

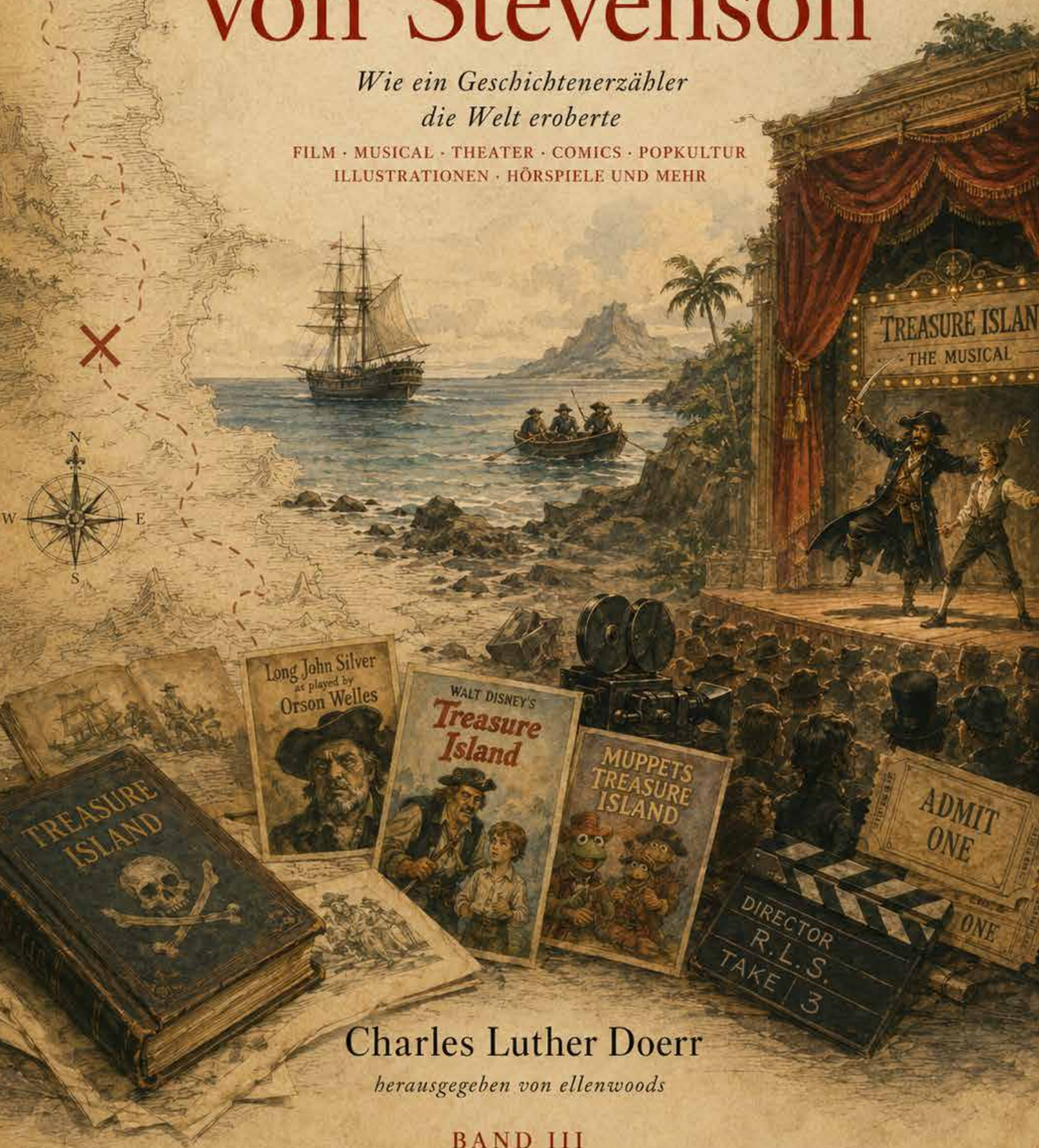
ROBERT LOUIS STEVENSON

Ein Leben in drei Reisen

Die Welt von Stevenson

*Wie ein Geschichtenerzähler
die Welt eroberte*

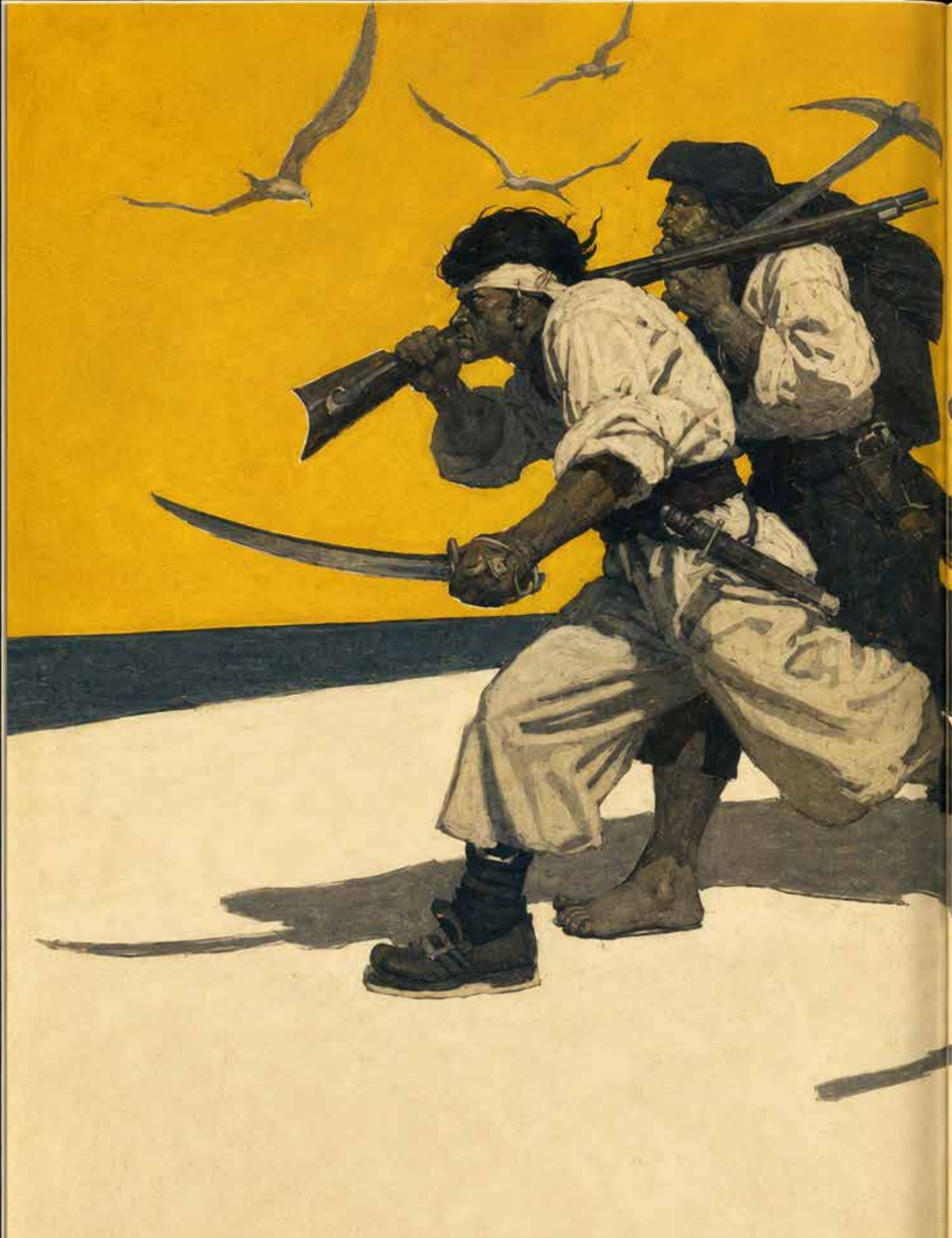
FILM • MUSICAL • THEATER • COMICS • POPKULTUR
ILLUSTRATIONEN • HÖRSPIELE UND MEHR



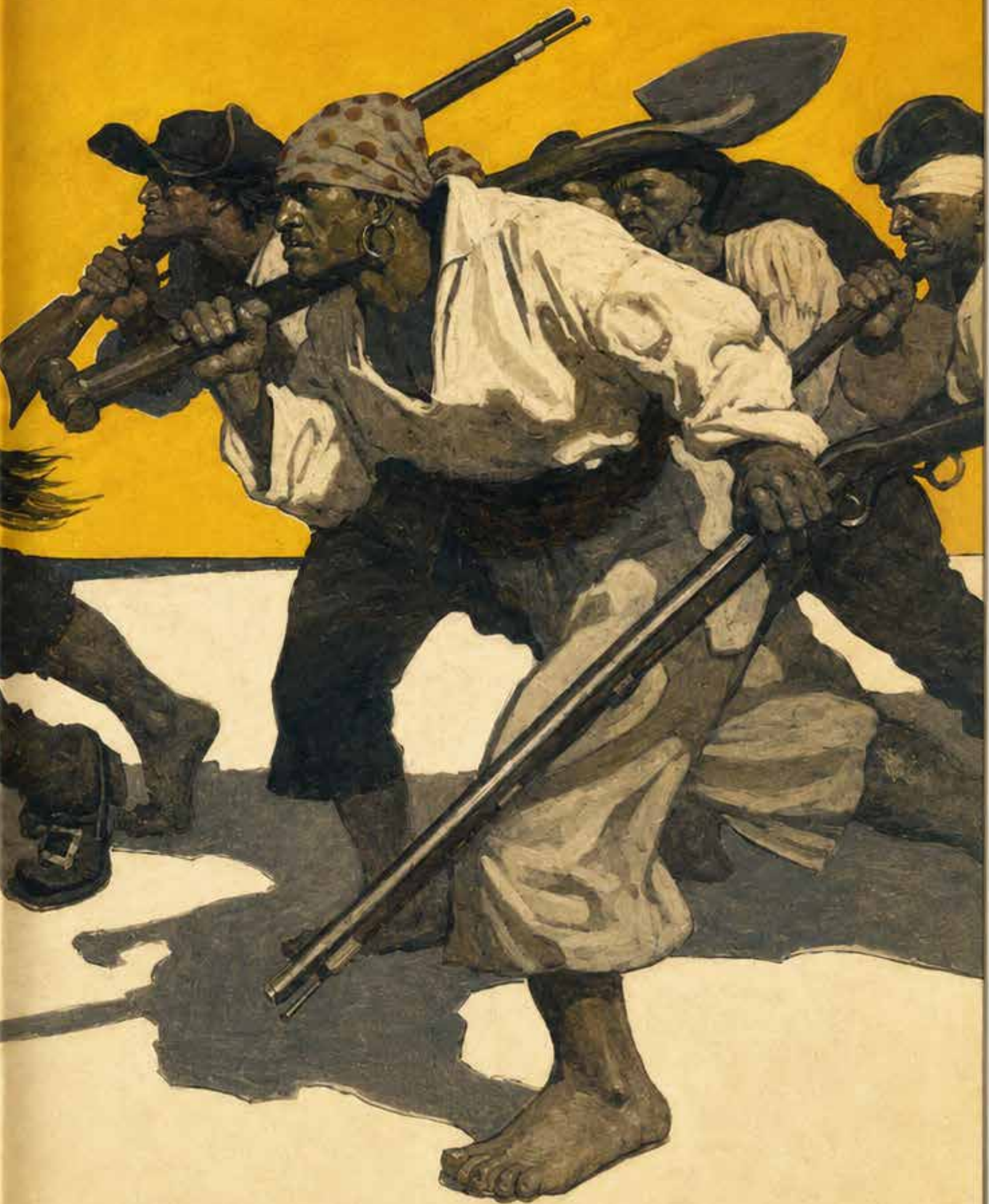
Charles Luther Doerr

herausgegeben von ellenwoods

BAND III



Nach N. C. Wyeth: Piraten auf der Schatzinsel, 1911.
KI-gestützte Rekonstruktion und Erweiterung einer Illustration aus Robert Louis Stevensons
Treasure Island, Charles Scribner's Sons, New York, 1911.



BAND III – DIE WELT VON Robert Louis STEVENSON
Das viel zu kurze Leben des Robert Louis Stevenson

INHALTSVERZEICHNIS

BILDER, FILM UND POPKULTUR

38 Der Roman bekommt Bilder

Hutchinson, Roux, N. C. Wyeth und die Erfindung der sichtbaren Schatzinsel

39 Die Schatzinsel im Film

Warum jede Epoche dieselbe Geschichte anders erzählt

40 Long John Silver auf der Leinwand

Beery, Newton, Welles und die neuen Silvers

INTERMEZZO – ARRR!

Wie Hollywood dem Piraten eine Stimme gab

41 1996 – Wenn Kermit zur See fährt

Muppet Treasure Island und die Kunst, einen Klassiker nicht kaputtzumachen

42 Der Pirat wird Rockstar

Jack Sparrow und das lange Leben des Long John Silver

43 Der Pirat zieht ins Kinderzimmer

Wie aus Mord, Meuterei und Raub ein Spielzeug wurde

44 Der Pirat als Marke

Wie aus dem Feind des Handels einer seiner zuverlässigsten Verkäufer wurde

45 Ein X genügt

Wie Montblanc Stevensons Welt in Design übersetzt

46 Montblanc Stevenson auf einen Blick

Editionen, Motive, Zahlen und Details

EPILOG

Was von Stevenson bleibt

Vierundvierzig Jahre Leben – und Geschichten, die ihren Autor bis heute überdauern.

ESSAYS – STEVENSON WEITERLESEN

Ein Leben in Büchern und Zeitschriften

Travels with a Donkey in the Cévennes

Kidnapped

The Master of Ballantrae

Ein Meisterwerk – aber will das jemand lesen?

Der Mann, der mit dem Tod reiste

Ein X genügt

Warum soll man Stevenson 2026 noch lesen?

ANHANG

Quellen und Literatur

Bildnachweise

Impressum

Robert Low

is Stevenson

BILDER, FILM UND POPKULTUR

KAPITEL 38

Der Roman bekommt Bilder

Hutchinson, Roux, N. C. Wyeth und die Erfindung der sichtbaren Schatzinsel

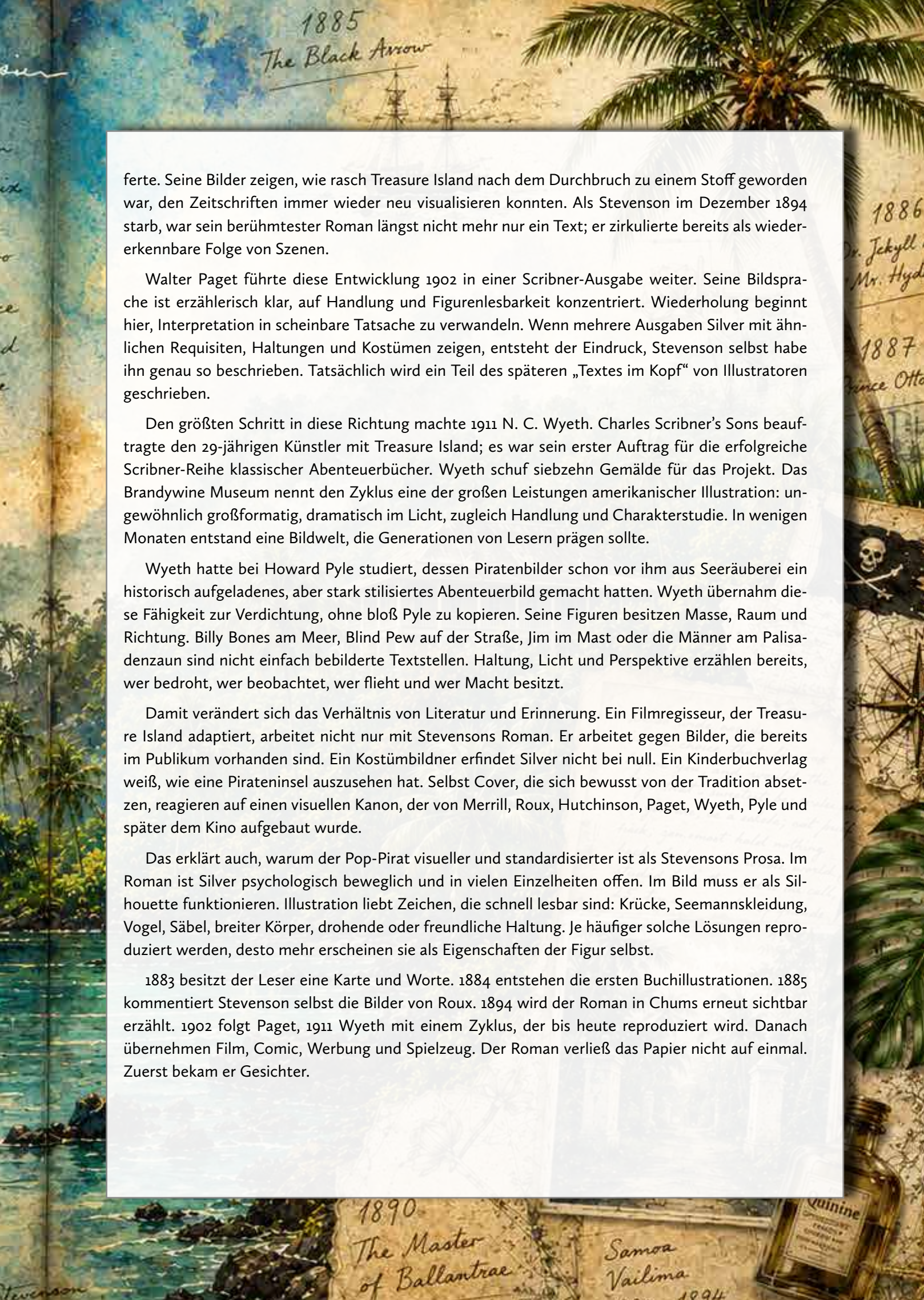
Bevor *Treasure Island* zu einem Bilderreservoir der Popkultur wurde, war der Roman erstaunlich bildarm. Die Fortsetzung in *Young Folks* erhielt nur eine einzige Illustration. Die Buchausgabe von 1883 brachte zwar die Karte der Insel, aber noch keine Galerie von Piraten, Kämpfen und tropischen Landschaften. Long John Silver besaß deshalb zunächst kein verbindliches Gesicht. Jeder Leser musste aus Stevensons Sätzen selbst eine Gestalt bauen. Dieser Zustand dauerte nicht lange.

Die erste illustrierte Buchausgabe erschien bereits im Februar 1884 in Boston bei Roberts Brothers. Sie enthielt vier Bilder von F. T. Merrill. Das ist mehr als eine bibliographische Fußnote, denn es zeigt, wie schnell Verleger erkannten, dass der Stoff nach Bildern verlangte. Die amerikanische Ausgabe machte aus einzelnen Schlüsselszenen sichtbare Ereignisse, noch bevor Cassell in Großbritannien nachzog. Von diesem Moment an begann neben Stevensons Text eine zweite Geschichte der Schatzinsel: die Geschichte ihrer Gesichter.

1885 folgte bei Cassell die erste britische illustrierte Ausgabe. Im Zentrum stand der französische Künstler Georges Roux; die verschiedenen Druckzustände enthalten daneben wiederverwendete amerikanische Bilder und machen die genaue Zuschreibung einzelner Tafeln kompliziert. Entscheidend ist Stevensons Reaktion. In einem Brief an seinen Vater vom 28. Oktober 1885 lobte er die französischen Bilder mit sichtlicher Begeisterung: Der Künstler besitze Feuer und Geist, könne zeichnen und komponieren und habe das Buch im Wesentlichen so verstanden, wie Stevenson es gemeint habe. Gleichzeitig störten ihn Details – etwa eine falsch dargestellte Hispaniola und manche Gesichter. Illustration war für ihn keine neutrale Verzierung. Sie konnte eine Szene treffen oder verfehlen.

Das Problem wird bei Long John Silver besonders deutlich. Der Text beschreibt einen großen, kräftigen, einbeinigen Mann, der sich erstaunlich beweglich auf einer Krücke fortbewegt, geschäftstüchtig ist und Menschen für sich einnimmt. Ein Illustrator muss aus dieser offenen Beschreibung in einem einzigen Moment eine erkennbare Figur machen. Welche Kleidung trägt Silver? Wie alt wirkt er? Wie bedrohlich ist das Gesicht? Sitzt Captain Flint auf seiner Schulter, auf einer Stange oder gar nicht im Bild? Sobald eine Antwort gezeichnet ist, verdrängt sie einen Teil der Möglichkeiten, die der Text offenließ.

In den 1890er Jahren wanderte der Roman erneut in die Presse. George Wylie Hutchinson illustrierte eine neue Serialisierung in *Chums*, die vom August 1894 bis Anfang Januar 1895 lief. Hutchinson gehört deshalb in die Wirkungsgeschichte, obwohl er keine „erste“ Bildfassung lie-



1885
The Black Arrow

1886
Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887
Prince Otto

1890
The Master of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

ferte. Seine Bilder zeigen, wie rasch Treasure Island nach dem Durchbruch zu einem Stoff geworden war, den Zeitschriften immer wieder neu visualisieren konnten. Als Stevenson im Dezember 1894 starb, war sein berühmtester Roman längst nicht mehr nur ein Text; er zirkulierte bereits als wiedererkennbare Folge von Szenen.

Walter Paget führte diese Entwicklung 1902 in einer Scribner-Ausgabe weiter. Seine Bildsprache ist erzählerisch klar, auf Handlung und Figurenlesbarkeit konzentriert. Wiederholung beginnt hier, Interpretation in scheinbare Tatsache zu verwandeln. Wenn mehrere Ausgaben Silver mit ähnlichen Requisiten, Haltungen und Kostümen zeigen, entsteht der Eindruck, Stevenson selbst habe ihn genau so beschrieben. Tatsächlich wird ein Teil des späteren „Textes im Kopf“ von Illustratoren geschrieben.

Den größten Schritt in diese Richtung machte 1911 N. C. Wyeth. Charles Scribner's Sons beauftragte den 29-jährigen Künstler mit Treasure Island; es war sein erster Auftrag für die erfolgreiche Scribner-Reihe klassischer Abenteuerbücher. Wyeth schuf siebzehn Gemälde für das Projekt. Das Brandywine Museum nennt den Zyklus eine der großen Leistungen amerikanischer Illustration: ungewöhnlich großformatig, dramatisch im Licht, zugleich Handlung und Charakterstudie. In wenigen Monaten entstand eine Bildwelt, die Generationen von Lesern prägen sollte.

Wyeth hatte bei Howard Pyle studiert, dessen Piratenbilder schon vor ihm aus Seeräuberei ein historisch aufgeladenes, aber stark stilisiertes Abenteuerbild gemacht hatten. Wyeth übernahm diese Fähigkeit zur Verdichtung, ohne bloß Pyle zu kopieren. Seine Figuren besitzen Masse, Raum und Richtung. Billy Bones am Meer, Blind Pew auf der Straße, Jim im Mast oder die Männer am Palisadenzaun sind nicht einfach bebilderte Textstellen. Haltung, Licht und Perspektive erzählen bereits, wer bedroht, wer beobachtet, wer flieht und wer Macht besitzt.

Damit verändert sich das Verhältnis von Literatur und Erinnerung. Ein Filmregisseur, der Treasure Island adaptiert, arbeitet nicht nur mit Stevensons Roman. Er arbeitet gegen Bilder, die bereits im Publikum vorhanden sind. Ein Kostümbildner erfindet Silver nicht bei null. Ein Kinderbuchverlag weiß, wie eine Pirateninsel auszusehen hat. Selbst Cover, die sich bewusst von der Tradition absetzen, reagieren auf einen visuellen Kanon, der von Merrill, Roux, Hutchinson, Paget, Wyeth, Pyle und später dem Kino aufgebaut wurde.

Das erklärt auch, warum der Pop-Pirat visueller und standardisierter ist als Stevensons Prosa. Im Roman ist Silver psychologisch beweglich und in vielen Einzelheiten offen. Im Bild muss er als Silhouette funktionieren. Illustration liebt Zeichen, die schnell lesbar sind: Krücke, Seemannskleidung, Vogel, Säbel, breiter Körper, drohende oder freundliche Haltung. Je häufiger solche Lösungen reproduziert werden, desto mehr erscheinen sie als Eigenschaften der Figur selbst.

1883 besitzt der Leser eine Karte und Worte. 1884 entstehen die ersten Buchillustrationen. 1885 kommentiert Stevenson selbst die Bilder von Roux. 1894 wird der Roman in Chums erneut sichtbar erzählt. 1902 folgt Paget, 1911 Wyeth mit einem Zyklus, der bis heute reproduziert wird. Danach übernehmen Film, Comic, Werbung und Spielzeug. Der Roman verließ das Papier nicht auf einmal. Zuerst bekam er Gesichter.

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

my crude

DIE SCHATZINSEL IN BILDERN –

N. C. WYETH

1882 – 1945

Der Maler, der Piraten
zum Leben erweckte



Newell Convers Wyeth war 29 Jahre alt, als Charles Scribner's Sons ihm 1911 den Auftrag gab, eine neue Ausgabe der Schatzinsel zu illustrieren.

Er hatte bei Howard Pyle gelernt, jenem großen amerikanischen Illustrator und Geschichtenerzähler, dessen Werke das romantische Bild des Seeräubers entscheidend geprägt hatten.

Wyeth gehörte zu einer neuen Generation von die Abenturn, die Abenteuer nicht nur erzählen, sondern sichtbar machen konnten. Seine Bilder zur Schatzinsel wurden weltberühmt – und prägten bis heute, wie wir uns Long John Silver, Flint und die Welt der Piraten vorstellen.

„Ich male nicht nur, was ich sehe,
sondern was ich fühle und was ich mir vorstelle.“

N. C. Wyeth



DIE PIRATEN SIND ZURÜCK

Wyeths Bilder machten aus Stevensons Roman ein visuelles Abenteuer. Licht, Farbe und Komposition schafften eine Welt voller Gelmut und Freiheit. Seine Illustrationen von sind bis heute der Maßstab für alle, die die Schatzinsel sehen – und träumen – wollen.



WEITERE GROSSE ILLUSTRATOREN



EDMUND DULAC
1882 – 1953

Eleganz und Fantasie:
Dulacs Illustrationen
(1927) verzaubern mit
feiner Linie und
orientalischem Flair.



HOWARD PYLE
1853 – 1911

Der Lehrer und
Vorreiter: Pyles Bilder
prägten das romantische
Bild des Piraten bereits
Jahrzehnte zuvor.



Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



Held a woman
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

MEISTER DER ILLUSTRATION

ORIGINALILLUSTRATIONEN 1911



Erstausgabe mit Wyeth-Illustrationen
Charles Scribner's Sons, 1911



Frontispiz
1911



„Long John Silver“
Aquarell, 1911



„An Land!“
Aquarell, 1911



„Auf der Insel“
Aquarell, 1911



„Studie zu Long John Silver“
Bleistift, 1911



Skizzenbuch
1911



„Die Hispaniola im Sturm“
Aquarell, 1911

MEISTER DER SCHATZINSEL



FRANK E. SCHOONOVER
1877 – 1972

Dynamik und Dramatik:
Schoonovers Werke
(ca. 1920er) erzählen
die Abenteuer in
kraftvollen Szenen.



