

I

Das schönste und ursprünglichste menschliche Empfinden erleidet Abschwächungen, wenn es durch den Mumienleib eines historischen Stoffes geleitet, an iquarisch eingekleidet oder in abstrakten Symbolen dargestellt wird. Es ist, als käme sein Herzblut über solche Umwege nur verblaßt zu uns. Alle geschichtlichen Kostümstücke haben vollends für mein Gefühl das halb Unheimliche, halb Muffige von Maskenverleihgarderoben, Panoptikums, Schreckenskammern. Überdies kommen sie meistens auf Rittertragödien hinaus, und deren barbarischem Getöse und Waffengelärme widerstrebt hartnäckig mein unbestechlich kriegsfeindlicher, säbelgegnerischer, unheroischer Sinn. Außer solchen Widerständen erhoben sich in mir gegen *Gerhart Hauptmanns* dramatische Phantasie „*Der weiße Heiland*“ andere, so daß schließlich von all meiner Liebe zu dem wesentlichen Dichter für den Augenblick nur eine schmerzliche Scham übrig blieb. Die Mißhandlung des vertrauenselig Gutgläubigen durch die Gewaltbestie wird verkörpert von der Vergewaltigung Montezumas durch Fernando Cortez, und wenn in mir immerzu die Frage aufschrie, warum Hauptmann das viel aktuellere Martyrium der Belgier unter den deutschen Eindringlingen nicht nur nicht gestalten, sondern nicht einmal sehen wollte, ist eine meiner leidvollsten Daseinsenttäuschungen wieder bitterlich aufgewühlt. Von Hauptmanns Künstlertum trifft mich außerdem die Enttäuschung, daß in der ganzen weitschweifigen Dichtung neben vielen leeren und manchen fahrlässig saloppen, brüchigen Stellen sich nur drei oder vier wirklich poetische Köstlichkeiten finden (und suchen) lassen und daß bloß die hoffnungslos verlorene Einsamkeitsstimmung um Montezuma und die Szene der Verspottung durch die Kriegsknechte faktisch gestaltet sind. Dieses epische (höflicherer Ausdruck für langweilige) Drama gab man im „Großen Schauspielhaus“, ohne daß das Gefüge des Stücks die Wahl des Riesenraumes erzwänge. Es war für den Regisseur Carlheinz Martin die erste Aufgabe innerhalb der Reinhardt Bühnen, und es war eine reichlich undankbare. Er transponierte, soweit es möglich, die langstilige Lesebuchbreite der Dichtung in die kurzgefasste Schaubühnenaktion, nutzte die räumlichen Verhältnisse des Gebäudes gut aus und stellte schöne farbige Kontraste, vom Maler Ernst Stern effektiv beliefert. Moissi als Montezuma betonte für meinen Geschmack zu stark das Ethnographische, hatte aber in dieser Verschalung aufs Rührendste die Zutraulichkeit, die Tiertreue und hilflose Enttäuschtheit im weltverlassenen Schmerzensblick und einen zu Herzen gehenden Klage- und Anklagetönen. Die andern Darsteller kamen (aus Gründen des Stücks) wenig zur Geltung, zu nennen wären noch Hans Schweikart, Hanna Ralph, Aribert Wäscher und Raoul Lange, und wie sehr die Anstrengung, sich in diesen Dimensionen verständlich zu machen, die Stimmen schädigt, schien schon bemerkbar. Eine Begleitmusik von Max Marschalk hatte ihre exotischen Reize.

