

R. L. STEVENSON.

EIN BEITRAG ZUR BEURTEILUNG DES
PROSADICHTERS UND ESSAYISTEN.

VON PROFESSOR W. WEBER.



WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE
ZUM JAHRESBERICHT
DER K. REALANSTALT ZU HEILBRONN
FÜR 1903.

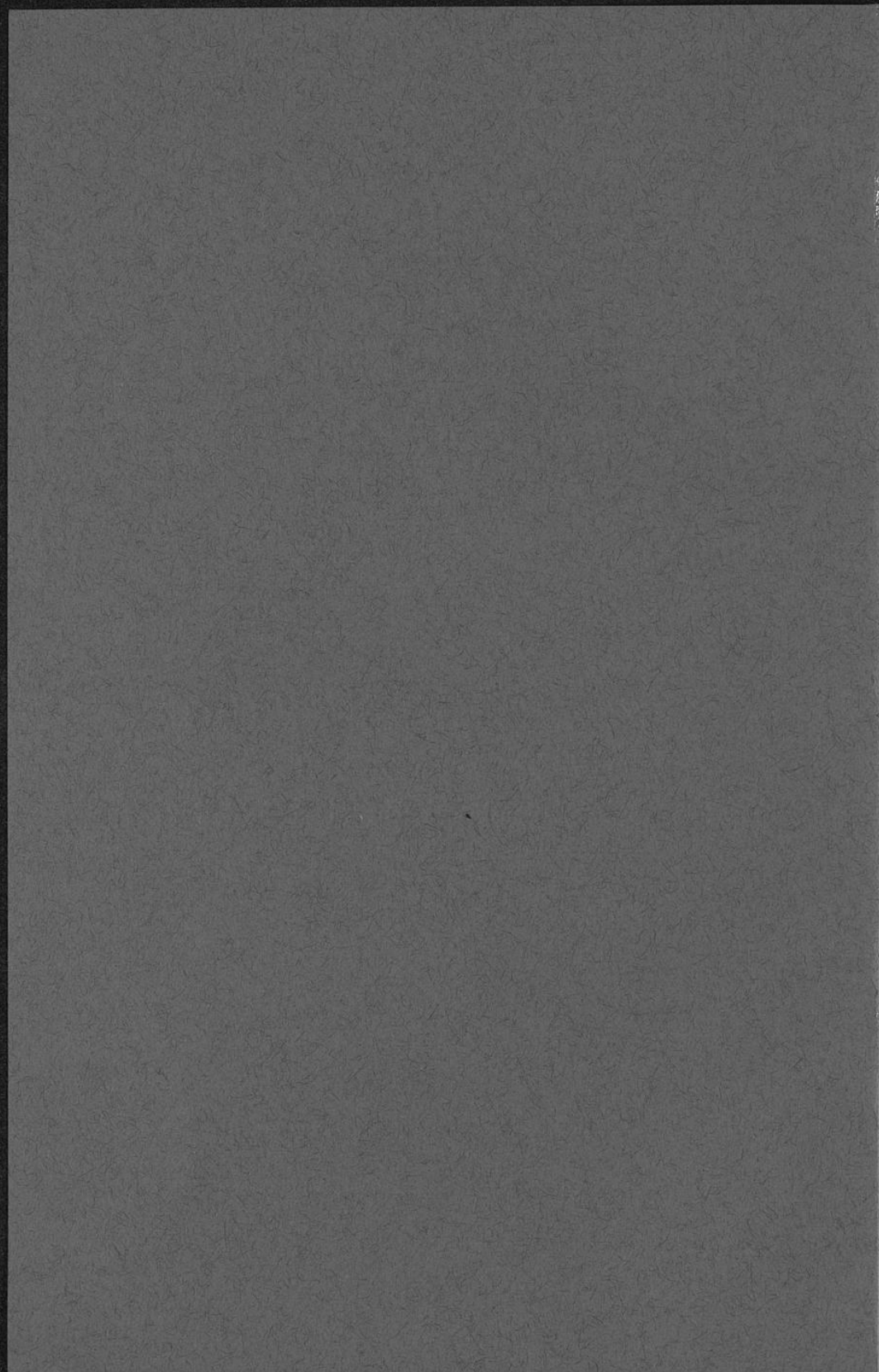


DRUCK VON A. LANDERER, HEILBRONN.

1903. Programm No. 686.

*of he
7
(1903)*

686 b.



R. L. STEVENSON.

EIN BEITRAG ZUR BEURTEILUNG DES
PROSADICHTERS UND ESSAYISTEN.

VON PROFESSOR W. WEBER.



WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE
ZUM JAHRESBERICHT
DER K. REALANSTALT ZU HEILBRONN
FÜR 1903.





Ein Beitrag zur Beurteilung des
Propheten und Jesuiten.

von Professor W. Weber.

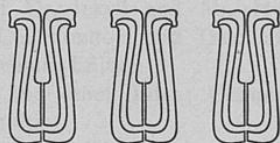


WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE
ZUM JAHRBERICHT 1882
DER K. REALANSTALT ZU HEILBRONN
FÜR 1882.



INHALT.

Einleitung. R. L. Stevenson. — Sein Charakter	Seite 9
Kapitel I. Der Künstler	„ 14
Kapitel II. Der Erzähler	„ 21
Kapitel III. Der Romantiker — Realist	„ 30
Kapitel IV. Charakterzeichnung	„ 39
Kapitel V. Der Essayist und Moralist	„ 49
Schlusswort	„ 61



INHALT.

1	Einleitung. A. J. Kautsky. — Seite 1
2	Kapitel I. Der Kapitalismus. — Seite 2
3	Kapitel II. Der Imperialismus. — Seite 3
4	Kapitel III. Der Imperialismus — Kontinuum. — Seite 4
5	Kapitel IV. Klassenkampf. — Seite 5
6	Kapitel V. Der Kampf um die Macht. — Seite 6
7	Kapitel VI. Die Arbeiterbewegung. — Seite 7



Verzeichnis der hauptsächlichsten Quellen.

R. L. Stevenson's Werke:

- An Inland Voyage; Chatto & Windus, London
Travels with a Donkey; Chatto & Windus, London
Virginibus Puerisque; Chatto & Windus, London
Familiar Studies of Men and Books; Chatto & Windus, London
New Arabian Nights; Asher's Collection
Treasure Island; Tauchnitz Edition
The Silverado Squatters; Chatto & Windus, London
A Child's Garden of Verses; John Lane, London
Prince Otto; Chatto & Windus, London
The Dynamiter (mit Mrs. Stevenson); Longmans, Green & Co.,
London
Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, etc.; Longmans,
Green & Co., London, und Tauchnitz Edition
Kidnapped; Tauchnitz Edition
The Merry Men and other Tales; Chatto & Windus, London;
und Tauchnitz
Underwoods; Chatto & Windus, London
Memories and Portraits; Chatto & Windus, London
The Black Arrow; Tauchnitz Edition
The Master of Ballantrae; Tauchnitz Edition
The Wrong Box (mit Lloyd Osbourne); Longmans & Co., London
Ballads; Chatto & Windus, London
The Wrecker (mit Lloyd Osbourne); Cassell & Co., London
Across the Plains with other Memories and Essays; Tauchnitz
Edition
Island Nights' Entertainments; Tauchnitz Edition
Catriona; Tauchnitz Edition

The Ebb Tide (mit Lloyd Osbourne); W. Heinemann, London
Weir of Hermiston; Tauchnitz Edition
Vailima Letters; Methuen, London
Songs of Travel; Chatto & Windus, London
St. Ives; W. Heinemann, London

S. Colvin, R. L. Stevenson's Letters to his Friends and Family, Methuen & Co., London

Graham Balfour, The Life of R. L. St.; Methuen & Co., London
W. Raleigh, R. L. Stevenson (London 1895)

Eve Blantyre Simpson, R. L. St.'s Edinburgh Days

Eve Blantyre Simpson, Some Edinburgh Notes, Chap-Book 1897

H. B. Baidon, R. L. St.; Englische Studien, Bd. 26, 27 und 28

L. Cope Cornford, R. L. St.; Blackwood & Sons, London

W. Archer, St.'s Style and his Thought; „The Critic“, 1886, vol. 8

H. James, R. L. St.; „The Century Magazine“, 1888, vol. 13

S. Kirk, R. L. St.; „The Atlantic Monthly“, 1887, vol. 60

C. Doyle, St.'s Methods in Fiction; „The National Review“, 1890

J. Jacobs, R. L. St.; „Athenaeum“, 1894

Artikel über die Werke Stevenson's in:

„Spectator“, 1894; „Saturday Review“, 1894 (Dez.); „Edinburgh Review“, 1895 (Juli); „The Nation“, 1896 (Jan.); „Quarterly Review“, 1895, vol. 180; „The New Review“ (Marcel Schwob), 1895, vol. 12; „The Atlantic Monthly“, 1895, vol. 75; „Athenaeum“ 1897 (Aug.); Stevenson among the Philistines, in „Temple Bar“ 1901 (Febr.); „Blackwood“ 1901 (Oktbr.); „The Pilot“, 1901 (Oktbr.); „Revue des deux Mondes“, 1902 (Sept.); „Longman's“ (u. a. a. O. von Mr. Andrew Lang); etc. etc.

W. Hazlitt, Table-Talk; Grant Richards, London

W. Hazlitt, Plain Speaker; Bell & Sons, London

Walt Whitman, Leaves of Grass; Puttnam's Sons, London 1898

Montaigne, Essais

John Bunyan, The Pilgrim's Progress

Ch. Lamb, Essays of Elia; Walter Scott, London

Henry Thoreau, Walden; Walter Scott, London.



Vorwort.

Die vorliegende Arbeit will sich zwar darauf beschränken, den Prosadichter und Essayisten Stevenson nach seinen verschiedenen Seiten zum Gegenstand der Betrachtung zu machen; allein es mussten naturgemäss ausser seinen Romanen, Erzählungen und Essais auch seine andern Werke berücksichtigt und besonders da erwähnt werden, wo wie bei Kapitel I die Darstellung seiner künstlerischen Anschauungen und Bestrebungen ein Hinausgreifen über jenen Rahmen gebot, oder wie bei Beurteilung des Moralisten ausser den Aufsätzen und Parabeln auch seine poetischen Werke wertvolle Ergänzungen lieferten. Wenn andererseits der beschränkte Raum, der mir zur Verfügung stand, mich nötigte, den Inhalt der einzelnen Schriften im allgemeinen als bekannt vorauszusetzen und nur dort näher auf ihn einzugehen, wo die auseinander gehenden Ansichten der Kritiker dies erforderten, so glaubte ich mich zu dieser Beschränkung um so mehr berechtigt, als die feinsinnige, in den „Englischen Studien“ veröffentlichte Abhandlung von Stevensons Jugendfreund, Mr. H. B. Baildon, die Bekanntschaft mit dessen Werken schon in weiteren Kreisen der Fachgenossen vermittelt hat.

Das einleitende Kapitel ist einmal mit Rücksicht auf diejenigen Leser vorangestellt, die Stevenson nur durch seine Werke kennen, und weiterhin auch, weil diese letzteren, besonders die Essais, in so engem Zusammenhang mit der Persönlichkeit des Schriftstellers stehen, dass für ihre richtige Beurteilung auch die Bekanntschaft mit dieser eine notwendige Vorbedingung bildet.

Heilbronn, im März 1903.

Prof. W. Weber.

Einleitung.

R. L. Stevenson. — Sein Charakter.

Es war kein Mensch vom gewöhnlichen Schlage, der Mann, der nach einem wanderreichen Leben im Dezember 1894 auf seinem Gute bei Apia (Samoa) im Tode die letzte Ruhe fand, nachdem er bis zum letzten Tage trotz häufiger Krankheitsanfälle mutig weitergekämpft hatte, unermüdlich als Schriftsteller tätig gewesen war. Beklagt von seiner Familie, bejammert von seinen treuen Samoanern, die ihn wie einen Häuptling verehrten, ging er dahin, dessen Herz mit allen Fasern am schottischen Vaterlande hing, auch nachdem der stets kränkliche Mann seinem unwirtlichen Klima für immer hatte den Rücken kehren müssen. In der Schweiz, in Südfrankreich und England, in Kalifornien und auf den Gewässern des Stillen Ozeans war er ohne dauernden Erfolg auf der Suche nach Gesundheit gewesen, bis er sie im Jahre 1890 unter dem milden Himmel Samoas gefunden zu haben schien. Aber auch hier durfte er nur in kürzeren Zeitabschnitten, unbehelligt von seinem Lungenleiden, sich voller Kraft und rüstiger Tätigkeit erfreuen, ehe neue Anfälle ihn schwächten und ein Gehirnschlag dem 44jährigen Manne ein jähes, aber nicht ungeahntes Ende bereitete.

So wechselreich sein Leben gewesen ist, so mannigfaltig sind die Werke, die uns Stevenson hinterlassen hat, so dass es unmöglich ist, ihn in ein bestimmtes Fach einzureihen, einer bestehenden Gruppe oder Richtung von Schriftstellern zuzugesellen. Er hat begonnen mit Reisebeschreibungen, die den Einfluss Sterne's zeigen, schrieb Essais kritischer, belehrender und persönlicher Art, bei denen ihm Montaigne, Lamb, Hazlitt und Thoreau als Vorbilder vorschwebten, er war Poe's und Hawthorne's Nachfolger auf dem Gebiete der Schauergeschichten und Parabeln; in seinen Abenteuerromanen, besonders in *Treasure Island*, setzt er die Jugenderzählungen Defoe's und Marryat's in meisterhafter Weise fort, in seinen Romanen mit geschichtlichem Hintergrunde tritt er als Nachahmer und Nebenbuhler W. Scott's auf. Als lyrischer Dichter endlich pflegt er die Gedankenpoesie und schafft mit seinen

Kinderliedern eine neue Gattung von Lyrik; selbst auf dem Gebiete der geschichtlichen Abhandlung und der Memoiren hat er sich versucht. Obwohl ursprünglich zum Ingenieur und Nachfolger seines Vaters bestimmt, fand Stevenson doch schon frühe in der Schriftstellerei seinen eigentlichen Beruf; denn Mensch und Künstler waren in ihm so eng verwachsen, dass andere als künstlerische Interessen ihn nicht stark genug zu fesseln vermochten.

Die Persönlichkeit Stevensons prägt sich so auch in seinen Schriften sehr stark aus, ja sie übt auf den Leser seiner Essais und Reisebücher einen so mächtigen Zauber aus, dass er sich hüten muss, dadurch zu einer einseitig begeisterten Beurteilung der Werke selbst hingerissen zu werden.

Betrachten wir daher einleitend diese Persönlichkeit für sich, deren Hauptzüge für den unparteiischen Beurteiler aus den Briefen und Werken des Schriftstellers wie aus der ausführlichen von seinem Freunde und Vetter Mr. Balfour verfassten Biographie unschwer zu entnehmen sind, wenn auch einzelne Kritiker (z. B. in 'Blackwood', Oktober 1901) seine Schattenseiten, besonders das Selbstbewusste, die Eitelkeit und Geziertheit des Schriftstellers, in ungerechtfertigter Weise hervorheben, oder begeisterte Verehrer gar zu leicht darüber hinweggehen könnten.

Schon beim Blick auf das Bild Stevensons mit seinen tiefen, grossen Augen tritt er vor uns als Mann von glänzender, lebhafter Phantasie, von poetischem, romantischem Sinn, als der Mann, der sich seine eigenen Welten schafft, in denen er lebt, und die er mit seinen eigenen Geschöpfen belebt. Nicht nur in seinen Schriften, auch in seiner so übersprudelnden, fesselnden Unterhaltung äusserte sich diese Gabe in ungewöhnlicher Fülle und Stärke. Häufig gewinnt sie in ihm eine solche Herrschaft über den Sinn für das Wirkliche, der ihm übrigens keineswegs abgeht, dass sich der Mensch (wie der Schriftsteller) ins Phantastische verliert. Daher teilweise die sonderbaren Launen und Einfälle seiner Jugend, seine auffallende Tracht, sein Verkehr mit allen Arten von Menschen. Andererseits hat diese ausserordentliche Lebhaftigkeit seiner Phantasie häufig auch ein rasches Wechseln von Gedanken und Entschlüssen, eine gewisse Unbeständigkeit zur Folge, was sich auch im plötzlichen Aufgeben so vieler mit Begeisterung aufgegriffener und oft halb begonnener Stoffe äusserte. Damit verband sich eine lebhaftige Freude am Handeln, ein mächtiger Freiheits- und Tatentrieb, tatsächliche, oft tollkühne Abenteuerlust, ein Erbstück von seinem unternehmenden Vater und Grossvater, den Erbauern der grossartigen schottischen Leuchttürme. Nicht nur die Lust zu fabulieren, auch die Freude an der Ausführung und den Mut dazu besass er; und er betätigte sie, soweit sein schwächlicher Körper es erlaubte, sei es auf Kahnfahrten in Frankreich oder oft lebensgefährlichen Südseereisen in kleiner Yacht; sei es, dass er die Aussätzigen auf der Insel Molokai besuchte oder schlichtend und richtend in die politischen Händel auf Samoa eingriff. Es ist deshalb nicht nur Geziertheit, wenn er sich in

seinen Essais zum Anwalt aller fahrenden Leute, der Zigeuner, Seiltänzer, Landstreicher und Bettler aufwirft, es ist nicht zufällig, dass der Abenteuerroman das fruchtbarste Gebiet seines literarischen Schaffens ist, dass fast alle seine Erzählungen unter freiem Himmel, auf hoher See, im schottischen Hochland, in Wäldern oder auf einsamen Inseln sich abspielen.

Eine heitere, vertrauensvolle Stellung zum Leben, ein fröhlicher Optimismus ist ein weiterer wichtiger Zug im Bilde des Mannes. Ohne eine solche Lebensbetrachtung hätte er sich bei all seinen körperlichen Beschwerden nicht so geistig frisch erhalten, wäre auch der ihm natürliche, im persönlichen Verkehr besonders lebhaft sprudelnde Humor in den späteren Jahren völlig versiegt. Dieser Optimismus bildet die Hauptgrundlage moralischer Betrachtungen, die er in vielen seiner Essais niedergelegt hat, und die wir bei Stevenson, dem Moralisten, noch eingehender zu erörtern haben. Verwandt mit diesen Eigenschaften ist das Kindliche, Knabenhafte, ja ausgelassen Jugentliche, das uns auch beim Manne in seinem Leben, seinen Briefen und Schriften oft so auffallend entgegentritt, ein Zug, der nach Schopenhauer allen grossen Geistern eigen ist. Vor nichts fürchtete sich Stevenson in seinem späteren Leben mehr als vor dem Alter mit seinen „schleichenden Schritten“, unter den Jungen aber war er der Lustigste und Ausgelassenste. So wurde er in seinem *Virginibus Puerisque* und anderen Aufsätzen der Verteidiger der Jugend und Jugendlust, der abgesagte Feind alles philiströsen Spiessbürgertums, alles engherzigen Wägens und Sorgens. Das stürmisch Jugentliche an Stevenson hatte jedoch wie andere seiner Vorzüge, auch seine ausgesprochene Kehrseite. So gefasst und geduldig er seine Leiden stets getragen hat, so rasch und leidenschaftlich konnte er in einzelnen Fällen aufbrausen und dabei dann für Augenblicke alle Herrschaft über sich verlieren. Solche Ausbrüche des Zorns kamen besonders vor, wenn er irgendwie getäuscht, wenn sein bereitwilliges Vertrauen in einzelne Menschen missbraucht, seine sittliche Entrüstung durch Pflichtvergessenheit entflammt wurde.

Etwas Kindliches, Harmloses liegt auch in der bei Stevenson so häufig zu Tage tretenden Neigung zur Selbstbeschauung, in einer gewissen Selbstgefälligkeit, in seinen jungen Jahren besonders sich äussernden Eitelkeit, die dem Schriftsteller von vielen seiner Beurteiler als 'literary egotism' vorgeworfen wurde. In der Tat liebt er es, in seinen kurzen Schriften seine eigene Person sehr fleissig zum Gegenstand der Betrachtung zu machen, er ist sich selbst ein sehr anziehender Stoff literarischen Nachdenkens und macht auch seinen Leser bereitwilligst mit den verschiedenen Seiten seines Innenlebens und seines künstlerischen Seins und Werdens bekannt. Aber harmlos ist diese Eitelkeit im Grunde doch, denn wie er sich kindlich über das freut, was ihm gelungen ist, so ist er bei der Beurteilung seines Schaffens keineswegs verblendet oder der oft scharfen Kritik seiner Freunde unzugänglich; ohne Selbstüberschätzung und Empfindlichkeit nimmt er

vielmehr ihren Tadel ebenso bescheiden und freundlich an, wie er sich über ihr Lob offen und herzlich freut.* Diejenigen Kritiker, die (wie z. B. im Pilot, Oktober 1901) seine Abenteuerlust und anderes, das in seinen Schriften als paradox erscheint, nur auf Rechnung der Gefallsucht setzen und als Pose auslegen, tun ihm damit entschieden Unrecht und haben seine Briefe kaum gelesen. Zudem hinderte diese kleine Schwäche Stevenson nicht, sich im täglichen Leben als ein durch und durch wohlwollender, gütiger Mensch und oft verschwenderisch grossmütiger Freund zu betätigen. Mit rührender Anhänglichkeit war er seinen Angehörigen und Freunden zugetan, in opferwilliger Selbstlosigkeit setzte er seine oft schwachen Kräfte zur Unterstützung besonders der Bedrängten und Bedrückten, der Armen und Gefangenen ein. Wie konnte er über den Verlust eines Freundes klagen, wie rührend dankbar schrieb er seiner alten Amme, wie sehnte er sich oft nach einem Wiedersehen mit seinem Freunde Sidney Colvin, der ihm während seiner ganzen Laufbahn ein treuer Berater und Wegweiser war! Leicht eroberte er sich denn auch die Herzen fast aller, mit denen er in Berührung kam, nicht nur seiner Standes- und Berufsgenossen, sondern ebenso seiner Dienstboten, ob schwarz oder weiss, der Matrosen der Schiffe, auf denen er seine Fahrten machte, der Eingeborenen der Inseln, wo er Aufenthalt nahm. Wie herzerschütternd nehmen die Könige Ori in Tautira und Tembinok von Apemama von ihrem weisen Freunde Abschied (in *The South Seas*); wie schwer fällt es sogar dem Chinesen Ah Fu, seinem treuen Koch, allein in seine Heimat zurückzukehren!

