



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Necker, Moritz: Neue Epik

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

betrachtet. Aus den hagern, eingefallenen Wangen, aus dem Zuge leidvoller Entfagung um den Mund, aus dem ernstern, fragenden Blick würde man den Schmerz des großen Streiters herauslesen dürfen, dem es nicht beschieden war, bis zum letzten Atemzuge seinem Wahlspruche zu leben: *Aliis inserviendo consumor.*



Neue Epik



aß die Erzählung in Versen den Kampf ums Dasein mit dem Roman und namentlich mit der Novelle kämpft, ist eine bekannte Thatsache; die Abneigung des Publikums gegen Verse ist zu groß, als daß die Zeitschriften, von denen die schaffenden Dichter zunächst abhängen, den Mut fänden, die gebundene Sprache zu pflegen; sie würden damit nur ihren Absatz gefährden. Dennoch erscheinen jahraus jahrein metrische Erzählungen, und einzelnen Dichtern ist es sogar gelungen, gerade mit solchen Dichtungen Erfolg zu erringen. Die Form kann aber auch nicht aussterben, und man sollte von vornherein jeden loben, der den Mut findet, sie trotz der Ungunst der Zeit zu pflegen. Für den rechten Dichter muß immer das Bedürfnis bestehen, das, was er zu sagen hat, auch schön und kunstvoll zu sagen, und dann greift er zum Verse. Die erhöhte Stimmung, das starke Gefühl, die Leidenschaft, die Andacht sprechen unwillkürlich in Rhythmen; der Vers hebt über viele konventionelle Formen hinweg und erlaubt, streng bei der Sache, dem poetischen Gefühl, zu bleiben. Der Vers ist konservativ im doppelten Sinne: er hängt am Alten und erhält das Neue; er verträgt keine Modersprache und sichert dem neuen Gehalt eine längere Dauer als die Prosa. Der Vers ist die beständigere Form, wie er auch die schönere ist und den Reiz des Kunstwerkes erhöht. Darum wird er aller Ungunst der Zeit zum Trotz immer wieder gewählt werden. Freilich birgt er für sich selbst einen so mächtigen Reiz, daß er auch Virtuosen der Dichtung schaffen kann, wie denn z. B. Julius Wolff gleich so ein Virtuos ist.

Nachdem er ein „Schelmenlied,“ einen „Minnesang,“ eine „Romanze,“ eine „Aventiure,“ eine „Waidmannsmär“ erzählt und gesungen hat, hat er nun schließlich ein „Reiterlied“ unter dem Titel: Die Pappenheimer angestimmt (Berlin, Grote, 1889). Seine Leser können also bei seinen Büchern einen Kursus der Litteraturgeschichte gratis mitmachen, wenn sie die verschiedenen Kostüme, die er im Laufe seiner litterarischen Thätigkeit angelegt hat, recht

