

VORWORT

Mit großer Freude stellen wir, das Team der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, Ihnen hiermit ein neues Forum für die Präsentation unserer Bestände und unserer Arbeit vor: Die Reihe *TheaterErkundungen*, die wir gemeinsam mit dem Wienand Verlag beginnen.

Der Titel der Reihe ist durchaus mehrsinnig zu denken: Zum einen will die Reihe in einem kleinen Format, aber mit hochwertigen Abbildungen, einzelne ausgewählte Konvolute unserer Sammlung vorstellen und von wissenschaftlichen Essays begleitet einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen. Die Erkundung führt dabei gleichermaßen in die Sammlung selbst wie auch in die jüngere und fernere Theatergeschichte. Allzu sehr fußt unsere Geschichtsschreibung auf den tradierten Namen und Konzepten, allzu klein ist der Kreis der Bilder und Konzepte, die in den Lehr- und Geschichtsbüchern zu finden sind. Dieser Form der Verengung entgegenzuwirken, bisweilen auch kontrapunktische Phänomene vorzustellen, ist das Konzept dieser neuen Publikationsreihe.

Die *TheaterErkundung* zielt aber nicht allein auf eine Erkundung des Theaters, sondern ist auch in dem Sinne zu verstehen, dass das Theater selbst Mittel und Form von Erkundungen ist, indem es immer auch über sich hinausgreift – so wie etwa im vorliegenden Fall in die Bildende Kunst und in die Kunstströmungen der 1910er- und 1920er-Jahre.

So ist die Entscheidung für Ewald Dülberg, dessen szenische Grafik wir hier ausführlicher vorstellen wollen, auch eine programmatische Wahl: Die Stationen seines künstlerischen Lebens sind eng verknüpft mit den großen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, wie etwa der Darmstädter Sezession und dem Bauhaus, mit dem er oft in Verbindung gebracht wird, obgleich er ihm nie wirklich angehört hat.

In der Begegnung bzw. Auseinandersetzung mit Richard Wagner, für dessen Opern Dülberg Entwürfe vorgelegt hat, offenbart sich die Eigensinnigkeit, aber auch die historische Empfindsamkeit des Dülbergschen Ansatzes in besonderer Weise. Hier verbinden sich innovative Ästhetiken im Dialog

mit Wagners mythischen Stoffen. Was auf den ersten Blick wie eine konträre Entgegnung wirkt, entdeckt sich, wie Friedemann Kreuder in seinem Beitrag ausführlich darlegt, als ein wirklicher Dialog zwischen dem Wagnerschen Kunstverständnis und Dülbergs Suche nach einer neuen Formensprache. So leistet unser Blick auf die Dülbergschen Entwürfe bewusst auch einen Beitrag zum doppelten Wagner-Jubiläumjahr, um die sattsam bekannte Bühnenikonographie um diese weniger bekannte Facette zu bereichern.

Sandra Bornemann gibt in ihrem Beitrag eine kunstgeschichtliche Einordnung von Ewald Dülberg, indem sie Kontexte, aber auch Differenzen aufzeigt. So offenbart gerade der Blick der Kunsthistorikerin einmal mehr, wie sehr szenische Entwürfe auf der einen Seite einen Resonanzraum für Strömungen der Bildenden Kunst darstellen, auf der anderen Seite aber auch einer Eigengesetzmäßigkeit theatraler Gestaltung zu folgen scheinen.

Dieser zweite Aspekt steht im Vordergrund von Sascha Försters Essay, der entlang der Metapher des *Zeitgeists* die Theaterarbeiten Dülbergs als eine »Raumsehnsucht« (Dülberg) beschreibt, die ihn schließlich von der Raumgestaltung hin zur Regie geführt hat. Alle drei Beiträge helfen dabei, das kulturelle und kunst- und theatergeschichtliche Umfeld so zu erhellen, dass die Besonderheiten, aber auch die symptomatischen Aspekte erkennbar werden.

Bleibt an dieser Stelle vor allem noch mein Dank für die vielfältige Unterstützung auszudrücken: An erster Stelle möchte ich Sascha Förster danken, der die Redaktion dieses Bandes übernommen hat, Friedemann Kreuder und Sandra Bornemann gilt mein herzlicher Dank für die aktive Mitarbeit und ihre Beiträge, Christina Vollmert für die mühevollen Recherche und die Bildreproduktionen sowie den Kolleginnen und Kollegen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, die alle miteinander dieses Projekt gestaltet und das Konzept dieser neuen Reihe entwickelt haben, namentlich Gerald Köhler, Peter Lemaire, Hedwig Müller, Hannah Neumann,

Nora Probst, Kerstin Schorner, Johannes Stier und Rudi Strauch.

