weitere Hinzufügungen Goethes haben Einfluß auf das Mémoire des Caron de Beaumarchais genommen: Eine Ballade, die Goethe im Elsaß fand, und den aus dem Hamlet übernommenen Kampf an Ophelias Grab. Diese Veränderungen werden auch deutlich in der Beurteilung und Behandlung des CLAVIGO in der Sekundärliteratur, die in einer ganz kleinen Auswahl vorgestellt werden soll.

In der englischen Lebensdarstellung "Göthe" von G.H. Lewes (von 1855/1877) heißt es: "Schon als er (= Goethe) das Memoire (des Beaumarchais) (...) gelesen, gesteht er übrigens, sei ihm der Gegenstand dramatisch, ja theatralisch vorgekommen (...) den Abschluß entlehnte er einer alten Ballade (...) die er selbst im Elsaß 'auf seinen Streifereien aus den Kehlen der ältesten Mütterchens aufgehascht' hatte und im Spätsommer 1771 in eigenhändiger Abschrift an Herder als Beitrag zu dessen Volksliedern schickte (...) Die hierher gehörigen Verse sind aus dem Liede 'vom Herren und der Magd':

> Halt' still, halt' still, ihr Todtenträger,
> Laßt mich die Leich beschauen!
> Er hub den Ladendeckel auf
> Und schaut' ihr unter die Augen."

(George Henry Lewes, Goethes Leben und Werke, übersetzt v. Dr. Julius Frese, Verlag von Carl Krabbe, Stuttgart, 11. Aufl. 1877; 277 f.)

Theodor Friedrich hat das detailreicher gefaßt: "Caron de Beaumarchais hatte im Zusammenhang mit seinem Prozeß, der durch Intrigen zu einer Aufsehen erregenden Verurteilung führte, unter dem Titel 'Mémoires' vier Pamphlete ausgehen lassen, in deren viertes, das Anfang 1774 erschien, er das 'Fragment de mon voyage d' Espagne' einfügte. In diesem 'Fragment' (...) erzählt er, wie er zehn Jahre früher die Ehre seiner Schwester Marie Louise Beaumarchais gerächt habe. Sie war mit einer

anderen Schwester, der später mit dem Spanier Guilbert verheirateten Josephe, von Frankreich nach Spanien gekommen und hatte dort 1758 den aus Lanzarote, einer der Kanarischen Inseln, Josef Clavijo y Faxardo" ((richtig 'Fajardo'/ gesprochen: Fachardo, mit hartem Rachen-'ch')) "kennen gelernt und sich mit ihm verlobt. Als dieser jedoch wegen seiner Verdienste als Leiter der Zeitschrift 'El Pensador' zum Königlichen Archivar ernannt worden war, hatte er, uneingedenk der mannigfachen durch die Schwestern erhaltenen Förderung, das Verhältnis zu lösen gesucht und war zweimal unmittelbar vor der Trauung zurückgetreten.
Ihn dafür zur Rechenschaft zu ziehen, eilte Beaumarchais 1764 aus Paris herbei, nötigte ihm ein Schuldbekenntnis ab und suchte und erlangte, als Clavijo nach erneuter Verlobung wieder zurückwich, ja außerdem noch gegen Beaumarchais intrigierte, eine Audienz bei König Karl III., auf Grund deren Clavijo abgesetzt wurde. Marie sollte nun einen Kaufmann Durand heiraten" ((man erinnert sich, daß Willi Schmidt CLAVIGO mit Sartres 'Die schmutzigen Hände' verglichen hat, weil auch dort ein Mensch wie eine Ware hin- und hergeschoben wird)), doch zerschlug sich dieses Projekt.
Unerwähnt läßt Beaumarchais, daß Clavijo inzwischen wieder zu Gnaden angenommen worden war. Er starb nach fruchtbarer Tätigkeit als Schriftsteller, Direktor des Naturalienkabinetts und Theaterdirektor" ((eine an Goethe erinnernde Berufshäufung)) "erst 1806, sechundsiebzig Jahre alt, und konnte sich also mit deutschen Besuchern noch mehrfach über seinen unglücklicheren Doppelgänger auf der Bühne unterhalten. (...)
Während das Unternehmen bei Beaumarchais, vor allem soweit seine Schwester in Frage kommt, im Sande verläuft, schuf Goethe mit Hilfe der bereits von ihm im Elsaß gefundenen Ballade (...) in der ein treuloser, aber reuiger Liebhaber dem Leichenzug der von ihm Verlassenen begegnet und sich an ihrem Sarge ersticht - ((eine Problematik, die Goethe ansprach, denn er wird selbst mehrfach in seinem Leben der Verlassende sein)) -, und ferner unter Verwertung des Kampfes zwischen Hamlet und Laertes am Sarge der Ophelia einen neuen Ausgang, durch den er den Stoff erst in die Sphäre des Tragischen erhob."

(Theodor Friedrich, Goethe als Dramatiker, in: Goethes Sämtliche Werke, Bd. 2, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1922; 14 f.)

Dazu eine Anmerkung: Hamlet kommt überraschend nach Dänemark zurück; die Szene (V./1) zeigt ihn zusammen mit seinem Freund Horatio auf dem Kirchhof. Totengräber schaufeln ein Grab. Wenig später erscheint ein bedingt feierlicher Zug - bedingt dadurch, daß Selbstmord nicht mit Sicherheit auszuschließen ist - in welchem Hamlet nicht nur den Hof, sondern auch Laertes erkennt. Laertes springt noch einmal in das Grab seiner Schwester, deren Sarg schon herabgelassen wurde. Es kommt zum Wortwechsel mit Hamlet, in dessen Folge auch Hamlet in das Grab springt, um Laertes im Kampf zu beweisen, daß er Ophelia mehr geliebt habe. - Das ist eine zunächst anrührende, dann befremdliche Szene, noch mehr, als wenn man sie liest, wenn man sie aufgeführt sieht, denn die Wirkung ist, daß Laertes und Hamlet, beide, auf der Leiche herumtrampeln. Man mag das für ein ausgeklügeltes symbolisches Bild ansehen, das Ophelias Schicksal noch einmal deutlich machen kann, das ja auch wiederum an das der Marie Beaumarchais im CLAVIGO erinnert. - Der F e c h t k a m p f zwischen Laertes und Hamlet findet jedoch erst in der nächsten Szene (V./2) statt; eine intrigante Szene, die vorher durch den zweifelhaften Bruder-König eingeleitet wurde: das Rapier des Laertes ist vergiftet. Und sollte das nicht ausreichen, wurde zusätzlich ein Glas mit vergiftetem Wein eingeschenkt und bereitgestellt. - Solche Szenen laufen für gewöhnlich nicht plangemäß ab; so auch in 'Hamlet' nicht: die Königin, Hamlets Mutter, trinkt den Wein, und die Degen werden vertauscht, so daß Laertes auch das Opfer seiner eigenen List wird.

Theodor Friedrich: "Von da" ((nämlich vom Schluß)) "aus machte sich aber auch eine innere Umbildung dieses Stoffes notwendig, die insbesondere den Charakteren zugute kam. Zunächst suchte er den Tod Mariens (...) und damit auch die Treulosigkeit Clavigos insofern wahrscheinlicher zu machen, als er ihr, entgegen (...) der Quelle, ein Leiden gab, das ihre Lebenskraft und mit dieser auch das Anziehende an ihr zerstörte.
Vor allem aber veredelte er den Charakter des Clavigo selbst und machte aus dem wortbrüchigen Streber einen Menschen, der (...) wohl ein reiches Innenleben führt, dem aber die Energie fehlt, das als sittlich für recht Erkannte auch durchzuführen (...) Diese Umgestaltung ermöglichte sich Goethe besonders dadurch, daß er (...) die Charakterzüge des historischen Clavijo (...) auf zwei verschiedene Personen verteilte. So ist die Rolle des Carlos entstanden."

(Theodor Friedrich, Goethe als Dramatiker, a.a.O., 15 ff.)

Abschließend soll noch Erich Schmidt zu Wort kommen: "Eine außerordentliche Leistung der Beredsamkeit ist die Szene vom 19. Mai 1764 in dem Ministerpalast" ((das erinnert an die Ausstattung, die Willi Schmidt

für seine CLAVIGO-Inszenierung in Düsseldorf gebaut hat)), "wo Beaumarchais sich mit einem Zeugen unerkannt einführen läßt und dem Clavijo den langen, von Goethe wörtlich übernommenen Vortrag hält: 'Ein französischer Kaufmann' ... bis zum donnernden Schlusse der völligen Entlarvung. Dabei ist diese Erzählung, richtiger diese Theaterszene, geradezu gespickt mit Bühnenanweisungen für den stummen Clavijo. (('Bleiben Sie! Bleiben Sie!')) Goethe hat viel (...) Wiederholungen zusammengezogen, das Ende völlig erfunden (...) Beaumarchais erhielt ein überwallendes, deutscheres Wesen" (!), "verlor jedoch die sichre Haltung des Franzosen.
Clavigo ist ein haltloser, jäh umschlagender Stimmungsmensch (...) Carlos leiht ihm für die sichere Flucht nur seine haarscharfe Klugheit und rasche Umsicht. Kein hergebrachter Ränkeschmied des Theaters steht in der großen Meisterszene des vierten Aufzuges vor uns, sondern ein Mann von außerordentlichem Weltverstand, unbeirrbarer Klarheit der Rede, zugleich von warmer Freundschaft (...)"

Die früheste nachweisbare Aufführung des „Clavigo": am 23. August 1774 in Hamburg.

"Erwähnt sei noch, daß Beaumarchais damals in Augsburg zufällig sich selbst auf den Brettern erblickte und später ein verächtliches Urteil fällte, während Clavijo 1805, ein Jahr vor seinem Tode, deutschen Besuchern als gutmütiger dicker Greis sagte, sein Handel mit der französischen Familie sei nicht so schlimm gewesen, wie ihn Goethe dargestellt habe."

(Erich Schmidt, Erläuterungen im Anhang, in: Goethes Werke in 6 Bänden/im Auftrag der Goethe-Gesellschaft, hg. v. Erich Schmidt, Bd. 2, Insel-Verlag, Leipzig, 1909; 468 f.)

Zweiundzwanzig Jahre nach diesem berühmten CLAVIGO wird Willi Schmidt am Thalia Theater in Hamburg O'Neills FAST EIN POET inszenieren (1984). Es ist zu dem Zeitpunkt nicht abzusehen, daß es seine letzte Theater-Inszenierung sein wird. Eine Woche vor der Premiere stellt der NDR Willi Schmidt in einer Hörfunksendung vor. Dabei geht es nicht nur um die damals aktuelle Inszenierung, sondern auch um Willi Schmidts theaterliche Herkunft.

Bald ist auch die Rede von CLAVIGO: "(...) sind Sie von Boleslaw Barlog geholt worden. An seinem Schloßparktheater haben Sie den 'Clavigo' gemacht. 'Clavigo' mit Klaus Kammer in der Hauptrolle, ein Schauspieler, der hier in diesem Hause auf der Bühne gestanden hat" ((1952-1955)). "Die Marie von Beaumarchais war Karin Remsing, und der Carlos war Erich Schellow (...) Diese Inszenierung hat, glaube ich, sogar Theatergeschichte gemacht."

(Alfred Etzold, Abendjournal der NDR-Hamburg-Welle, 17.8.1984)

N A C H B E R E I T U N G :

Wenn man nun, abschließend, noch einmal einige Zitate der verschiedenen Kritiker über Willi Schmidt als Regisseur Revue passieren läßt, ist man überrascht, wie treffsicher deren Urteil gewesen ist, gerade auch schon in Bezug auf CLAVIGO.

Einige der Zitate werden zu diesem Zweck hier geordnet und gekürzt und unkommentiert wiedergegeben:

- stets ein bedeutendes Augenerlebnis
- fast immer Bewegung auf der Bühne
- perspektivisch weit in die Hinterbühne führend
- selten eine sprachliche Durcharbeitung, von dieser Genauigkeit, von dieser artistischen Sorgfalt und künstlerischen Gelöstheit gesehen.
- Kein Zufallston, keine Zufallsgeste.
- Keine Wirkung läßt nach, keine redende Saloppheit schlüpft durch (...)

- Die Aufführung ist eine Sehenswürdigkeit.

- Der Dialog (...) hat (...) die vollkommene Durchsichtigkeit der Situationssprache.

- vielbewährte Kunst der kammerspielhaften Ensembleführung

- ausgeprägt feinsinnige, noble Regieführung

- letzte Ehrlichkeit gegenüber dem dramatischen Dichter

- ein besessener des Theaters

- Modernität des Inszenators

- er eliminiert das Pathos

- Stuck abgeklopft und alle Schauspieler so geführt (...) daß man jetzt wieder unmittelbar angesprochen wird

- vermied (...) jede milieubedingte Gestrigkeit zugunsten einer klaren und verinnerlichten Klassizität

- eine federnde Rhythmik

- Nicht auszudenken, wenn dieses federleichte Gebilde in robuste Hände gefallen wäre.

- den Leistungen eines weltstädtischen Theaters angemessen

- immanente Grazie

- Alles stimmte einzigartig zusammen

- immer ist alles konzentriert auf den geistigen Kern

- dem Autor ein Mitdichter

- subtil die Szenen, wie im Röntgenschirm durchsichtig

- Schmidts Klassiker-Inszenierungen haben einen neuen Stil kreiert.

- Es kommt ihm nicht darauf an, Klassiker im althergebrachten Sinne zu interpretieren (...) sondern vielmehr den modernen Menschen herauszustellen

- Jede Schmidt-Inszenierung kann man an ihrer unverwechselbaren Handschrift erkennen.

- Er wird nie die kräftigen, sondern stets die pastellenen Töne bevorzugen ... er wird die dialektische Spannung des Dialogs auf der Bühne wie ein Seismograph reflektieren.

- Sitzen, Stehen und Gehen der Personen mit fast mathematischer Präzision

- stets auf der Suche nach geistigem Neuland

- Er will die Allgemeingültigkeit eines Problems (...) und den Symbolgehalt herauskristallisieren.

Es sind nicht wenige Urteile darunter, besonders im ersten Teil der Aufzählung, die einem Bilder und Situationen des CLAVIGO ins Gedächtnis zurückrufen. - Willi Schmidt selbst hat über seine Regie gesagt:

"Nur wenn das Rationale wirklich durchdacht ist (Fleißarbeit!), kann das Irrationale sich einnisten (...)"

(WS-BD, 11.7.1977)
"Jede Scene, die er gestaltete, jeder Satz, den er sagen ließ, waren immer mit geistigem Hintergrund

gedacht und gesagt."

(Manfred Steffen - WM, 9.6.1996)

RASKOLNIKOFF, EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE und auch CLAVIGO haben das nachdrücklich bewiesen. ((- Dergestalt, daß, sofern man darin ein qualitatives Kriterium einer Inszenierung sehen will, CLAVIGO weitestgehend sozusagen 'erfüllt' wurde; so daß man sich das Stück in einer anderen Inszenierung nicht treffender, nicht deckender vorstellen kann - zumindest was die Behandlung der männlichen Seite des Stückes angeht.))

Es gelang Willi Schmidt hier: Überliefernswertes zu schaffen.

IX. - SCHLUß BEMERKUNG - :

Die Vorstellung Willi Schmidts, daß es nicht nur eine allgemeine alltägliche Wirklichkeit gebe, sondern auch eine "andere", die der Kunst, sagt zunächst nichts über ihr gegenseitiges Verhältnis aus. Es könnte sich um ein Parallelverhältnis ohne Berührungspunkte handeln.

Die Definition Goethes, aus Ottilines Tagebuch der "Wahlverwandtschaften", die Willi Schmidt für sich in Anspruch nahm, zeigt aber mindestens zwei Punkte der Berührung auf: Abzweigung und Rückkunft; sie legt ein veränderbares Verhältnis nahe, behandelt im Abschnitt IV. als Spannungsverhältnis.

Man sollte annehmen können, dieses Spannungsverhältnis sei am stärksten im Moment der Abzweigung: ermögliche diese damit erst; am Punkt des Wechsels, an dem der Künstler am tiefsten in der Kunst sich befinde, sei diese Spannung des großen Abstands wegen entsprechend vermindert; in der Kunst sollte dann genug Sicherheit herrschen und die tägliche Wirklichkeit ihre Gefährlichkeit weitgehend eingebüßt haben, zumindest verdrängt, weitgehend vergessen sein. - Man könnte dieses Bild auch umkehren und festhalten, der Künstler nähere sich in der Kunst der täglichen Wirklichkeit am stärksten. In dieser Kunst sollte sogar die Dogmatik vergessen sein, als Künstler auf die tägliche Wirklichkeit wirken zu wollen, um das Exil in die Kunst hinein nachträglich überflüssig zu machen oder vielmehr den 'Aufenthalt in der Kunst' so weit wie möglich auszudehnen. - Der Ersatz wird als Original mißverstanden. Daraus, auch daraus, ergibt sich ein antagonistisches Verhältnis zwischen "anderer" und alltäglicher Wirklichkeit.

Bei Willi Schmidt ist das nicht nur Vorstellung, sondern Erfahrung gewesen, - wobei hier übergangen werden soll, inwieweit die "andere" Wirklichkeit nur bestehen kann, wenn sie durch die alltägliche Wirklichkeit gewissermaßen zugegeben wird. Schon durch dieses Abhängigkeitsverhältnis mag man das jeweilige Scheitern der "anderen" Wirklichkeit am Ende vorweg ablesen können.

Jenes Mädchen, daß im Hamburger Deutschen Schauspielhaus nach einer "Undine"-Aufführung und von dieser Aufführung begeistert, seinen Kopf unter dem Vorhang durch aus der alltäglichen in diese "andere" Wirklichkeit streckte, verlor durch diese Begegnung ihr Leben. So extrem diese 'Begegnung' war, so anschaulich ist sie auch: Der Grenzübertritt führte zum Aufhören der alltäglichen Wirklichkeit. Demnach müßte man, wie Willi Schmidt es tat, der "anderen" Wirklichkeit tatsächlich eine größere Realität, also Macht und Einflußmöglichkeit, zugestehen, - will man das Totenreich nicht ebenfalls zur täglichen Wirklichkeit hinzurechnen oder den Fall nur als eine technisch-mechanische Panne auffassen. Dabei wird die Frage deutlich, ob die allzu nahe Begegnung beider oder allgemeiner gesagt: zweier Wirklichkeiten in jedem Fall letal enden müßte; - den Künstler Ikarus gleichsetzend, der sich der Wahrheit der Sonne zu sehr nähert, wenn er seine "andere" Wirklichkeit zu stark, zu weit in die alltägliche hineindrängt. - Doch muß nicht diese "andere" Wirklichkeit erst von dem Künstler selbst Besitz ergriffen haben, um sich als Kunst manifestieren zu können? So ist auch nicht zu übergehen, daß bereits mit der 'Be-geisterung' jener Zuschauerin die "andere" Wirklichkeit in diesem Menschen ihre Auswirkung entfaltet hatte; sie mit dem Streben in diese Zauberwelt der Bühne eigentlich nur in das Reich strebte, das sie entzündet hatte; dessen Teil sie (damit) bereits geworden war.

Be-geistert-Werden = Verloren-Sein?

Verloren-Sein aber nur als Individuum; dadurch den Wechsel in eine andere Verbindung vollziehend - durch 'Be-geisterung'; so Teil werdend der Partei einer anderen, 'höheren' Idee. Darin sichtbar: der Idealismus.
- Bei Willi Schmidt waren es die ausgestellten Bühnenmodelle, die er als Jugendlicher sah.