Und bei aller inneren Wärme solcher Gefühle war er nicht weichlich noch weibisch; stolze, starke Männlichkeit vielmehr bildet einen weiteren Grundzug des Menschen wie des Schriftstellers. Mit Männlichkeit trug er sein Leiden ohne zu klagen; selbst wie Todesgedanken ihn drücken und er meint, niemand habe das Leben mehr überlebt als er, fügt er sich auffahrend hinzu: 'and still it's good fun.' Männlich, frei und offen ist seine Aussprache. Verleumdungen und hinterhältige Angriffe auf Andere sind ihm in der Seele verhasst. 'What is a strong man should scorn to do? To run down.' Sittlicher Stolz verbietet ihm seine Kunst zum Handwerk herabzuwürdigen und gebietet ihm mit aller Kraft zu arbeiten, um sich und seine Familie selbständig zu machen. Und so viel Persönliches seine kleineren Schriften enthalten mögen, bis auf wenige Ausnahmen hat er sich mit bewundernswerter Selbstzucht gehütet, dem Publikum seine Leiden vorzutragen: "To me, the medicine bottles on my chimney and the blood on my hand-kerchief are accidents..., I would as soon drag them under the eyes of my readers as I would mention a pimple. I might chance to have (saving your presence) on my posteriors," schreibt Stevenson an William Archer (*Letters I*, p. 373). Nicht ohne warme persönliche Anteilnahme feiert

* Stevenson selbst trägt diesen Egoismus in 'A Chapter on Dreams' mit feiner Selbstironie zur Schau, indem er sagt, er hätte sein Geheimnis bälde enthüllt, 'only that the critics murmur over my consistent egotism'.

er so oft männliche Tugenden in seinen Schriften; nicht zufällig ist männlicher Stolz ein so häufig wiederkehrender Zug im Charakter besonders seiner jugendlichen Helden.

Um von Stevensons Charakterbild wenigstens die hervorstechendsten Züge vollständig zu zeichnen, müssen wir ihn schliesslich noch als den echten Schotten erwähnen, dem die besonderen Eigenschaften seines Stammes in hervorragendem Masse zukommen. In ihm lebte der unabhängig schroffe Geist der alten Covenanters, die Anhänglichkeit an die nationale Überlieferung mit all ihren grossartigen Erinnerungen an schottische Geschichte und Literatur. So weilte er im Vaterland auch mit seiner Phantasie und schuf da seine besten Geschichten, wo er in Berührung mit dem heimatlichen Boden stand, wo er schottische Charaktere darstellen oder selbst schottische Mundart verwenden konnte. Auch die Neigung der Schotten zum Moralisieren und Theologisieren steckte Stevenson im Blute, und wenn er auch den überkommenen Calvinismus überwunden zu haben glaubte, selbst in seinem religiösen Skeptizismus, besonders aber in seiner sittlichen Strenge und seinen moralischen Abhandlungen blieben noch Spuren davon hängen. "True to my character I have to preach." So war Stevenson jedenfalls eine eigenartige, vielseitige und anziehende Persönlichkeit, von der sein Freund, der Dichter W. E. Henley, mit etwas Ironie und dichterischer Freiheit bezw. Übertreibung schreibt:

"There shines a brilliant and romantic grace,
A spirit intense and rare, with trace on trace
Of passion, impudence, and energy.
Valiant in velvet, light in ragged luck,
Most vain, most generous, sternly critical,
Buffoon and poet, lover and sensualist;
A deal of Ariel, just a streak of Puck,
Much Antony, of Hamlet most of all,
And something of the Shorter Catechist!"

Eine vielseitige Persönlichkeit war er, eine Persönlichkeit, die in inneren und äusseren Kämpfen immer mehr im Laufe der Jahre geläutert wurde, die Schlacken aus dem Edelmetall ihres Charakters ausschied. Aber bei der Lebhaftigkeit seiner Natur fehlte ihm trotz seiner Neigung zum philosophischen Nachdenken und feinsinniger psychologischer Beobachtungsgabe im einzelnen jene einheitliche, kraftvolle Ausprägung, jene dauernde Vertiefung seiner Weltanschauung, die ihm besonders als Moralisten mehr Gewicht hätte verleihen können. Und wie sich seine Vorzüge in seinen Werken widerspiegeln, so wird sich auch dieser Mangel da und dort fühlbar machen; sagte doch Stevenson selbst von seiner Kunst (*Letters I*, p. 288): "Art is a virtue; and if I were the man I should be, my art would rise in proportion to my life."



I. Der Künstler.

Stevenson liebt es, über sich in seinen Werken zu plaudern, und was liegt ihm dabei näher, als sich darin auch über seine Stellung zur Kunst im allgemeinen, über seine Auffassung von seiner eigenen Kunst auszusprechen. Wollen wir ihn von dieser Seite kennen lernen, so müssen wir sehen, wie er selbst über die Kunst denkt, und wie weit er die Forderungen, die er an den Künstler stellt, selbst erfüllt hat.

Mit einer paradoxen, auf den ersten Blick verblüffenden Wendung behauptet er in seinem Aufsatz *Fontainebleau*: Art is first of all and last of all a trade; und ebendasselbst gibt er in ähnlich einseitiger Form im folgenden den Gegenstand und das Ziel des Künstlers an: The love of words and not a desire to publish new discoveries, the love of form and not a novel reading of historical events, mark the vocation of the writer and the painter. Diese im Jahre 1884 zuerst in der Öffentlichkeit erschienenen Sätze sind höchst bezeichnend jedenfalls für die frühere Periode seiner schriftstellerischen Tätigkeit, der jener Aufsatz seinem Ursprung nach noch angehört. Selbstverständlich will Stevenson mit jenem ersten Satz nicht behaupten, dass der Dichter nicht geboren sein müsse, aber wie er anderswo sagt, der ungeschliffene Diamant sei eben nur ein Stein, so legt er den Hauptwert darauf, dass jede Kunst erst durch unermüdlichen Fleiss und durch jahrelange Übung erworben und bemeistert werden könne. Und keiner seiner Zeitgenossen ist dieser Auffassung von der Kunst selbst in der gründlichen Weise gefolgt wie Stevenson. Wie er in *Memories and Portraits* (p. 59 ff.) ausführlich erzählt, hat er sein Handwerk durch alle möglichen, zahllos wiederholten und oft vergeblichen Übungen ganz allmählich erlernt, wobei er sich die verschiedensten Meister zum Muster nahm. "I have played the sedulous ape to Hazlitt, to Lamb, to Wordsworth, to Sir Thomas Browne, to Defoe, to Hawthorne, to Montaigne, to Baudelaire and to Obermann." An diesen hat er seinen Stil gebildet mit vieler Mühe; kein Wunder daher, wenn man in seinen Anfängen diese Anstrengung oft noch zu sehr herausfühlt, oder wenn er die erlangte Meisterschaft zu unmittelbar empfand und sie in zu deutlicher Weise durch eine gewisse Geziertheit auch seinen Lesern mitteilte.

Und diese Meisterschaft suchte er, wie der zweite Satz es ausspricht, nicht im Inhalt, sondern in der Form, in den Worten. Auf ersteren legt er jedenfalls geringeren Wert, und er läuft dadurch Gefahr, auch auf inhaltlich unbedeutende Stoffe verhältnismässig zu viel Mühe zu verwenden. An diesem Fehler kranken nicht nur manche seiner kürzeren Schriften, wie z. B. die inhaltlich abstoßende Novelle *The Body-Snatcher*; noch der Roman *Prince Otto* (1885) ist das hervorragendste Beispiel für diese übermässige Wertung der Form und die Unterschätzung des Stoffes. Auf keinen aller seiner Romane hat Stevenson so viele Einzelarbeit verwendet,* die im Blick auf den Inhalt fast als verschwendet bezeichnet werden muss. Keiner enthält so viel malerische Schilderungen, so viel eigenartige, für seinen Verfasser bezeichnende Gedanken über das Leben und seine Aufgaben, so viel treffende, glückliche Bilder, so feingestimmten, nur für ästhetisch empfindliche Ohren vernehmbaren Humor. Trotz allem aber hat dieses Werk eine kühle, ja ablehnende Aufnahme gefunden, da der Held desselben ein zu phantastischer, der Teilnahme auf die Dauer unwürdiger Charakter ist und der kunstvoll durchgearbeitete Stil des Ganzen den vielfach sehr unwahrscheinlichen romantisch-komischen Einzelvorgängen zu wenig angepasst erscheinen muss.

Andererseits aber hat die Befolgung jener Grundsätze aus Stevenson den grossen Sprachmeister und Beherrscher des Stils gemacht, der nach dem Ausspruch auch seiner kühleren Beurteiler fast unerreicht unter den neueren Prosaschriftstellern Englands dasteht. Die Vorzüge dieses Stils zu schildern und den Zauber, den er ausübt, im einzelnen zu begründen, müsste Aufgabe eines besonderen Kapitels über Stevenson als Stilisten sein. Hier seien wenigstens einige der wichtigsten Bestandteile desselben angeführt. Es ist feinste Ziselierarbeit, die der Künstler in seiner Sprache schafft, und zwar nicht die überkommenen Sätze und Phrasen, sondern die Worte sind das Material dazu. Diesen geht er in ihrer Bedeutung genau auf die Spur und verwendet sie so mit der peinlichsten Pünktlichkeit und in so besonderer Weise, dass er ein ganz neues, eigenartiges Gewebe daraus herstellt. Besonders der bildliche, vielsagende, oft humorvoll zweideutige Gebrauch des Adjektivs (und auch des Zeitworts) ist Stevensons Stärke. So redet Stevenson z. B. in *Across the Plains* von "back foremost progress;" von zweien, die eine Wette gemacht hatten, sagt er: "the two withdrew to the bar, where I presume the debt was *liquidated*." Er selbst, erzählt er, habe als Kind in seinen Spielen sich nach Ohio versetzt, "and enjoyed some capital sport there with a dummy *gun*, my person being still *unbreached*." In *Virginibus Puerisque*, das viele solcher Anspielungen und glücklich gewählter Ausdrücke enthält, sagt Stevenson über den verweichlichenden Einfluss des Heiratens: "a man undergoes a *fatty degeneration* of his *moral being*." Die nahen Vulkane sind *tremendous* neighbours; die einst

* Einzelne Teile des Romans, besonders die Kapitel, in denen das politische Ränkespiel der Gräfin von Rosen erzählt wird, wurden 7–8mal umgearbeitet.

in den unbeleuchteten Strassen von nächtlichen Wanderern gebrauchte Laterne ist ein "*vagabond Pharos in a world of extinction.*" Vieles von unserer *pocket wisdom* ist in *cowardly* and *prudential* proverbs niedergelegt. Gewisse Leute sind romantically dull oder pathetically stupid: die Sparsamkeit des weisen alten Erbonkels ist "a hysterically moving sort of tragedy". Ein Schiffskapitän ist zum Heiraten der rechte Mann, wenn er aus Liebe heiratet (s. p. 21), denn dann wirkt die Abwesenheit wohlthätig, aber dieser Seefahrer "is just the worst man, if the feeling is more *pedestrian.*" — Am Abend eines schönen Wandertags verspürt man, was *Joviality* ist, „in des Worts verwegenster Bedeutung.“

Stevensons Sprache, besonders in seiner früheren Periode und bis zu *Prince Otto*, ist auch sehr reich an originellen Bildern, seltsam zierlichen Wendungen, die, wenn sie auch an andere Schriftsteller anklängen, doch ihm eigen zugehören. Was Molière von sich sagte, „Je prends mon bien où je le trouve,“ lässt sich auch auf Stevensons Stil (wie einzelne Romanstoffe, besonders *Treasure Island*) anwenden; aber auch wenn man Anklänge an Lamb, Hawthorne, Hazlitt, Defoe, Montaigne etc., da und dort zu finden meint, sie liegen mehr in der allgemeinen Art, im Bau der Sätze, in der Aneignung eines schönen vollen Tonfalls und musikalischen Rhythmus, worin Stevenson sich ganz besonders auszeichnet; die Bilder und Phrasen, deren er sich bedient, tragen doch immer wieder seinen persönlichen Stempel, sind von einem persönlichen inneren Feuer belebt. Sie haben oft etwas zierlich Eigenartiges, das durch das englische Wort *quaint* wohl am treffendsten wiedergegeben wird; sie gleichen häufig jenen schmucken Rocodämchen des 18. Jahrhunderts, die mit selbstbewusster Zierlichkeit und Anmut leichten Fusses einhertrippeln. 'Prince Otto' allein könnte uns für diese Eigenschaften eine beweiskräftige Zahl von Beispielen liefern. Nennen wir aufs Geratewohl wenigstens einige wenige. Zuerst Naturbilder: 'Gaily the pure water, air's first cousin, fleeted along the rude aqueduct' (p. 231) 'In the more favoured hollows a whole family of infant rivers combined' (p. 290). 'The air was fanned by the waterfall as by a swinging curtain' (p. 21). 'A breeze... would wake a brushing bustle of sounds that murmured' (p. 200). 'The pines... stood firm in the same attitude and with the same expression, like an army presenting arms' (p. 35). Dann einige Bilder, die sich auf das Menschenleben beziehen: 'Hastily she trod the thoughts out like a burning paper' (p. 202). 'Every man loves in his soul to play the part of the stage deity' [= *deus ex machina*] (p. 27). 'At the same time he gave a beery yaw in the saddle (p. 36, yaw die Gierung, eines der bei Stevenson so häufigen Bilder aus der Seemannssprache).

Dafür, dass hie und da die Phrase bei Stevenson zu geziert und ausgedacht wird, finden sich gleichfalls Beispiele in 'Prince Otto.' Erinnern wir uns z. B. nicht an den *conseiller des grâces* der 'Précieuses ridicules,' wenn die Gräfin von Rosen (p. 84) sagt: 'A week ago I had

a council with my father director, the glass ... I confess my face in this way once a month.' Selbst in der prächtigen Waldfluchtschilderung findet sich eine Phrase, die unserer Ansicht nach gesucht klingt, weil sich die Bilder zu sehr darin häufen: 'In the small *dish-shaped* houses in the *fork* of *giant-arms*, where they had lain all night, *lover by lover*, ... the bright-eyed, *big-hearted singers* began to awaken for the day.' Stevenson ist in der Tat 'a lover of big words!'

Auch andere Mittel, seine Sprache zu formen und zu feilen, stehen ihm reichlich zu Gebot. Ich erwähne nur den häufigen Gebrauch der Alliteration,* auch den der Assonanz,** sowie die Verwendung altertümlicher, an Bunyan und die Bibelsprache erinnernder Ausdrücke oder Formeln.

Eine weitere Eigenschaft der Sprache Stevensons, die schon Professor Raleigh in seiner Schrift angedeutet hat, die aber von andern Kritikern Stevensons ganz ausser acht gelassen wurde, besteht darin, dass er vielfach die Gegenstände und besonders Naturerscheinungen belebt und personifiziert. In so hohem und reichem Masse, wie z. B. Victor Hugo, kommt ihm diese Fähigkeit nicht zu; aber gerade z. B. der Reiz seiner wunderbaren Naturschilderungen beruht grossenteils auf dieser Kunst. Wie versteht er in jenem Kapitel aus *Travels with a Donkey*, in *A Night among the Pines* den Pulsschlag der belebten Natur mit einem so feinen Ohr zu belauschen; wie lebt und atmet um die fliehende Fürstin in *Prince Otto* die ganze Natur in der einsamen Nacht, die Sterne werden ihre stillen Berater, die hohen Tannen „trinken heiter“ den Glanz der Sterne, der nahende Tag tut seinen ersten tiefen Atemzug, die Wälder ringsum seufzen und beben. In den schönen Schlussworten von *Across the Plain* heisst es ähnlich: "everything was waiting, breathless, for the sun." Die Kathedrale von Noyon wird dem bewundernden Beschauer ein mächtiger Prediger; und in *The Merry Men* scheinen Brandung, Klippen und Wracks mehr wahres Leben zu atmen als der durch ihren Zauber und ihre Verführung verrückt gewordene Onkel, die Hauptperson der Erzählung.

Es ist sicher, der Künstler Stevenson ist vor allem Stilist; die formale Behandlung ist bei ihm weitaus ursprünglicher und eigenartiger

* Hier folgen einige bezeichnende Proben: 'His arteries running buckets of red blood to boast of.' (*An Inland voyage.*) 'Waxing and waning, up and down the long key-board of the beach' (*Across the Plains*). 'Out of the day and dust and the ecstasy—there goes another Faithful Failure.' (*A Christmas Sermon.*) These air-painted pictures of the past. (*A Chapter on Dreams.*)

** Als Beispiele der Assonanz fügen wir ausser den schon aus andern Zitaten ersichtlichen noch folgende bei: 'Our rotatory island loaded with predatory life.' (*Pulvis et Umbra.*) 'His life from without may seem but a rude mound of mud. ... The man had willingly foregone both comfort and consideration.' (*The Lantern Bearers.*) Mme Berthelini was art and part with him. (*Providence and the Guitar.*) — Schwungvollen Rhythmus, für den fast auf jeder Seite Beispiele zu finden sind, Alliteration und Assonanz enthält dieser Satz aus Child's Play: 'We grown people can tell ourselves a story, give and take strokes until the bucklers ring, ride far and fast, marry, fall, and die; all the while sitting quietly by the fire or lying prone in bed.'

als die stoffliche; manche Gemeinplätze, die er ausspricht, haben nur deshalb wieder neuen Reiz für den Leser, weil sie in neuer Form ihm entgegentreten, weil er ausserdem fühlt, sie sind von einer selbstständigen Persönlichkeit stark und neu erfasst und deshalb eigenartig ausgesprochen worden.

Allein es würde doch einen falschen Eindruck vom Künstler, besonders wie er sich später entwickelt hat, geben, würden wir nicht hervorheben, dass jene oben erwähnten Sätze aus *Fontainebleau* nicht sein ganzes künstlerisches Glaubensbekenntnis ausmachen. Wenn er vom Publikum als seinem paymaster spricht oder in seinem *Letter to a Young Gentleman* den Rat erteilt, der Künstler solle "pay assiduous court to the bourgeois who carries the purse," so will er ausser einem kleinen Seitenhieb auf den Spiessbürger nur darauf hinweisen, dass der Künstler sich als höchstes Ziel seines Schaffens immer vorhalten müsse, zu gefallen. Ein starkes Talent aber, fährt er fort, dürfe seinen künstlerischen Charakter darüber nicht aufgeben noch verlieren, des Gelderwerbs wegen dürfe der Künstler ebensowenig wie um der Popularität willen auf seine Kunst verzichten.* Kann dieses „Gefallen“ immer noch ebenso durch Pflege der äusseren Form wie durch die Art des Inhalts erzeugt werden, so hebt doch Stevenson in seinen Briefen mehrfach hervor, dass ausser „charm“ auch „significance“ vom Künstler angestrebt werden müsse. Seit er in *Treasure Island* die Erzählung im grösseren Stil pflegte, musste er ja auch naturgemäss mehr Nachdruck auf den Inhalt legen; in seinen Romanen sehen wir, wie er diese zweite Forderung der Bedeutsamkeit besonders zu erfüllen sucht, indem er auf Lebhaftigkeit der Handlung und Charakterisierung grosse Sorgfalt verwendet; auch in seinen späteren Essays finden wir teilweise mehr Vertiefung des Inhalts als in seinen früheren kürzeren Schriften.

Es wurde dadurch auch der Stil Stevensons weniger einseitig gepflegt, das Selbstbewusste, Gezierte desselben verlor sich mehr und mehr, und wenn er bei verschiedenen Stoffen noch die grösste Anpassungsfähigkeit an dieselben, also auch grosse Verschiedenheiten im Stil aufweist, hat derselbe doch gegen sein Ende, besonders in *Weir of Hermiston*, eine edle Einfachheit und Knappheit erlangt, wie sie in seinen früheren Werken nicht zu finden ist. Wir glauben, dass dies übrigens im Zusammenhang mit der Entwicklung Stevensons als Erzähler steht und müssen bei der Betrachtung des Romantikers und Realisten darauf zurückkommen.

Wenn wir diejenigen Erzählungen Stevensons ins Auge fassen, in denen er, wie in den *New Arabian Nights*, in *Thrawn Janet*, *Markheim*,

* Dass diese hohe Auffassung seines künstlerischen Standpunktes bei Stevenson die einzige und ausschlaggebende war, trotz paradoxer Bemerkungen wie die obige, ist fast selbstverständlich bei dem Mann, der (in *Letters I*, p. 274) an seinen Freund Henley schreibt: "I sleep upon my art for a pillow, I waken in my art; I am unready for death, because I hate to leave it. . . . I am not but in my art; it is me; I am the body of it merely."