Möglich wurde dieser Band durch die Großzügigkeit von Dr. Roswitha Flatz – ich möchte die Gelegenheit nutzen, mich an dieser Stelle nicht nur für die Unterstützung, sondern auch für ihre langjährige Mitarbeit und Begleitung unserer Sammlung von Herzen zu bedanken.

Außerdem danke ich für die produktive Zusammenarbeit und das Vertrauen in diese Schriftenreihe dem Wienand Ver-

lag, namentlich vor allem Michael Wienand, Esther Klein und der Grafikerin Martina Zelle.

Die nächsten *TheaterErkundungen* werden sich dem Thema Tanz und Fotografie zuwenden und unter dem Titel *Valeska Gert Fotografie – real ist nur die Ewigkeit* Ende diesen Jahres erscheinen.

Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen beim Lesen und Betrachten der Bilder!

Köln, im April 2013 Peter W. Marx



Abb. 1 Stravinskys *Oedipus Rex* (»Strawinsky-Abend«), Berlin 1928



Abb. 5 Carl Emil Doepler,
»Rheintöchter«, Wagners
Der Ring des Nibelungen,
Bayreuth 1876

Verhandlungen mit Arnold Böcklin und Hans Makart auf. Nachdem diese gescheitert waren, fertigte schließlich der Professor der Wiener Akademie Joseph Hoffmann die Bühnenbildentwürfe an, für die er, wie damals üblich, ausgedehnte Landschaftsstudien in den Alpen unternahm. Hoffmann entwarf die Dekorationen als große heroisierende Landschaften im Stil der Odyssee-Fresken von Friedrich Preller d. Ä. Diese Entwürfe fielen in ihrer Realistik allerdings nicht zur Zufriedenheit Wagners aus. Immer wieder bemängelte er an diesen »die Hintansetzung der dramatischen Intentionen, einer landschaftlichen Detailführung zulieb«. Besonders die Halle der Gibichungen war ihm zu prachtvoll historisierend ausgefallen. Er machte Hoffmann klar, dass es ihm im *Ring* darum ging, den Menschen »ohne jede konventionelle Zutat« zu zeigen.⁵ Da Hoffmann, auf Wagners wiederholte Änderungsvorschläge nach einmaliger Umarbeitung der Skizzen einzugehen, nicht mehr bereit war und sich zudem als unfähig erwies, seine Entwürfe, die mehr Illustrationen als räumliche Bühnenbilder darstellten, in den Bühnenraum umzusetzen, beauftragte Wagner die Coburger Theatermaler Max und Gotthold Brückner mit der Ausführung der Dekorationen. Die im Stile des Meininger Realismus von den Gebrüdern Brückner – sie arbeiteten wie Doepler ebenfalls regelmäßig für Herzog Georg II. – mit den Mitteln des Bühnennaturalismus der damaligen Zeit ausgeführten Bühnenbilder gingen völlig an Wagners Absichten ihrer szenischen Wirkung vorbei (Abb. 6–8).

Seit seinen Zürcher Kunstschriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und *Oper und Drama* (1850/51) beinhaltete diese szenische Wirkung die dramaturgisch sinnfällige Repräsentation der darzustellenden Handlung im funktionalen Zusammenwirken mit allen anderen an der Aufführung beteiligten Bühnenkünstern.⁶ Hierbei konzipierte Wagner spätestens seit seiner Schopenhauer-Lektüre von 1854 das Gesamtkunstwerk als Musikdrama, d. h. als Drama von »ersichtlich gewordenen Taten der Musik«⁷ nicht mehr einfach als visuelle Korrespondenz von Szene, Gestik, Mimik, Bewegung und Musik in Form von



Abb. 6 Max Brückner, »Götterdämmerung«,
Wagners *Der Ring des Nibelungen*,
Bayreuth 1896

Parallelbewegungen und Fusionen im Rhythmischen und Dynamischen, sondern viel dezidierter im Sinne der Repräsentation der unterbewussten Seelenbewegungen der Protagonisten, auf die er aufgrund des von Schopenhauer viel beschworenen apriorischen Charakters von Musik und seiner praktischen Erfahrung bei der Komposition am *Ring des Nibelungen* verstärkt rechnete.⁸ Die zugrunde liegende metaphysische Qualität von Musik suchte er in seinem berühmten Aufsatz *Beethoven* von 1870 folgendermaßen zu beschreiben:

Wir dürften somit nicht irren, wenn wir in der Musik die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Dramas überhaupt erkennen wollten. Wie wir die Welt der Erscheinungen uns durch die Anwendung der Gesetze des Raumes und der Zeit konstruieren, welche in unserem Gehirn aprioristisch vorgebildet sind, so würde diese wiederum bewusste Darstellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Gesetze der Musik vorgebildet sein, welche im Dramatiker ebenso unbewusst sich geltend machten, wie

