

»Das Bühnenbild der Weimarer Republik im Rheinland«

Ein Aufsatz von Dr. Fida Soubaiti

Die gesellschaftlichen Entwicklungen in der Weimarer Republik allgemein spielen eine zentrale Rolle für das zeitgenössische Theater der jüngeren Geschichte, wie wir es heute kennen. Die Weimarer Zeit wirkt sozial, politisch und kulturell noch heute als ‚Weichenstellung‘ für die folgenden Entwicklungsprozesse.

So wie das Theater in diesen Zeiten völlig neue Impulse erfahren hat, trifft dies auch auf das Bühnenbild zu. Diese Prozesse der Entwicklung des Bühnenbildes in der Weimarer Republik zwischen 1919 und 1933 sind in dem Buch „Das Bühnenbild der Weimarer Republik im Rheinland“ erforscht.

Topografisch sind die untersuchten Bühnenbilder grob auf den Raum des Rheinlands festgelegt, genauer handelt es sich um die Theater Düsseldorf, Mönchengladbach-Rheydt, Oberhausen, Bochum bzw. Duisburg, Elberfeld-Barmen bzw. Wuppertal und Krefeld. Beispielhaft wurden die Arbeiten der dortigen Bühnenbildner Eduard Sturm, Theodor Schlonski, Helene Gliewe, Gustav Singer, Johannes Schröder, Harry Breuer und Fritz Huhnen beobachtet, analysiert und in Kontext gesetzt. Analysegrundlage und Beobachtungsgegenstand war dabei ganz zentral der jeweilige Bühnenbildentwurf, weitere Mittel wurden nur bei Bedarf als Hilfsmittel für die Beschreibung hinzugezogen. Die Archive der Region spielten als Quellengeber für meine Forschung eine wesentliche Rolle, hier ist vor allem das Archiv des Theatermuseums Düsseldorf zu nennen sowie die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln.

Die Forschung zum Bühnenbild in der Weimarer Republik im Rheinland zeigte, dass verschiedene Aspekte den Zustand des Bühnenbildes beeinflussten: Die Reformideen und die politischen Umbrüche schufen neue Bedingungen, die sich auch auf die Ansätze und das Verständnis von der Kunst allgemein und insbesondere auf die Sicht auf das Bühnenbild auswirkten. Das Hauptaugenmerk der Kulturpolitik in der Weimarer Republik lag auf dem Inhalt der Kunst. Das Ziel bestand darin, eine Bühnenkunst zu generieren, die überlieferte und bekannte Traditionen weiterträgt und gleichzeitig die neueren Entwicklungen in zeitgenössischer Malerei und neuartige Techniken und Materialien aufnimmt. Die Weimarer Verfassung stellte die Förderung der Kultur

in dem Mittelpunkt.¹ Wichtig war auch die verbreitete Freiheit von Zensur: Artikel 142 legte fest, dass „[d]ie Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre frei [sind]. Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil“².

Die Gründung der Bauhausschule im Jahr 1919 zeigte eine Änderung des Verständnisses von Kunst allgemein. Das Bauhaus hatte unter anderem das Ziel, die diversen Bereiche der Künste miteinander zu verbinden. Grundlagen für diese Vorstellung sollten sich aus dem Kunsthandwerk bzw. dem Bau entwickeln. Diese Ansätze schilderte Walter Gropius, der Gründer des Bauhauses, in seinem Manifest im April 1919. Auf dem Weg dahin sollte sich die Kunst von der Industrialisierung emanzipieren und dem Kunsthandwerk eine höhere Wertschätzung entgegenbringen. Diese Zielsetzung wurde im Manifest des Bauhauses folgendermaßen festgehalten:

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau. [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.

Damit gewann das Bühnenbild, das lange schon mehr sein wollte als die bloß malerische und illusionistische Dekoration und sich entwickelte zu einer Mischung von Bau-, Malkunst bzw. Technik und Architektur, eine neue Betrachtung und dadurch Anerkennung.

Ähnliche Ansätze vertrat die neue Republik auch in ihrer Kulturpolitik. Der Reichskunstwart Edwin Redslob hatte die Zielsetzung, zwischen Politik und Künstler zu vermitteln und suchte nach einer neuen künstlerischen Prägung durch das Handwerk und den einfachen Formen von „einprägsame[r] Klarheit“. In Düsseldorf gab es ab 1925 eine Bühnenbildklasse in der Kunstakademie mit Walter von Wecus³, zuvor war das Bühnenbild in der Kunstgewerbeschule im Fach Gartenkunst- und in der Architekturklasse verortet.

