



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pröltz, R.: Lyrisches in Shakespeare.

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

War endlich die Stunde der Abfahrt für den sehnsüchtig harrenden Pilger herangerückt, so suchte er sich noch einmal ganz besonders zu stärken: er beichtete und empfing — meist im Kloster der heiligen Helene — das Sacrament; dann bestieg er das Schiff und ging der doch oft recht beschwerlichen Seereise getrost entgegen.



Lyrisches in Shakespeare.



e weniger uns von den Lebensschicksalen des großen britischen Dichters überliefert worden ist, desto mehr war man bemüht, den Werken desselben ein möglichst lebensvolles Bild seiner Persönlichkeit abzugewinnen. Dies ist von den mannichfaltigsten Gesichtspunkten aus geschehen, obschon die dichterische Seite der Werke immer das Wesentlichste bleiben mußte. Auch sie ließ jedoch eine sondernde Betrachtung zu, zumal da Shakespeare außer seinen dramatischen Werken auch einige lyrische und epische Dichtungen hinterlassen hat. Und da das Lyrische und das Epische wieder die Grundelemente des Dramatischen bilden, so lag die Frage nach der Bedeutung Shakespeares als lyrischer oder als epischer Dichter nicht fern. Auch hat man denselben im einzelnen schon vielfach Aufmerksamkeit zugewendet. Besonders haben die Forscher die in den Dramen des Dichters zerstreut liegenden Lieder, Gefänge, Sprüche, Anspielungen und Anklänge auf ihre Quellen zurückzuführen gesucht. Erst neuerdings aber ist unter Benutzung dieser Ergebnisse die lyrische Seite der Shakespeareischen Dichtung in einer eignen Schrift: *Lyrisches in Shakespeare* von Wilhelm Steuerwald (München, Theodor Ackermann, 1881) zum Gegenstande einer besondern Betrachtung gemacht worden. Die Schrift zerfällt in zwei Theile, von denen der eine die epischen und lyrischen Werke des Dichters, der andre die Dramen umfaßt.

Beide Gruppen stehen in einem, wie ich glaube, vom Verfasser nicht genügend betonten Gegensatz zu einander, insofern die erstern ihrer Form nach ganz unter dem Einflusse der Renaissanceedichtung entstanden sind und dieser daher völlig mit angehören, die Dramen dagegen in beschränktem Umfange von ihr beeinflusst erscheinen. Aus dieser Thatsache erhellt allein schon, was übrigens niemals, auch von dem Autor der vorliegenden Schrift nicht, verkannt worden ist, daß in Shakespeare der dramatische Dichter um vieles mächtiger war als der lyrische oder epische, daß ersterer ungleich tiefer in der Individualität seiner Natur, in seiner Eigenart wurzelte. Wenn daher Steuerwald es als den Haupt-

zweck seiner Schrift bezeichnet, dem Dichter, der nach einem Ausspruche Schillers sich selbst so schwer fassen lasse, so selten oder nie selbst Rede stehe, in die verborgensten Falten seines Herzens zu sehen, was nur in dem lyrischen Theile seiner Dichtungen möglich sei, so werden sich hierzu seine Dramen noch immer mit größerer Sicherheit als seine übrigen Werke, ja selbst als seine Sonette, darbieten, da er nur in ihnen ganz frei aus seinem Innersten schrieb, wenn auch nicht zu dem Zwecke, sich selbst unmittelbar darzustellen.

Es ist zwar gewiß, daß Shakespeare in seiner eignen Zeit lange fast mehr als episch-lyrischer, denn als dramatischer Dichter geschätzt wurde. Dies hing jedoch mit den Anschauungen des damals noch von den Gelehrten beherrschten Geschmacks zusammen, welche nur die gelehrte, vom Alterthum oder der Renaissance beeinflusste Dichtung als solche anerkannten, den für die nationale Volksbühne, in deren Geist und Geschmack dichtenden Play-wright aber, ein so großer Dichter er immer auch sein mochte, meist davon ausschlossen.