A. C. MICHAEL
1879 – 1945

Klassische Klarheit:
Michaels Illustrationen
(1940) verbinden
Tradition mit einer
klaren, modernen Linie.



The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Die Schatzinsel im Film

Warum jede Epoche dieselbe Geschichte anders erzählt

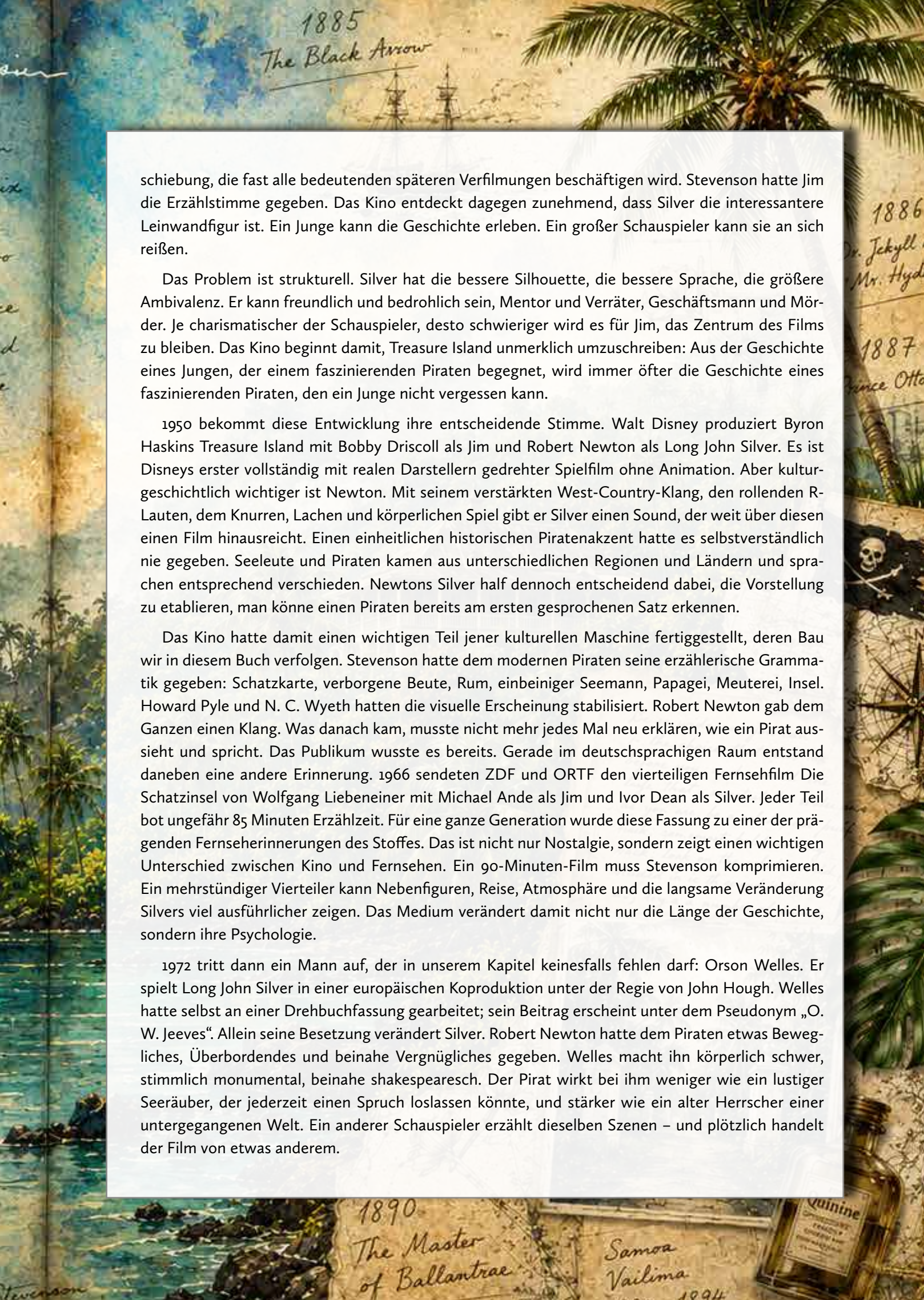
Haben sie wirklich alle dieselbe Geschichte erzählt?

Im März 2026 wurde eine neue, sechsteilige Fernsehserie nach *Treasure Island* angekündigt und in Produktion gebracht. David Oyelowo spielt Long John Silver, Tom Sweet Jim Hawkins, Hayley Atwell dessen Mutter Bess; Tomer Capone übernimmt Billy Bones, Jack Huston den britischen Agenten Aaron Graham. Die Serie entsteht für MGM+ in den Vereinigten Staaten und Paramount+ in Großbritannien und Irland. Schon die angekündigte Handlung zeigt, wie frei der Stoff weiterlebt: Jim reist gemeinsam mit seiner Mutter, politische und persönliche Allianzen verschieben sich, und Stevensons Roman wird nicht museal rekonstruiert, sondern neu benutzt. Redaktionsstand: August 2026.

Vielleicht ist genau das die erstaunlichste Erkenntnis aus mehr als hundert Jahren *Treasure Island* im Film. Immer wieder fahren Jim Hawkins und Long John Silver zur selben Insel – und kommen doch in einer anderen Geschichte an. Man kann Jim in ein Mädchen verwandeln, Silver von einem Schauspieler, einer Schauspielerin, einem Schwein oder einem Cyborg spielen lassen, die *Hispaniola* in ein Raumschiff verwandeln, die Insel ins Weltall versetzen, Muppets an Deck stellen oder Captain Flint, der bei Stevenson längst tot ist, zum Protagonisten einer mehrjährigen Fernsehserie machen. Und trotzdem erkennen wir die Schatzinsel. Offenbar hängt ihre Identität an sehr viel weniger Dingen, als man vermuten würde.

Die Filmgeschichte beginnt erstaunlich früh. Bereits 1908 produzierte Vitagraph *The Story of Treasure Island*, einen kurzen Einakter, von dem heute keine Kopie bekannt ist. 1912 folgte eine Edison-Fassung, 1918 eine weitere amerikanische Produktion und 1920 Maurice Tourneurs große Stummfilmversion. Schon dort lässt sich beobachten, wie das Kino nicht nur Stevenson, sondern bereits die Bilder von Stevenson adaptiert: Für Tourneurs Film orientierten sich die Kostüme an N. C. Wyeths berühmten Illustrationen von 1911. Die Wirkungskette lautet also schon damals nicht mehr einfach Buch – Film. Sie lautet Buch – Illustration – Film. Das Kino verfilmt eine Vorstellung, die andere Künstler vorher aus dem Roman geschaffen haben.

Das ist für unsere Geschichte entscheidend. Der Pirat, den später Millionen Zuschauer auf der Leinwand sehen, stammt nie allein von Stevenson. Zwischen Autor und Schauspieler stehen Zeichner, Kostümbildner und Bühnenbildner. Das Kino übernimmt ihre Lösungen und gibt sie seinerseits an die nächste Generation weiter. So entsteht nach und nach jene Figur, die uns irgendwann so selbstverständlich erscheint, dass wir vergessen, dass jedes einzelne Merkmal einmal entschieden werden musste. 1934 erreichte die Schatzinsel das große Hollywoodstudio. Victor Fleming inszenierte für MGM Jackie Cooper als Jim und Wallace Beery als Long John Silver; Lionel Barrymore spielte Billy Bones. Die Geschichte wurde zum aufwendigen Familienabenteuer und Silver rückte stärker ins emotionale Zentrum. Damit beginnt eine Ver-



1885
The Black Arrow

schiebung, die fast alle bedeutenden späteren Verfilmungen beschäftigen wird. Stevenson hatte Jim die Erzählstimme gegeben. Das Kino entdeckt dagegen zunehmend, dass Silver die interessantere Leinwandfigur ist. Ein Junge kann die Geschichte erleben. Ein großer Schauspieler kann sie an sich reißen.

Das Problem ist strukturell. Silver hat die bessere Silhouette, die bessere Sprache, die größere Ambivalenz. Er kann freundlich und bedrohlich sein, Mentor und Verräter, Geschäftsmann und Mörder. Je charismatischer der Schauspieler, desto schwieriger wird es für Jim, das Zentrum des Films zu bleiben. Das Kino beginnt damit, Treasure Island unmerklich umzuschreiben: Aus der Geschichte eines Jungen, der einem faszinierenden Piraten begegnet, wird immer öfter die Geschichte eines faszinierenden Piraten, den ein Junge nicht vergessen kann.

1950 bekommt diese Entwicklung ihre entscheidende Stimme. Walt Disney produziert Byron Haskins Treasure Island mit Bobby Driscoll als Jim und Robert Newton als Long John Silver. Es ist Disneys erster vollständig mit realen Darstellern gedrehter Spielfilm ohne Animation. Aber kulturgeschichtlich wichtiger ist Newton. Mit seinem verstärkten West-Country-Klang, den rollenden R-Lauten, dem Knurren, Lachen und körperlichen Spiel gibt er Silver einen Sound, der weit über diesen einen Film hinausreicht. Einen einheitlichen historischen Piratenakzent hatte es selbstverständlich nie gegeben. Seeleute und Piraten kamen aus unterschiedlichen Regionen und Ländern und sprachen entsprechend verschieden. Newtons Silver half dennoch entscheidend dabei, die Vorstellung zu etablieren, man könne einen Piraten bereits am ersten gesprochenen Satz erkennen.

Das Kino hatte damit einen wichtigen Teil jener kulturellen Maschine fertiggestellt, deren Bau wir in diesem Buch verfolgen. Stevenson hatte dem modernen Piraten seine erzählerische Grammatik gegeben: Schatzkarte, verborgene Beute, Rum, einbeiniger Seemann, Papagei, Meuterei, Insel. Howard Pyle und N. C. Wyeth hatten die visuelle Erscheinung stabilisiert. Robert Newton gab dem Ganzen einen Klang. Was danach kam, musste nicht mehr jedes Mal neu erklären, wie ein Pirat aussieht und spricht. Das Publikum wusste es bereits. Gerade im deutschsprachigen Raum entstand daneben eine andere Erinnerung. 1966 sendeten ZDF und ORF den vierteiligen Fernsehfilm Die Schatzinsel von Wolfgang Liebeneiner mit Michael Ande als Jim und Ivor Dean als Silver. Jeder Teil bot ungefähr 85 Minuten Erzählzeit. Für eine ganze Generation wurde diese Fassung zu einer der prägenden Fernseherinnerungen des Stoffes. Das ist nicht nur Nostalgie, sondern zeigt einen wichtigen Unterschied zwischen Kino und Fernsehen. Ein 90-Minuten-Film muss Stevenson komprimieren. Ein mehrstündiger Vierteiler kann Nebenfiguren, Reise, Atmosphäre und die langsame Veränderung Silvers viel ausführlicher zeigen. Das Medium verändert damit nicht nur die Länge der Geschichte, sondern ihre Psychologie.

1972 tritt dann ein Mann auf, der in unserem Kapitel keinesfalls fehlen darf: Orson Welles. Er spielt Long John Silver in einer europäischen Koproduktion unter der Regie von John Hough. Welles hatte selbst an einer Drehbuchfassung gearbeitet; sein Beitrag erscheint unter dem Pseudonym „O. W. Jeeves“. Allein seine Besetzung verändert Silver. Robert Newton hatte dem Piraten etwas Bewegliches, Überbordendes und beinahe Vergnügliches gegeben. Welles macht ihn körperlich schwer, stimmlich monumental, beinahe shakespearesch. Der Pirat wirkt bei ihm weniger wie ein lustiger Seeräuber, der jederzeit einen Spruch loslassen könnte, und stärker wie ein alter Herrscher einer untergegangenen Welt. Ein anderer Schauspieler erzählt dieselben Szenen – und plötzlich handelt der Film von etwas anderem.

1886
Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887
Prince Otto

1890
The Master of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

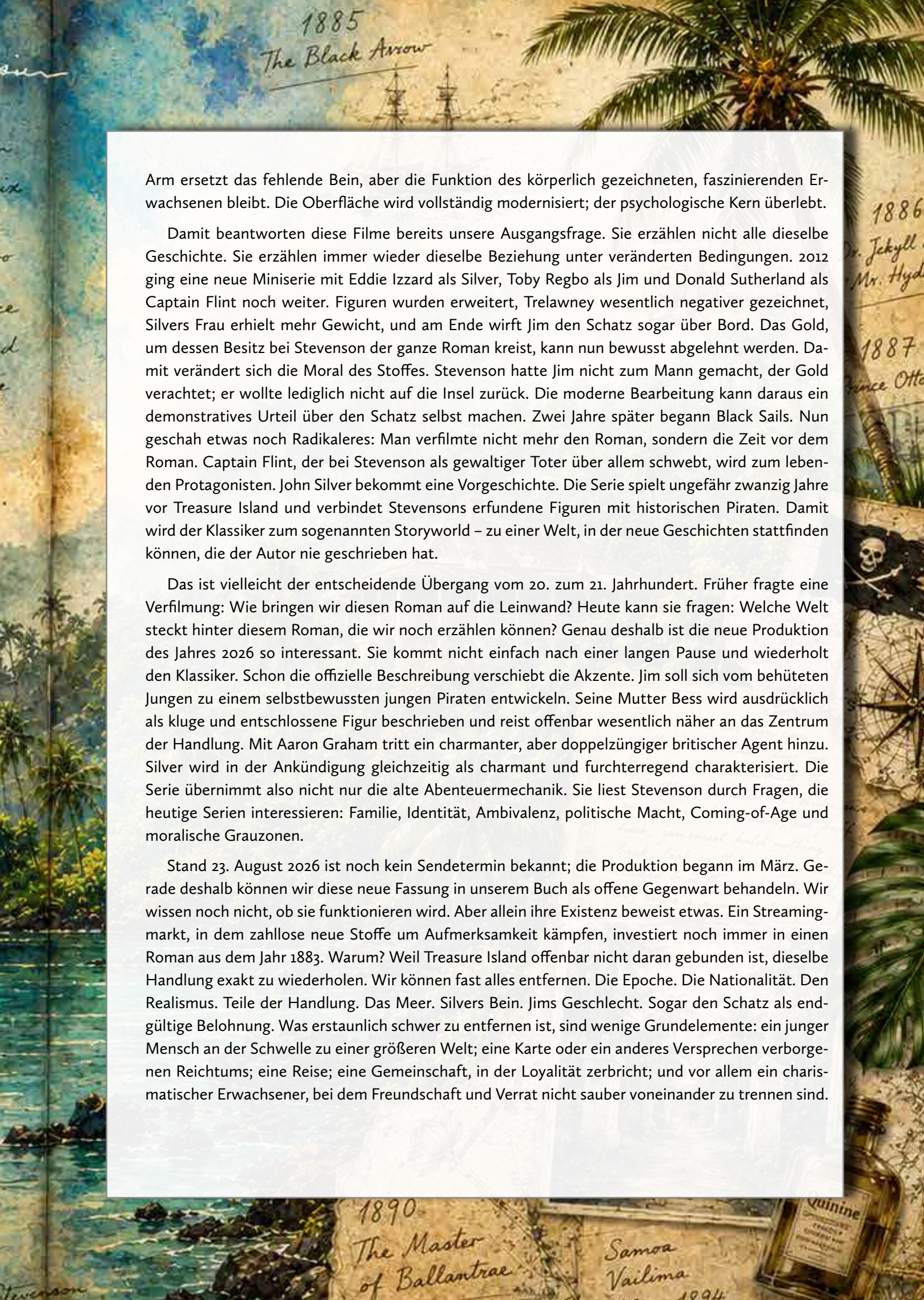
Quinine

Stevenson

Genau hier liegt der Fehler in der Frage, welche Verfilmung „die richtige“ sei. Schauspieler adaptieren den Roman ebenso stark wie Drehbuchautoren. Wallace Beery, Robert Newton, Orson Welles, Charlton Heston, Tim Curry, Jack Palance, Eddie Izzard und nun David Oyelowo spielen nicht einfach dieselbe Rolle. Jeder von ihnen beantwortet neu die Frage, warum wir Silver trotz allem gern ansehen. Ist er lustig? Gefährlich? Väterlich? Monströs? Intelligent? Gebrochen? Verführerisch? Stevenson hat genug Widersprüche eingebaut, dass mehrere Antworten möglich bleiben. Noch deutlicher zeigt sich die Beweglichkeit der Geschichte außerhalb der klassischen britisch-amerikanischen Tradition. Schon 1937 machte eine sowjetische Fassung aus Jim eine weibliche Hauptfigur namens Jenny und verband die Handlung mit einer irischen Rebellion. 1968 wurde das Grundmuster der Schatzinsel in einen Spaghetti-Western übersetzt. Japan verwandelte die Geschichte 1971 in *Animal Treasure Island*, in dem ein Teil der Figuren als Tiere auftritt; Hayao Miyazaki war an der Produktion beteiligt. 1978 wurde *Takarajima* zu einer 26-teiligen Anime-Serie. Stevenson war längst nicht mehr ausschließlich britisches Kulturgut. Die Insel reiste um die Welt und wurde von jeder Filmkultur neu bewohnt.

Dann geschieht 1987 etwas, das man heute fast vergessen hat. Die italienische RAI produziert mit Antonio Margheriti eine fünfteilige Science-Fiction-Fassung mit Anthony Quinn als Long John Silver und Ernest Borgnine als Billy Bones. Die Hispaniola wird zum Raumschiff, die Schatzinsel zu einem fernen Planeten. Fünfzehn Jahre bevor Disney mit *Treasure Planet* bekannt wird, fliegt Stevenson bereits ins Weltall. Das ist ein außergewöhnlich guter Test für einen Klassiker. Was geschieht, wenn man ihm das Meer wegnimmt? Offenbar erstaunlich wenig. Denn die tiefere Konstruktion bleibt bestehen. Ein junger Mensch erhält Zugang zu einem Geheimnis. Eine Karte verspricht Reichtum. Eine Reise beginnt. Ein charismatischer Erwachsener ist zugleich Mentor und Verräter. Eine Mannschaft zerbricht an Gier. Vertrauen muss immer wieder neu bewertet werden. Ein Schatz scheint das Ziel zu sein und erweist sich schließlich als weniger wichtig als die Erfahrung, die auf dem Weg dorthin gemacht wird. 1990 – je nach Zählung und Ausstrahlung wird die Produktion auch mit 1989 geführt – folgte Fraser Clarke Hestons Fernsehfilm mit Charlton Heston als Silver und dem jungen Christian Bale als Jim. Dazu kamen Oliver Reed als Billy Bones und Christopher Lee als Blind Pew. Diese Fassung bewegte sich wieder näher an Stevensons Text und machte deutlicher, wie wichtig die Beziehung zwischen Jim und Silver für die Geschichte ist. Nach Jahrzehnten zunehmender Piratenfolklore konnte eine neue Adaption also auch in die entgegengesetzte Richtung gehen: zurück zum Roman.

1996 bewiesen die Muppets dann etwas ganz anderes. Tim Curry spielte Silver zwischen Kermit, Miss Piggy und einer weitgehend aus Puppen bestehenden Mannschaft. Man könnte erwarten, dass Stevenson unter einer solchen Parodie zusammenbricht. Das Gegenteil geschieht. Muppet *Treasure Island* kann die Geschichte in Musical und Komödie verwandeln und erstaunlich viel vom erzählerischen Grundgerüst behalten. Das funktioniert nur, weil das Publikum die Zeichen längst kennt. Man kann einen Piraten parodieren, ohne vorher zu erklären, was ein Pirat ist. Die Parodie ist damit fast der endgültige Beweis kultureller Stabilität. 2002 nimmt Disney die radikale Idee des Weltraums erneut auf und macht daraus *Treasure Planet*. Jim wird zum jugendlichen Außenseiter einer Science-Fiction-Welt, Silver zum Cyborg. Segelschiffe werden zu Raumfahrzeugen, das Meer zum Kosmos, die Insel zum Planeten. Doch gerade die emotional wichtigste Konstruktion bleibt erhalten: Jim und Silver. Der mechanische



Arm ersetzt das fehlende Bein, aber die Funktion des körperlich gezeichneten, faszinierenden Erwachsenen bleibt. Die Oberfläche wird vollständig modernisiert; der psychologische Kern überlebt.

Damit beantworten diese Filme bereits unsere Ausgangsfrage. Sie erzählen nicht alle dieselbe Geschichte. Sie erzählen immer wieder dieselbe Beziehung unter veränderten Bedingungen. 2012 ging eine neue Miniserie mit Eddie Izzard als Silver, Toby Regbo als Jim und Donald Sutherland als Captain Flint noch weiter. Figuren wurden erweitert, Trelawney wesentlich negativer gezeichnet, Silvers Frau erhielt mehr Gewicht, und am Ende wirft Jim den Schatz sogar über Bord. Das Gold, um dessen Besitz bei Stevenson der ganze Roman kreist, kann nun bewusst abgelehnt werden. Damit verändert sich die Moral des Stoffes. Stevenson hatte Jim nicht zum Mann gemacht, der Gold verachtet; er wollte lediglich nicht auf die Insel zurück. Die moderne Bearbeitung kann daraus ein demonstratives Urteil über den Schatz selbst machen. Zwei Jahre später begann *Black Sails*. Nun geschah etwas noch Radikaleres: Man verfilmte nicht mehr den Roman, sondern die Zeit vor dem Roman. Captain Flint, der bei Stevenson als gewaltiger Toter über allem schwebt, wird zum lebenden Protagonisten. John Silver bekommt eine Vorgeschichte. Die Serie spielt ungefähr zwanzig Jahre vor *Treasure Island* und verbindet Stevensons erfundene Figuren mit historischen Piraten. Damit wird der Klassiker zum sogenannten Storyworld – zu einer Welt, in der neue Geschichten stattfinden können, die der Autor nie geschrieben hat.

Das ist vielleicht der entscheidende Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert. Früher fragte eine Verfilmung: Wie bringen wir diesen Roman auf die Leinwand? Heute kann sie fragen: Welche Welt steckt hinter diesem Roman, die wir noch erzählen können? Genau deshalb ist die neue Produktion des Jahres 2026 so interessant. Sie kommt nicht einfach nach einer langen Pause und wiederholt den Klassiker. Schon die offizielle Beschreibung verschiebt die Akzente. Jim soll sich vom behüteten Jungen zu einem selbstbewussten jungen Piraten entwickeln. Seine Mutter Bess wird ausdrücklich als kluge und entschlossene Figur beschrieben und reist offenbar wesentlich näher an das Zentrum der Handlung. Mit Aaron Graham tritt ein charmanter, aber doppelzüngiger britischer Agent hinzu. Silver wird in der Ankündigung gleichzeitig als charmant und furchterregend charakterisiert. Die Serie übernimmt also nicht nur die alte Abenteuermechanik. Sie liest Stevenson durch Fragen, die heutige Serien interessieren: Familie, Identität, Ambivalenz, politische Macht, Coming-of-Age und moralische Grauzonen.

Stand 23. August 2026 ist noch kein Sendetermin bekannt; die Produktion begann im März. Gerade deshalb können wir diese neue Fassung in unserem Buch als offene Gegenwart behandeln. Wir wissen noch nicht, ob sie funktionieren wird. Aber allein ihre Existenz beweist etwas. Ein Streamingmarkt, in dem zahllose neue Stoffe um Aufmerksamkeit kämpfen, investiert noch immer in einen Roman aus dem Jahr 1883. Warum? Weil *Treasure Island* offenbar nicht daran gebunden ist, dieselbe Handlung exakt zu wiederholen. Wir können fast alles entfernen. Die Epoche. Die Nationalität. Den Realismus. Teile der Handlung. Das Meer. Silvers Bein. Jims Geschlecht. Sogar den Schatz als endgültige Belohnung. Was erstaunlich schwer zu entfernen ist, sind wenige Grundelemente: ein junger Mensch an der Schwelle zu einer größeren Welt; eine Karte oder ein anderes Versprechen verborgenen Reichtums; eine Reise; eine Gemeinschaft, in der Loyalität zerbricht; und vor allem ein charismatischer Erwachsener, bei dem Freundschaft und Verrat nicht sauber voneinander zu trennen sind.

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

Vielleicht ist Long John Silver deshalb der eigentliche Prüfstein jeder Verfilmung. Wie diese Figur erzählt wird, verrät meist, in welcher Zeit der Film entstanden ist. 1934 bekommt Hollywood den großen Starpiraten. 1950 bekommt die Nachkriegsfamilie den unterhaltsamen Disney-Silver. 1966 bekommt das europäische Fernsehen Zeit für Ambivalenz. 1972 macht Orson Welles aus ihm eine schwere, beinahe tragische Gestalt. 1996 darf Tim Curry ihn genießen. 2002 kann er zum Cyborg werden. Black Sails fragt, wie ein solcher Mensch überhaupt entstehen konnte. 2026 wird David Oyelowo ihn für eine Streaminggeneration spielen, die längst gelernt hat, ihre interessantesten Figuren nicht mehr eindeutig in Held und Bösewicht zu zerlegen. Damit beantwortet die Filmgeschichte unsere Frage. Nein, sie haben nicht alle dieselbe Geschichte erzählt. Sie haben etwas Interessanteres getan. Jede Generation hat aus der Schatzinsel den Piraten gebaut, den sie selbst sehen wollte. Und weil sie ihn immer wieder verändern musste, blieb Stevenson lebendig.

1883

Erstausgabe
Cassell & Co.
London

1884

Erste US-Ausgabe
Roberts Brothers
Boston

1888-1889

Scribner's Magazine
William Bracey Hale
Illustrationen



VAILIMA
SAMOA

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



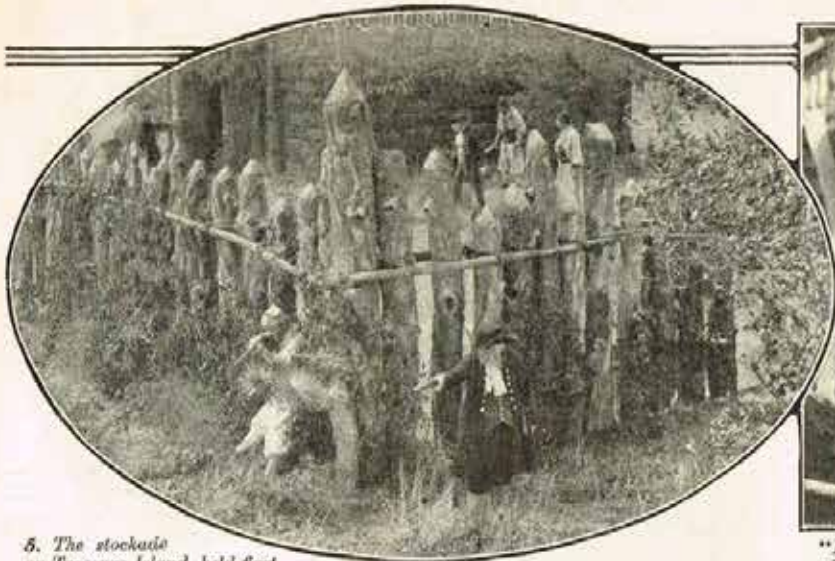
July 10, 1880
Held a want of
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

Film Fun MAY 1920

27

A Picture of Pirates, Mutiny and Buried Gold



5. The stockade on Treasure Island, held first by Capt. Smollett's force, later by the pirates.



"Long John" Silver, captain of the pirates, and some of his "jolly companions" on the "Hispaniola."

