



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Englische Novellisten. : II. Walter Scott.

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

Englische Novellisten.

II. Walter Scott.

Die Popularität Walter Scott's in Deutschland ist zu den Zeiten, in welche man seine eigentliche Blüthe rechnen muß, so groß gewesen, daß sie selbst über die neuesten Pariser Feuilleton-Romane hinausgeht; dagegen hat die specifische Literatur stets mit einem gewissen Achselzucken von ihm gesprochen. Es ist das zum Theil zu erklären aus der Tendenz der letzten Jahrzehnte, in der Dichtung den Schlüssel zur Lösung philosophischer und sehr verwickelter Probleme zu suchen, und daher nirgend eine dichterische Kraft gelten zu lassen, wo man nicht von einem wild bewegten Chaos der sittlichen und religiösen Begriffe erfaßt wurde. Ein solches ist bei Walter Scott allerdings nicht zu finden. Außerdem wirkte bei den meisten Belletristen, die eigentlich nur immer für ihres Gleichen schreiben, eine geheime Abneigung mit gegen alle diejenigen Schriften, welche dem Volke verständlich und genießbar waren. Tief war der Erste, der für diese leichte Behandlung des britischen Dichters den Ton angab. Er sprach ihm zwar keineswegs alle Verdienste ab, aber er reihte ihn doch unter die Dichter dritter Ordnung und stellte sogar den Italiener Manzoni über ihn. Dagegen ist es Börne rühmend zu gedenken, daß er trotz der Abneigung, die er gegen die politischen Principien Walter Scott's hegen mußte, in ihm den großen Dichter erkannte, und es war eine der Paradoxien dieses seltsamen Kritikers, daß er den einzelnen Fall zu einer Regel erhob und für den Dichter überhaupt das conservative Princip als eine nothwendige Grundlage vindicirte. Es ist das so wenig wahr, selbst in diesem besondern Fall, daß Walter Scott mit seinen aristokratischen und royalistischen Sympathien eigentlich als ein Neuerer gegen die herrschenden Ansichten der Gesellschaft anzusehen ist.

Da Walter Scott aufgehört hat, ein Gegenstand für die lesende Masse zu sein, wenigstens in dem Grade, wie es früher der Fall war, so ist es an der Zeit, sich über seine literarhistorische Stellung ins Klare zu setzen. Es

wird sich ergeben, daß Walter Scott zur Reformation der europäischen Poesie mehr beigetragen hat, als irgend einer der Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, mit deren äußerem Glanz und Schimmer er nicht wetteifern kann.

Walter Scott fällt in diejenige Periode, in welcher sich eine allgemeine Empörung gegen den Geist des achtzehnten Jahrhunderts erhob, gegen die Aufklärung und die Lehren derselben über Weltbürgerthum, Humanität und Vernunftglauben. Ich habe häufig Gelegenheit gehabt, gegen das Bedenkliche, Unklare und Ungesunde dieser Richtung zu polemisiren; ich darf aber auch nicht verkennen, daß in derselben ebenso ein positiver und berechtigter Inhalt enthalten war. Kein Dichter ist geeigneter, dieses Positive der Romantik zu repräsentiren, als Walter Scott. Was die deutsche Romantik in der Poesie Positives und Volksthümliches geleistet hat, kommt zuletzt auf Uhland's Balladen und auf die Lieder der Freiheitsdichter heraus. Die ersten verlieren sich in sentimental = epigrammatische Pointen, die andern bleiben im subjectiven Pathos, und doch sind sie noch das Einzige, was sich aus diesem Gewühl himmelanstrebender Tendenzen gerettet hat. Die Esfennmärchen und Hexengeschichten, der Zauberring und die Teufelseltzire, die Phantastik und Mystik, der modernisirte Katholicismus und die Christianisirung der Kunst sind gleichmäßig in Vergessenheit gerathen. Der Grund dieses Unterschieds liegt nicht allein in dem größern oder geringern Talent der Dichter, sondern in dem praktischen Verhalten der Engländer und dem abstracten Literatenthum der Deutschen.

Der berechtigte Inhalt der Romantik läßt sich auf Folgendes zurückführen. Die Einseitigkeit im Princip der französischen Aufklärung, welche von den deutschen Dichtern und Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts nur im Gebiet der schönen Literatur und der Privatstittlichkeit angefochten war, trat zum ersten Mal mit einer imposanten Anschaulichkeit in der französischen Revolution ans Licht. Zwar waren es zunächst nur die handgreiflichen Crueltthaten der Schreckensmänner, welche die gedankenlose Menge an den Ideen der Humanität, deren Panier die Revolution aufgesteckt hatte, irre machten, aber sehr bald mußte die Reflexion weiter gehen, und auch in den ersten glänzenden Thaten der Freiheit jenen Mangel entdecken, der in dem Princip selbst lag. Die inhumane Durchführung des Princip der Humanität hatte darin seinen Grund, daß es sich in einer bloß negativen Richtung verstockt hatte, und daß die scheinbar positiven Gedanken, die es aus sich entwickelte, nichts Andres waren, als verstärkte Negationen. So enthielt die Idee der Volkssouverainetät nichts weiter, als die Leugnung des Königthums von Gottes Gnaden; ins Positive übersetzt, führte es entweder zur Massenherrschafft, d. h. zur Anarchie, — am allerwenigsten zur Anerkennung des wirklichen concreten Volks, das von dem Schemen des eingebildeten souverainen Volks, wie es sich Rousseau dachte, himmelweit verschieden war; — oder zu einer bloß mechanischen Auffassung von dem Wesen und der Einrichtung