Mit Recht bezeichnet Steuermwald Shakespeare als einen durch die Schule des Romanischen hindurch gegangenen germanischen Dichter. Auch mag es zutreffen, wenn er behauptet, daß dieser Weg zu seinem Heile von ihm genommen, daß „dem mächtigen Zuge dieses Genius nach Freiheit und Ungebundenheit in der strengen Gesetzmäßigkeit der Form ein heilsames Gegengewicht geboten, und indem so die Formgesetze zum Zuchtmeister des wahren Künstlers in ihm wurden, so zur Freiheit auch noch das Maß gesellt worden sei.“ Nur wolle man dies nicht in dem Sinne verstehen, als ob Shakespeare sich früher zum romanischen Dichter ausgebildet habe, als der germanische in ihm sich entwickelt hatte, und dieser nur ganz allmählich sich von den Fesseln des erstern befreit habe.

Zwar werden die offenbar nach romanischen Vorbildern geschriebenen Dichtungen „Venus und Adonis“ und „Lucrezia“ zu den Jugendwerken Shakespeares gezählt, so wie die noch am meisten unter classischem und italienischem Einflusse geschriebenen Lustspiele „Verlorne Liebesmüh,“ „Die Komödie der Irrungen“ und „Die beiden Edelleute von Verona“ wohl ebenfalls zu den frühern der uns von ihm bekannt gewordenen Dramen gehören. Bezeichnet er doch in der Widmung an den Grafen Southampton „Venus und Adonis“ sogar selbst als *the first heir of his invention*, womit freilich noch nicht gesagt zu sein braucht, daß es die erste Dichtung sei, die er geschrieben, sondern vielleicht nur die erste, welche der Ehre der Veröffentlichung durch den Druck und der noch größeren theilhaftig wurde, einem Manne von der ausgezeichneten Lebensstellung des Grafen gewidmet werden zu dürfen. Denn mehr als wahrscheinlich ist es doch, daß „Titus Andronicus“ und „Heinrich VI.“ die sich so ganz an die Muster der alten Volksbühne anlehnen, früher als all die genannten Dichtungen entstanden sind; daß „Romeo und Julia,“ welches sich in Stil und Ausdruck schon so eng an die Werke der Blüthezeit des Dichters anschließt, in welchem aber gleichwohl der Einfluß der italienischen Renaissance noch sehr

sichtbar ist, wenn auch vielleicht nicht später als „Venus und Adonis,“ so doch um vieles später als „Titus Andronicus“ geschrieben ist und das in vieler Beziehung so entschieden auf italienische Vorbilder zurückweisende Lustspiel „Die bezähmte Widerspännstige“ kaum vor 1594 entstanden sein dürfte, während das bereits erwähnte, unzweifelhaft frühere Stück „Verlorne Liebesmüh“ sich schon fast wie eine Absage an die darin parodirte italienische Conzettimannier und den Euphuismus der italienisirenden höfischen Schule ausnimmt. Ueberhaupt beschränkt sich der Einfluß der Renaissance bei Shakespeare im Drama immer nur auf die Sprache, den Ausdruck und die Charakterzeichnung. Was dagegen die Composition und Structur des Dramas, was die Behandlung der Scene betrifft, so steht er darin jederzeit ganz auf dem Boden der nationalen Ueberlieferung, nur daß er die hier überlieferten Formen zu einem bisher ganz ungeahnten Reichthum entwickelt hat. Wenn in einigen seiner früheren Dramen der italienische Geschmack dominiert, wenn er darin von diesem noch mehr beherrscht erscheint, als daß er ihn selber beherrschte, so stellt sich in andern doch schon das umgekehrte Verhältniß dar, bis das aus der Renaissanceebdichtung gewonnene Formgefühl endlich ganz in den nationalen Formen aufgegangen und diese dadurch verklärt und geläutert erscheinen.

Es ist also kein Zweifel, daß Shakespeare früher einzelne Werke in dem Geschmack und der Form der nationalen Bühne schrieb, als die Renaissance auf ihn Einfluß gewann, daß längere Zeit Arbeiten der einen und andern Richtung bei ihm nebeneinander herliefen, daß er die Formen beider gelegentlich miteinander zu verbinden suchte und diese Verbindung zum Theil noch eine nur äußerliche blieb, wofür „Romeo und Julia“ und „Die bezähmte Widerspännstige“ als Beispiele dienen mögen. Denn in dem erstgenannten Stücke sehen wir ihn neben dem italienischen Sonett und dem im Geiste der Epithalamien gedichteten Monologe vor der Brautnacht das nationale Tagelied in Anwendung bringen, in letzterem aber um das nach dem Muster der älteren italienischen Lustspiele gearbeitete Hauptstück sich die den alten nationalen Entertude verwandten Vor- und Zwischenspiele ranken.