Dr. Jekyll, viel mehr Gefühle des Grauens als des Wohlbehagens, des Gefallens erweckt, wenn wir an den *Master of Ballantrae* und insbesondere an seine Südseeromane *The Wrecker* (1892) und *Ebb-Tide* (1894) denken, so fragen wir uns billig, wie ihr Verfasser ihren Inhalt und Grundton mit seinen künstlerischen Anschauungen in Übereinstimmung bringen konnte; er, der im Jahre 1884 (in *Letters I*, p. 313) schreibt: "no triumph or effort is of value, nor anything worth reaching except charm." Wohl gibt er in *Vailima* (p. 223) selbst zu, dass der Master "lacked all pleasurable and hence was imperfect in essence;" aber im selben Jahre wurde *The Wrecker* mit seiner grässlichen Ermordungsszene an Bord des Flying Scud vollendet und bald darauf *Ebb-Tide* begonnen, dessen Schurken jedenfalls das Gigantische des Masters abgeht. Baildon und andere Kritiker schreiben es grossenteils einer pessimistischen Unterströmung in Stevensons philosophischen Anschauungen zu, dass er solche Stoffe mit Vorliebe wählt, dass er vor allem im Master einen zweiten Jekyll, einen ausgesuchten Bösewicht schafft, der auch andere vorher gutgesinnte Menschen, wie seinen Bruder, ins Böse hineinzieht. Für den Master trifft allerdings zu, dass er in einem Lebensabschnitt geschrieben wurde, wo die Gemütsstimmung Stevensons im Zusammenhang mit seinem körperlichen Leiden auf einen ziemlich niederen Grad herabgedrückt war, zur selben Zeit, wo auch das pessimistisch klingende *Pulvis et Umbra* geschrieben wurde. In der Theorie hat Stevenson tatsächlich, von darwinistischen Anschauungen beeinflusst, das Leben gerne als das Schlachtfeld angesehen, auf dem Selbstsucht und Geldgier der Menschen bis aufs Messer um die Oberhand kämpfen; allein in der Praxis verzweifelt er trotzdem nicht daran, dass das Gute im Menschen sich entwickeln kann, und in seinen moralischen Schriften lehrt er deshalb vor allem Güte, Freundlichkeit, Nächstenliebe; ist also weit entfernt, aus rein pessimistischen Tendenzen heraus, wie es manche Kritiker, besonders beim Master, nahezu legen scheinen, dieses Werk oder gar andere geschaffen zu haben. Überhaupt liegen Stevenson in seinen Romanen beherrschende Bestrebungen ziemlich ferne; er ist darin fast ausschliesslich romantischer Erzähler. Wir sind daher der Überzeugung, dass bewusste pessimistische Stimmungen und Absichten weniger zur Entstehung und zu der so entschiedenen Hervorhebung des grässlichen Elements in seinen Erzählungen beigetragen haben, als vielmehr der Umstand, dass der Künstler Stevenson tatsächlich in demselben das, was er 'charm' nennt, fand. Er sah in den Untaten seiner Seeleute im *Wrecker* und in *Ebb-Tide* nicht nur 'interesting plain turns of human nature,' er glaubte mit ihrer Darstellung nicht nur der Forderung nach 'significance' zu genügen, sondern er behielt von Kindheit an zeitlebens die knabenhafte Freude am kühnen Handeln, an schrecklichen Taten, welche sich um Gut oder Böse wenig kümmert, sondern nur von der erregenden und fesselnden Handlung sich anziehen und begeistern lässt. Diese Vorliebe war es bei den späteren Südseeromanen viel mehr als allgemeine pessimistische

Weltanschauungen, die aufs neue angeregt und belebt wurde, als ihr Verfasser mit der rauhen, kühnen Seemannswelt in nähere Berührung kam, vom Verkehr mit Gebildeten aber sich fast ganz abgeschlossen sah. — Die meisten seiner Leser können ihm freilich auf diesem Gebiete nicht mit derselben lebhaften Teilnahme folgen, sie müssen den allzu ausgiebigen Gebrauch des grässlichen Elements dem Künstler Stevenson zum Vorwurf machen. Auch wenn es im naturalistischen Sittenroman als eine unumgängliche Seite der Wirklichkeit etwa noch hingenommen wird, beim romantischen Erzähler, der mit seiner Kunst vor allem zu gefallen sucht, wird es zu einseitig, ja abstossend wirken.



II. Der Erzähler.

Allgemeines. — Plan und Entwurf.

Mitwirkung der "Brownies."

Stevenson schrieb kürzere und längere Erzählungen; letztere nannte er romances, denn sie wollen nicht beschreibende oder Sittenromane, sondern Erzählungen voll lebhafter Handlung sein, und das romantische Element ist wie bei W. Scott, seinem Vorbild, in denselben vorherrschend. Es lässt sich darüber streiten, welche nähere Bezeichnung den einzelnen beigelegt werden soll, ob nur *Treasure Island*, *Ebb Tide* als Abenteuerromane, *The Wrecker* als Kriminalgeschichte, ob *Kidnapped*, *Catriona* und *The Black Arrow** den Anspruch auf die Bezeichnung Geschichtsromane erheben können und *The Master* und *Weir of Hermiston* als Charakterromane bezeichnet werden dürfen. Mit Ausnahme des letzteren, wo entschieden der Hauptnachdruck auf Darstellung des Seelenlebens und Lösung gewisser psychologischer Probleme gelegt wird, sowie dann noch des *Master*, wo Charakteristik und Handlung einander das Gleichgewicht halten, werden wir doch auch in *Kidnapped*, ja selbst *Catriona* finden, dass die lebhaft Einzelhandlung (the incident) die andern Elemente überwiegen und sowohl Charakterisierung als auch Darstellung des zeitgeschichtlichen Hintergrundes hinter jener zurückstehen müssen. Sogar der ausserordentlich packende Charakter des Bösewichts John Silver in *Treasure Island* muss vor allem jene mancherlei Verwicklungen erzeugen, aus denen die spannenden

* Jedenfalls gibt sich der sonst auf dem Gebiet der neueren englischen Literatur sehr bewanderte Dr. Ed. Engel in seiner Engl. Literaturgeschichte einer von wohl keinem Kenner Stevensons geteilten Täuschung hin, wenn er (p. 474) als Beweis dafür, dass St. ein Meister auch im Geschichtsroman war, gerade *The Black Arrow* anführt als „einen der besten aus neuerer Zeit.“ Denn nicht nur besteht dieser Roman aus einer endlosen Reihe teilweise recht lose aneinander gefügter, vielfach unwahrscheinlicher, episodenhafter Abenteuer, nicht nur trifft St. darin die Sprache des 14. Jahrhunderts nach dem Urteil selbst seiner nächsten Freunde sehr unvollkommen; auch St. nahm die Arbeit nie ganz ernst, er sah darin eine blosse Nachahmung von Romanen wie Scotts *Ivanhoe* und nannte sie in spöttischer Weise 'tushery.' ('Tush! a poor thing!' *Letters I*, p. 270.)

Einzelszenen dieses Knabenromans hervorgehen. Während V. Hugo in Notre Dame ein freilich romantisch gefärbtes Gemälde von Alt-Paris, in Quatre-Vingt-Treize eigentlich die Revolution selbst vor allem uns vorführt und mehr solche mächtige, allgemein historische Eindrücke in uns hinterlässt, als Erinnerungen an Einzelhandlungen und Personen, so ist dagegen in *Catriona* der 'Appin Murder' nur die Folie für die spannenden Erlebnisse und kühnen Unternehmungen Davids im ersten Teil des Romans; auch in *Kidnapped* dient er vor allem dazu, Alan Breck in um so aufregenderer Jagd durch die öden Heiden und Berge des schottischen Hochlandes zu hetzen. Auch in Scotts Romanen ist das gesamte Zeitbild vollständiger und gelungener als in denen Stevensons aus derselben Periode; letzterer bemüht sich eben nicht so sehr wie sein mit grosser, epischer Breite schildernder Vorgänger, dem Leser ein Kulturbild jener Vergangenheit zu entwerfen, während er allerdings in der Sprache den richtigen Ton meist vorzüglich trifft. Ihm ist eben auch der Geschichtsroman vor allem Begebenheitsroman, die Einzelhandlung das Wichtigste, und die ausserordentliche Lebhaftigkeit, mit der uns Stevenson solche Einzelhandlungen mit seinen Helden erleben lässt, mit der er uns von der einen zur andern führt, ohne dass wir so genau über die Verkettung all der Einzelumstände uns besinnen können, diese Lebhaftigkeit der Handlung, mit welcher auch die Sprache Stevensons übereinstimmt, und bei der fast nie ein Erlahmen der Aufmerksamkeit möglich ist, bildet einen Hauptvorzug seiner Erzählungen.

Viele der einzelnen Motive sind dabei keineswegs neu, sondern mit freier Auswahl den Erzählungen Defoes, Marryats, W. Scotts entnommen. Man denke nur an das Schatzsuchen auf einsamer Insel im Ozean, an den auf dieser Insel zurückgelassenen Seeräuber in *Treasure Island*, an den an David ausgeführten Menschenraub, an den alten, geizigen Onkel, an das an Robin Hood erinnernde Räuberwesen im *Black Arrow* und so viele andere ähnliche vom früheren Roman übernommene Züge, gar nicht zu gedenken der Ähnlichkeit der Atmosphäre, in der sich die *New Arabian Nights* und „1001 Nacht“ bewegen.

Die Vermutung liegt nahe, dass Stevenson auch beim Erfassen des Plans seiner Romane und Novellen gerne von Einzelhandlungen ausging und aus diesen heraus erst die dazu passenden Charaktere und den weiteren Aufbau des Ganzen schuf.

Er selbst sprach sich allerdings einmal Mr. Balfour gegenüber (*Life II*, p. 141) folgendermassen über die Entstehung einer Geschichte aus: "There are, so far as I know, three ways, and three ways only, of writing a story. You may take a plot and fit characters to it, or you may take a character and choose incidents and situations to develop it, or lastly . . . you may take a certain atmosphere and get action and persons to express and realise it." Dies letztere tat er, wie er selbst hinzufügt, bei *The Merry Men*. "There I began with the feeling of one of those islands on the west coast of Scotland and I gradually developed the story to express the sentiment with which that coast affected me."

Auch beim *Pavilion on the Links* liegt eine ähnliche Entstehung der Geschichte nahe, und ebenso wurde bei dem nur begonnenen Roman *Sophia Scarlet* diese dritte Methode angewandt. Am häufigsten wurde aber doch wohl die erste befolgt, natürlich aber entstand im Kopfe des Dichters zuerst eben die Verwicklung der Geschichte bezw. einzelne Handlungen oder Bilder, die weiter entwickelt und ausgesponnen wurden, und aus denen dann die einzelnen Charaktere herauswuchsen. Einzelhandlungen oder Einzelsituationen gaben dem Schriftsteller den ersten Gedanken zu vielen seiner Prosa-Dichtungen. Wie er selbst in *Vailima* es andeutet, schoss ihm, als er allein eines Tages in den unheimlichen Dschungeln hinter seinem Gute auf Samoa war, wie eine Kugel der Plan zu der in einzelnen Teilen so gruseligen Geschichte durch den Kopf, die nachher *Beach of Falesá* genannt wurde. Das Unheimliche des Urwaldes legte nächtlich-böse Taten nahe, der Aberglauben der Inselbewohner und die Vorstellung europäischer Abenteurer, die sich denselben zu nutze machten, kamen dazu, um eine Handlung entstehen zu lassen, während die Liebesgeschichte zwischen der Eingeborenen Uma und dem Europäer Wiltshire wohl erst bei der weiteren Ausarbeitung des Planes entstanden ist.

Beim *Master*, sollte man denken, habe Stevenson das zweite von ihm genannte Verfahren eingeschlagen und aus der Erfassung eines zweiten Dr. Jekyll sei die ganze Handlung herausgewachsen. Allein wie er in *Genesis of the Master of Ballantrae* erzählt, gab ihm die Erinnerung an eine alte Geschichte von einem begrabenen und wiederbelebten Fakir im Zusammenhang mit der kalten, öden Umgebung am Saranac-See, wo er 1888 sich aufhielt, den Gedanken ein, einen bösen Genius zu schaffen, der nach mancherlei Abenteuern und Gefahren schliesslich nach der Art jenes Fakirs noch Rettung vom drohenden Tode suchen sollte. Und während er auf Grund dieser Einzelhandlung noch nach seiner Fabel und seinem Charakter tastete, fand er plötzlich, dass Erinnerungen und Vorstellungen, die das regnerische Moorland zwischen Pitlochry und Strathairdle neun Jahre zuvor in ihm geweckt hatten, sozusagen nur warten, um sich mit diesem neu gefundenen Stoff zu einer Geschichte zu verbinden.

Der Plan zu *Treasure Island* wurde gefasst, indem eine von Stevenson für seinen kleinen Stiefsohn gezeichnete Karte einer Insel die Vorstellung von vergrabenen Schätzen und ähnlichen, aus früheren Abenteuerromanen nachklingenden Erinnerungen weckte, und er nun auf die Aufforderung desselben etwas Interessantes darüber zu schreiben, die ganze Geschichte von den Schatzsuchern ausarbeitete.

Den Stoff zum *Wrecker* legten wohl einzelne Erzählungen von grässlichen Südsee-Abenteuern nahe, besonders von Kämpfen um ein Schiff, dessen Mannschaft von der eines anderen ermordet wird. Zur Entstehung von *Ebb-Tide* mag vor allem die Betrachtung einer verödeten Perlfischer-Insel auf einer seiner Reisen den Anstoss gegeben haben. Und gar bei einigen seiner Novellen, besonders solchen der

New Arabian Nights ist offenbar die ganze Geschichte oft nur eine Ausspinnung eines 'romantic incident.' Die lebhaftere Vorstellung einer geheimnisvollen verschlossenen Türe schuf in Stevensons lebhafter Phantasie die ganze phantastische Geschichte von *The Sire de Malé-troit's Door*. Der zweite Teil des *Suicide Club* dürfte wohl ganz auf der krassen Vorstellung eines in einen riesigen Koffer eingepressten Leichnams aufgebaut sein, wie aus der Episode von der mit dem grossen Diamanten geflüchteten Bänderschachtel der ganze erste Teil von *The Rajah's Diamond* herauszuwachsen scheint.

Wohl liegt es nahe, dass Stevenson auch nach der zweiten von ihm erwähnten Methode zur Fabel von Erzählungen gelangt, aber jedenfalls stehen nach dem bisher Ausgeführten die Fälle ziemlich vereinzelt da, wo er aus gegebenen Charakteren oder auch besonderen Charakterzügen und seelischen Vorgängen seine Fabel hervorgehen liess. Am augenscheinlichsten trifft das bei *Markheim* zu, wo die Handlung, so spärlich sie ist, doch nur dazu dienen soll, das böse Gewissen mit seinen Foltern und Folgen zu veranschaulichen. Auch jene andere parabelartige Erzählung, das duftige Idyll von *Will o' the Mill*, ist nur eine Illustration des träumerischen Menschen, der im Hinausschieben seiner Pläne, in der Nichterfüllung seiner Wünsche sein Leben hinbringt und sich damit einerseits den Reiz verschafft, den gerade die Erwartung und blosses inneres Beschauen der Wünsche auf den Menschen ausüben, andererseits aber aus dem Gedanken, dass Nichterfüllung seiner Wünsche und Nachsinnen darüber besser sei als die Ausführung derselben, allmählich jene Selbstvertiefung, Zufriedenheit mit der Welt und Loslösung vom Zeitlichen hernimmt, die ihn in friedlichem Traume vom Leben zum Tode entschweben lässt.*

Der Verfasser des Begebenheitsromans, was, wie wir oben sahen, unser Schriftsteller doch vor allem ist, wird naturgemäss von Begebenheiten, Einzelhandlungen am häufigsten ausgehen, diese besonders eifrig aufsuchen, in seinen Romanen ihnen besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Aber daraus ergibt sich auch leicht ein Fehler, den wir bei Stevensons längeren Erzählungen häufig wahrnehmen: der Überblick über das Ganze geht entweder verloren, oder es wird der Entwicklung der Fabel, dem Aufbau des Romans nicht die Sorgfalt zuteil, die eine gleichmässige, einheitliche Ausgestaltung des Ganzen erzielt. Stevenson ist insofern mit seinen Novellen erfolgreicher gewesen, denn

* Das überschwängliche Lob, das Mr. Baildon dieser Parabel spendet, indem er sie 'perhaps the most perfect philosophic idyll in prose, certainly in the English tongue, if not in any language' nennt, möchte ich mit Mr. Balfour durch einen Hinweis auf Hawthorne's Parabeln einschränken, die Stevenson ein treffliches Vorbild boten; wenn auch die schöne, dem Stoff angepasste Sprache mit den sich wiederholenden, symbolisch wirkenden Bildern volle Bewunderung verdient. Wenn sein Biograph 'the uneven development of the allegory' rügt, so denkt er wohl an das Hereinragen des übernatürlichen Elements im letzten Teile bei Schilderung von Will's Tode. Ich sehe auch darin eine gewisse Unvollkommenheit der im übrigen so fein ausgearbeiteten Geschichte, dass der Gedankengang doch etwas Gesuchtes hat, und die Grundidee nicht mit der Klarheit vor uns tritt, die wir von einem vollkommenen poetischen Werk verlangen müssen.

hier waren es nicht eine lange Reihe von Einzelhandlungen, deren innere Verkettung ihm schwer fiel, und hier bedurfte es nicht der langen Anspannung und Konzentrierung des Geistes, die dem lebhaften, nervösen Manne offenbar oft unüberwindliche Schwierigkeiten bereitete. Hat er doch tatsächlich auch keinen einzigen seiner Romane — *Catriona* ausgenommen, wozu der Stoff aber doch Jahre lang vorher in seinem Geist schlummerte — auf einen Zug ohne längere Unterbrechung ausgearbeitet! Ganz anders W. Scott, der meist erst den neuen Roman anfang, wenn der alte — oft nach wenigen Monaten — vollendet war, der sich aber durch eine breite, sichere Anlage vor Stevenson auszeichnet.

Unter Stevensons Novellen lassen sich manche finden, denen eine einheitliche, stetig fortschreitende Entwicklung nachzurühmen ist; ich nenne nur *The Pavilion on the Links*, eine Erzählung, die nach Conan Doyles Ausspruch (allerdings schon vom Jahre 1890) 'the high-water mark of his genius' bezeichnen soll, die jedenfalls, so unwahrscheinlich sie in manchen Punkten sein mag, sich durch klaren, zielbewussten Plan auszeichnet.

In *Treasure Island* bemerken wir bei der ausserordentlichen Lebhaftigkeit der Unterhaltung noch nicht so sehr die Klippen, an denen der Erzähler gewandt vorbeisteuert, um mit seiner Fabel nicht Schiffbruch zu leiden; der Fortgang der Handlung baut sich jedoch zu sehr auf die geradezu übermenschliche Gewandtheit und Kühnheit des Musterknaben Jim auf, der z. B. das dem Schurken John Silver gegebene Wort sogar in der äussersten Gefahr nicht bricht.

In anderen Romanen treten die Mängel in der Anlage deutlicher hervor. *Catriona*, das Stevenson selbst neben *Kidnapped* für seine beste Leistung hielt, zerfällt eigentlich in zwei mit einander nur lose verbundene, kürzere Erzählungen, von denen die erste den Appin Mord und die zweite die Bewerbung Davids um *Catriona* zum Gegenstand hat. *The Master of Ballantrae* enthält im zweiten Teil phantastische Episoden, die trotz Aufwendung aller schriftstellerischen Geschicklichkeit keineswegs organisch aus dem ersten Teil hervorwachsen, wozu freilich auch die Eile beitrug, zu der der Verfasser von seinem Verleger in New-York angespornt wurde. *The Wrecker* gar bildet eine Anzahl an sich recht spannender, gewandt erzählter, aber verschiedenartiger und so sehr in einander geschachtelter Novellen, dass sich der Leser am Schluss mit einiger Mühe aus dem Gewirr von Erzählern und Erzählungen herauswinden muss. *St. Yves* endlich, jener unvollendete Roman, dessen Schluss nach dem Plane Stevensons von Mr. Quiller-Couch ausgeführt wurde, war ursprünglich als Novelle gedacht, die Abenteuer des französischen Kriegsgefangenen nach seiner Flucht aus dem Schlosse von Edinburgh vermehrten sich aber dank der fruchtbaren Phantasie ihres Urhebers in so üppiger Weise, dass ähnlich wie beim *Black Arrow* das Interesse etwas erlahmt. Auch die das Ganze umschliessende Liebesgeschichte des kühnen Abenteurers und seiner ebenso

verständigen wie mutigen schottischen Braut hält die zahlreichen Episoden nur lose zusammen. Übrigens ist im Anfang die Darstellung des geistreichen, in der englischen Sprache so gewandten Franzosen wirklich glänzend, einzelne Episoden wie die von dem sich flüchtenden Obersten enthalten auch feine psychologische Züge, während die späteren, wie die Geschichte von dem verschlossenen Wagen und die Rettung im Luftballon immer unglaubwürdiger werden und stark ans Possenhafte grenzen, Charakter und Abenteuer des eitlen Marquis aber ziemlich an die Alan Brecks in *Kidnapped* erinnern.

So sehen wir, Stevenson ist ein ausserordentlich gewandter, durch lebhaftere Handlung und künstlerische Form uns fesselnder Erzähler novellenartiger Geschichten, allein er ist kein Meister in der Anlage und dem Aufbau seiner Romane.