des Staats, welche durch das Ueberwuchern der Volkskraft sehr bald gesprengt werden mußte. So machte der Nationalismus, der früher mit entschiedenem Glück die Neuzerlichkeiten des Christenthums bekämpft hatte, in seinem Versuch, eine neue theophilanthropische Religion zu gründen, den schmähllichsten Banquerout, und da man noch nicht zu der Einsicht gekommen war, daß die Kritik, wenn sie mit wissenschaftlichem Ernst und wissenschaftlicher Strenge verfährt, an sich selber etwas Positives ist, und ebenso im Stande, das Große und Bleibende in der kritisirten Erscheinung zu bewahren, als ihre Irrwege aufzudecken, so mußte man in die Berechtigung der Kritik überhaupt Zweifel setzen, und sich mit seinem Verstande so weit abfinden, daß man ihn zwar nicht zu widerlegen wisse, daß er aber in heiligen Dingen nicht mitzusprechen habe: ein religiöser Standpunkt, der keineswegs so unbefangen und primitiv ist, wie die heutige Orthodoxye es sich einbildet, sondern den man erst durch eine Reihe vergeblicher und schmerzlicher Anstrengungen gewinnt. So erwies sich die Idee des Weltbürgerthums, die man theilweise dem Christenthum entlehnt hatte, und die sich zuletzt in die Prosa Adam Smith's flüchten mußte, sogar als unfähig, auch nur die nationale Substanz des weltbefreienden Volkes abzuschwächen, denn was nach den Schrecknissen der Revolution übrig blieb, war im Wesentlichen nur die nationale Spannkraft, die in ihrem erobernden Streben ebenso repulsiv gegen die Freiheitsideen der übrigen Völker sich verhielt, als gegen ihre nationalen Besonderheiten. So beschränkte sich die Idee der Gleichheit auf das rohe Nivelliren aller hervorragenden Kräfte, bis sie sich erst im Sansculottismus, dann im gemeinsamen Dienst des allgewaltigen Herrn verlor. So mußte man in der Einseitigkeit der liberalen Ideen zu gleicher Zeit die Gefahr erkennen, daß sie in ihr Gegentheil umschlugen: die abstracte Idee der Humanität führte zur Permanenz der Blutgerichte, die abstracte Idee der Freiheit und Gleichheit zur Despotie. Und wenn man so in der politischen und sittlichen Anwendung des Principis der Aufklärung die Irrthümer und Verworrenheiten aufgespürt hatte, mußte man auch darauf kommen, seiner ersten Quelle nachzugehen und in der einseitig mathematischen Methode der Naturwissenschaften, welche den Geist verläugnet, jene Unproductivität erkennen, die nicht einmal ihres eigenen Gegenstandes Herr wird.

Die Reaction gegen den Geist der Aufklärung ging also in der Wissenschaft wie im Leben gegen die Formen des mathematischen Beweises, und bezog sich auf die Intuition. Der erste bedeutende politische Schriftsteller, welcher die Revolution nicht nur in ihren Ausschweifungen, sondern in ihrem Grundgedanken und in ihrer Voraussetzung offen zu bekämpfen wagte, Edmund Burke, stellte der Doctrin des Liberalismus keineswegs eine entgegengesetzte Doctrin gegenüber, sondern eine Reihe poetisch-historischer Anschauungen von den Vorzügen des gemüthlichen Feudalsystems, des heroischen Ritterthums und der geheiligten Königsgewalt. Ebenso sammelte Chateaubriand in seinem Geist des Christenthums

eine bunte Reihe ästhetischer Bilder, die man in der Geschichte des Christenthums bisher übersehen hatte, weil man nur an Deduction, und nicht an Anschauung gewöhnt war. Heutzutage macht das Buch einen lächerlichen Eindruck, damals aber enthielt es wirklich etwas Neues und wirkte durch Ueberraschung der Phantasie. Eine ganz ähnliche Richtung schlugen die deutschen Halbdichter ein, denn die sogenannten Symboliker und Naturphilosophen, die Schelling, Creuzer, Schubert u. s. w. zeichneten sich keineswegs durch die Klarheit und Sicherheit ihrer Beweisführung aus, sondern durch die Menge von sinnigen und interessanten Zügen aus der irrationellen Welt, d. h. aus der Welt, welche die Wissenschaft bisher noch nicht überwunden hatte. Das Publicum interessirte sich weniger für ihre Symbolik, als für die Anekdoten, durch welche sie dieselbe würzten. Während die Aufklärung alles Besondere und Irrationelle aus der Welt hätte vertilgen mögen, bemühte sich im Gegentheil die Romantik, alles Besondere und Irrationelle zu emancipiren. Man gab der individuellen Sittlichkeit, welche der Regeln spottet, freien Spielraum — so Schleiermacher, Schlegel in der Lucinde, Jacobi — man rettete sich aus der Flachheit der civilisirten Welt in die Spinnstuben und Kirnmesse, um durch die dort gesammelten Märchen und Volkslieder ästhetische Theezirkel zu entzücken und zu erbauen. „Des Knaben Wunderhorn“ (1807) war damals eine Art ästhetischen Evangeliums, und da man an den deutschen Volksfagen und Ammenmärchen noch nicht genug hatte, so durchstöberte man die skandinavischen Heldengeschichten und die Zauberbücher des Orients, und was man darin nicht fand, phantasirte man hinein. Während dies im Anfang nur als ein Recht der freien dichterischen Phantasie betrachtet wurde, die sich an das Gesetz der Wirklichkeit nicht binden dürfe, kam man bald dahin, sich in allem Ernst des Aberglaubens anzunehmen; man emancipirte die Hexen, Heiligen und Gespenster (sehr drollig nimmt sich namentlich bei dem nüchternen, verständigen Jean Paul die Ehrbarkeit aus, mit der er einmal von den Hexenprocessen spricht, und, angesteckt von der allgemeinen Richtung der Zeit, ein naturphilosophisches Problem in ihnen sucht); man emancipirte die specifische Weiblichkeit und die specifische Kindlichkeit, welche man früher der Barbarei der Erziehung preisgegeben hatte (vor Allen zeichneten sich Schleiermacher und Adam Müller in dieser Apotheose des kindlichen Lallens aus); man emancipirte die Schindangergeschichten in der Kunst und die Mystik, d. h. die Verworrenheit im Denken.