Nicht minder spricht für diese Verhältnisse der volksthümliche Charakter, welcher sich an der Behandlung des Shakespeareischen Dramas fast durchgehend beobachten läßt. Aus zwei verschiedenen Quellen schöpfte der Dichter bei seinem poetischen Schaffen: aus der Natur und dem Leben und aus den poetischen und wissenschaftlichen Werken der Zeit. Von diesen kamen ihm neben den nationalen und volksthümlichen ausschließlich die classischen und italienischen Anregungen und Einflüsse. Von jenen zwar nur die ersteren, aber diese in voller Unmittelbarkeit und Frische. Sie sind es, die seinen Werken den quellenden frischen Naturreiz, den wunderbaren Zauber der Ursprünglichkeit geben. Dem Verfasser der vorliegenden Schrift hat dieses Moment nicht entgehen können. Er legt gegen den Schluß hin sogar das größte Gewicht darauf. „Was seine (Shakespeares)

Stellung als Dramatiker — sagt er — der Yrif gegenüber einzig erscheinen läßt, das ist, daß er das Volksthümlich-Yrifsche in so reichem Maße, daß er den ganzen Volksgeist seiner Nation, möchte man sagen, in sich aufgenommen und in seinen Dramen dichterisch verklärt wiedergegeben hat.“ Und an anderer Stelle: „Wir bemerkten oben, daß das ewig Junge, das ewig Frische in seinen Werken sich für ein gut Theil aus der innigen Anlehnung an die lebendige Natur erkläre. Ich glaube, wir haben in dem Durchhauchstein seiner Dramen von einem frischen Volksgeist eine andre Seite aufgefunden, welche sie vor dem Eindruck des Alternden, des auf die Dauer Ermüdenden schützt. Beides, die Natur und das Volksthümliche, ruhen aber auf gemeinschaftlicher Basis: es ist das Sinnliche, das Reale, das Grüne am goldnen Baume des Lebens, gegenüber der grauen Theorie, dem Delgeruch, der abgestandenen Luft des Studierzimmers.“ Der Verfasser hätte hinzufügen dürfen, daß das Volksthümliche aber nur da gedeiht, wo der Volksgeist noch aufs engste mit der Natur verbunden und vertraut ist. Shakespeares Auffassung der Natur ist bei allem Tieffinn und aller Erhabenheit, welche ihr eigen, doch immer ganz volksthümlich, und das Volksthümliche stellt sich bei ihm fast immer in irgend einer Beziehung zur Natur dar. Doch auch das ist hier zu betonen, daß der tiefe Naturfinn, das tiefe Gefühl für das Volksthümliche das Ursprünglichere in Shakespeare gewesen ist, daß sich beides schon unter den Eindrücken seiner Kindheit und Jugend im ländlichen Strafford entwickelt hatte, daß sein reiches Dichtergemüth schon lange von ihnen aus seinem Schlummer geweckt worden war, ehe es von den Einflüssen der Renaissance und deren Zaubern berührt wurde. Er kam unzweifelhaft mit einem seltenen Schätze quellender Erinnerungen nach London, und wenn diese auch anfangs vor den fremdartigen, überwältigenden Eindrücken der neuen Welt, die sich ihm hier mit ihrer von fremden Einflüssen geförderten Bildung erschloß, zurückschwanden, so traten sie später dafür um so mächtiger wieder hervor, als ihn die Sehnsucht nach den vergangenen Tagen, die wie ein verlorne Paradies hinter ihm liegen mochten, zu beschleichen begann — eine Sehnsucht, die nur zu oft aus seinen Dichtungen wehmuthsvoll spricht, vielleicht nirgend bezeichnender als in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt:“

Komm Bursch! Sing uns das Lied von gestern Abend,
 Gib Acht, Cesario, es ist alt und schlicht.
 Die Spinnerinnen in der freien Luft,
 Die jungen Mägde, wenn sie Spizen weben,
 So pflegen sie's zu singen: 's ist einfältig
 Und tändelt mit der Unschuld süßer Liebe,
 So wie die alte Zeit.

