



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Von den Brettern, die die Welt bedeuten : (Schluß)

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

und Väter Sonntags in ihren dumpfen Häusern und Stuben, denn sie wollen von dem Geistlichen nichts wissen, der in dem herrlichen Bau der Marienkirche so schön zu reden weiß und doch, wie sie meinen, nur für die Reichen, nicht für sie da ist.



## Von den Brettern, die die Welt bedeuten

(Schluß)



Die Theateragenten haben sich mit vollem Verständnis für die Bedingungen, die ihr Geschäft in Flor erhalten, nicht nur die Lieferung der Arbeitskräfte, sondern auch des Arbeitsstoffes gesichert, um so das deutsche Theater vollständig zu knebeln und ungehindert aussaugen zu können. Neue Stücke werden vom Direktor nicht gesucht, sondern er erhält sie vom Agenten zugesandt. Ist ein Stück erst in Berlin glücklich durchgebracht, so braucht sich der Agent um sein Fortkommen in der Provinz nicht mehr den Kopf zu zerbrechen. Seine ganze Sorge ist es nun, den Verfasser an sich zu fesseln. Zu diesem Zwecke muß er auch für den Verfasser Tantiemen aus dem Stück heraus schlagen, die in keinem richtigen Verhältnis mehr zu der geleisteten Arbeit stehen. Nirgends ist der Abstand zwischen der Bezahlung einzelner Glückspilze und dem kümmerlichen Verdienst der Tagesarbeiter so himmelschreiend wie auf dem Gebiete der Kunst. Die Honorare, die Sudermann und Mascagni, die Gagen, die einzelne Tenöre und Primadonnen erhalten, können nur dadurch aufgebracht werden, daß die große Masse der niedern Arbeitskräfte von den Vermittlungsstellen in Berlin aus in der rücksichtslosesten Weise ausgebeutet wird. Die sozialdemokratische Presse schlägt Lärm um jede Aktiengesellschaft, die 10 oder 20 Prozent Dividende verteilt. Es würde ein hübsches Bild herauskommen, wenn man den Verdienst in Dividendenform ausrechnen könnte, den die Blutegel einheimsen, die das deutsche Theater aussaugen.

Die Vormundschaft, die Berlin über die Provinzen ausübt, zeigt schon, wie verständnislos unser Theaterpublikum geworden ist. In jeder Vorstellung kann man die Trägheit und Schwerfälligkeit der großen Masse beobachten. Sie hat keine innerlichen Beziehungen zur Bühne, läßt sich vorspielen, was gespielt wird, und lacht, wenn es ihm jemand vormacht. Allzu fein darf aber ein Wit nicht ausfallen, sonst geht er wirkungslos vorüber.

Ist das Publikum dümmer geworden, so darf man freilich andrerseits nicht vergessen, daß auch nichts geschieht, es zu besserem Kunstverständnis zu

erziehen. Durch eine sorgfältige Auswahl des Spielplans könnte der Geschmack nach und nach wohl wieder gehoben werden, aber die Bühnen können nach Lage der Dinge nichts dazu thun. Es hängt ihnen ein schwerer Klotz am Bein: das ist die Oper. Richard Wagner wollte die Oper zum Kunstwerk par excellence befördern, das dann vornehm Musikdrama heißen sollte, und er hat es erreicht — ohne Absicht natürlich —, daß das Theater infolge der schweren Belastung durch die Oper auf den Rang eines Zirkus herabgesunken ist. Wagner hat bis zu seinem Tode die Herrschaft auf der deutschen Bühne geführt. Bei seinem Tode aber hat er diese Herrschaft nicht einer begabten Persönlichkeit hinterlassen, sondern der dramatischen Gattung, die er vertrat, der Oper. Und da diese ihrer Natur nach ganz und gar nicht befähigt ist, der Beherrscher der Bühne und damit der Bildner des Geschmacks zu sein, so ist das Theater rasch verfallen.