Das alles sind nicht sehr erfreuliche Erscheinungen, und sie wurden noch unerfreulicher, als man sich nicht mehr mit den einfachen Bildern, nicht mehr mit dem symbolischen Kaleidoskop, welches sie zu niedlichen Figuren gruppirte, begnügen mochte, sondern das Bedürfnis einer schulmäßigen Doctrin fühlte, in welcher der Irrationalismus den Rationalismus mit ebenbürtigen Waffen bekämpfen sollte. Allein es lag in dieser Reaction auch etwas sehr Positives, und dieses machte sich, da die Blüthe der griechisch-romantischen Kunst in Deutschland

mit ihren glänzenden Farben nur ein Product des Treibhauses war, und den augenblicklichen Impuls nicht überdauern konnte, vorzugsweise in der nationalen Bewegung der Freiheitskriege geltend. So viel Uebertriebenes und Trübes in der tropischen Hitze dieses Nationalgefühls vorhanden war, so war mit ihm doch die richtige Grundlage gegeben, auf welcher eine spätere, beruhigte und geklärte Zeit einen dauerhaften Bau aufrichten konnte.

Es war nicht ein Zufall, daß gerade in England zuerst das Positive dieser Romantik ans Licht trat. Das stolze Albion war durch den Sohn der Revolution niemals überwunden worden; es hatte in dem Kampf gegen den gemeinsamen Feind aller Völker die Fahne vorangetragen, es hatte den organischen Naturwuchs, den man in Deutschland erst aus vergilbtem Pergament herausklügeln mußte, in seiner Geschichte und in seinem Staatsleben in lebendiger Gegenwart, es durfte sich also nicht erst in die Begeisterung für eine der bisherigen Entwicklung eigentlich fremde Anschauung hineinschwindeln. Sein Mittelalter war ihm in seiner Aristokratie, seinen Städten, seiner Verfassung, seinen Volksliedern gegenwärtig, ohne den Schein einer imponirenden Fremdartigkeit, geklärt und aufgeklärt, es durfte nur den französischen Firniß abwischen, um sich selbst wiederzufinden. Während daher die Poesie der deutschen Romantiker das Eigenthum exclusiver Kreise blieb, bemächtigte sich der Hauptvertreter der englischen Romantik, Walter Scott, des gesammten Volks.

Man verzeihe mir diese lange Einleitung; sie ist wesentlich, um die Bedeutung unsers Dichters für seine Zeit zu verstehen, und nur durch die Feststellung dieses historischen Verhältnisses wird der wahre Werth einer neuen poetischen Richtung begründet. Ich gehe zunächst auf die erste Periode seiner Leistungen ein.

Geboren im Jahre 1771, seit 1783 auf der Universität Edinburg erzogen und schon seit 1792 als Sachwalter in der Hauptstadt seines Landes angestellt, trat er zuerst 1796 mit der Uebersetzung der „Lenore“ und des „wilden Jägers,“ 1799 mit der Uebersetzung des „Götz von Berlichingen“ hervor; 1801 gab er seine ersten Balladen heraus und sammelte die historischen Volkslieder des wildromantischen Grenzlandes, welches er in seinen vielfachen Ausflügen näher kennen gelernt hatte, unter dem Titel: *Minstrelsy of the Scottish border* (1802) mit anziehenden historischen Anmerkungen; 1804 gab er den *Tristram des Thomas von Creisdoune* heraus. Der günstige Erfolg dieser Arbeiten und ein bequemes Amt veranlaßten ihn, sich von jetzt an vorzugsweise der schriftstellerischen Thätigkeit hinzugeben, woraus die Reihe seiner Gedichte hervorging: *The lay of the last Minstrel* (1805), neue Balladen (1806), *Marmion*, eine Erzählung aus der Schlacht von Floddenfeld (1808), *The Lady of the lake* (1810), *The vision of Don Roderich* (1811), *Rokeby* (1813), *The lord of the isles* (1814), endlich anonym *The bridal of Triermain* und *Harold the dauntless*. Der Erfolg der vier ersten Gedichte war ungeheuer. Noch mit dem *Lord of the isles* konnte er,

nachdem er eine Auflage von 13,000 Abdrücken verkauft hatte, wie er selbst sagte, mit Ehren von dem Kampfplatze abtreten. Die beiden letzten hatten keinen Erfolg mehr, da mittlerweile durch Byron eine neue Richtung in die englische Poesie gekommen war. Außerdem hat er in dieser Zeit noch eine Reihe von Ausgaben älterer Dichter mit Lebensgeschichte und Anmerkungen besorgt: Dryden, Anna Seward, Swift und die Memoiren von Ralph Sadler und Lord Somers.

