

1933 DF 1235

Schriften  
der  
Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen  
Wilhelms-Universität zu Münster

---

Heft 17

# Walter Scott

Eine Rektoratsrede

gehalten am 5. November 1932

von

Wolfgang Keller

o. ö. Professor an der Universität Münster



1 9 3 3

Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung  
Münster in Westfalen

Als im Frühjahr 1832 die Kunde die Welt durchzitterte, daß am 22. März in Weimar der große Goethe seine alles beherrschenden Olympieraugen auf immer geschlossen hatte, hat auch die literarische Welt Englands ihren aufrichtigen Anteil an der allgemeinen Trauer gezeigt. Einer von diesen englischen Dichtern und Kritikern aber hörte aus dem Trauergeläute von Weimar seine eigene Totenglocke heraus: Walter Scott.

Er war gerade im Begriff, von Italien aus, wo er Erholung gesucht hatte, nach Deutschland zu reisen, um die Königsstatuen am Grabmal Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche und die romantischen Ruinen der Ritterburgen an den Ufern des Rheins zu sehen, „vor allem aber, um Goethe in Weimar zu besuchen“<sup>1</sup>, den er hoch verehrte. Jetzt brach er seine Reise ab und eilte nach Hause, um wie Goethe in der Heimat zu sterben<sup>2</sup>, in seinem geliebten Abbotsford, jenem prächtigen Schloß am Tweed, in das er all seine schriftstellerischen Erfolge, aber auch alle seine romantische Liebe zur Geschichte des eigenen Bodens und Geschlechtes hineingesteckt hatte. Ein halbes Jahr später als Goethe, am 21. September 1832, hat auch Walter Scott aufgehört zu atmen.

Es mag sich für den Vertreter der Englischen Philologie an unserer Westfälischen Wilhelms-Universität geziemen, im Goethe-Jahr auch die hundertste Wiederkehr von Walter Scotts Todestag zu feiern.

Scotts Verhältnis zu Goethe war nicht von derselben Innigkeit wie das seines schottischen Landmannes Carlyle: ihn störten an Goethes Bild einzelne Züge von allzu freier Lebensauffassung, wo er selbst doch gerade die Tradition und bürgerliche Sitte als heiligstes Gut betrachtete. Während Goethe, seiner Meinung nach, manches seiner Werke bei späterer Einsicht gern unterdrückt hätte, war er selbst froh, daß er in all

<sup>1</sup> J. G. Lockhart, *Memoirs of Sir Walter Scott*. In 5 volumes. Macmillan 1900. (Life.) Vol. V, p. 400. Eine Einladung von Goethe hatte Scott in derselben Woche erreicht, in der Goethe starb. (Vgl. Macintosh, *Scott and Goethe* (Galashiels and Glasgow 1924), p. 190.

<sup>2</sup> „Alas for Goethe!“ he exclaimed: „but he at least died at home. — Let us to Abbotsford!“ (Lockhart, *Life*, vol. V, p. 401.)

seinen zahlreichen Schriften nie versucht hätte, eines Menschen Glauben zu erschüttern oder seine Grundsätze zu verderben<sup>3</sup>. Aber abgesehen von dieser Ablehnung einzelner Züge, die dem Ideal des englischen Gentleman, wie es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, widersprachen, hat Scott nicht nur Goethe aufrichtig verehrt — er sah in ihm geradezu seinen Lehrmeister in der romantischen Dichtung. „My old master“ nennt er ihn im Gespräch mit Lockhart, seinem späteren Schwiegersohn. Dieser war gerade von einer Reise nach Deutschland zurückgekehrt und erzählte von Weimar. In dem Gasthof in Weimar fragte er den Kellner, ob Goethe wohl eben in der Stadt sei: der Mann starrte, als ob er den Namen noch nie gehört hätte (der Engländer wird ihn vielleicht etwas fremdartig ausgesprochen haben). Und selbst als Lockhart wiederholte: „Goethe, der große Dichter“, schüttelte er nur den Kopf ebenso zweifelnd wie vorher — bis die Wirtin das Rätsel löste und sagte, der Herr Reisende meinte vielleicht den „Herrn Geheimen Rat von Goethe“. — Scott schien sich darüber zu amüsieren und sagte: „Ich hoffe, Sie werden mich bald einmal in Abbotsford besuchen: wenn Sie dann nach Selkirk oder Melrose kommen, fragen Sie nur ja Ihre Wirtin nach niemand anders als nach dem Sheriff“<sup>4</sup>.

Es interessierte ihn besonders, als Lockhart Goethe beschrieb, wie er ihn zuerst gesehen hatte, aus einem Wagen aussteigend, der vollgestopft war mit wilden Pflanzen und Kräutern, dem Ergebnis eines botanischen Morgenspaziergangs über die Berge um Jena. „Ich freue mich“, sagte Scott, „daß mein alter Meister Interessen hat, die den meinigen etwas verwandt sind. Ich bin freilich kein Botaniker und werde, obwohl ich am Tweed wohne, nie viel von den Schönheiten der Flora verstehen. Aber wie gern würde ich mich mit ihm über Bäume unterhalten!“<sup>5</sup> Daß Scott mit dieser Bezeichnung Goethes als seines Lehrmeisters recht hatte, zeigt ein Blick auf seine künstlerische Entwicklung: Übersetzungen Bürgerscher und Goethescher Balladen gehen der eigenen großen Balladensammlung aus dem schottischen Grenzgebiet voraus. Eine Übersetzung des *Götz von Berlichingen* ist sein Erstlingswerk als Dichter, mit dem er in die Öffentlichkeit tritt. Der *Götz* (mag auch die

<sup>3</sup> Lockhart, *Life*, vol. V, p. 414 f.

<sup>4</sup> *Ibid.* vol. III, p. 181 f.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 182.

Übersetzung viele Mängel aufweisen) zeigt ihm den Weg in die Romantik noch mehr als der Erlkönig: hier lernt er zum ersten Male auf historischem Hintergrund ein großes Zeitgemälde ausführen. Diese Zeit der letzten Ritter, die Zeit des sterbenden Mittelalters, sie bleibt lange nach der Götz-Übersetzung für Scott die eigentlich romantische Periode. Und auch Charakterbilder und Szenen aus dem Götz kehren in seinen Dichtungen wieder<sup>6</sup>. Über die Fehler von Goethes Jugendstück, die in äußerlicher Nachahmung Shakespeares eingeführte lose Fassung, die geringe Tiefe der Charakterzeichnung und das Überwuchern des Kostüms, ist Scott auch nie hinausgekommen: er sah gerade hierin die romantischen Vorzüge. Aber Lockhart erkannte schon die tiefgehende Bedeutung dieser Beschäftigung mit dem Götz für Scotts dichterische Entwicklung, wenn er schreibt: „Der Leser, der zum ersten Male die Übersetzung des Götz aufschlägt, wird ebenso überrascht sein wie ich selbst durch die vielen Berührungspunkte zwischen dem Ton und Geist von Goethes Zeichnung und dem, der sich in einigen der bedeutendsten späteren Originalarbeiten des Übersetzers findet“<sup>7</sup>. Freilich: daß die dramatische Form ihm nicht lag, zeigte sich bei eigenen Versuchen.