Der Diener der Idee kämpft für diese Idee und versucht, für sie den Sieg erringen. Hier kommt es zur Berührung, und diese Berührung wird immer eine oppositionelle sein. Die "andere" Wirklichkeit = die der tagtäglichen Wirklichkeit gegnerhaft gegenübergestellte Wirklichkeit: Eine der beiden Wirklichkeiten nur wird den Sieg davontragen können. Und die Gefahr besteht, daß die gewählte, die eigene, die "andere" Wirklichkeit, insofern, als sie wie die konsequente Aufklärung letztlich nichts mehr außer sich gelten lassen will, an Selbstaustrocknung zugrunde gehen kann. - Sofern ihr dieses Ziel überhaupt gelingt und sie nicht bereits auf dem Wege dorthin, durch Überziehen der eigenen Mittel, Schaden nimmt, - undicht wird, unrein auch - und auf diese Weise sich schließlich selbst verliert.

In Barlachs "Der Arme Vetter" gibt es den Satz:

"Muß man ins Grab, um fort zu sein?
Nein, es gibt Anfang und Ende gemischt, verklammert."

(XII. Bild)

Auch d a s sollte geschehen, wenn der Künstler sich am tiefsten in der Kunst befindet. Auch von d a her ist der Wechsel nachvollziehbar: Es ist wesentlich, hier festzustellen, daß Willi Schmidt n i c h t durch äußere Einflüsse der alltäglichen Wirklichkeit, sondern durch die "andere" Wirklichkeit selbst und i n i h r gescheitert ist.

- JUDITH hieß das Stück.

Dieses Scheitern erfolgte, n a c h d e m er seine großen Erfolge, vor allem mit Klaus Kammer als Hauptdarsteller, gefeiert, erlebt, erreicht hatte.

- Dieser Erfolg bestand in einer neuen, modernen, zeitnahen Form, ein Stück aus der Klassik aufzuführen.

(Willi Schmidts Bestreben dagegen, auch zum Bühnen-Gesamtkunstwerk aus Sprache/ Bewegung/ Pantomime/ Tanz/ Musik zu kommen, ansatzweise verwirklicht schon oder nur in DIE STRAFKOLONIE, gelang nicht mehr. - Über die Gründe dazu ist hier gehandelt worden. -)

Das Urteil der Kritik aber, Willi Schmidt habe einen neuen Stil von Klassikeraufführungen geschaffen ((vgl. Hilde Bold, Er will den Einzelnen haben!, Ruhr-Nachrichten Pfingsten 1963)), fußte schließlich weitestgehend auf dem CLAVIGO, der ein halbes Jahr zuvor bereits im Schloßparktheater aufgeführt worden war. In einem damaligen "Vorspruch" vor der Ausstrahlung der Fernsehaufzeichnung dieser Inszenierung faßt Willi Schmidt sein Programm so zusammen: "(...) Bitte fürchten Sie nicht, wir (...) könnten ihnen allzu 'klassisch' kommen. Sie werden im Gegenteil, wie ich glaube, Menschen von heute sehen (...) Damals (...) war das Stück von geradezu brennender Aktualität, gleichsam keine poetische Erfindung (!), sondern die Abschrift eines realen Geschehens (...) Ich bringe dies in Erinnerung, weil wir in unserer Aufführung bemüht waren, die Aktualität des Vorgangs zu erhalten (...) Darum haben wir weitgehend auf alle 'Kostümierung' verzichtet; niemand wird in gesticktem, betresstem Rokokoprunk einherschreiten (!), in Räumen, die einer vergangen Epoche angehören (!). (...) und nichts wäre uns lieber, als wenn Sie, am Ende, Ihren Goethe-Band zur Hand nähmen, den Staub abpusteten - so wie wir es getan haben - und sich mit Erstaunen vergewisserten, daß der Autor wirklich ein so 'modernes' Stück geschrieben hat - im Jahre 1774."

(WS, Vorspruch zum CLAVIGO, 1964)

Diesem Text Willi Schmidts nach sollte die Inszenierung eines klassischen Stücks nicht allzu schwierig sein: Man muß nur den Staub der Zeitspanne zwischen dem Erscheinungsdatum und dem der jeweiligen Gegenwart wegpusten...
So einfach sollte es tatsächlich sein: Die Schwierigkeit besteht aber eben darin, diesen Staub erst einmal zu erkennen!
Zudem soll nicht das ganze Stück, sondern nur dieser lästige Staub weggeblasen werden. - Darin, in diesem neu-naiven Zugang, besteht die Kunst, neben allem technischen Können, zu allererst.
Willi Schmidt spricht mehrmals davon, daß die Tradition eine Verpflichtung bedeutet. Und gerade hier liegt auch der Schlüssel für die Generationsablösung. - Denn in diese Pflicht genommen worden war Willi Schmidt von Jürgen Fehling. --- Heinz Ritter schrieb über diese Lehrzeit:

"Er schlurfte die Gesetze des Metiers sozusagen wie Muttermilch."

(Der Abend, 8.11.1963)

Es wurde dargelegt, daß Willi Schmidt sich auf der 5. Dramaturgentagung 1957 von Fehlings Bühnen-raumprinzipien losgesagte, indem er sich g e g e n die Chiffre aussprach. Willi Schmidt hat diese Absage in die Tat umgesetzt: seine Bemühung konnte nachgewiesen werden, den Raumkasten wie die Chiffre in Transparenz aufzulösen.
Und eine weiterer, wichtiger Punkt der Generationsablösung: In der Zusammenarbeit mit Klaus Kammer

zeigt sich deutlicher als in allen anderen Zusammenarbeiten Willi Schmidts das Motiv vom 'Bruder gegen den Tyrannenvater': Hier wagte und gelang es Willi Schmidt selbst, die Stafette in die Hand zu nehmen, schuf er nun Klassiker-Inszenierungen, denen nachgesagt wurde, sie hätten einen eigenen, neuen Stil hervorgebracht und Theatergeschichte geschrieben.

Klaus Kammer bot neben seiner hohen Begabung genau jenen Grad an Vitalität und Realismus, der Willi Schmidt selbst abging, wie 1949 anläßlich seiner Inszenierung des GEIZIGEN von Molière Wolfgang Heise treffsicher festgestellt hatte. Gerade CLAVIGO hat gezeigt, daß Willi Schmidt zum Realismus hin auf der Szene strebte, jedenfalls im alten, 'klassischen' Stück. Er sagt es selbst in seinem "Vorspruch" zum CLAVIGO (1964) folgendermaßen: "Damals (...) war das Stück (...) gleichsam keine poetische Erfindung, sondern die Abschrift eines realen Geschehens (...)"

Das 'Poetische' erscheint in dieser Aussage nun, man darf das nicht überlesen, negativiert!
Wie der von Adorno und Horkheimer zitierte Primitive, der ein gesteigertes Rachegefühl dadurch entwickeln konnte, daß er den Mörder eines der Seinen in seine eigene Familie nun integrierte, das Fremde verinnerlichte, es dadurch zerstörte, daß er ihm seine Fremdheit nahm, so spielt Willi Schmidt hier auch das reale Geschehen gegen die poetische Erfindung aus. So tief, so sicher ist Willi Schmidt hier in der Kunst, daß er nun den eigentlichen Gegner, die alltägliche Realität, überschlucken möchte, oder anders gesagt: sich anschickt, sie überzuschlucken, sie sich einzu‚verleiben'.

((Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O., 22))

Wenn nun geradezu die Inversion des ursprünglichen Konzeptes, das auf einer entschiedenen Ausgrenzung der tagtäglichen Realität basierte, aufscheint, sollte da nicht der Punkt des Wechsels ganz nah sein? (- Oder ist das eine allzu rhetorische Frage?)

- Der Drang nach mehr Realität in der Kunst ist hier bei Willi Schmidt also erwiesen. Und es ist ungenau, um noch einmal darauf zurück zu kommen, von Henning Rischbieter, diese Tendenz auszulassen, indem er einen mit Klaus Kammer verbundenen Nachkriegs-"Realismus" ausschließlich Fritz Kortner anrechnet. Möglich, daß er diesen Schritt Willi Schmidts so nicht bemerkte.

In New York - gewissermaßen unbeobachtet - hatte Willi Schmidt diesen entscheidenden Schritt getan, sich aus der überkommenen Tradition zu lösen: nämlich "Kabale und Liebe"/LOVE AND INTRIGUE ohne Dekorationen und im damals gegenwärtigen Alltagskostüm gespielt.

Der Schritt war erfolgreich gewesen. Und so übertrug ihn Schmidt auf den CLAVIGO und ein halbes Jahr später auf KABALE UND LIEBE in Recklinghausen. Diese Form des Staub-Abpustens geschah dabei nicht, um bewußt mit der Tradition zu brechen; sondern um die Wirkung des Theaters, der Kunst, auf das Leben zu verstärken, indem dieses 'Leben', Anteile der damaligen Realität deutlich stärker in die Kunst einbezogen, hineingezogen wurden. Mit CLAVIGO, ist das, wie gezeigt werden konnte, erfolgreich gelungen; bei KABALE UND LIEBE (1963, in Recklinghausen) bestätigen es die Kritiken.

Willi Schmidt war also gerade dabei, den neu eingeschlagenen Weg voran zu gehen, als sein Gefährte aus dem Leben schied, sich so auch verweigerte, weiterhin nur Regisseurs-Material sein zu sollen.
Selbstverständlich hätten es auch Selbstzweifel sein können, die Willi Schmidt an der Fortsetzung seines so erfolgreichen Weges gehindert haben. Davon ist aber nichts bekannt. Nachweisbar ist nur der elementare Mißerfolg mit JUDITH am 14.10.1963. - JUDITH bedeutet auch vor allem, wie gezeigt wurde, neben der ungenügenden Besetzung, einen dramaturgischen Stillstand, da die Interpretation im eigenen Vergangenheitsleid allzu stark wurzelte.
Oder sollte man sagen: Der gewohnte Rahmen, in dem sich Willi Schmidt mehr und mehr selbständig und sicher bewegt hatte, erfuhr eine erhebliche Erschütterung -- und damit noch einmal anspielen auf den Tod von Gustaf Gründgens, Anfang Oktober 1963? (Aber auch das bliebe ein Scheitern durch und innerhalb der "anderen" Wirklichkeit.)

- In Willi Schmidts Nachruf auf Klaus Kammer steht ein Satz, der bisher unbeachtet blieb:

"Dieses jähe Verstummen hat uns tief erschreckt."

(in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 33)

Es ist zweifellos, daß für Willi Schmidt durch Kammers Tod eine Naivität zusammenbrach. Der Jüngere, von ihm Geführte, war ins Jenseits ihm vorangegangen. Auf die Parallele zum CLAVIGO ist hingewiesen worden. Man könnte auch noch an THOMAS CHATTERTON, ihre erste gemeinsame Arbeit, erinnern: Die Titelfigur tritt am Ende aus dem Leben, indem sie sich vergiftet.

Willi Schmidt, heimisch im Theater- und Kunstgehäuse viel mehr als in der äußeren Welt, hat dieser tiefe Schrecken berufen. - Eben noch scheinbar ganz sicher geborgen in der "anderen" Wirklichkeit, in der Kunst, - nun plötzlich verlassen, verletzt.

"Die Geschichte ist ein Alptraum, aus dem ich zu erwachen versuche."

(Vgl. WS, Von Elbflorenz bis Spree-Athen, ((d. i. Die andere Wirklichkeit)), a.a.O., 268)

Dieser Satz des Stephen Dädalus - ((sonderbare Parallele dazu, daß weiter oben der Künstler mit Ikarus verglichen wurde)) - stand nun wieder ganz direkt vor Willi Schmidt.

Er setzte den Weg aus der Tradition hinaus nicht fort; kaum fort. Willi Schmidt zog sich zurück in die Unangreifbarkeit der Poesie, s o lange, bis auch sie keinen genügenden Lebensraum mehr bot.

Wenn man bedenkt, daß Peter Fischer über Willi Schmidts Inszenierung der MÖWE 1966 in München hervorhob, es sei ihm vor allem darum gegangen, eine poetische Inszenierung zu schaffen, dann ist der Abstand zu CLAVIGO, wo es gerade Willi Schmidts Ziel war, die Poesie zugunsten der Realität zurückzudrängen, nur vier Jahre früher; dann ist damit die Veränderung seit dem Wechsel unübersehbar; der Todesgesang Willi Schmidts, an Kafka zu erinnern, bedeutet einen Rückzug in die Poesie und mehr und mehr auch in die Theatergeschichte hinein.
Vielleicht ist auch das der Grund, weshalb er die Raumkastenbühne und die Chiffre nicht völlig verwirft, sondern lediglich in Transparenz auffächert; man kann sogar noch weiter gehen und von Kompensation sprechen; man könnte womöglich sogar von einem Rückzug des Regisseurs auf den Bühnenbildner sprechen, dergestalt jedenfalls, daß nur hier noch Progression möglich war und zu verzeichnen ist.

Dieser Rückzug ist dann ebenfalls der Grund, weshalb Willi Schmidts wesentliche, interessanteste Inszenierungen danach nicht mehr auf dem Theater sich ereignet haben, sondern als Hörspiel oder Szenische Lesung - oder auch als Ausstellung.

WIE ES EUCH GEFÄLLT, vier Monate nach Kammers Tod inszeniert, wird von Willi Schmidt im traditionellen Kostüm, in einem vagen Frühbarock, gespielt. Die Kostümierung bleibt, was die Originalität betrifft, deutlich hinter der Ausstattung zurück.
UNDINE, drei Jahre später am Schillertheater Berlin, kein 'Klassiker' zwar, aber doch fußend auf der Erzählung eines Romantikers, wird kostümlich nicht näher an die Gegenwart herangeholt, bleibt ein schwebendes, romantisches - Märchen.
HAMLET (München, April 1976): Wie aufregend sind die Skizzen, die Willi Schmidt 1975 dazu gemacht hat; wie konventionell, langweilig, geradezu öde dagegen die Kostüme und Arrangements der Schauspieler auf dieser Dekoration!
((Vgl. Werkkatalog.))
Schon wenige Jahre nach Kammers Tod, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, setzte eine neue Generation, eine neue Zeit am Theater ein. Willi Schmidt, in den fünfziger und frühen sechziger Jahren, laut Barbara Bilabel, äußerst wach und kritisch, wurde jetzt überrollt; beiseite geschoben, weit in den Schatten gestellt.

- Nur ein paar moderne Kostüme und ein der Gegenwart angeschmiegter Raum! -
- Der Schritt mag einem klein erscheinen - und doch wurde mit Willi Schmidts CLAVIGO--Inszenierung Neuland für das Theater eingenommen und von Publikum und Kritik auch so begriffen.

Hätte Willi Schmidt seinen CLAVIGO 5 oder 10 Jahre später inszeniert, es wäre immer noch eine qualitätvolle Theateraufführung geworden, nicht aber ein Gegenstand der Theatergeschichte! - Das Mißtrauen richtete sich mehr und mehr auch gegen den Autor. Das war Willi Schmidts Sache nie gewesen, allenfalls im Hinblick auf die Steigerung von Wirkung - um der "anderen" Wirklichkeit willen!

((- Kortners Clavigo-Inszenierung von 1969, sieben Jahre später, bezog ihren späteren Erfolg aber gerade von dieser Eigenschaft her. -))

Ende 1968 inszeniert Willi Schmidt indessen DER PARASIT. Die Arbeit zeigt in einem Interieur um 1800 ebenso zeit-korrekt bekleidete Schauspieler. Hier handelt es sich aber nicht mehr nur um Rückzug, sondern es kündigt sich die oppositionelle Haltung Willi Schmidts für die Zukunft an: Denn er wählt Schillers DER PARASIT als ein Zeugnis des Widerstandes aus. So hatte er das Stück im Herbst 1942 am Staatstheater kennengelernt. Denn das Stück schließt, es wurde bereits darüber gehandelt, mit den Worten:

"Diesmal hat das Verdienst den Sieg behalten.
- Nicht immer ist es so.
(...)
Der Schein regiert die Welt
- und --- die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne.

(V./ letzter (8.) Auftritt)

Das ist die Haltung, die sich Willi Schmidt in Zukunft wieder aneignet und bis zum Ende beibehält.

Bedeutet der Wechsel auch den Schnittpunkt einer Spiegelung, kann man ermessen, wie weit der Abstand hier, 1968, schon wieder von der Zeit der größten Kunsttiefe war. ---

In den siebziger Jahren neigt Willi Schmidt dann dazu, die Ausstattungen der von ihm noch inszenierten Stücke zu überfrachten, beispielsweise bei Higgens' HAROLD UND MAUDE, über das Roland H. Wiegenstein schreibt: "Mag sein, daß diese Geschichte in ihrer ursprünglichen Form einigen Charme hat (...) In der deutschen Fassung (...) hat sie ihre Liebenswürdigkeit längst verloren, da wird Boulevard offenbar mit Gemeinplatz übersetzt (...) Vielleicht könnte eine sehr leichte (!) Inszenierung das gleichwohl retten. Aber Willi Schmidt (...) ist offenbar ein ernster Mensch, also dehnt sich das Stück (...) über fast drei Stunden aus (...) Das eigentlich Entmutigende an solcherart Vorstellungen ist ihre Bemühung, die Anspruchslosigkeit einer Vorlage sinnig aufzupolieren. Dabei geht dann auch der letzte Spaß zum Teufel."

(Roland H. Wiegenstein, Der Schatten der Mosheim/ Eine große Darstellerin - von Stück, Übersetzung und Regie verlassen, Frankfurter Rundschau, 8.11.1974)

Willi Schmidt - diese Motivierung entging dem Kritiker - überfrachtete hier seine Inszenierung, die 10 Jahre früher ähnlich tempo- und geistreich vielleicht ausgefallen wäre wie DAS EI, aus einem leicht nachvollziehbaren Grund: Nämlich um zu zeigen:
'D a s a l l e s k a n n i c h ! S e h t h e r ! ! U n d e n g a g i e r t m i c h w i e d e r !!! V e r g e ß t m i c h n i c h t !! N i e w i e d e r ! ! " ((etc.))
So ähnlich muß man sich das vorstellen; ähnlich wie es Billy Wilder in "Sunset Boulevard" durch den vergessenen Stummfilmstar 'Norma Desmond' (Gloria Swanson) - allerdings in wahnsinniger Variante - vorführen läßt. All diese Rufe nach Aufmerksamkeit und Bewunderung, nach Anerkennung und Wieder-Aufnahme in eine Geborgenheit der "anderen" Wirklichkeit hatten keinen direkten Erfolg; liegt der indirekte nicht viel näher und, zwar tiefer, aber wesentlicher: Daß es stiller um Willi Schmidt werden konnte. - Das setzt allerdings ein unterschwelliges Interesse voraus, wie es ähnlich auch das 'Poetische Theater' hätte zeigen können, nachweisen können. - Das setzt auch ein gewisses Ruhebedürfnis voraus, das nicht in der Sache liegt, aber in der Person; genährt durch das Wissen, seine größten Erfolge bereits hinter sich zu haben; man könnte darin eine versteckte Form auch letztlich von eigener Todesannahme sehen. ((Gründgens, hier ein Parallelfall, hatte Berlin nach dem Krieg verlassen und kehrte nicht mehr dorthin zurück, weil er sich nicht mehr ständig neu beweisen wollte.))
((Vgl. Gustaf Gründgens, Briefe/Aufsätze/Reden, a.a.O., 206 ff.))

Willi Schmidt äußerte sich indirekt ganz ähnlich: "(...) ich habe, welche anmaßliche Torheit!, mir eingebildet, mein Beitrag zum Berliner Theater verdiene als Lebensleistung, (ich bin seit nunmehr einem halben Jahrhundert ohne Unterbrechung in dieser Stadt tätig), ein Minimum an Respekt, wenn schon nicht an Wertschätzung. Vergebliche Hoffnung!"