Schon in diesen poetischen Werken, noch mehr in seinen spätern Romanen tritt eine doppelte Anlage seines Wesens hervor, die in seiner persönlichen Stellung begründet war. Er ist nicht bloß romantischer Dichter, sondern auch geschäftskundiger Weltmann, der dem wirklichen Leben der Gegenwart nicht fern steht. Wenn die Grundlage seiner poetischen Anschauungen theils aus der homogenen deutschen Literatur, theils aus der Anschauung jener in der Erinnerung des Volks noch lebendiger und ihm selbst durch seine Familientraditionen gegenwärtiger Sagen von den Grenzkriegen mit den Engländern sich herschreibt, so tritt andererseits seine weltmännische und gelehrte Bildung hinzu, um diesem künstlerischen Stoff die angemessene Form zu geben. Die Romantik, so sehr sie mit seinen Neigungen übereinstimmt, ist ihm doch immer nur Gegenstand. Er ist niemals innerlich so weit von ihr befangen, daß er die Freiheit und Autonomie seines Denkens und Empfindens darüber verliert, wie es bei den deutschen Romantikern der Fall war; trotz seiner Vorliebe schildert er den barbarischen Stoff vom Standpunkt der Humanität.

Was den eigentlichen Inhalt seiner epischen Gedichte betrifft, so kann man ihn als einen poetisirten Burke bezeichnen. Was der Redner in vereinzelt aperçus angedeutet hatte, stellt der Dichter in künstlerisch abgerundeten Gemälden dar: die Schönheiten des Ritterthums, der königlichen Gewalt, der Lehnsstreue, der nationalen Besonderheit. Die Gedichte haben daher auch alle eine sehr ähnliche Physiognomie, und ich kann mich bei der Charakterisirung derselben auf die beiden vorzüglichsten beschränken: „das Lied des letzten Minstrel“ und „die Jungfrau am See;“ ich möchte noch den Iwanhoe dazu rechnen, der zwar in Prosa gehalten ist, aber seinem Wesen nach mit diesen Gedichten vollständig übereinstimmt, und durch eine poetische Form nur gewonnen haben würde.

Das romantische Epos gehört zu jenen Zwittergattungen, die man in einem Register der Poetik nur schwer unterbringen kann. Das englische Epos der Art hat mit dem italienischen und spanischen des 15. und 16. Jahrhunderts keine Verwandtschaft; diese bewegen sich auf einem rein phantastischen Gebiet und verstatten der Phantasie eine viel größere Willkür, als selbst das griechische Epos, welches sich doch immer innerhalb eines leicht übersehbaren Kreises bewegt und auf sehr bestimmt festgehaltenen Sitten beruht; dagegen sind sie in ihrer Form rein episch. Das romantische Gedicht der Engländer hat einen vorzugsweise lyrischen Charakter;

nicht die Geschichte ist bei ihm die Hauptsache, sondern die in dieser Geschichte sich ausprägende Stimmung. Das gilt ebenso von Walter Scott, wie von Byron, Campbell (dessen Gertrud von Wyoming 1808 gleichfalls einen ungeheuern Erfolg errang), Moore (dessen Lalla Rookh 1817 erschien) und den Uebrigen. Wir befinden uns in einer elegisch contemplativen Stimmung, die sich zwar je nach der Befähigung des Dichters zu mehr oder minder ausgeführten Figuren und Begebenheiten ausbreitet, die aber doch in denselben überall den Leitton bildet. Die Gedichte haben daher zu gleicher Zeit einen landschaftlichen Charakter und stehen mit den Lyrikern der „Schule der Seen,“ Wordsworth und dergleichen, auf dem nämlichen Boden. „Das Lied des letzten Minstrel“ hat diesen Charakter am ausgeprägtesten. Zwar wird uns die alte Klosterruine, und was sich daran knüpft, durch entsprechende Gestalten belebt, aber eigentlich fesselt uns immer nur das bleiche Mondlicht auf diesen Trümmern althistorischer Erinnerungen, und wir werden nur lyrisch angeregt. „Das Lied des letzten Minstrel“ ist daher auch von allen Walter Scott'schen Gedichten am meisten in Anthologien zerstückelt, und man hat über den einzelnen poetischen Schönheiten desselben den Zusammenhang des Ganzen aus dem Sinn verloren. Es unterscheidet sich aber von unsern sentimentalen Klosterlegien sowie von den barocken Romanen Victor Hugo's, in denen ein ähnlicher Bildungsproceß vorwaltet, durch zweierlei. Einmal ist die Schilderung mit der größten Gewissenhaftigkeit ausgeführt; das Mondlicht ist trotz seines träumerischen Scheines noch immer deutlich genug, um bestimmte Formen, scharfe Schatten und eine, wenn auch gedämpfte Färbung zu unterscheiden. Walter Scott hat nicht mit dem abstracten Mondlicht und der abstracten Ruine allein zu thun, wie unsere sonnambulen Dichter, denen diese beiden einfachen Vorstellungen vollkommen genügen, um allerlei conventionelle Melancholie daran zu knüpfen, sondern er betrachtet die Landschaft mit den Augen eines Landschaftsmalers, der zwar die Stimmung festhält, aber nur die Stimmung an individuellen Gestaltungen; von Victor Hugo dagegen unterscheidet er sich dadurch, daß seine Figuren keine barocken Arabesken sind, die symbolisch an den Stein gehannt werden, wenn auch mit scheinbarem Leben, um den Charakter der Architektur zu vervollständigen, sondern lebendige menschliche Gestalten, denen gegenüber die Architektur sich in das ihr zukommende Maß zurückziehen muß, in die Bestimmung des Wohnorts und des Tempels. Die Materie beleidigt uns nicht, weil sie den Geist nicht unterdrückt, sondern ihm nur den angemessenen Rahmen gibt. Darum verlieren sich seine Figuren auch nie in Schnörkel und Zerrbilder; er ist zu gründlich, um verworren zu sein.