Dazu kommt eine ganz merkwürdige Erscheinung bei Stevenson, die jedenfalls in manchen seiner Erzählungen die Klarheit des Plans beeinträchtigt hat, die im übrigen aber auch vielfach dem Inhalt etwas Geisterhaftes, Unheimliches oder Schattenhaftes gegeben hat, es ist dies das von ihm selbst berichtete traumhafte Ausspinnen vieler seiner Erzählungen.* Auch Paul Heyse sagt in seinen Erinnerungen, manche seiner Novellen seien ihm kristallklar im Traum erschienen, so dass er sie nur niederzuschreiben gehabt habe. Bei Stevenson ist die Tätigkeit seiner unsichtbaren Mitarbeiter, seiner „Heinzelmännchen“ insofern noch merkwürdiger, als sie oft eine begonnene Erzählung folgerichtig fortsetzten, oder ihm im Traum die brauchbare Fortsetzung eingaben, die er im wachen Zustand nicht gefunden hatte, und dass ihre Arbeit durch den Tag unterbrochen, selbst in den folgenden Nächten wieder aufgenommen wurde. Nur setzt er selbst an ihnen aus, dass ihnen das sittliche Gefühl meist ganz fehle, und dass sie auch gegen Verwendung des Übernatürlichen in ihren Geschichten keinerlei Vorurteil besitzen. Diese letztere Tatsache wird besonders durch das Beispiel von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* beleuchtet, dessen Inhalt Stevenson grossenteils seinen „kleinen Leutchen“ zu verdanken hatte. In einer Parabel wollte er 'that strong sense of man's double being' veranschaulichen, und nachdem er sich vergeblich nach einer Verkörperung dieses Gedankens umgesehen hatte, kam ihm die Verwandlungsszene, ja sogar der Hauptgedanke im Traume, wonach die anfangs freiwillige Verwandlung des Dr. Jekyll in den nur seine bösen, verbrecherischen Triebe verkörpernden Mr. Hyde allmählich eine unfreiwillige wird. Auch die von den Kritikern mit Recht häufig angefochtene Verwendung eines chemischen Pulvers zur Erzielung jener übernatürlichen Veränderung entstammt, wie Stevenson beichtet, jenen traumhaften Eingebungen. Und trotzdem sollte dieses Traumerzeugnis, *Dr. Jekyll*, nächst *Treasure Island* das Werk werden, das Stevensons Namen zuerst berühmt machte

* A Chapter on Dreams in *Across the Plains etc.*

und einem weiten Leserkreis zugänglich wurde. Doch überschätzen wir darum diese Parabel nicht! Bei allem Lob, das wir der meisterhaften Erzählungskunst des Verfassers auch hier zollen, und der wir nächst der Vorliebe der Engländer für sittlich-religiöse Fragen grossenteils jenen Erfolg zuschreiben, ist der philosophische Grundgedanke der Parabel doch schon sehr häufig dargestellt worden. Sie versinnbildlicht das Böse im Menschen als eine Macht, die vom Guten gesondert in ihm wirkt, die aber völlig von ihm Besitz ergreift, wenn er ihr auch nur vorübergehend Herrschaftsrechte eingeräumt hat. Die für diesen Gedanken gewählte Verkörperung aber, die Schöpfung von Stevensons 'Brownies', hat eine so wunderliche, abstossende Gestalt, dass sie kaum erhebend wirken kann. Gerade das Unmenschliche, Grausame, Unvermittelte und Phantastische an der Erzählung ist jenen traumhaften Einflüssen zuzuschreiben; und trotz Mr. Baidons gegenteiligen Versicherungen, glaube ich, wird die persönliche Nutzenanwendung keine sehr ausgiebige sein; jene uns fremden, abstossenden Bestandteile der Erzählung verhindern, dass wir unmittelbar von der Wahrheit der Allegorie ergriffen werden. Es ist eben nur eine düster-einseitige Darstellung des Bösen ohne ein Gegenstück, ein Schreckbild, eine „Vogelscheuche“, wie Mr. Baidon es bezeichnend nennt, und trotz einzelner geistreicher Züge kann sich diese Fabel z. B. mit den kindlich einfachen, aber zu Herzen gehenden Allegorien Bunyans an poetischer Schönheit nicht messen.

Doch wir wollen Stevensons geliebten „Heinzelmännchen“ nicht zu viel Böses nachsagen und ihnen wenigstens in einer Gattung seiner Geschichten die Daseinsberechtigung nicht absprechen, in den *New Arabian Nights*, wo sie, wie wir sicher annehmen können, sehr emsig an der Arbeit gewesen sind.

Da die Urteile über diese Erzählungen, besonders den 1. Band, der den Gesamttitel noch mehr rechtfertigt als *The Dynamiter*, ziemlich verschieden sind, gehen wir in diesem Zusammenhang etwas näher auf sie ein. Mr. Baidon, ja Stevenson selbst in seinen späteren Jahren, spricht sich nicht sehr begeistert über *The New Arabian Nights* aus, manche Kritiker sehen nur eine phantastische Spielerei in ihnen. Ein anderer, in "Blackwood" (Okt. 1901), stellt sie über alle anderen Erzählungen Stevensons, die er freilich nieder genug einschätzt; er behauptet, in ihnen liege allein die Stärke und das Verdienst Stevensons. Insofern freilich, als sie nur darauf Anspruch machen, phantastische, märchenhafte Erzählungen zu sein und der Verfasser deshalb nach Lust schwelgen darf in der kühnen Ausmalung der hier sicher häufigen, nächtlichen Eingebungen seiner Phantasie, insofern hat jene Kritik nicht ganz unrecht. Denn im Phantastischen äussert sich wenigstens eine starke Seite des Schriftstellers; und das, woraus ihm sonst vielfach ein Vorwurf gemacht werden kann, hat in dem engeren Rahmen dieser Nachahmungen von Tausend und Eine Nacht seine Berechtigung. Trotz-

dem würde das übermässig Phantastische, Schauerliche, besonders im *Suicide Club* und *The Rajah's Diamond*, im Leser den Gesamteindruck des Abstossenden, Widerlichen hervorrufen, besässen diese Erzählungen nicht einen anderen, eigenartigen Reiz. Tatsächlich wirkt z. B. die gruselige zweite Geschichte, *The Physician and the Saratoga Trunk*, an manchen Stellen wirklich abstossend, — in dem behaglichen Verweilen bei dem in einen Koffer eingepressten Leichnam liegt etwas Unge-sundes — dabei ist sie äusserst lose mit der ersten verknüpft und zeigt überall die tollen Sprünge einer zügellosen Phantasie. Bei Erzählungen wie *A Lodging for the Night* und besonders *Providence and the Guitar* befinden wir uns auf realerem Boden, Stevensons geschichtliche Studien über den Dichter und Einbrecher Villon dienen dem einen immer noch krassen Gemälde zur Grundlage, während die zweite Erzählung sogar auf einem persönlichen Erlebnis des Dichters beruht und nicht ganz in den Kranz dieser Erzählungen hineinpasst. Was aber auch den anderen Erzählungen einen besonderen Reiz verleiht, ist das moderne Gewand, das diesen dem alten Märchen entlehnten sagenhaften Prinzen, Räubern und Diamantdieben umgeworfen wird, die ihre Abenteuer mitten im heutigen London und Paris mit all ihren Verkehrsmitteln, toilettesüchtigen Welt-damen und Geheimpolizisten ungestört und erfolgreich ausführen.

In diesem Gegensatz liegt ein eigentümlicher Humor, der durch manche ironische Streiflichter in der Charakteristik der Personen noch erhöht wird. Man denke nur an den Young Man in *Holy Orders*, an den geprellten Mr. Challoner und die prozesssüchtige Mrs. Luxmore! Und dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, dass der Verfasser sich bei all den bewussten Unwahrscheinlichkeiten vielfach realistischer Darstellungsmittel bedient. Dies geschieht nicht nur durch eine genaue Ausführung und Darlegung der örtlichen Verhältnisse, auch die Menschen, so ausserordentlich und unmöglich sie im ganzen sind, werden durch Nebenumstände, durch Begründung ihrer Handlungen, durch einzelne treffende Züge veranschaulicht und belebt. Im *Dynamiter* ist auch die satirische Wirkung erreicht, die die Verfasser durch die Darstellung ihrer Anarchisten anstreben: die Dynamitverschwörer selbst machen sich unsterblich lächerlich ebenso dadurch, dass sie vor ihren Bomben und der Polizei eine wahre Höllenangst haben, wie durch den wahn-sinnigen Fanatismus, mit dem sie ihre unlogischen Theorien verfolgen. Schon diese praktische Tendenz, aber auch die ganze Einkleidung bringt diese Märchen der eigentlichen Novelle näher, lässt sie jedoch dadurch weniger eigenartig erscheinen als den ersten Band. Auch in den beiden Abenteuergeschichten der vielgewandten Miss Luxmore schwächt der Verfasser selbst die Wirkung ab, indem sich jene als die witzigen Erzeugnisse ihrer überreichen Phantasie herausstellen. Jedenfalls sind wir weit entfernt, jene von Edgar Poe beeinflussten Geschichten etwa auf gleiche Stufe mit den in *The Merry Men etc.*, gesammelten Novellen zu stellen. Immerhin ist ihnen, wenn man noch dazu die packend

lebhaft erzählung in Betracht zieht, eine gewisse literarische Bedeutung nicht abzuspochen, mögen sie auch zur höchsten Gattung der Prosadichtung nicht gerechnet werden.*

Als verwandt mit jenen Geschichten der *New Arabian Nights* mögen hier noch die in schottischem Mischdialekt geschriebenen Geistergeschichten Erwähnung finden, von denen eine, *Black Andie's Tale of Tod Lapraik*, in den Roman *Catriona* eingefügt ist, die andere, *Thrawn Janet*, in der Novellensammlung *The Merry Men etc.* sich befindet. Stevenson hatte von ihnen eine höhere Meinung als von den eben besprochenen, er sagt in *Vailima Letters*, er wäre ein Schriftsteller, auch wenn er nur diese beiden (ganz kurzen) Erzählungen geschrieben hätte; Henry James nennt *Thrawn Janet* ein Meisterwerk auf dreizehn Seiten. Und wenn auch diese Geschichten an sich dem nichtschottischen Leser wenig zu sagen scheinen, die meisterhafte, anschauliche Schilderung und die feine Wiedergabe volkstümlicher, abergläubischer Vorstellungen, gegründet auf Stevensons Beschäftigung mit der einschlägigen Literatur, verdienen dennoch volle Beachtung. Besonders was wir in *Thrawn Janet* zwischen den Zeilen lesen, die Entstehungsgeschichte der Geschichte, zeugt von des Verfassers Darstellungskunst und seinem psychologischen Scharfblick: wir sehen die ganze Geschichte hervorgehen aus den Eindrücken, die das einsame Pfarrhaus, der verschlossene Charakter der Janet, ihr durch einen Schlaganfall verzerrtes Äußere, und ihr erschütterndes Ende, sowie das durch herbe Erfahrungen verfinsterte Wesen des Pfarrherrn auf die wundersüchtigen Dorfbewohner hinterlassen haben.

* Eine sittliche Absicht lag beim *Suicide Club* und *The Rajah's Diamond* dem Verfasser jedenfalls fern; immerhin kann man im Abschluss der Erzählungen wie in der Charakterisierung einzelner Personen eine Verurteilung des Selbstmordclubs, eine Darstellung des Fluches der Gold- und Gewinnsucht finden. Wenn trotzdem ein nach einem Zeitungsbericht im Jahre 1883 von einem Journalisten in Bridgeport, Connecticut, begründeter Selbstmordclub durch Anregung des ein Jahr zuvor veröffentlichten *Suicide Club* entstanden sein sollte, so wäre dies ein merkwürdiger Beweis dafür, dass menschliche Verirrung sogar für solch phantastische Dichtergedanken eine Verkörperung findet, der Verfasser der Erzählung aber wäre natürlich von jeder Verantwortung dafür freizusprechen.



III. Der Romantiker — Realist.

Wenn der Dichter, wie in den *New Arabian Nights*, phantastische Werke schafft, so versetzt er uns, wenig bekümmert um die Wirklichkeit, in eine von seiner Phantasie erzeugte, von ihr mit seinen Gestalten belebte Welt. Der Romantiker dagegen schaut die Welt der Dinge und Menschen um sich her, allein nachdem er sie betrachtet, um aus ihr zu schöpfen, schliesst er die Augen und beleuchtet das Gesehene mit dem inneren Auge der Phantasie. Hinter den sichtbaren Dingen erblickt er unsichtbare Zusammenhänge voll bedeutsamen Reizes; über die Wirklichkeit breitet er seinen Zauberschleier, durch den hindurch das Schöne viel reizvoller, das Hässliche viel bedeutungsvoller erscheint. In dieser Art haben unsere deutschen Romantiker gearbeitet, in ähnlicher Weise finden wir dies auch bei Scotts und Stevensons Romanen. Letzterer, der Mann mit der grossen Kinderseele, der Verfasser von *A Child's Garden of Verses*, hatte schon seinem ganzen Wesen nach diese den Kindern in besonderem Masse zukommende Eigenschaft des Romantikers. Was er unter Romantik in seinen Erzählungen versteht, und in welchem Gegensatz er zu den einseitigen Realisten seiner Tage steht, hat Stevenson selbst in *A Gossip on Romance*, *A Humble Remonstrance* und in *Lantern Bearers* ausgesprochen. Den Realisten hält er vor, dass auch sie nicht im stande seien, die volle Wirklichkeit wiederzugeben, das Leben sei viel zu unbegrenzt und abgerissen, als dass es in der abgeschlossenen Form des Romans zwischen zwei Bücherdeckel eingezwängt werden könnte. Der Realist, meint er ferner, müsse sich fast ausschliesslich mit nüchternen Alltagsmenschen befassen, und zeichnen, was er vor sich sehe, und dies gebe dann ausserordentlich langweilige Bursche.

Was Stevenson als die wichtigste Seite der romantischen Erzählung erscheint, spricht er in einigen Stellen aus, die so bezeichnend für ihn und seine Auffassung sind, dass ich mir nicht versagen kann, sie im Wortlaut wiederzugeben:*

... "the great creative writer shows us the realisation and the apotheosis of the day-dreams of common men. His stories may be nourished with the realitis of life, but their true mark is to

* *A Gossip on Romance* in *Memories and Portraits*.

satisfy the nameless longings of the reader, and to obey the ideal laws of the day-dream. . . .

The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web; the characters fall from time to time into some attitude to each other and to nature, which stamps the story home like an illustration

This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the eye".

In *Lantern Bearers* ergänzt Stevenson seine romantische Auffassung in Beziehung auf die Charakterzeichnung, wenn er hervorhebt, wie der wahre Künstler tiefer als die von ihm gezeisselten Realisten in das Seelenleben selbst der Alltagsmenschen hinabschaue. Auch der Durchschnittsmensch trägt, wie er meint, einen verborgenen Schatz poetischer Gedanken, phantasievoller Pläne mit sich herum, und der dichterisch empfindende Schriftsteller muss ihn zu heben verstehen, jenen Schwung der Seele herausfühlen und in seinen Werken zum Ausdruck bringen. Dass Stevenson von dieser Auffassung bei der Gestaltung seiner Charaktere sich vielfach leiten liess, ja in manchen Fällen mit seiner Theorie zu weit ging und in dem Bestreben eigenartige, stark hervortretende Persönlichkeiten zu schaffen, die Grenze des Wahrscheinlichen und Natürlichen überschritt, dies werden wir an Einzelbeispielen in dem Kapitel über seine Charaktere nachweisen.

Das Wichtigste für den romantischen Erzähler ist es, jene packenden Bilder zu erfinden, die durch das Zusammenpassen und Zusammenstimmen von Charakteren, Gedanken und Handlung unter einander und mit der Umgebung und Örtlichkeit entstehen. Solche sich tief einprägenden Szenen mit ihren mächtigen Eindrücken darzustellen, meint Stevenson, sei das Höchste und Schwerste und verleihe dem Roman erst seinen epischen Wert; und er zeigt damit klar, dass ihm die Darstellung der Wirklichkeit und Lebenswahrheit jedenfalls von untergeordneter Bedeutung ist. Ganze Romane können bei einheitlicher Durchführung des Plans und Vereinigung des Interesses solch ein mächtiges Gesamtbild geben, in dem Charaktere, Handlung und Örtlichkeit wie aus einem Guss sind, zu einem starken Gesamteindruck sich verdichten. V. Hugo's *Notre Dame*, C. F. Meyer's *Jürg Jenatsch*, von Dickens Romanen am meisten *The Old Curiosity Shop* sind von solch romantischer Gesamtwirkung. In Stevensons eigenen Romanen begegnen wir, abgesehen etwa von *Treasure Island*, dieser Art von Romantik nicht; er bietet uns letztere dagegen mit grossem Erfolg in episodenhaften Einzelbildern und Einzelhandlungen; — das liebevolle Verweilen bei denselben ist vielleicht mit ein Grund, warum, wie schon ausgeführt wurde, die Durchführung des Planes und die Gesamtwirkung ihm in den Romanen meistens misslingt.

In den längeren wie in den kürzeren Erzählungen strebt Stevenson oft bis auf die Wahl der Worte hinaus nach solcher Bedeutsamkeit,

nach 'romantic incidents,' indem er unter Ausscheidung alles Überflüssigen, Langweilenden und durch phantasievolle Anordnung des Stoffs solche Höhepunkte schafft. Bei dem kriegesischen, abenteuerlichen Charakter vieler seiner Erzählungen finden wir darin zahlreiche Beispiele der Romantik der Tat. Das Schauerlich-Romantische ist besonders in den *New Arabian Nights* und den Südseegesichten vertreten. Man denke z. B. an Villon, wie er in der eiskalten Winternacht auf den erstarrten Leichnam einer armen Frau unter einem Torweg stösst und ihr die paar Münzen Kleingeld, die sie im Strumpfe versteckt gehalten, abnimmt unter bitterem Lächeln darüber, dass die Arme sich mit diesem Rest ihrer Habe nicht erst noch einen Genuss verschafft habe. Charakter, Handlung und Örtlichkeit — alle herb und grimmig wie die Winternacht! Oder was macht *The Pavilion on the Links* so unheimlich ergreifend? Die öde, herbstliche Sandküste mit dem einsamen, verschlossenen Hause und verborgen schimmerndem Lichte, der jähzornige Sonderling Northmour mit seiner geheimnisvollen, lichtscheuen Gesellschaft, das blitzartige Auftauchen der Italiener, der unheimliche Wettkampf um die Braut, alles dies passt und wirkt zusammen. Und dieser Wirkung opfert der Romantiker hier ohne Bedenken etwas von der Wahrscheinlichkeit, denn Northmour's Charakter hat, so sehr er zur Romantik der Geschichte beiträgt, für mich entschieden etwas Unglaubliches.

In *Treasure Island* ist das Schauerlich-Romantische natürlich stark vertreten; ich erinnere an Jim's spannenden Kampf mit Mr. Hands auf dem Mast, an das Suchen des Schatzes und den Schrecken, den die vermeintliche Stimme des toten Flint verbreitet. In *Kidnapped* prägt sich uns u. a. tief ein der Kampf Alan Brecks und Davids an Bord des Covenant, und die schaurige Einsamkeit des letzteren auf der Insel Earraid; schon häufig ist auch die meisterhafte, nächtliche Duellscene im *Master* in diesem Sinne rühmend erwähnt worden. Aus den Südseegesichten liessen sich solche Beispiele nach Belieben vermehren.

Unter den verschiedenen Schattierungen von Romantik, welche Stevensons Werke aufweisen, ist besonders diejenige, welche ich malerisch-romantisch nennen möchte, sehr häufig, und bei seinem feinen Naturgefühl hat er darin besonders Erfolg. Wir finden sie schon in seinen Reisebüchern, bei denen der Erzähler selbst oder auch die Menschen, die er schildert, in romantischer Beziehung zur Landschaft dargestellt werden; wie schön ist z. B. jenes Kapitel: *A Night among the Pines in Travels with a Donkey!*

In *Kidnapped* sind fast alle die verschiedenen Episoden der Flucht durch die Hochlandsheide in diese Romantik getaucht. Die prächtige Schilderung der Waldflucht der Seraphina in *Prince Otto* ist ein anderes hervorragendes Beispiel dafür. Aus *Ebb-Tide* prägt sich uns tief ein jenes anschauliche Bild der verlassenen Laguneninsel, bei deren feierlich schönem Anblick jene vorher noch so lärmenden drei Abenteurer völlig verstummen. Und dann der, ausgestorbene Weiler mit seinen

wenigen Bewohnern und dem finsternen Attwater! Oder wie begleiten die stillen, lieblichen Landschaftsbilder den zögernden Will auf seinen einsamen Wegen, bis ihn schliesslich sein letzter Gast mit sich talabwärts führt!

“He rather stinted himself the pleasure of seeing her (Marjory); and he would often walk half-way over to the parsonage, and then back again, as if to whet his appetite. Indeed there was one corner of the road, whence he could see the church-spire wedged into a crevice of the valley between sloping firwoods with a triangular snatch of plain by way of background, which he greatly affected as a place to sit and moralise in before returning homewards; and the peasants got so much into the habit of finding him there in the twilight that they gave it the name of ‘Will o’ the Mill’s Corner.’”*

Auch komisch-romantische Einzelbilder versteht Stevenson da und dort hübsch zu malen. Im *Prince Otto*, dessen unfürstliche Schwäche leicht dazu Anlass gibt, ist ein solches sein Zusammentreffen mit dem angetrunkenen Müller, seine nächtliche Zusammenkunft mit der Gräfin von Rosen, seine Fahrt als Gefangener mit Oberst Gordon. In *The Treasure of Franchard* ist sehr charakteristisch jene Verlegenheitsszene der Madame nach dem Einsturze des Hauses, ebenso die unerwartete Rückgabe des durch den treuen Jean Marie entwendeten Schatzes.