Im Staatstheater: „*Marquis von Keith*“. Dieses dramatischen Feuerwerks Entzündungen sind unverwüstlich und so lebendig erregend für mich heute und morgen, wie sie es vor zwölf, dreizehn Jahren waren, da ich Wedekind mit einem Schulgefährten fiebernd erlebte. Die Aufführung war Leopold Jessners zweite Regieleistung im Staatstheater und eine ganz brillante Leistung. Es war Expressionismus, Herausdrängen des Kerns, in der beherrschtesten Form, Abrichtung bis ins Kleinste, nein, Richtung bis ins Kleinste, vollkommen ausbalancierte Kräfteverteilung, und ich fand, daß bei dieser Art nicht nur die Leidenschaften des Werks am pfeilgeradesten herauskamen, sondern auch das tragisch Absichtsvolle seiner dramatischen Bilderpredigt gegen den Irrtum vom Humoristen Wedekind plastisch verfochten wurde — siegreicher so, als von ihm selbst in eben jenem „König Nicolo“ geschehen. Ich kann auch nicht zugestehen, daß das Sinnliche bei dieser Aufführung zu schlecht bedacht wäre, da ja Kortner als Keith blutvolle, dampfende Vitalität besaß, die sich eben nur ins Geistige entlud. In ihm wirkt eine echte Gewalt, sich in die letzte Ballung zu kriegen, er gestaltet vor unsern Augen gewissermaßen die Sentenzen Wedekinds zu Erfahrungsergebnissen, die ins Herz treffen, zu etwas körperhaft Geistigem, und dann wieder läßt er den Engpaß der Umflortheit schlicht sich schließen und die Gewitter der Verzweigung sich ohne Prahlerei ausschütten. Ihm sekundierte mit scharfgeschliffenstem Instinkt Tilla Durieux, bewußt konzentrierte Persönlichkeit von starkem erotischem Fluidum, stets in der höchsten Spannung ihres Triebs, von geschlossener Disziplin des Raffinements. Lothar Müthel ließ seinen Ernst Scholz sich in Ekstase ausbluten, Curt Vespermann machte aus dem Raspe einen scharfgeschnittenen Kristall, Else Schreiber als Simba und Jakob Tiedke als Kunstmaler hatten Saft und Kraft, und bis in die kleinsten Rollen funktionierte das Instrument der Aufführung exakt. Der Wirbel der Abenteuerei war in einen Wirbel des Bühnengeschehens aufgenommen, und die Schieberaufmachung dieses Münchenschwindels durch Getrommel, Scheinwerfergeblitz, Eindeutigkeitsrequisiten signalisiert. Die szenische und kostümliche Ausstattung, die Emil Pirchan entworfen hatte, hob alles aus blöder Realität in eine Sphäre, wo die sinnlich-geistigen Energien der Fantasie Wedekinds Recht behalten, und, aller Kulissenaufrichtigkeit entledigt, zeigte grade dieses Wedekindstück das wahre Wesen seiner tragisch moralischen Dulder- und Kämpferposition. Wer dabei die übliche Theaterei vermißt, als jenen Schuß echten Theaters, der in Wedekinds besten Werken steckt, hatte nur noch kein Organ für die neue Form von Theater, die dieses Element grade in Reinkultur bergen kann. Daß es in anspruchsloser Theatralik auch reelle Ware gab, beweist ein altes Stück von *Heijermans*, mit dem in der Köpenicker Straße von den Direktoren Emil Berisch und Heinz Goldberg ein Neues Volkstheater eröffnet wurde. Heijermans gibt mit künstlerisch anständigen Mitteln, was Sudermann mit mehr als unanständigen braute. Dies Schauspiel „*Die Hoffnung auf Segen*“ eignet sich gut für ein Theater der unteren Schichten, weil es ehrlich und eindringlich ist und fruchtbare Empörung stiften