Die Stimmung des zweiten Gedichts, „das Fräulein am See,“ ist eine Tagesstimmung: wie über die Ruinen des ersten der angemessene Mondschein, so breitet sich über die grünen Wälder und Felsparthieen des Loch Katrine das hellste Sonnenlicht; und wenn auch dieses Sonnenlicht einmal durch ein wildes

Nachtstück mit blutrothem Fackeleffect unterbrochen wird, des Contrastes wegen, so ist doch die allgemeine Stimmung des Gedichts ebenso heiter, wie die Landschaft, in der es spielt. Um diese Heiterkeit bis zum Schluß zu bewahren, hat Walter Scott allerdings der Geschichte Gewalt angethan, aber hier mit vollem Recht, denn es handelt sich nicht um König Jakob V., sondern um das alte Ritterthum überhaupt. Die Form des Gedichts zeigt eine so weise Deconomie und trotz der Mannigfaltigkeit der Bilder, die sie umschließt, ein so architektonisches Ebenmaß, daß wir es nicht blos der künstlerischen Abstcht des Dichters, sondern zugleich seinem Instinkt und seiner Anlage beimessen müssen. Die Handlung umfaßt nur sechs Tage, eine verhältnißmäßig ziemlich enge Localität und eine kleine Anzahl von Figuren, von denen aber jede mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt ist. Die Wirkung der effectreichsten Stellen ist trotz des vorherrschenden landschaftlichen Charakters eine fast dramatische — ich erinnere nur an die beiden Momente, in denen der hochländische Häuptling und der schottische König sich zu erkennen geben — und es ist ein Leben und eine Bewegung in dem ganzen Gedichte, daß es uns in die Vorstellung einer epischen Welt hineinschmeichelt. Die Schilderung der Hirschjagd und der Verbreitung des Feuerkreuzes über die verschiedenen Theile des Clans ist darum so hinreißend, weil mit dem sorgfältigsten Studium die strengste Naturwahrheit beobachtet ist. Jeder Felsen, jede Wendung des Sees und des Bergpfades ist Portrait, und Walter Scott hat sich überall durch die eigne Erfahrung von der Möglichkeit seiner kühnsten Erfindungen überzeugt.

Durch diese Strenge in der künstlerischen Abrundung wird auch die Freiheit der äußerlichen Form gemäßigt. Walter Scott hat nur einmal, in einem seiner schwächern Gedichte, die nationale Stanze Spencers angewendet, sonst bleibt er immer in dem leicht gereimten vierfüßigen Jambus, der sich mit seinem einfachen bequemen Rhythmus an die Mannigfaltigkeiten seiner Stimmungen harmonisch anschmiegt, ohne daß er es nöthig hätte, wie es Byron thut, die Bewegung des Verses nach der Bewegung der Handlung zu modificiren. Es dürfte aber doch diese Form einem minder begabten Talent nicht zu empfehlen sein, weil sie zur Willkür und zur Maßlosigkeit verleitet.

Der Inhalt des Gedichts ist allerdings von der Art, wie sie einem entschiedenen Tory auch in der Poesie nothwendig ist. Wir haben es nicht mit deutschen Ritter- und Räuberromanen zu thun, trotz der Ritter und Räuber, die darin vorkommen, denn jene, der Götz von Berlichingen, wie Rinaldo Rinaldini, verherrlichen die bloße Kraft und schmeicheln der Masse. Bei Walter Scott finden wir uns in durchaus aristokratischer Gesellschaft. Der Häuptling des Räuberclans wie der getreue Lehnsmann und der König selbst tragen über ihre sonstigen Bestimmtheiten hinaus ein gemeinschaftliches Gepräge, das Gepräge des Adels; ihre Tugenden wie ihre Fehler sind aristokratischer Natur. Aber man

muß diese plastische, heiter lebendige Welt mit einem Schattenspiel vergleichen, wie es der seiner Zeit (1812) in Deutschland sehr beliebte „Zauberring“ des Ritters von Fouqué ist, um trotz dieser aristokratischen Haltung das Volksthümliche und allgemein Menschliche in Walter Scott's Gedicht zu empfinden.