Die Gefühlsromantik, die sich bei anderen, besonders lyrischen Romantikern meist einer besonders innigen Pflege zu erfreuen gehabt hat, ist in Stevensons Werken verhältnismässig wenig vertreten. Da das Pathos als eine wichtige Seite des menschlichen Seins auch künstlerische Verwertung verdient, so dürfte es in der Tat bei Stevenson einen breiteren Raum einnehmen. Nicht als ob er es persönlich nicht besessen hätte, er fühlte warm und stark; allerdings hinderte ihn eine natürliche Scheu und Zurückhaltung oft solchen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. In der Literatur hielt er das Erzeugen gefühlvoller Stimmung zudem für etwas zu Hergebrachtes und Billiges, als dass er gern und reichlich davon Gebrauch machte. In *Inland Voyage* sagt er verächtlich: “But we are all for tootling on the sentimental flute in literature;” und in *Across the Plains*: “Pathos must be relieved by dignity of treatment. If you wallow naked in the pathetic, like the author of ‘Home, sweet Home,’ you make your hearers weep in an unmanly fashion.” Abgesehen davon, dass die ausgiebigste Quelle des Pathetischen, das Verhältnis zwischen Mann und Frau, ihm in der Literatur zu sehr ausgebeutet zu sein schien, wagte er sich bis in seine späteren Jahre nicht gerne an diesen Gegenstand, trotz einiger erfolgreicher Ausnahmen fühlte er sich vor *Catriona* wohl auch der Darstellung von Frauencharakteren nicht ganz gewachsen. Erst das Alter, schreibt er in *Vailima Letters*, habe ihm allmählich die Furcht vor dem Unterrocke genommen.

* *Will o’ the Mill* in *The Merry Men etc.*

Immerhin finden wir auch schon in einzelnen früheren Erzählungen gelungene Beispiele dieser Art von Romantik. Wie innig und eindrucksvoll ist z. B. das Bildchen in *Providence and the Guitar*, auf dem wir die mit den künstlerischen Schwächen ihres Mannes so nachsichtige Elvira an seine Schultern gelehnt einschlummern sehen, nachdem das verkannte Künstlerpaar genötigt ist, auf einer Bank im Freien zu übernachten. Hier gelingt es Stevenson prächtig, das Pathetische mit feinem Humor gewürzt, taktvoll und doch anziehend zu handhaben und so ein wirklich anmutiges Idyll zu schaffen. Auch *Olalla* mit seinem tragischen Pathos halte ich für eine der besten und eindrucksvollsten Novellen Stevensons. Er zeigt hier, dass, wenn er jene eben erwähnte Scheu überwindet, er über mächtige Töne verfügt. Zwar meint er selbst über diese erschütternde Liebesgeschichte: "it somehow sounds false," ohne dass er jedoch den Grund dafür fände. Vielleicht empfindet er dabei unbewusst das infolge seiner Traumarbeit Unheimliche und Unvermittelte im Charakter und im Handeln der halb verrückten Mutter; vielleicht auch das, was Baildon als untragisch tadelt, dass nämlich der Geliebte der Heldin nicht mit ihr untergeht. Trotz alledem — ihre von inniger Glut beseelte Schönheit, ihr hoher Charakter, die ernste Umgebung, das düstere Hineingreifen des Vererbungsgesetzes schafft Bilder von ergreifender Kraft und tragischer Schönheit; ich erinnere nur an das erste Zusammentreffen der beiden Liebenden und an die erhabene Schluss-Szene, wo Olalla ihrem Geliebten endgiltigen Verzicht auferlegt.

In *Catriona* enthalten einzelne Szenen wie der nächtliche Gang der beiden Liebenden nach dem Haag oder der innere Kampf Davids gegen Aeusserungen seiner Liebe eindrucksvolles Pathos, aber öfters vermischen wir etwas mehr Wärme bei einzelnen Auftritten dieses Liebesabenteuers. In *Beach of Falesá*, wo Stevenson überhaupt etwas realistischer schildert, ist besonders meisterhaft die Szene, wo die Eingeborene Uma ihrem Manne gesteht, dass sie in Verruf ist und Wiltshire dann durch seine Liebesbeteuerungen die Gekränkte zum Bleiben veranlasst.

Die Gefahr, dass der Romantiker die Forderung der Lebenswahrheit in seinem Suchen nach eindrucksvollen Situationen etwas missachtet, ist nicht gering, wenn auch Stevenson die Möglichkeit hervorhebt, dass seine Erzählungen zugleich von den Wirklichkeiten des Lebens durchdrungen seien. Wo eben jene romantischen Situationen und Charaktere den Künstler vorwiegend beschäftigen, wird jene Forderung leicht zu etwas Nebensächlichem. So wimmelt es z. B. in *Prince Otto* von Unwahrscheinlichkeiten, die vielfach der zu romantischen Auffassung vom Charakter des Helden oder gesuchten romantischen Einzelbildern entspringen. *Treasure Island* und *Kidnapped*, die ursprünglich ja beide als Jugendromane gedacht waren, enthalten, ersteres schon

seinem Stoff nach, letzteres besonders in den Beziehungen Davids zu seinem geizigen Onkel gewisse Unwahrscheinlichkeiten. Im *Black Arrow*, der wie die eben genannten Romane zuerst in "Young Folks" erschien, häufen sich die ausserordentlich spannenden, lebensgefährlichen Abenteuer des jungen Helden und die immer neuen, fast wunderbaren Errettungen so übermässig, dass man schliesslich aufhört, daran zu glauben. Dem *Master* schaden, abgesehen von der Düsterteit des Gemäldes und dem schattenhaften Charakter der Mrs. Henry, die unwahrscheinlich phantastischen Kapitel im 2. Teil.

Aber wie wir schon in den *Arabian Nights* Realismus in der Einzelausführung entdeckten, so bediente sich Stevenson im Verlauf seiner schriftstellerischen Laufbahn immer mehr realistischer Mittel und ist immer mehr darauf bedacht, realistische Bilder zu zeichnen. So vermeidet er es schon im *Master*, im einzelnen sich gegen die geschichtliche Wahrheit zu verfehlen, indem er sich z. B. angelegentlich nach dem Namen des Gouverneurs von New-York im Jahre 1764 erkundigt. Vor der Ausführung von *Catriona* studiert er nicht nur gründlich den Prozess über den Appin Mord, er beschäftigt sich auch sehr mit der Frage, ob die Verlegung jenes Prozesses in das Land der Campbells juristisch möglich wäre. Im *Wrecker* beruhen manche Schilderungen aus San Francisco und Paris auf persönlicher Anschauung Stevensons oder seines Stiefsohnes, Mr. Osborne; einzelne Charaktere wie Tommy Haddon und Nares hat er aus dem wirklichen Leben geschöpft, und sie sind (mit Beihilfe Mr. Osborne's) nach Stevensons eigener Angabe getreulich porträtiert worden, ein Verfahren, dem wir in seinen früheren Erzählungen nicht begegnen. Dasselbe wird auch über den Missionar, Mr. Tarleton, in *Beach of Falesá* berichtet. In *Vailima Letters* steht über diese Erzählung zu lesen: "it is the first realistic South Sea story, I mean with real South Sea characters and details of life". Und in der Tat sind nicht nur die beiden Hauptcharaktere, der rohe, durch die Liebe etwas gebändigte Wiltshire und die kindliche, liebenswürdige Uma zwei lebensvolle, wahre Gestalten, auch die Sitten- und Landschaftsbilder machen den Eindruck, aus dem Leben der Südsee-Inseln und ihrer Bewohner geschöpft zu sein. Ein Kenner der Südsee, Lord Pembroke, der hierüber zu reden vor allem berechtigt ist, fällt über den *Wrecker* ein ähnliches Urteil, wenn er sagt: "It has the indefinite smack of reality, of real knowledge of what men and ships do in that wild and beautiful world beyond the American continent."

Es ist natürlich, dass je mehr der Realist in diesen späteren Werken in den Vordergrund tritt, auch die Sprache sachgemässer, nüchterner wird, so dass Stevenson selbst darüber mit Beziehung auf *Ebb-Tide* schreibt: "I can work in that constipated, mosaic manner."* Kann man seinem David Balfour noch vorwerfen, dass die Sprache des jugendlichen Helden vielfach zu hoch gegriffen ist, dass z. B. die derbe

* *Vailima Letters*, p. 222.

Mrs. Ogilvy in geistreicher Weise von 'redeeming vices' redet, so zeigen schon die ersten knappen, gedrängten Sätze in *Beach of Falesá*, dass Stevenson hier gleichfalls nach der neuen Art mehr realistisch arbeitet und noch mehr als früher die sprachliche Form dem Inhalt und Charakter der redenden Personen anpasst. Diese Annäherung an den Realismus hat ihren Höhepunkt in dem letzten, leider unvollendeten Roman, *Weir of Hermiston*, erreicht. Dies dürfte am deutlichsten zu veranschaulichen sein, wenn wir eine bekannte Stelle aus *Prince Otto* der in ihrer Art gleich meisterhaften Schilderung des abendlichen Stilleins zwischen Weir und der jüngeren Kirstie gegenüberstellen:

"The glory of the great night laid hold upon her; her eyes shone with stars; she dipped her sight into the coolness and brightness of the sky, as she might have dipped her wrist into a spring; and her heart, at that ethereal shock, began to move more soberly. The sun that sails overhead, ploughing into gold the fields of daylight azure and uttering the signal to man's myriads, has no word apart for man the individual; and the moon, like a violin, only praises and laments our private destiny. The stars alone, cheerful whisperers, confer quietly with each of us like friends; they give ear to our sorrows smilingly, like wise old men, rich in tolerance. . . . There sat the Princess, beautifully looking upon beauty, in council with these glad advisers. Bright like pictures, clear like a voice in the porches of her ear, memory re-enacted the tumult of the evening."* . . . —

"It was late in the afternoon when Archie drew near by the hill path to the Praying weaver's stone. The Hags were in shadow. But still, through the gate of the slap, the sun shot a last arrow, which sped far and straight across the surface of the moss, here and there touching and shining on a tussock and lighted at length on the gravestone and the small figure awaiting him there. . . . His first sight of her was thus excruciatingly sad, like a glimpse of a world from which all light, comfort, and society were on the point of vanishing. And the next moment when she had turned her face to him and the quick smile had enlightened it, the whole face of nature smiled upon him in her smile of welcome. Archie's slow pace was quickened; his legs hastened to her though his heart was hanging back. The girl, upon her side, drew herself together slowly and stood up, expectant; she was all languor, her face was gone white; her arms ached for him, her soul was on tip-toes. But he deceived her, pausing a few steps away, not less white than herself, and holding up his hand with a gesture of denial.

* *Prince Otto*, p. 192.

'No Christina, not to-day,' he said. 'To-day, I have to talk to you seriously. Sit ye down, please, there where you were. Please!' he repeated.

The revulsion of feeling in Christina's heart was violent. To have longed and waited these weary hours for him, rehearsing her endearments — to have seen him at last come — to have been ready there, breathless wholly passive, his to do with what he would — and suddenly to have found herself confronted with a grey-faced, harsh schoolmaster — it was too rude a shock.**

Wie in der Sprache, so hat auch im Stoff Stevenson die Wirklichkeiten des Lebens in diesem seinem letzten Werk am kühnsten angefasst. In der jüngeren Kirstie zeigt er, dass auch alltägliche Charaktere, wenn sie mit voller Treue und Wahrheit gezeichnet sind, das künstlerische Interesse befriedigen — mit welcher glänzenden Darstellungskunst führt er uns das leichtfüßige Ding in jenem Kapitel "Christina's Psalm-Book" vor Augen! Es gilt gerade für seine letzte Periode, was Stevenson, der sich meist selbst so treffend beurteilte, in derselben von sich schrieb: "With all my love of romance I am a realist and a prosaist, and a most fanatical lover of plain physical sensation plainly and expressly rendered."**

Weir of Hermiston besitzt neben den oben erwähnten Vorzügen noch andere, die wir hier im Zusammenhang anführen wollen. Nicht nur eine der mächtigsten Leidenschaften im Menschenleben, das Liebesverhältnis zwischen den beiden Geschlechtern, das er früher jedenfalls als Hauptgegenstand vermieden hatte, ist hier mit besonders sicherer Hand und feinem Pathos gezeichnet, Stevenson stellt sich hier noch schwierigere Aufgaben. Wohl fehlt es seinen meisten Erzählungen nicht an dramatischem Interesse, soweit wir dasselbe in der Darstellung der Charaktere befriedigen wollen. Sittlich-psychologische Probleme allgemeinerer Art sind dagegen in seinen Werken kaum zu finden. An das tatsächliche Vorhandensein eines solchen im *Master*, an eine Art bewusster oder unbewusster Verkörperung des Pessimismus, wie schon behauptet wurde, kann ich nicht glauben, mag auch der Eindringlichkeit des Schrecklichen, mag Furcht und Mitleid uns mächtig ergreifen, ein Bild des Lebens werden wir in diesem einseitig-düsteren Gemälde nicht finden. In *Catriona*, wo die schwierige Frage des Zusammenlebens der beiden Liebenden mit der Aussprache Davids den Höhepunkt erreicht hat, wird dieselbe durch das plötzliche Eintreffen des Vaters nur äusserlich gelöst. Nicht so in *Weir of Hermiston*. Hier ist besonders fein und wohl gelungen — und Balzac hat wohl als Vorbild gedient — die Darstellung der unverheirateten Frau von mittlerem Alter, deren Liebeswünsche sich nicht erfüllten. Diese tiefgründende Aufgabe hat sich Stevenson in der Zeichnung der älteren Kirstie ge-

* *Weir of Hermiston*.

** *Vailima Letters*, p. 174.

stellt, deren geheimes Sehnen und Lieben in ihrer so eigenartig hingebenden und wiederum schroffen Weise zum Ausdruck kommt. Und noch ein weiteres, schwieriges Problem, das durch die Entzweiung zwischen Vater und Sohn und durch des ersteren Streit zwischen Vaterliebe und Berufspflicht entsteht, sollte in diesem Roman gelöst werden und wird mit kraftvoller Hand angefasst. Ob das Werk auch einen durchweg befriedigenden Schluss gefunden hätte, ist freilich nach dem, was uns über des Meisters Plan bekannt geworden ist, einigermaßen zu bezweifeln; aber schon das, was er uns hinterlassen hat, berechtigt uns, *Weir of Hermiston* als seine bedeutendste Leistung zu betrachten.



IV. Charakterzeichnung.

Wenn Dickens im allgemeinen seine Gestalten aus den unteren Klassen des Bürgerstandes schöpfte, während Thackerays Charaktere den höheren Schichten der Gesellschaft entnommen sind, so müssen wir, wollen wir Stevenson in ähnlicher Weise ein eigenes Gebiet zuweisen, als das seinige das der Abenteurer und Schurken bezeichnen. Dieses Gebiet ist bei ihm so reichhaltig und dabei vielseitig, dass diese Lieblingsgestalten Stevensons wohl zu einer Klasse zusammengefasst und der Gesellschaft von Dickens' und Thackerays Charakteren an die Seite gestellt werden können. Während freilich die einen jener Schurken und Abenteurer so viel vom wirklichen Leben angenommen haben, dass man sie als Gestalten aus Fleisch und Blut, als Leute erkennt, deren Gesellschaft man in Wirklichkeit vorsichtig meiden würde, sind andere noch nach altem Muster oder in so allgemeinen Umrissen gezeichnet, dass sie sich nicht besonders abheben, wieder andere dagegen erheben sich zu so gewaltigen, fast übermenschlichen Dimensionen, dass sie uns zum mindesten achtungsvolle Furcht abgewinnen.

Zu diesen letzteren gehören z. B. John Silver in *Treasure Island* und der Master of Ballantrae; es sind wirklich bedeutende, geistreiche Schöpfungen Stevensons, denen wir trotz des Übermasses, das sie enthalten, den Zoll der Bewunderung nicht versagen können. Besonders John Silver, der um Haupteslänge über die anderen Charaktere der Erzählung emporragt und allein schon den Knabenroman auch für den gereiften Leser zu einem künstlerischen Genusse macht, John Silver, der vielgewandte Schurke mit der Krücke, ist von Stevenson so kunstvoll ersonnen und mit so bezeichnenden Zügen ausgemalt, dass der Bursche gewaltig vor uns steht, ohne dass wir uns mehr fragen, ob eine solche Persönlichkeit in Fleisch und Blut wohl zu finden wäre. Dabei ist, wie Mr. Cornford treffend andeutet, dieser mächtige Charakter doch der Geschichte insofern angepasst, als seine bedeutenden Eigenschaften, die Fähigkeit, die Menschen zu beherrschen und zu überlisten, im Zusammenhang mit der Entwicklung der Geschichte hervortreten; nachher aber, wie er seine Rolle ausgespielt hat, treten bei dem gebändigten Löwen auch nur noch die Schmiegsamkeit und das kriecherische Wesen der Katzenart zu Tage. Was wir im Leben nur verabscheuen

würden, lernen wir hier im Dichtwerk schätzen, da der Künstler mit feinem Takt durch kluge Weglassung des zu Abstossenden seinen Schurken etwas idealisiert, und wir so seine Kunst selbst darin bewundern müssen.

Der 'Master' von Ballantrae ist ein Mephistopheles schlimmster Sorte, eine Gestalt schwarz in Schwarz gemalt. Dass es Stevenson versteht, das Interesse des Lesers für dieses düsterste Erzeugnis seiner Phantasie, diesen Mr. Hyde des Romans, lebhaft zu erhalten, dass der Leser, statt angewidert das Buch zu schliessen, selbst unter dem freilich bedrückenden Einfluss dieses bösen Genius bis zum Schlusse gebannt wird, dies zeugt jedenfalls von der grossen Gestaltungskraft und Gewandtheit des Schriftstellers. Jenem Zweck müssen die vielseitigen Gaben und Fertigkeiten des Master dienen, die Anpassungsfähigkeit und Verstellungskunst, mit der er auch zarteren Gefühlen zugänglich scheint, das machtvolle Herrschergefühl, zu dem sich sein massloser Ehrgeiz berechtigt glaubt, und seine Eitelkeit, der der Schreckliche schmeichelt, wenn er den Grossmütigen gegenüber Mackellar spielt. Dies täuscht dann diesen seinen Reisegegnossen und vorübergehend auch den Leser, wie denn der Bösewicht von sich selbst sagen kann: "I never yet failed to charm a person when I wanted." Im letzten Teil lässt dann Stevenson sehr gewandt die Schlechtigkeit der Hauptperson nicht mehr so sehr hervortreten, sondern bringt mehr den unglücklichen, bedauernswerten Mr. Henry ins Unrecht. Und wie der Schurke allmählich seinem verdienten Schicksal entgegengeht, da versteht er es doch noch, uns durch seinen Mut einen gewissen Schauer einzufliessen — Schrecken erzeugt sein Auftreten bis zum Schluss, wenn auch das Mitleid gegenüber dem Helden dieser Tragödie keine Stätte findet.

Alan Breck in *Kidnapped*, der am geistreichsten erfundene Abenteuerer Stevensons, verdient hier auch noch besonderer Erwähnung. Der überaus eitle, vor Familienstolz fast platzende und doch auch gutmütige Jakobite, der unter der grössten Lebensgefahr für den geflüchteten Häuptling seines Clans auch nach 1745 noch Steuern sammelt und dabei ebensoviel Gewandtheit wie Kühnheit zeigt, ist gleichfalls mit starken Pinselstrichen gezeichnet, seine Eigenschaften sind uns in manchen Fällen sogar mit Übertreibung vorgeführt; denn um plastische Gestalten zu schaffen, scheut Stevenson auch in vielen seiner besten Charaktere nicht vor greller Beleuchtung zurück. So lässt es sich der eitle Alan nicht nehmen, selbst bei der Flucht durch die Heide stets seine schmucke Tracht zu tragen, die ihn den Feinden sofort erkenntlich macht. Er ist ein kühner Raufbold, der mit übersprudelnder Kampfeslust den Tod selbst herausfordert, aber wenn der Stachel seiner Ruhmbegierde und Eitelkeit fehlt, wenn ihm etwa droht, in den Wogen des Meeres umzukommen, zeigt der kleine Mann die grösste Furcht vor dem Tode.

Gross ist die Zahl der Stevensonischen Verbrecher und Abenteuerer, gross auch die Verschiedenheit zwischen den ersten und letzten, die er geschaffen. Der Präsident des Selbstmord-Clubs, Dr. Noel, General Vandeleur und Mr. Rolles haben noch etwas Hergebrachtes und Schattenhaftes, während schon Villon auf Grund der geschichtlichen Studien des Verfassers schärfer ausgeprägt ist. Auch die Gestalt des alten, reumütigen und doch nicht gebesserten Mr. Huddleston im *Pavilion on the Links* ist mit kurzen, aber ausdrucksvollen Strichen gezeichnet. In *Treasure Island* tritt ausser Silver vor allem noch der blinde Pew mit dem fürchterlichen Klopfen seines Stockes etwas hervor. Im *Black Arrow* ist zwar Sir Daniel ein abgefeimter Bösewicht und sein Beichtvater Sir Oliver nicht viel besser; allein die mittelalterliche Romantik bietet uns, wie bei Scott, keine stark individualisierten Gestalten. Kühne Rauflust, etwas Galanterie gegen Damen, gewissenlose Selbstsucht mit einigen Verbeugungen vor den Geboten der Kirche sind Charakterzüge, die bei jenen mittelalterlichen Romangestalten immer wiederkehren. Ein Zug feiner Beobachtung und Lebenswahrheit liegt jedoch in jener Episode, wo einer der Geächteten, Lawless, der frühere Mönch, spätere Matrose und berufsmässige Dieb sich aus seiner Höhle in den Wald zurückzieht, während sein Freund Dick wertvolle Papiere versteckt, denn wenn er einmal in Not wäre, meint er, würde er sie stehlen, so sehr er Dick sonst liebe und bewundere.