6. "Long John" saves Jim Hawkins in order to have an anchor to windward. "I like that boy. He's more a man than any pair of rats of you in this here house, and what I say is this; let me see him that'll lay a hand on him—that's what I say, and you may lay to it."



Pew, the blind beggar, a pirate who had "lost his deadlights."



7. The treasure found at last and the pirates, reduced to thralls, vanquished. All save Silver, who "comes back to dooty."

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Die erste britische Bilder-Ausgabe

1885 folgte bei Cassell die erste britische illustrierte Ausgabe. Im Zentrum stand der französische Künstler Georges Roux, die verschiedenen Druckzustände enthielten daneben wiederverwendete amerikanische Bilder und machen die genaue Zuschreibung einzelner Tafeln bis heute kompliziert.

Entscheidend ist jedoch Stevensons Reaktion. In einem Brief an seinen Vater vom 28. Oktober 1885 lobte er die französischen Bilder mit sichtlicher Begeisterung. Für ihn traf Roux den Ton des Buches voller Energie, kompositorisch sicher und dem Geist der Erzählung überraschend nah.



*Treasure
Island
R.L. Stevenson
1885*



*Die Hispaniola vor der Küste.
Vignette aus der Cassell-Ausgabe, 1885.*

TREASURE ISLAND

BY
ROBERT LOUIS STEVENSON.

ILLUSTRATED EDITION.



LONDON:
CASSELL & COMPANY, LIMITED,
LUDGATE HILL, AND 104 & 106, NEW BOND STREET.
1885.



*Die Suche
nach dem
Schatz.*

Georges Roux,
Cassell 1885.



*Jim Hawkins im Kreis der Piraten.
Georges Roux, Cassell 1885.*

*"The French pictures are admirable.
The artist has got his types up in
Hogarth; he is full of fire and spirit,
can draw and can compose, and has
understood the book as I meant it ..."*

Robert Louis Stevenson an seinen Vater,
28. Oktober 1885.

*Georges Roux prägte die Bildwelt der Cassell-Ausgabe.
Einige Tafeln wurden jedoch aus der amerikanischen
Ausgabe übernommen, was die Zuschreibung im
Detail erschwert.*

*"A splendid book."
R. L. Stevenson*



Vom Abenteuerroman zum Stummfilm

1908 produzierte Vitagraph *The Story of Treasure Island*, einen kurzen Einakter, von dem heute keine Kopie bekannt ist. 1912 folgte eine Edison-Fassung, 1918 eine weitere amerikanische Produktion und 1920 Maurice Tourneurs große Stummfilmversion.

Schon diese frühen Filme zeigen, dass das Kino nicht nur Stevensons Handlung, sondern auch die bereits entstandene Bildwelt der Schatzinsel aufgriff. Besonders aufschlussreich ist dies bei Tourneurs Film, dessen Kostüme und Figurentypen deutlich an die berühmten N.-C.-Wyeth-Illustrationen von 1911 erinnern.

So beginnt die Filmgeschichte der Schatzinsel nicht im luftleeren Raum: Sie setzt einen visuellen Kanon fort, den die Buchillustration bereits geprägt hatte.

Abenteuer
erzählen
in neuen
Bildern.

DIE FRÜHEN VERFILMUNGEN

1908	•	Vitagraph <i>The Story of Treasure Island</i> – verschollen
1912	•	Edison (US-Produktion)
1918	•	Weitere US-Produktion
1920	•	Maurice Tourneur (Paramount)

*„Die Abenteuer Stevensons
fanden eine neue Heimat auf der Leinwand.“*



"Dieselben
Gestalten -
ein neues
Leben,
auf der
Leinwand."

Lön Chaney als Long John Silver in Maurice Tourneurs *Treasure Island*, 1920.



Szenenbild aus Maurice Tourneurs *Treasure Island*, 1920.

Von Wyeth zum Film



Die 1920er Verfilmung
überträgt nicht nur die Handlung,
sondern auch den ikonischen
Piratenlook in das Medium Film.



N.-C.-Wyeth-Illustration, 1911.



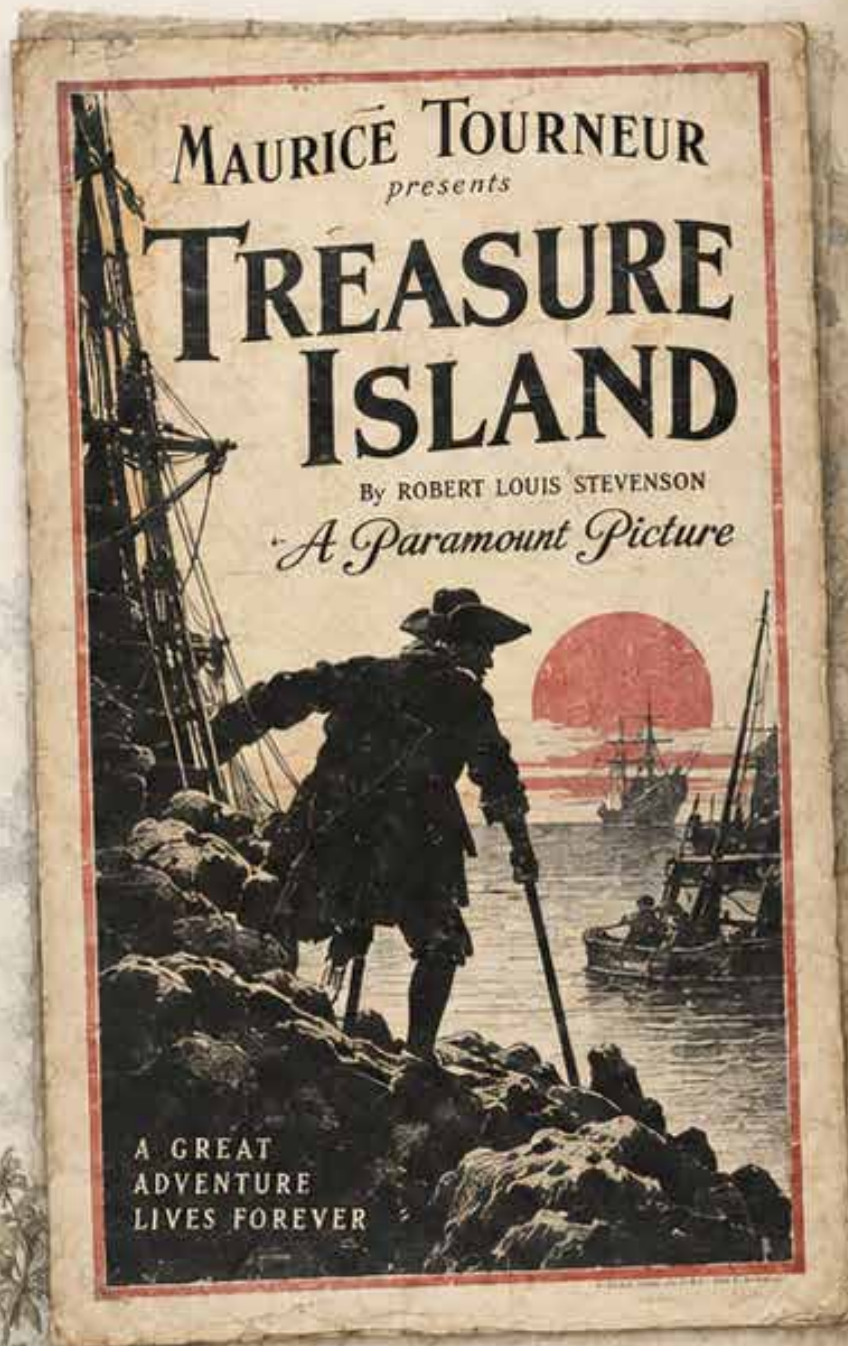
"Ein Buch.
Ein Bild.
Ein neuer
Horizont."

Maurice Tourneurs verlorene Schatzinsel

Die Schatzinsel von Robert Louis Stevenson, 1863 erschienen, gehört zu den großen Abenteuerromanen der Weltliteratur. 1920 brachte Maurice Tourneur den Stoff für Paramount Pictures als opulente Stummfilmproduktion auf die Leinwand. Tourneur, der für seine atmosphärische Bildsprache bekannt war, schuf eine eindrucksvolle, visuell kraftvolle Umsetzung des Romans.

In den Hauptrollen sah man Shirley Mason als Jim Hawkins – in einer für die Zeit bemerkenswerten Hosenrolle –, Charles Ogle als Long John Silver sowie Lon Chaney in einer Doppelrolle als Blind Pew und Merry. Der Film wurde vom National Board of Review zu den Top Forty Pictures of the Year gezählt und galt bei seiner Veröffentlichung als eine der bedeutendsten Abenteuerproduktionen der Stummfilmzeit.

Heute ist der Film verschollen. Keine vollständige Kopie ist bekannt. Geblieben sind Plakate, Anzeigen, Werbematerialien und einige wenige Standfotos, die noch immer von der Suggestivkraft dieser legendären Verfilmung zeugen.



Theatre-Plakat zur Uraufführung, 1920.

Besetzung

Shirley Mason	–	Jim Hawkins
Charles Ogle	–	Long John Silver
Lon Chaney	–	Blind Pew / Merry

Status

Heute gilt der Film als verschollen. Erhalten sind vor allem Plakate, Anzeigen und wenige Standfotos.



*Yo ho ho
and a bottle
of rum...*



Charles Ogle als Long John Silver.



Lon Chaney als Blind Pew
(in einer Doppelrolle mit Merry).

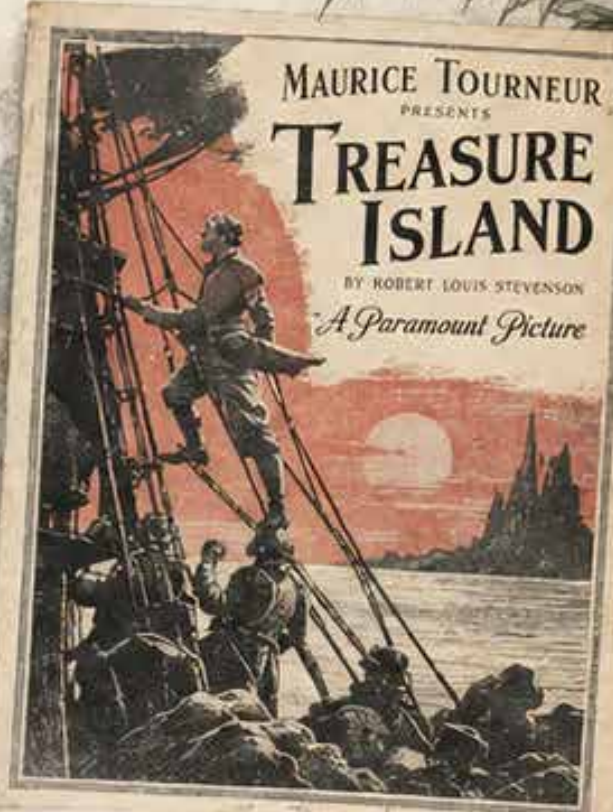
„Abenteuer
lebt in der
Einbildungskraft
weiter, auch wenn
die Bilder
verloren sind.“

R. L. Stevenson



Jim Hawkins im Kreis der Piraten.

„A splendid book.
A splendid picture.“
R. L. Stevenson



Anzeige in einer Filmzeitschrift, 1920.

National Board of Review:
Top Forty Pictures
of the Year.

Was vom Film blieb

Auch wenn keine Filmkopie von Maurice Tourneurs „Treasure Island“ erhalten ist, zeigen die überlieferten Plakate, Anzeigen und Standfotos, wie die frühe Stevenson-Verfilmung eine eigene, unverwechselbare Bildwelt schuf. Sie formte Ikonen – vom listigen Long John Silver bis zum abenteuerlichen Piratenleben – und prägte damit dauerhaft die Vorstellungskraft ganzer Generationen.



„Die Legende
lebt in diesen Bildern weiter.“

Eine verlorene Verfilmung in fünf erhaltenen Bildern

Die Schatzinsel von Robert Louis Stevenson erschien 1863 und wurde zu einem der großen Abenteuerromane der Weltliteratur. 1920 brachte Maurice Tourneur den Stoff für Paramount Pictures als opulente Stummfilmproduktion auf die Leinwand. Tourneur, der für seine ausdrucksvolle Bildsprache bekannt war, schuf eine eindrucksvolle, atmosphärische Umsetzung des Romans.

In den Hauptrollen sah man Shirley Mason als Jim Hawkins – in einer für die Zeit bemerkenswerten Hosenrolle –, Charles Ogle als Long John Silver sowie Lon Chaney in einer Doppelrolle als Blind Pew und Merry. Der Film wurde vom National Board of Review zu den Top Forty Pictures of the Year gezählt und galt bei seiner Veröffentlichung als eine der bedeutendsten Abenteuerproduktionen der Stummfilmzeit.

Heute ist der Film verschollen. Keine vollständige Kopie ist bekannt. Geblieben sind Plakate, Anzeigen, Werbematerialien und einige wenige Standfotos, die noch immer von der Suggestivkraft dieser legendären Verfilmung zeugen.

*„Abenteuer lebt
in der Einbildungskraft
weiter, auch wenn die
Bilder verloren sind.“*

R. L. Stevenson



*Irgendwo dort draußen
wartet die Schatzinsel ...*

Besetzung

Shirley Mason – Jim Hawkins
Charles Ogle – Long John Silver
Lon Chaney – Blind Pew / Merry

Status

Heute gilt der Film als verschollen.
Erhalten sind vor allem Plakate,
Anzeigen und wenige Standfotos.



Charles Ogle als Long John Silver.



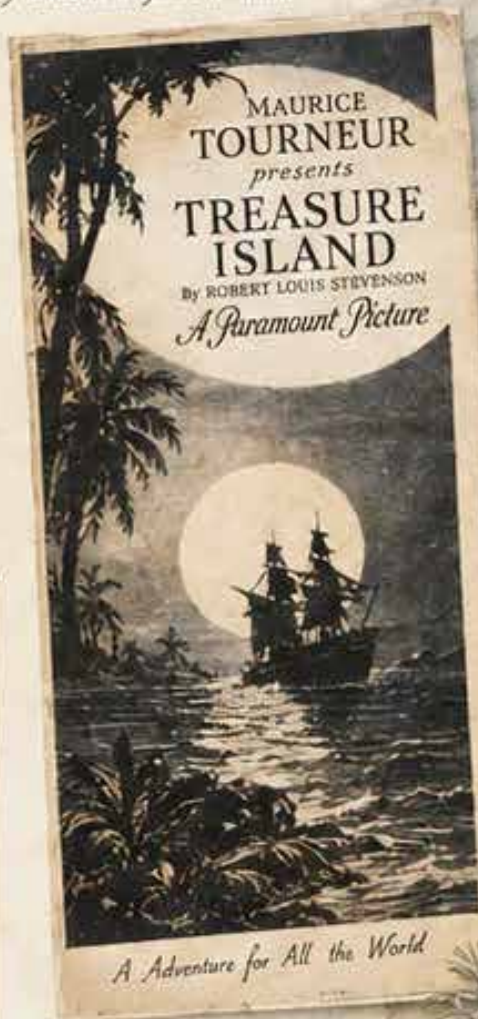
Shirley Mason als Jim Hawkins.



Eine Landung auf der Schatzinsel.



Lon Chaney als Blind Pew (links) und in einer weiteren Rolle als Merry (rechts).



Originalanzeige in Wid's Daily, 21. März 1920.

Was vom Film blieb

Auch wenn keine Filmkopie von Maurice Tourneurs „Treasure Island“ erhalten ist, zeigen die überlieferten Plakate, Anzeigen und Standfotos, wie die frühe Stevenson-Verfilmung eine eigene, unvergessliche Bildwelt schuf. Sie formte Ikonen – von Long John Silver bis zu den abenteuerlichen Piraten – und prägte damit dauerhaft die Vorstellungskraft ganzer Generationen.

„Die Legende lebt in diesen Bildern weiter.“

Die Schatzinsel wird zum Tonfilm

Mit der MGM-Verfilmung von Robert Louis Stevensons *Treasure Island* aus dem Jahr 1934 erreichte der berühmte Roman das Tonfilmzeitalter. Unter der Regie von Victor Fleming, der später mit *Vom Winde verweht* Filmgeschichte schreiben sollte, entstand ein mitreißendes Abenteuer, das den Stoff einem weltweiten Publikum neu zugänglich machte.

Wallace Beery verkörperte Long John Silver mit großer Präsenz und menschlicher Tiefe, Jackie Cooper spielte den jungen Jim Hawkins. Gemeinsam prägten sie die bis heute wohl bekannteste filmische Darstellung der beiden Figuren.

Anders als der verschollene Stummfilm von 1920 fixierte die MGM-Produktion das Bild von Silver und Jim im kollektiven Gedächtnis. Der Film wurde zu einem der bestimmenden Piratenfilme des klassischen Hollywood und machte Stevensons Geschichte zu einem zeitlosen Kinoerlebnis.

Besetzung

Wallace Beery	— Long John Silver
Jackie Cooper	— Jim Hawkins
Lionel Barrymore	— Billy Bones
Victor Fleming	— Regie



Deutsches Filmplakat der MGM-Produktion *Treasure Island* (1934) mit Wallace Beery und Jackie Cooper.

Bedeutung

Die Verfilmung von 1934 machte *Treasure Island* zu einem der berühmtesten Piratenfilme der Kinogeschichte und prägte das Bild von Long John Silver und Jim Hawkins für Generationen.

„Sie erobern sich ihren Weg ins Herz des Publikums.“

elc



Wallace Beery als Long John Silver und Jackie Cooper als Jim Hawkins.

Werbeanzeige zur MGM-Produktion (1934).
„Sie stehlen sich ins Herz des Publikums!“



Werbemotiv der MGM-Verfilmung *Treasure Island*, 1934.

Vom Stummfilm zum Hollywood-Abenteuer

Maurice Tourneurs erste Verfilmung aus dem Jahr 1920 ist heute verschollen und nur noch durch Standfotos, Plakate und Werbematerial bekannt. Mit der MGM-Produktion von 1934 gelang Stevensons Geschichte der dauerhafte Einzug in die populäre Filmkultur. Die spätere Adaption verstärkte die Starbesetzung, die mitreißende Erzählfkraft und die erzählerische Klarheit – und machte *Treasure Island* zu einem der großen Hollywood-Abenteuer.

Übersetzt und adaptiert

Sie stehlen sich ins Herz des Publikums. Long John Silver und Jim Hawkins kehren gemeinsam auf die Leinwand zurück. Aus dem Seebenteurer wird ein großes Kinovergnügen: Spannung, Freundschaft und Gefahr. So wird Stevenson im Hollywood der dreißiger Jahre neu erfunden.

1920: verschollen
1934: kanonisch



Die Schatzinsel wird zum Tonfilm

Walt Disneys *Treasure Island* von 1950 brachte Robert Newton als Long John Silver auf die Leinwand und machte Stevensons berühmten Piraten für ein neues Kinopublikum sichtbar.

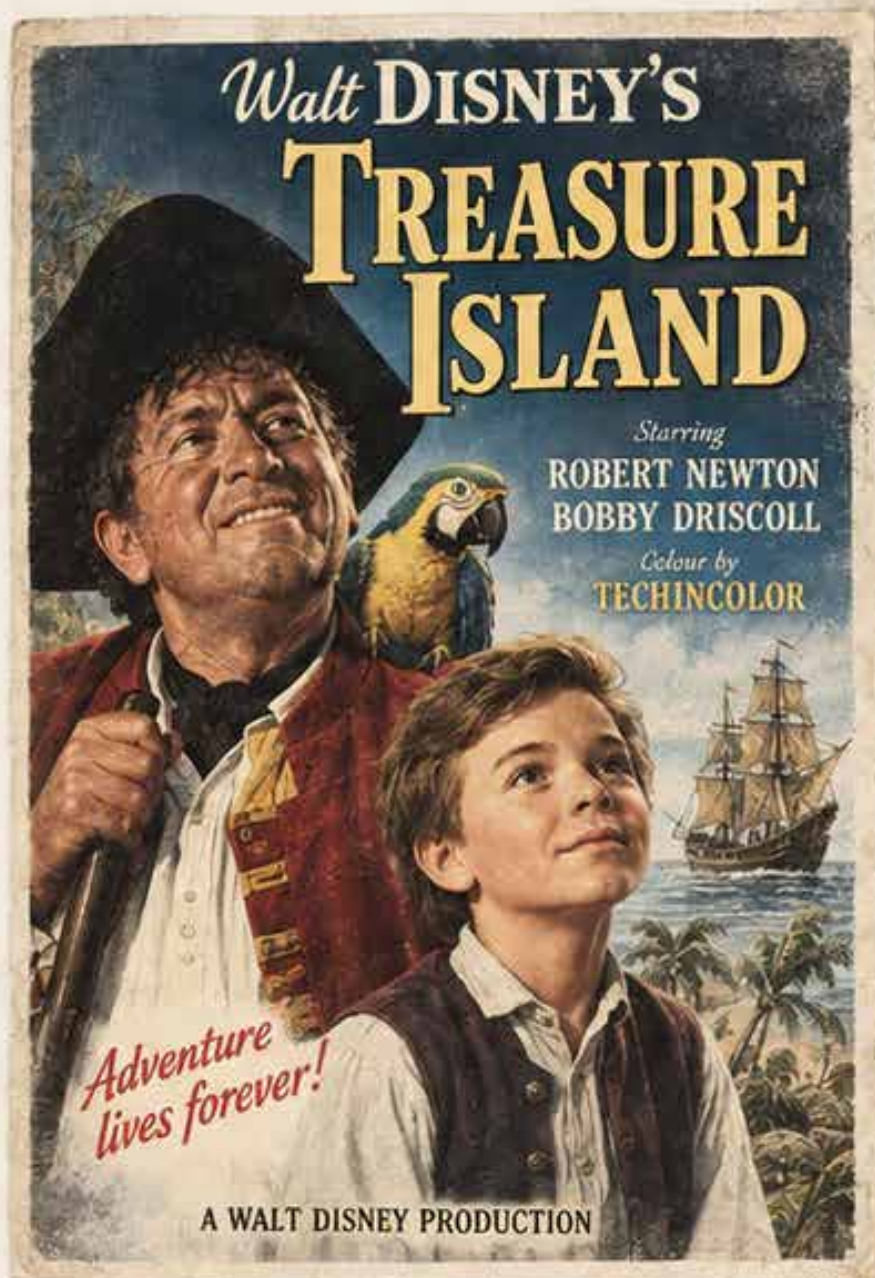
Die Verfilmung basiert auf Robert Louis Stevensons Roman und folgt weiterhin dessen Grundkonstellation aus Schatzsuche, Verrat und wechselnden Loyalitäten.

Für Disney war der Film ein Wendepunkt: *Treasure Island* gilt als das erste vollständig mit Realfiguren gedrehte Langfilmabendteuer des Studios.

Robert Newton verleiht Long John Silver eine gefährliche Mischung aus Charme, Witz und Bedrohung, die den Film bis heute prägt.

Besetzung

Robert Newton	—	Long John Silver
Bobby Driscoll	—	Jim Hawkins
Byron Haskin	—	Regie
Walt Disney Productions — Produktion		



Originales Filmplakat zu Walt Disneys *Treasure Island* (1950) mit Robert Newton und Bobby Driscoll.

*"Adventure
lives forever!"*
Walt Disney

*All the world
is made of faith,
and trust, and pixie dust.*

Walt Disney



„Robert Newton gab Long John Silver das Gesicht
des modernen Filmpiraten.“



Robert Newton als Long John Silver und Bobby Driscoll als Jim Hawkins
in Walt Disneys *Treasure Island* (1950).



Robert Newton als Long John Silver
in *Treasure Island* (1950).



Zum Vergleich: MGM-Werbemotiv
der Verfilmung von 1934.



Szenenbild aus Walt Disneys *Treasure Island* (1950).

Übersetzt und adaptiert

Robert Newton übernahm in Walt Disneys *Treasure Island* die Rolle des Long John Silver und führte Stevensons klassische Piratenfigur in eine neue, stärkere filmische Welt. Die Handlung bleibt dem Grundmotiv des Romans treu: Eine Reise, die von Schatzsuche, Verrat und unsicheren Bündnissen bestimmt wird. Als Silver trägt Newton die Spannung des Films – verführerisch, gefährlich und jederzeit doppeldeutig.

Warum dieser Film wichtig ist

Disneys Produktion von 1950 markierte das erste vollständig mit Realfiguren gedrehte Langfilmabenteuer des Studios und trug dazu bei, *Treasure Island* einer ganzen Generation junger Zuschauer nahezubringen.



1996

Muppet Treasure Island

Ein Klassiker in neuen Gewändern

Nach Sturmfilm, Abenteuerfilm und Disney-Verfilmung bewiesen die Muppets 1996 etwas ganz anderes: Robert Louis Stevensons Geschichte kann auch als Musical und Komödie funktionieren – und dabei erstaunlich viel von ihrem Herz behalten.

Tim Curry spielte Long John Silver zwischen Kermit, Miss Piggy und einer weitgehend aus Puppen bestehenden Mannschaft. Man könnte erwarten, dass Stevenson unter einer solchen Parodie zusammenbricht. Das Gegenteil geschieht. *Muppet Treasure Island* verwandelt die Geschichte in ein großes, liebevolles Spektakel – und behält überraschend viel vom erzählerischen Grundgerüst: die Suche nach dem Schatz, Verrat, wechselnde Loyalitäten und die Faszination der Seefahrt.

Das funktioniert nur, weil das Publikum die Zeichen längst kennt. Long John Silver, Jim Hawkins und die Welt der Piraten sind so fest im kollektiven Gedächtnis verankert, dass sie auch mit Humor, Gesang und Puppen ihre Kraft entfalten.

Die Besetzung (Auswahl)

Tim Curry	Long John Silver
Kermit the Frog	Captain Smollett
Miss Piggy	Benamina Gunn
Kevin Clash	Jim Hawkins
Billy Connolly	Billy Bones
Jennifer Saunders	Mrs. Bliveridge
Steve Whitmire	Rizzo
Frank Oz	Fozzie Bear u. a.