Die Verhandlungen aus dem Jahre 1919 zeugen davon: „Die Theaterkunst bedarf des Staates, aber auch der Staat bedarf der Theaterkunst, um seine eigensten Zwecke zu erfüllen. Denn durch die Pflege von Kunst und Wissenschaft schafft er das innere geistige Band, das ihm Bestand verleiht und das ihn zusammenhält.“⁴ Auch die Genossenschaften, die schon längst für bessere

¹ Vgl. Konrad Dussel: *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn 1988 (Literatur und Wirklichkeit, Bd. 26), S. 21-26. Zitiert in: Schmidt und Weber (Hrsg.): Ebd.

² Weimarer Verfassung, Weimar 1919. Artikel 142.

³ Vgl. Ilka Kügler (Hrsg.): *Form im Raum. Walter von Wecus. Das szenische Werk*. Düsseldorf 1993, S. 150. Ausstellung vom 29. August bis 17. November 1993 anlässlich seines 100. Geburtstages. Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.

⁴ Verhandlungen, Drucksachen Bd. 1, Drucksache Nr. 123 vom 16.4.1919. zitiert in: Manfred Boetzkes/Marion Queck: *Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution*, S. 687-697, hier S. 689. In: *Weimarer Republik*

Bedingungen der Theaterarbeiter kämpften, fungierten jetzt als Multiplikatoren und Betreiber, die für die Rechte der Theaterangestellter sorgten. Diese brachten viele Künstler aus verschiedenen Bereichen, wie der Malerei dazu, auch als Bühnenbildner zu wirken: Aufgrund der verbesserten Arbeitsbedingungen der Theaterarbeiter wurde diese Anstellung attraktiver, während neue Luxus-Steuer Gesetze vielen freien Künstlern das Leben schwer machten.⁵

Regisseur und Theaterleiter Oskar Fritz Schuh erläuterte, dass „der große Vorzug, den das deutsche Theater auch heute noch gegenüber allen anderen Ländern auszeichnet, die Hierarchie der kleinen, mittleren und großen Theater“⁶ sei. Er reflektiert eine Differenzierung in der Darbietung der verschiedenen Bühnen. Dies wird bestätigt durch die unterschiedlichen Entscheidungen hinsichtlich Erweiterungsmaßnahmen an Bau, Personal und Technik von Theaterhäusern der verschiedenen Städte. Diese Differenzierung brachte auch Unterschiede hinsichtlich der Darstellung des Bühnenbildes mit sich. In einer weniger technikausgeprägten Bühne beispielsweise war die funktionale Bühne sowie die Skelett- und Etagenbühne sehr entwickelt.

Zu der Frage der Methodik der Bühnenbildbeschreibung, ob eine formal zutreffende Beschreibung des Bühnenbildes der richtige Weg zu einer erfolgreichen Interpretation sein kann und ob hierfür auf Theorien der bildenden Kunst zurückgegriffen werden könnte, kann resümierend festgehalten werden, dass das Bühnenbild dynamisch ist; eine feste Methode für die Beschreibung ist somit nicht gegeben und passt sich entsprechend von Fall zu Fall an.

Im Zuge der Forschungsgeschichte zum Bühnenbild wurde die Frage nach der Begrifflichkeit des Bühnenbildes geklärt. Eine klare Definition setzte Helene Gliewe fest: Gliewe, die lange Zeit im Rheinland als Bühnenbildnerin tätig war, stellte fest, dass sobald es den Entwurf betrifft, der Begriff „Bühnenbild“ gilt; bei mehr als einem Entwurf spricht man von „Raumbildern“ und „Raumgestaltung“. Gliewe ist davon überzeugt, dass aufgrund des Entwurfs hat sich der Begriff „Bühnenbild“ überlebt.

Je nach Situation einzelner Theater entwickelten sich auch eigene Ansätze. Louise Dumont, Gründerin des privaten *Schauspielhauses Düsseldorf*, sah zu Beginn der Gründung die Bühne als ‚Feste des Lebens‘, das Bühnenbild war eher naturalistisch oder flach als Reliefbühne, auch wenn kurz

(Hrsg. vom Kunstant Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln). Berlin-Hamburg 1977.