Nathan Drake hat sich das Verdienst erworben, zuerst ein volles und treues, durch zuverlässige Zeugnisse beglaubigtes Bild von den Menschen, Verhältnissen, Sitten, Gewohnheiten, Festen und Zerstreungen, welche das englische Landleben

zur Zeit unsers Dichters darbot, entworfen zu haben. Hier sehen wir deutlich, unter welchen Eindrücken seine Kindheit und Jugend gestanden hat, und seine von Erinnerungen, Schilderungen, Anspielungen an sie erfüllten Werke lassen keinen Zweifel darüber, wie fruchtbar sie für die Entwicklung seiner Phantasie und seines Gemüthslebens gewesen. Diese Verhältnisse sind es, welche Steuervald, wie ich glaube, bei der Betrachtung der volksthümlichen Seite von Shakespeares Dramen und Lyrik etwas zu wenig ins Auge gefaßt hat.

Wenn die Lyrik der uns bekannten früheren Werke des Dichters auch überwiegend unter dem Einflusse der Renaissance steht und quantitativ die der späteren Werke zu überwiegen scheint, so ist die Lyrik der letzteren doch qualitativ um vieles bedeutender und tritt auch quantitativ nur deshalb zurück, weil der Dichter inzwischen an Kraft und Concentration der dramatischen Gestaltung, des dramatischen Ausdrucks gewonnen hatte. Doch selbst quantitativ tritt sie bei einzelnen spätern Werken noch bedeutend genug in die Erscheinung, wie dies „Cymbeline,“ das „Wintermärchen“ und selbst „König Lear,“ sowie die spätesten Lustspiele des Dichters „Was ihr wollt,“ „Wie es euch gefällt“ und der „Sturm“ beweisen.

Als äußere Merkmale dieses zwischen den frühern und spätern Dramen Shakespeares bestehenden Gegensatzes in der Behandlung des Verses bezeichnet Steuervald die häufigere Anwendung des Reimes bei jenen und der Enjambements die Verse bei diesen. Man wird auf ersteres ein zu großes Gewicht nicht legen dürfen. Steuervald selbst hat gefunden, daß unter allen Shakespeare'schen Stücken der höchste Procentsatz der gereimten Verse, 42 Procent, bei dem in überwiegend nationalem Geist und Geschmack und nach dem Urtheil der meisten Forscher kaum früher als 1594 gedichteten „Sommernachtstraum“ zu finden ist, während er bei dem zu den frühesten dramatischen Arbeiten im italienisirenden Geschmack gehörenden Lustspiele „Die beiden Edelleute von Verona“ nur 7 Procent beträgt.*) Wenn der steigende Procentsatz in der Anwendung des Reims aber auch wirklich ein charakteristisches Merkmal für den größern lyrischen Gehalt eines Dramas bei Shakespeare wäre, so würde er dies nach Steuervald doch nicht zugleich für den größern Einfluß der Renaissance auf dasselbe sein, da er den Reim im Drama als ein Erbtheil „der mittelalterlichen religiös- und allegorisch-dramatischen“ Dichtungen bezeichnet. In der That scheint der reimlose Blankvers, der zuerst von Surrey, nicht in einem Drama, sondern in einer Uebersetzung des ersten und vierten Buchs der Aeneide, im Drama aber zunächst von Thomas Sackville, Lord Buchhurst, in dem gelehrten Drama „Gorboduc“ (1565) und erst beträchtlich später (um 1585) für die Volksbühne von Marlowe in seinem „Tamerlan“ angewendet worden ist, mit ziemlicher Sicherheit den Italienern

*) Zwischen inne liegen „Verlorne Liebesmüth“ mit 35 $\frac{1}{2}$, die „Komödie der Irrungen“ mit 20, „Romeo und Julia“ mit 19, „Was ihr wollt“ mit 10 Procent.

entlehnt zu sein; gewiß wenigstens ist er von diesen schon weit früher im Drama angewendet worden (von Trisseno 1524). Indessen hat der Reim von jeher sowohl bei den Italienern wie bei den Engländern in der Lyrik Anwendung gefunden, und die Aufnahme des Sonetts und des nationalen Volkslieds in sein Drama beweist, daß Shakespeare auch hierbei aus beiden Quellen geschöpft hat. Wenn er den Reim in seinen spätern Stücken wieder häufig anwendete, so beweist das nicht, daß sie durchgehend von minderm lyrischen Gehalt sind; ihr ernsterer, männlicherer Charakter und die größere Strenge ihres dramatischen Ausdrucks sind allein schon hinreichende Gründe dafür. Auch hier aber band er sich nie an eine bestimmte Regel, wie ja sein muthmaßlich frühestes, sich an Marlowe anlehndes Drama „Titus Andronicus“ ganz in reimlosen Jamben geschrieben ist. Die größere oder mindere Anwendung des Reims bietet demnach allein noch kein sicheres Merkmal für die Altersbestimmung der Shakespeariſchen Stücke.