fleißig studiren. Wir freilich sind der Meinung, daß eine Sammlung von Nachahmungen alter Kunstwerke weder ein Museum noch ein Künstleratelier sei, sondern nur eine Antiquitätenhandlung für die uneingeweihte Menge, die die Mode der reichen Kenner und Kunstliebhaber mitmachen will, ihre Zimmer mit alten Werken zu zieren. Ohne Bild gesprochen: wir sind der Meinung, daß der rechte Dichter nicht fremde Töne, und wären sie noch so sehr durch die nationale Pietät geweiht, nachahmen dürfe; wer ein richtiger Sänger ist, der muß sich, allen toten und lebenden Sängern zum Trotz, seine eigne Weise schaffen können. Aber Wolff wird uns vermutlich auf den Gesamtgeist unsrer Zeit verweisen, wie er z. B. auch in der Baukunst zu Tage tritt; auch unsre Baukünstler stellen je nach Belieben Gebäude in griechischem oder gothischem oder schweizerischem Stile hin und wissen doch das Innere dieser Gebäude ganz wohnlich zu machen und alle bequemen Nebenräume anzubringen. Wenn die Baukünstler eines originellen Stiles entbehren können, warum nicht auch der Dichter, der Sprachkünstler? Diese haben es sogar viel leichter als die Baumeister, die alten Stile ihrer Kunst nachzuahmen, denn die alte Litteratur bietet eine noch größere Mannichfaltigkeit von stilistischen Formen, der Dichter hat also eine größere Auswahl und kann die Maske noch lustiger machen. Ja, wenn die Kunst eine Maske wäre, dann hätte Wolff allerdings sehr Recht. Wir meinen aber, daß es für den Künstler gar nichts Ernsteres gebe, als sich seinen eignen Stil zu schaffen und zu bewahren, daß dieser Stil seinem innersten Charakter angemessen sein müsse, daß er für jeden Künstler zugleich etwas so keusches an sich haben müsse, daß der Künstler selbst ihn nicht einmal viel beobachten darf, ohne ihm seine Reinheit, seine „Naivität“ zu rauben und durch Selbstbespiegelung zur Manier zu verzerren. Dem echten Dichter liegt nichts ferner, als sich in großen Werken fremden Stils zu bedienen, ja nichts ist ihm unangenehmer, als solche Nachahmung. Damit stehen wir freilich auf einem der Meinung Wolffs schnurstracks entgegengesetzten Standpunkte.

Nachdem er als Minnesänger und Schelm und Jäger mit *Alhi!* und *Halali!* einhergegangen war, hat es ihm diesmal gefallen, in Koller und Kanonen, in saufendem Galopp, den Degen gesenkt, einherzureiten: Maske natürlich, nur daß sie ihm diesmal doch nicht so gut wie sonst steht. Wolff hat sich eingelesen in die Soldaten- und Landsknechtslieder aus dem siebzehnten Jahrhundert; er spricht so recht zum Torte für die Fremdwörterjäger das verwelste Deutsch, die schwulstige Militärsprache jener Zeit, und man muß sagen, „ganz famos.“ Besonders hübsch macht sich das am Anfange des Buches. Das ist aber auch das Beste, ja das einzig Gute, was man seinem „Reiterliede“ nachsagen kann. Man kann sagen: Julius Wolff hat eine Parodie auf sich selbst geschrieben, indem er seiner Musterammlung deutscher Stilarten auch noch den Stil des Soldatenliedes angereicht hat. Durch die täuschende Meisterschaft dieser Nachahmung hat er seiner ganzen Kunsttrichtung die Krone aufgesetzt,

d. h. er hat sie ad absurdum geführt. Denn was ist lächerlicher, als den Ton des Soldatenliedes mit seiner kurz angebundenen, zerhackten Redeweise, mit seinen Wendungen aus dem Ordonnanzdeutsch, mit seiner den Rhythmus wie absichtlich unterbrechenden Prosa des militärisch sachlichen Berichterstattens — lauter Eigenschaften, die ein kurzes Lied prächtig zieren — für eine Erzählung von 343 Seiten zu benutzen? Was in der Kürze gefällt, gewinnt durchaus nicht in der Häufung. Welche Verkennung des Wesens einer künstlerischen Form offenbart sich hier! Die Schönheit des Soldatenliedes besteht in dem köstlichen Kontrast zwischen Inhalt und Form: die mächtigste Empfindung wird im kühl referirenden Tone verborgen; es handelt sich um Leben und Tod ganzer Regimenter, es ist von kühnen, verwegenen Thaten die Rede, aber gesprochen wird davon wie von etwas Selbstverständlichem, denn dergleichen kommt ja alle Tage vor, das Leben des Soldaten bewegt sich ja auf des Messers Schneide, und er ist durch strengste Zucht daran gewöhnt, kurz in seiner Rede zu sein, sachlich, er darf seine Gefühle nicht verraten; darum der Schein von Härte bei allem Gefühl. Aber eben nur als Lied ist dieser Ton schön, man muß ihn sparsam genießen, denn viel Variationen ermöglicht er nicht. Wenn man diesen Reiz so häuft wie Wolff in seinem Buche, dann wird er stumpf, dann wirkt er wie alles Virtuositentum im Gegensatz zur echten Kunst bei längerer Dauer abgeschmackt, wie eine leere Hülse ohne Inhalt, wie Stroh.