⁵ Vgl. Konrad Dussel: *Ein neues ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen*. Bonn 1988, S.37. – Vgl. Boetzkes / Queck: Ebd.

⁶ Aus dem Nachlass Grosse, in der Kiste von Fritz Huhnen. Ein einziges Blatt, vermutlich aus einem Buch oder Heft herausgenommen. Verfasser ist unbekannt. Hrsg. von der Generalintendanz der vereinigten Städte. Bühnen Krefeld-M. Gladbach. Verlag: Heinrich Lapp, Mönchengladbach. ATM-Düsseldorf.

vor dem Ersten Weltkrieg expressionistische Merkmale eingesetzt wurden. Die Entwicklung der Ansätze des Hauses zur Zeit der Weimarer Republik zeigte sich durch die Architektonisierung der Bühne. Eduard Sturm wirkte als Bühnenbildner im Schauspielhaus Düsseldorf von 1909 bis 1913 und von 1924 bis 1932. Er studierte in der Kunstgewerbeschule bei Peter Behrens Architektur und Gartenkunst, davor nahm er über mehrere Monate beim Maler Christian Rohlf an der *Folkwang-Malschule* in Hagen Unterricht in Malerei. Theater war ihm primär Architektur und die Malerei nur ein Notbehelf. Hierbei waren ihm vor allem Edward Gordon Craig und Adolphe Appia Vorbilder. Die Architektonisierung der Bühne entwickelte er im Zuge seiner Rückkehr an das SHD im Jahre 1924 weiter, nach dem er zwei Jahre bei der *Freilichtbühne für Volkskultur* gewirkt hatte. Der Einfluss der Avantgarde war auch spürbar z.B. durch die Darstellung der Kristallinmuster. Der technische Apparat beeinflusste das Bühnenbild und die Drehbühne wirkte für manchen Szenen wie kinetische Kunst, die beweglichen Wände nach oben und unten vereinfachten den Bühnenbildwechsel. Auch das Projekt der *Benrather Freilichtbühne* reflektiert den Kunstideal des SHD und des dortigen Bühnenbildners Eduard Sturm.

Im Stadttheater Düsseldorf wirkte von 1920 bis 1929 u.a. Theodor Schlonski, auch Schüler von Louise Dumont. In seiner frühen Phase entwarf Schlonski seine Bilder symmetrisch und flach, wobei er sich auf die Reliefbühne stützte. In *Woyzeck* stellte er die Szene sehr reduziert und sachlich dar. Schlonski experimentierte zur gleichen Zeit und zeigt menschliche Organe durch Projektionen. Die anatomische Darstellung auf der Bühne sollte das psychoanalytische ‚Wühlen in der Seele‘ abbilden, die die Gedanken der europäischen und russischen kulturellen Elite der 1920er Jahre beschäftigte. Theodor Schlonski zeigte in seinen Bühnenbildern verschiedene Stilrichtungen und Bühnengestaltungen. Er nutzte sowohl das Malerische, was er eine Projektion einsetzte, als auch die geometrische Architektur sowie dreidimensionale Bauelemente auf der Bühne.

Während Dumont die Bühne als „Feste des Lebens“ empfindet, empfindet Helene Gliewe, die Bühnenbildnerin des *Stadttheaters Mönchengladbach-Rheydt*, die Bühne als „Zauberstätte“. Helene Gliewe stützte sich in ihrem Bühnenbild auf die ihr zur Verfügung stehenden, zahlreichen technischen Möglichkeiten. Der Fußboden war in drei Abschnitte eingeteilt, die durch hydraulische Kraft gesenkt oder gehoben werden konnten, Projektionsapparate und Wolkenkonus standen zur Verfügung. Das Haus war auf hohe finanzielle Förderung angewiesen, und Helene Gliewe zeigte ihre Ablehnung zu Sparzwängen beim Bühnenbild deutlich. Sie lehnte Konstruktionen und Abstraktionen ab und wollte Ästhetik auf die Bühne bringen, um dem Zuschauer und dem Leben

nah zu sein, nachdem der Krieg den Menschen nur Grausamkeit erzeugt hatte.⁷ Ihre Ansätze deuten in ihren theoretischen Überlegungen aus dem Nachlass klar auf nationalsozialistische Einflüsse hin.