(WS - Rudolf Noelte, 1.1.1979)

Man kann hier eine Überschneidung und Verquickung von Sache und Person beobachten; die Trennung wird unscharf, und die Empfindlichkeit nimmt zu. Im Aufstieg wird der Erfolg zwar auch persönlich oder für die Person, für einen selbst gebucht, aber d u r c h die Sache, die man so erfolgreich betrieben hat. - Im Abstieg dagegen wird der Mißerfolg nicht oder doch weniger durch die Sache begriffen,

analysiert und durchschaut, sondern auf die eigene Person bezogen, als ein Schicksalsschlag. Das könnte man als eine Form der Trägheit bezeichnen. Physikalisch i s t sie eine Größe; doch aber auch anscheinend in seelischer Hinsicht. Man mag das als ein Zeichen von Ermüdung ansehen. Und auch hier ist anzunehmen, daß man um den gewesenen Höhepunkt weiß. So korrupt der Mensch ist, sein Einfallsreichtum zumindest, - so korrekt verhält sich das, was man als seine 'seelische Ehrlichkeit' bezeichnen könnte.
Franz Beckenbauer, zum Beispiel, der geniale Fußballer, war, so berichtete er einmal in einer Fernsehsendung Mitte der 90er Jahre, nachdem er mit Golf angefangen hatte, überaus nervös gewesen, als er auch da wieder ganz besondere Leistungen zu zeitigen begann; diese Nervosität habe sich erst gelegt, nachdem er gesehen habe, daß seine Leistungen doch nicht überdurchschnittlich lagen.
Dieses Eingeständnis machte auf mich den Eindruck, als habe dieser Mensch große Ängste gehabt, verlorengehen zu können durch neue und immer neue Räume, die sich vor ihm hätten öffnen können; als stecke nicht nur eine Ehrlichkeit, sondern vor allem ein Schutzbedürfnis darin, nur e i n Leben zu haben.
Und so gehört auch der Abstieg, das Heraus- und Abgedrängt-Werden zum Erlebnis des Lebens dazu; zweifellos; - und mancher vermag auch daraus noch, wenngleich einen negativen, Genuß zu ziehen. Wie weit das auf Willi Schmidt zutrifft, dieser Frage ist bereits in dem Abschnitt über die 'Spannung' nachgegangen worden. -

Im Oktober 1975 inszeniert Willi Schmidt im Marstall, der Kleinen Bühne des Münchner Residenztheaters, Slawomir Mrozeks EMIGRANTEN. Dabei geschieht den Kritiken nach etwas sehr Sonderbares: "Degen ertränkte alle rational noch diskutablen Denkansätze seines 'intellektuellen' Emigranten auf einer geradezu besessenen Flucht in die Pose des 'virtuosen Vollblutschauspielers'.
(...) Zur Vergewaltigung jeder denkenden Zuschauerphantasie macht Degen schließlich eine Text-paraphrase der Kafka-Parabel 'Ein Bericht für eine Akademie' (diese unmenschliche Menschwerdung eines gefangenen Affen hatte Schmidt einst viel gerühmt mit Klaus Kammer in Berlin inszeniert). Hier beschreibt Mrozeks Kopfarbeiter erstmals seine (Studien-)Erfahrung von Dressur und Ohnmacht. Degen müßte nun Ruhe und Konzentration auf diese Wendung ins Spiel bringen. Stattdessen: Ein den Text buchstäblich nachäffendes gebuckeltes Rumhopsen mit schlackernden Armen, gekrallten Fingern und kehligem Zischen, das ich hier nur erwidern kann." (!)

(Peter v. Becker, Süddeutsche Zeitung, o.D.)

Diese Mitteilung Peter v. Beckers verursacht einiges Erstaunen und wohl auch Befremden. - "Dressur und Ohnmacht" machten Willi Schmidt anscheinend wieder den BERICHT FÜR EINE AKADEMIE gegenwärtig. Wollte Willi Schmidt sich hier, endlich!, von dem Alpdruck des zurückliegenden übergroßen Erfolges befreien, indem er seine berühmteste Inszenierung parodieren ließ?
Oder war ihm Michael Degen ein so lieber und naher Mitarbeiter geworden, daß er hier eine Identifikation mit Klaus Kammer allgemein sichtbar machen wollte?
Oder war Willi Schmidt hier einfach nichts Neues mehr eingefallen? Zeigt sich hier, erstmals, seine Verbrauchtheit, daß die Erstarrung nichts Neues mehr zuläßt, durchläßt, so daß nur noch aus dem zuvor Gewesenen geschöpft werden kann?
Oder war er von der Aufgabe, Mrozeks EMIGRANTEN inszenieren zu sollen so überfordert, daß er sich nur noch zu behaupten können meinte, indem er auf seinen alten unanfechtbaren Sensationserfolg verwies?

- Immerhin wird folgender Auszug eines Gesprächs mit Willi Schmidt in einer anderen Kritik zitiert: "Die differenzierte Dialogfolge zwischen den beiden Emigranten bezeichnet er als besonders schwierig: 'Ein gewaltiges Stück Arbeit!'"

(Karl Ude, Süddeutsche Zeitung, o.D.)

Auch, auch hier handelt es sich wieder um 'Klappern', das magere Stück, nur im Marstall, soll aufgewertet werden; aber auch hier wieder fällt auf, daß Willi Schmidt besonders mit der Textbehandlung zu kämpfen scheint. -
Ein Jahr später inszeniert Willi Schmidt, hochbesetzt mit Martin Held und Marianne Hoppe in den Hauptrollen, O'Neills EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT. Den Ton- und Bildaufnahmen nach eine gelungene Inszenierung. Aber auch hier zeigt er im Bühnenbild zu sehr, vor allem zu viel, was er kann. (BW 148) - Und "zu viel" heißt hier: Es ist nicht mehr dramaturgisch gedeckt. Es dient nicht mehr dem Stück, sondern ist eine Werbekampagne für Willi Schmidt selbst. Bei MORAL, 1941, ((25 Jahre früher)), war das anders: Das Bombastisch-Überladene war Ausdruck des übersteigerten hohlen Moralismus'

der Kaiserzeit. Der Einfallsreichtum des Bühnenbildners diente dem Stück. - Hier entfacht Willi Schmidt ein Feuerwerk, um darauf hinzuweisen, wie unterbeschäftigt er ist. Die Üppigkeit des Entwurfs ist kritiklos geworden, hat sich vom Stück selbst losgelöst, und nur noch der Vorwand ist geblieben, unmäßig sein zu können als das Korrektiv für die bittere Armut, in der der Schauspieler James Tyron hatte aufwachsen müssen. Die Überladenheit aber ist zu stilrein geraten, spiegelt nicht den neureich gewordenen ehemaligen Ärmling, sondern W i l l i S c h m i d t hat hier gleichsam d r e i Bühnenbilder entworfen und ineinander geschachtelt.

1971, wie zu sehen war, wurde Jean Anouilhs WECKEN SIE MADAME NICHT AUF! von der Kritik gebeutelt. Auf indirekte Weise wurde auch Willi Schmidt zum 'alten Eisen' geworfen. Das führte dazu, daß Anouilhs Stück d a n a c h , einer Kritik zufolge angeblich sein 40. Stück, von k e i n e m deutschen Theater überhaupt mehr angefordert wurde. Die Uraufführung von "L'Arrestation" / DIE VERHAFTUNG war bereits 1975 in Paris. Der SFB (jetzt RBB) sicherte sich dann die deutschen Erstaufführungsrechte und übertrug die Regie, wie schon die der Fernsehfassung von WECKEN SIE MADAME NICHT AUF! (1974), wieder Willi Schmidt; - das Fernsehen ist hier als kultureller Nachrücker tätig gewesen.

Wenige Kritiken-Auszüge sollen hier zitiert werden, denn erstmals ist im Zusammenhang mit der Regie Willi Schmidts auch von einem Alterswerk die Rede.

"Der neueste Anouilh als deutsche Erstaufführung im Fernsehen, das war schon ein Ereignis! Und die Inszenierung Willi Schmidts nicht minder! (...) Alles unsagbar leicht gemacht und traurig zugleich. Und unerhört schwer zu inszenieren. (...) Leise, zart und schwebend zogen die Szenen in seinen einmal transparenten, einmal konturierten Bildern vorüber. (...) Willi Schmidts Inszenierung war dem Stück ebenbürtig: Auch sie ein ausgereiftes Alterswerk."

(Peter Dreessen, Hamburger Abendblatt, 7.7.1977)

Warum Willi Schmidts Inszenierung ein Alterswerk sei, wird nicht näher ausgeführt; vermutlich w e i ß der Autor, daß Anouilh und Willi Schmidt gleichen Jahrgangs sind; das läßt sich nachlesen. Der Charakter eines Alterswerks mag jedoch daraus zu erkennen sein, daß Willi Schmidt mit einer besonnenen Milde zu Werke ging: "Die Zeitraffer-Rückschau auf das zu Ende gehende Erdendasein geriet zum bitter-süßen Philosophieren (...) Die Fernseh-Version von Willi Schmidt ließ der tristen Grundstimmung freien Lauf, erging sich in seelentrübem Moll. (...) Doch insgesamt blieb die Inszenierung - so wie das Stück - etwas diffus und sehr jenseitig."

(pus, Harburger Anzeiger, 6.7.1977)

Das Buch über Noelte, Hentrich-Verlag 1996, trägt nach einem Beitrag Angela Schmids, den Titel: "Inszenierungen in Moll"; - "Moll" war sonst Willi Schmidts Farbe n i c h t gewesen! - Auch daran mag das Alterswerk ablesbar sein. - Das liest sich in mehreren Kritiken auch ins Negative gefärbt: "Charme hatten nur die Kinderszenen, während die Plumpheit jugendlicher Rebellion, die Betulichkeit der weisen Alten - etwa Kommissar und Portier - und die dramaturgische Spätentwicklung des Ganoven vorwiegend zum Gähnen reizte."

(Effi Horn, Münchner Merkur, 7.7.1977)

DIE VERHAFTUNG ist eine nachdenkliche, melancholische, fast versonnene Inszenierung Willi Schmidts, - mit Hans Caninenberg, Ullrich Haupt, Wolf Roth und Susanne Uhlen gut besetzt. - WECKEN SIE MADAME NICHT AUF!, drei Jahre zuvor für den SFB inszeniert, ist da noch tempo- und energiereicher gelungen; 'jünger' noch von daher; schwungvoller; optimistischer. - Während WECKEN SIE MADAME NICHT AUF! als 'Theater für das Fernsehen' inszeniert wurde, eindrucksvoll für mich dabei beim ersten Sehen die feinen inszenatorischen Linien, die Willi Schmidt diagonal über die leicht erhöhte Spielfläche legte, könnte man DIE VERHAFTUNG als eine Mischung von für die Kamera inszeniertem Theater u n d Film bezeichnen; die Elemente mischen sich. Willi Schmidt läßt ((mit seinem Kameramann Klaus Königsdörfer)) viele Szenen kunstvoll ineinander überblenden. - Allerdings: "Willi Schmidt tat da zuweilen des Guten sogar zuviel, manche der zahlreichen Überblendungen wirkten eher wie überflüssige Gags. Das Grundkonzept jedoch stimmte (...)"

(Alfred Starkmann, Die Welt, 7.7.1977)

Dieses gelegentliche Übers-Ziel-Hinausschießen rührt hier aber nicht daher, daß Willi Schmidt, wie in EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT, eine Werbekampagne für sich durchführen möchte, sondern aus Freude über den gefundenen Weg; ein letztes Mal Schwelgen-Können, Staatstheater, Üppigkeit, in der Besetzung, im Bühnenbild; es steckt hierin eine nicht ganz ökonomische Selbstverliebtheit in die Schönheit der technischen Möglichkeiten; Willi Schmidt hat das auch selbst eingeräumt. ((WS - BD, 8.4.1977))

"(...) keine harten Schnitte, sondern weiches Durchblenden von den alten auf die jungen Gesichter von einst, viel Nebel, aus dem der Zug der Gestalten auftaucht, optische Tricks, in denen die Verwandlung der Menschen und der Lauf der Zeit sichtbar wird."

(E.P., Mannheimer Morgen, 7.7.1977)

Diese Kritik bringt nicht nur eine technisch genauere Beschreibung dieser Überblendtechnik, sondern nebenbei und unbeabsichtigt ein großes Kompliment für Willi Schmidts szenisches Können, das hier sowohl den Bühnenbildner als auch den Regisseur einschließt: Denn "Nebel" an sich hat Willi Schmidt nicht verwendet. Es spricht für sein Können als Bühnenbildner und als Regisseur des 'Poetischen Theaters', daß hier mehrere hintereinander versetzt aufgestellte Gazewände genau diesen Eindruck erwecken. Gerade hier an dieser Stelle, wo noch einmal die drei Lebensalter des Verbrechers übereinandergelegt werden, zum letztenmal, genau in seiner Todessekunde, bestätigt noch einmal die gesetzmäßige Beobachtung des Volker Canaris: "Indem die Theatermittel in ihrer 'Unnatürlichkeit' gezeigt werden, erscheint umgekehrt die ihnen eigene Realität, die Realität des Theaters."

(in: Anouilh, a.a.O., 14)

Willi Schmidts Inszenierung verdichtet sich hier auf ganz besondere Weise: gerade da er mit ganz offenen Karten spielt. DIE VERHAFTUNG ist Willi Schmidts letzte Fernsehinszenierung. (AM VOR-ABEND ließ sich nur noch als Hörspiel realisieren.) Auf dieser Insel gleichsam kann Willi Schmidt noch einmal aus dem vollen schöpfen. Sein nachträglicher Kommentar macht das deutlich: "Zwischenreich der Erinnerung, Vorahnung jenseitigen Bezirks, Todeslandschaft in einem Fin de siècle – Hotel (...) wie die nächtlich-leere, halbdunkle Hotelhalle sich verwandelt, wenn der Oktober-Morgen anbricht: das gedämpfte Weiß mit dem Hauch von rosa hinter den Terrassenfenstern.)"

(WS - BD, 11.7.1977)

DIE VERHAFTUNG ist ein mildes, gedämpftes, zurückhaltend schwelgendes Alterswerk Willi Schmidts; wäre es von entsprechender Stringenz gewesen, es hätte ein starker, konzentrierter Eindruck sein können, wirklich fesselnd; so ist es etwas müde, zerfallend.
Nichts mehr von der Verve, mit der noch, 15 Jahre zuvor, CLAVIGO inszeniert und gespielt wurde.

1991, seit mehreren Jahren bereits ungnädig aus dem Staatstheater entfernt, schreibt Willi Schmidt VIER PHILIPPIKEN: R e d e n , wie er angibt, "nach dem Vorbild des Demosthenes". - Die Reden dieses Vorbildes sind laut Willi Schmidt "kunstvoll konzipiert, gegliedert". Das wird man seinen PHILIPPIKEN nicht nachsagen können; sie stellen eher einen Herzenserguß dar, unterteilt in vier Abschnitte. - Diese Reden sind "an einen jungen Schauspieler" gerichtet, an einen imaginären. - Die erste Rede beginnt mit den Worten: "Mein Unmut beginnt damit, daß ich dich einer Überheblichkeit bezichtige, die, durch keine Vorzüge gerechtfertigt, der Verlogenheit sehr nahe kommt. (...) Du bekennst dich zur Avantgarde, distanzierst dich von den beschissenen Höflichkeiten einer Gesellschaft, die ihre Selbstsucht, ihre Profitgier, ihr egoistisches Konkurrenzdenken hinter sogenannten 'guten Manieren' verbirgt. (...) Laß dir sagen, daß diese Überheblichkeit deshalb so ärmlich ist, weil sie eine fundamentale Funktion des Theaters mißbraucht: die Freiheit, menschliche Existenz in all ihren Varianten so differenziert wie möglich vorzuführen und zu interpretieren."

Diese Freiheit lag Willi Schmidt, wie zu sehen war, ganz besonders am Herzen, zweifellos. - Aber die Größe und Wirkung des Theaters besteht gerade, zumindest in der Tragödie, darin, die Vorbestimmtheit und Unfreiheit des Menschen zu zeigen, der sich zwar einmal entscheiden kann oder bereits vor Einsetzen der Handlung entschied, aber sich nun mit den Fügungen, um nicht zu sagen Verfügungen des Schicksals, das daraus folgt, konfrontiert sieht.

"Wenn dir diese Freiheit nur zur Selbstbespiegelung dient, verrätst du sie auf geradezu schändliche

Weise. (...) Bisher hast du es dir sehr bequem gemacht. Dir genügte es, vor einer Zielgruppe aufzutreten, die offenbar weitgehend aus Analphabeten zusammengesetzt ist, denn dein Regisseur bereitet im Verein mit dir und dem Ensemble die sogenannten Klassiker folgendermaßen zu: nach Art der Comics, will sagen so primitiv, unnuanciert wie möglich, laut bis zum Krakeel, an Klamotten-Effekte ausgeliefert (...) Wenn ihr wenigstens 'Körpersprache', von der ihr immer so bedeutsam redet, in bestechender Vielfalt vorgeführt hättet (...) Hättest du den Mut, dich selbst dabei zu prüfen, würde dir bewußt, daß diese Leichtfertigkeit nichts anderes ist als Drückebergerei. (...)"

Äußerungen dieser Art sind bereits im ersten Teil dieser Arbeit zitiert worden. Auffällig und keineswegs unwichtig aber ist, daß 'dem jungen Schauspieler' k e i n e Stimme von Willi Schmidt gegeben wird. Sein möglicher Widerspruch wird vom Sprecher, also von Willi Schmidt selbst, hie und da vermutend ausgesprochen; aber nur, damit er sogleich pariert werden kann; - und zu einem Wort der Erklärung, Selbstbehauptung oder Verteidigung gar kommt jener fiktive junge Schauspieler n i c h t . Sonderbar: Willi Schmidt verfährt mit ihm nicht anders als der totalitäre Staat in Kafkas DIE STRAFKOLONIE ! Was Willi Schmidt sich für sich selbst verbeten haben würde und mit dieser Inszenierung, bezogen auf das Dritte Reich, nachträglich auch verbat, enthält er seiner Figur selbst vor! O.E. Hasse hatte Willi Schmidt, in dem Gespräch mit den Berliner Schülern, "einen sanften Diktator" genannt; aber es fragt sich, ob diese Sanftheit nicht nur die Inversion einer unsanften, handgreiflichen, handfesten Diktatur gewesen ist, in die Zartheit gewendet aus Mangel an der eigenen nötigen Kraft und Vitalität; - die jetzt, wo Rücksichten immer weniger genommen werden müssen, gegenüber der Figur auf dem Papier doch recht unverstellt durchbricht.

Die VIER PHILIPPIKEN sind Willi Schmidts Reaktion auf die Inszenierung der "Räuber" durch Alexander Lang, 1990, zu Anfang der Intendanz der sogenannten 'Viererbande' am Schillertheater, einem Vierergremium als Intendanz, bestehend aus Alexander Lang, Ignaz Kirchner, Vera Sturm und Volkmar Clauss. Nach baldigem Abbröckeln dieser 'Vierbande' wurde das Haus vom Berliner Senat 1993 nicht wieder aufgebaut, also in tatsächlich sachkundige Hände gegeben, sondern, - möglich daß man nur auf die Gelegenheit gewartet hatte -, bekanntermaßen abgewickelt und geschlossen. - Wenn man diese Aufführung mitdenkt - die nicht erfolglos war und immerhin allerhand Sichtbares, sogar Unterhaltsames bot, also als 'Theater' durchaus anzusprechen war, wenn auch die Inszenierung erhebliche dramaturgische Brüche aufwies, so daß man immer wieder gezwungen war, umzudenken - erweitern sich Willi Schmidts PHILIPPIKEN zu einem Dialog, -- der allerdings nicht mit der betreffenden Theaterleitung oder mit dem betreffenden Regisseur geführt wird, sondern mit jenem wortlos gemachten Schauspieler. - Ob Willi Schmidt auf einen neuen Auftrag jener neuen Intendanz hoffte, um sein Erlebnis mit SAVANNAH BAY wieder ausgleichen zu können (und auch aus diesem Grunde seinen Unmut an die stumme Figur weitergab), darüber ist nichts bekannt, sollte aber nicht ausgeschlossen werden. - Sicher ist, daß Willi Schmidt in seiner oppositionellen Rolle rapide an Boden verlor, daß seine Verletztheit, seine Gereiztheit zunahmen. - Auch im persönlichen Gespräch.