kann. Es hat neben viel naturalistisch ausgemaltem Kleinkram, der Fachleute heut so antiquiert anmutet, den unbefangenen Gemütern aber noch manche Beseeltheit ihrer alltäglichen Verrichtung zu vermitteln hat, starke anspornende Situationen, die stärkste, wenn der Sohn von der gedankenlosen Armutshärte der Mutter und dem gedankenlosen Mutkult der Andern in den todbringenden Seemannsberuf gezwungen wird. Die Nutzanwendung auf den Zwang zum Soldatwerden zieht sich wohl jeder selbst, und der Bruder Matrose ruft ja auch seine so gesinnten Marineerfahrungen deutlich genug hinaus, dennoch möchte ich, daß ein Stück ganz unzweideutig den mörderischen Unfug des Mutwahnes bekämpfte und noch einmal ganz grell alles brandmarkte, was militärischer Dienstpflicht ähnelt. Und das Stück des Holländers hätte man in Deutschland schon immerzu geben sollen, als die Kriegszensur die Propaganda des Guten nur in solcher Verkleidung zuließ. Heinz Goldberg setzte das Drama geschickt in Szene, milderte die Längen, suchte durch eine zweigeteilte Bühne einerseits die notwendige Enge für die Stube, andererseits eine gewisse einprägsame Bilderbuchbuntheit zu erreichen. Das Kolorit der ganzen Vorstellung war sehr gefällig. Kräftige schauspielerische Talente bestehen hier in Paul Herms und Rose Liechtenstein, und verheißungsvoll bewährten sich auch Ernst Laskowski, Hertha von Steuben und Martha Altenberg. Hier, wo es gar nicht hingepaßt hätte, war auch erst kein Experimentieren mit expressionistischem Apparat probiert, aber im Lessingtheater widerfuhr mir das Seltsame, daß bei einem Werk von expressionistischem Gehalt an Zusammendrängung und Innengeballtheit eine expressionistische Anfmachung störte. Es handelt sich um die unbändigste Tragödie der Armut, Büchners „Wozzeck“, für mich eines der aufreizendsten Dokumente, das ganz unbeschönigend die Vogelfreiheit der besitzlosen, ewig unterdrückten Kreatur malt, ein Notturmo, das mit Fäusten an die verhärtete Kruste um die Herzgegend der Menschenverbraucher hämmert. In der von besten Absichten beseelten Aufführung erschien nun der expressionistische Behang der Arztszene zum Beispiel wie eine Ablenkung, eine Verminderung, und ich glaube, je rudimentärer man hätte einzig die Blutstöße der Dichtung arbeiten lassen, um so unwiderstehlicher hätte sich ihre düstre Glut der Seelen bemächtigt. Eugen Klöpfer war Wozzeck, der Ausgestoßene, Gehetzte, den immer sein Jämmerlichkeitsgeschick in der Kehle würgt, und das ganze Elend solcher Lumpenhaftigkeit, Materialeins für die Glücklichen, preßte aus diesem wehrlos Gebundenen seine Galle. Dagny Servaes wirkte als Marie nicht ganz echt, nicht wie eine Elendsdirne, sondern wie ein gelecktes Genrebild optimistisch gesehener, „gesunder“ Armut. Als Zugabe wurde an dem Abend dem dunklen „Wozzeck“ die burleske Plautusnachdichtung des J. M. R. Lenz „Die Buhlschwester“ beigefügt, ein Scherz, der ein bißchen länglich geraten ist und seine Spaßhaftigkeiten, statt zu steigern, in gleichen Stärkegraden nebeneinander reiht. So konnte auch die Aufführung keine Verstärkung der Eindrücke erzielen, und doch gelang es der Regie Victor Barnowskys, in einen Strudel von Lustigkeit hineinzureißen. Sehr hübsch war das ganze eingewoben in eine launige

Musik, ein spielzeugheitres Bühnenbild (von César Klein) bildete den Tummelplatz, und die Schauspieler amüsierten sich vortrefflich an der Clownshatz. Hier war Klöpfer ein Bramarbasußknacker von vehementem Ulk, Dagny Servaes ein allerliebstes, hemmungsloses Neppflittchen, Theodor Loos von wirklich lustiger Naivität und Verlegenheit, Alice Torning munter und adrett.