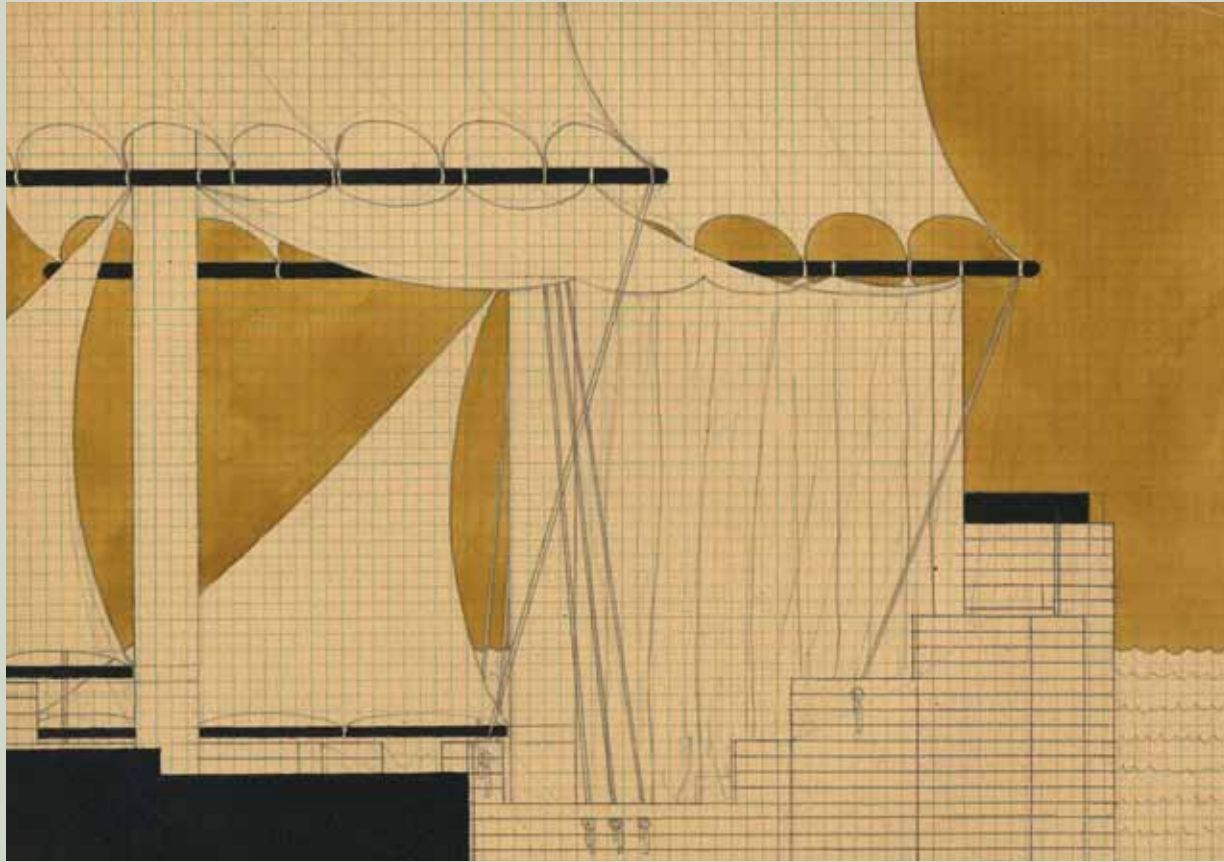


Abb. 16 Wagners *Tristan und Isolde*, Berlin 1930 (nicht realisiert)



Abb. 17 Wagners *Tristan und Isolde*, Berlin 1930 (nicht realisiert)



Abb. 19 Wagners *Parsifal*,
Hamburg 1914.

EWALD DÜLBERG

Ein Künstler zwischen den Zeiten

»Jede Aufgabe ist für mich neu, jede von ihren Vorgängern verschieden, Wiederholungen langweilen mich bis zur Sterilität.«¹ Mit diesen Worten aus seinem posthum veröffentlichten *Versuch einer Selbstdarstellung* (1932) beschrieb der Bühnenbildner, Holzschneider und Maler Ewald Dülberg die Unmöglichkeit einer stilistischen Verortung seines Schaffens in der Moderne. Dülberg war als Künstler vielseitig begabt und wandte sich auch der Weberei, Glasmalerei, Intarsien- und Mosaikkunst zu. Neben seinem künstlerischen Schaffen übernahm er Lehrtätigkeiten an den angesehensten Kunsthochschulen Deutschlands und schrieb theoretische Abhandlungen. Es war aber an erster Stelle die Arbeit als Bühnenausstatter, die seinerzeit die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregte. Aus seinem »augenscheinlich naturgegebenen Drang zu geistiger und künstlerischer Freizügigkeit«² wollte und ließ Dülberg sich nicht auf eine Tätigkeit, einen Stil oder eine Technik festlegen. Doch gerade in diesem scheinbaren Unvermögen einer Zuschreibung liegt die Herausforderung für eine Kunsthistorikerin: Deshalb verfolgt dieser Aufsatz wichtige Stationen in Dülbergs Theaterschaffen und nimmt die stilistische Einordnung eines Künstlers vor, der heute nahezu in Vergessenheit geraten ist.