Darin war Willi Schmidt zu d e r Zeit von seiner Ansicht abweichenden Meinungen alles andere als zugetan, von widersprechenden zu schweigen.
Seine Sichtweise verengte sich immer mehr auf die Frage: "Freund oder Feind".

Vielleicht wäre er, in einem höheren Alter, das er nicht mehr erlebt hat, tatsächlich so etwas wie unleidlich geworden, - weil er Widerspruch per se als Widerstand gegen seine Person auffaßte, immer mehr verwechselnd oder identifizierend die Sache, vor allem d a s T h e a t e r , mit seiner eigenen P e r s o n .
In dieser allmählich zur vollen Deckung kommenden Überschneidung spiegelt sich noch einmal sein Weg; sein, um die Worte Ottiliens frei aufzugreifen, Kunst-Umweg.

Diese völlige Deckung der Überschneidungen bedeutet aber nicht, wie man annehmen könnte, daß Willi Schmidt am Ende seines Lebens erst 'am tiefsten in der Kunst' sich befand, sondern das Gegenteil: den Verlust der Kunst; der Kunst jedenfalls im Sinne der Möglichkeit, eine Gegen-Welt zu schaffen, zu leben.

Das muß nicht heißen, er sei am Ende seines Lebens nicht Künstler gewesen.

ANMERKUNGEN:

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I :

1) zu "Die Freier" von Eichendorff, 31.7.1938; Wiederholung ein Jahr später, 13.7.1939; Regie: Richard Weichert.

2) in dem Gespräch, das Günther Gaus mit ihm geführt hat, ZDF 10.7.1963; abgedruckt im Ausstellungskatalog zu Gründgens' 80. Geburtstag, 22.12.1979, des Dumont-Lindemann-Archivs, 1980; 185-190; 185

3) Gespräch mit WM am 3.3.1997 ((mit Lick))

4) Will Quadflieg, Wir spielen immer, Fischer TB, 1979, S. 73f.

5) Gespräch mit WM am 16.6.1997 ((mit Caninenberg))

6) Gespräch mit WM am 6.5.1997 ((mit Laser))

7) Das Kafka-Zitat ist ohne nähere Quellenangabe als Motto dem 'Prozeß'-Theaterstück von Barrault und Gide vorangestellt.

8) Hölderlin, An die Deutschen (Gedicht)

Spottet nimmer des Kinds, wenn noch das alberne
auf dem Rosse von Holz herrlich und viel sich dünkt,
o ihr Gute! auch wir sind
tatenarm und gedankenvoll!

Aber kommt, wie der Strahl aus dem Gewölbe kommt,
aus Gedanken vielleicht geistig und reif die Tat?
Folgt die Frucht, wie des Haines
dunklem Blatte, der stillen Schrift?

9) Caroline Herder an Herder, 20.3.1789, in: HA 5, 500

10) in Der Spiegel, 12. Jgg. Nr. 2, v. 8.1.1958, 'Ich bin ein verirrter Preuße', S. 40-46; S. 41)

11) Film über Marion Gräfin Dönhoff: "Die Gräfin und die Zeit", von Uwe Zimmermann, NDR 1996

12) Kottwitz in V/9: "Bei dem lebend'gen Gott/ Du könntest an Verderbens Abgrund stehn,/ Daß er, um dir zu helfen, dich zu retten,/ Auch nicht das Schwert mehr zückte, ungerufen!"

13) das Gespräch ist bisher unveröffentlicht

14) Hans Mayer über Fehlings MARIA STUART-Inszenierung 1952, in "Das Theater des deutschen Regisseurs...", a.a.O., 236

15) Fehling hat Hebbels "Maria Magdalene" zweimal inszeniert: 3.12.1938 im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und am 18.5.1949 am Bayerischen Staatsschauspiel/ Th. am Brunnenhof

16) Gespräch mit WM am 11.2.1997 und am 17.2.1997 ((Barlog))

17) vgl. "Das Theater des...", a.a.O., 32, "Berliner Dramaturgentagung": "Allerdings haben wir gegenseitig versucht, uns zu vergewaltigen, und zwar zum Besten."

18) dto. S. 33, Fehling: "Und als ich den 'Armen Vetter' gemacht hatte und einen sehr starken Erfolg hatte (immerhin basiert meine Börsengeltung im inneren Sinne auf meinen Barlach-Erfolgen), als ich dann fünf Jahre danach den 'Blauen Boll' gemacht hatte (der übrigens nicht so gut war wie der 'Arme Vetter', aber

mir viel mehr Ruhm gebracht hat, mir, nicht Barlach, also gewissermaßen meine Konjunktur am Theatermarkt verstärkt hat) (...)"

19) In B39 DIE KREUZELSCHREIBER von Ludwig Anzengruber, wird WS Margarete Melzer als Ausstatter wiederbegegnen. In der Kritik von Erik Krünes von der Berliner Nachtausgabe heißt es: "Da ist Margarete Melzer (...) noch immer mit der Wotanslocke über dem linken Auge, das dreiste Weibchen (...)" ((Vgl. Werkkatalog.))

20) Konstantin Wecker auf seiner LP "Live in München", Polydor 1981

21) in dem Gespräch, das Günther Gaus mit ihm geführt hat, ZDF 10.7.1963; abgedruckt im Ausstellungskatalog zu Gründgens' 80. Geburtstag, a.a.O.; 187, und in: Gustaf Gründgens "Die Wirklichkeit des Theaters", Suhrkamp 1953, 25, "Regie", vom 26.1.1937.

22) im Theaterführer "Die Theaterstücke der Weltliteratur ihrem Inhalte nach wiedergegeben", Hg. Leo Melitz, Wiener'sche Verlagsbuchhandlung Berlin und Leipzig, o.J. ((ca. 1905)) heißt es zu Preziosa: "Preziosa hat von seinem ersten Erscheinen ab einen Erfolg gehabt, der ihm bis heute treu geblieben ist, doch denselben nicht zum mindesten der stimmungsvollen Musik Karl Maria von Webers verdankt.", 499// Nachweisen läßt sich z.B. eine Inszenierung am Bremer Stadttheater, 21.9.1918, in der die später vorwiegend bekannte Filmschauspielerin Maly Delschaft die Titelrolle gespielt hat. ((Vgl. Werkkatalog und www.cinegraph.de))

23) Gasparo Spontini, 1774-1851, it. Komponist, 1820-1842 Generalmusikdirektor in Berlin

24) Dieser Vortrag hat 11 Seiten; auf S. 10 spricht Schmidt von Stanislawskis Einstudierungsmethode, der seine Schauspieler monatelang im Kostüm herumlaufen ließ, damit es ihnen selbstverständlich würde. Auf S. 11 heißt es: "(...) das Spiel beginnt, die Darsteller bewegen sich in ihren Räumen oder in der freien Gegend, die sie gebaut haben, nun auf einmal ganz sicher, obwohl sie viel weniger Zeit hatten als ihre russischen Kollegen. -". ((Bisher unveröffentlicht))

25) Fontane an Friedrich Stephany, am 22.3.1898: "(...) In der Mehrzahl seiner Dramen ist alles unwahr. Die bewunderte Nora ist die größte Quatschlise, die je von einer Bühne herab zu einem Publikum gesprochen hat. (...) 'Nach dreißig Jahren (hoch gerechnet) ist Ibsen der Komik verfallen' (...)"

26) Hans Leibelt, 1885-1974; 1928-1944 am Staatstheater Berlin

27) Lucie Mannheim, 1899-1976; 1922-1933 am Staatstheater Berlin

28) in: Gustaf Gründgens, Briefe/ Ausätze/ Reden, dtv 694, Sept. 1970; 120

29) in: "Berliner Dramaturgentagung", in: "Das Theater des...", a.a.O., 34

30) In: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 260

31) Fehling über WS, mitgeteilt durch Gerhard Ahrens, 1985; ((bisher unveröffentlicht))

32) In der Spielzeit 1979/80 in Aachen.

33) in: Franz Werfel, Eine blaßblaue Frauenschrift, Fischer, 1955/85, darin: im Nachwort v. Friedrich Heer; 164

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II :

34) "Die Aufgaben des Bühnenbildners", in: "Berliner Theateralmanach 1942",
Paul Neff Verlag Berlin, Hg. v. Axel Kaun, 257 ff.

Der Text "Grundlegung zur Metaphysik des Theaters" behandelt Raimunds ALPENKÖNIG UND MENSCHENFEIND; das ist Grund zu der Annahme, daß der Text zur Aufführung dieses Stückes im Deutschen Theater, Berlin, 21.4.1937, entstanden sein dürfte.

35) Alfred Kerr, Theater in Berlin (1908), in: Die Neue Rundschau 19 (1908), S. 1521 - 1532; als Auszug (1521 – 1524) in: Alfred Kerr, Lesebuch zu Leben und Werk, hg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar, Thomas Wölk, Argon 1987; 97 ff.; auf S. 101 heißt es: "In der Räuberaufführung (...) nichts, was uns angeht. Man ist oft zu primär in sekundären Punkten. Alles, was Wildenbruch und Lederstrumpf bedeutet, herausgemeistert. (...) Es gibt kein anderes Wort: das Turnerische statt des Dichterischen. Es fesselt mich nicht für zwei Pfennige."

36) J. W. v. Goethe, zitiert nach: Goethe erzählt sein Leben, hg. v. Hans Egon Gerlach u. Otto Herrmann, Fischer TB 5600; 523
37) J. W. v. Goethe, zitiert nach: Das Gottfried Benn Lesebuch, hg. v. Max Niedermayer u. Marguerite Schlüter, Diogenes TB 20982; 139

38) Heinrich v. Kleist, Über das Marionettentheater, in: Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, hg. v. Helmut Sembdner, dtv 5925, 1994; 342
39) ebenda
40) ebenda, 345
41) ebenda

42) Als "den berüchtigten Schwarzen Freitag" bezeichnet man heute den Beginn der Weltwirtschaftskrise 1929. Die Bezeichnung ist nicht ganz genau. - André Kostolany gibt den Ablauf folgendermaßen wieder: "22. Oktober: große Verkaufswelle und steigende Nervosität in der Wall Street. 23. Oktober: die Börse bleibt flau, nur ein paar Gelegenheitskäufer wollen von billigeren Preisen profitieren. 24. Oktober: zuerst Ruhe vor dem Sturm, dann rast er los, wie ein Weltuntergang. (...)" ((In: André Kostolany, Geld und Börse, Ullstein TB 35481, 16. Auflage, 1999.
- Der 24.10.1929 war ein Donnerstag; die Nachricht erreichte Europa aber erst am Freitag.
- Der 13.5.1927, der für deutsche Anleger gravierender war als der Oktober 1929 an der Wall Street, war tatsächlich ein Freitag.

43) Wolfgang Stresemann, Wie konnte es geschehen?/ Hitlers Aufstieg in der Erinnerung eines Zeitzeugen, Fft/M//Berlin 1990; 99

44) Vgl. Anm. 2; 185
45) ebenda, 185 f.
46) ebenda, 185

47) Peter Michalzik, Gustaf Gründgens/ Der Schauspieler und die Macht, Quadriga 1999, 13 ff.

48) Gustaf Gründgens, Briefe/ Aufsätze/ Reden, dtv 694, September 1970, 52 ff.

49) Bernhard Minetti, Erinnerungen eines Schauspielers, hg. v. Günther Rühle, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985, 141 ff.

50) So äußerte sich mir gegenüber Lore Schmidt

51) In dem Gespräch über Fehling mit Gerhard Ahrens, 1985; a.a.O.

52) Nach: Hans-Thies Lehmann, Richard der Dritte - eine Skizze, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 173

53) Michael Dillmann, Heinz Hilpert/ Leben und Werk, Akademie der Künste/ Edition Hentrich 1990, 14

54) Vgl. Wolfgang Mielke, Törichte Bildunterschrift (Leserbrief), in: FAZ, v. 28.12.2000: "Die Rezension einer Geschichte der Salzburger Festspiele in der Literaturbeilage vom 12.Dezember hat mich verärgert. Genau genommen: Die Bildunterschrift. Auf der großen Abbildung ist zu sehen: das Bühnenbild Ernst Schüttes für Heinz Hilperts "Egmont"-Inszenierung 1938; eine puppenstubenartige Renaissancestadt ist aufgebaut, hintereinander verschachtelte Fassaden und Treppengiebel von Bürgerhäusern. Davor eine etwas strengere Architektur, es könnte eine Markthalle sein, es soll aber, dem Begleittext zufolge, der Eingang in den Palast der Stadthalterin darstellen. Darunter steht: "... Was machen denn die komischen Säulen vor dem Palast der Stadthalterin? Man macht jetzt in Germanisch- Römisch! So sprachen auch die stummen Mitwirkenden zum deutschen Publikum: Heil Hitler!" Wie kommt es zu so einem dummen Satz? Ist es wirklich, wie Martin

Walser argwöhnte, das Gefühl, indem man sich auf die Seite der Ausschwitz-Mahner und -Ankläger stellt, sich schon ein bißchen weniger schuldig zu fühlen? Also laut Walser schon ein journalistischer Massentrieb und Konformismus? Oder nur die Sucht nach einer originellen Formulierung, wenn sie auch auf falscher Beobachtung und erst recht auf einer Unkenntnis der Person Heinz Hilperts und seines Bühnenbildners Schütte beruht?
Ausgerechnet Hilpert, dessen Theater von Goebbels, in einer uns heute etwas sonderbaren Formulierung, "zwei KZ's auf Urlaub" genannt wurden. Hilpert, der, wie Schüttes Kollege Willi Schmidt schreibt, regelmäßig zu seinem Vorgesetzten Goebbels zitiert und 'bestandpunktet', 'das heißt für sein mangelndes Bekenntnis zum Regime zur Rechenschaft gezogen' wurde.
Die törichte Bildunterschrift ist nicht nur in politischer Hinsicht schlampig: der sich witzig und gescheit vorkommende Kommentar stützt sich auf die 'komischen' Säulen. Es gibt sicher einen Fachausdruck für sie. Vielleicht heißen sie 'rustiziert' - ich habe ihre Bezeichnung bisher nicht finden können. Aber ich fand in einem Buch über Belgien zwei Beispiele solcher Architektur: in Brüssel auf der Grande Place direkt neben dem Rathaus am Erdgeschoß eines Bürgerhauses, das sich 'Stern' nennt; und am Einfahrtsportal zum Rubenshaus in Antwerpen. Ich bin sicher, daß auch Ernst Schütte diese Beispiele kannte. Er wird sich für sein Bühnenbild an ihnen orientiert haben.
Wer wissen will, wie sich ein eigensinniger und widerständiger Mensch - und zwar in einer verantwortlichen und auffälligen Position - während der Nazizeit verhielt, dem sei ihm ein Blick in Michael Dillmanns Buch: 'Heinz Hilpert - Leben und Werk' der Edition Hentrich/Akademie der Künste empfohlen."

55) Hilde Weißner (geb. als Hildgard Margot Helene Weißbrodt am 3.7.1909 in Stettin) war von 1933 - 1939 am Staatstheater; ihre Tochter Viola (geb. 1935) ist verheiratet mit Walter Ruppel. (Vgl. CineGraph-Lexikon.)

56) Vgl. Anm. 2; 188

57) Ulrich Liebe, verehrt, verfolgt, vergessen/Schauspieler als Naziopfer, Beltz Quadriga 1992, 165 u. 177

58) Die Stelle findet sich in: Curt Riess, Das gab's nur einmal/ (Das Buch des deutschen Films nach 1945), Henri Nannen Verlag, Hamburg, 1958; 226: "(...) Danach erklärte Minetti empört: 'Noch der geringste Widerspruch, und ich mache kurzen Prozeß und gehe zur Geheimen Staatspolizei!' Das hat er inzwischen wohl vergessen, und auch Dieter Borsche will es vergessen."

59) z.B. bei Ulrich Liebe, vgl. Anm. 72// bei Günther Rühle, Zeit und Theater, 1933-45, Ullstein 1980// oder in Theater im "Dritten Reich"/ Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, hg. v. Thomas Eicher/ Barbara Panse/ Henning Rischbieter, Kallmeyer 2000

60) Anfangssatz von Kants Schrift "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?", in: Immanuel Kants Schriften, hg. von E. v. Aster, Deutsche Bibliothek in Berlin, o.J., 1 f.

61) Grundlegung zur Metaphysik des Theaters, a.a.O., 12

62) "Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.", aus: ÜBER DIE UNSICHERHEIT MENSCHLICHER VERHÄLTNISSE, in: Bertolt Brecht, Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp 1990 (6. Auflage); S. 1104 ff.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III :

63) Aribert Wäscher ist kein junger Mann mehr gewesen, als Willi Schmidt mit ihm zu arbeiten begann; aber
Horst Caspar ((in 3. TARTUFFE, 7.9.1946; 5. IPHIGENIE AUF TAURIS, 7.2.1947; 7. ROMEO UND JULA, 13.12.1947; 15. DER PROZESS, 16.6. 1950)),
Martin Benrath ((in 34. DIE HEILIGE JOHANNA II, 26.12.1955; 46. CLAVIGO, 22.11.1958; 52. DIE RATTEN, 15.6.1960; 64. UNDINE, 26.3.1964; SL3 HOPPLA, WIR LEBEN!)),
Klaus Kammer ((in 42. THOMAS CHATTERTON, 17.12.1957; 43. DAS EI, 21.2.1958; 48. DIE IRRE VON CHAILLOT, 31.5.1959; 52. DIE RATTEN, 15.6.1960; 54. RASKOLNIKOFF, 20.9.1960; 60a/b. EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE/ IN DER STRAFKOLONIE, 26.9.1962; 61. CLAVIGO II, 17.11.1962; H6 LEONCE UND LENA, 12.-18.4.1964)),
Helmut Griem ((in 62. KABALE UND LIEBE, 16.5.1963; 65. WIE ES EUCH GEFÄLLT, 22.9.1964; in TV1 DIE SANFTE, 1964; 66. DIE GLASMENAGERIE, 19.3.1965; 70. DIE MÖWE, 24.5.1966; 72. UNDINE, 12.3. 1967)) und schließlich

Michael Degen ((in 76. ELI, 7.2.1969; TV3 VERBANNTE, 1972; SL1 THOMAS MANN ZUM 100. GEBURTSTAG, 24.5.1975; 84. EMIGRANTEN, 10.10.1975; 86. HAMLET, 15.4.1976; H12 RÜCKREISE, 1978; 89. TORQUATO TASSO, 18.12.1978)).

64) Vgl. Anm. 2), 189)

65) Das geht aus vielen Kritiken zwischen 1946 und etwa 1951 hervor. So heißt es z.B. in einer PROZESS-Kritik (o.A., o.Z., o.D.): "Wo der schmale Willi Schmidt dirigiert, hat meistens der Koloß Aribert Wäscher eine Rolle. Weil Wäscher ein so sensitiver Schauspieler sei, sagt Schmidt. Die erste Schlacht schlug das Freundespaar im Ostsektor. Jetzt will 'Grenzgänger' Schmidt für immer im Westen siedeln. (...)"