Ob dies ursprünglich ihre Überzeugungen waren, ob sie sich während der Nazi-Zeit dieser Lesart anschloss oder ob sie die Lehren der Nationalsozialisten im Nachkriegsdeutschland weiter kolportierte, bleibt es spannend: Gliewes Aufsätze sind maschinell erstellt und ohne Jahr. Jedoch zeigt ihre Praxis verschiedene Stilrichtungen, wie Expressionismus und die Idealvorstellungen vom „american way of life“ bzw. die Industrialisierung, sowie Wandkonstruktionen. Ihren Äußerungen über das Bühnenbild ist zu entnehmen, wie sehr sie sich insbesondere auf die Technik verlässt. Für Gliewe vervollständigt sich das Bühnenbild durch die Aspekte der Lichttechnik, die sie als Fluidum der Bühne sieht. Das Licht soll ihre monumentalen Bauten plastischer wirken lassen und gilt auch als Alternative für die Farbe und die Malerei, letztere wird durch Projektionen ersetzt. Gliewes Bühnenbild hat sie mit vielen Symbolen aufgeladen. So zeigte sie in ihrem Entwurf zu Maria Stuart beispielsweise eine Säule gegenüber dem Thronbaldachin, um den Absolutismus der königlichen Macht widerzuspiegeln. Die Säule steht singulär und ohne eine Trägerfunktion da, was ihre Einsamkeit zum Ausdruck bringt; sie ist damit das Spiegelbild der Elisabeth.

Im Gegensatz zu Helene Gliewe verfügte Gustav Singer im *Stadttheater Oberhausen* über wenig Technik, deswegen löste er diese Raumproblematik durch die Bearbeitung des Bühnenraumes in einer funktionalen Bühne, sowohl auf der Bodenebene als auch durch die Wandkonstruktionen, wobei er den Einfluss der russischen Bühnenkunst reflektiert. Singer entwickelte die Bearbeitung weiterer Oberflächen und beschäftigte sich mit Deckenkonstruktionen und Etagenbühne. Aus dieser Mischung resultierte unter anderen die Skelettbühne, die aus Gerüsten wächst.

Gustav Singer erzeugte den fehlenden beweglichen Apparat durch eigene bewegliche Bauten. Er nutzte bewegliche Tisch-Podeste in seinem Bühnenbild zu *Die heilige Johanna*, die an die Konzeption des Bauhauses erinnert. Die gestapelten Tische sind vergleichbar mit den Beistelltischen des Bauhausschülers Josef Albers. Singer hatte diese funktionale Form ein Jahr zuvor für die Bühne entworfen. Die funktionale Bühne durch bewegte Elemente erlernte Singer vom russischen Künstler Alexander Tairoff. Seine Kenntnisse von Tairoff belegen die ähnlichen Ansätze, die sie teilten, vor allem die Vorliebe für gestufte Bühnenböden und die Ablehnung der flachen Ebene. Allerdings war Singer kreativ und erweiterte diese Boden-Bearbeitung und übertrug sie auf die Seitenwände, wie in *Elektra*, wo sich die Wände auch schief und gestuft wie der Boden zeigen, das gleiche gilt auch für die Decke. Auch seine kinetische Kunst auf der Bühne zeigen Ähnlichkeiten mit Wladimir Tatlin und seine Gerüstbauten mit Wsewolod Meyerhold, sowie mit Erwin Piscators

⁷ Vgl. Helene Gliewe: *Das Bühnenbild Gestern und Heute*, o.J. Maschinell erstellt, S. 3. In: TWS-Köln.

proletarischem Theater. Die großen Reformer des 20. Jahrhunderts Appia und Craig zeigt Singer in *Medea*, jedoch setzt trotzdem seine Signatur durch, durch das Zufügen der Diagonale und die Reduzierung der hohen Bauten. Sein Ziel ist, den Projektionseffekt im Hintergrund zur Geltung zu bringen. Wand Konstruktionen zeigte Singer in *Admet* und *Bäume in den Himmel*, dabei sind Merkmal des Bauhauses und des Suprematismus deutlich erkennbar. In seine Raumgestaltung erscheint die Architektur als vergrößerte Plastik, woher Singer ursprünglich kommt.