Trotz dieser Schönheiten konnte der Natur der Sache nach diese poetische Richtung nicht lange dauern. Durch seinen gesunden Verstand wie durch seine natürliche Empfindung wird Walter Scott davon zurückgehalten, blind in seinen Gegenstand aufzugehen; andererseits hindert ihn aber auch sein richtiger Geschmack, sich innerhalb des Gedichtes als ironisirenden Beobachter vorzudrängen, wie es Wieland in ähnlichen Fällen thut. Der Uebergang zum historischen Roman, in welchem so zu sagen das Nützliche mit dem Angenehmen vereinigt ist, in welchem den interessanten Uebertreibungen der Romantik das Gemeingefühl und der Gemeinverstand als ein mitwirkender Factor gegenübertritt, ist durch diese Doppelnatur im Wesen des Dichters bereits mit Nothwendigkeit gegeben. Es waren also auch nicht blos äußerliche Gründe, sondern eine Art von schelmischer Freude an dieser Doppelnatur, daß er in diesen Dichtungen seiner zweiten Periode, so lange es ging, die Anonymität bewahrte.

Walter Scott hat diese Anonymität, die allerdings auch zum Theil dazu beigetragen hat, das Aussehen seiner Schriften zu erhöhen, unter den verschiedensten Masken zu bewahren gesucht. Wir übergehen dieselben und geben hier die chronologische Reihe seiner Romane. Der erste, Waverley, bereits 1805 angefangen, erschien 1814; es folgte 1815 Guy Mannering, oder der Sterndeuter, 1816 der Antiquar und der schwarze Zwerg, 1817 der Todtengreis (Old mortality), oder, wie die gewöhnliche Uebersetzung lautet, die Presbyterianer, 1818 Rob Roy und das Herz von Midlothian, 1819 die Braut von Lammermoor und die Legende von Montrose, 1820 Ivanhoe, das Kloster und der Abt, 1821 Kenilworth, 1822 der Pirat und Nigel's Schicksale, 1823 Peveril of the Peak, und Quentin Durward, 1824 St. Ronansbrunnen und Redgauntlet, 1825 zwei Erzählungen von den Kreuzfahrern: die Verlobten, und Richard Löwenherz, 1826 Woodstock, 1827 und 1828 die Chronik von Canongate, 1829 Anna von Geierstein, 1831 Graf Robert von Paris und das gefährliche Schloß. Außerdem war er auch ein fleißiger Mitarbeiter am Quarterly Review, seitdem er sich von dem whigistisch gewordenen Edinburgh Review zurückgezogen hatte, gab unter dem Titel: Paul's Briefe, die Anschauungen einer Reise durch Frankreich und Belgien 1815 heraus, schrieb Abhandlungen über die Alterthümer Islands, die Regalien von Schottland, Biographien früherer und gleichzeitiger englischer Dichter, die Erzählungen eines Großvaters aus der schottischen Geschichte, 1828—1830, versuchte sich auch im Drama (Halidon Hill, 1822, Macduff's Kreuz, der Gluch von Grenzboten. II. 1851.

Devorgoil und die Tragödie von Auchindrane 1830) ohne besondern Erfolg; zuletzt aus einer reinen Geldspeculation das Leben Napoleons in neun Bänden, 1827. Der Ertrag seiner Dichtungen hatte ihn in den Stand gesetzt, sich 1811 in der Nähe der Ruinen der Abtei Melrose, die er in seinem Lied des letzten Münstrel beschrieben hatte, ein Landgut zu kaufen, welches er Abbotsford nannte und so romantisch als möglich anstattete; 1820 wurde er zum Baronet ernannt. Durch den Banquerout seines Buchhändlers wurde er 1827 veranlaßt, sein Incognito zu brechen und sich als Verfasser der Waverleynovellen zu bekennen. Auf einer Reise nach Italien starb er im September 1832.

Mit dem historischen Roman hat Walter Scott der Poesie eine ganz neue Bahn gegeben. In wie weit dieses Genre seine Berechtigung hat, läßt sich aus allgemeinen Gründen nicht nachweisen; seine historische Berechtigung ergibt sich aber augenblicklich, wenn man die frühere Art der Geschichtschreibung mit der spätern vergleicht. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts herrschte in der Geschichtschreibung die schottische Schule. Von der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts ausgegangen, hatten Hume, Robertson und die Uebrigen sich vor allen Dingen bemüht, diejenigen Fragen, welche der politische Verstand als das Wesentliche im Fortschritt der neuern Zeit begreift, an die Vorzeit zu legen und so klar als möglich zu beantworten. Ihre Methode war der entschiedenste Rationalismus mit allen Vorzügen und Schwächen dieser Richtung. Von einer colorirten Darstellung der Eigenthümlichkeiten einer bestimmten Zeit, der Irrationalitäten in den großen historischen Charakteren war bei ihnen keine Rede. Ihre Helden traten ohne Unterschied im Costüm und in der Redeweise des achtzehnten Jahrhunderts auf. Daß in der neuesten Zeit die Geschichtschreiber den entgegengesetzten Weg eingeschlagen haben, daß sie sich überall bemühen, jedes Zeitalter mit seinem eignen Maß zu messen, jeden historischen Charakter als ein Kunstwerk für sich zu betrachten, und die Localfarben in lebendigen Schilderungen wiederzugeben, anstatt sie im glatten, nur scheinbar erzählenden Raisonnement zu verflüchtigen, ist unstreitig eines der Hauptverdienste unsers Dichters. Zwar hat er sich mit seinen Schilderungen im Ganzen auf einen ziemlich kleinen Raum der Weltgeschichte eingeschränkt, aber wer sich daran gewöhnt hat, nur irgend eine Zeit mit hingebender Pietät zu zeichnen, findet sich bald in alle übrigen. Ich mache beiläufig darauf aufmerksam, daß für Deutschland der Hegel'schen Philosophie ein ähnliches Verdienst zukommt, wenn diese auch scheinbar das ganz entgegengesetzte Ziel verfolgte: wovon Walter Scott durch Beispiele die künstlerische Möglichkeit bewies, das stellte sie in das Licht einer höhern philosophischen Bedeutung und einer innern wissenschaftlichen Nothwendigkeit. — Wenn Walter Scott in seinen spätern historischen Versuchen verunglückte, so liegt der Grund theils darin, daß die Geschichtschreibung noch andere Talente erfordert, als das der plastischen Kunst, theils an der Gewohnheit einer leichtern Arbeit, welche man im Alter nicht leicht aufgibt.

