

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 eiteln Marquis aber ziemlich an die Alan Brecks in *Kidnapped* erinnern.

So sehen wir, Stevenson ist ein ausserordentlich gewandter, durch lebhaftige 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 Weltdamen 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 anstrebten: 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.