Das Lyrische im Drama ist bei einem Dichter wie Shakespeare, der durch und durch dramatisch ist, natürlich immer auf Handlung bezogen. Doch ist diese selbst nicht immer in gleichem Fluß, sie hat ihr Wachsen und Fallen, ihre Höhe- und ihre Ruhepunkte. Auch kann jene Beziehung bald eine mehr, bald eine weniger unmittelbare sein. Das Lyrische tritt entweder ganz unmittelbar als Empfindung aus dem Zustande des Handelnden hervor, oder es entsteht durch die nur beziehungsweise Darstellung dieser Empfindung und dieses Zustandes. Zu letzterm rechnet Steuerwald die Schilderungen, welche der Dichter von der äußern Situation der Handelnden entwirft, um den Zuschauer ganz in den innern Zustand derselben zu versetzen. Doch auch das, was er unter Betrachtungen und Meditationen versteht, gehört mit hierher. Auch sie werden nur durch die Beziehung auf den äußern und innern Zustand der Handelnden lyrisch oder stimmungsvoll. Wie die Rede und die Erzählung, erlangen sie erst durch die Wirkungen, welche sie ausüben, und die Ursachen, die sie hervorrufen, einen dramatischen, sei es nun tragischen oder komischen Charakter. Shakespeare war Meister in der Behandlung und Verwendung aller dieser verschiedenen Formen, gab aber, wie Steuerwald hervorhebt, in seinen frühern Werken dem Lyrischen der unmittelbaren Empfindung, in seinen spätern dem Lyrischen der reflectirten Empfindung, der Schilderung und Betrachtung, den größern Spielraum.

Am reinsten und selbständigsten kann das Lyrische in denjenigen Partien zum Ausdruck kommen, welche Steuerwald als lyrische Einlagen bezeichnet und worunter er „Prolog, Epilog, Chorus, Maske, Fig, Lied, Ballade, Gedicht, Beschwörungsformel, Zauber- und Hexenspruchartiges, Sinn- und Denkspruch, Räthsel, Märchenhaftes, lyrische Volksſage“ versteht. Einlagen unterscheiden sich dadurch von den dem Dialog oder Monolog unmittelbar zugehörenden Stellen, daß sie auch abgelöst vom Drama eine selbständige Bedeutung behaupten. Es

läßt sich jedoch leicht erkennen, daß die diese beiden Gruppen des Lyrischen trennende Grenze eine sehr fließende ist, daß der Dialog und Monolog gelegentlich die Form eines abgeschlossenen Gedichts gewinnen und manches von dem hier namhaft gemachten, wie „Chorus, Beschwörungsformeln, Zauberspruchartiges, Sinn- und Denkprüche,“ einen integrierenden Theil des Dialogs und der Handlung bilden kann. Wogegen einzelne der von Steuermwald angeführten Formen nur anhängende, unwesentliche Theile des Dramas bilden, wie der Prolog und der Epilog; die Maske aber selbst wieder eine mehr dramatische als lyrische Form ist, die lyrische Volksfage, zu der er z. B. Mercutios Schilderung der Königin Mab rechnet, einen mehr epischen als lyrischen Charakter hat.

So weit es sich hier aber wirklich um selbständige lyrische Einlagen handelt, wird man sie noch unterscheiden können in solche, welche der Dichter unmittelbar aus der Empfindung und dem Zustande des Sprechenden hervorgehen läßt, und in solche, welche er ihm nur zu einem bestimmten Zweck in den Mund legt. Erstere werden immer vom Dichter selber herrühren müssen, wogegen die letzteren, zuweilen selbst mit Vortheil, weil zu größerer und charakteristischerer Wirkung, fremden Ursprungs sein können, ja falls sie dabei als schon bekannt vorausgesetzt werden, letzteres sogar sein müssen. Shakespeare hat von diesem Rechte des Dichters vielfach Gebrauch gemacht, was sich theilweise aus dem Geschmack der Zeit erklärt, welche an Citaten, Anspielungen und Anklängen besonderes Gefallen fand. Bemerkenswerth aber ist, daß diese Entlehnungen durchgehend der nationalen Volkspoesie angehören und der Dichter durch sie den volksthümlichen Ton und Charakter seiner Werke noch zu verstärken gewußt hat.