Ueberblicken wir die Reihe historischer Figuren, welche Walter Scott mit Gewissenhaftigkeit den alten Chroniken nachgebildet, zu gleicher Zeit aber mit der Meisterschaft eines Dichters zum Leben geweckt hat, so erscheint seine Kunst am bewundernswürdigsten in den concreten Charakteren, in welchen wiederstrebende Elemente sich mischen. Man vergleiche seine Schilderung Ludwigs XI. mit den Berichten des Comines, so wird man ebenso über die Sicherheit des historischen Blicks, wie über die Kunst, vereinzelte Notizen zu einem lebendigen Gemälde zu vereinigen, erstaunen. Seine Maria Stuart im Abt, Königin Elisabeth, Jakob I., Cromwell, Karl II. u. s. w. wetteifern in der Sicherheit und zugleich in der Totalität ihrer Zeichnung mit Ranke's Darstellungen. Beide Schriftsteller haben auch das gemeinsam, daß sie in jedem Charakter, auch wenn er ihrem Gefühl oder ihrem Verstand widerstrebt, die positive Seite auffuchen; sie lassen sich niemals auf bloß satyrische Schemen ein. Beide verstehen es aber auch zugleich, indem sie mit voller Ehrbarkeit auf die Ideen und den Charakter ihres Gegenstandes eingehen, durch einen leisen Humor ihre eigne Freiheit von den Voraussetzungen anzudeuten, die sie begreifen, ohne sie zu theilen. Noch in höherem Grade ist dies bei jener Form der Darstellung anzuerkennen, in welcher eine bestimmte sittliche Richtung in eine typische Figur zusammengedrängt wird; in dieser Beziehung sind diejenigen Romane, welche den Contrast des absterbenden Ritterthums gegen die Gährung einer noch verworrenen, aber hoffnungsreichen jungen Generation darstellen, die vollendetsten, also namentlich die Schilderungen von den Kämpfen zwischen den Royalisten und Presbyterianern. Die auf- und absteigende Reihe der Schwärmer auf beiden Seiten in *Old mortality* gehört zu dem Glänzendsten, was über diese Zeiten geschrieben ist, vorzüglich weil es doch nicht bloß Typen sind, mit denen wir zu thun haben, sondern wirkliche Individualitäten. Zwar neigt sich sein Herz überall auf Seite der Tories, und von Seiten strengerer Protestanten ist es ihm namentlich verdacht worden, wenn er in dem blutigen Claverhouse mit besonderer Vorliebe die romantische und chevalereske Seite zeichnet, aber man darf es nicht vergessen, daß der entgegengesetzten Weltanschauung ebenso ihr Recht widerfährt, und daß beide Extreme durch den vermittelnden Verstand des Haupthelden in ihre Schranken zurückgewiesen werden. Wenn man es überhaupt an den Helden Walter Scott's tadelt, daß sie passiver Natur sind und ein bei weitem geringeres Interesse einflößen, als die finstern, befangenen, aber gewaltigen Gestalten, die auf sie einwirken, so verkennt man die eigentliche Bedeutung dieser Figuren. Sie vertreten die Stelle des griechischen Chors und geben die ideale sittliche Ansicht des Dichters, durch welche die ganze Handlung erst ihr richtiges Verständniß und ihre richtige Stellung gewinnt. Wenn man daher von der Sittlichkeit Walter Scott's spricht, so ist darunter weniger jene Enthaltbarkeit in geschlechtlichen Verhältnissen zu verstehen, welche freilich bei der Pruderie der englischen Gesellschaft wesentlich dazu beigetragen hat, seinen Ruf sicher zu stellen,

als jener Ernst, mit dem er sich über die dargestellten Einseitigkeiten erhebt, in demselben Augenblick, wo er sie mit Hingebung schildert. Diese Mischung von strengem sittlichem Ernst und lebenswürdiger Bescheidenheit, welche das eigentliche Wesen des englischen Gentleman ausmacht, verleiht auch den unbedeutendsten Figuren seiner Helden oder ersten Liebhaber das nämliche Interesse der Anmuth, durch welches sich Walter Scott selbst so erfreulich von den übrigen excentrischen Dichtern seiner Zeit unterscheidet. Sein Verstand ist klar und nüchtern, und doch begreift er jeden Enthusiasmus; er ist tolerant gegen jede Eigenthümlichkeit, und hat doch überall das Gepräge der allgemeinen Form; er vertieft sich in alle Sympathien der romantisch-historischen Reminiscenzen, und begleitet sie doch mit gelinder, sehr wohlthuender Ironie.