66) Gespräch mit WM vom 23.2.1997

67) So Rolf Henniger in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O, 28

68) In: Klaus Völker, Fritz Kortner/ Schauspieler und Regisseur, Edition Hentrich, 1987

69) Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, a.a.O., 16

70) Solche 'jeunes premiers' hat es im letzten Jahrhundert in der Schauspielerei neben Klaus Kammer mehrere geben: Gérard Philipe (1922-1959); später den ebenfalls französischen Schauspieler Patrick Dewaere (1947-1982); - man könnte auch den jungen kalifornischen Gitarristen Tommy Bolin (1951-1976) nennen, der wie Patrick Dewaere von sich aus aus dem Leben ging. - Vgl. auch PERINIQUE NR. 7: „Prinzen und Könige", hg. v. Wolfgang Mielke, Frühjahr 2008.

71) Vgl. Günther Rühle, Von Spuren, Rollen und vom Glück/ Die Wandlungen des Will Quadflieg/Traktat über einen vernachlässigten Schauspieler, in: FAZ, 7.3.1984; darin heißt es z.B.: "Quadflieg spielte das ((die Rolle des Michael Kramer)) mit einer unaufdringlichen seelischen Intensität. Wie weggezehrt war jede virtuose Handwerklichkeit, alles Routinierte, über das er so schnell und reich verfügt, und aus dem er an anderen Abenden allein das Erlebnis aufbauen kann. (...) Durch die Verbindung mit dem Regisseur Rudolf Noelte (...) widerfuhr ihm etwas Neues: Der Einbruch des Menschlichen ins Theatralische."
Ähnlich äußert sich sogar auch der Regisseur und ehemalige Intendant Jürgen Flimm in einem Gespräch mit Amadeus Gerlach, ((darin klüger, als man von seinen Inszenierungen her erwartet)), in: Inszenierungen in Moll/ Der Regisseur Rudolf Noelte, hg. v. Amadeus Gerlach, Edition Hentrich 1996, 179 ff.

72) Im Februar 1986 hatte ich mein erstes Gespräch mit Willi Schmidt; darin erzählte er von der Verwandlung Klaus Kammers zum Affen hin, die sich, jenseits des Kostüm- und Maskenbildners, auf dem Weg von der Garderobe zur Bühne vollzogen habe. Es war offensichtlich, daß die Arbeit mit Klaus Kammer seine wesentliche Theaterarbeit gewesen war. "Darum hat man's gemacht", resümierte er.

73) Fischer TB 676, 1979; 180, (Kap. 9 'Im Dom')

74) Das Gastspiel fand im Dezember 1964 statt.

ANMERKUNGEN FÜR KAPITEL IV :

75) Das Gespräch, das Anfang 1962 stattfand, ist bisher unveröffentlicht; es existiert ein Tonmitschnitt; ein Typoskript dieses Gespräches wurde von mir angefertigt.

76) Jean Liedloff, Auf der Suche nach dem verlorenen Glück/ Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit, Verlag C.H.Beck München, 1991, Beck'sche Reihe BsR 224; 23 ff.

77) Jean Liedloff, Auf der Suche..., a.a.O., 100; Vgl. auch 53 f.

78) Im: Katalog der Gründgens-Ausstellung des Dumont-Lindemann-Archivs zum 80. Geburtstag von Gustaf Gründgens, a.a.O., 178

79) Manuskript der Rede im Archiv der Akademie der Künste, Berlin

80) Mit indirektem, nur aus dem Text zu entnehmenden Titel: DAS THEATER ALS GESAMTKUNSTWERK; undatiert; unveröffentlicht

81) Elias Canetti, Hitler nach Speer, in: Das Gewissen der Worte/ Essays, Fischer TB 5058, 1981; 185 /(184 über die Totenzahl des 1. WK, Hitlers 1. Masse)

82) WS - WM, 10.9.1988

83) Brecht: "Erst kommt das Fressen und dann kommt die Moral", aus: DENN WOVON LEBT DER MENSCH?, Ballade der "Dreigroschenoper" in: Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp 1990 (6. Auflage), S. 1116 f.

84) Barlach: "Zu jeder Kunst gehören zwei: einer, der sie macht, und einer, der sie braucht" (von September 1917); in: Friedrich Schult, Barlach im Gespräch, hg. v. Elmar Jansen, Insel-Verlag Leipzig, 1989; 17.

85) Spiel der Sterne, Dreizehn Geschichten um ein Verbrechen, der große Krimi zur Jahrtausendwende/ Dreizehn Menschen mit dreizehn verschiedenen Sternzeichen sind durch ein mysteriöses Verbrechen miteinander verknüpft/ Jeder Band erzählt die Geschichte aus einer anderen Perspektive, Wunderlich Taschenbuch, Rowohlt, 1999

86) Vgl. Kurt Tucholsky, Kopf ab zum Gebet/ Ein Lebensbild in Briefen, Prosa und Songs, Schallplatte ((LP)), Sprecher: Erich Schellow; Chansons: Kate Kühl/ Gerd Vespermann; Musik: Bienert/ Brüning/ Grund/ Hollaender; 1970; 2577001 (1)

87) Vgl. Adorno, Minima Morlia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Suhrkamp 1951/1984

88) Dies eine Äußerung von Steve St. Schmidt, des Sohnes von Willi Schmidt

89) Das als nachträgliche Ergänzung zu der Diskussion um den ersten 'grünen' Außenminister der Bundesrepublik Deutschland, Joseph (Joschka) Fischer

90) Jürgen Rühle, Theater und Revolution, dtv 145; 164 -- Der Satz lautet da: "Der Individualismus schlug dialektisch in Kollektivismus um, denn der Kollektivismus ist eine Ersatzverwirklichung des modernen Menschen."

91) Den Brief hörend kommentierte jemand sofort: "Grazie und Anmut sind das selbe!" - und traf damit sogleich, wenn auch unbewußt, eine Schwäche oder Methode Willi Schmidts: gelegentlich in der Nähe und damit Gefahr von Wortklingelei zu liegen. Ein Versuch wohl auch, seine geistige Überlegenheit leichter als Herrschaft etablieren zu können, um etwaigen Konflikten vorzubeugen; um sich so in seiner Sensibilität schützen zu können.

92) Ein deutsches Film-Beispiel wäre hier "Unter den Brücken", 1944, Regie: Helmut Käutner

93) "Willi Schmidt und sein Kreis", vgl. Werkkatalog

94) WS so im Interview von Alfred Etzold über FAST EIN POET im NDR (Hörfunk) am 17.8.1984.

95) Konrad Lorenz, Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit, Piper Verlag, München, 1973; 71 ff.

96) So zitiert in der SFB-Sendung "Offerte" vom 3.12.1985; vgl. Werkkatalog.

97) in: 35. SCHLOSS IM MOND v. Jean Anouilh (Patrice Bombelles, Privatsekretär), Renaissancetheater Berlin, 1.3.1956// 59. DIE RATTEN v. Gerhart Hauptmann (III) (Bruno Mechelke), Burgtheater Wien, 25.5.1962// SL3 HOPPLA, WIR LEBEN! v. Ernst Toller (Wilhelm Kilman), Akademie d. Künste, Berlin, 26.6.1983

98) Peter Stein - WM: "(...) ich habe Willi Schmidt zwar als einen seriösen Theatermann in seinen Aufführungen geschätzt, aber nie persönlich mit ihm Kontakt gehabt (...)"

99) Richard v. Weizsäckers Berliner Regierung enthob Boy Gobert, seit 1980 Intendant der Berliner

Staatsbühnen, in einer Nacht- und Nebelaktion. Sein Vertrag lief mit der Spielzeit 1984/85 aus. Anfang Juli 1983 wurde Heribert Sasse als sein Nachfolger bekanntgegeben. Angeblich soll Frau v. Weizsäcker hinter diesem zweifelhaften Akt stehen.

100) Der Art der Anrede nach ist dieser Brief an den Schauspieler und Autor Henning Schlüter gerichtet. Schlüter stand mit WS in einem lockeren regelmäßigen Briefwechsel, hat aber verfügt, daß seine Briefe vernichtet werden; ansonsten wären sie als Dauerleihgabe an die Akademie der Künste, Berlin, ins Willi-Schmidt-Archiv mit eingegangen. - Der Teil dieser Korrespondenz, den ich zu lesen Gelegenheit hatte, stammte aus dem Sommer 1980 und behandelte den Abschied Boy Goberts als Intendant des Thalia Theaters in Hamburg vor dessen Übernahme der Intendanz des Berliner Schillertheaters. Gobert war in Hamburg, vor allem durch das "Hamburger Abendblatt", während seiner letzten Spielzeit, als sein Wechsel nach Berlin bekannt geworden war, mit Lobeshymnen fast tagtäglich überschüttet worden. Der berühmte Ausspruch des Dirigenten Hans v. Bülow: 'Je preiser gekrönt, desto tiefer gefallen', traf auch hier zu, wobei es sich bei Gobert nicht einmal um Preise handelte, sondern nur um - in ihrer Häufung schon absurde oder peinliche - Vorschußlorbeeren. Über diese Diskrepanz und das danach in Berlin nur mögliche Fiasko spekulieren diese Briefe Schlüters. - Ein weiteres Thema war (neben dem sensationell verregtneten Sommer) Schlüters Arbeitsverhältnis zu Rudolf Noelte; Schlüter beschwerte sich gegenüber WS, daß Noelte ihn für einen bestimmten Zeitpunkt sozusagen pauschal 'gebucht' habe, ohne ihm seine genaue Aufgabe mitgeteilt, geschweige denn sein Einverständnis dafür eingeholt zu haben. -- Henning Schlüter bildete in mehreren Noelte-Inszenierungen sozusagen besondere Farbtupfer, Typen, die einen wesentlichen Nebenreiz dieser Inszenierungen boten. ((Insofern ist Noelte zu verstehen.))

101) Bühne der Peymannschen Iphigenien-Inszenierung: Ilona Freyer

102) Ich fand, daß Peymann den Text intelligent und intellektuell nachvollziehbar, amüsant und unterhaltend bebildert hat; kurzweilig. Peymann inszenierte mit Kirsten Dene in der Titelrolle eine Art weiblichen Faust. - Aus dem Rahmen dieser Inszenierung fiel allenfalls Hans Mahnke als Arkas, der einen gedrungenen, listigen Diener spielte, der sehr gekonnt sein eigenes Interesse verfolgte; im Gegensatz zu KirstenDenes oder Branko Samarovskis (wenn man so will) intellektualisierter Schauspielkunst war das eine kulinarisch-deftige Leistung.

103) Wolfgang Hildesheimer erwähnt in einem kurz vor seinem Tod aufgenommenen Interview, daß Kant täglich onaniert habe; ein Tatbestand, der für Hildesheimer eine große Bedeutung hatte. - Sollte die Regie in diesem Fall auf diesen Tatbestand 'angespielt' haben, wäre auch das wieder ein Beispiel nicht gegen, sondern für Bildungstheater, insofern, als es Wissen voraussetzt, das von außen ins Theater mitgebracht werden muß. Schmidt fehlte dieses Wissen in diesem Punkt; ein Wissen, daß die hochfliegende Kantsche Philosophie, der Willi Schmidt zu folgen durchaus imstande war, relativiert, nämlich als ungenügend.

104). Vgl. Heinrich Goertz, Piscator, rororo bildmonographie rm 221, 1981; 118

105) Boleslaw Barlog hat mir erzählt, daß und wie er im Theater protestierte und laut wurde, wenn ein Stück, eine Szene nicht in Deckung mit dem Autor gespielt wurde!

106) Vgl. Aufnahme nach S. 234 in: Curt Riess, Gustaf Gründgens, Bücher Gilde Gutenberg Frankfurt/M., Wien, Zürich 1967

107) Frank Castorf inszenierte Goethes "Torquato Tasso" am Residenztheater München, Premiere: 26.10.1991.

108) Vgl. Nachruf auf Friedrich Luft in: Berliner Morgenpost, 28.12.1990, Zitat unter der persönlichen Äußerung von Jürgen Wölffer.

109) Vgl. Walter Kempowski, Das Echolot/ Ein kollektives Tagebuch/ Januar und Februar 1943, Albrecht Knaus 1993, Bd. IV, 135 f. ((Speer)), 148 ((Hedin)), 171 ff. ((Goebbels))

110) Aus London bekam ich folgende Auskunft: "In response to your letter concerning London theatres during World War II, we would recommend the following books: John Graven Hughes, The greasepaint war, 1939-45 (London, New English Library, 1976) & Basil Dean, The theatre at war (A history of the Entertainments National Service Association – ENSA), (London, Harrap, 1956) (...) Some performers will have joined ENSA to entertain the armed forces, and many others will have joined the services as soldiers, sailors and airmen & women. We have some published and unpublished accounts of actors who served during

World War II in our library. This is material that would need to be consulted in our Reading Room. (…)"

111) Karl Vibach in dem TV-Film: Brecht und Gründgens/ Theater in den 50er Jahren/ Ein Film von Mechthild Lange, NDR 1985

112) Vgl. Anm. 26)

113) Mir warf WS in einem Gespräch im Sommer 1991 "Feigheit" vor, als ich sagte, ich sei aus der von Katharina Thalbach inszenierten "Romeo und Julia"- Aufführung bald herausgegangen, weil es mir zu langweilig war (im selben Jahr im Schillertheater, von Thomas Brasch übersetzt und betitelt "Liebe Macht Tod", ein Titel, der WS nicht gleichgültig war und den er eher 'verbal' verstanden wissen wollte, als daß es sich um 3 Nomen handele. //(Ich dachte eher: 'Dein Geld hast du verloren, deine Zeit brauchst du dir nicht noch stehlen zu lassen!'))

114) GG über Hans Brausewetter in: Gaus-Interview, ZDF 10.7.1963; abgedruckt im Ausstellungskatalog zu Gründgens' 80. Geburtstag, a.a.O.; 185

115) Die deutschen Intendanten und Regisseure waren so dürftig, flau und unkämpferisch, nur allgemeinwehleidig zu protestieren. - Ich erinnere mich an den Einzug von Hans Neuenfels im Sommer 1993 in die Volksbühne-Ost, in der gerade "König Lear" gespielt wurde, eine Aufführung, das nebenbei, die sehr bekannt geworden war, weil die Cordelia in einen Blecheimer uriniert, und diesen Eimer als 'Trank' dann dem Kent anbietet, der diesen Trank dann, wenn auch mit einem Zögern, anzunehmen hat; in diese Aufführung platzte kurz vor dem Ende, nicht zur Freude des Hauptdarstellers, Hans Neuenfels mit einer Gefolgschaft, um einen Protestaufruf zu sprechen oder zu verlesen. Es hatte ein bißchen was von Polittreff an der Uni oder einer gymnasialen Oberstufe. Alles etwas weinerlich, ohne handfeste Gegenmaßnahmen, die, wenn auch in begrenztem Rahmen, durchaus zur Verfügung gestanden hätten.
Das Theatertreffen wurde aus Protest **nicht** Berlin entzogen. Der Kritiker Gerhard Stadelmaier der FAZ, der beklagte, die Schließung sei viel zu spät erfolgt!, bekam **kein** vom Deutschen Bühnenverein oder allen Intendanten verhängtes Hausverbot für alle deutschen Theater. Nichts wurde da unternommen. ((Wie weit die Konfrontation mit dem Frankfurter Schauspieler Lawinky darauf eine längst fällige Antwort darstellt, muß offen bleiben.)) Eine Einheitlichkeit gab es da nicht in ausreichendem Maße. - Nach dem 'Schock der Wiedervereinigung' und dem damit verbundenen Interesseschwund an Theater wurde den Theaterleuten nun auch hier sozusagen der Stuhl vor die Tür gesetzt.

ANMERKUNG zu Kapitel VI :

116) 'Die Welt muß romantisiert werden' - in: Hans-Joachim Mähl, Nachwort, in: Novalis, Werke, hg. v. H.-J. Mähl u. Richard Samuel, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1981; 668

ANMERKUNGEN zu Kapitel VII :

117) Vgl. Anm. 104).: Heinrich Goertz, Piscator, rororo bildmonographie rm 221, 1981; 118

118) So in seiner Kritik zu Bertolt Brechts "Mann ist Mann", in Darmstadt, Berliner Tageblatt, 27.9.1926; in: Alfred Kerr, Mit Schleuder und Harfe, hg. v. Hugo Fetting, Severin und Siedler, 1982; 332

119) In: Gustaf Gründgens, Der Regisseur, 1930, in: Gustaf Gründgens, Die Wirklichkeit des Theaters, Suhrkamp, 1953/1977; 11

120) In: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, hg. v. Gerhard Ahrens, a.a.O.; 32

121) Dr. Elisabeth Hettwer - WS, 11.12.1982: "Leonce und Lena und Woyzeck habe ich damals in Recklinghausen gesehen, und ich war überfordert, das ist, was ich genau weiß. (...)"

122) Vgl. Max v. Boehn, Der Tanz, Volksverlag der Bücherfreunde/Wegweiser-Verlag GmbH, Berlin, 1925; 106

123) Manfred Brauneck, Klassiker der Schauspielregie, rororo enzyklopädie re 477, 1988; 277

124) In Georg Ziviers ÖDiPUS-Kritik wird Kritik geübt auch am hellen Bühnenbild, dessen Lichtgrau sich gemischt habe mit dem Hellgrau der Sessel. Diese Sessel befanden sich im Schillertheater bis 1985/86. Dem damaligen Intendanten, Heribert Sasse, mißfielen diese hellgrauen, allerdings sehr üppigen, bequemen, sozusagen weltstädtischen Sessel, weil sie angeblich die Schauspieler blendeten. - Mein Kommentar wäre gewesen: "Inszeniert und spielt so, daß ausverkauft ist, dann blenden sie nicht mehr!" - Die Sessel wurden dann demontiert und zwischengelagert. Das Schillertheater bekam plüschig-rote Sessel, wie sie viele Theater haben, dazu einen Mittelgang, der ebenfalls Sitzplätze, die besten, kostete, allerdings den Verkehr erleichterte. Die alten kostbaren Sessel tauchten nach einer Anstandspause überraschend im Delphi-Palast, einem der großen und großartigen Berliner Kinopaläste des Westens, dann wieder auf.

125) Zitiert nach WS, Ansprache für Leopold Lindtberg, Akademie der Künste, Berlin, 1973, als Manuskript im Willi-Schmidt-Archiv der Ak.d.K. Bln.

126) Ganz hervorragend hat das Eva Mattes in Zadeks Inszenierung vom 9.2.1986 am Hamburger Schauspielhaus (nach Voraufführungen in Bad Oldesloe) gemacht. Wäre die ganze Inszenierung mit diesem Ernst oder dieser Ernsthaftigkeit gespielt worden, sie wäre insgesamt ein bedeutend-nach- drückliches Erlebnis gewesen. Bei Zadek war der Epilog aber geradezu feierlich gegen das übrige, etwas klamottige Spiel.

127) S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1989

128) "Der Morgen. Monatszeitschrift der deutschen Juden.", hg. v. Julius Goldstein, erschien von 1925 - 1938; - ab 1930 hatte Nelly Sachs auch mehrere Auftritte im Jüdischen Kulturbund (seit 1919).

ANMERKUNGEN zu Kapitel VIII :

129) In: TV-Film über Gründgens, "Vorbei ein dummes Wort/ Gustaf Gründgens zum Gedenken", Buch und Regie: Jürgen Möllner/ Dieter Zilligen, NDR, o.J. ((vermutlich 1964))

130) So übersetzt von Swetlana Geier bei S. Fischer, 1998.

131) Über Dostojewski vgl. Hermann Pongs, Lexikon der Weltliteratur, F. Englisch-Verlag, Wiesbaden, 1984; 756 f.