Unsre Klassiker hielten mit Lessing das Drama für die höchste Gattung der Poesie. Denn während die andern Gattungen der Dichtkunst gesprochene oder geschriebene Laute als Ausdrucksmittel benutzen, verwendet das Drama den Menschen selbst, den handelnden und redenden Menschen. Damit ist die höchste Stufe der Ausdrucksfähigkeit erreicht, über die die Kunst im allgemeinen nicht hinauskann. Die Oper nun unternimmt es, die Ausdrucksfähigkeit an einzelnen Stellen zu steigern, indem sie die Worte singen läßt und eine begleitende Instrumentalmusik hinzufügt. Die künstlerische Wahrheit kann dadurch in der That gesteigert werden, an solchen Stellen nämlich, die unser Gefühl stark erregen sollen; denn nichts ist imstande, so unmittelbar auf unser Gefühl zu wirken, als Musik. In der Kerkerzene des Fidelio z. B. wird es der Wirkung sicher keinen Eintrag thun, daß es der Naturwahrheit nicht entspricht, Menschen in solcher Lage singen zu lassen, noch dazu mit Musikbegleitung. Es ist aber sehr bemerkenswert, daß Beethoven auf dem Höhepunkt der Szene, bei den Worten „Töt erst sein Weib,“ die Begleitung schweigen und allein die Menschenstimme wirken läßt. Nirgends zeigt sich so überraschend gerade in der Beschränkung der Meister. Jede Oper muß aber auch zahlreiche Stellen enthalten, an denen unser Gefühl nicht so stark in Bewegung ist, daß nicht der Verstand die Verletzung der Naturwahrheit durch Gesang und begleitende Musik wahrnehme. Wo sich aber der Verstand einer solchen Verletzung bewußt wird, da ist es eben auch mit der künstlerischen Wahrheit, mit der Harmonie unsers Empfindens vorbei. In der erwähnten Kerkerzene löst sich nach dem bekannten Signal die Spannung unsers Gefühls, und zum Schluß laufen wir dem Jubel der wiedervereinten Gatten zwar noch mit demselben Anteil, aber doch mit weit größerer Ruhe als in den vorhergehenden stürmischen Auftritten. Dieser Jubel nun, der in der großen Leonorenouvertüre so wunderbar ausgedrückt ist, erhält entschieden einen Stich ins Komische durch die ewige Wiederholung der Namen Leonore und Florestan.

Lauteten die Worte des Textes anders, so ließe sich eine Steigerung durch Musik denken. Aber den Namen einer Person nennen, um ihr zärtliche Neigung zu erkennen zu geben, das ist ein Ausdrucksmittel, das gerade durch seine Einfachheit wirkt und keine Steigerung zuläßt, ohne in Unnatur umzuschlagen. Wenn das glückliche Paar nach der Verwandlung wieder erscheint, kann man sich des Gedankens nicht enthalten: Ob die beiden wohl da unten bis jetzt weiter gesungen haben: Leonore, Florestan? Solche Stellen, wo die Verletzung der Naturwahrheit auch die künstlerische Wahrheit verletzt, sind bei keiner Oper zu vermeiden; daher ist keine Oper imstande, eine harmonische Wirkung auf unser Gefühl auszuüben. Das wußten die alten Meister recht wohl und gaben sich deshalb auch keine Mühe, aus der Oper mehr zu machen, als daraus zu machen ist. Mozart komponierte seine wirksamsten Opern zu Texten, die entweder sehr leichte oder ganz wertlose Ware sind. Im Scherz läßt man sich ja eine Verletzung der Wahrheit eher gefallen, und bei einem schlechten Werke kann sie nichts mehr verderben.

Trotz dieses Mangels kann die Oper sehr wohl bildend auf den Geschmack einwirken, solange sie ihn nicht ausschließlich bilden will. Führt aber eine solche, nicht vollwichtige Kunstgattung die Herrschaft, so muß sie den Geschmack des Publikums ebenso verderben, wie der litterarische Geschmack dadurch gesunken ist, daß man Hilfswissenschaften wie Textkritik, Quellenstudium und Erforschung der Lebensverhältnisse des Dichters zur eigentlichen Wissenschaft von der Litteratur gestempelt hat. Wagner wollte die Oper zu einem vollwertigen Kunstwerk erheben, er wollte Ausdrucksfähigkeit von Wort und Geberde in jedem Augenblick durch Musik steigern. Er hat sie auch an einzelnen Stellen, wie im ersten Akt des Lohengrin vor dem Erscheinen des Schwans, in hohem Maße gesteigert. Aber man halte dagegen folgende Stelle aus der ersten Szene des Lohengrin:

Als Kampfes Preis gewann ich Frieden auf  
Neun Jahr, ihn nützt' ich zu des Reiches Wehr;  
Beschrante Städt', und Burgen ließ ich baun,  
Den Heerbann übte ich zum Widerstand.