Das ist es, was ich bei seinem Uebergang vom Epos zum Roman andeutete. Der eigentliche Gegenstand seiner Romane ist die Romantik seiner epischen Gedichte, die hochländischen Glanshäuptlinge, Seeräuber, Zigeuner und Schmuggler, Ahnenstolze, Astrologen und bigotte Katholiken, Cavaliere und Rundköpfe und dergleichen; aber er sieht sie nicht mehr bloß objectiv an, sondern mit dem scharfen Auge seiner eigenen Bildung und seines sittlichen Gefühls. Darum eignet sich seine Form am meisten für die Darstellung der jüngsten Vergangenheit, in der die Repräsentanten der richtigen sittlichen Mitte, die Waverley, die Morton, die Osbaldistone u. s. w. noch ihre Stätte finden; im Mittelalter müßte man sie erst künstlich hineinzwingen und dadurch die Einheit und Wahrheit des historischen Gemäldes stören.

Am eigenthümlichsten gestaltet sich dieses seiner Doppelnatur entsprechende Verhältniß in der Darstellung des specifisch Romantischen, der Geister- und Hexengeschichten, der Nornen und Zigeunermütter, der Leichenweiber und Wahnsinnigen. Es ist das zu gleicher Zeit die Doppelnatur des englischen Volks. Der nüchternste Verstand liegt hart neben den Excentricitäten des Spleens, und alle Dichter, von Shakespeare an bis auf Dickens, haben nicht verfehlt, sich mit dergleichen Nachstücken mehr zu thun zu machen, als für ihren Zweck unumgänglich nothwendig war. Walter Scott hat darin von ihnen allen vielleicht die meiste Tiefe entwickelt und zu gleicher Zeit das größte ästhetische Maas, denn diese Nachstücke sind überall nur der nothwendige Schatten, der das Licht und die Farbe des übrigen Gemäldes noch heiterer und bestimmter hervortreten läßt. Zuweilen sind es bloß landschaftliche Effecte, wie z. B. Meg Merillies und das tolle Mädchen im Herzen von Midlothian; zuweilen ist es aber auch eine psychologische Studie. Das glänzendste Beispiel des Letztern ist die Darstellung in der Braut von Lammermoor, wie Lucie allmählig zum Wahnsinn getrieben wird. Dagegen mißglückt es ihm stets, wenn er eine wirkliche überstimliche Welt darstellen will, wie im Kloster und in den Verlobten; gerade weil er dazu viel zu

verständlich ist, erscheint Alles gemacht. Ebenso wenn er des bloßen Effectes wegen gespenstische Maskeraden aufführt, wie im Woodstock.

Ueberblicken wir sein Verhältniß zu den frühern und spätern englischen Novellisten, so ist er gegen die ersten im entschiedenen Vortheil. Wir lassen dem Humor und der Anschaulichkeit eines Fielding, Smollet u. A. m. volle Gerechtigkeit angedeihen, aber man wird zugestehen müssen, daß ihr Gegenstand im Ganzen doch ein sehr einförmiger ist. Die Wirthshäuser und dergleichen nehmen kein Ende. Bei Walter Scott werden auch diejenigen Romane, die sich in der modernen Gesellschaft bewegen, durch den Anflug des Geschichtlichen gefärbt, wenn dieses zuweilen auch in der unverarbeiteten Form der Volkslieder, Balladen, der landschaftlichen Localschilderungen auftritt. Außerdem zeichnet er sich durch eine strenge Deconomie in der Handlung aus, die freilich nach seinem eignen Geständniß mehr Instinkt als Absicht war, und wenn man ihm eine zu weit getriebene epische Breite vorwirft, so muß man, um gerecht zu sein, einerseits die früheren Novellisten und den Geschmack des englischen Publicums in Rechnung bringen, andererseits die ganze Methode seiner Dichtung in Betracht ziehen, die überall auf Klarheit, Deutlichkeit und Vollständigkeit ausgeht, nicht auf die glänzende, aber incorrecte Rapidität der französischen Erfindungen. Die späteren Dichter haben meistens nur einzelne Seiten seines Wesens mit Virtuosität ausgebildet, wenn sie ihn auch in dieser Einseitigkeit in mancher Beziehung übertreffen. Von Dickens habe ich schon gesprochen. Ich möchte, um einen schlagenden Vergleich zwischen Beiden anzudeuten, die Leser auf die Sarah Gamp des Ginen und ihr Verhältniß zu dem Leichenweib in der Braut von Lammermoor hinweisen. Von Cooper (der 1820 auftrat), Bulwer (1828) u. s. w. behalte ich mir noch vor, das Verhältniß festzustellen.

In Ginen ist Walter Scott schwächer, als mancher seiner Zeitgenossen, gerade weil er maßvoller ist, als sie: in der Darstellung der Leidenschaft. Zwar fehlt es nicht an leidenschaftlichen Charakteren, Motiven und Handlungen, aber diese Leidenschaft wird nicht mit der fieberhaften Gluth ausgemalt und detaillirt, wie wir es bei den Franzosen gewohnt sind. Es hängt damit zusammen, daß seine Frauengestalten im Ganzen weniger Interesse haben. Wo man das geschlechtliche Verhältniß nur schonend berührt, wird auch die Darstellung des Weibes etwas Schattenhaftes haben; dafür finden wir aber reichliche Entschädigung an dem Behagen, welches uns seine idealen Gestalten einflößen, namentlich seine Jenny im Herzen von Midlothian, an dem heitern Muthwillen seiner jungen Mädchen und an der Energie, mit welcher ausnahmsweise die stolzeren Frauengestalten gezeichnet sind, z. B. Lady Ashton in der „Braut“.

J. S.