Gehen wir nun aber weiter zu den Südseegeschichten, die die meisten Diebe, Betrüger, Trunkenbolde und andere Verbrecher enthalten, so finden wir, dass viele von ihnen an Naturwahrheit und individuellem Gepräge gewonnen haben; es zeigt sich auch hier die schon früher erwähnte Weiterentwicklung Stevensons zum Realisten. Case (in *The Beach of Falesá*) und Huish (in *The Ebb-Tide*) sind die grässlichsten von ihnen; der erstere ist durchweg abstossend, während dem letzteren, jenem durch und durch verkommenen Londoner Buchhalter, der schliesslich seinen Gegner durch Vitriol unschädlich machen will, wenigstens noch persönlicher Mut zugeschrieben wird; denn auch hier sucht der Schriftsteller seinen wohl richtigen, häufig aber etwas schablonenhaft angewandten Grundsatz zur Anwendung zu bringen: "There is no one but has some virtue". Jene beiden Schurken, wie auch der durch seine Liebe zu Uma sittlich sich etwas aufraffende Wiltshire sind Leute aus Fleisch und Blut, bei deren Schilderung man sieht, mit welcher scharfer Beobachtungsgabe Stevenson gelernt hat, in die tiefsten Abgründe des Lasters hinabzuschauen.

Die beiden anderen Mitschuldigen von Huish in *The Ebb-Tide* sind gleichfalls interessante Charaktere. Obwohl der völlige Gesinnungswechsel des hie und da sentimental angehauchten Kapitän Davis bei seinem Rest von religiösem Empfinden nicht undenkbar ist, so klingt doch der Schluss, wo der plötzlich fromm gewordene Verbrecher sich zum Bleiben auf der Insel entschliesst, etwas zu melodramatisch. Herrick, sein Genosse mit akademischer Bildung, scheint mir als feine psycho-

logische Studie noch besser gelungen zu sein. Er ist das Bild eines sittlich und äusserlich immer mehr verkommenen Schwächlings, der aber vermöge seiner höheren Begabung und Bildung beim Anblick der Scheusslichkeiten seiner Begleiter doch noch zu einem gewissen, passiven Ehrgefühl, zur Schande und Selbstverachtung fähig ist, und wie er den Mut nicht findet, seinem elenden, nichtswürdigen Zustand durch Er-säufen ein Ende zu machen, sich wenigstens der besseren Seite, Attwater, zuwendet. Besonders die meisterhafte Schilderung der Seelenvorgänge bei Herricks Selbstmordversuch macht den Eindruck tief empfundener psychologischer Wahrheit. Auch der *Wrecker* enthält unter seinen zahlreichen Charakteren manche, die nach dem Leben gezeichnet sind, so den alten emporgekommenen Maurermeister Dodds Grossvater, Tommy Haddon, und Nares; auch Jim Pinkerton, der nachher noch erwähnt werden soll, ist trotz seiner Eigenart eine lebensvolle Figur.

Wenn wir von den bei Stevenson an Zahl so überwiegenden Abenteurern und Schurken den Blick abwenden, fallen uns unter den anderen realistisch gezeichneten Charakterköpfen besonders zwei Richter auf. Der Lord Advocate Prestongrange tritt uns entgegen mit hochrotem Antlitz, glänzenden und wässrigen Augen; doch er ist ein starker Mann und kann auch etwas über den Durst ertragen, ohne dabei die Interessen des Staats zu verraten. Seine Politik und Rechtspflege ist die eines gewalttätigen, klugen, aber persönlich wohlwollenden Mannes, der sich der Bedeutung seiner hohen Stellung wohl bewusst ist, aber auch die kleinen und geheimen Mittel nicht verschmäht, wenn es gilt, sein Ziel zu erreichen. Sein Kollege in *Weir of Hermiston*, der sogenannte 'Hanging Judge', Mr. Weir, ist ein weitaus schrofferer Charakter, gewaltig, unbeugsam, rücksichtslos und sarkastisch, ein Jurist von überlegenem Geiste, der ganz in seinem Berufe aufgeht und seine Verbrecher mit Hochgenuss dem Henker ausliefert, der nach reichlich genossenem Wein den Plebejer in nur noch derberem Humor hervorkehrt, der selbst seinem Sohne gegenüber nichts anderes als strenge Gerechtigkeit zu üben versteht. Stevenson lässt diesen Mann, dem als Vorbild der historische Oberrichter Braxfield diente, ausserordentlich wahr, klar und wirkungsvoll vor uns treten; er selbst fühlte dies und äusserte in einem Brief, es sei bis jetzt weitaus sein bester Charakter.

Der Romantiker Stevenson hat jedoch manchmal den Romanschreiber vergewaltigt, wenn er weniger lebenswahre, individuell ausgeprägte Charaktere als eindrucksvolle Situationen zu schaffen bemüht war. Northmour haben wir schon früher als ein solches der Romantik gebrachtes Opfer angedeutet. Die öde Küstenlandschaft, das geheimnisvolle Treiben des Bankiers Huddleston erfordert, um die romantische Situation zu vervollständigen, jenen unheimlichen Mithelfer, und so wird er von Stevenson zu dem unberechenbar jähzornigen 'gentleman' gestempelt, in dem Ritterlichkeit und Gemeinheit, mit den absonderlichsten Grillen gepaart, neben einander hergehen. Auch der Onkel in

The Merry Men ist mehr ein Produkt der romantischen Situation, als ein mit eigenem Leben begabtes Wesen.

Es ist schon öfters ausgesprochen worden, dass Stevensons Charaktere alle etwas Eigentümliches, oft Sonderbares an sich haben. Seine romantische Auffassung vom Menschencharakter selbst hat dazu vielfach beigetragen. Denn in dem Streben, in jedem womöglich eine besondere Anziehungskraft, jenen in *Lantern Bearers* geschilderten Grundgehalt idealer Anschauungen und besserer Eigenschaften zu entdecken, verleiht er vielen seiner Geschöpfe Eigenschaften, die durch ihren schroffen Gegensatz die Charaktere wohl sehr scharf abheben, deren Vereinigung aber entweder nicht genügend begründet oder jedenfalls so selten im Leben anzutreffen ist, dass wir die Träger solcher Eigenschaften zum mindesten als Ausnahmen betrachten müssen, häufig aber auch den Eindruck des Unnatürlichen, Erzwungenen bekommen.

So finden wir bei Stevensons Gestalten sehr häufig eine Vereinigung von äusserer Achtbarkeit, eingebildeter Rechtschaffenheit oder strenger Kirchlichkeit mit allen möglichen unerlaubten oder verbrecherischen Handlungen, wie Betrug, Schleichhandel, ja Mord und Totschlag. Und diese so häufige, merkwürdige Paarung heterogener Eigenschaften beruht meistens nicht auf bewusster Heuchelei, sondern auf sittlicher Selbsttäuschung. Bei Jim Pinkerton im *Wrecker* ist dies in ganz eigentümlicher Weise durchgeführt. Er ist nicht viel besser als ein gemeiner Betrüger und müsste sich bei seinen früheren idealen Bestrebungen voll und ganz bewusst sein, dass er nicht rechtlich handelt. Statt dessen aber lügt der lebhafteste, vorwärtsstrebende Geschäftsmann sich wie seinen Freunden einfach vor, er sei im Grunde doch rechtschaffen und bringt sein Gewissen dadurch zum Schweigen, dass er die vermeintliche Redlichkeit seines Freundes Dodd wie die seiner Mamie hochhält und bewundert und durch Verhüllung seiner Fehltritte ihnen möglichst wenig Anstoss geben möchte. Ähnlich liegen die Verhältnisse auch bei dem oben schon erwähnten Kapitän Davis in *The Ebb-Tide*, der sein Gewissen mit seiner vermeintlichen Anhänglichkeit an Weib und Kinder als einer Art moralischem Opium immer wieder einschläfert und so seine Gemeinheit vor sich selbst zu beschönigen sucht.

Im allgemeinen ist gewöhnlich doch nicht sittliche Selbsttäuschung, sondern sittliche Gleichgültigkeit und Leichtsinns das psychologisch vermittelnde Bindeglied zwischen so ausgeprägt schlechten und einem Rest von guten Eigenschaften in einem Menschen. Bei Stevenson dagegen ist es viel häufiger eine derartige merkwürdige Verwirrung sittlicher und religiöser Begriffe. Besonders auch religiöse Vorstellungen der verschrobensten Art bilden bei ihm oft solche psychologische Bande, die in einem sittlich verkommenen Menschen noch ein Stück Idealismus festhalten oder die inneren Gegensätze überbrücken sollen.

Solche Leute, welche äussere Frömmigkeit, Bibellesen und Bibelzitiern mit allen möglichen Lastern verbanden, fanden sich allerdings in Schottland unter den sogenannten Cameronians, auch die ganze

Art des schottischen und englischen Kirchentums trägt viel eher zur Entwicklung solcher Charaktere bei, als dies z. B. bei uns Deutschen der Fall ist; aber abgesehen von der schon erwähnten zu schroffen Gegenüberstellung des Gegensätzlichen scheint uns ihre Zahl bei Stevenson zu gross, um noch ein Abbild der Wirklichkeit zu liefern.

Bellairs im *Wrecker* z. B. ist ein solcher frommer Schurke. Dieser Mann, der als Winkeladvokat sich zu den niedrigsten Geschäften hergegeben hat, so dass er aus dem Anwaltsstande ausgestossen wurde, trifft mit Dodd, dem Erzähler des Romans, auf der Reise nach Europa zusammen, als er eben im Begriff ist, einem früheren Klienten von ihm in gemeiner Ausnützung von dessen misslicher Lage Geld zu erpressen. In der Unterhaltung mit Dodd, der ihn anfangs wie einen rühdigen Hund von sich gestossen hat, entpuppt er sich nun als ein Mann, der aus Mitleid seine gesunkene und von ihm geschiedene Frau unterstützt, aber infolge besserer Eindrücke, die er von seiner Kindheit her festgehalten, doch so viel Selbstachtung besitzt, dass er die Treulose nicht mehr annimmt. Er besitzt Sinn für Schönheit in Kunst und Natur, er macht sich seinem Begleiter durch Liebenswürdigkeit und sentimentale Plauderei fast zum Freund, lässt sich ihm gegenüber aber auch zu so gemeinen Ausbrüchen des Hasses und der Rachsucht hinreissen, dass er dem Wahnsinn nahe scheint. Bis hieher sehen wir schon, welch schroffe Gegensätze Stevenson in diesem Charakter vereinigt; nun aber kommt noch das religiöse Element als psychologisches Bindemittel hinzu. Bellairs ist nämlich Anhänger irgend eines besonderen "ismus" und besucht allsonntäglich die Kirche seiner Richtung, verteidigt sich dabei mit Selbstgefühl gegen die etwaige Anklage der Heuchelei. Er ist sich zwar seiner Betrügereien, seiner gegenwärtigen, gemeinen Absichten wohl bewusst, glaubt aber durch Busse und Reue alles stets wieder gut zu machen, ohne auch nur den Vorsatz zu fassen, von diesen schweren Sünden loszukommen, gegen sie zu kämpfen. Diese seine religiöse Selbsttäuschung und Verirrung, die ihn immer einwiegt und hindert zu einer bestimmten Entscheidung nach der guten oder schlimmen Seite hin zu gelangen, soll uns also bei diesem merkwürdigen Charakter erklären, warum in ihm so ganz verschiedene Eigenschaften sich vertragen können. Für uns ist er nur als eine stark pathologische Erscheinung annehmbar.

Noch eine grosse Zahl solcher und ähnlicher Sonderlinge lassen sich aus Stevensons Werken anführen. Bei der mittelalterlichen Gestalt des geldgierigen Trunkenbolds Arblaster in *The Black Arrow* verstehen wir es noch, dass er nebenher ein guter Christ ist und nichts mit Zauberei zu tun haben will, auch von dem des Mordes mitschuldigen Priester Sir Oliver, dass er vor einem Meineid als einer Todsünde zurückschreckt, die ewig ungesühnt bleibt. Aber auch in *Kidnapped* ist der blutdürstige Kapitän Hoseason, der den armen David in die Sklaverei verkaufen will, ein fleissiger Kirchgänger und bekennt sich als einen „true-blue Protestant.“ In *Catriona* würde der Schmuggler

Andie im Notfall auch vor einem Mord sich nicht scheuen, obwohl er ein Mann von strenger Religiosität und fleissiger Bibelleser ist. Mr. Huddlestone im *Pavilion on the Links* liest reuevoll in seiner Bibel, ohne sich von dem veruntreuten Gelde trennen zu wollen. Im *Master* zeigt der hinterlistige Diener, der den unheilvollen Bruder heimlich ins Haus hereinlässt, erstaunliche Religiosität. Kirsties Vater in *Weir of Hermiston* wird als ein guter Christ und Kirchenältester gerühmt, obwohl er nebenher schwunghaften Schleichhandel betreibt; auch bei einigen seiner Söhne verbindet sich strenge Kirchlichkeit und grosse Gebetsfertigkeit mit allen möglichen Lastern. Auch Attwater in *The Ebb-Tide* ist ein gar sonderbarer Heiliger voll innigen Glaubensfeuers und eiserner, menschenfeindlicher Härte, Gegensätze, die höchstens bei einem abnorm veranlagten Menschen oder Halbverrückten sich zusammenfinden können. Und denken wir gar an die Gestalt des demütigen, kindlich seufzenden Mac im *Wrecker*. Er ist zugleich ein gewalttätiger Mensch und, ohne selbst unmittelbar in Gefahr zu sein, stösst er dem Kapitän Trent den Dolch in die Brust; nach der grässlichen Metzerei, die daraufhin folgt, bittet er sogar die Mitschuldigen um Verzeihung, spricht vor ihnen das Vaterunser und erhebt sich dann mit ihnen erleichtert von den Knien! Finden wir in ihm die Verwirklichung jener Charaktergegensätze am schroffsten, unnatürlichsten und abstossendsten, so ist schliesslich der Schotte Gordon in *Prince Otto* der Mann, welcher jene merkwürdige Vereinigung von Rechtgläubigkeit und sittlicher Schlechtigkeit geradezu zum Grundsatz erhebt, indem dieser Glücksritter "a sound creed and a bad morality" als seine Lebensweisheit bezeichnet.

Als eine andere Gruppe von Charakteren mit gemeinsamen Zügen und Schattenseiten lassen sich die drei jugendlichen Helden Stevensons, Jim, Dick und David in *Treasure Island*, *The Black Arrow* und *Kidnapped-Catriona* nennen. Alle drei sind stark idealisiert, tollkühner, für ihre Jugend unerhörter Mut, unbeugsamer sittlicher Stolz, in den grössten Gefahren und Abenteuern stets sich bewährende Entschlossenheit und häufig über ihre Jahre hinausgehende Klugheit und Erfindungskunst, Wahrheit gegen Freund und Feind, grosse rednerische Gewandtheit, dies sind die allen dreien gemeinsamen Eigenschaften; mit der Ausnahme, dass Dick im letzten Viertel seiner Geschichte einzelne Handlungen (wie das Erstechen des Spionen) begeht, die mit seinem früheren Charakter nicht ganz vereinbar sind. David ist bei weitem der beste und ausgeprägteste der drei Charaktere, bis zum zweiten Teil von *Catriona* ein bewundernswerter, kleiner Held, der es wagt, Alan und Prestongrange selbst in die Schranken zu fordern. Dann aber, wie er der Damenwelt gegenüber tritt, ist er plötzlich ein so ungewandter, unverständlich spröder Bursche, dass wir ihm, der Prestongrange gegenüber so viel Menschenkenntnis zeigte, diese seine Schwerfälligkeit mit Recht übel nehmen. Wenn Stevenson bei diesen drei Charakteren zu stark aufgetragen hat, so geschah es nicht aus den früher erwähnten Gründen, sondern meiner Ansicht nach aus dem

Bedürfnis heraus, seine Handlung durch ihre Tätigkeit möglichst lebhaft zu gestalten, was nur bei diesen ausserordentlichen Leistungen und Eigenschaften der drei Helden zu erreichen war und tatsächlich erreicht wurde.

Humorvoll-satirische Charakterzeichnung, die die Hauptstärke von Dickens ausmacht, finden wir bei Stevensons Erzählungen verhältnismässig wenig, aber wo er sie verwendet, geschieht es immer mit feinen, massvollen Zügen. Dies ist der Fall bei Prince Otto und verschiedenen Personen seiner Umgebung, ferner bei der von der Welt verkannten Künstlernatur des Herrn Léon Barthelini und ebenso bei seinem ergötzlichen Landsmann, dem in Worten so grossen Philosophen und Pädagogen, Dr. Desprez in *The Treasure of Franchard*.

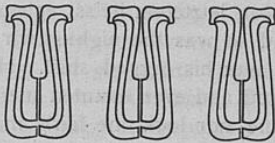
Auch eine der besten Frauen Stevensons ist, wenn nicht satirisch gezeichnet, so doch selbst mit sehr viel Witz und Humor ausgerüstet, die gewandte Tochter des Lord Advocate in *Catriona*, Miss Grant. Schon in *Prince Otto* zeigt die gutmütige Kokette, Frau von Rosen, gleichfalls Humor und Lebensfeuer, wenn auch die Begründung ihres Handelns nicht durchweg klar erscheint. Immerhin ist sie eine der gelungensten Frauengestalten aus den früheren Werken des Schriftstellers, in denen sonst nur ganz wenige ausgeprägt und individuell behandelt sind. So befriedigen uns eine Miss Luxmore im *Dynamiter*, Princess Seraphina, Clara Huddlestone, Joanna im *Black Arrow*, Mrs. Henry und Marjory in *Will o' the Mill* alle recht wenig. Olallas erhabene Schönheit dagegen hat mir's zu sehr angetan, als dass ich ihrem Schöpfer einen Vorwurf daraus machen möchte, dass er ihre Einzelzüge nicht weiter ausgeführt hat. Doch wie wir früher schon sahen, hat sich Stevenson in seinen späteren Jahren unbefangener und mit mehr Erfolg an die Darstellung der Frauen herangewagt. Aus jener Periode stammt nicht nur Miss Grant, sondern auch ihre eifersüchtige Nebenbuhlerin, die Geliebte Davids, *Catriona*, bis dahin Stevensons gründlichste Frauenstudie. Freilich hebt sie sich neben der lustigen Städterin nicht so vorteilhaft und anschaulich ab, aber das naturwüchsige, nur fast zu unschuldige, stolze und doch so hingebende Hochlandsmädchen hat auch ihrem spröden Liebhaber gegenüber eine schwere Stellung und kann nur mit Mühe ihre anziehenderen Seiten zur Geltung bringen. Die beiden Kanakafrauen Uma und Kokua (letztere in der Parabel *The Bottle Imp*) bieten mit ihrer unmittelbaren, kindlichen und hingebenden Art weniger Schwierigkeiten für die Charakteristik, sind aber von Stevenson auch mit wohlthuender Wärme und Wahrheit dargestellt. Die jüngere und ältere Kirstie schliessen würdig die Reihe seiner Frauengestalten. Eigentlich weich oder sentimental ist auch von ihnen keine, sie besitzen alle eher Humor, Stolz, Mut oder leichten Sinn. In jenen beiden letztgenannten hat der Schriftsteller, wie wir schon am Schluss des letzten Kapitels sahen, den Gipfel seiner Kunst erklimmen — leider war es ihm nicht vergönnt nachzuweisen, ob und wie weit er sich auf der eben erst erreichten Höhe zu halten vermöge.

Noch ein Punkt über Stevensons Charakterzeichnung scheint mir hier erwähnenswert: Eine Antwort auf die Frage, mit welchen technischen Mitteln Stevenson seine Personen uns vorführt. Und da finden wir bald: die Fähigkeit, die Dickens in so hohem Masse besitzt, die Charaktere aus der unmittelbaren Anschauung, durch Schilderung der äusseren Erscheinung zur klaren Darstellung zu bringen, kommt Stevenson viel weniger zu. Und merkwürdigerweise hat er sie in den späteren Jahren noch weniger gepflegt als früher; er selbst schreibt in einem Brief an Henry James aus dem Jahre 1893, er „höre“ die Leute sprechen und „fühle“ sie handeln und deutet damit an, dass er sie nicht als Gestalten vor sich sehe. In den früheren Erzählungen legte er mehr Wert auf eine bezeichnende den Charakter veranschaulichende Schilderung der äusseren Erscheinung: In *Kidnapped* z. B. werden der kleine, pockennarbige, aufgeputzte Alan Breck und der geizige Onkel, „a mean, stooping, narrow-shouldered, clay-faced creature,“ noch ziemlich deutlich vor uns gestellt. Von letzterem heisst es noch weiter: „His night-cap was of flannel, and so was the night-gown that he wore, instead of coat and waistcoat over his ragged shirt. He was long unshaved, but what most distressed and even daunted me, he would neither take his eyes away from me nor look me fairly in the face.“ Besonders scharf wird auch Villons Charakter durch sein äusseres Auftreten skizziert:

“The poet was a rag of a man, dark, little, and lean, with hollow cheeks and thin, black locks. He carried his four-and-twenty years with feverish animation. Greed had made folds about his eyes, evil smiles had puckered his mouth. The wolf and pig struggled together in his face. It was an eloquent, sharp, ugly, earthly countenance. His hands were small and prehensile, with fingers knotted like a cord, and they were continually flickering in front of him in violent and expressive pantomime.”

Wie viel weniger dagegen erfahren wir später von der äusseren Erscheinung von Prestongrange, oder von Catriona, Charakteren, die doch mit grosser Sorgfalt ausgeführt worden sind. Von seiner Geliebten weiss David nur zu sagen: „she had wonderful bright eyes like stars . . . but what I remember the most clearly was the way her lips were a trifle open as she turned . . . she looked at me a little longer and perhaps with more surprise than was entirely civil.“ Auch später müssen wir uns nur durch ihre Worte und Handlungen und kurze Anspielungen auf ihre „hübsche“ Erscheinung, die ganze Person und ihren Charakter vorstellen. Bei den schottischen Erzählungen jener Zeit ist dieses „starving of the visual sense“ sehr begreiflich, da Stevenson, der doch immer mehr Realist geworden war, in der fremdartigen Umgebung von Samoa unmöglich Gestalten finden konnte, die er für schottische Charaktere brauchen konnte; überhaupt mag die Abgeschlossenheit seiner letzten Jahre jene Fähigkeit in ihm abgestumpft haben.