Scott war auch selbst eine zu ausgeprägte Persönlichkeit, als daß er sich bei der Übersetzung des Götz hätte lange aufhalten können<sup>8</sup>. Sein ganzes Herz gehörte von Jugend auf der Heimat: Schottland, dem Grenzerdistrikt, dem eigenen Clan und der eigenen Familie. Dieser ausgeprägte Familiensinn gestaltete Scotts ganzes Leben. Maßgebend dafür war, daß er aus patrizischer Familie von der englisch-schottischen Grenze

<sup>6</sup> Vgl. Lockhart, *Life*, vol. I, p. 258: „If it be doubtful whether, but for Percy's *Reliques* he would ever have thought of editing the *Ballads*, I think no less so, whether, but for the *Ironhanded Goetz*, it would ever have flashed upon his mind, that in the wild traditions which these recorded, he had been unconsciously assembling materials for more works of high art than the longest life could serve him to elaborate.“ — Vgl. auch Barker *Fairly: Goethe as revealed in his Poetry* (1932), p. 3: „Dramatic in form, narrative in effect, *Götz von Berlichingen* is the ideal link between the Elizabethan drama and the *Waverley novels*.“

<sup>7</sup> Lockhart, *Life*, vol. V, p. 258.

<sup>8</sup> Es ist natürlich ein Irrtum, wenn Gundolf in seinem nachgelassenen Aufsatz *Goethe und Walter Scott*, *Neue Rundschau* 18, 491, die Übersetzung des Götz nach den Verserzählungen ansetzt.

stammte. Scott war kein armer Bauernsohn wie Burns oder Carlyle, wo die Tradition nicht über den Vater hinausreichte, sondern kam aus dem gebildeten Mittelstand der Hauptstadt — der Vater war ein wohlbestallter Rechtskonsulent, die Mutter eine Edinburger Professorentochter — und aus dem Grenzerdistrikt, wo der Großvater als Gutsbesitzer lebte. Aber über die engere Familie hinaus beseelte ihn der Stolz auf seinen Clan. Der Stamm der Scotts mit dem Herzog von Buccleuch an der Spitze hatte jahrhundertlang die schottische Grenze gegen die Engländer gehalten. Er saß auf dem Gebiet, wo die meisten Kämpfe ausgefochten, die meisten Balladen gesungen wurden. Und nachdem Scott in ähnlicher Weise wie Arnim und Brentano diese alten Lieder in seinem „Liederbuch von der schottischen Grenze“ gesammelt und sich hier ins romantische Mittelalter als Dichter eingelebt hatte, galt seine nächste Aufgabe, sein erstes selbständiges Dichtwerk, dem Preis seiner Familie und seines Clans. Die Gattin seines Clanshäuptlings, die Herzogin von Buccleuch, hatte ihn aufgefordert, eine Ballade über den Kobold Gilpin Horner zu dichten, von dem man ihr erzählt hatte. Das Gedicht wuchs aber weit über Umfang und Ziel einer Ballade hinaus zu der Verserzählung vom Lied des letzten Spielmanns: *The Lay of the Last Minstrel*. Da spielt der Kobold nur eine untergeordnete Dienerrolle; im Mittelpunkt stehen die Vorfahren Scotts, darunter vor allem ein Zauberer Michael Scott aus dem 12. Jahrhundert, dem sogar Dante einen Platz im Inferno angewiesen hatte. So wird das Lied des letzten Spielmanns zu einer Zaubersage von Michael Scott, um die zu Ehren der Herzogin eine Liebesgeschichte der Erbin von Buccleuch nicht ganz geschickt gewunden ist: Margaret von Branksome liebt Lord Cranstoun, den Sproß des feindlichen Clans, durch den ihr Vater, der Laird von Branksome den Tod gefunden hatte. Daher der Widerstand der Mutter. Hier setzt nun das Zaubermotiv ein. Die Lady Witwe, die von ihrem Vater die Kunst der Magie gelernt hatte, kann der Leiche des in der Abtei Melrose bestatteten Zauberers Michael Scott sein Zauberbuch abfordern. Aber Lord Cranstoun hat seinerseits den Kobold Gilpin Horner als Pagen, der das Buch stiehlt. Der Kobold entführt auch den Erben von Buccleuch, so daß dieser dem feindlich heranziehenden englischen Heer in die Hände fällt. Doch die Fehde zwischen den Scotts und den Engländern wird durch einen Zweikampf beigelegt, in dem Lord Cranstoun unerkannt für Buccleuch kämpft und

damit die Rückgabe des Knaben und für sich die Hand von Margaret erringt. Es sind alles altbekannte Züge, die Scott für seine Liebesgeschichten verwendet, und ganz deutlich ist vieles nach dem Götze gestaltet<sup>9</sup>. Aber auch die Zaubererzählung ist nicht neuartig: beim Siegesfest in Schloß Branksome werden Balladen vorgetragen; am Schluß erscheint Michael Scotts Geist, der, von seinem Fluch erlöst, endlich Ruhe in seinem Grabe in der Abtei findet. Scotts Kunst besteht nicht im Aufbau seiner Fabel — er hat sich auch in seinen späteren Werken nie zu einer klassisch straffen Konzentration durchringen können —, auch nicht in psychologischer Ausschöpfung der Charaktere, obwohl er immer mehr lernte, mit festen Strichen seine Figuren lebendig vor uns hinzustellen, noch weniger in philosophischer Problemstellung —, er nimmt die Welt als gottgeschaffen, gegeben hin und verlangt von uns nur, daß wir uns wohnlich und friedlich in ihr einrichten. Wohl aber besteht seine neue Kunst in der malerisch bunten Wiedergabe der mittelalterlichen oder doch vergangenen Sitten und Bräuche und in der leuchtenden Lokalfarbe, die sich oft zu prächtiger Landschaftsschilderung verdichtet. Berühmt sind solche Bilder wie die der mondscheinüberflossenen Klosterruine von Melrose im *Lay of the Last Minstrel* oder etwa die Zeichnung des in Wälder und Berge gebetteten Sees Loch Katrine in der späteren Verserzählung *The Lady of the Lake*. Scott schöpft zunächst allein aus seiner intimen Kenntnis der eigenen Familien- und Stammesgeschichte und der engbegrenzten Landschaft, in der seine Vorfahren seit Jahrhunderten saßen.