Nach seiner Kunstausbildung in München widmete sich Ewald Dülberg einem ausgeprägten Selbststudium in der Alten Pinakothek. Renaissancekünstler wie Fra Angelico, Albrecht Dürer und Matthias Grünewald sowie die ausdrucksstarken Werke Rembrandts und El Grecos hinterließen einen bleibenden Eindruck bei dem jungen Dülberg. Von den Künstlern des 19. Jahrhunderts schätzte er besonders Hans von Marées, Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler. Dülberg sah jene Persönlichkeiten jedoch lediglich als lose Vorbilder für seine eigene Kunstproduktion.³ 1912 erhielt er mit der Position des künstlerischen Beirats der Vereinigten Stadttheater Hamburg und Altona seine erste An-

stellung im Theaterbetrieb. Zu seinen frühen Theaterarbeiten zählen die Kostümentwürfe für die Hamburger *Parsifal*-Inszenierung im Januar 1914. Sie zeugen von einer künstlerischen Experimentierfreude und einer freien Rezeption unterschiedlichster Kunstepochen. Für die Figurinen der Charaktere Parsifal (Abb. 20), Klingsor (Abb. 12) und Amfortas (Abb. 21) wählte Dülberg einen ungewöhnlichen Bildausschnitt: Im Gegensatz zu der üblichen Frontalansicht sind die Figuren seitlich gezeichnet. Ihre Haltung entspricht in der Bewegung eingefangenen Momentaufnahmen eines Modells oder einer Skulptur.

Auch wenn die locker fallenden Gewänder an die fließende Reformkleidung des Jugendstil erinnern, heben die kantigen Umrisslinien und die einheitlichen Farbflächen sie deutlich vom Hintergrund ab. Dadurch erscheinen die Figuren kraftvoll und monumental. Trotz der vereinfachten Ausführung lässt der Schnitt des »Parsifal«-Kostüms mittelalterliche Bildwerke als Vorlage vermuten. Das helle Gewand des Amfortas ziert eine dem Wiener Secessionstil verwandte, abstrahierte Ornamentik, während ein leuchtendes Rot und bunte Farbakzente Klingsors Kleidung schmücken. In der Figurine »Blumenmädchen«



Abb. 20 »Parsifal«, Wagners *Parsifal*,
Hamburg 1914.



Abb. 30 und 31
Mozarts *Don Giovanni*, Berlin 1928

ses: »Meine ganze Theatertätigkeit gründet sich auf eine Art von Raumsehnsucht, bei der ich primär [...] nicht etwa den Raum an sich, sondern die Bewegung des Menschen in einem für Bewegung geschaffenen Raum im Auge habe.«¹⁰ Die Ästhetik Adolphe Appias weiterdenkend konstruierte Dülberg streng architektonische Bühnenräume, in denen Farbe und Beleuchtung als raumbildende Gestaltungsmittel zum Einsatz kamen. Ziel seiner Bühnengestaltung war die Einheit von Musik und szenischer Darstellung: »durch keine ›Regie-idee‹ verstellte, einfache, klare und optisch (Beleuchtung!!) übersehbare Abwicklung der Handlung, Gestaltung von Szene und Kostüm in Form, Farbe und Beleuchtung, von Geste und Bewegung ganz aus dem Geiste der Musik heraus.«¹¹