Aber nicht bloß in der Form, auch im Gehalt will uns dieses „Reiterlied“ als ein Fehlgriff erscheinen. Wolff hat sich an einen Gegenstand gewagt, für dessen tragische Größe sein kleines Talent nicht ausreicht. Um den dreißigjährigen Krieg poetisch zu erfassen, nachdem es Schiller mit seinem Wallenstein gethan hat, und nachdem sogar Schillers prosaische Darstellung in die Schulen gedrungen ist, bedarf es doch noch anderer Gaben als der, die Sprache des Soldatenliedes nachzuahmen. Wolff findet die poetische Seite der ganzen Zeit im Soldatentum. Er nimmt, sehr vorsichtig, nicht Partei, weder für die Protestanten noch für die Ligisten; er lobt und tadelt beide. Wenn er Gustav Adolf oder Wallenstein oder Tilly oder Pappenheim in seiner unplastisch schattenhaften Weise reden läßt, so weiß er an allen etwas Gutes zu finden und nennt das wohl poetische Gerechtigkeit. Die Hauptsache bleiben ihm die Reiter mit ihrem Galgenhumor, die sich zu keiner religiösen Partei halten, sondern nur Soldatenehre kennen, einen frischen Krieg, das Plündern und Verwüsten lieben, nicht weiter als bis morgen denken: für diese Helden der Verzweiflung will uns Wolff mit seinen zierlichen Mitteln, mit seiner sanften Porzellanmalerei begeistern. Da trifft er es gar übel! Wenn es je eine Zeit gab, die den Krieg haßte, so ist es die unsrige. Wir leben in der ständigen Furcht vor dem Kriege, wir wissen von ihm nichts andres zu sagen, als daß er ein Unglück sei; auch Moltke nannte jeden Krieg ein Unglück. Wenn wir

heutzutage vom Kriege sprechen, so geschieht es nur, um an die großartigen Vorkehrungen zu denken, die getroffen werden, um das Elend und die Wunden, die er schlägt, zu lindern. Die Poesie des Krieges kann uns kein Mensch mehr einreden; nur als ein zur Zeit noch für die Menschheit notwendiges Übel erscheint er uns, wovon wir uns zwar mit aller Kraft und Würde des Mannes fügen können, das zu preisen uns aber niemand mehr bewegen kann. So unwahr daher die anempfundene Reiterpoesie Wolffs ihrer Herkunft nach ist, so wirkungslos ist sie auch, was Wolff übrigens inzwischen gemerkt haben dürfte, denn sein „Reiterlied“ ist schon sechs Monate in der Welt, und von Erfolg im Publikum ist gar nichts zu vermelden. Hoffentlich hat Wolff bei dieser Gelegenheit einmal die Schwäche seiner von erborgtem Scheine lebenden Kunst erkannt.