Dazu kommt sein starker schottischer Patriotismus, der doch nie zum engstirnigen Lokal- oder Provinzpatriotismus wird. Bei all seiner Liebe zu Schottland — und in fast jedem seiner Werke ist ein edler Schotte vertreten — hat er doch nie vergessen, daß das Reich mehr ist als sein Land: er fühlt sich als Brite, nie als separatistischer Schotte. Äußerlich hat er dies dokumentiert durch seinen Anschluß an die englische Staatskirche. Er will der loyale Gefolgsmann seines Königs sein,

<sup>9</sup> Vgl. W. Macintosh, *Scott and Goethe (German influence on the writings of Sir Walter Scott)*. Galashiels and Glasgow 1924, p. 28 f. Aus dem Götze stammt außer den Hauptfiguren auch die Belagerungsszene, die dann im *Ivanhoe* als Belagerung der Burg Torquilstone wiederkehrt. Sir J. R. Seeley vermutet, daß der Harfner aus Wilhelm Meister das Vorbild für den „Last Minstrel“ gewesen sei, mit dem dieser mehr Ähnlichkeit hat als mit Beatties „Minstrel“. (A. a. O., p. 196.)

auch jetzt, wo das Haus Hannover von London aus Schottlands Geschick leitet. Gelegentlich hat Scott seine hochländische Abstammung betont, wie bei dem Fest zu Ehren des Besuchs von Georg IV. in Edinburg 1822, wo alles im hochländischen Kostüm erschien und Scott den Tartan, den Schottenplaid der Campbells anlegte — seine Urgroßmutter war eine Campbell. Aber Scotts ganzes Wesen beweist, daß die keltische Blutbeimischung bei ihm nicht tief ging. Viel mehr Keltentum zeigt sich in der impulsiven, schwer berechenbaren Art von Byron, der durch seine Mutter halber Hochländer war. Ihm gegenüber kann man Scott fast als typischen Germanen bezeichnen: groß, ruhig, sicher, auf Formen haltend, aber nie eitel theatralisch wie Byron; ein trefflicher Gesellschafter und Unterhalter, aber nie ausschweifend. Scotts Romantik ist etwas ganz anderes als die Zerrissenheit, die umstürzende Bekämpfung der Gesellschaft, das Schwanken zwischen Begeisterung und Verzweiflung, zwischen zur Schau getragener frommer Mystik und auf den Märkten ausgerufener Skepsis, wie wir sie bei den typischen Vertretern der Romantik treffen. Scott ist zu gesund für diese Romantik: das hat schon Carlyle deutlich hervorgehoben. Er nennt ihn einen der gesündesten Menschen: „Gesund am Körper, gesund an der Seele . . . Im krankhaftesten aller Zeitalter, von denen uns die Geschichte erzählt, schenkte uns die Natur diesen gesunden Menschen“<sup>10</sup>. Es ist vielleicht ganz lehrreich, sich einmal das Krankhafte der meisten anderen Führer der Romantik klar zu machen, indem man sie gewissermaßen medizinisch betrachtet. Wir beschränken uns dabei auf England, obwohl die Verhältnisse auch in anderen Ländern ähnlich lagen. Die von der Jugend am meisten bewunderten Dichter, Byron und Shelley, waren beide schwer erblich psychopathisch belastet: Byrons Vater war als „toller Jack“ bekannt wegen seiner extravaganten Streiche. Der Großonkel, von dem Byron die Baronie erbt, hatte seinen Gutsnachbar erschossen und wurde als „der böse Lord Byron“ von allen Menschen gemieden. Die Mutter galt als schwer hysterisch und machte ihrem Sohn das Leben mit ihr zur Qual. Er selbst wurde von seiner Gattin geschieden, weil der Arzt ihn für wahnsinnig erklärte. — Shelley wiederum sah als junger Mensch bei Tage Halluzinationen und pflegte mit diesen

<sup>10</sup> Carlyle: Sir Walter Scott (1838), in *Critical and Miscellaneous Essays*, London, Chapman & Hall, 1904, III, p. 180 f.

Gespens Stern laut zu sprechen. Coleridge, der der deutschen Romantik am nächsten stand, war ebenso wie der glänzende Prosaist De Quincey schon in jungen Jahren Morphinist. De Quincey erzählt in den „Bekennnissen eines englischen Opiumessers“, daß er zeitweilig bis zu 12 000 Tropfen Opium am Tage zu sich nahm. Aber seine Biographen betonen, daß er schon vor dieser Zeit psychopathische Merkmale zeigte. Seine Freunde, Charles und Mary Lamb, die Geschwister, denen wir die „Geschichten aus Shakespeare“ verdanken, waren ebenfalls schwer erblich belastet, so daß Mary sogar in einem Anfall von Raserei ihre Mutter mit einem Tischmesser erstochen hatte. Aber auch John Keats, der heute meist als der größte in der Gruppe der Romantiker angesehen wird, ist krank in seiner fiebernden Leidenschaft von Anfang an: mit 26 Jahren schon starb er an der Schwindsucht, und er, der Medizinstudent, sah dieses Schicksal lange vor sich. Und in den Romantikerkreis um De Quincey und die Geschwister Lamb gehört auch die grausige Erscheinung des Malers und Kunstkritikers T. Griffith Wainwright, der als Ästhet zum vielfachen Giftmörder wird — seine Schwägerin, ein junges hübsches Mädchen hat er vergiftet, weil sie zu dicke Fußgelenke hatte — und der genau Buch führte über die Qualen seiner Opfer. Wer denkt dabei nicht an den Aufsatz von De Quincey „Der Mord als eine der schönen Künste betrachtet?“ Wainwright ist später wegen Wechselfälschungen nach Tasmanien deportiert worden und dort gestorben. Es ist kein Zufall, daß der dekadente Neuroromantiker Oscar Wilde, selbst die ungesundeste Erscheinung in der neueren Literatur, eine Studie über Wainwright verfaßt<sup>11</sup> und ihn für seinen Dorian Gray als Modell benutzt hat. Niemals ist der Satz, daß Genie und Wahnsinn dicht beisammen wohnen, so grell beleuchtet worden wie gerade in der Romantik. Diesem kranken Geschlecht mit seiner nervösen Überreiztheit, seiner Haltlosigkeit, das bald krampfhaft wie ein Ertrinkender nach dem Leben hascht, bald es voll Überdruß von sich werfen möchte, tritt Walter Scott entgegen, fest im heimatlichen Boden verwurzelt, gesund und unbeugsam — ich wüßte in der deutschen Romantik nur einen einzigen ihm an die Seite zu stellen: Achim von Arnim, der auch sich und der Heimat treu geblieben

<sup>11</sup> Vgl. Oscar Wilde: Pen, Pencil and Poison. (Works, vol. IX: Intentions.) London; Methuen.



ist sein Leben lang, während die Genossen ruhelos umhergetrieben wurden.

Scotts Kunst hat zunächst die engsten Beziehungen zur Romantik von Coleridge. Den besten Wegweiser, um die künstlerische Abhängigkeit eines Gedichtes zu erkennen, bietet fast immer die Versform. Hier hören wir die Wortmelodie wiederklingen, die der Dichter bei der Konzeption seines Werkes im Ohr hatte. Coleridges Fragment von Lady Christabel gab Scott für das Lay of the Last Minstrel die mittelalterlich-romantischen Knittelverse: dieses Gedicht schwebte ihm als Ideal vor; in seiner Bahn wollte er weiterarbeiten.

