

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 abtossende 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 *unbreched*." 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.