Anspruchsloser und wenn auch nicht geeignet, im Sturm zu erobern, so doch immerhin fähig, für sich und seine Kunst zu gewinnen, tritt Georg Bormann mit seiner „Geschichte eines Künstlers“ hervor: Hans Volkmar (Berlin, Kurt Brachvogel, 1890). Georg Bormann ist uns ein ganz neuer Name, aber wir werden ihn nicht wieder vergessen. Es scheint, daß er zur Zeit noch nicht seine volle Selbständigkeit und Individualität ausgebildet und erreicht hat. Er ist ein feiner und vornehmer Geist, der mit möglichst einfachen Mitteln wirken will, ein echt dichterischer Mensch, der tief und rein fühlt, dessen allgemeine Lebensbetrachtungen stets gehaltvoll und wahrhaft sind. Er hat den Blick in die reine Menschenatur und sieht seine Gestalten mit großer Klarheit und gesundem Gefühl. Auch steht ihm eine rechtschaffene Bildung zu Gebote, die umso besser wirkt, als sie anspruchslos auftritt, mit ihrer Wissenschaft nicht flunkert und in der That zur schönen Natur geworden ist. So ist auch seine Sprache von schlichtem Adel, von natürlicher Beredsamkeit. Nur scheint ihm noch die Fähigkeit abzugehen, seine Fabel interessant zu verwickeln, man wünschte ihm mehr oder ursprünglicheres Erfindungstalent; man wünschte ferner, daß er seine Charaktere, die er in dieser Dichtung in allzu schlichter Schönheit gezeichnet hat, reicher mit Einzelzügen ausstattete, man hat das Bedürfnis, daß er die trotz des stattlichen Umfanges der Erzählung doch nur wie in Umrißlinien gezeichneten Personen mehr verinnerlichte, damit wir in ihrem Bildungsgang Einblick gewännen, der uns nicht genügend enthüllt ist. Wir wollen damit nicht der jetzt in der Romanliteratur beliebten Analyse der Seelen das Wort reden, die wir für sehr unkünstlerisch halten. Der Erzähler soll eigentlich nur das sinnlich Wahrnehmbare mitteilen, nur das, was sich durch Auge und Ohr des Berichterstatters an den Thaten, Reden und Bewegungen der Menschen wahrnehmen läßt. Bormann hält sich so ziemlich an dieses Grundgesetz aller Erzählungskunst, aber — er nimmt zu wenig wahr, und dieses wenige stellt er zu ausführlich dar. Mehr Stoff und weniger Worte sollte seine Lösung werden.

Die Geschichte, die er uns im „Hans Volkmar“ erzählt, ist an sich recht hübsch. Sie spielt im vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts an verschiedenen Orten: in Nürnberg, in Rom, vor der von den Türken belagerten Festung Ofen. Auf dem sparsam geschilderten Hintergrunde der Zeit will uns die Dichtung den Bildungsgang eines großen Talentes von der Jugend bis zur vollen Reife vor Augen stellen. Hans Volkmars Vater ist ein begabter Schüler Albrecht Dürers gewesen, den die leidenschaftlichste Sehnsucht nach hoher Kunst dazu trieb, sein junges Weib zu verlassen und nach Rom zu pilgern. Dort aber ist er gestorben, gerade als er sich satt genug an den Herrlichkeiten der damals gewaltig aufblühenden neuen Kunst gesehen hatte; sein verlassenes Weib ist in Nürnberg vor Sehnsucht nach dem fernen Gatten gestorben und hat den jungen Hans dem Hausgenossen und Freunde ihres Mannes, Filippo, hinterlassen. Hans wächst in der Obhut des treuen, väterlich gesinnten Mannes heran und verrät sehr früh hohe künstlerische Begabung, ein Erbteil des Vaters. Auch er wird von Sehnsucht getrieben, Italien zu sehen. In der Nürnberger Heimat haben sie es noch nicht über das Kunsthandwerk hinausgebracht; die hohe, zwecklose Kunst erscheint den nüchternen Zunftgenossen als eine unglückliche Schwärmerei. Hans leistet deshalb nur wenig in der Zunftschule, und der ganze Gegensatz der neuen und der alten Zeit bricht hervor, als Hans bei dem Meister Frey um die Hand seiner Jugendfreundin Maria wirbt. Die beiden Männer verstehen sich bei aller Reinheit der Gesinnung nicht — ein feines dichterisches Motiv. Verstärkt wird die Abneigung des Alten gegen den Jungen noch durch ein andres Motiv. Frey hat die Mutter des Hans geliebt, die sich damals für den zugereiften genialen Volkmar entschied; den durch Volkmars Reise nach Italien bewirkten frühen Tod der schönen Frau kann der alte Frey seinem Nebenbuhler selbst im Grabe nicht verzeihen. Da Hans so sehr seinem Vater im Charakter und in der Gesichtsbildung gleicht, will ihm Frey seine Tochter nicht geben. Dennoch läßt er sich herbei, den Liebenden zwei Jahre Bedenkzeit zu geben; ist Hans dann ein erwerbsfähiger Mann geworden, so soll er Maria heimführen. Das ist alles ebenso schlicht als wahr erfunden. Die zwei Jahre nun dienen dazu, Hans sowohl als Mann wie als Künstler zu klären, reif werden zu lassen. Er wird halb unwillig in den Krieg gegen die Türken hineingerissen. Wir erhalten hübsche Schilderungen des Landsknechtstreibens und der politischen Lage der Zeit in der zweiten Hälfte der Regierung Karls des Fünften. Im Kriege zum Manne gehämmert, kommt er dann nach Venedig und lernt das Haus und die Kunst Tizians kennen. Eine feine Episode schildert ihn da in den Banden einer reichen adlichen venetianischen Witwe. Hans muß nämlich die wahre Liebe von der künstlerischen Begeisterung für schöne Frauen auf seinem Bildungsgange unterscheiden lernen. Dann gelangt er nach Rom und dort in persönlichen Verkehr mit Michel Angelo, der