Im „Kleinen Schauspielhaus“ bringt Direktor Altman den Berlinern *Sternheims* überlegene politische Komödie „1913“, die über den Vorkriegsdeutschen — der heut wieder oder immer noch der aktuelle Deutsche ist — ihre Scheinwerfer ohne Sentiment und Ressentiment spielen läßt. Im „Snob“ Christian Maske, dem Macht gewordenen Gewehrkapitalisten, ist die Schicht gezeichnet, die uns heut mehr denn je tatsächlich beherrscht — die nominellen Führer sind nur ihre Vollstrecker —, und im nicht sehr taktfesten Schwärmer Wilhelm Krey die Sorte umzublasender Aufrührer, die heut noch mehr denn je den ungefährlichen offiziellen Gegenspieler macht. Der dient mit heimlichem Vorbehalt dem Mächtigen und fällt allmählich der dekorativen Lockung des Bezirks anheim, der Waffenmillionär siegt sich mit all seiner genialen Schwindelstrategie zu Tode, und einsam trägt ein reiner Menschheitskämpfer seinen unbestechlichen Willen aus der Stickluft dieses Milieus in die Aufnahmebereitschaft einer unverdorbenen Welt. Sternheim, den auch das übliche „Künstlervölkchen“ haßt, weil er außerhalb ihres Klüngels seinen Weg geht, sich von ihnen nicht fassen läßt und jene sich immer irgendwie durch ihn getroffen fühlen, bedeutet mit seinem ganzen unerbittlichen, von Geist gesegneten Schaffen einen Richter germanischer Hochstapelei. Mit „1913“ ist ihm ein großartiges Gedicht und ein patenter Theaterschlag in Einem gelungen — unverzeihliche Sünde wider den approbierten Normalstiefel deutschen Schrifttums. Diesem verdächtigen Explosionskörper bereitete Direktor Altman eine brillante Wirkungsmöglichkeit. Was mit dem Schauspielermaterial des speziellen Ensembles erreicht werden konnte, ist in dieser Aufführung erreicht. Als Christian Maske gastiert Bassermann und ist ein Sturm, der immer noch an sich selber wächst. In ihm rumort ein dem Sternheim adäquates artistisches Genie, mit aller Geladenheit, Sprühhust und Lichtschärfe. Else Bassermann sucht mit Robustheit die eigenwillige Kapitalistentochter zu markieren; Roma Bahn-Martin gelingt mit der andern, nach allen Gefühlssensationen kalt lüsternen, ein brillantes Kabinettstück aparter Nüancierungen; Georg Alexander verläßt sich zu ausgiebig auf die erprobte Wirkung seines Lachtricks, hat aber auch sonst noch komische Qualitäten, Willy Kayser muß seiner Natur gemäß den Idealismus des Sekretärs zu gediegen nehmen, ist dann nach diesem Plan aus einem Guß und nächst Bassermann von packendster schauspielerischer Intensität. Hubert von Meyerinck macht einen Trottelelegant zu einer glänzenden Exzentrikerin, die in Geste und Bewegung als besondere fabelhafte Partie dem Auge bleibt. Herr Rodegg ist herzlich, männlich, durch und durch echt der in sich bewahrte Idealist.

II

In unsrer Atmosphäre macht sich wieder der konsolidierte Bürgerblock breit. Der Besitz fühlt sich wieder obenauf, Herkunft des Besitzes: Nebensache, man nennt das demokratisch, gleiches Recht für alle, die Geld haben. Häufung der Symptome für den Glauben an ihre Sattelfestigkeit: richterliches Benehmen in den letzten markanten Prozessen; Ablehnung der Maifeier; Weigerung, die Generalstreiktage zu bezahlen; alles, was man täglich so und so oft bis ins Blut aufreizend von dieser Sippe im Straßenverkehr zu hören bekommt. Bei solchem Zustand ist es nicht möglich, den Bühnenergebnissen Berlins irgendeine allgemeine geistige Linie nachzuweisen. So wäre nur der einzelnen Theater Schaffensgebiet nach ihren diesmaligen Leistungen zu registrieren.