132) Kleists Anti-Goethe Epigramm in allen besseren Kleist-Ausgaben

133) Vgl. Klaus Wagenbach, Franz Kafka/ Bilder aus seinem Leben, Verlag Klaus Wagenbach, 1983; 92

- LITERATURVERZEICHNIS (Seitenzahlangaben so weit möglich) :

I. Willi Schmidts Veröffentlichungen: ((Dieses Verzeichnis kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit beanspruchen; gleichwohl dürfte es das bisher vollständigste Verzeichnis der Texte Willi Schmidts sein. - Die Durchnummerierung erfolgt zum einen aus Gründen der Übersicht, zum anderen um die enorme Arbeitsleistung Willi Schmidts zu dokumentieren.))

1). Die Kunst als Organon der Philosophie, Dissertation, unbeendet, unveröffentlicht; o.J. ((ca. 1935-1939))

2). Grundlegung zur Metaphysik des Theaters, ((über Raimunds ALPENKÖNIG UND MENSCHENFEIND)), o.J. ((1937 ?))

3). Unsterblicher Harlekin, in: Programmheft zu Goldoni, DER DIENER ZWEIER HERREN, Theater in der Saarlandstraße ((heute: Hebbeltheater)), 18.1.1941

4). Vortrag über die Aufgaben des Bühnenbildners, gehalten im Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Berlin, Dezember 1941; unveröffentlichtes Manuskript

5). Die Aufgaben des Bühnenbildners, in: "Berliner Theateralmanach 1942", Paul Neff Verlag Berlin, Hg. v. Axel Kaun, 257 ff.

6). Notwendiger Bericht über die Commedia dell' Arte; Manuskript, undatiert, unveröffentlicht ((vor 1945))

7). Kommentar zum 'Possenabend', Programmbeilage, Schloßparktheater, 13.6.1946

8). Vom Sinn und Wesen des Bühnenbildes, in: Theater der Zeit, Heft 1, 1. Jgg., S. 26, Juli 1946

9). Skepsis und Glaube, in: Athena, 1. Heft, Oktober 1946

10). Kommentar zu Sternheims Lustspiel DIE HOSE, in: Programmheft, Deutsches Theater, Kammerspiele, 17.6.1947

11). Die dramaturgische Funktion des Bühnenbildes, in: Dramaturgische Blätter, Heft 3, 1. Jgg., Juni 1947, S. 17-26

12). Kommentar zu Shakespeares ROMEO UND JULIA, in: Programmheft, Deutsches Theater, 13.12.1947

13). Der Regisseur, in: Dramaturgische Blätter, Heft 2, 2. Jgg., März 1948, S. 49-57

14). Zehn Gebote für den jungen Schauspieler, in: Theaterstadt Berlin, Ein Almanach, hg. V. Herbert Ihering, Verlag Bruno Henschel & Sohn, 1948, S. 339-343

15). Der Blick ins Gewissen ((über Kafkas DER PROZESS)), in: Der Tag, 14.6.1950; identisch mit: WS, Kommentar zu dem Schauspiel DER PROZESS von Franz Kafka, in: Programmheft, Schloßparktheater, 16.6.1950

16). Möglichkeiten und Grenzen der Bühnentechnik (Vortrag, gehalten am 31.7.1950 gehalten im Maison de France, Berlin), in: Bühnentechnische Rundschau, 1950; und in: Bühnentechnische Rundschau/ Sonderheft 1976, S. 26-29, ((unter dem Titel: Theatertechnik im Dienste des Spiels – nicht der Illusion))

17). Das deutsche Bühnenbild, Vortrag, gehalten anläßlich einer Ausstellung englischer Bühnenbildentwürfe, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript ((nach 1950))

18). Ein Regisseur antwortet./ Zu Bernhard Shaws DIE HEILIGE JOHANNA, in: Die Neue Zeitung, 24.2.1951

19). Talma, in: Fünfminutenlexikon, hg. v. Gerhard Bahlsen, 1950/1951

20). Bekenntnis zu Molière, in: Programmheft, Schloßparktheater, 8.9.1951 ((Zu DIE GELEHRTEN FRAUEN))

21). Rede über Völkerverständigung durch Kunst/ übers Bühnenbild, 18.10.1951, Catholic University, Washington, USA

22). Ausbildung von Bühnenbildnern, unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1952

23). DER schwierige SEIDENE SCHUH, in: Die Neue Zeitung, 31.8.1952

24). URFAUST heute, in: Programmheft, Tribühne, Berlin, Nr. 2, 15.12.1952

25). Nekrolog auf Horst Caspar, gehalten 4.1.1953, Schillertheater, unveröffentlichtes Manuskript

26). Dem Andenken Horst Caspars, in: Programmheft, Tribühne, Berlin, 2/1953, S. 8

27). Die Probleme des modernen Theaters, Vortrag vor der evangelischen Studentengemeinde Berlin, 20.1.1953; ((kein Manuskript, nur Presse-Echo))

28). Zur geistigen Einheit Europas, Vortrag, gehalten im Sommer 1953 oder 1956, unveröffentlichtes Manuskript ((über Europa im Zeitalter der Atomphysik))

29). Anmerkung zum heutigen Abend ((zu Schillers: DER PARASIT)), in: Programmheft, Schillertheater, 4.8.1953

30). CANDIDA oder die Überlegenheit der Frau, in: Programmheft, Renaissance-Theater, 12.11.1953

31). Der unbestechliche Herr Gringoire, Erzählung, unveröffentlichtes Manuskript,
((ca. 1953 - 1955))

32). Theater als Gesamtkunstwerk, Rede, undatiert; unveröffentlicht ((ca. 1950-1959)

33). Der Dichter persönlich ((über Albert Bosper/ FISCHFABRIK), unveröffentlichtes Manuskript ((Premiere: 24.6.1954))

34). Das Bühnenbild als Ensembleleistung, Vortrag, gehalten 17.10.1954 auf der Bühnentechnischen Tagung Stuttgart, in: Bühnentechnische Rundschau, 44. Jgg., Heft 6, 12/1954; und: Die Bühnen- genossenschaft, 6. Jgg., Nummer 9, 12/1954, S. 231 f. und Nummer 10, 1/1955, S. 260 f.

35). Der Vers auf der Bühne, Vortrag, unveröffentlichtes Manuskript ((ca. 1955))

36). Interview im Zwielicht, in: Almanach zum 10jährigen Bestehen des Schloßparktheaters, 3.11.1955

37). Anmerkung zum heutigen Abend ((zu Anouilhs ORNIFLE)), in: Programmheft, Theater in der Josefstadt, Wien, 30.7.1956

38). Notizen zum Stück dieses Abends ((Anouilhs EINLADUNG INS SCHLOSS)), in: Programmheft, Düsseldorfer Schauspielhaus, 5.1.1957

39). Paul Bild zum Gedenken, Rede, gehalten am 18.3.1957 in der Dahlemer Dorfkirche, Berlin, (stark gekürzt) in: Paul Bildt – ein Schauspieler in seinen Verwandlungen, hg. v. Karl Voss, Josef Keller – Verlag, Starnberg, 1963

40). Theater und bildende Kunst, Vortrag, gehalten auf der 5. Dramaturgen-Tagung, Berlin, am 3.10.1957, (gekürzt) in: Theater-Rundschau, 3. Jgg., Nr. 11, Bonn, November 1957; in: Programmheft des Staatstheaters Kassel, 1958/1959, Heft 13; und in: Theater im Gespräch/ Ein Forum der Dramaturgie, Aus den Tagungen 1953-60 der Deutschen Dramaturgischen Gesellschaft, ausgewählt und hg. v. Friedrich Schultze, Langen-Müller, 1963

41). Notizen zum Stück dieses Abends ((CLAVIGO)), in: Programmheft, Düsseldorfer Schauspielhaus, 22.11.1958; auch: Düsseldorfer Kulturkalender, 16. - 31.12.1958, S. 407

42). Ohne Schiller kommen wir nicht weit, ((Antwort auf die Frage des Tagesspiegels: "Was nimmt sich

Schiller auf der Bühne Beckets und Ionescos aus?"/ Umfrage zum 200. Geburtstag Schillers)), in: Der Tagesspiegel, 10.11.1959

43). Werner Krauss zum Gedenken, Nekrolog, gehalten am 19.11.1959 im Schillertheater; unveröffentlichtes Manuskript

44). Theater Heute, Vortrag, gehalten im Goethe-House, New York, 16.2.1960, unveröffentlichtes Manuskript

45). New York – Notizen (I, 1960), unveröffentlichtes Manuskript

46). The American Actor, Ansprache, in: Equity, April 1960

47). Widersprüche zur klassischen Dramaturgie ((RASKOLNIKOFF dramatisiert)), in: Programmheft, Schloßparktheater, 20.9.1960

48). Nekrolog auf Hermine Körner, gehalten am 8.1.1961, im Schillertheater

49). Nekrolog auf Aribert Wäscher, gehalten am 19.11.1961, im Schillertheater

50). Regie heute, Gespräch zwischen Willi Schmidt und Schülern der Hermann-Hesse-Schule in Berlin-Kreuzberg, ((Typoskript)), Januar 1962

51). Bemerkungen zu einem ungewöhnlichen Vorhaben ((IN DER STRAFKOLONIE)), in: Programmheft, Akademie d. Künste, Berlin, 26.9.1962

52). Vier Begründungen für einen Entschluß, in: Georg Zivier, Schiller-Theater, Schloßpark-Theater, Berlin, Bd. 2 d. Reihe: Berlin/ Gestalt und Geist, hg. v. Irmgard Wirth, Stapp Verlag Berlin, 1963

53). 3x Amphitryon, Rede, gehalten in Paris, Mai/Juni 1963 ((AMPHITRYON 38))

54). Anmerkungen zu KABALDE UND LIEBE, in: Festspielzeitung Recklinghausen, 5/1963; und in: Programmheft, Staatstheater Wiesbaden, 9/1964 ((Redaktion: Hanno Lunin))

55). Vorspruch zum CLAVIGO, unveröffentlichtes Manuskript ((zur TV-Ausstrahlung der CLAVIGO-Aufzeichnung, 1964))

56). Klaus Kammer zum Gedächtnis, Nekrolog, gehalten am 24.5.1964 im Schillertheater; (leicht gekürzt) in: Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, Reihe Theater heute 11, Friedrich Verlag, 9/1964

57). Willi Schmidt schreibt an Helmut Griem ((8.8.1964)), in: Programmheft, Thalia Theater, Hamburg, 22.9.1964; und in: Programm der Schwetzinger Festspiele, 1965 ((zu WIE ES EUCH GEFÄLLT))

58). Der Stimme Klaus Kammers zuzuhören, unveröffentlichtes Manuskript (6 Seiten)

59). Anmerkungen zu WIE ES EUCH GEFÄLLT, in: Programm der Schwetzinger Festspiele, 1965

60). Erwiderung ((betrifft Giraudoux)), in: Programmheft, Schloßparktheater, 22.5.1965
((zu INTERMEZZO))

61). Heros – Hiob – Harlekin, Rede zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin, ev. Forum, 8.10.1965, in: Bauwelt Nr. 46, 11/1965

62). Gustaf Gründgens oder Das Spiel mit der Macht, in: Christ und Welt, 10.12.1965

63). ...ob ein Mann des Schauspiels legitimiert sei? ((zu seiner 1. Operninszenierung von Busonis ARLECCHINO und TURANDOT)), in: Programmzeitung, Deutsche Oper Berlin, 1.2.1966

64). Erfahrungen mit Tschechow, in: Theater heute, 7. Jgg., Heft 7, Juli 1966, S. 22-23; und in: Programmheft, Staatstheater Braunschweig, Nr. 27, April 1967, ((unter dem Titel: 'Nicht Richter – sondern Zeuge')) ((nach: DIE MÖWE, München, 24.5.1966))

65). Homage à Schwetzingen, in: Programmheft der Schwetzinger Festspiele, 1966/67

66). Berlin, Kleine Chronik einer großen Stadt, Broschüre zur Expo 67 in Montreal, hg. v. Presse- und Informationsamt des Landes Berlin, 1967 ((Text- und Bildauswahl: WS/ Graphische Gestaltung: Otto Rohse))

67). New York – Notizen (II, 1967), unveröffentlichtes Manuskript

68). Bild der Bühne/ Zwiegespräch zu dritt ((zu Anouilhs EINLADUNG INS SCHLOSS)), geführt v. Dr. Weitz, in: Programmheft, Schauspielhaus Zürich, 31.12.1967

69). WS/Walther Karsch, Unterlage für Diskussion über das 'Poetische Theater', Lessing-Hochschule, Berlin, 26.2.1968, unveröffentlichtes Manuskript ((mit handschriftlichen Ergänzungen Willi Schmidts))

70). Eingeständnis ((über Arthur Millers DER PREIS)), in: Programmheft, Schloßparktheater, 30.4.1968

71). Du muß ihrer gedenken, ihre Schatten beschwören..., unveröffentlichtes Manuskript ((Ende der 60ger/Anfang der 70ger Jahre))

72). Theater in unserer Zeit, Ansprache, gehalten zur Eröffnung der Ruhrfestspiele, am 8.5.1968, unveröffentlichtes Manuskript ((Ton-Mitschnitt))

73). Nachwort, in: Giraudoux, Fünf Dramen, G.B. Fischer-Verlag, 1969

74). Trauer und Verheißung/ Anmerkungen zu ELI von Nelly Sachs, in: Sigill, Heft 1, Folge 1, hg.v. Otto Rohse, 1969

75). WOYZECK UND LEONCE UND LENA oder Spielarten der Verzweiflung, in: Programmheft und Textbuch, Ruhrfestspiele Recklinghausen, 6.5.1969; und in: Ruhrfestspielzeitung, 23. Ruhrfestspiele 1969, S. 4 - 5 ((mit dem Untertitel: 'Interpretation für heute')); und sehr ausführlich dokumentiert in: Sigill, Heft 4, Folge 11, hg. v. Otto Rohse, 1994
((posthum))

76). Ein Regisseur schreibt an einen Dramatiker/ Willi Schmidt an Jean Anouilh, der heute das 60. Lebensjahr vollendet, in: Der Tagesspiegel, 23.6.1970

77). Nachruf für Waldemar Kraft ((12.2.1921-27.10.1970/ Dozent, Typograph, Werkstattleiter für Buchdruck an der Hochschule d. Künste, Berlin)), Manuskript

78). Übersetzung von: Eugène Labiche, MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN, Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, Berlin, 1970/71; dazu auch: Vorwort

79). Für Elsa Wagner, Rede, gehalten aus Anlaß ihres 90. Geburtstages, Schillertheater, 24.1.1971, unveröffentlichtes Manuskript

80). Der Autor und seine Zeit ((zu: MIT EINEM FUSS IM VERBRECHEN)), in: Programmheft, Staatstheater Stuttgart, 8.5.1971

81). Warum gerät den Deutschen alles so gleich programmatisch?, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript ((Ende der 60ger/Anfang der 70ger Jahre))

82). Gehört man wie ich einer Generation an, die im ersten Jahrzehnt dieses Säculums geboren wurde..., unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript ((Ende der 60ger/Anfang der 70ger Jahre))

83): Die Abteilung III der Staatlichen Hochschule für bildende Künste, Berlin/ Versuch einer Synthese auf Grund von Selbstdarstellungen der einzelnen Klassen, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript

84). Hinweis anstelle eines Vorworts, in: Ausstellungskatalog 'Die Bühne als Forum', Akademie d. Künste Berlin, 7.11.1971 – 9.1.1972

85). Dialog über Theater/ geführt von Hans Lietzau und Willi Schmidt zur Eröffnung der Ausstellung 'Die

Bühne als Forum' am 7. November 1971 in der Akademie der Künste, Berlin, in: Sigill, Heft 3, Folge 2, hg.v. Otto Rohse, 1972, S. 9-16

86). Text zu Zeichnungen von Heinrich Amersdorfer (Die Aufführungen der Freilichtbühne Rehberge), Ausstellung im Kunstamt Wedding, 11-12/1972

87). Ansprache für Leopold Lindtberg, Akademie der Künste, Berlin, 1973, Manuskript im Willi-Schmidt-Archiv der Ak.d.K. Bln.

88). Nekrolog auf Ernst Sattler ((14.10.1887 – 3.1.1974)), 'Der Ensemblespieler', Rede, unveröffentlichtes Manuskript

89). Hinweis in Form eines Briefes ((zu Zeichnungen seines Schülers Olaf Zombeck)), in: Sigill, Heft 1, Folge 4, hg. v. Otto Rohse, 1974

90). THOMAS MANN ZUM 100. GEBURTSTAG, Redaktion des Programmheftes mit Zitaten, Schillertheater/Akademie d. Künste, 24.5.1975

91). Rede, gehalten zur Verleihung des Hermine-Körner-Ringes an Frau Marianne Hoppe am 25.5.1975 in der Akademie d. Künste, Berlin, unveröffentlichtes Manuskript ((Vgl. Willi-Schmidt-Archiv der Ak. d. K.// (Ausschnitt) zitiert in: Petra Kohse, Marianne Hoppe, Ullstein, 2001, S. 349))

92). Erinnerung an Constantin von Collande, in: Katalog der "Ostdeutschen Galerie", Regensburg, 1975

93). Roma Bahn/ Günther Lüders/ Elsa Wagner, Ein Nachruf, gehalten in der Akademie der Künste, Berlin, 1975, Manuskript ((Vgl. Willi-Schmidt-Archiv der Ak. d. K.))

94). Anmerkung zu DIE VERHAFTUNG von Jean Anouilh, in: ARD Fernsehspiel, Almanach für Juli/August/September 1977, S. 42-43

95). Der Kinderhamlet - Eine Erzählung, Juni 1977, unveröffentlichtes Manuskript

96). 'Imaginäre Landschaften', zu den nachfolgenden Zeichnungen von Willi Schmidt, in: Sigill, Heft 3, Folge 6, hg. v. Otto Rohse, 1978, S. 35 ff. ((Im Manuskript trägt der Einführungstext Willi Schmidts über die Pappeln vor seinem Atelierfenster den Titel: Beharrlichkeit und Verwandlung – ein Fragment.))

97). Spanischer September ((über den Beginn des spanischen Herbstes)), unveröffentlichtes Manuskript

98). Theater von innen, Vortrag, gehalten in der Vereinigung Europäischer Kulturaustausch, Mitte Februar 1979, unveröffentlichtes Manuskript

99). Ohne Überschrift ((zu Kleists DER ZERBROCHNE KRUG)), in: Programmheft, Schauspielhaus Nürnberg, 14.12.1979

100). Wien/ Paris/ London – Exempla-Notizen, unveröffentlichtes Manuskript, 1980

101) Erwiderung, Dankesrede für die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Staatlichen Schauspielbühnen Berlins, Februar 1980 ((die Rede wurde mangels Ambiente nicht gehalten))

102). Der szenische Raum im Modell, Vorwort, in: Katalog der Exempla, München, 8.-16.3.1980

103). Der szenische Raum als Studienobjekt, in: Hochschule der Künste/ Information 4/80, Mai 1980, 6. Jgg., S. 11-14

104). Ansprache als Einführung, Rede, in: Katalog zur Ausstellung: Willi Schmidt und sein Kreis, Kunstamt Wedding, Berlin, 4.9.-4.10.1980; und: Rathaus Schöneberg, 17.10.-28.11.1980

105). Das Ereignis. Ein Bericht, den wir lieber erfunden hätten, unveröffentlichtes Manuskript ((veröffentlicht nur als Rundfunk-Lesung des SDR/SWR von Willi Schmidt, unter dem Pseudonym: Erwin Georg Weeß, Juni 1981))

106). Inszenierte Räume, in: Baukultur 2/1981 ((April)), hg. v. Paulgerd Jesberg, S. 12-23; und in: Sigill, Heft 3, Folge 9, hg. v. Otto Rohse, 1987, S. 17-38 ((unter dem Titel: Der inszenierte Raum/ Ein fragmentarischer Versuch))

107). Laudatio, gehalten am 10.5.1981, anläßlich der 1. Vergabe des O.E.Hasse-Preises, Akademie d. Künste, Berlin, in: Privatdruck

108). Grußwort ((Kurzbeitrag zum 70. Geburtstag von Friedrich Luft)), in: Berliner Morgenpost, 24.8.1981

109). Anmerkung für's Publikum ((zu ROSE, DIE MÜLLERIN)), auf Programmzettel, Hebbeltheater, 20.9.1981; und (erweitert) in: Programm, Schwetzinger Festspiele, 1982 ((unter dem Titel: Bitte um Aufmerksamkeit oder Anmerkung für's Publikum))

110). Ein österreichisches Gespräch, Vor- und Zwischenspiel zu ROSE, DIE MÜLLERIN, für eine Schauspielerin und einen Schauspieler, unveröffentlichtes Manuskript, 1981, 1982

111). Stichwort: 'Hebbel-Theater' / Eine Aufforderung ((um das Hebbeltheater wieder aus seinem Dornröschenschlaf zu befreien)), unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript ((das Theater war am 8.8.1979 unter Denkmalschutz gestellt worden; Willi Schmidt wurde vermutlich durch ROSE, DIE MÜLLERIN wieder auf das Hebbeltheater aufmerksam.))