Aber Coleridges Ziel war, beim Hörer den Sinn für das Unheimliche des mitternächtlichen Dunkels zu erwecken, für das Unfaßbare, Übernatürliche, das unseren Sinnen nicht mehr zugänglich ist. Für Scott, den diese Dinge sehr interessierten, aber nicht selbst aufregten und erschütterten wie den krankhaft veranlagten Coleridge, war es nur ein Mittel zu einem anderen Zweck. Scott hat später (1830) „Briefe über Dämonologie und Hexenkunst“ geschrieben, die zeigen, daß er durch die gesunde Schule der Aufklärung gegangen war und diese Dinge vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus sah. Scott steht, im Gegensatz zu Coleridge, immer im hellen Sonnenlicht, auch wenn er uns von nächtlichem Gespensterspuk erzählt. Coleridge ist über den Anfang seiner Dichtung nie hinausgekommen. Er ist eben der echte Romantiker, dessen Wollen nicht zur Tat werden kann. Scotts gesunde Energie dagegen führt sein Gedicht zu Ende, Ja, in den folgenden Dichtungen kommt er sogar zu einer gewissen klassischen Abrundung, die diesem Erstlingswerk, dem Lay of the Last Minstrel, noch fehlt. Er ist hier noch zu sehr erfüllt von dem Geist der Grenzerballaden, die er im Minstrelsy of the Scottish Border gesammelt hatte. Und die lose dramatische Technik des Götz hat hier ihre stärksten Spuren hinterlassen. Der Mangel an festem Zusammenhang zwischen den verschiedenen Teilen des Lay of the Last Minstrel hängt aber auch mit der Art der Fabel zusammen. Ebenso wie der junge Shakespeare hat auch der junge Scott den falschen Ehrgeiz, seine Fabel frei zu erfinden. Er sah den Irrtum ein und wählte von da an — Goethe und Shakespeare folgend — stets einen historischen Hintergrund. Wieder sucht er in den beiden Verserzählungen, die nach dem Lay of the Last Minstrel entstanden, in Marmion und dem Fräulein vom See, die Romantik im Zeitalter des Götz auf.

Scotts Kunst hat zunächst die engsten Beziehungen zur Romantik von Coleridge. Den besten Wegweiser, um die künstlerische Abhängigkeit eines Gedichtes zu erkennen, bietet fast immer die Versform. Hier hören wir die Wortmelodie wiederklingen, die der Dichter bei der Konzeption seines Werkes im Ohr hatte. Coleridges Fragment von Lady Christabel gab Scott für das Lay of the Last Minstrel die mittelalterlich-romantischen Knittelverse: dieses Gedicht schwebte ihm als Ideal vor; in seiner Bahn wollte er weiterarbeiten.

Aber Coleridges Ziel war, beim Hörer den Sinn für das Unheimliche des mitternächtlichen Dunkels zu erwecken, für das Unfaßbare, Übernatürliche, das unseren Sinnen nicht mehr zugänglich ist. Für Scott, den diese Dinge sehr interessierten, aber nicht selbst aufregten und erschütterten wie den krankhaft veranlagten Coleridge, war es nur ein Mittel zu einem anderen Zweck. Scott hat später (1830) „Briefe über Dämonologie und Hexenkunst“ geschrieben, die zeigen, daß er durch die gesunde Schule der Aufklärung gegangen war und diese Dinge vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus sah. Scott steht, im Gegensatz zu Coleridge, immer im hellen Sonnenlicht, auch wenn er uns von nächtlichem Gespensterspuk erzählt. Coleridge ist über den Anfang seiner Dichtung nie hinausgekommen. Er ist eben der echte Romantiker, dessen Wollen nicht zur Tat werden kann. Scotts gesunde Energie dagegen führt sein Gedicht zu Ende, Ja, in den folgenden Dichtungen kommt er sogar zu einer gewissen klassischen Abrundung, die diesem Erstlingswerk, dem Lay of the Last Minstrel, noch fehlt. Er ist hier noch zu sehr erfüllt von dem Geist der Grenzerballaden, die er im Minstrelsy of the Scottish Border gesammelt hatte. Und die lose dramatische Technik des Götz hat hier ihre stärksten Spuren hinterlassen. Der Mangel an festem Zusammenhang zwischen den verschiedenen Teilen des Lay of the Last Minstrel hängt aber auch mit der Art der Fabel zusammen. Ebenso wie der junge Shakespeare hat auch der junge Scott den falschen Ehrgeiz, seine Fabel frei zu erfinden. Er sah den Irrtum ein und wählte von da an — Goethe und Shakespeare folgend — stets einen historischen Hintergrund. Wieder sucht er in den beiden Verserzählungen, die nach dem Lay of the Last Minstrel entstanden, in Marmion und dem Fräulein vom See, die Romantik im Zeitalter des Götz auf.

Zunächst wählt er den letzten großen Kampf zwischen Schotten und Engländern, die Schlacht bei Flodden (1513), in der König Jakob IV. gegen seines Schwagers Heinrichs VIII. Truppen kämpfend fiel. Die Schilderung der Schlacht geht direkt auf eine Szene im Götze zurück<sup>12</sup>. Marmion aber, der romantische Held, hat manchen Zug von Weißlinger mitbekommen. Es ist der nicht schottische, sondern nordenglische Baron, der durch eine Fälschung seine Ritterehre befleckt hat, um eine reiche Erbin dem Rivalen abspenstig zu machen, der aber noch eine zweite schwere Schuld auf dem Gewissen hat: er hat eine Nonne entführt, die ihm als Page verkleidet folgte, und sie schließlich seiner neuen Neigung geopfert. Auch diesmal scheut er vor Verrat nicht zurück und überliefert, um sie loszuwerden, die Ahnungslose dem Kloster, was für sie den furchtbaren Tod der lebendigen Einmauerung bedeutet. Der gotische Roman der Zeit mit seinen sensationserregenden Schauern hat neben dem Götze von Berlichingen Scott hier die Motive gegeben. Der Dichter hat einer übertriebenen Romantik scheinbar eine Konzession gemacht und in dem Helden Marmion, der schließlich seine Verbrechen durch einen tapferen Tod für sein Vaterland sühnt, eine Gestalt geschaffen, die bei der romantischen Jugend eine gefährliche Beliebtheit errang.

Marmion, der interessante Held mit dem dunklen Geheimnis, dessen schwarze unheimliche Augen ihn unwiderstehlich machen, wird das Ideal Lord Byrons. Zwar hat Byron, als er mit jugendlicher Frechheit und Genialität in seiner literarischen Satire „Englische Barden“ gegen alle lebenden Dichter Englands spottend und parodierend die Turnierlanze schwang, besonders auch Scotts Marmion auf seinem kohlschwarzen Rosse persifliert. Aber in Wirklichkeit wünschte er nichts sehnlicher, als diesen Marmion auf der Bühne des Lebens zu spielen. In seinem Klosterschloß Newstead Abbey mimte er mit seinen Studienfreunden zu nächtlicher Stunde romantisch-schauriges Klosterleben. Als interessanter Lord Marmion ritt der Student Byron im Londoner Park von einem Pagen begleitet umher, der von den Spaziergängern als verkleidetes Mädchen erkannt wurde. Er träumte sich in die Rolle des Marmion so sehr hinein, daß er den Schmerz über ein ge-

<sup>12</sup> Vgl. L. K. Roesel, Die literarischen und persönlichen Beziehungen Sir Walter Scotts zu Goethe. Diss. Leipzig 1901, S. 76.

heimnisvolles Verbrechen, das ihn bedrückte, nur zu gern zur Schau trug. Es konnte nicht ausbleiben, daß Marmions Charakter auch auf Byrons Dichtungen den tiefsten Einfluß ausübte, so daß der immer wiederkehrende Heldentypus, in dem Byron sich selbst spiegelt, seine düstere romantische Färbung im wesentlichen der Rittergestalt in Walter Scotts zweiter Verserzählung verdankt.