In der *Theatergemeinschaft Bochum-Duisburg* wirkte Johannes Schröder als Bühnenbildner. Intendant Saladin Schmitt stellte auf seiner Bühne Klassiker wie Shakespeare, Wagner, Schiller, Goethe und Mozart in den Vordergrund. Jedoch fand auch die zeitgenössische Literatur Platz. *Maschinist Hopkins* von Max Brandt wurde dort uraufgeführt, ebenso wie die *Troerinnen* von Emil Peters. Vergleicht man Schröders Hamburger Entwürfe, wo er bei Erich Ziegel auch parallel tätig war, zeigt sich in dieser Phase eine konservative Haltung in Bochum-Duisburg bezüglich der Architekturdarstellungen, diese bricht er vier Jahre später in Bochum in weiteren zeitgenössischen Stücken, wo er erneut expressionistisch arbeitet in den deformierten Gesichter in *Das Leben des Orest*, aber auch durch den Stil der Neuen Sachlichkeit und des Magischen Realismus bzw. Amerikanismus in *Maschinist Hopkins*. Für den Hamburger *Faust* 1927 stapelt Schröder Kuben dicht beieinander auf dem Boden und lässt sie als Motiv im Bild dominieren. Diese Kuben verweisen auf die Kunst des Bauhauses, die sowohl in der Malerei als auch in der Plastik vertreten war. Saladin Schmitt glaubte, dass seine Zielsetzung als Intendant in der Vermittlung „der dramatischen Kulturgüter aller Völker und Zeiten“ bestehe.⁸ Auch die klassischen Dramen wollte er jeweils aus ihrer Keimzelle heraus und zu neuer Entfaltung bringen. In der Zusammenarbeit zwischen Schmitt und Schröder entwickelten sie den sogenannten „Bochumer Stil“.

Am Theater in Wuppertal wurde die Position des berufsmäßigen Bühnenbildners erstmals ab dem Jahre 1925 besetzt. Der Bühnenbildner Harry Breuer wirkte ab 1929 für etwa drei Jahre an dieser Bühne und war ansonsten an verschiedenen Bühnen wie den Stadttheatern Düsseldorf, Berlin und in Dortmund tätig.

Seine Bühnenbilder zeigen eine Mischung aus verschiedensten Stilen und Einflüssen. Er experimentierte nicht nur in unterschiedlichen Stilrichtungen, sondern setzte gleich mehrere Stilrichtungen in einem Bild ein. Breuer entdeckte früh bei Georg Hacker die Möglichkeit, Farbe in Licht und Luft zu wandeln, und die Lichttechnik samt ihren Projektionen leistete dabei Unterstützung.⁹ Seine ersten Düsseldorfer Bühnenbilder zeigten architektonische Bauten und

⁸ Saladin Schmitt: *Der Theaterleiter und sein Programm*. In: *Zehn Jahre Stadttheater Bochum*, Bochum 1925. S. 6ff. In: Schmidt und Weber (Hrsg.): *Keine Experimentierkunst*, S. 218.

⁹ Vgl. Niessen: *Das Szenische Werk des Malers Harry Breuer*. Köln 1968, S. 45.

geometrische Elemente, die strengen Düsseldorfer Bauten verwandelte er zu klaren sachlichen Umrisslinien und Bauelemente in Wuppertal. Später arbeitete Breuer verstärkt an der Oberfläche der Bildinhalte und schuf quadratische Mustern, was an den Arbeiten der Bauhauskünstler erinnert, wie z.B. Paul Klee. Karomuster und Netzmotive zeigen sich als Hauptbestandteil von Breuers Werken, sowohl in den frühen als auch in späteren Arbeiten. Der durchsichtige Effekt der Oberfläche mit ihrer Transparenz lassen die Elemente schwerlos erscheinen und verdeutlichen durch die Plastizität der Architektur die neue funktionale Ästhetik der zeitgenössischen Bauweise aus Glas und Stahl, das Licht hilft hier bei der Erzeugung von virtuellen Volumen. Die Abstrahierung der geometrischen Formen erinnert an die expressionistischen druckgrafischen Mappen der Künstler des Bauhauses, und die Diagramme der Lichtbewegung und -plastik und weist gleichzeitig Merkmale der Neuen Sachlichkeit und des Magischen Realismus auf. Nicht zuletzt versuchte Breuer, moderne Methoden der Fotografie in sein Bühnenbild zu übertragen, in der Technik der Doppelbelichtung. Breuer nutzte die Vielfalt der Stilrichtungen und arbeitete an der Entwicklung eigener Synthesen.