Im „Deutschen Theater“ ergab *Calderons „Dame Kobold“* (in der Hofmannsthalschen Uebertragung) einen Abend voller Reiz. Die Stimmung dieses Lustspiels, in dem Situationskomik und Requisitenspaß immer auf der schmalen Kante gefährlicher Todesnähe balanzieren und altspanische Grandezza mit knapper Not Spaß verstehen lernt, ist entzückend, und Max Reinhardt spannt sie entzückend aus zu einem graziösen Gaukeln, mit der Anregung verbindender Musik und delikater Aufmachung. Der eindringlichste Faktor der Aufführung war Hermann Thimig, der die Lustigkeiten seiner Kasperlrolle mit einer nirgends leeren Lebensdrolligkeit komplett machte. Else Heims, ein bißchen nüchtern, hatte in ihrer Art was sympathisch Urwüchsiges, und alles war erfreulicherweise keine historische Angelegenheit, sondern ein Spiel der stets aktuellen guten Laune. In den Kammerspielen bringt Reinhardt „*Stella*“, eine von denjenigen Goethedichtungen, die mir früh vertraut wurden, weil sie ziemlich offenherzig über Männersehnsüchte und -Bedürfnisse die Wahrheit zu sagen sucht und die dogmatische Gewißheit vom Segen der Einfrauehe ein bißchen erschüttert, also an den ganzen Schwindel der hartnäckigen Verknüpfung von Moral und sexueller Veranlagung rührt. Es ist der Entschluß angekündigt, abwechselnd beide Fassungen zu spielen, was ich für ein verfehltes Experiment halte, da man ja doch bei gleichbleibender Besetzung und Gesamteinstellung nur einmal diesen, das andermal jenen Schluß drappappen dürfte. Ich sah gottseidank eine Aufführung mit dem für mich konsequenten versöhnlichen Schluß, und diese sehr gute Aufführung war fein auf eine gehobene Zivilität abgetönt. Die herbe Poesie dieser sozusagen dramatischen Novelle übertrug sich vorzüglich. Herrlich blühte die Stella der Thimig in allen Ekstasen einer bis zum Ueberquellen mit Hingabe gefüllten Inbrunstseele; herrlich durchlitt die Caecilie der Agnes Straub alle Passionsschmerzen des Verlassenseins und Wiederfindens und Wiederverlassenseins und erstarkte rührend zur ganz großen Liebesbereitschaft des Teilenwollens. Für den Mann in allen Zwängen seines polygam drängenden Triebes stellte Raoul Aslan Weiche, Liebenswürdigkeit und eine Dosis von Verspieltheit. Von zeitgenössischer Literatur wählten die Reinhardt Bühnen Kornfeld und Hasenclever. *Kornfelds „Himmel und Hölle“* formte im „Deutschen Theater“ Ludwig Berger auf zauberhaft durchempfundene,