Und doch zeigen die Überschriften der einzelnen Gesänge<sup>13</sup> des Marmion, daß für den Dichter selbst gar nicht der Charakter des Helden die Hauptsache war: die Burg, das Kloster, den Hof, die Herberge, die Schlacht will er schildern, also die Sitten der Vergangenheit Nordenglands und des Grenzerdistrikts, geradeso wie im Lied des letzten Spielmanns, nur diesmal strenger historisch, ohne phantastisches Beiwerk, angelehnt an die geschichtliche Person König Jakobs IV. und das bedeutendste Ereignis der Zeit, die Schlacht bei Flodden.

Und ganz ähnlich ist Anlage und Absicht der dritten, später am meisten bewunderten dieser schottischen Verserzählungen, das Fräulein vom See: *The Lady of the Lake*. Scott geht diesmal heraus aus dem engeren Grenzerdistrikt ins eigentliche schottische Hochland. Der rings von hohen Waldbergen eingeschlossene, geheimnisvolle See Loch Katrine ist der Schauplatz, die Heldin ist die Tochter des geächteten Douglas, der bei einem Hochlandhäuptling auf einer Insel in diesem See sein Versteck hat. Jakob V. aber kommt auf einer Hirschjagd verirrt und unbekannt in diesen Schlupfwinkel und wird von Ellen, dem tapferen schwarzhaarigen Mädchen, gastlich aufgenommen. So trefflich die Erzählung und die Zeichnung der Charaktere gelungen ist: Scott kommt es wiederum in erster Linie auf die Schilderung der Sitten der keltischen Hochländer an, die er auf seinen vielen Streifzügen und aus seinen Studien besser kennengelernt hatte als die meisten seiner schottischen oder gar englischen Genossen. Und er zeichnete seine Bilder mit der Gewissenhaftigkeit eines Gelehrten. Er durchwanderte die Landschaft, um einen möglichst frischen Eindruck zu haben, ja, er ritt selbst — er war ja ein leidenschaftlicher Reiter — den Gewaltritt Jakobs vom Loch Vennachar nach Stirling, um die Zeit richtig angeben zu

<sup>13</sup> Sie decken sich zum Teil mit den Szenenbezeichnungen des Götz von Berlichingen.

können<sup>14</sup>, und dichtete die Hirschjagd unter der unmittelbaren Impression an Ort und Stelle<sup>15</sup>. Er gab aber seinen Dichtungen gleich einen ausführlichen kulturhistorischen Kommentar mit, der an Umfang gelegentlich das Gedicht übertrifft. Das wurde dann üblich in der historisch-romantischen Dichtung und von Byron und Moore nachgeahmt. Welchen Erfolg die *Lady of the Lake* hatte, und wie populär das Gedicht in aller Welt wurde, zeigt sich, wie Lockhart erwähnt<sup>16</sup>, daran, daß Schottland mit einem Schlage Touristenland wurde und die Steuereinnahmen für Postpferde dort gewaltig in die Höhe gingen.

Scott erzählt selbst, daß der große Erfolg dieser Verserzählung in ihm den Plan reifen ließ, die malerischen, romantischen Bräuche der Hochländer, wie er sie noch selbst gesehen oder sich von Augenzeugen aus der Großvätergeneration hatte schildern lassen, nun realistischer und echter in einem Prosaroman darzustellen<sup>17</sup>. Das stimmt jedoch nicht zu den Daten, die *Lady of the Lake* war 1810 erschienen, aber schon 1805 hatte Scott seinen Roman *Waverley* begonnen, in dem er die Erinnerung an den letzten schottischen Aufstand, den Putsch des jungen Prätendenten Charles Edward mit der Schlacht von Preston Pans (1745) niederlegen wollte. Nach Scotts ganzer dichterischer Veranlagung mußte auch hier die Schilderung der gälischen Sitten den größten Raum einnehmen. Daß er sich dem Prosaroman zuwandte, war eigentlich ganz natürlich. Nicht nur war er seit der frühesten Schulzeit als vorzüglicher, unermüdlicher Geschichtenerzähler bekannt, er hatte auch mehr Romane der englischen wie der Weltliteratur gelesen als irgendeiner vor ihm. Das Romanschreiben fliegt einem Autor nicht an: die erste Bedingung ist immer — man mag an Cervantes denken oder an Fielding, an Balzac oder Dickens, Turgeniev oder Fontane — ein eifriges Lesen von Romanen. Die Kunst und Technik des Erzählens will studiert sein wie jede andere Kunst. Es ist eine Irrlehre der Romantik, daß das Genie dessen nicht bedürfe, sondern fertig gebildet wie Minerva dem Haupte des Zeus entsteige. Niemand hat besser als Scott selbst in der Allgemeinen Vorrede zu den *Waverley*-Romanen, 1829, das Werden seiner Kunst erklärt.

<sup>14</sup> Lockhart, *Life*, vol. I, p. 183.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 82.

<sup>16</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 118 f.

<sup>17</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 409.

Schon 1801 hatte er, im Stil des Lay of the Last Minstrel, romantisch-märchenhaft, eine Prosaerzählung über Thomas den Reimer, den Balladenhelden und Sänger aus seinem Grenzdistrikt, begonnen, aber dann zugunsten der Verserzählungen nicht fortgeführt. 1805 fing er den Waverley an, „Vor sechzig Jahren“ betitelt — denn es sollte die Schlacht von Preston Pans, 1745, im Mittelpunkt stehen. Das Leben im schottischen Hochland sollte geschildert werden. Dafür bot die Technik des Reiseromans, wie sie sich im 18. Jahrhundert aus dem Abenteuerroman entwickelt hatte, die beste Handhabe. Das Vorbild war zunächst, wie Scott selbst zugibt, der realistische irische Heimatroman der Maria Edgeworth, die die Menschen und die Kultur Irlands, so wie sie selbst sie um sich herum täglich erlebte, den Engländern zum ersten Male dargestellt hatte. Etwas Paralleles für Schottland zu tun, schwebte Walter Scott vor. Freilich will er die Sitten und Bräuche einer vergangenen Zeit festgehalten, der Zeit der Großväter, wo noch nicht „die Kartoffel den Hafer verdrängt hatte“. Diese verklungene Zeit aber ist, im schärfsten Gegensatz zu Maria Edgeworths Realismus, romantisch. Scott ist ja ganz bewußt Romantiker. Kein anderer englischer Dichter gebraucht so gern und so oft das Wort „Romantik, romantisch“. Nur hat es bei ihm vielleicht einen anderen Bedeutungsinhalt als bei den deutschen Romantikern. Für ihn ist Poussin († 1665) der romantische Maler. Scotts romantische Landschaft zeigt die wilde Zerrissenheit der schottischen Berge und Schluchten mit dem reißenden Wildbach oder dem Sturm auf der Heide. Ausdrücklich stellt er im Waverley diese Landschaft den streng geregelten Gärten von Versailles gegenüber. Waverley selbst wird ein Jüngling von romantischer Phantasie genannt. Sein hochländischer Freund, der Häuptling Fergus MacIvor, ist in seiner prächtigen Nationaltracht schon äußerlich der Typus des romantischen Helden. Ihm steht als romantische Heldin seine Schwester Flora zur Seite, ebenso leidenschaftlich ungezügelter Temperaments wie ihr Bruder, wenn sie auch die weibliche Sitte im Sinne des 18. Jahrhunderts nie verletzen würde. Romantisch ist ihre Liebe für hochländisches Volkstum und gälische Lieder, romantisch aber auch ihre politische Einstellung mit der Schwärmerei für den angestammten Prinzen und die schottische Freiheit und dem Haß gegen die Engländer, die „Sachsen“. Auch ihre idealisierte Zeichnung durch Scott ist romantisch, der seine Charaktere noch nicht mit nüchternen Augen schaut. Es ist