Wie Breuer in Wuppertal, so genoss auch Fritz Huhnen eine weitgehende künstlerische Selbstständigkeit in seinem Schaffen am Theater Krefeld. Huhnen folgte keiner bestimmte Schule oder Stilrichtung der Kunst, er zeigte jedoch eine Abneigung gegen die Stilbühne sowie gegen die illusionistische Bühne. Für ihn galt nur der dreidimensionale Raum als gelungenes Bühnenbild. Huhnen wollte nicht an einer festen Stilrichtung festhalten, denn jedes Stück mit seinem Inhalt böte den passenden Stil an, so sein Credo. Er beschrieb es als billig, eine Methode zu kopieren und immer wieder neu zu verwenden und abzuwandeln.¹⁰

Für Huhnen stellte das zeitgenössische Bühnenbild nicht die Frage nach Stilprinzipien, sondern nach der Technik. Er vertrat die Ansicht, dass konstruktive Raumgestaltung und die malerische Bildgestaltung zwei Komponenten seien, die separiert beobachtet werden sollten, und das moderne Bühnenbild sollte eine Synthese zwischen diesen beiden Aspekten finden.

Huhnens Bühnenbilder zeigen unterschiedliche Kunstströmungen. Für jedes Stück entwickelte er einen einmaligen Stil, dabei schuf er ebenso naturalistische, romantische Bühnenbilder (jedoch nicht illusionistische) wie expressionistische. Darüber hinaus fanden Merkmale der Industrielwelt und des Amerikanismus Eingang in seine Kunst. Nicht zuletzt erschuf Huhnen eine fantastische

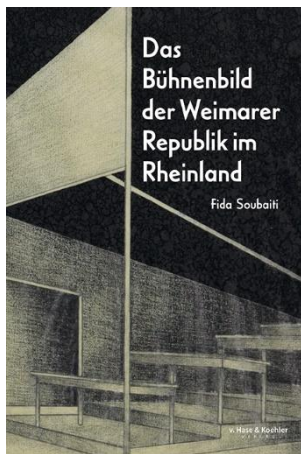
¹⁰ Vgl. Anonym: *Das künstlerische Bühnenbild. Ergebnis eines Gesprächs zwischen Bühnenbildner Fritz Huhnen und Dramaturg Herbert Junkers*. Theater-Tagesblatt vom 26.5.1934. Eine Zeitungsabschnitt in: Nachlass Grosse, ATM-Düsseldorf.

Welt in seinen Bildern, die vor allem in seinen späteren Arbeiten nach dem zweiten Weltkrieg sehr ausgeprägt war.

Nach Analyse der ausgewählten Theaterhäuser und deren Bühnenbildern kann resümierend festgehalten werden, dass das Bühnenbild der Weimarer Republik im Rheinland sich in keinem Theaterhaus nur auf eine Stilrichtung festlegen lässt, vielmehr versuchte jeder Künstler, seine ganz eigene Synthese zu erfinden.

Dennoch hat sich das politische Theater im Rheinland nicht in dem Maße entwickelt wie in der Hauptstadt Berlin z.B. Zwar waren politische Themen vorhanden, jedoch nicht im Sinne des proletarischen Theaters und Agitproptheaters von Piscator, bei dem fast gänzlich auf das Bühnenbild verzichtet wurde und der stattdessen Poster, Videoaufnahmen und Sprechchöre einsetzte. Diese Form von Bühnenbildern war in dieser Intensität an den ausgewählten Bühnenbildner im Rheinland nicht vorhanden.

Mehr zum Thema:



Fida Soubaiti

Das Bühnenbild der Weimarer Republik im Rheinland

1. Auflage 2022

broschiert

40 farb. Und s/w Abbildungen

Format: 24,0 cm x 16,0 cm

332 Seiten

ISBN 978-3-7758-1416-4

49,90 €

<https://www.velbrueck.de/Programm-oxid-3/Das-Buehnenbild-der-Weimarer-Republik-im-Rheinland.html>