Mit diesen Worten wendet sich König Heinrich lediglich an den Verstand seiner lieben Männer von Brabant, und keine Musik der Welt kann mit diesen trocknen Versen zu einer harmonischen Wirkung verschmolzen werden. Denn jede Musik wendet sich an das Gefühl, lenkt also die Aufmerksamkeit davon ab, worauf sie gerichtet sein soll, nämlich auf das Zweckmäßige von Heinrichs Maßregeln. Und nun vollends der Ring des Nibelungen! Da behandeln ganze Seiten des Textes Dinge, bei deren Nennung unser Gefühl völlig tot bleibt. Und damit soll sich die Musik zu einem einheitlichen Kunstwerk verbinden, das über dem gesprochenen Drama steht? Es ist wahr, auch die Zauberflöte enthält des Unsinn's genug, aber bei der Zauberflöte betrachtet

man den Text als notwendiges Übel und verbindet mit der Musik eine ideale Handlung, die den Versen Schikaneders keine Spur ihres Daseins verdankt. Wagners Musik dagegen erhebt den Anspruch, nur im Zusammenhang mit der Handlung des Textes genossen zu werden, sie verlangt von ihren Zuhörern, daß sie als ein Ganzes auffassen, was kein Ganzes ist und nie sein kann, und hat dadurch das Urteil unsers Theaterpublikums so gründlich in die Irre geführt, daß kaum noch etwas davon zu sehen ist. Von den vielen bösen Zeichen des Verfalls seien hier nur zwei hervorgehoben. Das eine ist das Schicksal von Sgnaz Brülls Oper „Das goldne Kreuz.“ Wenn sich ein Werk, das so recht dazu geschaffen war, eine Volksoper zu werden, auf dem Spielplan unsrer Provinzialbühnen nicht ebenso einbürgern konnte wie etwa „Zar und Zimmermann“ oder „Undine,“ so liegt das nicht an dem Werke, sondern nur an der Zeit, wo es erschien. Das zweite Zeichen ist umgekehrt die Volkstümlichkeit einer andern Oper, der Cavalleria rusticana. Ich leugne nicht Mascagnis Begabung; noch weniger, daß er für seine Oper den dankbarsten Stoff und den geriebensten Verleger gefunden hat, den er hätte finden können. Aber ein Publikum von minder verwildertem Geschmack hätte die Bedeutung eines Werkes, das al fresco mit dem Maurerpinsel malt, wohl auf etwas niedrigerer Stufe eingeschätzt, ihm mindestens keinen Erfolg bereitet, wie sich ihn Wagner nie hat träumen lassen.

Aber der Rattenfänger von Bayreuth hat nicht nur die Komponisten und das Publikum in den Sumpf gelockt, sondern auch die Darsteller. Er wollte mit dem Kunstwerk etwas leisten, was die Leistungsfähigkeit der Kunst übersteigt, folglich mußte er auch an die Sänger übertriebene Anforderungen stellen. So entstand das anspruchsvolle Geschlecht der „Wagnersänger,“ unter denen sich, solange Wagners Opern verhältnismäßig selten gegeben wurden, sehr beachtenswerte Künstler befanden. Aber dann kam der Umschlag. Auch die mittlern und kleinen Provinztheater wollten ihre „Wagneraufführungen“ haben, und allerwärts drängte sich die Oper in den Vordergrund. Die Leute wollten etwas hören und etwas sehen, und wenn die Direktoren ihre Häuser füllen wollten, so mußten sie sich eine Oper zulegen. Aber das war ein teures Vergnügen. Vor allem wollten doch die Herren Agenten von der neuesten Geschmacksverirrung des Publikums Nutzen ziehen, und sie schraubten die Honorare immer mehr in die Höhe, bis sie Herr Sonzogno auf eine Höhe gebracht hat, vor der einem anständigen Menschen schwindlig wird. Dazu kamen dann noch die laufenden Ausgaben für Orchester, Chor und Ausstattung. Wo soll da noch Geld für die Hauptsache, für tüchtige Darsteller, übrig bleiben? Das erste Erfordernis ist ein Tenor, der das hohe C singen kann. Außerdem muß die Stimme „Kraft und Fülle“ haben, das heißt, er muß gelegentlich schreien können, daß die Kulissen wackeln. Ob er etwas von dem versteht, was er im Gesang ausdrücken soll, wer fragt darnach? Wenn