*Same sea.
New voices.*



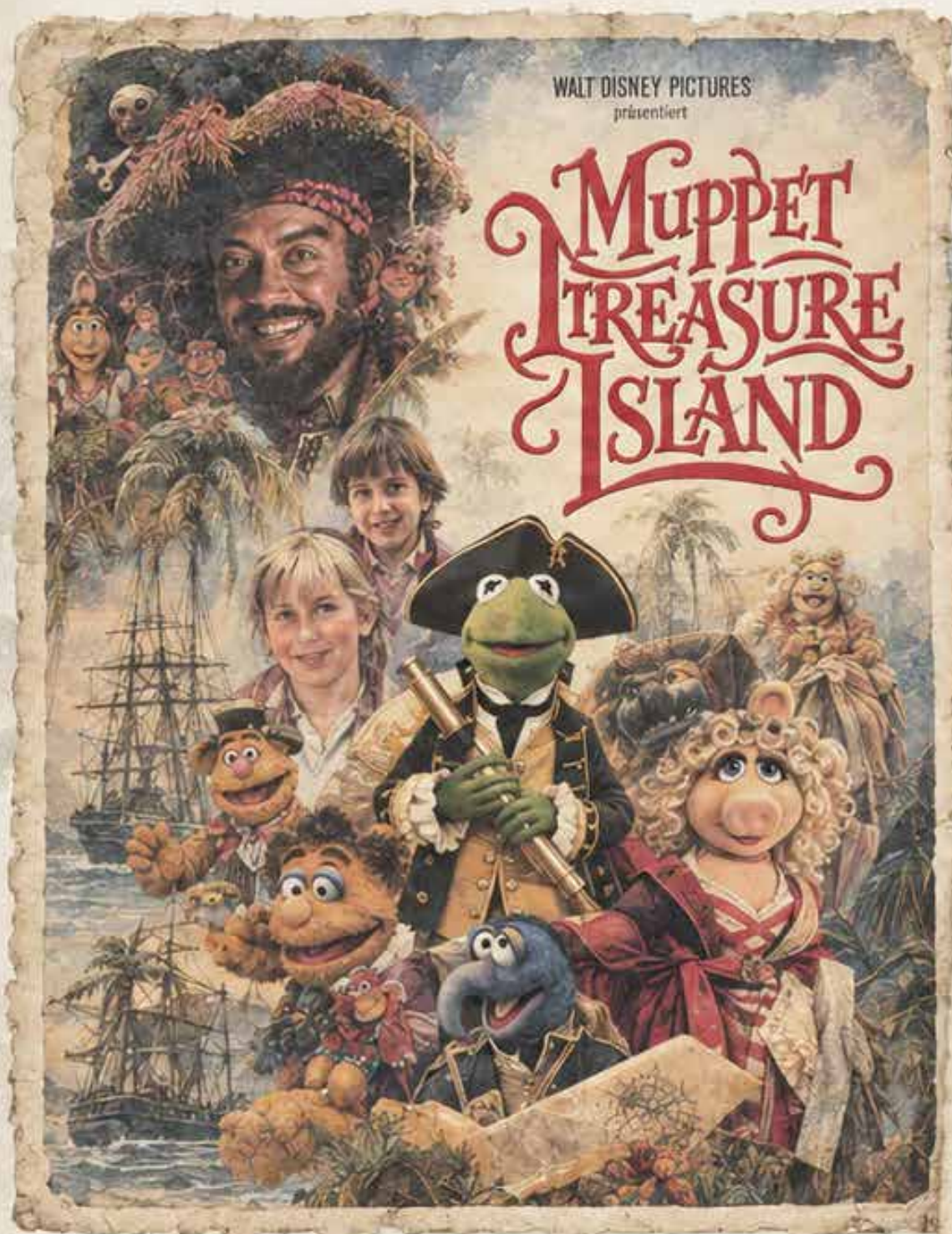
Tim Curry als Long John Silver – charmant, gefährlich und überraschend kornisch.

*„Pieces of
eight!
Pieces of
eight!“*

Long John Silver

*„Die Muppets zeigen, wie lebendig
Stevensons Geschichte noch immer ist.“*





*Different
ocean.
Same
adventure.*



Auf hoher See mit Freunden

Humor, Musik und Piratenabenteuer – die Muppets zeigen, dass Stevenson in jeder Form funktioniert. Nicht trotz, sondern wegen seiner zeitlosen Figuren.



Kermit und Miss Piggy – auf Schatzsuche.



Eine ungewöhnliche, aber schlagkräftige Mannschaft.

*Yo ho!
And a
better tomorrow.*

Long John Silver auf der Leinwand

Beery, Newton, Welles und die neuen Silvers

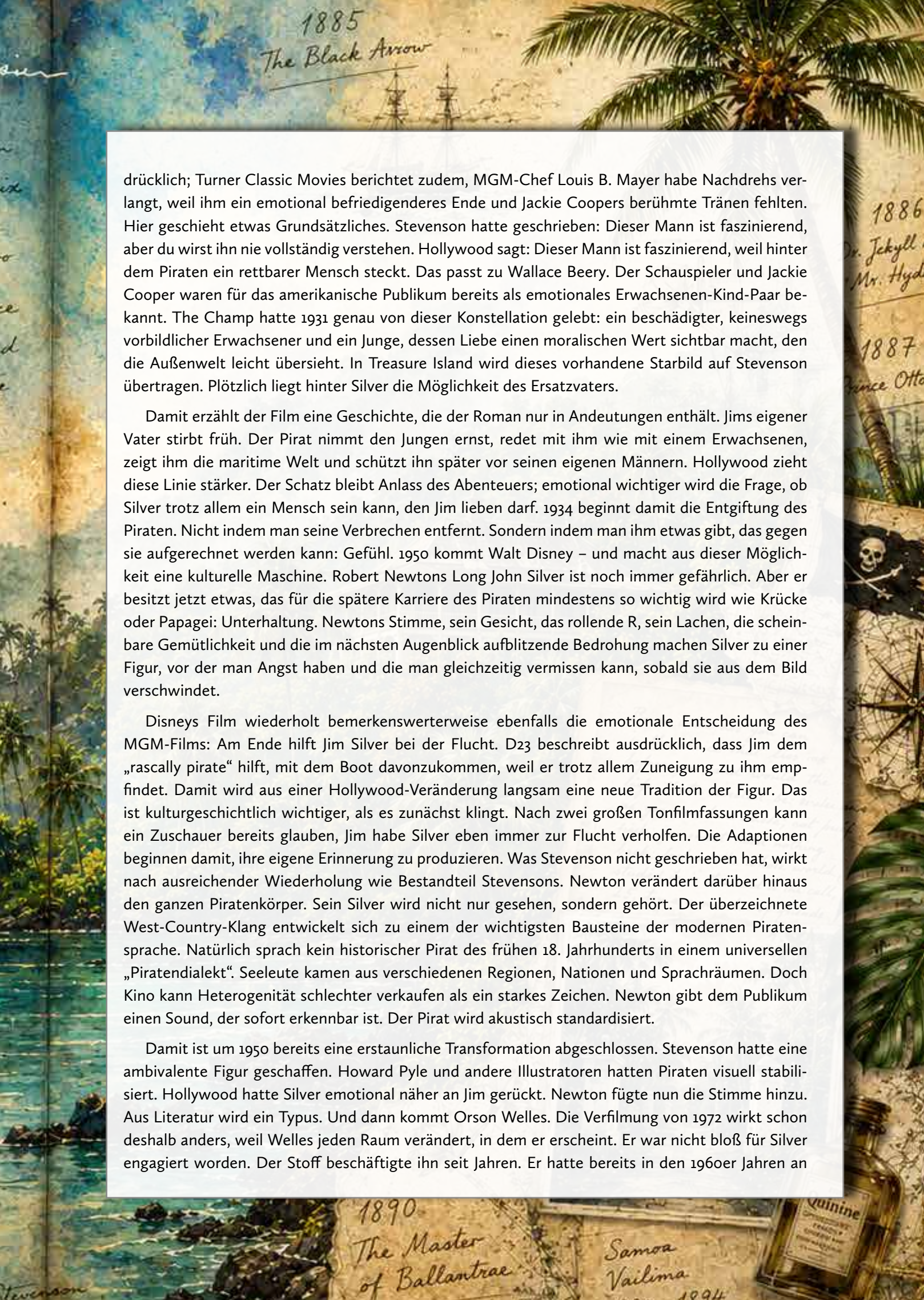
Was 1934, 1950, Orson Welles und die Gegenwart aus Stevensons Piraten machten

Man kann die Geschichte des Piratenfilms an einer einzigen Figur erzählen. Man muss Long John Silver nur lange genug ansehen. 1934 sitzt ein schwerer, grober Wallace Beery neben Jackie Cooper und wird von Hollywood beinahe zum Ersatzvater gemacht. 1950 tritt Robert Newton an seine Stelle, rollt die R-Laute, lacht, droht, schmeichelt und liefert dem 20. Jahrhundert die Stimme, die es fortan für die Stimme des Piraten halten wird. 1972 erscheint Orson Welles: massig, dunkel, schwer, mit jener eigentümlichen Gravitation, durch die selbst ein Kinderabenteurer plötzlich aussehen kann, als habe Shakespeare auf einem Piratenschiff angeheuert. 2026 bekam die Figur erneut zwei neue mögliche Körper. Für eine sechsteilige Fernsehfassung von MGM+ und Paramount+ wurde David Oyelowo als Long John Silver besetzt; die Produktion lief im selben Jahr, ein offizieller Starttermin war zum Redaktionsschluss noch nicht genannt. Im Juni 2026 wurde außerdem ein Kinoprojekt bekannt, das Ridley Scott entwickeln und inszenieren soll; Hugh Jackman ist als Silver vorgesehen, Jack Thorne schrieb das Drehbuch. Auch dieses Projekt befand sich im August 2026 noch in Entwicklung.

Das Entscheidende daran ist nicht, wie häufig Treasure Island verfilmt wurde. Interessanter ist, dass diese Männer gar nicht dieselbe Figur spielen, obwohl sie denselben Namen tragen. Jede Zeit sucht sich aus Stevensons Silver genau das heraus, was sie selbst benötigt. Die Handlung bleibt erkennbar: Schatzkarte, Hispaniola, Meuterei, Jim Hawkins, Flint, Insel. Aber die moralische Temperatur verändert sich. An Silver lässt sich ablesen, was eine Epoche von einem Bösewicht erwartet – und wie viel Sympathie sie einem Verbrecher erlaubt.

Stevensons Original hatte dafür eine ungewöhnlich offene Figur geliefert. Silver ist freundlich und mörderisch, geschäftstüchtig und gesetzlos, mutig und feige genug, seine Seite zu wechseln, sobald sich die Machtverhältnisse verändern. Jim sieht ihn einen wehrlosen Mann töten und empfindet dennoch später wieder etwas, das Zuneigung zumindest nahekommt. Gerade deshalb verweigert Stevenson am Ende die saubere Auflösung. Silver wird weder bekehrt noch erschossen noch feierlich vergeben. Er verschwindet. Ben Gunn hilft ihm bei der Flucht, einige hundert Guineen gehen mit ihm, und Jim kann nur hoffen, dass der alte Pirat irgendwo mit seiner Frau lebt. Silver entkommt nicht nur den Behörden. Er entkommt dem moralischen Urteil des Romans.

Hollywood fand 1934 dafür eine andere Lösung. Victor Flemings MGM-Verfilmung mit Wallace Beery und Jackie Cooper veränderte nicht bloß einzelne Szenen. Sie veränderte das Verhältnis zwischen Jim und Silver. Im Film wird Silver zum Gefangenen und soll nach England zurückgebracht werden. Jim weiß, dass dort der Galgen wartet. Er kann es nicht ertragen. Also hilft ausgerechnet der Junge dem Piraten bei der Flucht. Silver fährt davon und verspricht ihm, künftig gut zu sein. Das American Film Institute beschreibt diesen veränderten Schluss aus-



drücklich; Turner Classic Movies berichtet zudem, MGM-Chef Louis B. Mayer habe Nachdrehen verlangt, weil ihm ein emotional befriedigenderes Ende und Jackie Coopers berühmte Tränen fehlten. Hier geschieht etwas Grundsätzliches. Stevenson hatte geschrieben: Dieser Mann ist faszinierend, aber du wirst ihn nie vollständig verstehen. Hollywood sagt: Dieser Mann ist faszinierend, weil hinter dem Piraten ein rettbarer Mensch steckt. Das passt zu Wallace Beery. Der Schauspieler und Jackie Cooper waren für das amerikanische Publikum bereits als emotionales Erwachsenen-Kind-Paar bekannt. *The Champ* hatte 1931 genau von dieser Konstellation gelebt: ein beschädigter, keineswegs vorbildlicher Erwachsener und ein Junge, dessen Liebe einen moralischen Wert sichtbar macht, den die Außenwelt leicht übersieht. In *Treasure Island* wird dieses vorhandene Starbild auf Stevenson übertragen. Plötzlich liegt hinter Silver die Möglichkeit des Ersatzvaters.

Damit erzählt der Film eine Geschichte, die der Roman nur in Andeutungen enthält. Jims eigener Vater stirbt früh. Der Pirat nimmt den Jungen ernst, redet mit ihm wie mit einem Erwachsenen, zeigt ihm die maritime Welt und schützt ihn später vor seinen eigenen Männern. Hollywood zieht diese Linie stärker. Der Schatz bleibt Anlass des Abenteuers; emotional wichtiger wird die Frage, ob Silver trotz allem ein Mensch sein kann, den Jim lieben darf. 1934 beginnt damit die Entgiftung des Piraten. Nicht indem man seine Verbrechen entfernt. Sondern indem man ihm etwas gibt, das gegen sie aufgerechnet werden kann: Gefühl. 1950 kommt Walt Disney – und macht aus dieser Möglichkeit eine kulturelle Maschine. Robert Newtons Long John Silver ist noch immer gefährlich. Aber er besitzt jetzt etwas, das für die spätere Karriere des Piraten mindestens so wichtig wird wie Krücke oder Papagei: Unterhaltung. Newtons Stimme, sein Gesicht, das rollende R, sein Lachen, die scheinbare Gemütlichkeit und die im nächsten Augenblick aufblitzende Bedrohung machen Silver zu einer Figur, vor der man Angst haben und die man gleichzeitig vermissen kann, sobald sie aus dem Bild verschwindet.

Disneys Film wiederholt bemerkenswerterweise ebenfalls die emotionale Entscheidung des MGM-Films: Am Ende hilft Jim Silver bei der Flucht. D23 beschreibt ausdrücklich, dass Jim dem „rascally pirate“ hilft, mit dem Boot davonzukommen, weil er trotz allem Zuneigung zu ihm empfindet. Damit wird aus einer Hollywood-Veränderung langsam eine neue Tradition der Figur. Das ist kulturgeschichtlich wichtiger, als es zunächst klingt. Nach zwei großen Tonfilmfassungen kann ein Zuschauer bereits glauben, Jim habe Silver eben immer zur Flucht verholfen. Die Adaptionen beginnen damit, ihre eigene Erinnerung zu produzieren. Was Stevenson nicht geschrieben hat, wirkt nach ausreichender Wiederholung wie Bestandteil Stevensons. Newton verändert darüber hinaus den ganzen Piratenkörper. Sein Silver wird nicht nur gesehen, sondern gehört. Der überzeichnete West-Country-Klang entwickelt sich zu einem der wichtigsten Bausteine der modernen Piratensprache. Natürlich sprach kein historischer Pirat des frühen 18. Jahrhunderts in einem universellen „Piratendialekt“. Seeleute kamen aus verschiedenen Regionen, Nationen und Sprachräumen. Doch Kino kann Heterogenität schlechter verkaufen als ein starkes Zeichen. Newton gibt dem Publikum einen Sound, der sofort erkennbar ist. Der Pirat wird akustisch standardisiert.

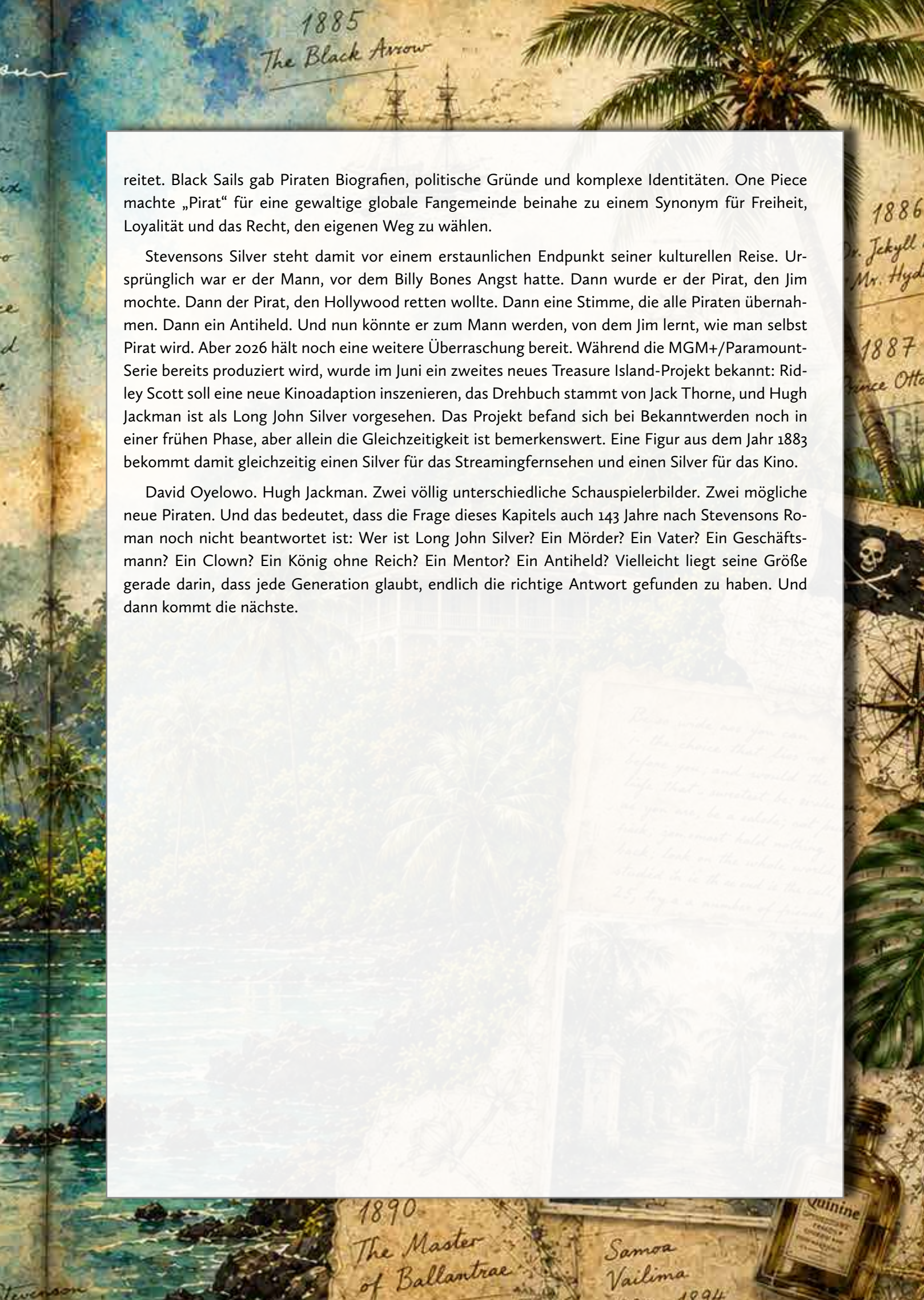
Damit ist um 1950 bereits eine erstaunliche Transformation abgeschlossen. Stevenson hatte eine ambivalente Figur geschaffen. Howard Pyle und andere Illustratoren hatten Piraten visuell stabilisiert. Hollywood hatte Silver emotional näher an Jim gerückt. Newton fügte nun die Stimme hinzu. Aus Literatur wird ein Typus. Und dann kommt Orson Welles. Die Verfilmung von 1972 wirkt schon deshalb anders, weil Welles jeden Raum verändert, in dem er erscheint. Er war nicht bloß für Silver engagiert worden. Der Stoff beschäftigte ihn seit Jahren. Er hatte bereits in den 1960er Jahren an

einer eigenen Treasure Island-Adaption gearbeitet und wollte sie ursprünglich im Umfeld von Chimes at Midnight realisieren. Für die spätere Produktion arbeitete er erneut am Drehbuch; weil er mit Veränderungen an seiner Fassung unzufrieden war, erschien sein Autorenname schließlich als O. W. Jeeves. Archivfunde zeigen sogar, dass seine 1972 überarbeitete Fassung stark auf seinem früheren Skript beruhte. Das ist wichtig, weil Welles Long John Silver anders liest als Disney. Er sieht keinen liebenswerten Piraten, den man für das Familienpublikum domestizieren muss. Seine gesamte Schauspielerpersona trägt eine andere Geschichte mit sich: Macht, Shakespeare, alternde Könige, Falstaff, Verrat, große Körper und große Stimmen. Welles macht aus Silver eine Gestalt, die eher aus einer untergehenden Herrschaftsordnung zu kommen scheint als aus einem Vergnügungspark.

Der Unterschied zu Robert Newton ist deshalb größer als Kostüm oder Dialekt. Newtons Silver erzeugt Bewegung: Er redet, lacht, springt von Freundlichkeit zu Drohung und macht den Piraten unterhaltsam. Welles erzeugt Gewicht. Bei ihm scheint Silver bereits die Geschichte aller gescheiterten Abenteuer mit sich herumzutragen. Der Mann wirkt weniger wie jemand, der Pirat spielen muss. Er wirkt wie jemand, der zu lange Pirat gewesen ist. Auch dramaturgisch kehrt die Fassung näher zu Stevensons Unbequemlichkeit zurück. Silver wird am Ende nicht durch einen großen sentimental Akt Jims erlöst. Wie im Roman entkommt er erst auf der Rückreise in einem westindischen Hafen. Die Geschichte lässt ihn wieder aus dem Griff der anderen gleiten, statt ihn durch die Liebe eines Kindes moralisch freizusprechen. Die 1972er Version hält sich in wesentlichen Teilen eng an Stevensons Handlung und verwendet Jim sogar als verbindenden Erzähler. Damit liegen zwischen 1934 und 1972 zwei vollkommen verschiedene Antworten auf dieselbe Frage.

Was tun wir mit einem Mann, den wir mögen, obwohl er ein Verbrecher ist? MGM sagt: Der Junge rettet ihn. Disney sagt: Der Junge hilft dem liebenswerten Schurken davon. Welles sagt beinahe: Ihr bekommt keine Auflösung. Silver bleibt Silver. Und dann springen wir in die Gegenwart. 2026 genügt offenbar weder der liebenswerte Schurke noch der alte Machtmensch. Die neue sechsteilige Serie für MGM+ und Paramount+ beschreibt David Oyelowos Silver ausdrücklich als charmant und furchterregend. Das klingt zunächst fast wie eine Rückkehr zu Stevenson. Aber die entscheidende Veränderung liegt nicht allein in Silver, sondern in der Welt, in der er auf Jim trifft. Die angekündigte Serie will den Stoff als „high-stakes coming-of-age“ für eine neue Generation erzählen. Jim Hawkins soll sich vom behüteten Jungen zum selbstbewussten jungen Piraten entwickeln. Damit verschiebt sich die gesamte Funktion Long John Silvers. Bei Stevenson ist Silver die faszinierende Möglichkeit, der Jim gerade nicht werden soll.

1934 und 1950 wird er zum gefährlichen Ersatzvater, den der Junge liebt, aber zurücklassen muss. 1972 bleibt er das moralische Rätsel. 2026 könnte er zu etwas Neuem werden: zum Modell einer möglichen Identität. Der Satz „from sheltered boy to emboldened young pirate“ ist deshalb viel radikaler, als die typische Sprache einer Pressemitteilung vermuten lässt. Stevensons Jim endet gerade nicht als Pirat. Der erwachsene Erzähler möchte nicht einmal zur Schatzinsel zurück. Er besitzt Gold, aber er romantisiert die Erfahrung nicht. Die neue Fassung kündigt dagegen eine Entwicklung an, in der „Pirat“ selbst Teil des Erwachsenwerdens werden kann. Das sagt weniger über das 18. Jahrhundert als über uns. Der Pirat ist im 21. Jahrhundert nicht mehr automatisch der Andere. Er kann Außenseiter, Freiheitsfigur, Antiheld, Rebell oder Mitglied einer selbstgewählten Gemeinschaft sein. Jack Sparrow hat das Kino darauf vorbe-



reitet. Black Sails gab Piraten Biografien, politische Gründe und komplexe Identitäten. One Piece machte „Pirat“ für eine gewaltige globale Fangemeinde beinahe zu einem Synonym für Freiheit, Loyalität und das Recht, den eigenen Weg zu wählen.

Stevensons Silver steht damit vor einem erstaunlichen Endpunkt seiner kulturellen Reise. Ursprünglich war er der Mann, vor dem Billy Bones Angst hatte. Dann wurde er der Pirat, den Jim mochte. Dann der Pirat, den Hollywood retten wollte. Dann eine Stimme, die alle Piraten übernahmen. Dann ein Antiheld. Und nun könnte er zum Mann werden, von dem Jim lernt, wie man selbst Pirat wird. Aber 2026 hält noch eine weitere Überraschung bereit. Während die MGM+/Paramount-Serie bereits produziert wird, wurde im Juni ein zweites neues Treasure Island-Projekt bekannt: Ridley Scott soll eine neue Kinoadaptation inszenieren, das Drehbuch stammt von Jack Thorne, und Hugh Jackman ist als Long John Silver vorgesehen. Das Projekt befand sich bei Bekanntwerden noch in einer frühen Phase, aber allein die Gleichzeitigkeit ist bemerkenswert. Eine Figur aus dem Jahr 1883 bekommt damit gleichzeitig einen Silver für das Streamingfernsehen und einen Silver für das Kino.

David Oyelowo. Hugh Jackman. Zwei völlig unterschiedliche Schauspielerbilder. Zwei mögliche neue Piraten. Und das bedeutet, dass die Frage dieses Kapitels auch 143 Jahre nach Stevensons Roman noch nicht beantwortet ist: Wer ist Long John Silver? Ein Mörder? Ein Vater? Ein Geschäftsmann? Ein Clown? Ein König ohne Reich? Ein Mentor? Ein Antiheld? Vielleicht liegt seine Größe gerade darin, dass jede Generation glaubt, endlich die richtige Antwort gefunden zu haben. Und dann kommt die nächste.

Orson Welles wird Long John Silver

Eine neue Sicht auf den legendären Piraten

1972 erschien eine weitere Verfilmung von Robert Louis Stevensons *Treasure Island*. Unter der Regie von John Hough entstand ein ambitioniertes Abenteuer, das sich im Ton und in der Erzählweise vergleichsweise nah an Stevensons Roman hielt. Orson Welles übernahm die Rolle des Long John Silver, an der Seite von Kim Burfield als Jim Hawkins.

Welles verlieh Silver eine schwere, imposante, fast theatrale Präsenz. Seine Darstellung verband Charisma und Bedrohung, Intelligenz und Uneindeutigkeit – und brachte der Figur jene Größe, Autorität und Ambivalenz zurück, die sie in Stevensons Roman auszeichnet. Silver ist hier kein bloßer Schurke, sondern ein faszinierender, widersprüchlicher Mensch, dessen Motive bis zum Schluss im Zwielficht bleiben.

Houghs Verfilmung entfaltet ihre Wirkung gerade durch diese nuancierte Zeichnung der Figuren und eine sorgfältige, atmosphärische Inszenierung. Der Film steht damit an der Schnittstelle zwischen dem klassischen Abenteuerkino und der späteren, eher europäischen, literarisch geprägten Adaption des Stoffes.



Besetzung

Orson Welles — Long John Silver
 Kim Burfield — Jim Hawkins
 Walter Slezak — Trelawney
 John Hough — Regie

*Andere Ufer.
 Dieselben Träume.*



*Fünfzehn
 Mann
 auf des toten
 Mannes
 Kiste ...*

Bedeutung

Die Verfilmung von 1972 steht zwischen dem klassischen Abenteuerkino und der späteren, eher europäischen, literarisch geprägten Adaption des Stoffes.