eine malerische Romantik, bei der Licht und Farbe und äußere Form die Hauptsache sind; eine Romantik des Kostüms. Freilich zeichnet Scott dieses Kostüm mit historischer Treue, und diese Realistik des Kostüms — die wir übrigens bei den gelehrten Romantikern in Deutschland später auch finden — ist vielleicht der Phantastik der eigentlichen Romantiker prinzipiell entgegengesetzt. Wir dürfen nie vergessen, daß die Romantik bei Scott aus dem Götze von Berlichingen stammt und nicht etwa aus dem Heinrich von Ofterdingen. Auch können wir bei Scott selbst eine Entwicklung von der Phantastik zum Realismus feststellen, wenn wir *The Lay of the Last Minstrel* mit *Marmion* und *The Lady of the Lake* vergleichen, und noch mehr, wenn wir von da zu den Romanen aus der Großväterzeit weitergehen. Diese wollen ausgesprochen realistisch schildern: es handelt sich also um das Aufsuchen einer romantischen Wirklichkeit oder des Romantischen in der Wirklichkeit. Man könnte hier vielleicht eine gewisse Verwandtschaft mit Wordsworth sehen wollen, wenn nicht für Scott romantisch immer gleichbedeutend mit malerisch, bunt, ungewöhnlich und stark wäre — genau das Gegenteil von Wordsworths Ansicht.

Als Byron auch in der Dichtkunst, in der Verserzählung, Scott nachahmte und in seinem *Giaur* einen orientalischen *Marmion* schuf, dem dann noch mehrere Abwandlungen des Typus in den griechisch-türkischen Epyllien folgten, erkannte auch Scott die weit packendere Zeichnung des Charakters bei dem viel leidenschaftlicher mitspielenden Lord, sowie den stärkeren Reiz des farbenprächtigen orientalischen Kostüms. Jetzt greift er nach dem vor zehn Jahren angefangenen und beiseite gelegten Roman, der ins hochromantische schottische Bergland führen sollte. Aus dem Nebentitel von 1805 „Vor sechzig Jahren“ wurde jetzt, 1814, „Vor siebenzig Jahren“. Die Technik der Erzählung ist natürlich ganz verschieden von der der Gedichte und bedingt in sich einen stärkeren Realismus. Scott folgt hier Defoe, dem Verfasser des *Robinson*, als Lehrmeister, der seine genaue Kenntnis der Großväterzeit zu den Memoirenromanen aus dem Dreißigjährigen Kriege verwendet hatte, vor allem aber zu seinem meisterhaften Tagebuch aus dem Pestjahr 1665, das auch den Titel „Vor sechzig Jahren“ führen konnte. Scott kannte nicht nur Defoes Romane besser als irgend jemand — er gab selbst eine Sammlung der Romane des 18. Jahrhunderts mit bedeutsamen Einleitungen heraus — sondern er hatte gerade durch seine ungeheuer ausgedehnte

Herausgebortätigkeit, die sich besonders auf Sammlungen von historischen Dokumenten erstreckte, nach den Worten seines Schwiegersohns „allmählich in seinem Geist eine so eingehende Kenntnis aller bedeutenden Personen und Ereignisse aus Schottland angehäuft, daß seine Unterhaltung über diese Dinge zu der eines Mannes wurde, der mit den längst Verstorbenen gelebt, nicht nur über die gelesen hatte“<sup>18</sup>. In den Anmerkungen zu seinen Romanen kann er deshalb auch immer die interessantesten Stellen durch dokumentarische Parallelen belegen. Nehmen wir dazu sein geradezu fabelhaftes Gedächtnis und die unverwüstliche Lust zum Erzählen, die ihm von Jugend auf innewohnte, so ergibt es sich ganz natürlich, daß er zum Meister des historischen Romans werden mußte. Er selbst freilich fühlte sich zunächst noch unsicher und zog es vor, seine Romane ohne Autornamen in die Welt zu schicken. Er, der als der größte Dichter Schottlands gefeiert wurde, durfte (so schien es ihm) seinen bisherigen Ruhm nicht durch einen Versuch gefährden, dessen Erfolg unsicher war. Aber auch als der Waverley und die ihm folgenden Romane schon Stürme der Begeisterung bei den Lesern ausgelöst hatten, hielt Scott noch an der Anonymität fest. Er meinte, es passe nicht zur Würde seines Standes: so wie man vom Richter das feierliche Auftreten eines Mönchs erwarte, verlange man vom Gerichtsschreiber — die gesellschaftliche Stellung war ja eine höhere als in Deutschland — das eines Laienbruders. So erschienen die folgenden Romane nur als „vom Verfasser des Waverley“ und wurden als Waverley-Romane bekannt. Unglaublich ist ja — schon rein mechanisch betrachtet — die Arbeitsleistung Scotts. Neben vielen anderen Arbeiten, historischen, literarhistorischen, aber auch dichterischen, floß Roman nach Roman aus seiner nie rastenden Feder. Bekannt ist die Anekdote, die Lockhart nach der Erzählung des schottländischen Richters Menzies berichtet: Die jungen Rechtstudenten von Edinburg, wo Scott die eine Hälfte des Jahres als Gerichtsschreiber zubringen mußte, während er die andere Hälfte als Landrat (Sheriff) von Selkirk auf seinem Schloß saß, waren fröhlich beim Wein versammelt, da wurde ihre Lustigkeit durch eine gespenstische Hand im erleuchteten Fenster des Nachbarhauses zerstört, die sich unentwegt über das Papier bewegte und Blatt für Blatt vollschrieb. „Irgendein

<sup>18</sup> Lockhart, Life, vol. II, p. 87.

verrückt gewordener Schreiber“ meinte einer. „Nein“, erklärte der Hausherr, „die Hand kenne ich längst, est ist die von Sir Walter Scott“<sup>19</sup>.

So entstanden zunächst von 1815 bis 1819 nach dem Waverley noch vier Romane aus dem alten Edinburg des 18. Jahrhunderts, das Scott so genau bekannt war (darunter Der Altertümpler und Guy Mannering), und vier andere aus dem weiteren Schottland, die z. T. schon im 17. Jahrhundert spielen (Braut von Lammermoore und Legende von Montrose). Allmählich dringt er weiter in die Vorzeit und hält sich auch nicht an die Grenzen Schottlands. Von 1820 bis 1825 entstehen zehn historische Romane und ein Sittenroman: nach dem im 12. Jahrhundert spielenden Ivanhoe (mit Richard Löwenherz), drei Romane aus dem 16. (Monastery, Abbot mit Maria Stuart; Kenilworth mit Elisabeth) und zwei aus dem 17. Jahrhundert (Schicksale Nigels mit Jakob I. und Peveril of the Peak mit Karl I. und Karl II.). In Quentin Durward (mit der Figur Karls des Kühnen) sucht er das Frankreich des ausgehenden Mittelalters auf, in zwei anderen Romanen die Kreuzfahrerzeit und das Heilige Land. Es ist jetzt, als ob ihm gerade die bunte Abwechslung Freude machte.