tief mit Klang gesättigte Weise. Ich finde nämlich — im Gegensatz zu manchem Kunstgenossen —, daß das Stück wohl Riesenperspektiven auf Menschenprobleme eröffnen möchte, aber doch im Redselig-Schwelgerischen stecken bleibt und die gewollte Kolportage-Abenteuerlichkeit seiner stofflichen Unterlage nicht ins Gefecht der über den Wassern schwebenden Geister aufzulösen vermag. Das Chaos einer Vorschöpfungsperiode guckt noch durch. Ein etwas verwölkt Brauen in weltanschaulichem Material, als ob — grob gesprochen — Strindberg durch Eulenbergromantik filtriert würde, manchmal auch so etwas wie eine expressionistische Oper, wo eine Arie nicht von sich selbst losgeist werden kann. Mehr Spintisieren, als in Gestaltungen erleben! So war für mich hier wieder einmal der Regisseur der größere Dichter. Ueber Einzelheiten seiner Tätigkeit kann man rechten, etwa über die Hinrichtungsszene, doch die magische Einheit des Gesamten und das unsagbare Schwingen von etwas mit Liebe Erlebtem war überall spürbar. Glänzend war wieder Werner Krauß, von Gewittern durchzucktes Notturmo des phantastischen Rätsels Mensch; himmlische Schicksalsdulderin an seiner Seite in der schmerzverklärten Aureole ihres Wesens Lina Lossen. Fulminant prangte Agnes Straub stets in der ganzen Glut der Leidenschaften und die Pünckösdý riß eine Unbandfigur zu einem prächtig erfüllten Menschengebild zusammen. Eine einmalige Mittagsaufführung stellte das „Große Schauspielhaus“ für *Hasenclevers* „*Antigone*“ zur Verfügung. Der Regisseur Carlheinz Martin ließ die Vielfalt der Arenamöglichkeiten auf die Zuschauer los und machte aus lebenden Bildern, Angriffen, Reigen und Einzelpathos eine Symphonie, zu der die Begleitmusik den passenden Unterton schuf. Emil Jannings verkörperte die ganze Fratzenhaftigkeit der Machtanmaßung in seinem Kreon, der sich wie ein wüster japanischer Dämon gab. (Und unerklärlich blieb mir im Stück, wie in Wirklichkeit, warum nicht einer von den ohnehin Zermarterten, Todgeweihten diesem Scheusal den Garaus macht, nicht lieber, wenn schon zum Morden gezwungen, seinen eigenen Peiniger abtut, als den unschuldigen Zufalls-„Feind“!) Das echte tragische Pathos besaß die Eysoldt, sie bestand als die verleblichte unzerstörbare Empörung wider jegliche Unrechtszumutung und Unterdrückung.

Die „Tribüne“ unterbrach die Serie ihrer Franziska-Aufführungen an einem Sonntagvormittag (und nun noch an einem Wochentagsabend) mit *Hanns Johsts* ekstatischem Szenarium „*Der junge Mensch*“. Unwesentlich, überholt, vergriffen mutet heut schon die ganze Berserkerei nichtgestillter Gymnasiastentriebe an. Gar wenn sie so poltronhaft und von Wedekinds „Frühlingserwachen“ zehrend herumfuhrwerkt. Alle diese Sohnesaufstände sind im Grunde gar nicht fruchtbar revolutionär, sondern bloß in eigenster Sache putschen, frech für sich, nicht radikal für Alle, und ihr ewiges unartikulierte Geschrei mißkreditiert schon beinah die wirklichen Werte dieser Ideale. Die Aufführung, unter *Franz Wenzler*, hielt sich nicht orthodox an die Prinzipien der Andeutungsbühne und besaß eine Erregtheit im Ton, die echt wirkte. *Franz Wenzler* spielte auch selbst die Hauptfigur mit überzeugendem Aufbegehren und einer gerafften, kernigen Entschlossenheit. Seine besten Helfer waren *Ernst Gronau*, *Fränze Roloff* und (in drei Rollen) *Manfred Fürst*.

Das „Kleine Theater“ ist bei seiner uneigennützigem, verdienstvollen Arbeit, dem *Sternheim*-Zyklus. Ich sah jetzt den „*Snob*“, diese lustigste Spiegelung des deutschen Schwindelaufstiegs, die in sattesten Farben prangt und das beste Beispiel einer in jeder Beziehung ersprießlichen Komödie neuer geistiger Art darstellt. Sie beherrscht alle Skalen einer abwürgenden, phantasiereichen Komik und weiß mit Situationen und Pointen ein folgerechtes, klares und scharfes Werk sicher und wohlverteilt zu bauen. Ich kenne keine zeitgenössischen Komödien von annähernder Einheit des menschlichen und technischen Werts, keine, die in solcher Intensität gleichmäßig dem Herzen und dem Kunstverstande Freude bereiten. Die Aufführung, für die Richard Eivenack verantwortlich zeichnete, hatte mit Recht einen großen Erfolg. Albert Bassermann als der Christian Maske dieses Stadiums zeigte einen Gipfel seines genialen Könnens mit feinsten, bis aufs Tüpfelchen ausgeglichenen Nuancierungen, die gar nicht genug gewürdigt wurden. Hermann Vallentin mimte drastisch den alten Maske, Alice Törning sehr ulkig die zugehörige Frau.