112). Ein Projekt und seine Realisation/ DER TRIUMPH DER EMPFINDSAMKEIT von J.W. Goethe, Projektvorstellung für die Akademie d. Künste, Berlin, anläßlich von Goethes 150. Todestag, 1982, Manuskript im Archiv der Ak. d. K., 1981 ((Projekt von 1978))

113). Laudatio, gehalten am 13.6.1982 anläßlich der 2. Vergabe des O.E. Hasse-Preises, Akademie d. Künste, Berlin, in: Privatdruck

114). Gedenk-Notizen über Klaus Kammer und Horst Caspar, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript

115). Richard Wagner ohne Musik? Eine Selbstbefragung, in: Beiträge zum Musiktheater II, S. 174-180, Hg. Deutsche Oper Berlin, Spielzeit 1982/83; und in: Jahrbuch der Deutschen Oper II, 1983
((zu Wagners DIE MEISTERSINGER))

116)., Homage à Tatjana, in : Tatjana Gsovsky: Festschrift Deutscher Tanzpreis 1983, Broschüre, hg. v. Deutschen Berufsverband für Tanzpädagogik, 1983

117). Rede vor dem Plenum der Akademie der Künste in Berlin, als ich als 'Präsident' zur Wahl stand, gehalten am 4.6.1983

118). Der Kinderhamlet, Roman, unveröffentlichtes Manuskript

119). Eine Schauspielerin/ Eine Frau // Shakespeare, unveröffentlichtes Manuskript ((Auskopplung aus Der Kinderhamlet, 12 Seiten))

120). Premiere: Prof. Willi Schmidt inszeniert im Thalia Theater O'Neills FAST EIN POET, Willi Schmidt im Gespräch mit Alfred Etzold, ((Typoskript)), NDR, 17.8.1984

121). Brief an einen Freund ((Auszug; Faksimile, zu FAST EIN POET)), in: Programmheft, Thalia Theater, Hamburg, 25.8.1984

122). Ernst Schröder zum 70. Geburtstag, in: Zeitung der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin, Nr. 22, 1985

123) Jürgen Fehling/ Der leere Raum, Willi Schmidt im Gespräch mit Gerhard Ahrens, Typoskript, unveröffentlicht

124). Martin Held oder die Kunst des Schauspielers, in: ProSzenium, Magazin der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin, Nr. 1, September/Oktober/November 1985

125). Theater als Bekenntnis, in: Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, hg. v. Gerhard

Ahrens, Quadriga Verlag J. Severin, 1985, S. 186.192; und in: Sonderheft der Bühnen der Hansestadt Lübeck (('gestaltet' v. Michael Goden)), 1985 ((unter dem Titel: Jürgen Fehling 1885-1968))

126) Vorbemerkung ((zu Turgenjew, AM VORABEND)), SFB/RBB, 1986

127). Vorbemerkung ((zu Platon, DAS TRINKGELAGE)), SDR/SWR 1987

128). Nachruf auf Kurt Raeck, in: Die Mitglieder und ihr Werk (1979-1987), Akademie d. Künste, Berlin, 1987, S. 305-306

129). Nachruf auf Elisabeth Bergner, in: Die Mitglieder und ihr Werk (1979-1987), Akademie d. Künste, Berlin, 1987, S. 348-350

130). Eine nachdenkliche Betrachtung von Erwin Georg Weeß, Einleitung, in: Günter-Michael Koch, Bestattungswagen im Wandel der Zeit/ Von der Kutsche zum Fahrzeug der achtziger Jahre, Edition Diesel Queen ((d.w. der Verlag von Willi Schmidts Sohn Steve St. Schmidt)), 1987

131). Berlin mit siebenhundertfünfzig Jahren, in: Sigill, Heft 3, Folge 9, hg. v. Otto Rohse, 1987

132). Begrüßung zur Alfred-Kerr-Ausstellung, gehalten am 18.12.1987, Akademie d. Künste, Berlin, unveröffentlichtes Manuskript ((Vgl. Willi-Schmidt-Archiv der Ak. d. K.))

133). Martin Held zum 80. Geburtstag ((11.11.1988// Faksimile)), in: Festschrift der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin

134). Anmerkung zu einem aktuellen Theaterstück ((zu SIEGFRIED von Jean Giraudoux)), auf: Programmzettel, Bezirksamt Wedding/Centre Francais, 6.11.1988 ((im Rahmen von 'Berlin - Kulturstadt Europas' // 'E-88'))

135). Hörspielerinnerungen, Willi Schmidt im Gespräch mit Holger Rink, SFB, 15.1.1989

136). Erich Schellow zum 75. Geburtstag ((geb. 1915/ Faksimile)), in: Festschrift der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin, Spielzeit 1989/90, o.S.

137). Wiedergesehen in 'Eins Plus' ((Wiederholung von EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE im TV am 21.10.1989)), unveröffentlichtes Manuskript

138). Zufällige Notizen, in: Jörg W. Gronius/ Franz Wille, Willi Schmidt – Das Bühnenwerk, Edition Hentrich, Berlin, 1990, S. 53-64

139). Die Bühne als geistiger Raum, Rede, gehalten zur Eröffnung der Ausstellung zu Willi Schmidts 80. Geburtstag, am 19.1.1990 in der Nazarethkirche, Berlin-Wedding/ Bezirksamt Wedding, unveröffent- lichtes Manuskript

140). Heinz Hilpert zum Gedächtnis, in: Michael Dillmann, Heinz Hilpert/ Leben und Werk, Akademie d. Künste u. Edition Hentrich, Berlin, 1990, S. 9-12

141). Danksagung, für die Verleihung des 'Silbernen Blattes' durch die Dramatiker-Union Berlin, Rede ((Faksimile)), am 16.6.1990, in: Der Autor 2/90// Jahrgang 65, S. 58-63

142). Von Elb-Florenz nach Spree-Athen / Das Theater als Seismograph der Zeit – Meine Suche nach der Wirklichkeit der Kulissenwelt, in: Alltag in der Weimarer Republik/ Erinnerungen an eine unruhige Zeit, hg. v. Rudolf Pörtner, Econ Verlag, 1990, S. 256-268 --- ((d. i. "Die andere Wirklichkeit")) ---

143). Rückkehr zu Nathan, dem Weisen, in: Drei Leben für das Theater/ Fritz Wisten, Hg. Akademie d. Künste/ Edition Hentrich, Berlin, 1990, S. 106-112

144). Heidemarie Hatheyer zum Gedächtnis, Nachruf ((auf Anfrage von Curt Riess)), daraus zitiert in: Curt Riess, Die Frau mit hundert Gesichtern/ Requiem für Heidemarie Hatheyer, Droste, 1991, S. 178-179, vor allem 263-264

145). Friedrich Luft oder Das Theater an sich, in: Die Deutsche Bühne, Theatermagazin, 62. Jgg., Nr. 3 (März 1991), S. 26-29

146). Grußwort, in: Dreißig Jahre Deutsche Oper Berlin (1961-1991)/ Beiträge zum Musiktheater, Bd. X, Berlin 1991, S. 41

147). DIE HAND DER JEZERTE, Libretto für eine (Kammer-)Oper nach Eduard Mörikes Märchen-Erzählung, 1991, unveröffentlichtes Manuskript

148). Vers l'heur zero/ Vue des planches. Qui plient, sans craquer ((Der Stunde Null entgegen/ Blick auf die Bühnenbretter, die sich biegen, ohne zu brechen// Der Mensch lebt nicht vom Brot allein)), propos, recueuilles par Jacqueline Deloffre ((Gespräche, gesammelt von J.D./ übersetzt ins Französische von Henri Boulicault)), in: Berlin Capitale/ Un Choc De Culture, Verlag autrement, Paris, 1992

149). Zusammen mit Hans Jaenisch/ Erinnerung - in Fragmenten, Beitrag zum Ausstellungskatalog des Bezirksamts Wedding, Berlin, 1992

150). Boleslaw Barlog zum 85. Geburtstag am 28. März 1991, Rede, gehalten im Foyer des Schillertheaters Berlin;
wiederholt am 28.1.1993 im Heimatmuseum Charlottenburg, in: Charlottenburger Welttheater/ Ein Lesebuch über ein Stück Theater, hg. v. Reiner Matzker, Verlag Das Arsenal Berlin-Charlottenburg, 1993, S. 139-145

151). Ein Gespräch: Über Paul Wegener ((Typoskript/ das Gespräch führte Wolfgang Noa)), 1991

152). Vier Phlippiken/ Nach dem Vorbild des Demosthenes an einen jungen Schauspieler gerichtet, unveröffentlichtes Manuskript, 1991

153). Hans Lietzau zum Gedächtnis ((2.9.1913 – 29.11.1991)), unveröffentlichtes Manuskript

154). Ein Gespräch: Über Maria Bard ((Typoskript/ das Gespräch führte Wolfgang Noa)), 1991/92

155). Zorniges Requiem ((über die Schließung der Berliner Staatsbühnen)), unveröffentlichtes Manuskript, bestimmt für: Dagmar Wünsche (Saval), Hg., Boleslaw Barlog, Also spielen wir Theater, Edition Hentrich/ Akademie d. Künste, Berlin; das Buch sollte im Frühjahr 1994 erscheinen, wurde jedoch nicht veröffentlicht, da die Akademie die avisierten Gelder zurückzog

156). Briefe WS – Joana Maria Gorvin ((betreffend: Fast ein Poet, Hamburg, 1984// Faksimiles)), in: Edda Fuhrich/Dagmar Wünsche (Hg.), Joana Maria Gorvin/ Eine Dokumentation, Langen-Müller, 1995, S. 193

157). Korrekturen/ Aus einem Gespräch mit Willi Schmidt, in: Amadeus Gerlach (Hg.), Inszenierungen in Moll/ Der Regisseur Rudolf Noelte, Edition Hentrich, Berlin, 1996, S. 76-81

158). Die Kinderrassel, 22 Briefe von WS an Hanno Lunin (von 1959-1974), zusammen mit WS' Nachruf auf Horst Caspar, Hermine Körner und Klaus Kammer sowie seinen Essays über Schiller, Giraudoux und Büchner mit Fotos u. Erläuterungen, hg. v. Hanno Lunin, 10/2005

II. Über Willi Schmidt: ((in zeitlicher Folge// und, was bereits über die Texte von Willi Schmidt selbst gesagt wurde, gilt auch hier: die Auflistung muß als Auswahl gesehen werden; schon von der eigenen Seite aus))

Theo Fürstenau, Strenge Grazie/ Der Bühnenbildner Willi Schmidt, in: DAZ, 6.5.1944
Werner Tamms, Der Zauberer der Kulisse/ Vom Grundriß zur fertigen Szene/ Gespräch mit Bühnenbildner Willi Schmidt von den Preußischen Staatstheatern Berlin, in: Front und Heimat, Mai 1944, S. 8

Ilse Jung im Gespräch mit Willi Schmidt, Ein Bühnenbildner führt Regie, in: Tägliche Rundschau, o.D., vor dem 13.2.1946 ((Kaiser, Der Soldat Tanaka))

Günther Stuhlmann befragt Willi Schmidt, Ein Musiker der Szene, in: Horizont, 2. Jgg., Heft 5, 2.3.1947, S. 23

Franz Tündern, Willi Schmidt - in der Nachfolgeschaft Schinkels, in: Dramaturgische Blätter, Heft 7, 2. Jgg., Juli 1948, S. 321-325

Hans Nicklisch, Berlin, 22. August, Der Tagesspiegel, Nr. 1504, 22.8.1950 ((Kurz-Portrait über WS, mit der Ankündigung, seine Dissertation "Die Kunst als Organon der Philosophie" beenden zu wollen, und dem Hinweis: „Ich schreibe auch."))

A. Oehmichen, Die Kluft zwischen Dichter und Dramaturgie/ Ein aktuelles Streitgespräch, in: Der Tag, 5.11.1952

Hans Rothe, Five Stage Designers of West Germany, in: The Theatre Annual 1954, Vol. XII, A Publication of Information And Research in The Arts and History of The Theatre, New York City, S. 62-76 ((WS, S. 74-76))

Dr. Ph., Stroux oder W. Schmidt Intendant?/ Düsseldorf wird Gründgens-Nachfolger wählen – Duisburg an Verhandlungen beteiligt, o.Z., o.D. ((Herbst 1954))

O.A., Die Lücke läßt sich schließen/ Wer löst Gründgens ab?/ Karl Heinz Stroux oder Willi Schmidt – Kombination um Theaterfusion, in: Der Mittag, Düsseldorf, 16.11.1954

O.A., Wer soll Gründgens nachfolgen/ Wenn Sie wählen müßten.../ Karl Heinz Stroux, Willi Schmidt, Helmut Henrichs und Gustav Rudolf Sellner stehen zu Debatte, in: Düsseldorfer Nachrichten, 16.11.1954

O.A., Um die Gründgens-Nachfolge/ Prof. Willi Schmidt (Berlin) an Stelle von Stroux neuer Spitzenkandidat, in: Düsseldorfer Nachrichten, 27.11.1954

Kurt Pinthus, Eine seltene Doppelbegabung/ Willi Schmidt am New Yorker Theater-Institut, in: Aufbau ((New York)), 19.2.1960

Hans Sahl, Willi Schmidts theatralische Sendung, in: Die Welt, 24.2.1960

Walther Karsch, Szenische Phantasie klar disponiert: Willi Schmidt, in: Die neue Regisseursgeneration I/ Begegnungen mit Willi Schmidt, Hans Lietzau, Wolfgang Spier, Hans Bauer, Rudolf Noelte und Walter Henn, Theater heute, 2. Jgg., Heft 1, (1961)

Sabine Lietzmann, Jongleur statt Rampenvoigt/ Der Regisseur und Bühnenbildner Willi Schmidt// Gestalten der Bühne (3), in: FAZ, 2.2.1961

Hermann Voigt, Schiller in Schrott/ Besuch in der Bühnenbildklasse von Prof. Willi Schmidt, in: Der Abend 24.7.1962

Wünsche hinter den Kulissen/Aufschlußreiche Neujahrsumfrage bei Intendanten, Regisseuren und Schauspielern, Der Tag, 1.1.1963 ((befragt wurden: Boleslaw Barlog/ Horst Behrend/ Ernst Deutsch/ Paul Esser/ Rolf Henniger/ Helmut Käutner/ Hans Knudsen/ Heinrich Koch/ Fritz Kortner/ Victor de Kowa/ Frank Lothar/ Erwin Piscator/ Prof. Kurt Raeck/ Erich Schellow/ Edith Schneider/ Prof. Willi Schmidt/ Prof. Oscar Fritz Schuh/ Wolfgang Spier/ Elsa Wagner/ Hans Wölffer))

Hilde Bold, Ich will den Einzelnen haben!/ Professor Willi Schmidt: Bühnenbildner und Regisseur, in: Ruhr-Nachrichten, Pfingsten, 1963

Heinz Ritter, Der Eremit vom Breitenbachplatz/ Eine der wichtigsten Theaterpersönlichkeiten Berlins: Gespräch mit Willi Schmidt// Der Professor liebt Experimente/ Klaus Kammer ist sein Schauspieler/ Wird das Büchner-Abenteuer scheitern?, in: Der Abend, 8.11.1963

Eva Stolze, Kein Interview mit Willi Schmidt, BZ, o.D. ((kurz nach der Premiere von 72. UNDINE (II) im Schillertheater, vom 12.3.1967))

Annette Freitag, Ich bin mir ein unbequemer Partner, in: neue presse, 30.12.1967

Heinz Ritter, Ein stiller Großer, in: Der Abend, 17.1.1970 ((zum 60. Geburtstag))

O.A., Die Bühne als Forum, Foto mit Kurzartikel, Der Tagesspiegel, 29.8.1971

Ilona Schrumpf, Strenger Zauberer der Theaterszene/Heute wird Professor Willi Schmidt 65 Jahre alt, Berliner Morgenpost, 19.1.1975

Heinz Ritter, Ein Ästhet am Pult/ Besinnlichkeit in der Klausur: Willi Schmidt wird 65, in: Der Abend, o.D. ((1/1975))

Caroline Methner, Ich bin so schrecklich gern alleine, in: BZ, 26.11.1976

Schr., "Menschlich gesehen"/Grazie und Harmonie, Berliner Morgenpost, 16.1.1979

O.A., Ein großer Mann der Bühne, in: BZ, 14.1.1980

O.A., Professor Willi Schmidt wird heute 70 Jahre alt, Foto u. Kurzartikel, Der Tagesspiegel, 19.1.1980

P.D., Willi Schmidt wird 70, in: Die Welt, 19.1.1980

Heinz Ritter, Zwischen den Stilen/ Eremit der Bücher: Willi Schmidt wird heute 70, in: Der Abend, 19.1.1980

Ilona Schrumpf, Den Glücksmomenten des poetischen Theaters gelebt/ Zum 70. Geburtstag des Regisseurs und Bühnenbildners Willi Schmidt

Wolfgang Tschechne, Das ist Jürgen Fehlings Stadt/ Willi Schmidt im LN-Gespräch über Lübeck, in: Lübecker Nachrichten, 30.4.1980

Erika Lippki, Ein Meister seines Fachs/Der Bühnenbildner Willi Schmidt und sein Kreis, Der Tagesspiegel, Nr. 10629, 5.9.1980

Martina Helmig, Aus dem Pferdestall ans Staatstheater/Morgen feiert der Regisseur, Bühnenbildner und Philosoph Willi Schmidt seinen 75. Geburtstag, Berliner Morgenpost, 18.1.1985

Friedrich Luft, Keine Angst vor Possen/ Weiß, was die Bühne kann und darf: Willi Schmidt ((zum 75. Geburtstag)), in: Die Welt, 19.1.1985

Jörg W. Gronius/Franz Wille, Willi Schmidt – Das Bühnenwerk, Edition Hentrich, Berlin, 1990

O.A., Schröder 75/ Schmidt 80/ Minetti 85//Drei große Männer des Theaters, denen Berlin viel zu verdanken hat, BZ, 19.1.1990

O.A./ Gisela Huwe (?), Zum 80. Geburtstag des Regisseurs Willi Schmidt, Berliner Morgenpost, 19.1.1990

Gisela Huwe, Glückwünsche an Willi Schmidt/Berliner Regisseur und Bühnenbildner von Format feiert seinen 80. Geburtstag, Berliner Morgenpost, 19.1.1990

Hellmut Kotschenreuter, Die Freiheit der Bühne/Ausstellungen zum 80. Geburtstag von Willi Schmidt, in: Der Tagesspiegel, 19.1.1990