So waren bis 1825 nicht weniger als zwanzig große Romane fertig; da versagte die Natur auch diesem gesunden Körper schließlich die Fortsetzung solch unerhörter Arbeit. Ein Schlaganfall lähmte die fleißige Hand zeitweilig und zwang Scott zum Diktieren. Denn der Geist ruhte nicht: es entstanden fünf weitere historische Romane, darunter Woodstock (Bürgerkrieg des 17. Jahrhunderts) und Das schöne Mädchen von Perth (14. Jahrhundert), und wieder drei Geschichten aus dem alten Edinburg. Nebenher entstanden noch vier Serien von Erzählungen aus der schottischen Geschichte, die er als Tales of a Grandfather für seinen Enkel schrieb. Scotts eigentliche Domäne war das Edinburg von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab; da konnte er immer wieder aus dem Vollen schöpfen. Er kannte jede Gasse und jedes Haus in der alten rauchigen Stadt und konnte an jedes eine Geschichte anknüpfen.

Erst in der zweiten Periode seines Romanwerks, von Ivanhoe (1819) an, hat er den bedeutenden historischen Hintergrund und die Schilderung der großen historischen Figuren eingeführt. Jetzt ersteht Scott als der schöpferische Historiker

<sup>19</sup> Lockhart, Life, vol. II, p. 331.



und führt uns glänzende Portraits vor von Richard Löwenherz und Saladin, von Ludwig IX. und Karl dem Kühnen, von Maria Stuart und Elisabeth, oder von den drei ersten Stuartkönigen des 17. Jahrhunderts. Und doch treten diese großen Charaktere der Geschichte nie in den Mittelpunkt der Erzählung, wie es im pseudohistorischen Roman unserer Zeit üblich ist, der bessere Geschichte bieten will als die Wissenschaft. Scott war weiser als diese Pseudohistoriker: er wußte wohl, daß solche vom Dichter gezeichneten Bildnisse notwendig subjektiv sind und falsch im einzelnen sein müssen, wenn wir alles Detail hell beleuchten. Deshalb stellt er seinen frei geschaffenen Helden vorn an die Rampe und läßt die große geschichtliche Figur im Halbschatten.

Mit dem *Ivanhoe* (1819) betritt er auch zum ersten Male den Boden des Mittelalters. Obwohl neben *Ivanhoe* mit seiner trefflichen Darstellung des Gegensatzes von Angelsachsen und Normannen — dem freilich viele störende Anachronismen des Kostüms entgegenstehen — noch *Quentin Durward* als ein Meisterwerk tritt, kann man doch nicht sagen, daß die Romane aus dem Mittelalter Scotts Hauptstärke bilden. Aber auf die fremden Literaturen haben sie vielleicht am tiefsten eingewirkt, so daß man Scott im Ausland zunächst als Schilderer des Mittelalters pries<sup>20</sup>.

Genau wie in seinen *Verserzählungen* steht auch in den *Prosaromanen* die *Sittenschilderung* voran. Aber sie wird nie pedantisch-aufdringlich herausgestellt wie bei manchen von Scotts Schülern. Er selbst hat, noch bevor er den *Waverley* schrieb, einen unvollendeten Roman des Kulturhistorikers *Joseph Strutt* zu Ende geführt und herausgegeben, den dieser nur als Mittel zu dem Zweck verfaßt hatte, Kulturgeschichte zu lehren. Aber Scott war ein zu guter Erzähler, als daß er nicht den Unterschied zwischen einem solchen gelehrten Zweckroman und einer künstlerisch spontanen Erzählung aus vergangener Zeit erkannt hätte. Eben weil er wußte, daß er es besser machen konnte als *Strutt*, schrieb er seinen *Waverley* und alle die *Waverley-Romane*.

Scott hat schon mit seinen *Verserzählungen* viel Geld verdient: es ist die Zeit der ersten großen Honorare, und Scott

<sup>20</sup> Scott faßte irrtümlicherweise das Mittelalter als Einheit und steht auch im Kostüm noch unter dem Einfluß des Götz: unbedenklich pflanzt er die Federbüsche des *Marmion* auf die Helme der Ritter des 12. Jahrhunderts.

hatte eine naive Freude am Geldverdienen. Sein Schloß Abbotsford verschlang ungeheure Summen, auch seine Söhne brauchten viel Unterstützung. Später, als 1826 der große Krach der Edinburger Verleger kam, an deren Firma er haftpflichtig beteiligt war, mußte er viel Geld verdienen, um seine Gläubiger zu befriedigen. Manchen häßlichen Vorwurf hat sich Scott deswegen gefallen lassen müssen, weil er nicht um Ruhm, sondern um Geld schreibe: Byron hat das Wort von „Apollos käuflichem Sohn“ geprägt. Aber es dauerte nicht sehr lange, da nahm Byron recht gerne selbst die großen Honorare, die ihm sein Verleger zahlte. Sogar Goethe nimmt diesen Vorwurf auf, wenn er in einem Gespräch mit Kanzler Müller sagt (25. 11. 1824): „Walter Scott habe durch seine Schriftstellerei an 80 000 Pfund gewonnen (in Wirklichkeit war es viel mehr), aber sich und seinen wahren Ruhm dafür verkauft, denn seine meisten Romane seien nicht viel werth, doch immer noch viel zu gut für's Publikum.“ Goethe scheint durch Byrons Satire voreingenommen zu sein. Er hatte wohl noch nicht viel von Scott gelesen. Ein Jahr vorher hatte er zu Eckermann gesagt (12. 10. 1823): „Von Walter Scott habe ich zwei Romane gelesen und weiß nun, was er will und machen kann. Er würde mich immerfort amüsieren, aber ich kann nichts aus ihm lernen. Ich habe nur Zeit für das Vortrefflichste.“

Auch Fürst Pückler berichtet am 14. 9. 1826 als Goethes Urteil über Scotts Romane: „Goethe war eben nicht sehr für den großen Unbekannten eingenommen. Er glaubt, daß Scott mit Gehilfen seine Romane schreibe.“ Dieses Urteil stammt wohl ebenfalls aus England, wo man sich Scotts fabelhafte Fruchtbarkeit nicht anders erklären konnte.

Dann fängt Goethe an, sich für ihn zu interessieren. Er hat sich am 12. 1. 1827 mit einem freundlichen Schreiben persönlich an ihn gewandt und von ihm als Antwort einen ausführlichen Brief bekommen<sup>21</sup>, von dem er Eckermann am 25. 7. 1827 mit großer Freude erzählt. Das neuerweckte persönliche Interesse ist für Goethe maßgebend. Er greift jetzt den neuesten Roman von Scott, *The Fair Maid of Perth*, auf und entdeckt seine Vorzüge.

<sup>21</sup> Aufgenommen in Lockharts Life. Der Brief ist vom 9. 7. 1827. Auffallend ist, daß Goethe in dem Brief vom 12. 1. 1827 an Scott schon schreibt, daß er „lange die Verpflichtung gefühlt habe das lebhafteste Interesse auszudrücken, das er seit vielen Jahren an seinen wunderbaren Bildern menschlichen Lebens genommen habe“.