Sie rückt Stevensons Geschichte dicht an die Romanvorlage heran und verleiht Long John Silver eine neue, eindringliche Tiefe.



Orson Welles als Long John Silver in *Treasure Island* (1972).



„Welles macht aus Silver keine Karikatur, sondern eine überlebensgroße Figur zwischen Autorität und Bedrohung.“



Orson Welles und Kim Burfield als Silver und Jim Hawkins.



Die Hispaniola vor der Schatzinsel.

*„It's a queer world, lad,
a queer world.“*

Long John Silver



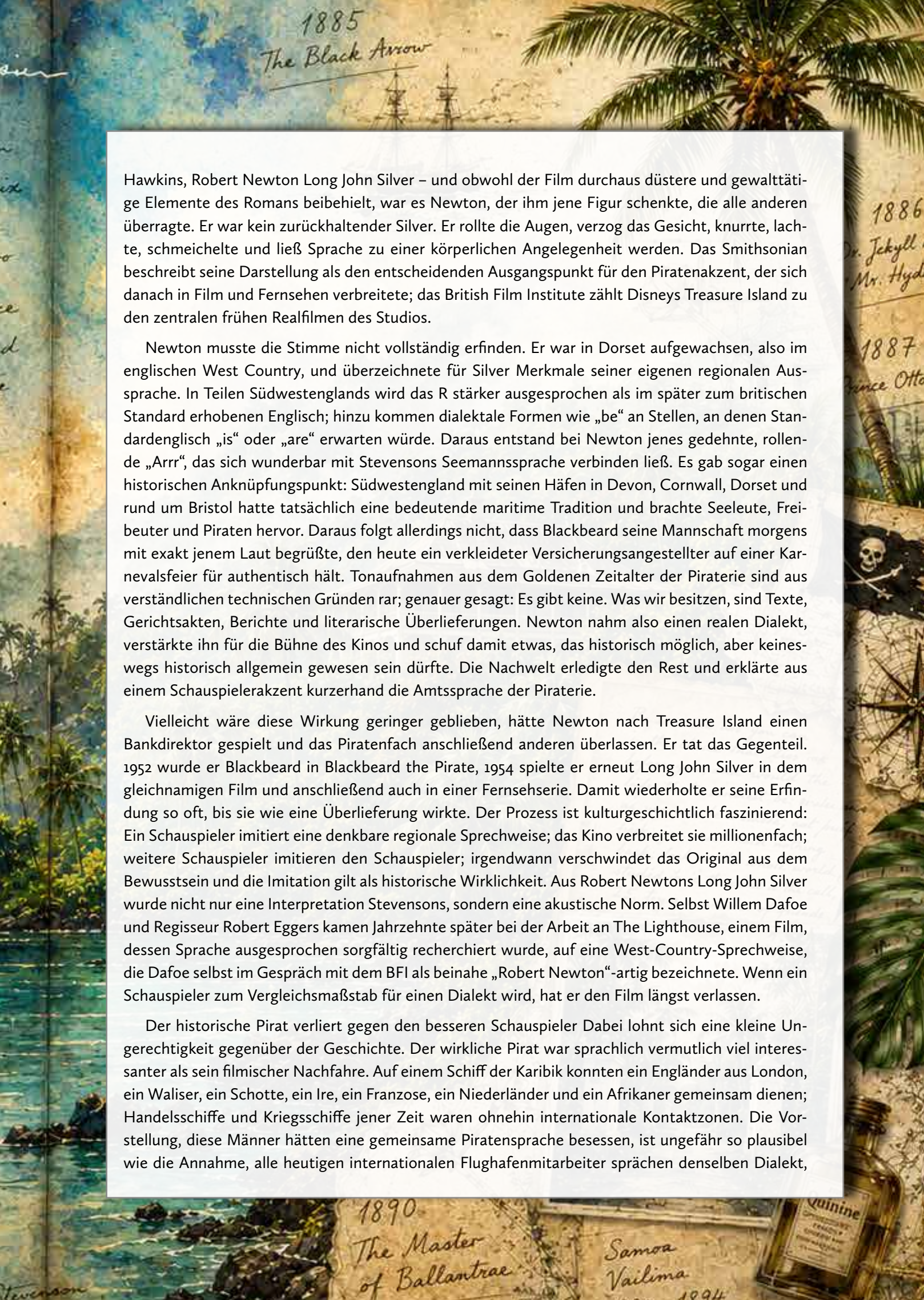
ARRR!

Wie Hollywood dem Piraten eine Stimme gab

Man kann einem Piraten heute fast alles wegnehmen. Den Säbel, die Schatzkarte, den Papagei, sogar das Schiff. Solange er das R rollt, ein kräftiges „Arrr!“ hervorbringt und seinen Gesprächspartner irgendwann „matey“ nennt, ist die Sache geklärt. Wir hören den Piraten, noch bevor wir ihn sehen. Bemerkenswert daran ist, denn für die Vorstellung, die Freibeuter des 17. und frühen 18. Jahrhunderts hätten tatsächlich alle mit jener eigentümlichen Mischung aus südwestenglischem Dialekt, Seemannsjargon und alkoholisch grundiertem Knurren gesprochen, gibt es keinen belastbaren historischen Beweis. Piraten kamen aus England, Schottland, Wales und Irland, aus Frankreich, den Niederlanden, Skandinavien und Afrika; viele Engländer stammten vermutlich sogar aus London. Ihre Schiffe waren schwimmende Vielvölkergemeinschaften, auf denen eher ein Gemisch verschiedener Dialekte und Sprachen zu hören gewesen sein dürfte als jene wunderbar einheitliche Piratensprache, die heute jedes Kind nach drei Sekunden imitieren kann. Dass wir dennoch glauben zu wissen, wie ein Pirat klingt, verdanken wir vor allem einem Mann, der 1950 vor eine Filmkamera trat und Long John Silver spielte: Robert Newton.

Damit ist Newton für die Geschichte der Schatzinsel beinahe so wichtig wie sein Holzbein für Silver. Stevenson hatte dem Piraten bereits einen beträchtlichen Wortschatz mitgegeben. In seinem Roman finden sich „shiver my timbers“, „mate“, „shipmate“, „cap’n“, „you may lay to it“ und natürlich Captain Flints berühmtes „Pieces of eight“. Dabei erfand Stevenson keineswegs jede dieser Wendungen. „Shiver my timbers“ war schon vor der Schatzinsel als theatralischer Seemannsfluch bekannt und findet sich in Texten des frühen 19. Jahrhunderts; Stevenson griff also auf eine bereits vorhandene literarische Sprache des Seemanns zurück und verdichtete sie. Sein eigentliches Genie lag weniger darin, jedes einzelne Requisit und jede Redensart neu zu erfinden, als darin, sie in einer Figur zusammenzuführen, die unvergesslich wurde. Silver redet nicht wie ein Oxfordprofessor, aber auch nicht wie eine eindimensionale Karikatur. Seine Sprache ist Instrument seiner Macht. Er schmeichelt Jim, argumentiert mit den Meuterern, droht, scherzt und verändert seinen Ton, sobald sich die Kräfteverhältnisse verschieben. Im Roman hört man einen intelligenten Mann, der sich als einfacher Seemann ausgeben kann. Erst das Kino sollte daraus jene Stimme machen, von der wir heute glauben, sie sei ungefähr seit Blackbeard auf sämtlichen Decks der Karibik zu hören gewesen.

Der Augenblick, in dem der Pirat „Arrr“ sagte Walt Disney befand sich 1950 selbst an einem Übergang. Sein Studio war weltberühmt für Animation, doch *Treasure Island*, unter der Regie von Byron Haskin in Großbritannien produziert, wurde Disneys erster vollständig real gedrehter Spielfilm. Nach dem Krieg lagen Gelder des Unternehmens in Großbritannien fest; statt sie in die Vereinigten Staaten zurückzuführen, investierte Disney sie dort in Produktionen. Ausgerechnet Stevensons Roman wurde damit zu einem der Filme, mit denen sich Disney aus dem Zeichentrickreich in die Welt der realen Schauspieler bewegte. Bobby Driscoll spielte Jim



1885
The Black Arrow

Hawkins, Robert Newton Long John Silver – und obwohl der Film durchaus düstere und gewalttätige Elemente des Romans beibehielt, war es Newton, der ihm jene Figur schenkte, die alle anderen überragte. Er war kein zurückhaltender Silver. Er rollte die Augen, verzog das Gesicht, knurrte, lachte, schmeichelte und ließ Sprache zu einer körperlichen Angelegenheit werden. Das Smithsonian beschreibt seine Darstellung als den entscheidenden Ausgangspunkt für den Piratenakzent, der sich danach in Film und Fernsehen verbreitete; das British Film Institute zählt Disneys *Treasure Island* zu den zentralen frühen Realfilmen des Studios.

Newton musste die Stimme nicht vollständig erfinden. Er war in Dorset aufgewachsen, also im englischen West Country, und überzeichnete für Silver Merkmale seiner eigenen regionalen Aussprache. In Teilen Südwestenglands wird das R stärker ausgesprochen als im später zum britischen Standard erhobenen Englisch; hinzu kommen dialektale Formen wie „be“ an Stellen, an denen Standardenglisch „is“ oder „are“ erwarten würde. Daraus entstand bei Newton jenes gedehnte, rollende „Arrr“, das sich wunderbar mit Stevensons Seemannssprache verbinden ließ. Es gab sogar einen historischen Anknüpfungspunkt: Südwestengland mit seinen Häfen in Devon, Cornwall, Dorset und rund um Bristol hatte tatsächlich eine bedeutende maritime Tradition und brachte Seeleute, Freibeuter und Piraten hervor. Daraus folgt allerdings nicht, dass Blackbeard seine Mannschaft morgens mit exakt jenem Laut begrüßte, den heute ein verkleideter Versicherungsangestellter auf einer Karnevalsfeier für authentisch hält. Tonaufnahmen aus dem Goldenen Zeitalter der Piraterie sind aus verständlichen technischen Gründen rar; genauer gesagt: Es gibt keine. Was wir besitzen, sind Texte, Gerichtsakten, Berichte und literarische Überlieferungen. Newton nahm also einen realen Dialekt, verstärkte ihn für die Bühne des Kinos und schuf damit etwas, das historisch möglich, aber keineswegs historisch allgemein gewesen sein dürfte. Die Nachwelt erledigte den Rest und erklärte aus einem Schauspielerakzent kurzerhand die Amtssprache der Piraterie.

Vielleicht wäre diese Wirkung geringer geblieben, hätte Newton nach *Treasure Island* einen Bankdirektor gespielt und das Piratenfach anschließend anderen überlassen. Er tat das Gegenteil. 1952 wurde er Blackbeard in *Blackbeard the Pirate*, 1954 spielte er erneut Long John Silver in dem gleichnamigen Film und anschließend auch in einer Fernsehserie. Damit wiederholte er seine Erfindung so oft, bis sie wie eine Überlieferung wirkte. Der Prozess ist kulturgeschichtlich faszinierend: Ein Schauspieler imitiert eine denkbare regionale Sprechweise; das Kino verbreitet sie millionenfach; weitere Schauspieler imitieren den Schauspieler; irgendwann verschwindet das Original aus dem Bewusstsein und die Imitation gilt als historische Wirklichkeit. Aus Robert Newtons Long John Silver wurde nicht nur eine Interpretation Stevensons, sondern eine akustische Norm. Selbst Willem Dafoe und Regisseur Robert Eggers kamen Jahrzehnte später bei der Arbeit an *The Lighthouse*, einem Film, dessen Sprache ausgesprochen sorgfältig recherchiert wurde, auf eine West-Country-Sprechweise, die Dafoe selbst im Gespräch mit dem BFI als beinahe „Robert Newton“-artig bezeichnete. Wenn ein Schauspieler zum Vergleichsmaßstab für einen Dialekt wird, hat er den Film längst verlassen.

Der historische Pirat verliert gegen den besseren Schauspieler. Dabei lohnt sich eine kleine Ungerechtigkeit gegenüber der Geschichte. Der wirkliche Pirat war sprachlich vermutlich viel interessanter als sein filmischer Nachfahre. Auf einem Schiff der Karibik konnten ein Engländer aus London, ein Waliser, ein Schotte, ein Ire, ein Franzose, ein Niederländer und ein Afrikaner gemeinsam dienen; Handelsschiffe und Kriegsschiffe jener Zeit waren ohnehin internationale Kontaktzonen. Die Vorstellung, diese Männer hätten eine gemeinsame Piratensprache besessen, ist ungefähr so plausibel wie die Annahme, alle heutigen internationalen Flughafenmitarbeiter sprächen denselben Dialekt,

nur weil sie alle Flugzeuge abfertigen. Was Piraten geteilt haben dürften, waren Fachbegriffe des Seemannslebens, Kommandos, Flüche und der berufliche Wortschatz einer Welt aus Takelage, Wind, Waffen, Ladung und Navigation. Der typische Piratenakzent dagegen ist retrospektiv. Er ist keine Aufnahme aus Port Royal um 1715, sondern ein Echo aus einem britischen Filmstudio des Jahres 1950. Historiker weisen deshalb darauf hin, dass die tatsächliche sprachliche Vielfalt der Piraten viel größer gewesen sein dürfte als die standardisierte Stimme, die ihnen die Popkultur später verlieh.

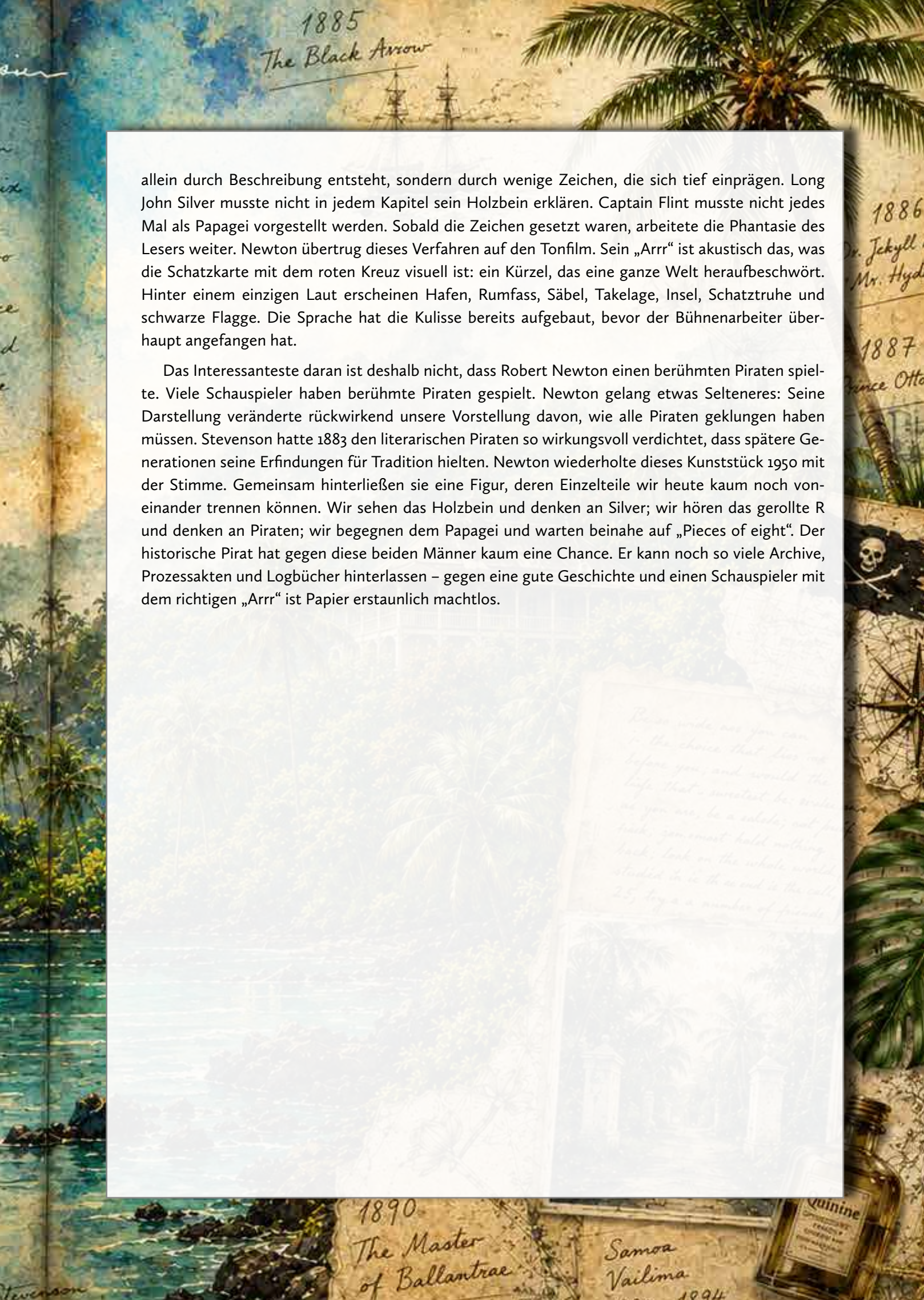
Gerade das macht Newtons Leistung größer, nicht kleiner. Er traf offenbar eine Vorstellung, auf die die Kultur gewartet hatte. Stevensons Silver besaß bereits das richtige Vokabular, den Papagei, das Holzbein, den Rum, die Mischung aus Drohung und Vertraulichkeit; Newton fügte eine Stimme hinzu, die all diese Einzelteile miteinander verband. Nach 1950 musste ein Schauspieler den Piraten nicht mehr neu konstruieren. Er konnte Newton zitieren. Das Kino besitzt dafür eine erstaunliche Macht. Ein Kostüm, eine Geste oder eine Aussprache kann durch Wiederholung überzeugender werden als historische Quellen. Frankenstein hat im populären Gedächtnis Schrauben am Hals, obwohl Mary Shelley ihm keine eingebaut hat. Dracula spricht in zahllosen Nachahmungen mit einem Akzent, der mindestens ebenso viel Bela Lugosi wie Transsilvanien enthält. Und der Pirat sagt „Arrr“, weil Robert Newton eine Rolle so überzeugend spielte, dass Millionen Zuschauer seine Entscheidung für Erinnerung hielten.

Das erklärt auch, weshalb Johnny Depp 2003 etwas anderes tun musste. Hätte Jack Sparrow einfach Newtons Silver kopiert, wäre er bereits bei seinem ersten Auftritt eine Nostalgiefigur gewesen. Depp behielt deshalb das Prinzip und veränderte die Oberfläche. Auch Sparrow verschluckt Wörter, moduliert seine Stimme und macht aus Sprache eine Form der Täuschung, doch sein Rhythmus stammt nicht mehr aus dem West Country, sondern aus der Welt des Rockstars. Zwischen Newton und Depp liegt damit die gesamte Entwicklung des Piraten im Kino. Newton definierte, wie ein Pirat zu klingen habe; Depp konnte sich erlauben, von dieser Regel abzuweichen, weil sie inzwischen jeder kannte. Eine Konvention ist schließlich erst dann wirklich mächtig, wenn man sie brechen kann und das Publikum trotzdem weiß, was gemeint ist.

Wie eine Filmstimme zur Volkssprache wurde

Am Ende hat Newton etwas erreicht, von dem Sprachwissenschaftler normalerweise nur träumen können: Er schuf einen Dialekt, den Menschen auf der ganzen Welt sprechen können, ohne ihn jemals gelernt zu haben. Man muss einem Deutschen, Japaner oder Amerikaner kaum erklären, wie er einen englischsprachigen Piraten imitieren soll. Das „Arrr“ kommt beinahe automatisch. Aus dieser kulturellen Selbstverständlichkeit entstand sogar der International Talk Like a Pirate Day, an dem Menschen ausgerechnet durch Sprache feiern, was sie für Piraterie halten. Die Organisatoren weisen selbst mit einer gewissen Vernunft darauf hin, dass Augenklappen, Haken und Holzbeine dafür gar nicht erforderlich seien; gesprochen werden müsse. Damit schließt sich ein hübscher Kreis: Der Pirat, dessen historisches Leben vor allem aus Arbeit, Gewalt, Disziplin, Angst und ökonomischem Kalkül bestand, wird im 21. Jahrhundert für einen Tag zu einer Ausspracheübung.

Stevenson hätte diese Entwicklung vermutlich verstanden. Er wusste, dass eine Figur nicht



1885
The Black Arrow

allein durch Beschreibung entsteht, sondern durch wenige Zeichen, die sich tief einprägen. Long John Silver musste nicht in jedem Kapitel sein Holzbein erklären. Captain Flint musste nicht jedes Mal als Papagei vorgestellt werden. Sobald die Zeichen gesetzt waren, arbeitete die Phantasie des Lesers weiter. Newton übertrug dieses Verfahren auf den Tonfilm. Sein „Arrr“ ist akustisch das, was die Schatzkarte mit dem roten Kreuz visuell ist: ein Kürzel, das eine ganze Welt heraufbeschwört. Hinter einem einzigen Laut erscheinen Hafen, Rumfass, Säbel, Takelage, Insel, Schatztruhe und schwarze Flagge. Die Sprache hat die Kulisse bereits aufgebaut, bevor der Bühnenarbeiter überhaupt angefangen hat.

Das Interessanteste daran ist deshalb nicht, dass Robert Newton einen berühmten Piraten spielte. Viele Schauspieler haben berühmte Piraten gespielt. Newton gelang etwas Selteneres: Seine Darstellung veränderte rückwirkend unsere Vorstellung davon, wie alle Piraten geklungen haben müssen. Stevenson hatte 1883 den literarischen Piraten so wirkungsvoll verdichtet, dass spätere Generationen seine Erfindungen für Tradition hielten. Newton wiederholte dieses Kunststück 1950 mit der Stimme. Gemeinsam hinterließen sie eine Figur, deren Einzelteile wir heute kaum noch voneinander trennen können. Wir sehen das Holzbein und denken an Silver; wir hören das gerollte R und denken an Piraten; wir begegnen dem Papagei und warten beinahe auf „Pieces of eight“. Der historische Pirat hat gegen diese beiden Männer kaum eine Chance. Er kann noch so viele Archive, Prozessakten und Logbücher hinterlassen – gegen eine gute Geschichte und einen Schauspieler mit dem richtigen „Arrr“ ist Papier erstaunlich machtlos.

1996

Muppet Treasure Island

Tim Curry als Long John Silver

Die Muppets brachten Robert Louis Stevensons Schatzinsel 1996 in einer ganz eigenen Form auf die Leinwand. Unter der Regie von Brian Henson entstand ein Abenteuerfilm, der die klassische Geschichte mit Humor, Musik und großer filmischer Liebe zum Detail erzählte – und dabei erstaunlich nah am Geist des Originals blieb.

Tim Curry verkörperte Long John Silver mit einer Mischung aus Charme, Gefahr und unwiderstehlicher Spielfreude. An seiner Seite: Kermit als Jim Hawkins, Miss Piggy als Benjamina Gunn, Fozzie als Cook, Gonzo als Ausguck und eine Mannschaft, wie sie nur die Muppets auf die Beine stellen konnten.

Die Verfilmung zeigte, dass große Geschichten nicht ernst sein müssen, um wahr zu sein. Sie dürfen auch lachen, singen und träumen – und trotzdem die Fantasie von Generationen entfachen.

„Abenteuer
hat viele Stimmen.
Und manchmal
singen sie.“

Same sea.
New voices.





*„Pieces of
eight!
Pieces of
eight!“*

Long John Silver



Eine ungewöhnliche, aber schlagkräftige Mannschaft.



Long John Silver und Jim Hawkins.

*„Good stories
aren't just told.
They're lived.“*

Tim Curry
(Long John Silver)

*Different
crew.
Same
adventure.*



1996 – Wenn Kermit zur See fährt

Muppet Treasure Island und die Kunst, einen Klassiker nicht kaputtzumachen

Die Muppets, ein verspäteter Kultfilm und Tim Currys zweites Leben als Long John Silver

Als Muppet Treasure Island am 16. Februar 1996 in die amerikanischen Kinos kam, waren die Muppets längst keine Neuigkeit mehr. Kermit, Miss Piggy, Fozzie, Gonzo und die übrige anarchische Belegschaft gehörten seit Jahrzehnten zum Inventar der Popkultur. Jim Henson war sechs Jahre zuvor gestorben, sein Sohn Brian führte das Unternehmen weiter und hatte 1992 mit The Muppet Christmas Carol bereits vorgeführt, dass man einen Klassiker der Weltliteratur in die Hände von Puppen geben konnte, ohne anschließend die Literaturwissenschaft um Verzeihung bitten zu müssen. Für den fünften Muppet-Kinofilm sollte es noch turbulenter werden: Brian Henson wollte nach Dickens mehr Absurdität, mehr Action und mehr Komödie. Stevenson bekam also nicht einfach eine Verfilmung. Er bekam eine Enterung.

Kommerziell war das zunächst kein zweiter Jurassic Park. Am ersten Wochenende spielte der Film in Nordamerika rund 7,9 Millionen Dollar ein und landete hinter Broken Arrow und Happy Gilmore auf Platz drei. Insgesamt wurden in den USA und Kanada rund 34,3 Millionen Dollar erreicht. Das ist ordentlich, aber kein Schatz, für den Captain Flint noch einmal aus dem Grab gestiegen wäre. Gerade deshalb ist die spätere Karriere des Films interessanter als seine Startzahlen. Muppet Treasure Island verschwand nicht. Er wurde auf Video weitergesehen, von einer neuen Generation entdeckt, zitiert, wiederentdeckt und schließlich zu jenem eigenümlichen Typ von Film, bei dem Erwachsene plötzlich mit auffallend leuchtenden Augen erklären, sie hätten ihn „damals ständig gesehen“.

Dreißig Jahre später sieht die Bilanz anders aus. Rotten Tomatoes weist für den Film 80 Prozent Zustimmung bei den Kritiken aus; beim Publikum liegt er bei 77 Prozent. Entscheidender als solche Zahlen ist die Haltbarkeit: Muppet Treasure Island wurde auf Video und später im Streaming immer wieder neu gesehen und gehört heute zu jenen Filmen, deren zweite Karriere länger dauert als ihr ursprünglicher Kinostart. Kult lässt sich eben nicht an einem Eröffnungswochenende ablesen, sondern daran, ob Menschen Jahrzehnte später noch wissen, wann sie bei „Cabin Fever“ mitsingen müssen. Und dann war da Tim Curry. Brian Henson wollte ihn von Anfang an als Long John Silver. Eine bessere Entscheidung hätte auch ein sehr kompetenter Piratenrat kaum treffen können. Denn Curry brachte etwas mit, was den meisten Schauspielern in einem Muppet-Film fehlt: Er musste nicht lernen, wie man größer spielt als eine Puppe. Er hatte seine gesamte Karriere damit verbracht.