episodisch sehr markig dargestellt wird. Endlich kehrt er nach Nürnberg zurück, wo er — tot gesagt und doch von dem geliebten Mädchen nicht aufgegeben — von Maria mit offenen Armen, von ihrem Vater mit Zurückhaltung empfangen wird. Der Schluß ist wieder fein gedacht: Hans schafft ein Bild der eignen Mutter, das den Alten begeistert; aber er schätzt jetzt auch das Handwerk nicht gering und will auf höherer Stufe Kunst und Handwerk vereinigen. Nun kann er heiraten. Maria, die die schroffen Gegensätze der Männer mildert, ist vortrefflich geschildert. Aber man vermißt eine reichere Charakteristik des Helden; die Zeichnung ist zu sprunghaft, zu sehr in großen Zügen gehalten. Trotz alledem ist das Werk eine wertvolle und hoffnungserweckende Leistung.

Nach langer Zeit hat auch Heinrich Kruse seiner ersten unter dem Titel *Seegegeschichten* erschienenen Sammlung kleiner Dichtungen eine zweite (Stuttgart, Cottas Nachfolger, 1889) folgen lassen. Wenn nicht die schon erwähnte Abneigung gegen alle Verse bestünde, so müßte dieses vorwiegend heitere Buch schnell zu großer Beliebtheit gelangen. Denn Kruse ist ein geschickter Erzähler. Die Charakteristik ist von großer Anschaulichkeit, er ist kein unkünstlerischer Grübler, er begnügt sich mit dem zur Erzählung nötigsten in der Gestaltung der Menschen, und die Fabel selbst ist vortrefflich gebildet und schlagend zugespitzt. Der Hexameter wird bei ihm anmutig, fließt zwanglos, ohne Pathos in reicher Bildlichkeit dahin, man fühlt selten einen Zwiespalt zwischen dem Adel der Form und dem anekdotischen oder schnurrenhaften Wesen des Inhalts; jedenfalls wird man immer unterhalten. Die Geschichten haben bis auf wenige das Seemannsleben, seine Gefahren und seinen Humor zum Inhalt; es sind Sittenbilder des meerfahrenden Volkes an der norddeutschen Küste. Am liebsten erzählt er von recht kühnen Thaten, wie z. B. die Geschichte des „Milchlamms,“ eines jungen Seekadetten, der sich als Müttertsöhnlein lange Zeit hänseln läßt, um sich plötzlich als ein unerschrockener Mann voll Geistesgegenwart zu entpuppen: fünf Matrosen stehen meuternd ihm gegenüber, und er beherrscht sie alle, bloß die Pistole in der Hand.