Auch diesmal lehnt er ihn zuerst ab: „Walter Scotts Valentinstag (dies ist der Nebentitel) zu lesen ging nicht“, sagt er zu Riemer im August (17. 8.) 1828, „in dem zwar interessanten Stoff findet unsereiner zu wenig Gehalt.“ Aber ganz anders klingt es zwei Monate später (3. 10. 1828), wo er zu Eckermann sagt: „Aber nicht wahr, Walter Scotts Fair Maid of Perth ist gut? Das ist gemacht! Das ist eine Hand! Im Ganzen die sichere Anlage, und im Einzelnen kein Strich, der nicht zum Ziele führte. Und Welch ein Detail, sowohl im Dialog als in der beschreibenden Darstellung, die beide gleich vortrefflich sind! Seine Szenen und Situationen gleichen Gemälden von Teniers, im Ganzen der Anordnung zeigen sie die Höhe der Kunst, die einzelnen Figuren haben eine sprechende Wahrheit, und die Ausführung erstreckt sich mit künstlerischer Liebe bis aufs Kleinste, so daß uns kein Strich geschenkt wird . . .“ Und weiter: „Überall finden Sie bei Walter Scott die große Sicherheit und Gründlichkeit in der Zeichnung, die aus seiner umfassenden Kenntnis der realen Welt hervorgeht, wozu er durch lebenslängliche Studien und Beobachtungen und ein tägliches Durchsprechen der wichtigsten Verhältnisse gelangt ist. Und nun sein großes Talent und sein umfassendes Wesen!“

Man kann sich nicht leicht ein sympathischeres und gleichzeitig klarer eindringendes Urteil denken als es hier der greise Feuerkopf von Weimar mit seiner allumfassenden Liebe für das Schöne, Große und Grade über Scott ausspricht<sup>22</sup>. Einen sehr wichtigen Quell von dessen Kunst hat Goethe hier scheinbar intuitiv erkannt: das tägliche Durchsprechen seiner Erzählungen und Motive. Gerade durch die täglich am Kamin seines gastfreien Hauses geübte Kunst der mündlichen Erzählung erklärt sich allein Scotts Meisterschaft.

Aber Goethe wußte auch, daß die Fair Maid of Perth keineswegs den höchsten Rang unter Scotts Romanen ein-

---

<sup>22</sup> Es heißt Goethe gründlich mißverstehen, wenn Gundolf in seinem oben zitierten Aufsatz (Neue Rundschau 18, 500) meint, Goethe habe sich so freundlich über Scott nur dem harmlosen Eckermann gegenüber geäußert, weil dieser ein scharfes Urteil doch nicht verstanden hätte. Gundolf übersieht den zeitlichen Unterschied der Aussprüche. Auch daß Goethe sich gerade mit der Napoleon-Biographie so ausführlich abgibt, versteht Gundolf falsch. Der Anlaß ist doch der, daß Goethe gerade dieses Werk von Scott selbst zugeschickt bekommen hatte. Diese persönlichen Beziehungen spielen bei ihm immer eine sehr große Rolle.

nimmt. Wenige Tage später (9. 10. 1828) sagte er zu Eckermann: „Wenn Sie aber mit dem Fair Maid of Perth zu Ende sind, so müssen Sie sogleich den Waverley lesen, der freilich noch aus ganz anderen Augen sieht, und der ohne Frage den besten Sachen an die Seite zu stellen ist, die je in der Welt geschrieben worden. Man sieht, es ist derselbige Mensch, der das Fair Maid of Perth gemacht hat, aber er ist derjenige, der die Gunst des Publicums erst noch zu gewinnen hatte, und der sich daher zusammennimmt, so daß er keinen Zug hat, der nicht vortrefflich wäre.“ Dann liest er den Ivanhoe und urteilt zu Eckermann (8. 3. 1831): „Walter Scott ist ein großes Talent, das nicht seines Gleichen hat . . . Er gibt mir viel zu denken, und ich entdecke in ihm eine ganz neue Kraft, die ihre eigenen Gesetze hat.“ Schon am nächsten Tage hat er den Rob Roy angefangen. „Ich will so seine besten Romane hinter einander durchlesen. Da ist freilich alles groß: Stoff, Gehalt, Charakter, Behandlung, und dann der unendliche Fleiß in den Vorstudien, sowie in der Ausführung die große Wahrheit des Details!“<sup>23</sup>

„Da ist alles groß“ — diese Wertung durch Goethe wird auch unsere Einstellung zu Scott beeinflussen dürfen, die wir die Wirkung seines Werkes über ein Jahrhundert verfolgen können. Die neuromantische Jugend freilich lehnt Scott ab: er ist ihr zu bieder, zu gesund. Wir dürfen nicht vergessen, daß sie vielfach von der Décadence abhängt. Wer in Baudelaire und Oscar Wilde sein Ideal sieht, wird es in Scott nicht finden. Wir dürfen jedoch hoffen, daß unsere Jugend, bei der wir manche Zeichen einer erfreulichen Selbstbesinnung begrüßen, anfängt, sich vom Kranken zum Gesunden, vom Schwachen zum Starken, vom Verneinenden zum Bejahenden zu wenden, und daß sie auch in Scott wieder das Große erkennen wird, von dem Carlyle sagte: „Scott war ein echter Mann — das ist an sich schon etwas Großes. Nichts Affektiertes, Phantastisches oder Perverses war in ihm; kein Schatten von falscher Phrase. Nein, überhaupt war er nicht ein wahrhaft tapferer und starker Mann in seiner Art?“<sup>24</sup> Zu sagen: — wie man es heute hören kann — „Die Welt würde

<sup>23</sup> Vgl. Roeseler, a. a. O. und jetzt James Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature*, p. 218 ff. Aber auch er sieht scheinbar nicht, wie Goethes Urteil sich umgestellt hat, nachdem er persönlich Interesse an Scott gewonnen und seine Romane eifrig zu lesen begonnen hatte.

<sup>24</sup> *Critical Essays*, vol. III, p. 179.

nicht anders aussehen, wenn der gute alte Scott nicht gelebt hätte“, zeigt keine klare Erkenntnis der Kultur der letzten hundert Jahre.

Das 19. Jahrhundert war nicht nur ein naturwissenschaftliches, sondern ebenso sehr ein historisches oder historistisches Jahrhundert. An diesem Historismus, der es von der früheren Zeit scharf scheidet, hat Scott den reichsten Anteil gehabt. Nicht nur der historische Roman von Bulwer, Manzoni, Victor Hugo zu Kingsley, Dumas, Gustav Freytag, Conrad Ferdinand Meyer und Willibald Alexis, zu Jacobsen und Strindberg, zu Gogol, Turgeniev und Tolstoi, auch das historische Gespräch in Prosa oder Versen bei Landor oder Browning, die historische Ballade oder das kleine historische Kulturbild bis zu den Modernen — all das hat seine Farbe durch Scott bekommen. Er hat uns gelehrt, Geschichte in allen Einzelheiten durchzuleben, keine Stilwidrigkeiten zu dulden, sondern überall zeitliche Harmonie zu fordern. Unser historisches Stilgefühl ist ganz wesentlich durch ihn geweckt worden. Lassen Sie mich schließen mit dem Wort des größten deutschen Historikers, Leopold von Ranke, der (wie mir einst der scharfsinnige Sprachforscher Delbrück erzählte) zu sagen pflegte: „Meine Herren, es gibt einen Meister, der uns allen zeigt, was Geschichte ist, das ist Walter Scott.“

---