Bevor er Silver war, war er Frank-N-Furter

1973 hatte Curry am Londoner Royal Court Theatre erstmals Dr. Frank-N-Furter in Richard O'Briens *The Rocky Horror Show* gespielt. Zwei Jahre später übernahm er die Rolle auch in der Kinofassung *The Rocky Horror Picture Show*. Es war sein Leinwanddebüt – Netzstrümpfe, Korsett, Lippenstift und eine Selbstverständlichkeit, als sei dies die normale Dienstkleidung des britischen Theaters. Der Film war zunächst ein Flop. Das Publikum blieb aus, Vorstellungen wurden gestrichen, die übliche Kinokarriere schien praktisch beendet. Dann geschah etwas, was kein Studioplaner hätte erfinden können. *Rocky Horror* wanderte in die Mitternachtss Vorstellungen. Zuschauer kamen wieder und wieder, verkleideten sich, sangen mit, riefen Antworten auf die Leinwand, warfen Requisiten und verwandelten den Film vom Werk in ein Ritual. Das American Film Institute bezeichnete ihn 2025 zum fünfzigsten Jubiläum als den bis heute am längsten laufenden Kinofilm überhaupt. In München kann man beobachten, was das konkret bedeutet. Die Museum Lichtspiele zeigen *The Rocky Horror Picture Show* seit dem 24. Juni 1977 jede Woche; aktuell läuft sie dort noch immer freitags und samstags spätabends im Original. Ein Kinofilm aus den Siebzigern, der die Discozeit, VHS, DVD, Streaming und TikTok überlebt hat und sich trotzdem weigert, das Gebäude zu verlassen. *Dracula* wäre neidisch.

Tim Curry wurde durch Frank--Furter zur Ikone dieses Kultes. Und wer sich seinen Long John Silver genau ansieht, erkennt, dass zwischen beiden Figuren weniger Meer liegt, als man zunächst vermuten könnte. Frank-N-Furter betritt einen Raum und erwartet, dass die Welt sich nach ihm richtet. Silver kommt an Deck und tut dasselbe. Beide verführen, bevor sie bedrohen. Beide spielen mit ihrem Publikum. Beide wissen, dass ein guter Auftritt stärker sein kann als jede vernünftige Argumentation. Und beide besitzen Currys besondere Fähigkeit, völlige Übertreibung mit absoluter Ernsthaftigkeit zu verbinden. Curry macht nie den Fehler, dem Zuschauer zuzuwinkern und zu sagen: Seht her, wie komisch das alles ist. Er verhält sich vielmehr so, als sei das Absurde vollkommen selbstverständlich. Das ist die hohe Schule des Camp. Und erstaunlicherweise auch die hohe Schule des Piraten. Der einzige Mensch, der wie ein Muppet spielen durfte. Bei den Muppets gibt es für menschliche Schauspieler im Grunde zwei Möglichkeiten. Man kann so tun, als seien die Puppen wirkliche Menschen. Michael Caine tat dies in *The Muppet Christmas Carol* mit bewundernswerter Konsequenz. Für seinen Ebenezer Scrooge war Kermit kein Frosch aus Filz, sondern Bob Cratchit. Das Ergebnis war komisch, gerade weil Caine es nicht komisch spielte.

Tim Curry wählte die andere Möglichkeit: Er betrat ihre Welt und wurde beinahe selbst zum Muppet. Nicht indem er die Figuren lächerlich machte. Im Gegenteil. Curry sagte später über die Dreharbeiten, nach ein oder zwei Tagen habe er die Muppets nicht mehr als Puppen wahrgenommen, sondern als Figuren und Schauspielpartner. Über das Arbeitsklima bemerkte er mit bemerkenswerter Trockenheit: „There's a conspicuous lack of ego among the Muppets.“ Unter Hollywoodstars dürfte dies tatsächlich ein Alleinstellungsmerkmal sein. Curry konnte deshalb hemmungslos groß spielen. Sein Silver rollt mit den Augen, lacht aus dem ganzen Körper, singt, flüstert, droht, schmeichelt und präsentiert sich bei „Professional Pirate“ wie der Vorstandsvorsitzende eines Unternehmens, dessen Geschäftsmodell zufällig aus Meuterei und schwerem Raub besteht. Curry sang seine Nummern sogar live am Set; Brian Henson war von dieser unmittelbaren Energie so beeindruckt, dass sie ihm als Maßstab für spätere Produktionen diene. Und plötzlich versteht man, weshalb Tim Curry vielleicht einer der idealsten Long John Silvers der Filmgeschichte ist. Nicht trotz *Rocky Horror*, sondern wegen *Rocky Horror*.

Er wusste längst, dass Größe nichts mit Lautstärke allein zu tun hat. Eine Figur wird groß, wenn sie den Raum beherrscht. Frank-N-Furter beherrschte ein Schloss voller Transsilvanier. Silver beherrscht ein Schiff voller Piraten. Der eine trägt Strapse, der andere einen Dreispitz. Das Personalproblem ist im Grunde dasselbe.

Vom Kultdarsteller zum Kultpiraten

Dabei besitzt Curry noch eine weitere Qualität, die für Stevenson entscheidend ist. Er kann im selben Augenblick komisch und gefährlich sein. Sein Silver ist ein Mann, über den man lacht und dem man trotzdem nicht gern nachts allein im Laderaum begegnen möchte. Genau das unterscheidet ihn von vielen späteren Piratenkarikaturen. Curry macht aus Silver keinen Trottel mit Augenklappe. Er lässt ihn intelligent. Das ist wichtig, denn Stevensons Silver ist gefährlich, weil er Menschen lesen kann. Er erkennt Wünsche, Ängste und Schwächen. Er versteht Jim. Und Curry lässt bei allem Theater erkennen, dass zwischen Silver und dem Jungen tatsächlich Zuneigung entsteht. Ausgerechnet in einem Film, in dem sprechende Schweine und Ratten zum Personal gehören, bleibt damit eines der psychologisch interessantesten Elemente des Romans erhalten. Vielleicht erklärt das auch den heutigen Kultstatus des Films. Kinder sehen Gonzo, Rizzo und Kermit. Erwachsene entdecken Curry. Und wer den Film Jahre später erneut sieht, stellt erstaunt fest, dass dieser Long John Silver viel besser ist, als ein Long John Silver in einem Muppet-Film eigentlich irgendein Recht hätte zu sein.

So verbindet sich 1996 auf eigentümliche Weise mit 1975. Ein Mann, der bereits erlebt hatte, wie aus einem Kinoflop durch die Hartnäckigkeit seines Publikums ein Kultfilm wurde, spielte nun in einem Film, dessen Ruf ebenfalls größer werden sollte, je weiter dessen Kinostart zurücklag. Tim Curry wusste vermutlich besser als die meisten, dass die erste Wochenendkasse nicht das letzte Wort spricht. Frank-N-Furter hatte dafür fast zwanzig Jahre gebraucht. Long John Silver brauchte ein paar Videokassetten, DVDs und eine Generation ehemaliger Kinder. Und Robert Louis Stevenson? Der hätte sich vermutlich über manches gewundert. Über Kermit als Captain Smollett. Über Miss Piggy als Benjamina Gunn. Über einen Hummer statt des berühmtesten Papageis der Literaturgeschichte. Nur bei Tim Curry vermutlich nicht. Denn wer einmal verstanden hat, was Long John Silver eigentlich ist – Schauspieler, Verführer, Opportunist, Entertainer und gefährlicher Mann in einer Person –, erkennt in Curry keine Fehlbesetzung. Man erkennt einen alten Bekannten. Frank-N-Furter hatte nur das Korsett gegen den Dreispitz getauscht.

1885
The Black Arrow



1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that is sweetest be yours
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894



Captain Jack Sparrow

Die Erfindung eines neuen Piraten

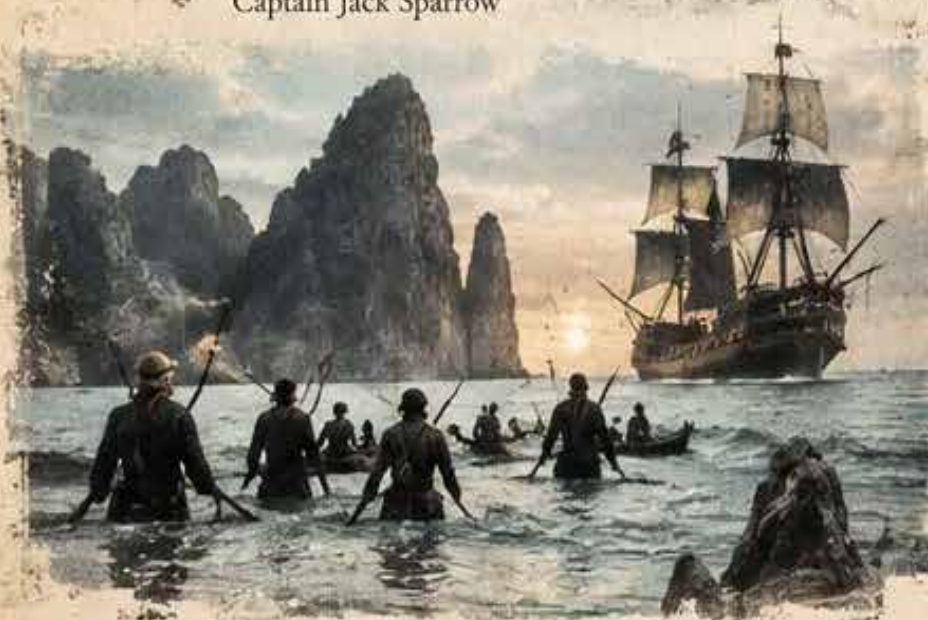
Wenn heute von Piraten die Rede ist, denken Millionen zuerst an Captain Jack Sparrow. Mit „Fluch der Karibik“ (2003) schuf Disney eine der erfolgreichsten Filmreihen der Kinogeschichte – und mit Johnny Depps Jack Sparrow eine Figur, die wie keine andere Stevensons Erbe in die Gegenwart trägt.

Sparrow ist kein klassischer Schurke, sondern ein widersprüchlicher Antiheld: charmant, unberechenbar, listig, oft feige, aber immer mit einem eigenen moralischen Kompass. Er verkörpert jene Ambivalenz, die schon Long John Silver so faszinierend machte – den Reiz des Fremden, die Mischung aus Gefahr und Verführung, die Ungewissheit, auf welcher Seite er wirklich steht.

Die Filme zeigen, wie lebendig Stevensons Themen bis heute sind: Freiheit und Gesetz, Loyalität und Verrat, Schätze und ihr Preis. Jack Sparrow ist dabei weniger Kopie als Verwandter – ein moderner Pirat, der ohne Stevenson kaum denkbar wäre.

„Nicht alle Schätze sind aus Gold und Silber, Kumpel.“

◆ Captain Jack Sparrow



Dead men tell no tales.



„Freiheit hat ihren Preis – und manchmal trägt sie einen Dreispitz.“

Ein
anderer Pirat
für eine
andere Zeit –
und doch
derselbe Traum:
die Freiheit.

Fluch der Karibik

Reihe: Pirates of the Caribbean
(2003 – 2017)

Hauptfigur: Captain Jack Sparrow

Darsteller: Johnny Depp

Regie (Teil 1): Gore Verbinski

Produktion: Walt Disney Pictures

Themen: Freiheit, Verrat, Loyalität,
Mythos, Unsterblichkeit

„Der
Tod ist nur
ein weiterer
Horizont.“

Davy Jones

„Man kann nicht
vor dem Schicksal
fliehen – höchstens
die Richtung ändern.“

Captain Jack Sparrow

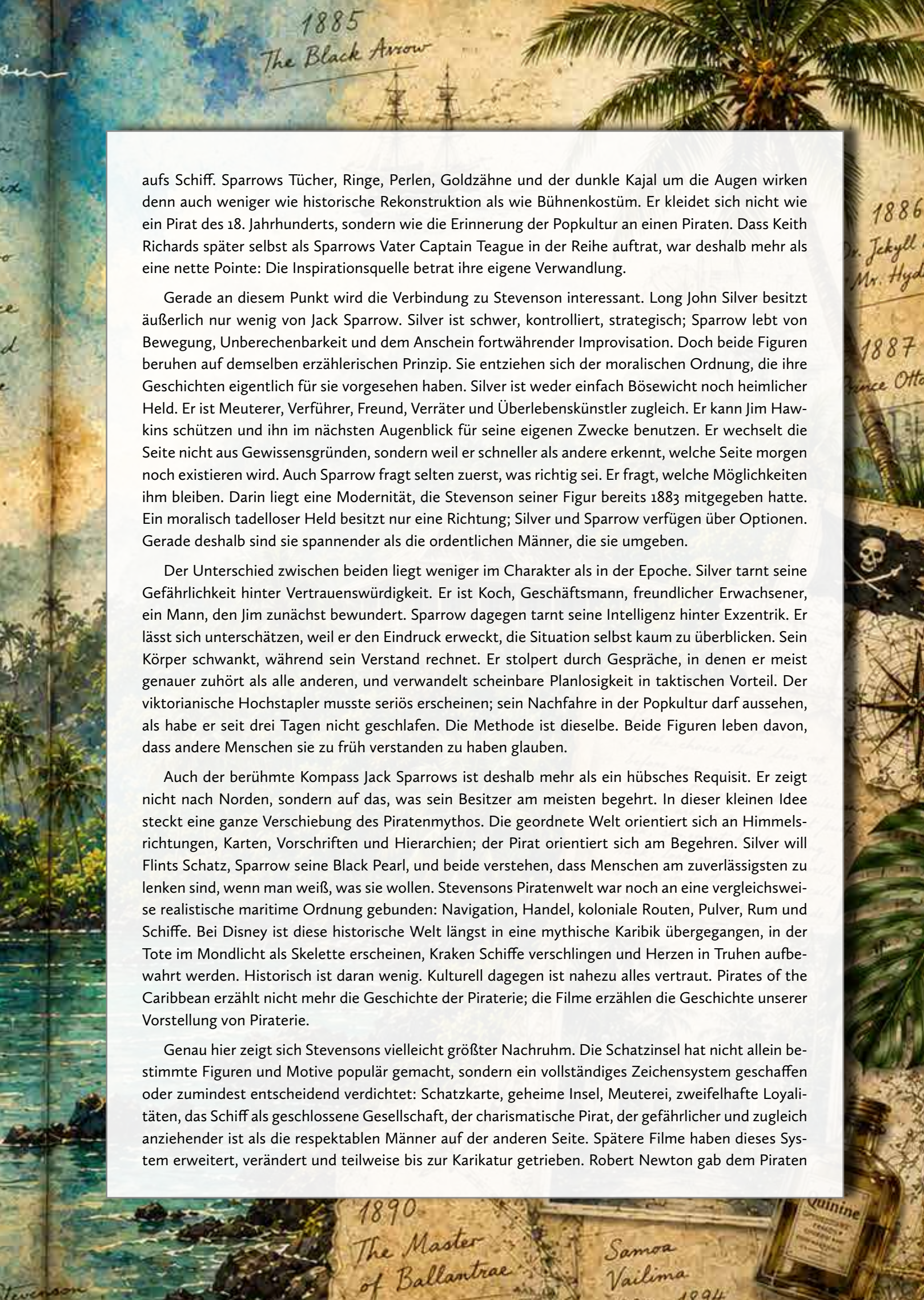
Der Pirat wird Rockstar

Jack Sparrow und das lange Leben des Long John Silver

Als Captain Jack Sparrow im Sommer 2003 zum ersten Mal einen Hafen betritt, tut er dies auf eine Weise, die bereits alles über ihn erzählt. Er steht auf dem Mast eines kleinen Bootes, das langsam unter ihm versinkt, hält dennoch Haltung, gleitet beinahe würdevoll bis an den Kai und steigt im letzten Augenblick trockenen Fußes an Land. Es ist ein Auftritt, der eine Niederlage wie einen Triumph aussehen lässt, und genau darin liegt das Prinzip dieser Figur. Sparrow gewinnt nicht deshalb, weil er stärker, mutiger oder moralisch zuverlässiger wäre als die Männer um ihn herum. Er gewinnt, weil er den Eindruck erzeugt, selbst das Scheitern sei Teil seines Plans. Als *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* 2003 in die Kinos kam, wurde deshalb nicht einfach eine alte Filmfigur wiederbelebt. Es entstand eine neue Spielart des Piraten, die auf den ersten Blick so weit von Robert Louis Stevenson entfernt schien wie ein Rolling-Stones-Konzert von einem viktorianischen Kinderzimmer – und sich bei näherem Hinsehen doch als erstaunlich naher Verwandter Long John Silvers erwies.

Dass der Film überhaupt zu einem der großen Erfolge seiner Zeit werden würde, war keineswegs ausgemacht. Piratenfilme galten nach mehreren kostspieligen Misserfolgen lange als schwieriges Genre, und Disney verfügte nicht einmal über einen berühmten Roman als unmittelbare Vorlage, sondern über eine Freizeitparkattraktion. Hinzu kam Johnny Depp, damals zwar längst als außergewöhnlicher Schauspieler anerkannt, aber keineswegs als selbstverständlicher Star eines gigantischen Sommerfilms. Seine Interpretation Sparrows machte die Sache zunächst nicht beruhigender. Depp spielte den Piraten nicht als breitschultrigen Abenteuerhelden, sondern als schwer berechenbare Mischung aus Dandy, Betrüger, Trinker und Rockstar. Sein Körper scheint ständig dem Seegang zu folgen, selbst wenn der Boden fest ist, die Hände sprechen ein eigenes Idiom, die Stimme klingt, als müsse jeder Satz erst einen Umweg über mehrere Tavernen nehmen. Disney-Verantwortliche reagierten irritiert. Depp erinnerte sich später daran, dass man ihn gefragt habe, ob seine Figur betrunken sei, und dass Michael Eisner, damals Chef des Konzerns, zeitweise überzeugt gewesen sei, der Schauspieler gefährde den Film. Das Publikum entschied anders. Der erste Teil spielte weltweit mehr als 650 Millionen Dollar ein; aus dem vermeintlichen Risiko entstand eine Filmreihe, die Milliardenumsätze erzielte, und Jack Sparrow wurde binnen weniger Jahre zu einer der bekanntesten populären Figuren des frühen 21. Jahrhunderts.

Der entscheidende Einfall Depps bestand darin, den Piraten nicht in Piratenfilmen zu suchen. Als eine seiner wichtigsten Inspirationsquellen nannte er Keith Richards, Gitarrist der Rolling Stones. Das war weit mehr als ein hübscher Schauspielertrick. Richards verkörperte längst eine moderne Variante jener Freiheit, die der Pirat seit dem 19. Jahrhundert verspricht: Leben außerhalb bürgerlicher Ordnung, sichtbare Missachtung konventioneller Disziplin, Exzess als Lebensform und vor allem die beinahe mythische Fähigkeit, alles zu überleben. Der klassische Pirat war zu Beginn des 21. Jahrhunderts längst so vollständig in Kostümkisten, Kinderbüchern und Freizeitparks aufgegangen, dass eine weitere Kopie mit Augenklappe, Papagei und Holzbein zwangsläufig wie ein Zitat ausgesehen hätte. Depp musste also einen Umweg nehmen. Er nahm die Haltung des Rockstars und brachte sie zurück



aufs Schiff. Sparrows Tücher, Ringe, Perlen, Goldzähne und der dunkle Kajal um die Augen wirken denn auch weniger wie historische Rekonstruktion als wie Bühnenkostüm. Er kleidet sich nicht wie ein Pirat des 18. Jahrhunderts, sondern wie die Erinnerung der Popkultur an einen Piraten. Dass Keith Richards später selbst als Sparrows Vater Captain Teague in der Reihe auftrat, war deshalb mehr als eine nette Pointe: Die Inspirationsquelle betrat ihre eigene Verwandlung.

Gerade an diesem Punkt wird die Verbindung zu Stevenson interessant. Long John Silver besitzt äußerlich nur wenig von Jack Sparrow. Silver ist schwer, kontrolliert, strategisch; Sparrow lebt von Bewegung, Unberechenbarkeit und dem Anschein fortwährender Improvisation. Doch beide Figuren beruhen auf demselben erzählerischen Prinzip. Sie entziehen sich der moralischen Ordnung, die ihre Geschichten eigentlich für sie vorgesehen haben. Silver ist weder einfach Bösewicht noch heimlicher Held. Er ist Meuterer, Verführer, Freund, Verräter und Überlebenskünstler zugleich. Er kann Jim Hawkins schützen und ihn im nächsten Augenblick für seine eigenen Zwecke benutzen. Er wechselt die Seite nicht aus Gewissensgründen, sondern weil er schneller als andere erkennt, welche Seite morgen noch existieren wird. Auch Sparrow fragt selten zuerst, was richtig sei. Er fragt, welche Möglichkeiten ihm bleiben. Darin liegt eine Modernität, die Stevenson seiner Figur bereits 1883 mitgegeben hatte. Ein moralisch tadelloser Held besitzt nur eine Richtung; Silver und Sparrow verfügen über Optionen. Gerade deshalb sind sie spannender als die ordentlichen Männer, die sie umgeben.

Der Unterschied zwischen beiden liegt weniger im Charakter als in der Epoche. Silver tarnt seine Gefährlichkeit hinter Vertrauenswürdigkeit. Er ist Koch, Geschäftsmann, freundlicher Erwachsener, ein Mann, den Jim zunächst bewundert. Sparrow dagegen tarnt seine Intelligenz hinter Exzentrik. Er lässt sich unterschätzen, weil er den Eindruck erweckt, die Situation selbst kaum zu überblicken. Sein Körper schwankt, während sein Verstand rechnet. Er stolpert durch Gespräche, in denen er meist genauer zuhört als alle anderen, und verwandelt scheinbare Planlosigkeit in taktischen Vorteil. Der viktorianische Hochstapler musste seriös erscheinen; sein Nachfahre in der Popkultur darf aussehen, als habe er seit drei Tagen nicht geschlafen. Die Methode ist dieselbe. Beide Figuren leben davon, dass andere Menschen sie zu früh verstanden zu haben glauben.

Auch der berühmte Kompass Jack Sparrows ist deshalb mehr als ein hübsches Requisit. Er zeigt nicht nach Norden, sondern auf das, was sein Besitzer am meisten begehrt. In dieser kleinen Idee steckt eine ganze Verschiebung des Piratenmythos. Die geordnete Welt orientiert sich an Himmelsrichtungen, Karten, Vorschriften und Hierarchien; der Pirat orientiert sich am Begehren. Silver will Flints Schatz, Sparrow seine Black Pearl, und beide verstehen, dass Menschen am zuverlässigsten zu lenken sind, wenn man weiß, was sie wollen. Stevensons Piratenwelt war noch an eine vergleichsweise realistische maritime Ordnung gebunden: Navigation, Handel, koloniale Routen, Pulver, Rum und Schiffe. Bei Disney ist diese historische Welt längst in eine mythische Karibik übergegangen, in der Tote im Mondlicht als Skelette erscheinen, Kraken Schiffe verschlingen und Herzen in Truhen aufbewahrt werden. Historisch ist daran wenig. Kulturell dagegen ist nahezu alles vertraut. *Pirates of the Caribbean* erzählt nicht mehr die Geschichte der Piraterie; die Filme erzählen die Geschichte unserer Vorstellung von Piraterie.

Genau hier zeigt sich Stevensons vielleicht größter Nachruhm. Die Schatzinsel hat nicht allein bestimmte Figuren und Motive populär gemacht, sondern ein vollständiges Zeichensystem geschaffen oder zumindest entscheidend verdichtet: Schatzkarte, geheime Insel, Meuterei, zweifelhafte Loyalitäten, das Schiff als geschlossene Gesellschaft, der charismatische Pirat, der gefährlicher und zugleich anziehender ist als die respektablen Männer auf der anderen Seite. Spätere Filme haben dieses System erweitert, verändert und teilweise bis zur Karikatur getrieben. Robert Newton gab dem Piraten

Das Buch, das Hollywood nicht loslässt

Warum „Die Schatzinsel“ die meistverfilmte Piratengeschichte der Welt wurde

Im Sommer 2026 geschieht etwas Merkwürdiges. Robert Louis Stevenson ist seit mehr als 130 Jahren tot, sein Roman *Treasure Island* erschien 1883, das Kino war damals noch nicht erfunden – und dennoch beschäftigt diese Geschichte gleichzeitig wieder mehrere der mächtigsten Bilderfabriken der Gegenwart. Ridley Scott bereitet eine neue Kinofassung vor und hat Hugh Jackman als Long John Silver besetzt. Gleichzeitig entsteht für MGM+ und Paramount+ eine sechsteilige Fernsehserie mit David Oyelowo als Silver.

Guinness World Records führt Stevensons Roman unter der Kategorie „**Most screen adaptations of a pirate story**“, also als die **Piratengeschichte mit den meisten Verfilmungen für Kino und Fernsehen.**

Für den Zeitraum von 1917 bis 2015 zählte Guinness mindestens 41 Adaptionen. Seitdem ist die Geschichte weitergewandert – und erreicht 2026 erneut Kino und Streaming.



*„Der Schatz wurde längst gefunden.
Er lag nie in Captain Flints Grube.
Er lag in Stevensons Geschichte.
Und Hollywood gräbt ihn seit mehr
als hundert Jahren immer wieder aus.“*



ÜBER 140 JAHRE – ÜBER 41 VERFILMUNGEN –
UND KEIN ENDE IN SICHT.

DIE SC

Min

1917



Stummfilm
Großbritannien
(frühe Verfilmung)

1920



Stummfilm
USA

2006



Treasure Island
TV-Miniserie
Großbritannien/
USA

2012



Treasure Island
TV-Miniserie
BBC



MGM+

SCHATZINSEL AUF LEINWAND UND BILDSCHIRM

EINE REISE VON 1917 BIS 2026

destens 41 Verfilmungen (1917–2015) – und die Reise geht weiter ...

1934	1950	1966/67	1990	1996	2002	
						
Treasure Island Regie: Victor Fleming MGM Mit Wallace Beery als Long John Silver	Treasure Island Regie: Byron Haskin Disney Mit Robert Newton als Long John Silver	Die Schatzinsel (ZDF-Vierteiler) Regie: Wolfgang Liebeneiner Mit Ivor Dean als Long John Silver	Treasure Island TV-Film Mit Charlton Heston als Long John Silver und Christian Bale als Jim Hawkins	Muppet Treasure Island Mit Tim Curry als Long John Silver	Treasure Planet Disney-Animation Das Meer wird zum Weltraum	

2016	2019	2020	2023	2023	
					
Black Sails (Serie) Deutliche Einflüsse der Schatzinsel- Vorlage	The Spanish Princess (Serie) Referenzen und Motive aus der Schatzinsel	Diverse Animationen, Hörspiele, Hörbuch- Lesungen und Theateradaptionen	Neue internationale Produktionen, Hörspiele und Kurzfilme	Die Schatzinsel lebt weiter in Büchern, Spielen, Comics und Games	

2026 – ZWEI NEUE REISEN BEGINNEN

**DIE SCHATZINSEL
DIE SERIE**
MGM+ und Paramount+
6-teilige Fernsehserie
DAVID OYELOWO
als **LONG JOHN SILVER**
HAYLEY ATWELL als **BESS HAWKINS**
TOM SWEET als **JIM HAWKINS**

Paramount+



**TREASURE ISLAND
DER KINOFILM**

Regie: RIDLEY SCOTT
Drehbuch: JACK THORNE
KINOSTART GEPLANT 2026/27

HUGH JACKMAN
als **LONG JOHN SILVER**

„Eine klassische Geschichte.
Aber voller Möglichkeiten für heute.“
– RIDLEY SCOTT

EINE INSEL. EIN SCHATZ. EIN ABENTEUER.
FÜR JEDE GENERATION NEU.