Sibylle Wirsing, Freistatt/Bühnenbildner Willi Schmidt 80, in: FAZ, 19.1.1990
Wolfgang Noa, Eine wünschelrutenhafte Begabung/ Zum 50. Todestag des Regisseurs Max Reinhardt ((Noa im Gespräch mit Willi Schmidt)), Potsdamer Neueste Nachrichten, 30.10.1993

O.A., Kunstbühnenbildner/ Willi Schmidt gestorben, in: FAZ, 24.2.1994

O.A., Berlin in Trauer: Der Theater-Regisseur Willi Schmidt ist tot, in: BZ, 24.2.1994

bru, Dem Zeitgeist verpflichtet/Zum Tod des Regisseurs Willi Schmidt, in: Süddeutsche Zeitung, 25.2.1994

Klaus Geitel, Er bließ den Staub aus dem Versgefüge/ Regisseur Willi Schmidt ist im Alter von 84 Jahren gestorben, in: Berliner Morgenpost, 24.2.1994

Klaus Geitel, Erschütterung durch Schönheit: Zum Tod von Willi Schmidt, in: Die Welt, 24.2.1994

Sibylle Wirsing, Einfühlung, Phantasie, Inspiration und Meisterschaft des Handwerks/ Der Berliner Bühnenbildner, Regisseur und Kunstprofessor Willi Schmidt gestorben, in: Der Tagesspiegel, 24.2.1994

Franz Wille, Zeitlos in Geisterzimmerfluchten/ Bilde Bildner, male nicht: Zum Tode des Bühnenraumerfinders und Regisseurs Willi Schmidt, in: FAZ, 25.2.1994

Petra Kohse, Homo Ludens/ Zum Tod des Bühnenbildners und Regisseurs Willi Schmidt, in: taz, 26.2.1994

Franz Wille, Der Raumkünstler/ Zum Tod des Berliner Bühnenbildners und Regisseurs Willi Schmidt, in: Theater heute, 4/1994, 61

III. Ergänzende und weiterführende Literatur:

Theodor W. Adorno, Minima Moralia/ Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Suhrkamp 1951/1984

Theodor W. Adorno, Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse..., hg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1997

Gerhard Ahrens (Hg.), Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, Quadriga-Verlag, Severin, 1985

E. v. Aster, Immanuel Kants Schriften, Deutsche Bibliothek in Berlin, o.J.

Ausstellungskatalog zu Gustaf Gründgens' 80. Geburtstag, 22.12.1979, des Dumont-Lindemann-Archiv, 1980

Ernst Barlach, Dramen, hg. v. Klaus Hammer, Reclam (Leipzig), 1989

Boleslaw Barlog, Theater lebenslänglich, Knaur TB 2317, 1981

Ludwig Berger, Käthe Dorsch, Rembrandt Verlag, Berlin, 1957

Ludwig Berger, Ernst Schröder, Rembrandt Verlag, Berlin, 1958

Thomas Bernhard, Der Theatermacher, Programmbuch des Burgtheaters, 1.9.1986

Albert Beßler, Biographie eines Theaters ((Schloßparktheater)), Rembrandt Verlag, 1972

Effi Biedrzynski, Goethes Weimar/ Das Lexikon der Personen und Schauplätze, Artemis & Winkler Verlag, Zürich, 1993

Richard Biedrzynski, Schauspieler/ Regisseure/ Intendanten, Heidelberg, Berlin und Leipzig, 1942

Stig Björkman, Woody über Allen, Kiepenheuer & Witsch, 1995

Die Blätter Der Reichsgau Theater Posen, 2. Jgg., Spielzeit 1942/43, hg. im Auftrag des Oberbürgermeisters v. d. Intendanz (Karl Peter Heyser)

Karl Blanck/ Heinz Haufe, Unbekanntes Theaters/ Ein Buch von der Regie, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1940

Max v. Boehn, Der Tanz, Volksverlag der Bücherfreunde/ Wegweiser-Verlag GmbH, Berlin, 1925

Wolfgang Borchert, Das Gesamtwerk, Rowohlt, 1980

Manfred Brauneck, Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt re 477, 1988

Bertolt Brecht, Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp 1990

Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, in: Schriften 3, Bd. 23, Große Kommentierte Berliner u. Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht/ Jan Knopf/ Werner Mittenzwei/ Klaus Detlev Müller, Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar/ Suhrkamp Verlag Frankfurt/M., 1993

Rüdiger vom Bruch, Die Gründung der Berliner Universität, in: PreußenJahrBuch/ Ein Almanach, Preußen 2001, hg. v. MD Berlin, 103

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie der Classiker, Oldenburg, 1883

Elias Canetti, Masse und Macht, Claasen-Verlag Hamburg, 1960

Elias Canetti, Das Gewissen der Worte, Fischer TB 5058, 1981

Volker Canaris, Anouilh (Dramatiker des Welttheaters), Velber, 1968

Volker von Collande, Der begeisterte Weg/ 100 Jahre einer Künstlerfamilie/ 1885-1985, Bd. 1;
Privatdruck

Michael Dillmann, Heinz Hilpert/ Leben und Werk, Akademie der Künste/ Edition Hentrich, 1990

Marion Gräfin Dönhoff, Namen die keiner mehr nennt/ Ostpreußen – Menschen und Geschichte, dtv 247, 1983

Ulrich Eckardt, 50 Jahre Berliner Festwochen/ Eine kommentierte Chronik, Berliner Festspiele, 2000

Thomas Eicher/ Barbara Panse/ Henning Rischbieter (Hg.), Theater im "Dritten Reich"/ Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, v. Kallmeyer, 2000

Jürgen Fehling, Die Magie des Theaters/ Äußerungen und Aufzeichnungen, mit einem Essay von Siegfried Melchinger, Velber, 1965 ((Reihe Theater heute 17))

Jürgen Fehling, Der Regisseur (1885-1968), hg. v. Joana Maria Gorvin/ Akademie der Künste, Berlin, Katalog Nr. 121 der Ak. d. K., 1985

Rudolf Fernau, Als Lied begann's/ Lebenstagebuch eines Schauspielers, dtv 1092, 1980

Hugo Fetting, Von der Freien Bühne zum politischen Theater, Reclam (Leipzig), 1987

Elisabeth Flickenschildt, Kind mit roten Haaren, Droemer Knaur, 1973

Heinrich Fraenkel, Unsterblicher Film/ Die große Chronik/ Vom ersten Ton bis zur farbigen Breitwand, Kindler-Verlag, München, 1957

Hans Freyer, Über das Dominantwerden technischer Kategorien in der Lebenswelt der industriellen Gesellschaft, Vortrag vom 24.10.1959, in: Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jgg. 1960, Heft 1-7

H.A. u. E. Frenzel, Daten deutscher Dichtung, Köln 1953/München 1962

Max Frisch, Tagebuch 1946-1949, Bibliothek Suhrkamp (Bd. 261), 1979

Max Frisch - Friedrich Dürrenmatt, Briefwechsel, hg. v. Peter Rüedi, Diogenes, 1998

Amadeus Gerlach, Inszenierungen in Moll/ Der Regisseur Rudolf Noelte, Edition Hentrich, 1996

Hans Egon Gerlach/ Otto Herrmann (Hg.), Goethe erzählt sein Leben, Fischer TB 5600, 1982

Heinrich Goertz, Piscator, Rowohlt Bildmonographie (rororo) rm 221, 1981

Johann Wolfgang v. Goethe, Werke, in: Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, C.H. Beck, München, 1982

Gustaf Gründgens, Die Wirklichkeit des Theaters, Suhrkamp, 1953/1977

Gustaf Gründgens, "Ich bin ein verirrter Preuße", in: Der Spiegel, 12. Jgg. Nr. 2, v. 8.1.1958, 40-46

Gustaf Gründgens, Briefe/ Ausätze/ Reden, hg. v. Rolf Badenhausen u. Peter Gorski-Gründgens, dtv 694, Sept. 1970

Gustaf Gründgens, Laß mich ausschlafen/ Neue Quellen zur Wirklichkeit und Legende des großen Theatermannes, hg. v. Rolf Badenhausen, Langen-Müller, 1982

Jiri Grusa, Franz Kafka aus Prag, S. Fischer, 1983

Hermann Haarmann/ Klaus Siebenhaar/ Thomas Wölk (Hg.), Alfred Kerr/ Lesebuch zu Leben und Werk, Argon 1987

Fritz Hackert, Erläuterungen und Dokumente/Heinrich von Kleist/ Prinz Friedrich von Homburg, Reclam 8147, 1994

F.W. Henning, Das industrialisierte Deutschland 1914 bis 1976, UTB, Schöningh, 1978

Felix Henseleit, Die ganze Welt ist Bühne, Berlin, 1971

Hermann Hesse, Schriften zur Literatur, Bd. I, zitiert nach: Hermann Hesse, Lektüre für Minuten, 1. Auflage, Suhrkamp 1977

Andreas Hillgruber/ Gerhard Hümmelchen, Chronik des Zweiten Weltkrieges/Militärische und politische Ereignisse auf allen Kriegschauplätzen – Tag für Tag aufgezeichnet, Bernard & Graefe, 1966

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung/ Philosophische Fragmente, Fischer TB 7404, 2001

Max Horkheimer, Gesellschaft im Übergang (1942-1970), hg. v. W. Brede, Fischer, 1972

100 Jahre Deutsches Theater Berlin 1883–1983, hg. v. DT Bln., Staatstheater der DDR, Henschelverlag Berlin, 1986

Herbert Ihering, Regisseure und Bühnenmaler, Berlin, 1921

Herbert Ihering, Regie, Berlin, 1943

Herbert Ihering, Berliner Dramaturgie, Berlin, 1948

Herbert Ihering (Hg.), Theater der Welt/ Ein Almanach, Berlin, 1949

Herbert Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, Berlin (Ost), 1961

Herbert Ihering, Zwei Regisseure, zwei Welten/ Jürgen Fehling und Heinz Hilpert zum Geburtstag, in: Theater heute 6/1965, Heft 3, S. 18-20

Herbert Ihering, Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften (1918-1933), Berlin (Ost), 1974

Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka/ Aufzeichnungen und Erinnerungen, Fischer TB 5093, 1981

Elmar Jansen (Hg.), Friedrich Schult, Barlach im Gespräch, Insel-Verlag Leipzig, 1989

Leopold Jessner, Schriften, hg. v. Hugo Fetting, Berlin, 1979

Franz Kafka, Briefe an Felice, Fischer TB 1697, April 1976

Franz Kafka, Der Prozeß, hg. v. Max Brod, Fischer TB 676, 1979

Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, hg. v. Paul Raabe, 1979

Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes/ Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß, hg. v. Max Brod, Fischer TB 2066, 1980

Walther Karsch, Walter Franck, Rembrandt Verlag, Berlin, 1962

Walter Kempowski (Hg.), Das Echolot/ Ein kollektives Tagebuch/ Januar und Februar 1943, Albrecht Knaus 1993

Alfred Kerr, Die Welt im Licht, Bd. 2 (Du bist so schön!), S.Fischer Verlag, Berlin, 1920

Alfred Kerr, Die Diktatur des Hausknechts und Melodien/ Bibliothek der verbrannten Bücher, Fischer TB 5184, 1983

Alfred Kerr, Mit Schleuder und Harfe, hg. v. Hugo Fetting, Severin und Siedler, 1982

Heinrich v. Kleist, Über das Marionettentheater, in: Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, hg. v. Helmut Sembdner, dtv 5925, 1994

Hans Knudsen, O. E. Hasse, Rembrandt Verlag, Berlin, 1960

Herlinde Koelbl, Jüdische Portraits, S.Fischer Verlag, Ff/M., 1989

Fritz Kortner, Aller Tage Abend, München, 1959

André Kostolany, Geld und Börse, Ullstein TB 35481, 16. Auflage, 1999.

Marc-Antoine Laugier, Das Manifest des Klassizismus, Verlag für Architektur, Zürich und München, 1989

Ulrich Liebe, verehrt, verfolgt, vergessen/ Schauspieler als Naziopfer, Beltz Quadriga 1992

Jean Liedloff, Auf der Suche nach dem verlorenen Glück/ Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit, Verlag C.H.Beck München, 1991, Beck'sche Reihe BsR 224

Konrad Lorenz, Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit, Piper Verlag, München, 1973

Friedrich Luft, Berliner Theater 1945-1961, hg. v. Henning Rischbieter, Velber, 1961

Friedrich Luft, Stimme der Kritik (I, II), Stuttgart, 1979

Hans-Joachim Mähl, Nachwort, in: Novalis, Werke, hg. v. H.-J. Mähl u. Richard Samuel, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1981

Helmut Maier, Berlin Anhalter Bahnhof, Verlag Ästhetik und Kommunikation, o.J. ((nach 1980/ vor 1985))

Gertrud Mander, Giraudoux (Dramatiker des Welttheaters), Velber, 1969

Golo Mann, Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, S. Fischer, 1992

Chris Marker, Jean Giraudoux, Rowohlt Bildmonographie (rororo) rm 68, 1962

Peter v. Matt, Verkommene Söhne, mißratene Töchter/ Familiendesaster in der Literatur, dtv 30647, 1997

Erik Mattie, Weltausstellungen, Belser Verlag, 1998

Siegfried Melchinger, Das poetische Theater, in: Elemente des modernen Theaters, Verlag W. Kramer, Frankfurt/M., 1961

Siegfried Melchinger, Abstraktion ins Wesentliche, in: Theater der Gegenwart, 1956; in: Gerhard Ahrens, Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling, a.a.O., 170 f.

Leo Melitz (Hg.), Die Theaterstücke der Weltliteratur ihrem Inhalte nach wiedergegeben, Wiener'sche Verlagsbuchhandlung Berlin und Leipzig, o.J. ((ca. 1905))

Rolf Michaelis, Kleist (Dramatiker des Welttheaters), Velber, 1974

Peter Michalzik, Gustaf Gründgens/ Der Schauspieler und die Macht, Quadriga, 1999

James A. Michener, Iberia/ Reisen und Gedanken, Knaur, 1969

Bernhard Minetti, Erinnerungen eines Schauspielers, hg. v. Günther Rühle, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985

Alfred Mühr, Großes Theater – Begegnungen mit Gustaf Gründgens, Berlin, 1950

Alfred Mühr, Rund um den Gendarmenmarkt, Oldenburg, 1965

Otto C.A. zur Nedden/ Karl Heinz Ruppel (Hg.), Reclams Schauspielführer (9. Aufl.), 1968

Max Niedermayer/ Marguerite Schlüter, Das Gottfried Benn Lesebuch, Diogenes TB 20982; 1982

Susanna Partsch, Gustav Klimt/ Maler der Frauen, Prestel, 2000

Herbert Pfeiffer, Paul Wegener, Rembrandt Verlag, Berlin, 1957

Emil Pirchan, Bühnenmalerei, Ravensburg, 1950

Ploetz, Weimarer Republik/ Eine Nation im Umbruch, hg. v. Gerhard Schulz, Freiburg/ Würzburg, 1987

Hermann Pongs, Lexikon der Weltliteratur, F. Englisch-Verlag, Wiesbaden, 1984

Otto Preminger, hg. v. Norbert Grob/ Rolf Aurich/ Wolfgang Jacobsen, Jovis, 1999

Will Quadflieg, Wir spielen immer, Fischer TB, 1979

Robert v. Ranke-Graves, Griechische Mythologie, Rowohlt re 404, 1987

Curt Riess, Das gab's nur einmal/ (Das Buch des deutschen Films nach 1945), Henri Nannen Verlag, Hamburg, 1958

Curt Riess, Gustaf Gründgens, Bücher Gilde Gutenberg Frankfurt/M., Wien, Zürich 1967

Henning Rischbieter, Der Schauspieler Klaus Kammer, Reihe Theater heute 11, Friedrich Verlag, 1964

Henning Rischbieter, Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Velber, 1968

Henning Rischbieter, Schiller (Dramatiker des Welttheaters), Velber, 1975

Henning Rischbieter (Hg.),
Durch Den Eisernen Vorhang/ Theater im geteilten Deutschland, Propyläen Verlag/ Akademie d. Künste, Berlin, 1999

Günther Rühle, Theater für die Republik, Frankfurt/M., 1967

Günther Rühle, Zeit und Theater, 1933-1945, Ullstein 1980

Günther Rühle, Von Spuren, Rollen und vom Glück/ Die Wandlungen des Will Quadflieg/ Traktat über einen vernachlässigten Schauspieler, in: FAZ, 7.3.1984

Jürgen Rühle, Theater und Revolution, dtv 145, 1963

Karl Heinz Ruppel, Berliner Schauspiel 1936-1942, Berlin, 1943

Karl Heinz Ruppel, Großes Berliner Theater, Velber, 1962

Friedrich v. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke, Auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu hg. und mit Einleitungen u. Anmerkungen versehen v. Arthur Kutscher, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin/ Leipzig/ Wien/ Stuttgart, 1907

Hans Schmid, Steuermann durch Krieg und Frieden (1937-1946), VGB-Verlagsgesellschaft Berg, 1994 ((2. Auflage: Verlag Utz, München, 2002))

Ernst Schröder, Die Arbeit des Schauspielers, Atlantis Verlag Zürich, 1966

Ernst Schröder, Das Leben verspielt, Fischer 1978/ Ex Libris, Zürich, 1980

Werner Sombart, Der Bourgeois, Leipzig, 1913

Wolfgang Stresemann, Wie konnte es geschehen?/Hitlers Aufstieg in der Erinnerung eines Zeitzeugen, Ff/M//Berlin 1990

Ingeborg Strudthoff, Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater, hg. v. Hans Knudsen, Colloquium Verlag Berlin, 1957

Peter Szondi, Schriften I, darin: Die Theorie des modernen Dramas 1880-1950, Suhrkamp, 1978

Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 1-4, Henschelverlag, 1975/ 1976/ 1979/ 1983

Hermann Treusch/ Rüdiger Mangel (Hg.), Spiel auf Zeit/ Theater der Freien Volksbühne 1963-1992, Edition Hentrich, Berlin, 1992

Kurt Tucholsky, Kopf ab zum Gebet/ Ein Lebensbild in Briefen, Prosa und Songs, Schallplatte ((LP)), Sprecher: Erich Schellow; Chansons: Kate Kühl/ Gerd Vespermann; Musik: Bienert/ Brüning/ Grund/ Hollaender; 1970; 2577001

Martin Umbach/ Michael Seyfried, Spiel der Sterne, Dreizehn Geschichten um ein Verbrechen, der große Krimi zur Jahrtausendwende/ Dreizehn Menschen mit dreizehn verschiedenen Sternzeichen, Wunderlich Taschenbuch, Rowohlt, 1999

Klaus Völker, Fritz Kortner/ Schauspieler und Regisseur, Edition Hentrich, 1987

Klaus Wagenbach, Franz Kafka/ Bilder aus seinem Leben, Verlag Klaus Wagenbach, 1983

Ilse v. Wangenheim, Die tickende Bratpfanne, Rudolstadt, 1974
Franz Werfel, Eine blaßblaue Frauenschrift, Fischer, 1955/85, darin: im Nachwort v. Friedrich Heer

Hugo Zehder, Ernst Deutsch, Rembrandt-Verlag Berlin, Nr. 21, hg. v. Klaus J. Lemmer, 1960

Georg Zivier, Ernst Deutsch und das deutsche Theater, Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung Berlin, 1964

Georg Zivier, Schiller-Theater/ Schloßpark-Theater Berlin, Stapp Verlag Berlin, 1963

Kunsthistorische Literatur; Theaterlexika; Nachschlagewerke.

Briefe, briefliche Auskünfte, Interviews. (Vgl. dazu 'Dank', S. 13.)

VERSICHERUNG:

Ich versichere, daß ich die vorliegende Arbeit selbst geschrieben, noch nirgendwo sonst eingereicht und keine als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.