

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 kriegerischen, 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.