Im allgemeinen treten uns Scotts Charaktere menschlich näher als die Stevensons, letztere sind geistreicher, selbstbewusster, eigenartiger, jene aber auch natürlicher, anspruchsloser und überzeugender. Bei Stevenson haben wir weniger Romane mit Charakteren, mit denen wir uns gleichsetzen und die Handlung sozusagen miterleben; bei ihm ist es aber mehr die lebhaft aufeinanderfolgende spannen der Einzelzenen, die uns mit fortreisst und über der Handlung uns selbst vergessen lässt.



V. Der Essayist und Moralist.

Es gibt manche Freunde von Stevenson, die wie Mr. Gosse die schriftstellerischen Leistungen des Essayisten höher stellen als die des Erzählers, die der Ansicht sind, Stevenson habe auf dem Gebiete des Romans nichts vollständig Gelungenes, auf dem des Essais aber Hervorragendes aufzuweisen und hätte daher letzteres Gebiet mit noch mehr Eifer bebauen sollen. Ohne eine Beurteilung des Essayisten vorwegnehmen zu wollen, müssen wir uns aber doch darüber klar sein, dass sein Bereich ein viel begrenzterer ist, dass die Anforderungen der Prosadichtung höhere und vielseitigere sind, dass also beide nicht mit demselben Massstab gemessen werden dürfen. Was wir von dem literarischen Aufsatz, dem Essai, verlangen, sind vor allem Eigenschaften formaler Natur. Wenn ein Aufsatz sich durch gewandte Sprache, klaren Aufbau, feine oder humorvolle Fassung der einzelnen Gedanken auszeichnet, so gewährt uns schon dies einen künstlerischen Genuss, auch wenn die darin ausgesprochenen Gedanken selbst weder von besonderer Eigenart noch Neuheit sind. Beim Roman dagegen legen wir, wenn wir nicht jenem einseitig radikalen Schlagwort von der Ächtung des „stofflichen Interesses“ huldigen, nicht nur auf die Art der Darstellung Wert, sondern ebenso sehr auf das Dargestellte selbst, auf die Neuheit, Wahrheit oder Bedeutsamkeit der Handlung wie der handelnden Charaktere; der Romanschriftsteller bedarf dazu einer Anzahl von Fähigkeiten, die der Essayist zum mindesten entbehren kann. Tiefe und Eigenart der Gedanken entdecken wir wohl gerne bei ihm, allein es hat manche geschätzte Essayisten, wie z. B. Macaulay, gegeben, die dadurch keineswegs hervorgetreten sind.

Wenn wir bei Stevensons Aufsätzen zunächst die formale Seite betrachten, so ist in dieser Hinsicht seine erste Sammlung *Virginibus Puerisque* die eigenartigste und anziehendste; denn das Besondere seines Stils und seines Humors, die paradoxe Art der Darstellung seiner Gedanken tritt uns in diesem Erstlingswerk am kraftvollsten und ursprünglichsten entgegen. Noch merkt man, dass der junge Schriftsteller seine Sprache mit bewusster Kunst formt, dass ihm daran liegt, für seine Gedanken einen recht ausgeprägten, zugespitzten, geistreichen Ausdruck zu finden. Manchmal wird der letztere dadurch gesucht, oft

aber auch prägt er sich mit ganz besonderer Schärfe dem Leser ein, zeigt uns, auch wenn er nichts geradezu Neues äussert, wie der Gedanke in der Geisteswerkstatt des Künstlers erst umgeschmolzen und neu gegossen wurde. So z. B. wenn derselbe von den sittlichen Verpflichtungen und den Schwierigkeiten des Zusammenlebens in der Ehe redet, fasst er seine Gedanken in den beiden Sentenzen zusammen: "Once you are married there is nothing left for you, not even suicide, but to be good," und "For marriage is like life in this that it is a field of battle and not a bed of roses." Der Humor bildet in solchen zugespitzten Sätzen wie im ganzen Aufsätze einen bedeutenden Bestandteil, und dieser Humor, der aus der rein subjektiven, sympathischen Betrachtung der Dinge und Menschen hervorquillt, kommt mehr in rhetorischen Einzelbildern als in Gesamtbildern vom Leben und Treiben der Menschen zum Ausdruck. Eine an sich alltägliche Erscheinung aus dem Kinderleben bekommt eine besondere, humorvolle Beleuchtung, wenn sie Stevenson in folgenden Worten schildert: "Here and there some specially remarkable circumstance, such as a watercart or a guardsman fairly penetrates the seat of thought and calls them (die Kinder) for half a moment out of themselves; and you may see them, still towed forward sideways by the inexorable nurse as by a sort of destiny, but still staring at the bright object in their wake."*

Nicht allzu häufig ist dieser Humor Stevensons von der grotesken Art Dickens, indem stark übertreibende Bilder zur Wiedergabe einfacher Vorgänge oder Verhältnisse gewählt werden. Von der Anwendung des Gases zur Strassenbeleuchtung heisst es: "The work of Prometheus had advanced by another stride . . . The city folks had stars of their own, biddable, domesticated stars."** In dem frischesten und eigenartigsten der Aufsätze, *An Apology for Idlers*, hält uns der Verfasser die Pflicht des Fröhlichseins besonders nachdrücklich vor und sagt in spassiger Weise: "A happy man or woman is a better thing to find than a five pound note." — Im allgemeinen dürfen wir also bei Stevenson nicht den breiten, die Lachmuskeln in Anspruch nehmenden Humor oder den leichten, fändelnden Scherz suchen; sein Humor gleicht nicht dem schäumenden, übersprudelnden Bergstrom, er durchzieht vielmehr seine Werke wie ein leise murmelndes, oft bescheiden verstecktes Bächlein, das nur dem echten Naturfreund seinen Reiz enthüllt.

Ein sehr häufig angebrachter Kunstgriff, sowohl in einzelnen Ausdrücken, als auch beim Gedankenaufbau der Essays ist die Verwendung des Paradoxen, absichtlich und neckisch Übertreibenden. Im 1. Teil eines Aufsatzes wird häufig ein Gedanke Stevensons besonders stark und einseitig hervorgehoben, so dass er notwendig zum Widerspruch reizt, während er zugleich die Aufmerksamkeit fesselt; in der späteren Ausführung wird dann das Übertriebene daran entweder zurück-

* In *Child's Play*.

** In *A Plea for Gas Lamps*.

genommen oder doch durch Beleuchtung der anderen Seiten so eingeschränkt, dass wir uns schliesslich im grossen ganzen mit dem Verfasser einverstanden erklären müssen. So geht es bei dem Aufsatz über das Heiraten, wo Stevenson anfangs scheinbar von demselben abreden will, indem er die landläufige Ehe mit der so häufigen Versumpfung und der Abstumpfung lebensmutiger Gefühle verspottet, während er am Schluss sogar auf die sittliche Bedeutung hinweist, die ein wohlgeordneter, auf gegenseitiges Vertrauen begründeter Ehebund bekommt. Oder wenn er in *Truth of Intercourse* den Satz aufstellt: "A lie may be told by a truth, or a truth conveyed through a lie", so klingt dies auf den ersten Blick sehr einseitig, wird aber nachher richtig dargelegt und auf den klareren Satz zurückgeführt: "Truth in spirit, not truth to letter, is the true veracity". Ein ähnliches Verfahren finden wir in *Crabbed Age and Youth*. Darin werden die Gegensätze zwischen Alter und Jugend ziemlich unvermittelt einander gegenüber gestellt, ohne dass die Frage, wer von beiden recht habe, zu einer klaren Auseinandersetzung oder gar endgültigen Beantwortung gelangen würde; dem Verfasser genügt es, darin die einseitig und dadurch eigenartig beleuchteten Widersprüche festgestellt zu haben. So klingt auch der Satz, in dem die Sittenlehre des sauertöpfischen Philisters niedergelegt ist, recht paradox: "So long as you are a bit of a coward and inflexible in money matters you fulfil the whole duty of man." Der Spott, womit solch ein achtbarer Alter begossen wird, ist nicht minder bezeichnend: "To equip a dull, respectable person with wings would be but to make a parody of an angel."

In *Aes Triplex* spitzt Stevenson die Gedanken der Jugendfreude am Leben und des Jugendmutes im Leben auf die beiden paradoxen Sätze zu: "The man who reckons his life as a thing to be dashingly used and cheerfully hazarded, keeps his pulses going true and fast," und: "it is better to lose health like a spendthrift than to waste it like a miser"; und im Grunde ist er doch weit davon entfernt, ein nur selbstsüchtiges, dem Genusse geweihtes Leben befürworten zu wollen.

In fast allen diesen Aufsätzen wirft sich Stevenson, wie er es im Vorwort zu *Virginibus Puerisque* selbst ausspricht, zum advocatus juventutis auf, zum Verteidiger des jugendlichen Lebensmuts, ja fast Übermuts, frischer Art über das Leben zu denken und zu reden, offenerziger Freude an der Natur. Deshalb richtet er auch seine schärfsten Pfeile gegen griesgrämiges, engherziges Philistertum, das die Freiheit der Bewegung hemmt, gegen den nüchternen, geldgierigen Krämergeist, der allein nach materiellen Leistungen fragt und dabei mit dem löcherigen Mantel falscher Ehrbarkeit seine Blössen bedeckt. Vieles ist dabei einseitig vom Standpunkt des stürmischen Jünglings dargestellt; Stevenson tut es, wie er es von Thoreau sagt, um seine Absicht und Meinung um so eher verständlich zu machen. „Jünglinge wagen, um Männer zu machen,“ ist in verschiedenen Variationen sein Leitmotiv. Auch die durch seine eigene Krankheit und Lebenserfahrung

veranlasste und in *Ordered South* eingefügte Betrachtung über den Tod, bei dessen Nahen der Jüngling mit standhafter Fassung sich allmählich vom Leben freimacht, auch sie soll in ihrer Art nur von der "liveness of life" zeugen. Ein fröhlicher Optimismus durchzieht das Ganze, und wenn auch Stevensons Grundgedanken grossenteils auf Whitmanns und Hazlitts Einfluss zurückgehen, sie sind doch selbständig verarbeitet und eigenartig wiedergegeben, und dieses erste Buch übt durch alle diese Eigenschaften einen erfrischenden, prickelnden Reiz aus, den die späteren in Form und Inhalt massvolleren, mehr abgeklärten, aber weniger originellen Essais nicht in demselben Masse besitzen.

Stevensons *Familiar Studies of Men and Books*, deren einzelne Abhandlungen teilweise gleichzeitig mit den eben besprochenen Aufsätzen verfasst wurden, und die gesammelt nur um ein Jahr später (1882) erschienen, weichen entsprechend dem verschiedenen Stoffe in ihrer äusseren Form ziemlich von der ersten Sammlung ab. Wohl liebt der Verfasser auch hier die anziehende, gewählte Gegenüberstellung scharfer Gegensätze, besonders bei der Charakterisierung; allein er muss sich um des Gegenstands willen bemühen, möglichst objektiv zu bleiben, und so sind hyperbolische Ausdrücke seltener, während klare Entwicklung seiner Hauptgedanken um so eifriger angestrebt wird. An Stelle des Humors tritt häufiger die Satire, oder eine Mischung von beiden, was ihm in dem ergötzlichen, in so leichter, familiärer Sprache dahinfließenden Aufsatz über Pepys und seine „Respektabilität“ besonders gelungen ist:

“So with our pleasant-minded Pepys and his peccadilloes. All of a sudden as he still trips dexterously enough among the dangers of a double-faced career, thinking no great evil, humming to himself the trillo, Fate takes the further conduct of that matter from his hands and brings him face to face with the consequences of his act . . . the revelation of his infidelities was a crushing blow.”

Im Aufsatz über Villon wird dessen Genosse Montigny mit folgenden Worten zum Galgen begleitet: “but now he must make a little excursion as far as Montfaucon with Henry Cousin, executor of high justice. There let him swing among the carrion crows.”

Lebensvolle Darstellung der Männer, die er schildert, feine Beobachtungsgabe und Fähigkeit, das Beobachtete plastisch wiederzugeben, zeichnen die meisten dieser Essais aus. In Einzelheiten, so besonders bei Thoreau, hat man Stevenson Unrichtigkeiten vorwerfen können, die er in der Vorrede zu der Sammlung selbst zugibt; auch in seinem Artikel über Whitman hat er, wie uns scheint, z. B. dessen pantheistischen Gottesglauben nicht ganz richtig gewürdigt. Andererseits wird das grossenteils durch Intuition entstandene Bild Villons von gründlichen Kennern des 15. Jahrhunderts als über alles Lob erhaben dargestellt. Wegen der ungeschminkten Schilderung dieses Einbrechers

und Dichters und besonders wegen des Aufsatzes über Burns hat man Stevenson Vorwürfe gemacht, die auch von Mr. Baildon einigermaßen geteilt werden. Dem Künstler Stevenson, heisst es, stehe es übel an, mit so puritanischer Härte die düstersten Schatten im Bilde jener beiden Dichter aufzudecken. Allein hier war er eben vor allem Kritiker und Moralist, und im Falle von Burns, wo man allein eine gewisse Pietät von ihm erwarten konnte, fand sein Gerechtigkeitsgefühl und sein Ärger über die Unaufrichtigkeit, mit der die hochachtbaren Bewunderer von Burns seine schlimmen Seiten zu vertuschen suchten, berechtigten Anlass zur offenen, freimütigen Kritik. Und wenn er nun den Mut besass, seinen Landsleuten ihren Lieblingsdichter im Lichte der Wahrheit vorzustellen, und wenn er die Gründe von Burns' Niedergang offen, aber unter nachsichtiger Beurteilung des Mannes und seiner verzweifelten Anstrengungen Gutes zu tun, uns vorführt, so bestätigt Stevenson nur im einzelnen, was Burns selbst in seiner poetischen Grabschrift schon zehn Jahre vor seinem Tode von sich und seinem Untergang vorausgesagt hat.

Stevensons Artikel über Whitman, in dem der Verfasser den Mittelweg zwischen Lob und Tadel einschlägt (nachdem er früher in der ersten Begeisterung eine überschwängliche Lobeshymne geschrieben hatte), ist schon deshalb hochinteressant, weil wir daraus entnehmen können, welchen weitgehenden Einfluss auf Stevensons Weltanschauung dieser amerikanische Dichter ausgeübt hat. Den durch Carlyle schon zuvor in England eingeleiteten Kampf gegen die todesschläfrige Ehrbarkeit, gegen die sentimentale, verweichlichende Literatur, der Glaube an das auch im Schlechten und Alltagsmenschen schlummernde ideale Streben, die nachdrückliche Betonung der Pflicht des Glücklichseins, das Hervorheben der „positiven“ Tugenden des Handelns, das Aufgehen des kleinen und doch so starken, selbstbewussten Ichs in der grossen, gewaltigen Natur, der vertrauensvolle, fröhlich-mutige Optimismus — alles das sind Gedanken, die zu den wichtigsten Bestandteilen von Stevensons Weltanschauung gehörten, und die ihm dieser sein einflussreichster Lehrer unmittelbar oder durch andere Nebeneinflüsse vermittelt, eingab, von dem er selbst sagt: „Greensickness yields to his treatment and the youth after a short course of reading ceases to carry the world on his shoulders.“

Auch Thoreaus Einfluss mit seiner Verachtung des Krämergeistes und selbst seiner Missachtung der sittlichen Bedeutung, die auch in der gewissenhaften Berufsarbeit des einfachsten Schreibers liegt, auch er ist besonders in den Jugendwerken Stevensons (z. B. *An Inland Voyage*, *An Apology for Idlers*) sehr stark und deutlich nachweisbar. Bei letztgenanntem Aufsatz, wie in der ganzen persönlich offenen Art seiner Welt- und Selbstbetrachtung hat nächst dem Montaigne* ihn beeinflusst,

* „Fascheuse suffisance qu'une suffisance pure livresque“ könnte demselben als Motto vorgesetzt werden.

während Bunyan durch seine altertümliche Sprache und seine Allegorien, wie der in *Virginibus* am häufigsten zitierte Hazlitt sowohl auf Stil und Inhalt seiner ersten Schriften als auf seine Anschauungen eingewirkt haben. Hazlitts „*On the Spirit of Obligations*“ bedeutet nach Stevensons eigenen Worten einen Wendepunkt in seinem Leben. Die starke Hervorhebung der ehrlichen Gesinnung bei allem Handeln, des wahren, aufrichtigen Wohlwollens scheint darin besonders nachdrücklich auf den jugendlichen Leser gewirkt zu haben, und dieser Eindruck spiegelt sich besonders deutlich in *Truth of Intercourse* wieder. Hazlitts Aufsatz *On the Knowledge of Character* hebt Gedanken hervor, zu denen sich nachher auch Stevenson mit besonderem Nachdruck bekennt; wenn z. B. der erstere in *On the Fear of Death* sagt: „The love of life, then, is an habitual attachment, not an abstract principle“, so hören wir den Wiederhall dieses Gedankens in *Aes Triplex*: „we do not, properly speaking, love life at all, but living.“

Der dritte Band der Essais, *Memories and Portraits*, wird von vielen Freunden des Schriftstellers als der beste und bedeutendste angesehen. Das Gezierte der Sprache ist einer leichten, gefälligen Anmut gewichen, sie klingt nicht mehr so originell, aber zeigt, dass der von französischer Eleganz so sehr beeinflusste Essayist ein Meister in der Handhabung seines Werkzeugs geworden ist. Fein zugespitzte Sentenzen finden wir hier in geringerer Zahl und in weniger paradoxer Form. In manchen tritt der Moralist in bestimmterer Form hervor, so wenn es in *College Memories* heisst: „Failure is the only highroad to success“; oder in *Old Mortality*: „In every part and corner of our life, to lose oneself is to be gainer, to forget oneself is to be happy.“ Abgesehen von den teilweise früher schon erwähnten literarischen Aufsätzen, in denen besonders sein Standpunkt als Romantiker bestimmt und verteidigt wird, sind diese Aufsätze meist voll von Betrachtungen, die von der anziehenden Persönlichkeit des Verfassers ausgehen oder dessen Vergangenheit und Jugenderinnerungen gewidmet sind; allerdings können sie dabei auf besondere Gedanktiefe keinen Anspruch machen. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, wie harmlos dieser literarische Egoismus im Grunde war, aus dem viele Kritiker Stevenson einen Vorwurf machten. Die etwas wichtig tuende, aber offene und humorvolle Art, mit welcher der nach aussen hin vielfach abgeschlossene, zur Pflege seines Innenlebens besonders veranlasste Mann behaglich von seinen Erinnerungen plaudert, gewinnt uns wohl manchmal ein überlegenes Lächeln ab, aber wir lernen zugleich den Menschen von seiner liebenswürdigen, pietätvollen Seite kennen und verspüren etwas von seiner persönlichen Anziehungskraft.

Wohl der humorvollste Aufsatz der Sammlung ist der über den Charakter der Hunde, zugleich reich an glücklichen Vergleichen und Wendungen. Die eigenartig anthropomorphische Betrachtung, der Ton ernster Wissenschaftlichkeit und die phantasievollen Ausschmückungen des Romantikers, geben zusammen ein köstliches, fast wie eine Parabel

wirkendes Bild der Hundeseele. Als die feinste, gehaltvollste Abhandlung, in der Sprache und Inhalt einander völlig ebenbürtig sind, betrachten wir *Old Mortality*. Die massvolle, zartfühlende Schilderung des traurigen Schicksals seines Freundes Walter Ferrier und die Darstellung seines persönlichen Einflusses auf Stevenson ist schön umrahmt von den allgemeinen Betrachtungen über Kirchhöfe und das Sterben, wie sie der sentimentale, selbstsüchtige Jüngling in seinem Weltschmerz pflegt, und wie sie der reife Mann anstellt, der von andern gelernt und sich selbst kennen gelernt hat, der nun auch die Grabsteine der Friedhöfe ansieht als "set up to glorify the difficult but not desperate life of man."

Schon bei Betrachtung des Menschen Stevenson haben wir auf seine Neigung zum Moralisieren hingewiesen, und so finden wir moralisierende Betrachtungen nicht nur in *Virginibus Puerisque* und den späteren Aufsätzen; auch in seinen späteren Gedichten, sowie in den parabelartigen Erzählungen und den etwa seit 1886 entstandenen Fabeln hat der Schriftsteller lehrhafte Gedanken, die Produkte seiner Weltanschauung, niedergelegt. Es dürfte sich daher lohnen, noch zusammenhängend zu untersuchen, welches die Grundgedanken seiner Lehre sind, und wie sie in den verschiedenen Schriften zum Ausdruck gebracht werden. Bemerken wir noch einmal, dass in den meisten Novellen und besonders in den Romanen der Künstler durchaus überwiegt und es deshalb sehr gewagt ist, darin auch den Darsteller bestimmter Lebensanschauungen zu suchen. Die Lebhaftigkeit der Erzählung und die Freude daran nehmen ihn so sehr in Anspruch, dass seine moralistischen Bestrebungen schweigen müssen und seine Lebensanschauungen höchstens im allgemeinen Grundton einzelner Erzählungen und da oder dort, wie z. B. im *Master*, zum mindesten nur einseitig und unbewusst sich äussern.