Steuermwald hat diesem Theile seiner Darstellung mit Recht besondere Aufmerksamkeit zugewendet und Drama für Drama des Dichters in Bezug auf derartige in ihnen enthaltene Stellen gesondert in Betracht gezogen, so daß man bei ihm in übersichtlicher Weise hiervon das Wesentliche — denn auf Vollständigkeit erhebt er selbst keinen Anspruch — so wie alles das zusammengestellt findet, was sich über den Ursprung der einzelnen Stellen bis jetzt hat ermitteln lassen. Es zeigt sich dabei, daß Shakespeare vom Volksliede nicht nur einen überaus reichen Gebrauch gemacht, sondern es auch selber in nicht unbedeutender Weise bereichert hat. Schon das mußte ihm auch zur Anwendung der Musik führen. Seine Liebe zu dieser Kunst, die zu seiner Zeit in England in hoher Blüthe stand, so daß englische Instrumentalisten selbst im Auslande geschätzt waren, geht aus verschiedenen Stellen seiner Werke, Sonetten und Dramen, hervor. Sie findet sich besonders im „Kaufmann von Venedig“ und in „Was ihr wollt“ verherrlicht. Dem Gebrauch, welchen der Dichter in ebenso mannichfaltiger wie charakteristischer Weise vom Gesange und von der Instrumentalmusik zur Verstärkung bestimmter lyrisch-dramatischer Wirkungen machte, hat der Verfasser ebenfalls eine kurze Betrachtung geschenkt. Sowohl hier, wie an einigen andern Punkten würde der Gegenstand aber eine noch etwas eingehendere und

vertieftere Behandlung, sowie eine schärfer gegliederte und gesonderte Anordnung zugelassen haben. Immerhin darf die vorliegende Schrift als ein dankenswerther Beitrag zur Shakespeareliteratur begrüßt werden, welche den Freunden des Dichters manche neue Anregung zu bieten geeignet ist.

Dresden.

R. Pröfz.



Spielhagens Angela.



Während der Import englischer und französischer Romane nach Deutschland von Jahr zu Jahr höhere Zahlen aufweist — sollen doch von Zolas „Nana“ allein in Berlin über tausend Exemplare abgesetzt worden sein — schrumpft das kleine Häuflein hervorragender deutscher Romanschriftsteller immer mehr zusammen, ohne daß die Todtenliste dadurch verlängert würde. Gutzkow hat wenigstens noch das Glück gehabt, daß er nicht schon bei Lebzeiten unter die Todten geworfen wurde. Aber Gustav Freytag, Auerbach, Spielhagen, Paul Heyse — konnten sie insgesammt während der letzten Jahre so viele und so nachhaltige Erfolge erzielen wie der einzige Daudet? In Bezug auf äußern Erfolg ist nur Georg Ebers mit den Franzosen zu vergleichen. Aber wie lange wird der Geschmack des Publicums dieser alexandrinischen Gelehrtenpoesie gegenüber, die alles „mit Druckwert und Röhren“ heraufpumpen muß, noch stand halten? Wird man nicht bald dahinterkommen, daß kein echter Dichter diesen hübschen Püppchen in ägyptischen, griechischen und römischen Gewändern lebendigen Oden eingeblasen hat?

Dem Verfasser der „Problematischen Naturen“ und von „Hammer und Ambos“ wird man wenigstens den Namen des Dichters nicht bestreiten dürfen, auch nach seiner „Angela“*) nicht, in welcher hie und da noch unter Asche und Kehricht die alte Flamme emporlodert, um die Ruinenstätte desto greller zu beleuchten. Seitdem Spielhagen den Lockungen der Verleger politischer Zeitungen nachgegeben hat und seine Romane in Zeitungsfeuilletons unter die Leute bringen läßt, ist es in Riesenschritten bergab mit ihm gegangen. Die großen französischen und englischen Romanschriftsteller haben es ebenso gethan, und so soll auch dem deutschen Dichter kein Vorwurf daraus gemacht werden. Aber jene erkoren sich nur eine Zeitung aus, die den Roman vor seinem Erscheinen in Buchform veröffentlichte, während Spielhagens Romane in einem Duzend von Zeitungen fast zu gleicher Zeit erscheinen. Da rühmt sich eine dieser Zeitungen ihrer 70,000

*) Zwei Bände. Leipzig, L. Staackmann.