Warum „Die Schatzinsel“ die meistverfilmte Piratengeschichte der Welt wurde

Im Sommer 2026 geschieht etwas Merkwürdiges. Robert Louis Stevenson ist seit mehr als 130 Jahren tot, sein Roman **Treasure Island** erschien 1883, das Kino war damals noch nicht erfunden – und dennoch beschäftigt diese Geschichte gleichzeitig wieder mehrere der mächtigsten Bilderfabriken der Gegenwart. Ridley Scott, der Regisseur von **Alien**, **Blade Runner** und **Gladiator**, bereitet eine neue Kinofassung vor und hat Hugh Jackman als Long John Silver besetzt. Noch am 24. August 2026 bestätigte Scott selbst das Projekt. Gleichzeitig entsteht für MGM+ und Paramount+ eine sechsteilige Fernsehserie mit David Oyelowo als Silver, Hayley Atwell als Bess Hawkins und Tom Sweet als Jim Hawkins. Zwei neue Long John Silvers zur selben Zeit, zwei Produktionen, zwei Generationen von Zuschauern – und wieder dieselbe Insel.

Man könnte darin die übliche Ideenarmut der Filmindustrie erkennen. Man kann aber auch die interessantere Frage stellen: **„Was muss ein Buch besitzen, damit Menschen es nach fast anderthalb Jahrhunderten noch immer neu verfilmen wollen?“**

Bei der **Schatzinsel** lässt sich diese Frage sogar mit einem Rekord beginnen. Guinness World Records führt Stevensons Roman unter der Kategorie **„Most screen adaptations of a pirate story“**, also als die Piratengeschichte mit den meisten Verfilmungen für Kino und Fernsehen. Für den Zeitraum von 1917 bis 2015 zählte Guinness mindestens 41 Adaptionen. Bemerkenswert ist dabei weniger die Zahl als deren Spannweite. Guinness schließt Stummfilme ebenso ein wie Kinofilme, Fernsehproduktionen, Miniserien, Puppenfassungen und Anime. Die Zahl 41 ist deshalb kein Endstand; sie bezeichnet den Stand der Guinness-Erhebung von 2015. Seitdem ist die Geschichte weitergewandert und erreicht 2026 erneut Kino und Streaming.

Dass ausgerechnet **Die Schatzinsel** diese Karriere machen konnte, hat vermutlich weniger mit Piraten zu tun als mit Stevensons außergewöhnlichem Instinkt für Bilder. Er schrieb Jahrzehnte vor der Erfindung des Erzählkinos einen Roman, der bereits aus Szenen besteht, die fast nach einer Kamera verlangen. Ein einsames Gasthaus am Meer. Ein alter Seemann mit einer Truhe. Nächtliche Besucher. Der schwarze Fleck. Eine hastig geöffnete Seekiste. Eine Karte. Ein rotes Kreuz. Bristol. Ein Schiff namens **Hispaniola**. Ein freundlicher Schiffskoch mit nur einem Bein. Ein Junge, der sich in einem Apfelfass versteckt und dort zufällig von einer geplanten Meuterei erfährt. Eine Insel. Ein Blockhaus. Schüsse zwischen Bäumen. Ein verlassenes Schiff. Ein Skelett als Wegweiser. Schließlich die Grube, in der der Schatz liegen sollte – und die leer ist.

Andere Romane müssen für das Kino erst in Bilder übersetzt werden. Stevenson liefert sie gleich mit. Dazu kommt etwas Entscheidenderes. **Die Schatzinsel** besitzt eine Handlung, deren Grundstruktur selbst dann erhalten bleibt, wenn man fast alles andere verändert. Jim Hawkins kann ein viktorianischer Junge sein, eine moderne Figur oder ein Held in einem Science-Fiction-Universum. Die **Hispaniola** kann aus Holz bestehen oder durch den Weltraum fliegen. Die Piraten können Menschen, Puppen oder Zeichentrickfiguren sein. Was bleiben muss, sind erstaunlich wenige Elemente: die Karte, die Reise, der verborgene Schatz, die Meuterei und Long John Silver.

Gerade Silver ist der Schlüssel zur Unsterblichkeit des Romans. Er ist kein gewöhnlicher Bösewicht. Wäre er lediglich grausam, hätte das Kino ihn längst verbraucht. Silver ist gefährlich und sympathisch, brutal und fürsorglich, Verräter und zeitweiliger Beschützer Jims. Er wechselt seine Loyalitäten mit einer Geschwindigkeit, die weniger nach moralischer Schwäche aussieht als nach einer vollkommenen Begabung zum Überleben. Vor allem aber mag Jim ihn – und Jim weiß zugleich, dass dieser Mann töten kann. Diese Spannung lässt sich von Schauspieler zu Schauspieler

neu interpretieren. Jede Generation bekommt deshalb ihren eigenen Silver.

Schon die Frühgeschichte des Kinos erkannte das. Als MGM 1934 Victor Flemings **Treasure Island** mit Wallace Beery als Long John Silver und Jackie Cooper als Jim Hawkins produzierte, war dies laut Turner Classic Movies bereits die fünfte Filmversion des Romans und zugleich die erste Tonfilmfassung. Das ist eine erstaunliche Zahl. Nicht einmal vier Jahrzehnte nach den ersten öffentlichen Filmvorführungen hatte Stevenson bereits fünfmal die Leinwand erreicht. Fleming, der wenige Jahre später **The Wizard of Oz** und **Gone with the Wind** drehen sollte, bekam einen Stoff, dessen filmische Mechanik längst erprobt war. MGM veränderte dennoch den Schluss, weil Studiochef Louis B. Mayer ein emotionaleres, glücklicheres Ende verlangte. Schon hier zeigt sich ein Muster, das die gesamte Verfilmungsgeschichte begleiten wird: Jede Epoche nimmt Stevensons Geschichte ernst genug, um sie zu verfilmen – und frei genug, um sie umzubauen.

Dann kam Robert Newton. Disneys **Treasure Island** von 1950 ist für die Kulturgeschichte des Piraten wahrscheinlich wichtiger als viele Zuschauer ahnen. Es war Walt Disneys erster vollständig realisierter Live-Action-Spielfilm. Bobby Driscoll spielte Jim Hawkins, Robert Newton Long John Silver. Newton machte aus Silver eine Erscheinung, die sich vom einzelnen Film löste und in die populäre Kultur wanderte. Turner Classic Movies weist ausdrücklich darauf hin, dass gerade Newtons Darstellung wesentlich zu jener überzeichneten Piratenstimme beigetragen habe, die bis heute mit dem gedehnten „Arrr“ verbunden wird. Selbst Willem Dafoe und Robert Eggers bezogen sich Jahrzehnte später bei der Entwicklung des Seemannsdialekts für **The Lighthouse** auf eine Sprachfärbung, die an Robert Newton erinnerte.

Damit geschah etwas, das nur wenigen literarischen Figuren gelingt: ****Eine Verfilmung begann rückwirkend unsere Vorstellung von der Literatur selbst zu verändern.**** Wenn heute irgendwo ein Pirat mit Papagei, Holzbein, rauer Stimme und Schatzkarte auftaucht, glauben wir, ein historisches Bild der Piraterie zu erkennen. Tatsächlich sehen wir häufig eine komplizierte Mischung aus Stevenson, seinen Illustratoren und den Schauspielern, die seine Figuren verkörperten. Das Kino verfilmte **Die Schatzinsel** nicht nur. Es machte Stevensons Erfindungen zum visuellen Wörterbuch des Piraten.

In Deutschland erhielt dieser Prozess Weihnachten 1966 eine eigene, beinahe familiäre Form. Das ZDF begann am 25. Dezember mit der Ausstrahlung des deutsch-französischen Vierteilers **Die Schatzinsel** unter der Regie Wolfgang Liebeneiners. Michael Ande spielte Jim Hawkins, ****Ivor Dean**** Long John Silver. Die vier Teile – **Der alte Freibeuter**, **Der Schiffskoch**, **Das Blockhaus** und **Die Entscheidung** – liefen bis zum Neujahrstag 1967 und dauerten zusammen rund fünfeinhalb Stunden. Die Produktion war auf 35-mm-Farbfilm gedreht worden, wurde in der Bundesrepublik zunächst jedoch schwarz-weiß gesehen, weil das deutsche Farbfernsehen erst im August 1967 startete. Durch Wiederholungen wurde die Serie zu einem Fernsehklassiker und für eine Generation deutscher Zuschauer zu ihrer **Schatzinsel**.

Das ist eine weitere Besonderheit dieses Romans: Er gehört keiner einzigen Generation. Wer 1934 ins Kino ging, sah Wallace Beery. Wer 1950 Disney sah, bekam Robert Newton. Deutsche Fernsehzuschauer der sechziger Jahre erinnern sich an Ivor Dean. 1990 begegneten Christian Bale als Jim Hawkins und Charlton Heston als Long John Silver einander in einer aufwendig besetzten Fernsehfassung, in der auch Oliver Reed und Christopher Lee auftraten. 1996 übernahmen die Muppets die **Hispaniola**, während Tim Curry einen Silver spielte, der gleichzeitig bedrohlich und komisch sein konnte. 2002 nahm Disney den vielleicht radikalsten Ortswechsel vor: In **Treasure Planet** wurde das Meer zum Weltraum und das Segelschiff zum solarbetriebenen Raumschiff. Die Geschichte funktionierte trotzdem.

Gerade **Muppet Treasure Island** beweist, wie stabil Stevensons Konstruktion ist. Man kann Kermit

den Frosch zum Captain Smollett machen und einen Teil der Mannschaft durch Puppen ersetzen, ohne dass die Handlung zusammenbricht. Das ist nicht selbstverständlich. Eine Parodie funktioniert nur, wenn das Publikum das Original auch unter der Verkleidung noch erkennt. Die *Schatzinsel* ist inzwischen so tief in der populären Kultur verankert, dass selbst ihre Versatzstücke genügen, um die gesamte Geschichte aufzurufen.

Und genau hier liegt vielleicht das eigentliche Geheimnis ihres Rekords. Stevenson schrieb nicht einfach einen Piratenroman. Er entwickelte eine **Erzählgrammatik**, die andere übernehmen konnten. Die Schatzkarte mit dem markierten Ziel, die geheimnisvolle Insel, der versteckte Reichtum, der charismatische Piratenkapitän, das Schiff voller Männer mit verborgenen Absichten, der junge Held zwischen Erwachsenen, die Meuterei, die Suche und schließlich die Erkenntnis, dass der Schatz anders ist als erwartet – aus diesen Elementen wurde eine Art kultureller Baukasten.

Von *Peter Pan* über Piratencomics bis zu *Pirates of the Caribbean*, von Computerspielen wie *Monkey Island* bis zu modernen Fernsehserien tauchen Varianten dieses Baukastens immer wieder auf. Nicht jede davon ist eine Adaption der *Schatzinsel*. Gerade das ist der entscheidende Punkt. Der Einfluss des Romans reicht weit über jene Produktionen hinaus, die seinen Titel tragen.

Deshalb erzählt die Zahl von mindestens 41 Guinness-Verfilmungen nur die halbe Geschichte. Die größere Leistung besteht darin, dass Stevenson einen Piraten erfand, den viele Menschen für einen historischen Piraten halten könnten; eine Schatzsuche beschrieb, deren Regeln inzwischen selbstverständlich erscheinen; und eine Insel zeichnete, die niemals existierte und trotzdem seit mehr als einem Jahrhundert immer wieder neu betreten wird.

Dass Ridley Scott im Jahr 2026 ausgerechnet diesen Stoff auswählt, ist deshalb mehr als eine weitere Nummer in einer langen Filmografie. Scott wird bei Produktionsbeginn über achtzig Jahre alt sein. Er hat fremde Planeten, antikes Rom, mittelalterliche Schlachtfelder und zukünftige Metropolen geschaffen. Für seine Piratengeschichte kehrt er nun zu einem Roman zurück, den ein kranker schottischer Schriftsteller 1881 zunächst als Geschichte für einen Jungen zu erfinden begann. Hugh Jackman soll sein Long John Silver werden. Gleichzeitig entsteht im Fernsehen bereits der nächste Silver mit David Oyelowo.

Vielleicht ist das die schönste Pointe in der Geschichte der *Schatzinsel*: Der Schatz wurde längst gefunden. Er lag nie in Captain Flints Grube.

Er lag in Stevensons Geschichte. Und Hollywood gräbt ihn seit mehr als hundert Jahren immer wieder aus.

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be; waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

Robert Louis Stevenson



18
Scri
Will
I

API
5 S
93
4 M

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



Held a
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow



1886
Jekyll
Mr. Hyde

1887
once Otto

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

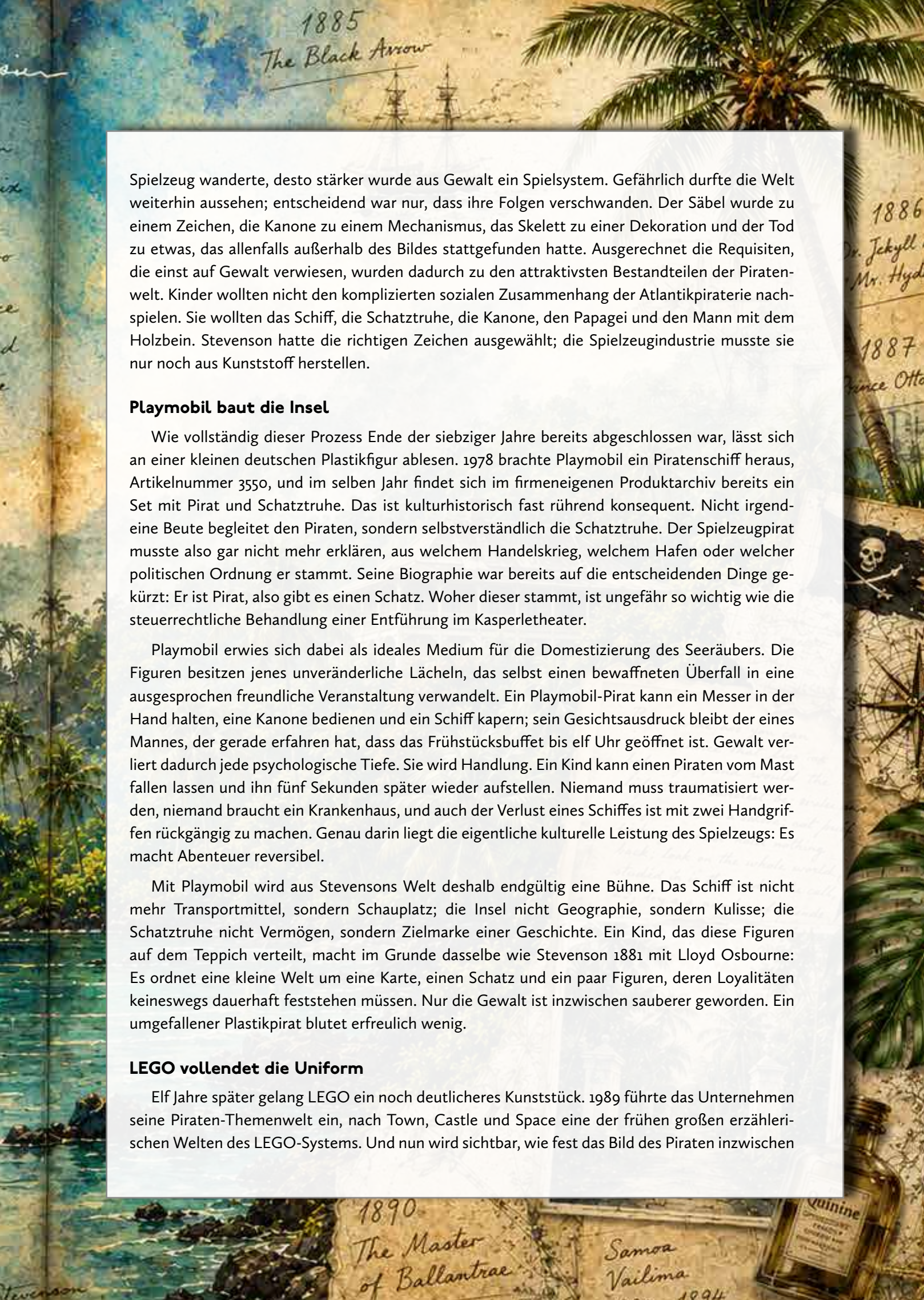
Der Pirat zieht ins Kinderzimmer

Wie aus Mord, Meuterei und Raub ein Spielzeug wurde

Es gehört zu den erstaunlicheren Leistungen der Kulturgeschichte, dass ausgerechnet der Pirat zu einer der zuverlässigsten Figuren des Kinderzimmers werden konnte. Historisch betrachtet war sein Beruf nicht sonderlich familienfreundlich. Er bestand darin, Schiffe mit Gewalt zu nehmen, Besatzungen einzuschüchtern, Ladungen zu rauben und Widerstand gegebenenfalls mit Waffen zu beenden. Im 20. Jahrhundert geschieht mit diesem Mann jedoch etwas, das einem bemerkenswert gründlichen Reinigungsprogramm gleichkommt. Die Pistole bleibt, aber sie tötet nicht mehr; der Säbel bleibt, aber nach dem Gefecht stehen alle wieder auf; aus der gekaperten Handelsware wird eine Truhe voller Goldstücke, aus dem Opfer wird ein uniformierter Soldat und aus dem Verbrecher ein sympathischer Kerl mit Bart, Papagei und einem gewissen Talent für schlechte Tischmanieren. Schließlich sitzt der Pirat zwischen Ritterburg und Feuerwehrauto auf dem Teppich eines Kinderzimmers und wartet darauf, dass jemand nach dem Abendessen die nächste Meuterei eröffnet. Man muss sich klarmachen, wie außergewöhnlich dieser Vorgang ist. Niemand verkauft kleinen Kindern mit vergleichbarer Selbstverständlichkeit eine Themenwelt über Wege-lagerer oder Bankräuber. Der Pirat dagegen hat seine Vergangenheit nicht nur überlebt. Er hat sie in Zubehör verwandelt.

Robert Louis Stevenson wäre von dieser Entwicklung vermutlich weniger überrascht gewesen, als wir denken. Die Schatzinsel kam schließlich nicht als düstere historische Studie über maritime Kriminalität zur Welt. Stevenson begann die Geschichte 1881 ausdrücklich für junge Leser; die ersten Folgen erschienen im Jugendmagazin *Young Folks*, zunächst unter dem Pseudonym Captain George North. Der Roman war aus einem Spiel hervorgegangen: Stevenson hatte gemeinsam mit seinem zwölfjährigen Stiefsohn Lloyd Osbourne eine Karte einer erfundenen Insel gezeichnet, und aus dieser Karte entwickelte sich die Geschichte. Die erste Buchausgabe erschien 1883. Damit liegt am Ursprung unseres modernen Piraten bereits jene Verbindung, die später ganze Spielwarenindustrien beschäftigen sollte: Ein Erwachsener zeichnet mit einem Jungen eine Insel, setzt ein Kreuz darauf und beginnt zu erzählen. Stevenson wollte seine jungen Leser packen, aber er hielt sie keineswegs für besonders empfindliche Geschöpfe. In seiner Geschichte wird getrunken, gemordet, gemeutert und betrogen; Jim Hawkins erlebt Angst und Gewalt, beobachtet den Tod von Männern und begegnet mit Long John Silver einem Erwachsenen, der zugleich faszinierend und moralisch höchst zweifelhaft ist. Das Kinderbuch des viktorianischen Zeitalters musste offenbar noch nicht bei jeder gefährlichen Szene überprüfen, ob anschließend ein pädagogisch ausgebildeter Papagei zur emotionalen Nachbereitung bereitstand.

Gerade darin liegt eine entscheidende Verschiebung. Stevenson schrieb eine gefährliche Geschichte für junge Leser. Die spätere Popkultur machte die Gefahr selbst kindertauglich. Das ist nicht dasselbe. Je weiter sich der Pirat von der Literatur entfernte und in Film, Comic und



1885
The Black Arrow

Spielzeug wanderte, desto stärker wurde aus Gewalt ein Spielsystem. Gefährlich durfte die Welt weiterhin aussehen; entscheidend war nur, dass ihre Folgen verschwanden. Der Säbel wurde zu einem Zeichen, die Kanone zu einem Mechanismus, das Skelett zu einer Dekoration und der Tod zu etwas, das allenfalls außerhalb des Bildes stattgefunden hatte. Ausgerechnet die Requisiten, die einst auf Gewalt verwiesen, wurden dadurch zu den attraktivsten Bestandteilen der Piratenwelt. Kinder wollten nicht den komplizierten sozialen Zusammenhang der Atlantikpiraterie nachspielen. Sie wollten das Schiff, die Schatztruhe, die Kanone, den Papagei und den Mann mit dem Holzbein. Stevenson hatte die richtigen Zeichen ausgewählt; die Spielzeugindustrie musste sie nur noch aus Kunststoff herstellen.

Playmobil baut die Insel

Wie vollständig dieser Prozess Ende der siebziger Jahre bereits abgeschlossen war, lässt sich an einer kleinen deutschen Plastikfigur ablesen. 1978 brachte Playmobil ein Piratenschiff heraus, Artikelnummer 3550, und im selben Jahr findet sich im firmeneigenen Produktarchiv bereits ein Set mit Pirat und Schatztruhe. Das ist kulturhistorisch fast rührend konsequent. Nicht irgendeine Beute begleitet den Piraten, sondern selbstverständlich die Schatztruhe. Der Spielzeugpirat musste also gar nicht mehr erklären, aus welchem Handelskrieg, welchem Hafen oder welcher politischen Ordnung er stammt. Seine Biographie war bereits auf die entscheidenden Dinge gekürzt: Er ist Pirat, also gibt es einen Schatz. Woher dieser stammt, ist ungefähr so wichtig wie die steuerrechtliche Behandlung einer Entführung im Kasperletheater.

Playmobil erwies sich dabei als ideales Medium für die Domestizierung des Seeräubers. Die Figuren besitzen jenes unveränderliche Lächeln, das selbst einen bewaffneten Überfall in eine ausgesprochen freundliche Veranstaltung verwandelt. Ein Playmobil-Pirat kann ein Messer in der Hand halten, eine Kanone bedienen und ein Schiff kapern; sein Gesichtsausdruck bleibt der eines Mannes, der gerade erfahren hat, dass das Frühstücksbuffet bis elf Uhr geöffnet ist. Gewalt verliert dadurch jede psychologische Tiefe. Sie wird Handlung. Ein Kind kann einen Piraten vom Mast fallen lassen und ihn fünf Sekunden später wieder aufstellen. Niemand muss traumatisiert werden, niemand braucht ein Krankenhaus, und auch der Verlust eines Schiffes ist mit zwei Handgriffen rückgängig zu machen. Genau darin liegt die eigentliche kulturelle Leistung des Spielzeugs: Es macht Abenteuer reversibel.

Mit Playmobil wird aus Stevensons Welt deshalb endgültig eine Bühne. Das Schiff ist nicht mehr Transportmittel, sondern Schauplatz; die Insel nicht Geographie, sondern Kulisse; die Schatztruhe nicht Vermögen, sondern Zielmarke einer Geschichte. Ein Kind, das diese Figuren auf dem Teppich verteilt, macht im Grunde dasselbe wie Stevenson 1881 mit Lloyd Osbourne: Es ordnet eine kleine Welt um eine Karte, einen Schatz und ein paar Figuren, deren Loyalitäten keineswegs dauerhaft feststehen müssen. Nur die Gewalt ist inzwischen sauberer geworden. Ein umgefallener Plastikpirat blutet erfreulich wenig.

LEGO vollendet die Uniform

Elf Jahre später gelang LEGO ein noch deutlicheres Kunststück. 1989 führte das Unternehmen seine Piraten-Themenwelt ein, nach Town, Castle und Space eine der frühen großen erzählerischen Welten des LEGO-Systems. Und nun wird sichtbar, wie fest das Bild des Piraten inzwischen

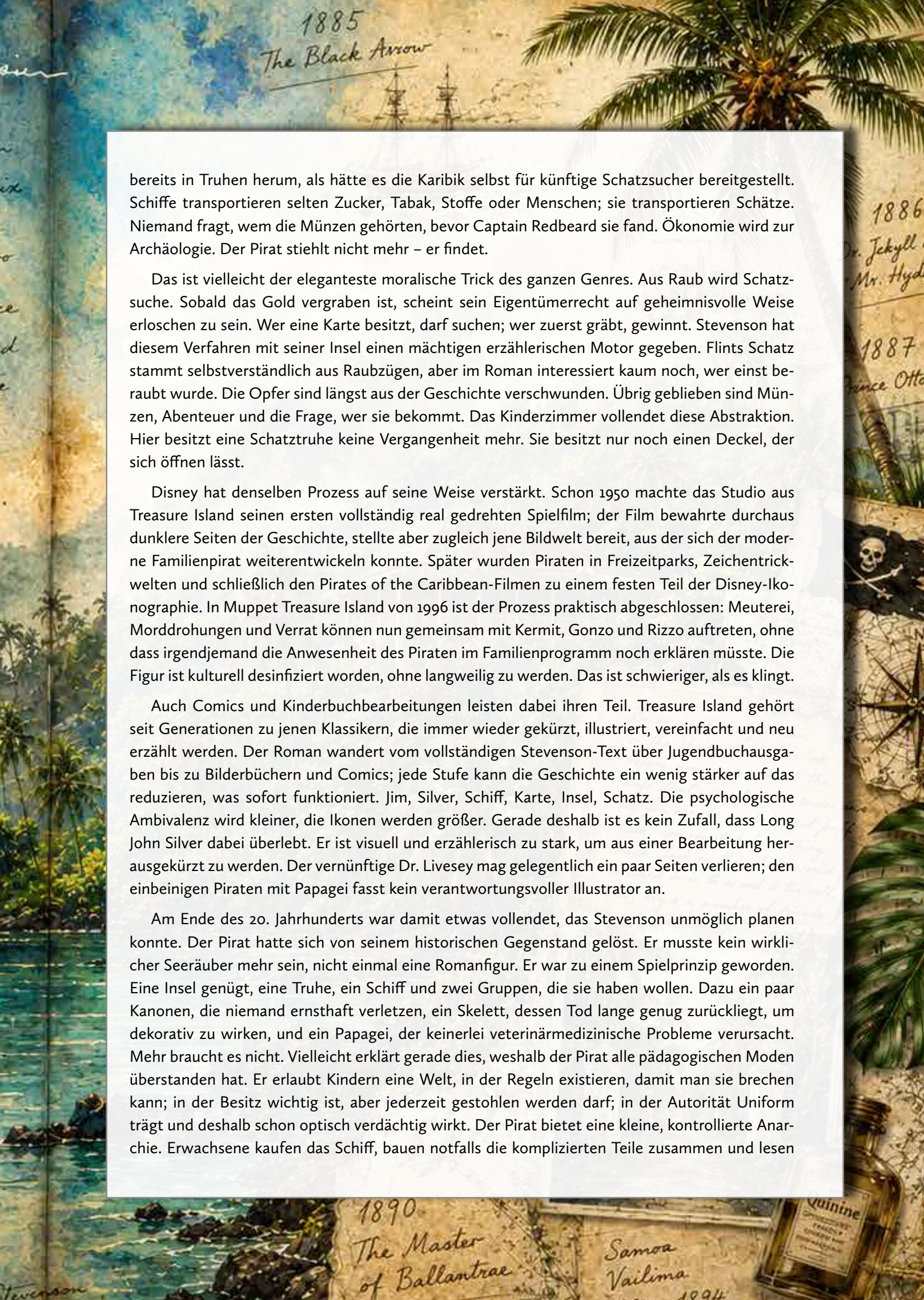
kodiert war. LEGO selbst beschreibt, dass für diese Reihe erstmals Minifiguren mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken, Bärten und Schnurrbärten geschaffen wurden; hinzu kamen Augenklappe, Hakenhand und Holzbein. Captain Redbeard – je nach Markt auch Captain Roger genannt – bekam gleich das vollständige Paket: verlorenes Auge, verlorene Hand, verlorenes Bein, Totenkopf am Hut und selbstverständlich einen Papagei. Man möchte Stevenson rückwirkend einen Anteil am Umsatz anbieten. Mehr als hundert Jahre nach der Schatzinsel war aus den verstreuten Merkmalen des Piraten eine so feste Ikonographie geworden, dass ein dänischer Spielwarenhersteller daraus mit wenigen Kunststoffteilen eine Figur zusammensetzen konnte, die weltweit ohne Erklärung verstanden wurde.