Für die Aufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* an der Kroll-Oper 1928 griff Dülberg auf das Gestaltungsprinzip des Wiesbadener Bühnenbilds zurück.¹² Bei der Ausführung wurde er von seinem Schüler Teo Otto unterstützt, der einige Entwürfe nach Skizzen Dülbergs ausarbeitete.¹³ Einem Dekorationskonzept folgend, das Gustav Mahler und Alfred Roller für die Wiener *Don Giovanni*-Inszenierung von 1905 entwickelt hatten, konstruierte Dülberg ein festes System aus zwei mit Fenstern und Portalen versehenen Türmen, das während der gesamten Aufführung unverändert blieb und lediglich im Hintergrund schnelle Verwandlungsmöglichkeiten erlaubte (Abb. 32). Trotz dieser architektonischen Geschlossenheit wirkte Dülberg einem starren Gesamteindruck entgegen: In Anlehnung an die Barockarchitekten Francesco Borromini und Johann Bernhard Fischer von Erlach erzeugten architektonische Elemente wie Pfeiler, Treppen und Balkone in einem rhythmischen Wechselspiel von konkaven und konvexen Linien einen lebendigen Bewegungsraum (Abb. 31). Durch den Verzicht auf barocken Zierat und die konstruktive Strenge der Architektur wurde die Prunkarchitektur in die moderne Formensprache übersetzt. Eine zusätzliche Dynamik erreichten die überaus leuchtenden Farben, deren Funktion Dülberg insbesondere in »der klare[n] Betonung der räumlichen Gegebenheiten, Heraushebung der statisch wichtigen Momente des Baues und

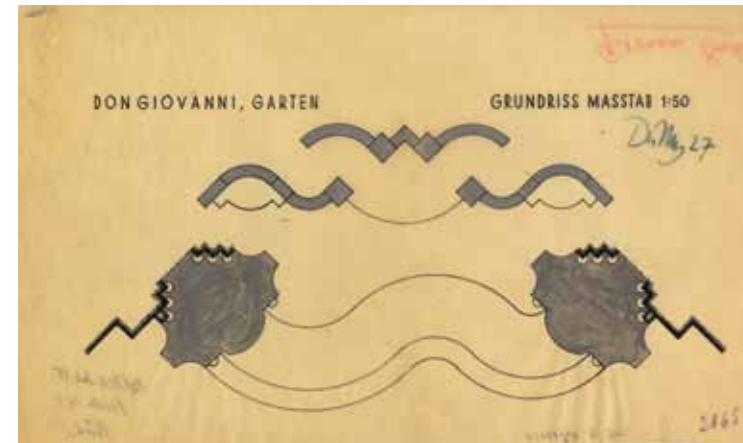


Abb. 32 Mozarts *Don Giovanni*, Berlin 1928

reinliche[n] farbige[n] Differenzierung des organisch verwandten Materials«¹⁴ sah. Für eine klare Durchleuchtung der Bühnenarchitektur und Veränderung des Spielraums, aber besonders für die Steigerung der szenischen Raumwirkung setzte Dülberg eine akzentuierte Lichtregie ein (Abb. 30). Bemerkenswerterweise treten die klaren Farben der Entwürfe deshalb so deutlich hervor, weil sie von einem schwarzen Hintergrund umgeben sind. Im Schatten liegende Architekturteile sind zusätzlich mit einer schwarzen Lasur überzogen, wodurch eine szenische Funktion angedeutet wird, die Joachim Geil treffend beschreibt: »Bei Dülberg meint Beleuchtung [...] vielmehr die Raum und Bedeutung schaffende Ambivalenz zwischen Licht und Dunkel. Er arbeitet nicht mit Licht, sondern mit Dunkelheit.«¹⁵ Dülbergs Bühnenbild für die *Don Giovanni*-Inszenierung fand eine ausführliche Besprechung in der Presse. Die meisten Kritiker honorierten den Modernisierungswillen Klemperers und Dülbergs, standen der vollständigen Stilisierung jedoch skeptisch gegenüber:

Natürlich deutet diese Szene nicht [...] spanische Landschaft und Baulichkeit an; das wäre ja »altmodisch«. Klemperer-Dülbergs »Don Giovanni« spielt in irgendeinem stilisierten Nirgendwo, das mit seinen starren Formen und trockenen Farben eifrig die Phantasie umklammert. Selbst-



Abb. 50 Moje Forbach als Senta, Wagners
Der fliegende Holländer, Berlin 1929

standen wurde. Der durch die Kritiker empfundene Bruch mit solch essentiellen Theatertraditionen stellte zugleich auch die Kritik am Bruch moderner Kunst mit den Traditionen und Normen der eigenen Kultur dar.

Was beim *Fidelio* auf ästhetischer Ebene verärgerte, sorgte bei Wagners *Holländer* vor allem auch hinsichtlich der Fragen nationaler Selbstverortung in der späten und durch Ambivalenzen geprägten Weimarer Republik für Aufruhr. Denn im Gegensatz zu Beethovens einziger Oper steht das Œuvre Wagners doch in besonderem Maße für ein deutsches Empfinden. Mit Blick auf das Jahr der Premiere dieser Inszenierung – 1929 – muss dieses Empfinden daher mit betrachtet werden. Im Jahr der einsetzenden Weltwirtschaftskrise begann bereits Piscators Experiment eines »Politischen Theaters«¹⁶ am Nollendorfplatz zu scheitern und im Dezember musste mit dem Erfolg der NSDAP bei der thüringischen Landtagswahl das Experiment Republik einen herben Niederschlag hinnehmen. Auch das in den Kritiken oft geschol-