er nur seiner Sache sicher ist, damit der Kritiker des Tageblatts nicht schreiben kann, er habe in seiner großen Arie zu tief eingesetzt. So etwas bringt in Mißkredit, weil die große Menge den Fehler überhört. Tremoliren dagegen ist gestattet, denn das merkt jeder, und niemand legt sonderliches Gewicht darauf, wenn es der Kritiker auch bemerkt. Wie der gefeierte Liebling des Publikums spielt? Wen kümmert das! Spielte er auch noch schlechter, als es Emil Göge in seiner besten Zeit beliebte, vergöttert wird er doch. Gelingt es dem Direktor nun noch, auf irgend einem Konservatorium eine stattliche Primadonna mit einigen Stimmmitteln und eine gute Altistin — da thut die Erscheinung allein nicht — aufzutreiben, so kann er die schwierigsten Sachen geben, und meistens thut er das auch, mögen die übrigen Kräfte auch unter dem Mittelmaß stehen. (Daß der Chor der elendeste Handwerksfingsang ist, versteht sich von selbst.) Da das Publikum mit der erbärmlichen Kost zufrieden ist, die ihm unsre Opernbühne vorsetzt, so wäre weiter nichts dazu zu sagen. Aber nun höre man sich einmal in einem Provinzialtheater, das den Mut hat, Tannhäuser, Tristan und Isolde und Aida aufzuführen, den Figaro oder Don Juan, oder eine der feinen französischen Spielopern an! Wer Sinn für Wig und Poesie hat, der möchte hinausgehen und weinen, wenn er sieht, wie roh da die goldnen Fäden von plumpen Händen heruntergehaspelt werden. Lärm machen, die faustdicken Effekte der „Cavalleria“ noch dicker auftragen, das können unsre Sänger und Sängerinnen; manche von ihnen können sogar singen. Aber eine geistreiche und gemüthvolle Musik geistreich und gemüthvoll wiedergeben, das verlangt man nicht von ihnen. Verlangt es denn auch jemand? Das große Publikum sicher nicht.

Ist es richtig, daß an der Verwilderung des Geschmacks hauptsächlich die Oper schuld ist, so ist es auch klar, auf welchem Wege allein dem Übel abgeholfen werden kann: die Herrschaft der Oper muß gebrochen werden. Das geschieht aber nicht durch schöne Worte, sondern nur durch ein sehr prosaisches Mittel: durch Geld. Wie die Dinge jetzt liegen, muß die Oper das Theater ernähren. Soll also das Theater von der Oper unabhängig werden, so muß man Geld schaffen. Und wer das zu schaffen hat, das ist ebenfalls klar: die Stadt, die ein Theater ihr eigen nennen will. Aber es ist merkwürdig: handelt es sich um Gas- und Wasserleitung, um Kanäle oder Pferdebahn, um Badeanstalt oder Volkskaffeehaus, kurz um das leibliche Wohl der Bürger, so ist von den Stadtvertretungen immer Geld zu haben; kommt aber das geistige Wohl der Bürgerschaft in Frage, so ist auch der einsichtsvollste Stadtverordnete nicht zu haben. Da heißt es kurz und bündig: das Theater dient dem Vergnügen, und fürs Vergnügen der Bürgerschaft zu sorgen ist nicht unsre Sache. Diese Anschauung ist grundverkehrt. Das Theater ist eine Kulturmacht, die zur Zeit auf den guten Geschmack und die gute Sitte

verbildend einwirkt. Aus der Welt schaffen kann man diese Macht nicht, also muß man ihrer bildenden Kraft eine solche Richtung zu geben suchen, daß sie Geschmack und gute Sitte fördert. Dazu ist der erste und notwendigste Schritt, daß man das Theater von dem schlechten Geschmack unabhängig macht. Aber da heißt es dann: Was hilft es, daß wir unserm Theater eine Unterstützung bewilligen! Wenn keine Opern und keine Schau- und Schauerstücke gegeben werden, geht doch niemand hinein! Das ist genau so thöricht, als hätte man vor 50 oder 75 Jahren sagen wollen: Was nützt es, höhere Schulen zu unterhalten! Die Mehrzahl der Kinder geht ja doch in die Volksschulen! Bildung, Geschmack und gute Sitte finden ihre Pflege nicht bei der großen Menge. Wenn die Theater erst in den Stand gesetzt sind, weniger auf die große Menge als auf die wenigen Rücksicht zu nehmen, die ins Theater gehen, um dort die beste Erholung zu suchen, die der gebildete Mensch — der Mensch, dem Bildung nicht allein im Kopfe, sondern auch im Herzen steckt — finden kann, dann wird sich von diesen wenigen, die in allen Volksschichten vertreten sind, sicherlich eine Läuterung des künstlerischen Geschmacks auch über weitere Kreise verbreiten. Ich wüßte auch nicht, wie sie anders kommen sollte. Ich meine aber auch, eine mittlere Provinzialstadt, deren Haushalt mit Millionen rechnet, und die für ihre Schulen jährlich Hunderttausende ausgiebt, könnte wohl einige Zehntausende jährlich für ihr Theater erübrigen. 25000 Mark etwa bedeuten für ein Theater, das keine ständige Oper zu unterhalten hat, schon eine recht hübsche Beihilfe.