In der Zeit des jugendlichen Stürmens und Drängens hatte Stevenson die hergebrachten religiösen, sehr calvinistisch gefärbten Anschauungen seiner Kindheit über Bord geworfen; unter dem Einfluss des Darwinismus mit seinen scheinbar so unerbittlichen Gesetzen und seinem rohen Kampf ums Dasein lastete nun die Welt zentnerschwer auf den Schultern des sentimental Jünglings. Das Elend der in diesem Kampfe Benachteiligten, das sein mitfühlendes Herz tief empfindet, empört ihn, der Atheist wird vorübergehend auch Sozialist. In seinem Weltschmerz liebt er es, auf Kirchhöfen* der Betrachtung des Todes sich hinzugeben, seine Tatkraft wird durch solche träumerische Beschäftigung mit weichen Gefühlen gelähmt, selbst seine später entstandenen ersten Reisebücher und der Aufsatz *Ordered South* tragen

* S. *Old Mortality* und die von Mr. Balfour veröffentlichten biographischen Notizen Stevensons.

noch Spuren jener Sentimentalität. Bald aber geht ihm durch Whitmans Werke ein neues Licht auf: der einzelne braucht sich nicht zu fühlen als das willenlose Rädchen in der grausamen Weltmaschine, er darf sein Ich kühn der ganzen Natur gegenüberstellen, soll sich sein Ich wahren und es ausreifen lassen. Und so geht ihm neuer Lebensmut auf, er empfindet das demütigende und zugleich erhebende Gefühl, das Shelley bezeichnet als "the desire of the moth for the stars." Und der Kampf, den er nun aufnehmen soll, ist kein vergeblicher, denn in ihm werden die gebundenen Lebenskräfte frei, das Leben wird der Kampfboden — "a gymnasium full of bracing, manly virtues" — wo die fröhliche Jugend ihre Kräfte misst und stählt, es wird eine Lust zu leben. Doch ist der Jüngling nun so beglückt, so soll er auch andere glücklich machen, es steht vor ihm eine hohe Lebensaufgabe. Auch wenn sein Ringen nach dem Guten vergeblich scheint und sein Weg durch eine Reihe von Niederlagen gekennzeichnet ist, immer wieder erhebt sich der Kämpfer mit dem Glauben, dass auch aus dem Schlimmen in der Welt noch Gutes hervorgehen kann. Derartige Gedanken hat Stevenson selbst in seinem schönen poetischen Glaubensbekenntnis "If this were faith" in *Songs of Travel* zusammengefasst. Freilich hat er in späteren Jahren auch den Namen Gottes, nicht allein in seinen Gedichten, sondern auch in den für die Hausandachten in *Vailima* abgefassten Gebeten gebraucht, und da er die religiösen Vorstellungen der verschiedensten Richtungen zum mindesten als bildlichen Ausdruck jenes menschlichen Strebens nach dem Absoluten, nach dem Ideal würdigte, so liegt bei letzteren die Vermutung nahe, dass er jene Form aus pädagogischen Gründen gewählt hat. Allein es scheinen, wenn auch nur vorübergehend, manchmal doch Stimmungen über ihn gekommen zu sein, in denen der freilich von starken Zweifeln gerüttelte Glaube sich durchrang, dass eine höhere Macht in diesem scheinbaren Gewirre walte, die auch sein Lebensschifflein gelenkt habe, und deren Wink gewärtig er seinen Lebensabend beschliessen wolle.

Sehen wir von diesen Stimmungen ab, so bleiben bei Stevenson immer noch zweierlei Anschauungen neben einander bestehen, die keineswegs einheitlich verarbeitet oder völlig versöhnt sind. Wohl überwiegt im Lauf seines Lebens der Idealismus, der Glaube an die sittliche Betätigung des menschlichen Willens, aber der Determinismus, zu dem noch ein Stück calvinistischer Familienüberlieferung ihn hinziehen mochte, hat in der moderneren Gestalt des Darwinismus ihn zugleich stark beeinflusst, und zu Zeiten körperlicher und geistiger Gedrücktheit tritt dann der düstere Gedanke vom Daseinskampf und der pessimistische Schluss von der Vergeblichkeit menschlichen Strebens stark in den Vordergrund. Ja, dieser Dualismus und die bewusste Unfähigkeit, das Welträtsel zu lösen, bekommt poetische Gestalt in dem eigenartigen Gedichte: "My body which my dungeon is."*

* *Underwoods XXXVII.*

Dürfen wir bei einer solchen der machtvollen Einheitlichkeit oder wenigstens des ruhigen Gleichgewichts entbehrenden Weltanschauung wohl vom Sittenlehrer, der in seinen Schriften diese Gedanken in bare Münze umsetzen soll, eine durchgreifende Wirkung erwarten?

Die eigenartige Form von *Virginibus Puerisque* verleiht auch den darin enthaltenen lehrhaften Gedanken besondere Frische und Unmittelbarkeit, und dadurch wirken sie wohl mehr als diejenigen anderer Schriften. Wie wir schon bei Besprechung des Bandes erwähnten, vertritt der Verfasser darin jugendliche Freude am Handeln, Lebens- und Kampfesmut und stellt das Frohsein als eine Pflicht dar, durch deren Erfüllung auch andere erfreut werden. Anfangs wurde Stevenson ein zu leichtfertiger Optimismus oder gar epikuräischer Standpunkt vorgeworfen; die betreffenden Kritiker, besonders sein nachmaliger Freund, W. Archer, wussten nicht, dass der Verfasser der Aufsätze das Leiden und den Kampf des Lebens aus eigener Erfahrung kenne. Dies lässt sich wohl begreifen, denn diese Predigt des Frohseins und des Jugendmutes nimmt einerseits einen sehr breiten Raum ein, die Art dagegen, wie der glückliche Mensch auch andere glücklich machen soll, oder gar andere sittliche Pflichten sind darin noch sehr wenig hervorgehoben. Ausserdem bemerken wir hier schon einen Mangel der Stevensonischen Sittenlehre, der auch später in seiner „Weihnachtspredigt“ (1888) wiederkehrt. Trotz seiner ziemlich unsicheren Stellung zum Welträtsel muss ihm bei seinem Glauben an das Gute doch notwendig die hohe Bedeutung desselben für den Fortschritt der Menschheit feststehen, er muss mit Herbert Spencer, dessen bedeutenden Einfluss auf seine Entwicklung er anerkannte, sich folgerichtig auf evolutionistischen Standpunkt stellen. Allein in dem übermässig idealen Streben, beim sittlichen Handeln auch nicht den Schein einer Vergeltung, eines Lohnes zu erwarten, hebt er nirgends genügend den Gedanken hervor, dass auch der einzelne durch sein sittliches Streben mit zum Fortschritt der Menschheit beitragen könne und durch dieses erhebende Bewusstsein trotz aller Misserfolge immer wieder zu neuen Anläufen ermutigt werde. Im Gegenteil rät er ihm, er solle keinen Erfolg verlangen, sogar ein Paulus und Mark Aurel seien als geschlagene Soldaten, wenn auch unentehrt, vom Kampfplatze abgezogen. Als Beweggrund zu diesem scheinbar so wenig erfolgreichen Kampfe bleibt dann nur die auch schon früher so stark betonte Freude am Kämpfen selbst übrig, eine mehr ästhetisierende Betrachtung, mit der allein der Sittenlehrer Stevenson wohl wenig Beifall zu finden imstande ist.

Im übrigen fasst *A Christmas Sermon** am ausführlichsten zusammen, was in früheren Schriften vereinzelt gelehrt wurde, sowie ungefähr das, was in den *Lay Morals* in wenigen einfachen Haupt-

* In *Across the Plains* etc.

forderungen dargestellt werden sollte. Stevenson verwirft darin das traurige Nachgrübeln über die Sünde; die sauertöpfischen, pharisäischen Moralprediger, die bei ihrer vermeintlichen Tugend nicht fröhlich sein können, sind ein Greuel vor seinen Augen.* Sie halten nach ihm die Gebote nur der äusseren Form nach, aber haben die richtige Grundstimmung nicht erfasst, denn „Freundlichkeit und Heiterkeit kommen vor aller Moral, sie sind die vollkommenen Pflichten“. In teilweise recht sophistisch klingender Beweisführung sucht Stevenson die Nutzlosigkeit dessen darzulegen, dass man sein Fleisch kreuzige und kommt wie schon früher auf die „positiven“ Tugenden als die einzig wichtigen, auf die Unterlassungssünden als die einzig verdammungswürdigen hinaus. Gütig und ehrlich zu sein, jeder in dem bescheidenen Kreise, in dem ein jeder hineingestellt ist, immer fröhlich und mit unbeugsamem Mute diesem Ziele nachzustreben — wenn der Mensch darnach trachtet, so hat er sittliche Arbeit genug.

Doch auch für den Moralisten Stevenson gilt das Wort: „Ich bin kein ausgeklügeltes Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.“ Noch bestimmter als in der Weihnachtspredigt bestreitet er den Erfolg des sittlichen Strebens in *Pulvis et Umbra*, er verwirft darin wieder das als eine Art Utilitarismus, wenn man Zufriedenheit und Ruhe des Gewissens von seinem erfolglosen Bemühen und seiner unfruchtbaren Tugend erwarte. Er legt seinen Zweifel an der Gesamtwirkung des sittlichen Handelns nahe, auch wenn er am Schluss seine paradoxen Vordersätze wieder etwas zurücknimmt, indem er zur Fortsetzung jener unbelohnten Bemühungen auffordert, und ohne dies zu begründen damit schliesst, es werde sicherlich doch nicht ganz vergebens sein. Klingt schon dies wenig erfreulich und ermutigend, so bekommen jene Gedanken vollends etwas Bedrückendes durch den im übrigen pessimistischen Ton des Aufsatzes, in dem der Prediger der Heiterkeit darwinistische Gedanken in gar düsterer, fast abstossender Beleuchtung uns vorführt. Wenn er die Erde als eine faulende Masse, das Keimen des Lebens als eine Fäulnis des Staubes darstellt — ein naturwissenschaftlich unrichtiges Bild — so scheint eine solche Betrachtung von einem Menschen herzurühren, der mit der Menschheit verfeindet, in seinem Innersten verbittert ist. Der Lehrer des heiteren, mutigen Optimismus aber, sehen wir, ist zum mindesten von düsteren, pessimistischen Anwendungen befallen worden, so dass er statt der Freude am Dasein seinem Leser fast eher den Ekel am Leben und am Treiben der Menschen beibringen könnte, der ihn vorübergehend erfasst zu haben scheint. Es ist wohl kein Zufall, dass damals in jener düsteren Winter einsamkeit am Saranac-See auch der Plan zum *Master* gefasst wurde; auch ohne dass der Verfasser desselben darin ein Spiegelbild seiner Anschauungen vom Leben geben wollte, neigte er bei seiner gedrückten Stimmung unbewusst zur Schilderung eines so finstern Bösewichts.

* "If your morals make you dreary, depend upon it, they are wrong."

Ausser den bisher genannten Werken des Moralisten, die vor allem der Ausfluss seiner allgemeinen Weltanschauung waren, hat Stevenson auch Parabeln verfasst, in denen er die Frage des Gegensatzes von Gut und Böse im einzelnen Menschen behandelt, was ihm stets als ein psychologisch merkwürdiges und anziehendes Problem erschien. Als zwei fast nebeneinander und unabhängig von einander bestehende Mächte, sahen wir schon früher, werden Gut und Böse in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* dargestellt. Ein Gegenstück dazu, noch packender und wirkungsvoller in seiner knappen, einfachen Gestalt, und zugleich von psychologisch sehr feiner und wahrer Beobachtung ist das erschütternde Seelengemälde *Markheim*. Es zeigt uns die Macht des bösen Gewissens, das dem im Laster Versunkenen das Grässliche seines Mordes und die schliessliche Unhaltbarkeit seiner Entschuldigung mit der Macht der Umstände zum Bewusstsein bringt, so dass die im Grunde ihm noch eigene Liebe zum Guten wieder geweckt wird. Und da der Mörder zu besserem Handeln sich nicht mehr aufraffen kann, so betätigt er jene Liebe wenigstens dadurch, dass er sich der Möglichkeit Böses zu tun entzieht, indem er sich dem Gericht ausliefert.

Auch in der lieblicheren, in einfachem Märchenton gehaltenen Erzählung *The Bottle Imp* wird der unheimliche, fluchbringende Bann des äusserlich oft so erfolgreichen Bundes mit dem Bösen veranschaulicht, die Befreiung von demselben aber durch aufopfernde, selbstlose Liebe bewirkt.

Um die Darstellung des Moralisten wenigstens einigermaßen zu vervollständigen, müssen wir noch der Fabeln in einigen Worten Erwähnung tun. Mr. Baildon meint darüber, nichts sei charakteristischer und origineller in Stevensons Werken. Diese Eigenart ist teilweise in der sehr merkwürdigen, den Sinn oft ziemlich verhüllenden Einkleidung derselben begründet; verschiedenen dienen die abergläubischen Vorstellungen der Südseebewohner in bezeichnender Weise zur Grundlage. Der Inhalt ist jedoch sehr verschiedenartig und ziemlich verschiedenwertig; manche dieser Fabeln widersprechen sich scheinbar geradezu, die Vorliebe für paradoxe Form hat auch hier häufig eine einseitige Ausprägung des Grundgedankens und damit diese Gegensätze erzeugt. In verschiedenen Fabeln finden wir alte Gedankengänge des Moralisten wieder: ernstes, ehrliches Streben, selbsterkämpfte Wahrheit wird im Gegensatz zu oberflächlich und gedankenlos übernommenen Anschauungen, zum äusserlichen Dogmenglauben als das sittlich allein Vertiefende und Wertvolle in einer der hübschesten Fabeln, *The Touchstone*, dargestellt. Ähnlich rettet in *There is something in it* seine Überzeugungstreue den Missionar, und nicht das Stückchen Glaubenserkenntnis, das er vor den Eingeborenen voraus hat; in dem Aberglauben der Südseebewohner wird aber zugleich das wohlgemeinte Streben nach Erklärung der Daseinsfragen gewürdigt. In *Faith, half Faith and no Faith at all* erweist sich der allein auf Beweisen beruhende Glauben an das Ideal als hinfällig, der handelnde, für das Gute untergehende Zweifler nötigt

uns Bewunderung ab; — sich selbst mit dem Unerklärten seiner Weltanschauung verkörpert Stevenson darin.

In verschiedenen anderen Fabeln werden die dem Menschen anhaftenden Schwächen und Torheiten mit beissender Satire und oft pessimistisch klingender Verallgemeinerung gezeisselt; besonders *The House of Eld* ist von den Gedanken durchzogen, dass die Menschen nun einmal unverbesserlich seien und Unvernunft irgend welcher Art pflegen wollen. Andererseits kann man aus dieser Fabel und noch mehr aus *The poor Thing* wiederum einen bei dem Bekämpfer hergebrachter Vorurteile und gedankenloser Tradition ganz ungewohnten, konservativen Zug herauslesen, indem er das unbedingte Festhalten an der Väter Sitte zur Vermeidung des noch schlimmeren Neuen in der einen und als Quelle des Segens in der anderen Fabel zu verteidigen scheint. Stevenson hat auf den Südseeinseln den Missionaren stets angelegentlich empfohlen, die alten geheiligten Bräuche der Eingeborenen möglichst zu schonen, so dass wir aus solchen Gedankengängen heraus jenen Widerspruch zu seinen allgemeinen Lehren zu erklären versuchen müssen. In *The Song of the Morrow*, einem ziemlich nebelhaften Stimmungsbild, ist eine schwermütige Saite angeschlagen: das Nachgrübeln über die Zukunft, über das Kommen des Todes will offenbar der Verfasser als für den Menschen verhängnisvoll darstellen; „Wer erfreute sich des Lebens, der in seine Tiefen blickt,“ dürfte etwa das Motto dazu bilden.

Wie der Dichter dieser Worte war der gleich ihm leidende Stevenson hin und wieder zu solchen bitter ernstesten Betrachtungen über das Leben geneigt; gleich jenem liess er sich aber durch solche pessimistische Unterströmungen nicht abhalten, im allgemeinen sich zu einer idealen Lebensanschauung zu bekennen und wenigstens in der Mehrzahl seiner Schriften zur Betätigung derselben aufzufordern. Freilich so wuchtig oder eigenartig sind die Lehren Stevensons nicht, dass ihm als Moralisten ein hoher Rang eingeräumt werden könnte; er beschränkt sich auf gewisse allgemeine Gedankengänge, er lässt z. B. die Stellung des Einzelnen gegenüber der Gesamtheit, dem Staate, fast ganz ausser dem Bereich seiner Betrachtungen. So zeitgemäss, so erfrischend sein Ruf zum fröhlichen Handeln und Nimmerverzagen für seine Zeitgenossen war, er war doch nicht mächtig genug, um auch in die ferne Zukunft fortzuhallen.



Schlusswort.

Suchen wir zusammenfassend die Hauptrichtung, das Hauptverdienst von Stevensons literarischem Schaffen hervorzuheben, so finden wir es vor allem auf dem Gebiete der Romantik, so sehr auch Stevenson in seinen literarischen Bestrebungen im allgemeinen Eklektiker sein mochte. Er ist ein Wiederbeleber des romantischen Geistes eines Walter Scott und hat eine Gattung von Romanen aufs neue zu Ehren gebracht, die durch die Sittenromane von Dickens, Thackeray und ihre Nachfolger fast ganz in den Hintergrund gedrängt worden war. Freilich steht sie in einigem Gegensatz zur modern realistischen Richtung, und das gilt auch für Stevenson, wiewohl wir feststellen konnten, dass er, besonders in seinen späteren Werken, manches von dieser gelernt und angenommen hat. Stevensons romantisches Schaffen hat Schule gemacht; unter den neuesten Schriftstellern wurden ohne Zweifel A. Hope, Stanley Weyman und Conan Doyle am meisten und erfolgreichsten von ihm angeregt.

Seinen Vorläufer W. Scott hat Stevenson überflügelt in der lebhaft spannenden Erzählung und dem reineren, kunstvoll ausgebildeten Stil; in seinem letzten unvollendeten Roman begann er ihn auch durch psychologische Vertiefung zu übertreffen. Aber er erreicht nicht Scotts Vielseitigkeit und, wir möchten sagen, gesunde Menschlichkeit, er kommt ihm an Erfindungskraft und einheitlicher, sicherer Beherrschung des Stoffs bei weitem nicht gleich.

Dieser letztere Fehler seiner längeren Erzählungen lässt uns die kürzeren vielfach als die vollendeteren erscheinen, so dass wir den Novellisten über den Romanschriftsteller stellen möchten. Die Gestalten, die er geschaffen hat, haben uns durch ihre Eigenart angezogen; freilich sind sie vielfach abnorm und besitzen nicht volle überzeugende Lebenswahrheit, teils infolge der romantischen Anschauung ihres Schöpfers, teils infolge allzu grossen Strebens nach Lebhaftigkeit der Handlung. Diese letztere ist im Abenteuerroman wie in der Erzählung mit geschichtlichem Hintergrund geistreich erfunden und voll anschaulicher Einzelbilder; aber trotz aller Kunst der Darstellung vermag sie

nicht immer, zumal in den Südseeromanen, den Eindruck des Abstossenden und Krassen zu überwinden.

Die mit so viel Anmut geschriebenen, französischen Einfluss veratenden Aufsätze atmen das warm pulsierende Leben einer lebenswürdigen, mit Humor und feiner Beobachtungsgabe ausgestatteten Persönlichkeit. Die darin ausgesprochene Lebensweisheit verdankt Stevenson grossenteils dem Einfluss der Amerikaner, wenn gleich manche verwandte Gedanken in schärferer Ausprägung schon von Carlyle in die Welt hinaus und auch über den Ozean hinüber verkündigt worden waren. Bei den späteren Essais lässt sich ein Abnehmen der Frische und Versiegen der Gedankenfülle kaum in Abrede ziehen. Während der Stil derselben zwar abgeklärter und weniger gesucht ist, ist er in den früheren geistreicher und prickelnder.

Wie der leidende Stevenson sein Leben und seine Arbeitsfähigkeit nur in der feuchten Wärme des tropischen Klimas künstlich sich erhielt und verlängerte, so scheinen die Erzeugnisse seines fieberhaft schaffenden Geistes oft auch auf künstliche Weise gefördert worden zu sein, Treibhauspflanzen, deren Blüten wohl zu hoher Schönheit sich entfalten, deren natürliche Lebenskraft aber doch übermässig angespannt und dadurch vermindert worden ist. Es ist fraglich, ob auch, wenn einmal der Glanz der lebenswürdigen und bewundernswerten Persönlichkeit des Schriftstellers verblasst ist, eine grössere Gemeinde von Lesern ihm erhalten bleiben wird, wenn auch zu erwarten ist, dass die Schriftsteller künftiger Geschlechter immer wieder zu ihm greifen, um an dem feingemeisselten Kunstwerk seiner Sprache ihren eigenen Stil zu bilden.



nicht immer, zumal in den Stürzenden und Krassen zu über-

Die mit so viel Anmut geschriebenen Aufsätze atmen das würdigen, mit Humor und feiner Sönlichkeit. Die darin ausgesprochenen grossenteils dem Einfluss der wandte Gedanken in schärferer Welt hinaus und auch über die waren. Bei den späteren Essays und Versiegen der Gedankenfülle der Stil derselben zwar abgeklärt, den früheren geistreicher und prä-

Wie der leidende Stevenskeit nur in der feuchten Wärme erhielt und verlängerte, so schaffen den Geistes oft auch aus zu sein, Treibhauspflanzen, deren entfalten, deren natürliche Leben und dadurch vermindert worden einmal der Glanz der lebenswönlichkeit des Schriftstellers vor Lesern ihm erhalten bleiben will Schriftsteller künftiger Geschlechter an dem feingemeisselten Kunst zu bilden.

© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN® Gray Scale