tene Bauhaus musste schließlich vier Jahre zuvor den Umzug aus Weimar nach Dessau vornehmen, da die geistige Landschaft in Thüringen diese kulturelle Moderne nicht mehr zu stützen drohte. Meines Erachtens können die Kritiken zur *Holländer*-Inszenierung ohne dieses Spannungsfeld nicht in ihrer Vielschichtigkeit verstanden werden. Jede Theaterkritik zum *Holländer* lässt sich daher auch als eine Kulturkritik und zugleich als Versuch einer nationalen Selbstvergewisserung verstehen. Wenn sich bei Rudolf Stenger keine Begeisterung für den dem Bauhaus ähnelndem Stil Dülbergs mit seinen »[k]antige[n] und eckige[n] Blöcke[n]«¹⁷ finden lässt, scheint dies ebenso als Abwehr eines Aufbruchs in die Moderne zu verstehen zu sein.

Während Dülberg bei früheren Ausstattungen die Kostüme noch der Zeit der Handlung entsprechend gestaltete, ist sein *Holländer* durch und durch im Jahr 1929 verortet. Jedoch ruft eine Vielzahl der Kritiker – und der zeitgenössischen Wagnerianer – nach jenem Phantastischen und Romantischen, das Wagner selbst auf die Bühne brachte,¹⁸ so dass eine Senta im Sweater (Abb. 50) in keiner Weise den Erwartungen entspricht. Max Marschalk formuliert seine Kritik des zeitgenössischen Kostüms vor allem im Kontrast zu den Dekorationen, die sich einer fantastischen Bildsprache bedienen:

So zieht er die Matrosen und die Fischer mädchen an, als ob sie nicht in einer romantischen Oper, sondern in einem modernen realistischen Drama aufzutreten hätten. Diese modernen Repräsentanten der untersten Schichten, diese Mitglieder irgendeines Verbrecherverschwevers bewegen sich nun in den unnatürlichen, durch Dunkelheit und Nebel und Scheinwerfer phantastisch gemachten Dekorationen; und das ist die Inkonsequenz, das ist das Unbegreifliche.¹⁹

Die Reibungen, die in der Wahrnehmung dieser *Holländer*-Szenen erfahren werden, kommen nicht mit einer künstlerischen Einheitlichkeit, die von einer Wagner-Oper gefordert wird, zur Deckung. Dabei verweisen solche Reibungen doch gerade auf die kulturellen Reibungen jener Zeit – und so lässt sich auf der anderen Seite auch überschwängliches Lob finden: »Das Wichtigste bleibt: der Abend hat uns – dank

Klemperer – den »Fliegenden Holländer« neu geschenkt.«²⁰ Und Rudolf Kastner verbindet sein Lob gar mit einer Kritik bisheriger Opernkonventionen: »Das ist ja das Besondere dieser heutigen Kroll-Oper: daß sie neue Wege sucht, mit dem alten Illusions-Opernplunder aufzuräumen, anstelle kitschig-verlogener Dekorations-Ueberdeutlichkeit eine Andeutung zu setzen.«²¹

Die Kritiken ähneln sich trotz unterschiedlicher Bewertung des Abends im Rückbezug auf die Inszenierungs- und Rezeptionsgeschichte der Wagner-Oper. Hierin deuten sich jene Geister der Erinnerung an, die in Folge von Marvin Carlsons Studie *The Haunted Stage* (2001) jede Wahrnehmung im Theater verfolgen. So beschreibt Carlson im Kapitel »The Haunted Production«, dass ein Regie-Team bei Inszenierungen bekannter Stücke oder Opern vor allem durch starke Kontrasteffekte versuchen wird, sich den Geistern vergangener Aufführungen zu stellen und diese *auszutreiben*.²² Somit lassen sich Dülbergs klare geometrische Formen und düstere Farben als solch eine Kontrastierung verstehen, die zu einer bewussten Provokation der Geister der Wagnerischen Uraufführung führte.