Man wird mich hoffentlich nicht so weit mißverstehen, als wollte ich für völlige Ausschließung der Oper eintreten. Ich meine nur, das Schauspiel sollte vorherrschen, ihm sollte die Unterstützung, die wohl noch recht lange ein schöner Traum bleiben wird, zuerst zu gute kommen. Wo sich daneben eine Oper halten kann — wo es nicht der Fall ist, kann sie durch eine Monatsoper ersetzt werden —, da mag man sie halten. Aber auf dieser Opernbühne müßten nicht die „Musikdramen,“ sondern die klassischen Opern, die deutschen und französischen Spielopern, die ältern Opern Wagners den Spielplan beherrschen; auch Offenbach brauchte darin nicht zu fehlen, denn er ist als Musiker immer noch besser als Strauß und Millöcker. Und wenn ich für Offenbach bin, so wird man wohl auch nicht glauben, ich dächte mir den Spielplan einer idealen Schaubühne lediglich von klassischen Dramen beherrscht. Gott bewahre! Richtige Abwechslung ist das erste Erfordernis jedes Spielplans, und dabei darf natürlich auch derbe Kost nicht fehlen, wenn sie nur gesund ist. Sich recht von Herzen satt zu lachen, das hat noch keinem Menschen geschadet.

Gewährt eine Stadt ihrem Theater eine Unterstützung, so hat sie auch das Recht einer Einwirkung auf die Verhältnisse des Theaters. Nicht etwa auf die künstlerische Leitung. Da ist es lediglich ihre Sache, einen tüchtigen

Direktor zu finden, der muß frei schalten und walten können. Auch nicht in dem Sinne, daß die Mitglieder der Theaterkommission oder ihre Söhne sich auf den Proben oder abends bei den Aufführungen hinter den Kulissen herumdrücken. Das Kuratorium der höhern Mädchenschule läuft ja auch nicht nach Belieben beim Unterricht aus und ein, obgleich sich dort in den obern Klassen mitunter auch ganz hübsche Kinder befinden. Aber wenn die Stadt die Verpflichtung hat, einen tüchtigen Direktor anzustellen, so hat sie das Recht, von ihm zu verlangen, daß er nur brauchbare Kräfte anstelle, die sich außerdem im bürgerlichen Leben anständig benehmen und auch gebildet genug sind, sich in guter Gesellschaft ohne Anstoß zu bewegen. Zu finden sind sie schon.

Wir sind von dem notwendigen Anfang einer Hebung unsrer Bühne noch zu weit entfernt, als daß es sich verlohnte, auf die Frage der Vorbildung für Bühnenkünstler näher einzugehen. Aber eine bessere Zukunft wird sich gewiß auch damit zu beschäftigen haben und vielleicht in Verbindung mit größern Theatern Hochschulen für Schauspielkunst schaffen. Gewiß ist auch beim Schauspieler der innere Beruf zur Kunst die Hauptsache. Aber mit dem Beruf allein ist noch herzlich wenig gethan, und es ist nicht schön, daß jeder, der ihn zu fühlen glaubt, ohne weiteres auf ein Theater läuft und zum Entsetzen seiner Mitmenschen dort zu mimen anfängt.