Das Lessingtheater, das immer mit respektabler Dichtung und wertvollen Experimenten ein schönes Niveau hält, holte wieder *Shaws* grollende Komödie von „*Frau Warrens Gewerbe*“ hervor, die die Sittlichkeitslügen der kapitalistischen „Ordnung“ schon unter recht grausame Blitzlichter rückt, aber doch keine überlegene Swiftsche Jenseitsbetrachtung aufbringt, sondern in mehrheitssozialistischer Fühlungnahme mit den „Gegebenheiten“ operiert und mehr reformatorisch, als revolutionär bleibt. Das Stück war von Victor Barnowsky in Szene gesetzt und ging mit ausreichendem Tempo zwischen heiterbunten Bühnenbildern des Michael Rachlis vor sich. Das Gelingenste war der Sir Crofts Albert Steinrücks, schon rein äußerlich die genaue Verkörperung des von Shaw Gewollten und alles in allem das probate Muster so eines wüsten Kavaliere. Claire Wallentin als Frau Warren drängte sich zu grell auf, Dagny Servaes blieb hinter ihrer Fassadenherbigkeit zu leer.

Das „Neue Volkstheater“ (Direktion Emil Berisch und Heinz Goldberg) verwandte viel künstlerische Qualität an zwei Uraufführungen, deren literarische Qualität leider zweifelhaft, oder im zweiten Falle sogar unzweifelhaft nicht vorhanden war. *Hans J. Rehfishs* Tragödie „*Das Paradies*“ behandelt das heilige Thema Kommunismus, das innerlich erlebt und mit dem Opfer einer ganzen Lebensführung bewiesen sein will, (so wie Marienspiele nur der gläubige Katholik schreiben darf!), diskussionskühl und ohne jene dichterische Leidenschaft, die auch den Widerwilligen mitreißt. Zudem leidet sein Opus an mancherlei Anklängen, an einem gewissen Eigensinn der betont unbeholfenen, primitiven Symbolaufmachung und läßt, im Grunde genommen, den Gemeinschaftswillen von fünf Männern sich an einem zweifelhaften Tanzweibchen verflüchtigen. Die Aufführung war ganz interessant, mit der holden Erscheinung der Ida Orloff, den guten Leistungen der Schauspieler Pabst, Herms, Fricke, Beierle, Otto und der phantastischen Gestaltung Hans Heinrich von Twardowskis. Mit dem Schauspiel „*Die Brüder*

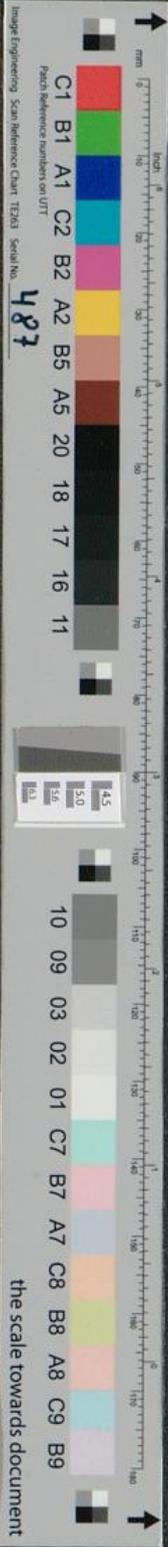


Image Engineering Scan Reference Chart IT233 Serial No.

Patch Reference numbers on UTT

487

the scale towards document

FRANKFURTER TRATAT