Im „Vorwort“ sagt Kruse: „Bei diesen kleinen Dichtungen, wie bei großen Kompositionen hat mir oft Fielding als Muster vorgeschwebt, der einmal sagte, er erfinde gar nichts selbst, sondern er schreibe nur ab — aus dem großen Buche der Natur, wenn er auch nicht immer die Seitenzahl anführe. Dabei hab ich, wie andre Schriftsteller vor mir, öfters die Erfahrung gemacht, die auch denen, die nach mir kommen, nicht erspart bleiben wird, nämlich daß gerade solche Züge, die ich treu dem Leben entnommen habe, von mürrischen Kritikern für unwahrscheinlich und unmöglich erklärt wurden. Denn so bescheiden sind die wenigsten, um den Grund dafür, daß sie etwas für unnatürlich halten, in der Beschränktheit ihrer eignen Erfahrung zu suchen.“ Wir gestehen, daß auch wir nicht so bescheiden sind, alles was die Dichter erzählen, für wahr oder möglich zu halten, und wir scheuen uns nicht,

zu gestehen, daß wir beschränkt genug sind, die Geschichte des „Milchlamms“ für eine der kühnsten, freilich auch hübschesten Seemannsanekdoten zu halten, die je erzählt worden sind. Möglich — was in der Welt ist nicht alles möglich! Welche verblüffenden Thatfachen hat nicht jeder von uns erlebt, die man gar nicht glauben sollte, wenn man sie nicht mit eignen Augen angesehen hätte, deren Wahrheit wir aber nur mit dem Einsatz unsrer ganzen Person glaubhaft machen konnten, als wir sie erzählten. Es ist ein Irrtum Kruses, wenn er die Ursachen des Unglaubens an kühne Geschichten in dem Leser und nicht in dem Erzähler sucht. Der Dichter, der nicht bei jedem seiner Leser durch das Gewicht seines persönlichen Wertes den Glauben an kühne Geschichten durchsetzen kann, hat die Pflicht, diese so zu erzählen, so umsichtig zu motiviren, daß dadurch allein schon der Glaube an die Geschichten, die er vorbringt, erzeugt werden muß. Es ist eben ein sehr großer Unterschied, ob man mündlich als Privatmann oder ob man als Dichter etwas erzählt; der erstere darf unter Umständen darüber schimpfen, daß seine Zuhörer beschränkt seien; der letztere, wenn er nicht den Kritikern geradezu Übelwollen nachweisen kann, muß zurückhaltender sein, muß dem künstlerischen Gesetze nachgehen, das den Glauben erzwingen soll, mögen die Kritiker so mürrisch sein, als sie wollen. Der Hinweis auf die verschiedene (subjektive) Erfahrung des Dichters und des Lesers ist wohl ohne Belang; stellt sich der Dichter auf diesen Standpunkt, so will er wohl von vornherein nur von einer sehr wahlverwandten kleinen Gemeinde verstanden werden, und dann darf er erst recht nicht über die Kritik der nicht wahlverwandten Leser klagen. Das z. B. ist die Stellung vieler Lyriker, aber doch nicht die des Erzählers. Kruse meint auch offenbar nicht diese subjektive Erfahrung. Wenn aber der Dichter auf weitere Kreise wirken will, muß er doch auch die Gesinnung, die Erfahrung dieser weiteren Kreise in seiner Darstellung berücksichtigen, wie z. B. der dramatische Dichter gezwungen ist, mit ganz andern Motiven zu arbeiten, als der sensitive Novellist, weil das Volk, das im Theater zuhört, ganz anders fühlt als die Dame, die das im Goldschnitt gebundene Buch in ihrem Erkerfensterchen liest. Der Erzähler muß sein Publikum, also auch dessen Erfahrung kennen; seine Wirkung hängt von dieser Kenntnis ab; sie wird umso größer sein, je mehr sich die subjektive Erfahrung des Erzählers deckt mit der des Durchschnittes seiner Nation zu seiner Zeit. Denn in der Kunst ist zu verschiedenen Zeiten verschiedenes glaubhaft. Es ist ein Irrtum, wenn Kruse glaubt, daß er oder die Kunst überhaupt die Natur nur so abschreibe. Wie viele Dichter haben das schon geglaubt, und wie himmelweit von einander verschieden sind diese Abschriften geraten! jeder Mensch sieht ja die Natur und den Zusammenhang in ihr ganz anders an, jeder liest andres aus ihr heraus. Darum ist es eine Pflicht der Kunst, nicht so sehr was Kruse naturwahr nennt, als vielmehr logisch zu sein; sie muß im Bilde logisch sein, sie muß durch