Doch über der Sorge um die innern Leiden unsrer Bühne darf man die äußern nicht unbeachtet lassen. Das Agentenwesen in der Form, wie es jetzt besteht, müßte mit der Zeit völlig beseitigt werden. Was würden die Kollegen von der Feder dazu sagen, wenn plötzlich ein Schreiber von irgend einer Zeitungsexpedition eine Vermittlungsstelle für Redakteure errichten wollte? Sie würden das wohl mit Recht für sehr überflüssig halten. Ebenso überflüssig scheint es mir zu sein, daß Menschen, die zwar viel vom Geschäft, aber nichts von der Kunst verstehen, die Anstellung der Bühnenkünstler vermitteln. Freilich mit einem Schlage wird man den Agenten das Handwerk nicht legen können, und das Gesetz sollte dabei möglichst aus dem Spiele bleiben. Die Bühnen müßten sich in der Hauptsache selbst helfen, und zwar sollten sie dabei an einem Punkte einsetzen, der den Bühnenleitern gewiß genehm ist. Die Provinzialbühnen sollten ein Kartell schließen gegen die unbilligen Honorare, die die Agenten für Ausführungsrecht, Bücher und Rollen verlangen. Damit würde den Agenten schon eine bedeutende Einnahmequelle abgegraben werden, und sie würden zahmer werden. Dem Staate läge es dann ob, die einzelnen Künstler gegen die Agenten sowohl, wie gegen die Direktoren zu schützen. Das wäre sehr einfach zu erreichen, wenn der berüchtigte Kündigungsparagraph in menschenwürdiger Form umgestaltet würde, und wenn man den Direktoren die Reisekosten für neue Mitglieder auferlegte, wie es in andern Berufen längst guter Ton ist. Die Folge würde sein, daß sich die Direktoren die Mitglieder selbst ansähen, ehe sie Verträge eingingen; und müßten sie sie sich einmal an-

sehen, nun dann könnten sie ja auch selbst mit ihnen verhandeln, und der Agent wäre entbehrlich. Im Interesse des eignen Geldbeutels würde der Direktor seine Kräfte möglichst in der Nachbarschaft zu gewinnen trachten, und das wäre auch ganz in der Ordnung. Er würde ein wachsames Auge auf die wandernden Truppen haben, die in seine Nähe kommen, und in deren Glend jetzt manches Talent zu Grunde geht, das bei anständiger Behandlung und tüchtiger Schulung „hoftheaterfähig“ werden könnte. Die Bühnen einer Provinz würden sich so zu einer Stufenleiter ordnen, auf der ein tüchtiger Künstler Aussicht hätte, mit anständigen Mitteln emporzukommen, wenn er nicht geradezu ein Pechvogel wäre.

Ob's je besser werden wird mit unserm Theaterelend? Wer kanns wissen! Aber wenn es besser werden soll, müssen wir uns antiken Zuständen wieder nähern. Nicht dadurch, daß wir unsre Jugend über Griechisch und Latein ihre Muttersprache verlernen lassen. Sondern dadurch, daß wir im Geiste der Hellenen die Erziehung als die wichtigste Bethätigung unsers Volkslebens nach innen erkennen lernen. Die Schule, die Presse und — die Bühne, das sind die großen Kulturkräfte unsrer Zeit. Die Schule soll unsre Jugend heranbilden, die Presse und die Bühne das ganze Volk, und alle drei sollen zugleich als Hüterin vor dem errungenen Bildungsgute unsers Volkes stehen. Da hätten sie wohl mehr und verständigere Beachtung verdient, als ihnen bisher zu teil geworden ist. Denn wo man ihnen besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat, da lenkte sie sich bald allzu sehr auf rein äußerliche Dinge. Wie man bei der Schule eine lange Zeit nur über Gehalt und Titel der Lehrer geredet und gestritten hat, so scheint man jetzt bei der Bühne über den äußern Lebensverhältnissen der Mitglieder den Blick für das Ganze zu verlieren. Wollte Gott, daß im deutschen Reiche bald ein Geist einkehrte, der weniger am Stoffe klebte und tiefer in das Wesen der Dinge einzudringen sich wenigstens Mühe gäbe!



## Marie Neander

Novelle von Otto Verbeek

4



rofessor Neander ließ sich mit der gewohnten eleganten Gelassenheit in die Sofaecke niedergleiten, die ihm Doktor Weber schweigend angewiesen hatte. Nun saßen sie einander gegenüber.

Lieber Doktor, begann er, Sie wissen, wer mich heute zu Ihnen schickt? Gut. Ich meinerseits kenne die äußere Veranlassung zu dieser Sendung. Wieder gut. Da hätten wir die Einleitung überstanden. Nun