Wird der Begriff Zeitgeist in seine beiden Grundbegriffe geteilt – als Zeit-Geist –, so liegt in dem Wort selbst begründet, wie sehr jede zeitgenössische Erfahrung immer auch von den Geistern der Vergangenheit – des kulturellen sowie des individuellen Gedächtnisses – verfolgt ist und deren Bezugnahmen immer wieder neu verhandelt. Zugleich bezeugt die hier besprochene *Holländer*-Inszenierung in Kostüm- und Bühnenbild, aber auch in der Regie Fehlings,²³ ihre besondere Zeitgenossenschaft.²⁴ Mit seinem Bühnenraum, dem Einflüsse der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses zugesprochen wurden, sowie mit seinem Kostümbild »moderner Repräsentanten der untersten Schichten« verortete Dülberg seine *Holländer*-Welt als eine zeitgenössische Szene, die mit ihren Vorgängerinszenierungen in einen kritischen Dialog trat und bewusst neue Bilder in die Inszenierungsgeschichte dieser Wagner-Oper einbrachte. Essentiell ist in dieser Hinsicht, dass der Bühnenraum sich nicht durch eine Aktualisie-

rung der Handlung erklären ließ, sondern bei Dülberg aus einer zeitgeistigen Lektüre der Partitur: »Hieraus ergibt sich der Schluß, daß bei jeder Oper, die der Forderung des inneren Gleichgewichts genügt, der Schwerpunkt des Werkes unbedingt in der Musik liegen muß, nie aber in Handlung und Text zu suchen sein wird.«²⁵

»Raumsehnsucht« und das Potential von Theater technik

Dülberg ist nicht nur Zeitgenosse im Bild, sondern auch in bühnentechnischer Hinsicht. Hierbei zeigt sich in besonderem Maße sein Interesse an der Architektur, die ihn »mit alles andere überragender Stärke«²⁶ beeindruckte. Seine Bühnenbilder sind nicht mehr nur Kulissenbilder, die zu einer bestimmten – optischen – Raumwirkung gehängt werden. Für ihn ist die Arbeit an der Szene eine »Raumsehnsucht«:

Meine ganze Theatertätigkeit gründet sich auf eine Art von Raumsehnsucht, bei der ich primär – was schon die handschriftlichen Regiebemerkungen zu meinen ersten Entwürfen hinlänglich beweisen – nicht etwa den Raum an sich, sondern die Bewegung des Menschen in einem für diese Bewegung geschaffenen Raum im Auge habe.²⁷

Er reiht sich hier neben anderen Bühnenbildnern wie Emil Pirchan (unter anderem wegen seiner Treppen-Räume für Leopold Jessner²⁸) oder Traugott Müller (unter anderem wegen seines zweistöckigen Bühnenraums für Erwin Piscators Inszenierung von *Hoppla, wir leben!*), die im Theater der Weimarer Republik auch den Raum neu zu begreifen gedachten, in die Theatergeschichte ein. Nicht zuletzt zeigen diese Raumüberlegungen doch eine Nähe zum Bauhaus und den Raum-Bewegungs- und Tanz-Experimenten an der Bauhaus-Bühne.

Vor eine besondere Herausforderung stellt der *Holländer* jeden Bühnenbildner: Wie soll das Erscheinen des Holländerschiffs in Szene gesetzt werden? Dülberg hat sich für die Inszenierung an der Kroll-Oper für einen Einsatz moderner Technik entschieden (Abb. 52 und 53):

Das – übrigens sehr stattliche – Schiff wird im Hintergrund der Bühne aufgebaut und zu Beginn des Aktes vom



BIOGRAFISCHER ÜBERBLICK ZU EWALD DÜLBERG

Ewald (Emil Franz Constantin) Dülberg wird am **12.12.1888** als Sohn von Clemens Dülberg und seiner Ehefrau Lilla Dülberg, geb. Jansen, in Schwerin geboren
um 1890 Umzug ins Rheinland

1908–Anfang 1910er-Jahre künstlerische Ausbildung an der Knirr-Zeichenschule und der Kunstakademie in München – in großen Teilen jedoch Autodidakt

1912–1915 Vereinigte Stadttheater Hamburg und Altona, Künstlerischer Beirat – erster Kontakt mit Otto Klemperer

1913–1915 Kunstgewerbeschule Hamburg, Lehrer für Akt- und Portraitzeichnen

1915–1916 Armierungssoldat im Baltikum

1918 Volksbühne am Bülowplatz, Berlin, Künstlerischer Beirat

1919–1920 Odenwaldschule, Heppenheim, Lehrer für Bildende Kunst – Mitglied der Darmstädter Sezession

1921–1926 Staatliche Kunstakademie Kassel, Professor für Grafik und Weberei

1924–1925 Bühnenbildentwürfe für das Staatstheater Wiesbaden

1926–1928 Staatliche Bauhochschule Weimar, Professor für Aktzeichnen, Farblehre, Weberei und Bühnenbild

1927–1930 Staatsoper am Platz der Republik Berlin («Kroll-Oper»), Künstlerischer Beirat

Dülberg stirbt am **12.07.1933** in Freiburg im Breisgau an den Folgen einer jahrelangen Tuberkulose-Erkrankung



Abb. 57 »Oedipus«, Strawinskys *Oedipus Rex* («Strawinsky-Abend»), Berlin 1928

Abb. 58 Beethovens *Fidelio*, Berlin 1927

INSZENIERUNGS- VERZEICHNIS

Legende

P = Premiere

ML = Musikalische Leitung

R = Regie

B = Bühnenbild

K = Kostüme

A = Ausstattung

n. e. = nicht ermittelt

Vereinigte Stadttheater Hamburg-Altona

als Künstlerischer Beirat für
Ausstattungswesen

Gustav Freytag: *Die Journalisten*

Stadttheater Altona

P: 01.09.1912

R: Otto Eppens

A: Ewald Dülberg [?]