die Abfolge der Bilder vorbereiten auf dasjenige Bild, um das es ihr am meisten zu thun ist, sie muß motiviren, und wenn sie das geschickt genug thut, dann kann sie uns Höll und Teufel einreden, und wir glauben ihr, weil wir in ihrem Banne stehen, weil sie Schönheit schafft, und nur darum soll es ihr ausschließlich zu thun sei. Kunst ist nie und nimmer Natur. Die prosaische Wahrheit in der Dichtung, nämlich die historische Thatsächlichkeit, ist immer nur Nebensache, was freilich zum Schaden der Kunst heute vielfach verkannt oder geleugnet wird; ihrem Wesen nach kann es der Kunst nur um ideale Wahrheit zu thun sein.

Zum Glück ist Kruse ein besserer Erzähler als Kunstphilosoph, und so mürrisch wir nach dieser Entgegnung ihm in aller unsrer Unbescheidenheit und Beschränktheit erscheinen mögen, so haben wir uns durch sein Vorwort den Spaß an seinen lustigen Geschichten und die Rührung bei den ernststen nicht verderben lassen. Das bedeutendste Stück der Sammlung — sie enthält deren neunzehn — ist ohne Zweifel „Adeleide“: hier wird in ergreifender Weise die Tragik der Wilden Australiens im Kampfe mit den eingebrungenen Engländern dargestellt; man möchte es ein Stück völkerpsychologischer Poesie nennen. Die längste Erzählung: „Der Kalifornier“ bringt das ganze Lebensbild eines Abenteurers, der dreimal seinen Goldschatz verloren hat und sich schließlich damit begnügt, ein Wrack am Nordseeestrande auszubenten. Die ganze Erzählung ist von großer Schönheit bis auf ihren Rahmen, denn es ist doch gar zu unwahrscheinlich, daß der Kalifornier den ersten besten Badegästen seine lange Geschichte so bereitwillig erzählt; hier dürfte Kruse die Natur nicht mehr abgeschrieben haben. Andre Stücke, wie „Konrektor im Sacke,“ zeichnen sich durch possenhaften Humor oder, wie „Der Geizhals,“ durch hübsche Kleinmalerei aus. Zwei Stücke sind in Gesprächsform, und zwar so kunstvoll, daß sich die beiden Gestalten selbst echt dramatisch charakterisiren.

Wien

Moritz Necker



Die Bauführung des Mittelalters



Die Viktorskirche in Xanten gehörte bis zur Säkularisirung einem Stifte regulirter (halb mönchisch lebender) Kanoniker, die zwar dem Erzbischof von Köln untergeben waren, aber sich ihren Propst und ihren Dechanten selbst wählten. „Es giebt künstlerisch bedeutendere und giebt noch besser erhaltene Kirchen als die Xantener — sagt Niehl in seinem Wanderbuch —, allein ich kenne keine, welche so schön und so vollständig erhalten zugleich wäre.“ Aber es sind nicht