Johann Wolfgang von Goethe:

Iphigenie auf Tauris

Stadttheater Altona

P: 03.09.1912

R: Otto Eppens

A: Ewald Dülberg

George Bernard Shaw:

Der Arzt am Scheideweg

Stadttheater Altona

P: 02.09.1912

R: Arthur Wehrlin

A: Ewald Dülberg

Johann Wolfgang von Goethe:

Faust. Der Tragödie erster Teil

Stadttheater Altona

P: 16.10.1912

R: Hans Löwenfeld

A: Ewald Dülberg

Carl Maria von Weber: *Oberon*

Stadttheater Hamburg

P: 25.12.1912

ML: Felix Weingartner

R: Hans Löwenfeld

A: Ewald Dülberg

August Strindberg:

Wetterleuchten

Stadttheater Altona

P: 28.10.1913

R: Arthur Wehrlin

A: Ewald Dülberg

Richard Wagner: *Die Walküre*

Stadttheater Hamburg

P: 18.05.1913

ML: Felix Weingartner

R: Hans Löwenfeld

B: Ewald Dülberg, F. Keller

K: Ewald Dülberg

Richard Wagner: *Das Rheingold*

Stadttheater Hamburg

P: 16.09.1913

ML: Selmar Meyrowitz

R: Hans Löwenfeld

B: Keller

K: Ewald Dülberg

Richard Wagner: *Siegfried*

Stadttheater Hamburg

18.10.1913

ML: Felix Weingartner

R: Hans Löwenfeld

B: K. Keller

K: Ewald Dülberg [?]

Richard Wagner:

Götterdämmerung

Stadttheater Hamburg

P: 21.11.1913

ML: Selmar Meyrowitz

R: Hans Löwenfeld

B: K. Keller

K: Ewald Dülberg

Richard Wagner: *Parsifal*

Stadttheater Hamburg

P: 23.01.1914

ML: Selmar Meyrowitz

R: Hans Löwenfeld

A: Svend Gade

K: Ewald Dülberg

Franz Dülberg: *Korallenkettlin*

Stadttheater Hamburg-Altona

P: 06.04.1914

R: Walter Brüggemann

A: Ewald Dülberg

Jaques Offenbach:

Orpheus in der Unterwelt

Stadttheater Hamburg

P: 30.04.1914

ML: Carl Gotthardt

R: Hans Löwenfeld

A: Ewald Dülberg

Henrik Ibsen: *Kronpräsidenten*

Stadttheater Hamburg-Altona

P: 29.01.1915

R: Arthur Wehrlin

A: Ewald Dülberg [?]

**Volksbühne Berlin,
Theater am Bülowplatz**
als Künstlerischer Beirat

Karl Lebrecht Immermann:

Merlin

P: 04.09.1918

ML: Heinz Tiessen

R: Ludwig Berger

A: Ewald Dülberg

William Shakespeare:

Maß für Maß

P: 05.10.1918

R: Ludwig Berger

A: Ewald Dülberg

Henrik Ibsen: *Komödie der Liebe*

P: 30.10.1918

R: Guido Herzfeld

A: Ewald Dülberg

Anton Tschechow:

Der Kirschgarten

P: 09.10.1918

R: Friedrich Kayßler

A: Ewald Dülberg

Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*

P: 23.11.1918

R: Friedrich Kayßler

A: Ewald Dülberg

Staatstheater Wiesbaden

Ludwig van Beethoven: *Fidelio*

P: 04.09.1924

ML: Otto Klemperer

R: Christian Carl Hagemann

A: Ewald Dülberg

Wolfgang Amadeus Mozart:

Don Giovanni

P: 12.11.1925

ML: Otto Klemperer

R: Christian Carl Hagemann,

Otto Klemperer

A: Ewald Dülberg

**Staatsoper am Platz der
Republik, Berlin – »Kroll-Oper«**
als Künstlerischer Beirat

Ludwig van Beethoven: *Fidelio*

P: 19.11.1927

ML/R: Otto Klemperer

A: Ewald Dülberg

Wolfgang Amadeus Mozart:

Don Giovanni

P: 11.01.1928

ML/R: Otto Klemperer

A: Ewald Dülberg