Besonders schön ist, dass LEGO dabei auf ein Problem stieß, das Stevenson nie lösen musste: Wie bewaffnet man einen Verbrecher, wenn man gleichzeitig ein verantwortungsbewusster Spielzeughersteller sein möchte? Die Piratenwelt führte bei LEGO erstmals Steinschlosspistolen, Musketen und Kanonen ein. Das Unternehmen begründete dies später mit seiner Unterscheidung zwischen modernen realistischen Waffen und historischen beziehungsweise fantastischen Konfliktwelten. Piraten durften also schießen, weil ihre Waffen weit genug von gegenwärtigen Kriegen entfernt waren. Das ist eine faszinierende moralische Verwandlung. Eine Pistole wird nicht dadurch harmlos, dass sie schlechter trifft, sondern dadurch, dass sie alt genug aussieht. Der Pirat eignet sich perfekt für dieses Verfahren, weil seine Gewalt durch zeitliche Distanz zum Abenteuer geworden ist. Der Räuber mit Sturmgewehr bleibt bedrohlich; der Räuber mit Steinschlosspistole bekommt eine Bauanleitung.

Die LEGO-Piraten von 1989 erzählen deshalb fast mustergültig, was aus Stevensons Erfindung geworden war. Auf der einen Seite stehen die Piraten, auf der anderen Gouverneur Broadside und seine uniformierten Soldaten; dazwischen liegen Schiffe, Inseln, Forts, Kanonen und Gold. Die komplizierte historische Wirklichkeit kolonialer Reiche, privater Kaperbriefe, Handelsinteressen und wechselnder Loyalitäten wird zu einem klaren Spielkonflikt. Interessanterweise bleibt der Pirat dennoch die attraktivere Figur. Der Gouverneur besitzt die Festung und die Ordnung; Captain Redbeard bekommt Haken, Holzbein, Augenklappe, Papagei und das bessere Schiff. Schon die Ausstattung verrät, wer hier die Phantasie gewinnen soll. Ordnung ist wichtig, aber sie verkauft sich offenbar schlechter mit einem blauen Uniformrock als Anarchie mit einem Totenkopf am Hut.

Damit wiederholt sich im Kinderzimmer etwas, das wir bereits bei Stevenson und später im Kino beobachten konnten. Die respektablen Figuren halten die Gesellschaft zusammen, doch die Außenseiter bekommen die besseren Rollen. Captain Smollett ist in der Schatzinsel vermutlich der Mann, dem man im wirklichen Leben lieber sein Schiff anvertrauen würde. Kaum ein Kind möchte sich deshalb als Captain Smollett verkleiden. Long John Silver ist objektiv die schlechtere Wahl für nahezu jede verantwortungsvolle Position und subjektiv die sehr viel bessere Figur. Die Spielzeugwelt beseitigt den letzten Rest dieses Widerspruchs. Sie nimmt Silver seine wirkliche Gefährlichkeit und behält seine Attraktivität. Der Pirat darf böse aussehen, ohne wirklich böse zu sein.

Das große Verschwinden der Opfer Hier liegt allerdings auch ein Preis. Damit der Pirat zum Kinderhelden werden konnte, mussten seine Opfer verschwinden. Historische Piraterie ergibt nur Sinn, wenn jemand beraubt wird. Das Kinderzimmer benötigt diesen Jemand nicht. Gold liegt

The background is a collage of various elements. At the top, there's a handwritten note '1885 The Black Arrow' with a drawing of a ship. To the right, there's a palm tree. Below the ship, there's a skull and crossbones. On the right side, there's a handwritten note '1886 Dr. Jekyll Mr. Hyde'. Below that, '1887 Prince Otto'. At the bottom, there's a handwritten note '1890 The Master of Ballantrae' and 'Samoa Vailima 1894'. There's also a bottle of Quinine at the bottom right.

bereits in Truhen herum, als hätte es die Karibik selbst für künftige Schatzsucher bereitgestellt. Schiffe transportieren selten Zucker, Tabak, Stoffe oder Menschen; sie transportieren Schätze. Niemand fragt, wem die Münzen gehörten, bevor Captain Redbeard sie fand. Ökonomie wird zur Archäologie. Der Pirat stiehlt nicht mehr – er findet.

Das ist vielleicht der eleganteste moralische Trick des ganzen Genres. Aus Raub wird Schatzsuche. Sobald das Gold vergraben ist, scheint sein Eigentümerrecht auf geheimnisvolle Weise erloschen zu sein. Wer eine Karte besitzt, darf suchen; wer zuerst gräbt, gewinnt. Stevenson hat diesem Verfahren mit seiner Insel einen mächtigen erzählerischen Motor gegeben. Flints Schatz stammt selbstverständlich aus Raubzügen, aber im Roman interessiert kaum noch, wer einst beraubt wurde. Die Opfer sind längst aus der Geschichte verschwunden. Übrig geblieben sind Münzen, Abenteuer und die Frage, wer sie bekommt. Das Kinderzimmer vollendet diese Abstraktion. Hier besitzt eine Schatztruhe keine Vergangenheit mehr. Sie besitzt nur noch einen Deckel, der sich öffnen lässt.

Disney hat denselben Prozess auf seine Weise verstärkt. Schon 1950 machte das Studio aus *Treasure Island* seinen ersten vollständig real gedrehten Spielfilm; der Film bewahrte durchaus dunklere Seiten der Geschichte, stellte aber zugleich jene Bildwelt bereit, aus der sich der moderne Familienpirat weiterentwickeln konnte. Später wurden Piraten in Freizeitparks, Zeichentrickwelten und schließlich den *Pirates of the Caribbean*-Filmen zu einem festen Teil der Disney-Ikonomie. In *Muppet Treasure Island* von 1996 ist der Prozess praktisch abgeschlossen: Meuterei, Morddrohungen und Verrat können nun gemeinsam mit Kermit, Gonzo und Rizzo auftreten, ohne dass irgendjemand die Anwesenheit des Piraten im Familienprogramm noch erklären müsste. Die Figur ist kulturell desinfiziert worden, ohne langweilig zu werden. Das ist schwieriger, als es klingt.

Auch Comics und Kinderbuchbearbeitungen leisten dabei ihren Teil. *Treasure Island* gehört seit Generationen zu jenen Klassikern, die immer wieder gekürzt, illustriert, vereinfacht und neu erzählt werden. Der Roman wandert vom vollständigen Stevenson-Text über Jugendbuchausgaben bis zu Bilderbüchern und Comics; jede Stufe kann die Geschichte ein wenig stärker auf das reduzieren, was sofort funktioniert. Jim, Silver, Schiff, Karte, Insel, Schatz. Die psychologische Ambivalenz wird kleiner, die Ikonen werden größer. Gerade deshalb ist es kein Zufall, dass Long John Silver dabei überlebt. Er ist visuell und erzählerisch zu stark, um aus einer Bearbeitung herausgekürzt zu werden. Der vernünftige Dr. Livesey mag gelegentlich ein paar Seiten verlieren; den einbeinigen Piraten mit Papagei fasst kein verantwortungsvoller Illustrator an.

Am Ende des 20. Jahrhunderts war damit etwas vollendet, das Stevenson unmöglich planen konnte. Der Pirat hatte sich von seinem historischen Gegenstand gelöst. Er musste kein wirklicher Seeräuber mehr sein, nicht einmal eine Romanfigur. Er war zu einem Spielprinzip geworden. Eine Insel genügt, eine Truhe, ein Schiff und zwei Gruppen, die sie haben wollen. Dazu ein paar Kanonen, die niemand ernsthaft verletzen, ein Skelett, dessen Tod lange genug zurückliegt, um dekorativ zu wirken, und ein Papagei, der keinerlei veterinärmedizinische Probleme verursacht. Mehr braucht es nicht. Vielleicht erklärt gerade dies, weshalb der Pirat alle pädagogischen Moden überstanden hat. Er erlaubt Kindern eine Welt, in der Regeln existieren, damit man sie brechen kann; in der Besitz wichtig ist, aber jederzeit gestohlen werden darf; in der Autorität Uniform trägt und deshalb schon optisch verdächtig wirkt. Der Pirat bietet eine kleine, kontrollierte Anarchie. Erwachsene kaufen das Schiff, bauen notfalls die komplizierten Teile zusammen und lesen

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

die Sicherheitshinweise. Danach übernimmt das Kind und lässt den Gouverneur über die Planke gehen. Stevenson hätte vermutlich seine Freude daran gehabt. Schließlich begann die ganze Sache mit einer gezeichneten Insel und einem Jungen, der wissen wollte, welche Geschichte darauf stattfinden könnte. Hundert Jahre später lagen Millionen solcher Inseln auf Kinderzimmerteppichen. Sie bestanden aus Kunststoff, ihre Palmen ließen sich abnehmen, ihre Kanonen verschossen kleine Geschosse, und Long John Silver hieß nun Captain Redbeard oder einfach „der Pirat“. Aber die Grammatik war noch dieselbe. Vielleicht ist dies der größte Sieg der Schatzinsel: Der Roman hat uns nicht nur beigebracht, wie ein Pirat aussieht. Er hat eine Form des Spielens hinterlassen. Und irgendwo zwischen Playmobil-Schiff, LEGO-Schatztruhe und einem kleinen Plastikpapagei geschieht seitdem jeden Nachmittag dasselbe Wunder: Aus Mord wird Abenteuer, aus Raub wird Schatzsuche und aus einem der ältesten Kriminellen der Welt ein Mann, den Eltern ihren Kindern freiwillig zu Weihnachten schenken.

1883

Erstausgabe
Cassell & Co.
London

1884

Erste US-Ausgabe
Roberts Brothers
Boston

1888-1889

Scribner's Magazine
William Brassey Hole
Illustrationen



VAILIMA
SAMOA

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



July 10, 1880
Held a want of
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be: waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

LEGO Piraten

Kleine Figuren, große Abenteuer

Seit 1989 segeln die LEGO Piraten über Kinderzimmer, Ausstellungshallen und Internetforen. Mit schwarzen Segeln, Totenkopf auf der Flagge und einer Handvoll gelber Figuren haben sie eine ganze Generation begeistert – und Stevensons Schatzinsel in eine neue, bunte Welt übersetzt.

Was als Spielzeug begann, wurde schnell mehr als das: eine eigene kleine Kultur. Die LEGO Piraten stehen für Freiheit, Entdeckung und den Reiz des Unbekannten – mit Kanonen, Schatzkarten, verlassenen Inseln und zwielichtigen Gestalten. Aus Plastik, ja. Aber mit erstaunlich viel Seele.

Bis heute leben sie in neuen Sets, Fan-Kreationen und digitalen Welten weiter. Denn auch nach über dreißig Jahren gilt: Kaum ein anderes LEGO Thema weckt so unmittelbar die Lust auf Geschichten.

„Man ist nie zu alt für Piraten.“

– Ein LEGO Fan

*Freiheit,
Fantasie
und ein Stück
Schatzinsel –
aus 2 × 4 Noppen.*



1989

Der Beginn einer
Legende.

LEGO Set 6285
Black Seas Barracuda

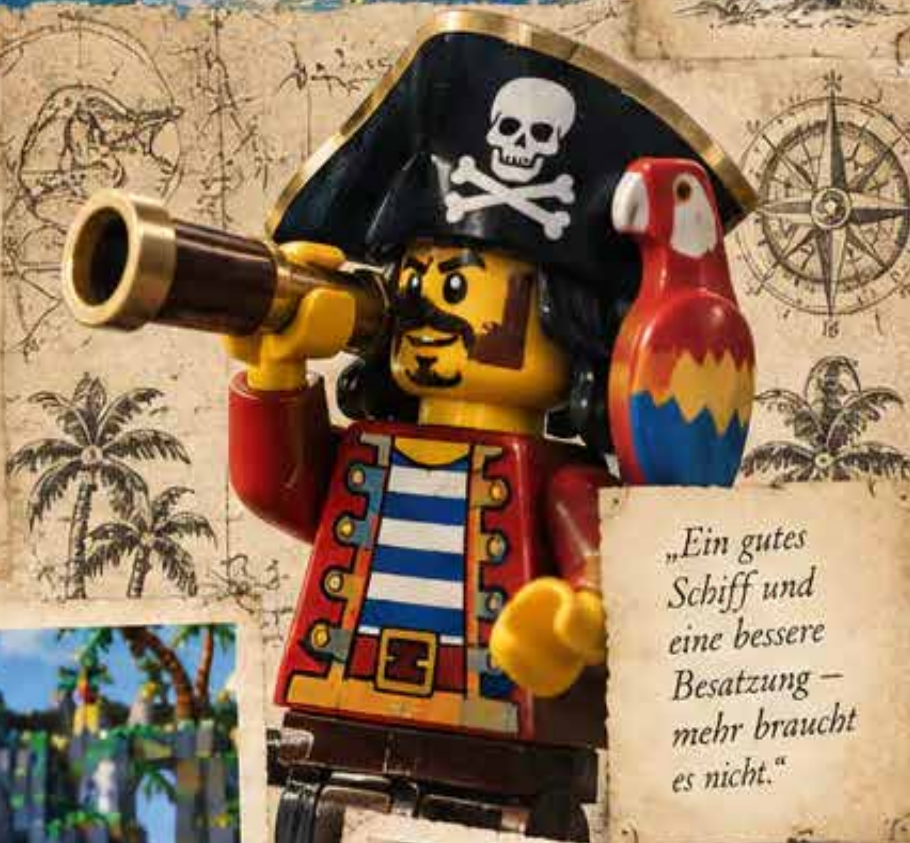
*„Alle Mann an Deck!
Die Welt wartet.“*

*Schiffe
Festungen
Inseln
Figuren
Geschichten
und
endlose
Möglichkeiten.*



Eine bunte Piratenwelt

Start:	1989
Themen:	Piraten, Imperiale, Inseln
Sets (Auswahl):	Black Seas Barracuda, Eldorado Fortress, Shark Island u. a.
Figuren:	Piraten, Soldaten, Gouverneure, Händlerin, Inselbewohner
Elemente:	Schiffe, Forts, Kanonen, Palmen, Schatztruhen, Karten
Heute:	Sammlerstücke, Fan-Community, neue Sets (z. B. LEGO Ideas)



*„Ein gutes
Schiff und
eine bessere
Besatzung –
mehr braucht
es nicht.“*



Auf der Suche nach dem Schatz ...



Abenteuer beginnen im Kopf.

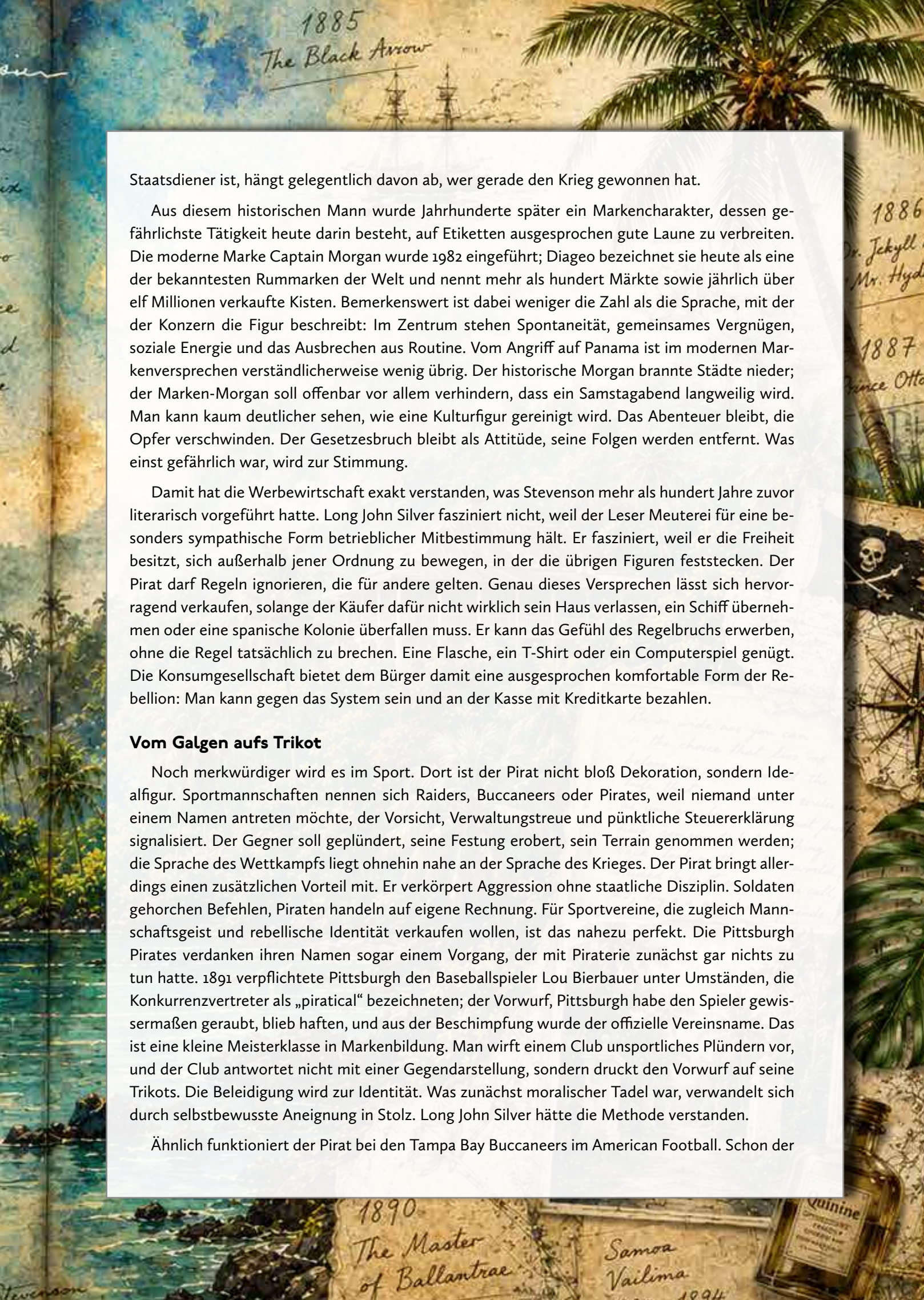
Der Pirat als Marke

Wie aus dem Feind des Handels einer seiner zuverlässigsten Verkäufer wurde

Es gibt Karrieren, die sich nur aus großer historischer Entfernung erklären lassen. Der Pirat begann als Feind des Eigentums, störte Handelswege, raubte Ladungen, missachtete staatliche Autorität und wurde deshalb, sofern man seiner habhaft werden konnte, nicht selten gehängt. Dreihundert Jahre später steht derselbe Mann auf Rumflaschen, Baseballtrikots und Computerspielverpackungen, begrüßt Besucher von Freizeitparks und verkauft jene Form von Freiheit, für die inzwischen selbstverständlich Eintritt verlangt wird. Der Wandel ist so vollständig, dass kaum noch auffällt, welche Absurdität darin steckt. Ausgerechnet eine Figur, deren berufliches Grundprinzip darin bestand, Waren ohne Bezahlung an sich zu nehmen, ist zu einem der erfolgreichsten Helfer beim Verkauf von Waren geworden. Ein besseres Beispiel für die Fähigkeit des Kapitalismus, seine Gegner in Logos zu verwandeln, wird man schwer finden. Che Guevara schaffte es auf T-Shirts; der Pirat war schneller und bekam noch einen Papagei dazu.

Die Voraussetzung dafür hatten Literatur und Film geschaffen. Erst musste der wirkliche Pirat verschwinden, dann konnte sein Bild ungefährlich werden. Robert Louis Stevenson hatte aus einer historischen Erscheinung eine Abenteuerfigur gemacht, spätere Illustratoren versahen sie mit immer klareren Zeichen, Robert Newton gab ihr eine Stimme, Disney und die Muppets machten sie familientauglich, Playmobil und LEGO schließlich zerlegten sie in verkäufliche Einzelteile. Nun war der entscheidende Schritt möglich: Der Pirat musste überhaupt keine Geschichte mehr erzählen. Seine Silhouette genügte. Ein Dreispitz, ein Totenkopf, eine Schatztruhe oder ein schwarzes Segel rufen inzwischen eine vollständige Welt auf, ohne dass jemand erklären müsste, wer dieses Schiff besitzt, was seine Besatzung geraubt hat und wie viele Männer bei der letzten Kaperung ums Leben kamen. Das ist für Marken ideal. Gute Marken leben von Abkürzungen, und kaum eine Figur bietet eine bessere Abkürzung als der Pirat. Er bedeutet Abenteuer, Regelbruch, Kameradschaft, Risiko, Exotik und Genuss – alles gleichzeitig und ohne die unangenehme Verpflichtung, sich mit dem historischen Gegenstand noch näher zu beschäftigen.

Besonders schön lässt sich diese Verwandlung an Captain Morgan beobachten. Der historische Henry Morgan war ein Waliser des 17. Jahrhunderts, der sich selbst als Freibeuter und keineswegs als gewöhnlichen Piraten verstanden hätte. Er operierte gegen spanische Interessen in der Karibik, zeitweise mit Billigung der englischen Autoritäten, unternahm brutale Angriffe und wurde am Ende nicht gehängt, sondern geadelt und zum Lieutenant Governor von Jamaika gemacht. Das Royal Museums Greenwich beschreibt ihn entsprechend als Mann, der sich als Privateer betrachtete und dessen Unternehmungen zwar von zweifelhafter Legalität, politisch aber zeitweise höchst willkommen waren. Schon Morgans wirkliche Biographie enthält also jene moralische Beweglichkeit, die wir später bei Long John Silver so schätzen: Ob jemand Pirat oder nützlicher



Staatsdiener ist, hängt gelegentlich davon ab, wer gerade den Krieg gewonnen hat.

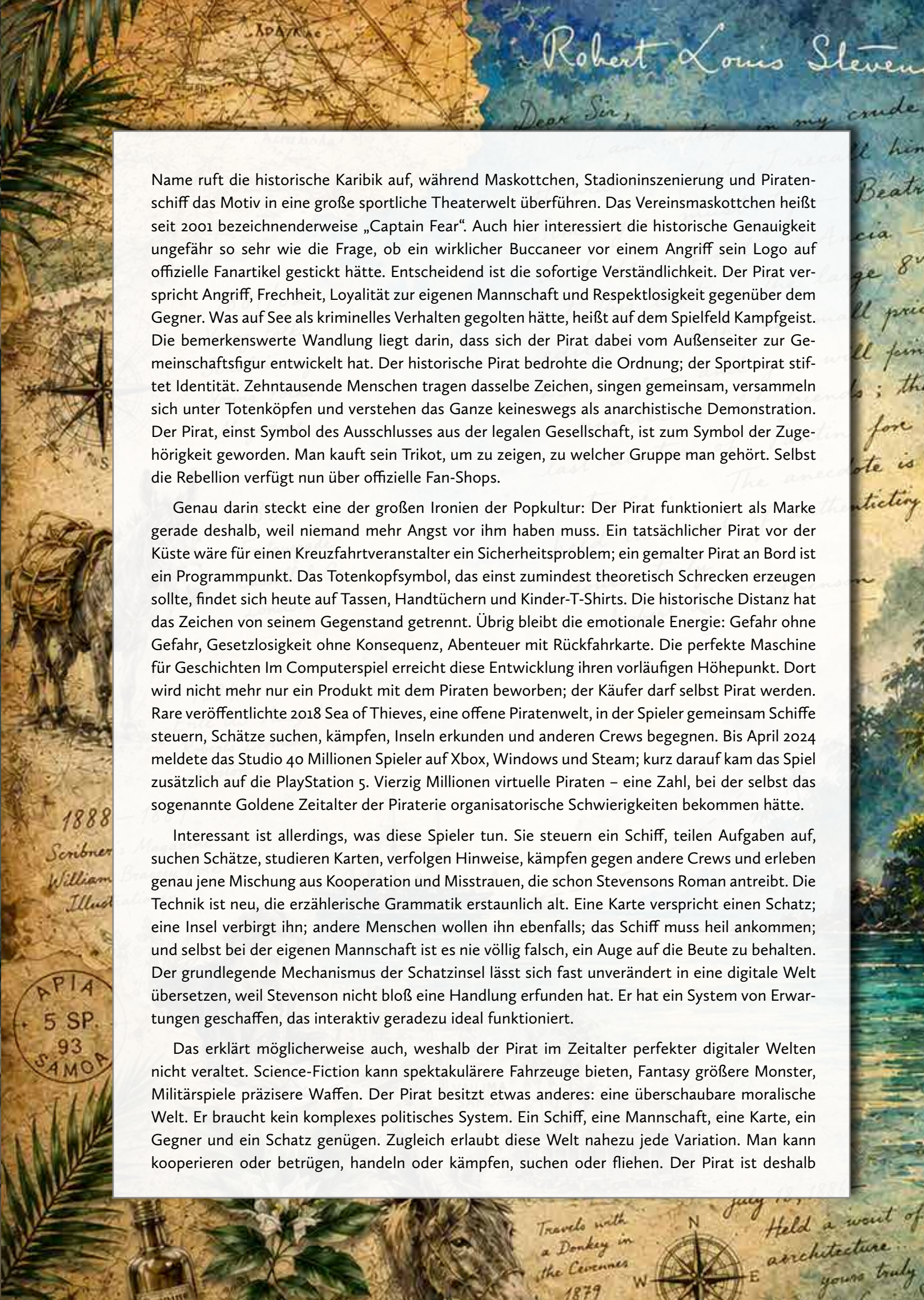
Aus diesem historischen Mann wurde Jahrhunderte später ein Markencharakter, dessen gefährlichste Tätigkeit heute darin besteht, auf Etiketten ausgesprochen gute Laune zu verbreiten. Die moderne Marke Captain Morgan wurde 1982 eingeführt; Diageo bezeichnet sie heute als eine der bekanntesten Rummarken der Welt und nennt mehr als hundert Märkte sowie jährlich über elf Millionen verkaufte Kisten. Bemerkenswert ist dabei weniger die Zahl als die Sprache, mit der der Konzern die Figur beschreibt: Im Zentrum stehen Spontaneität, gemeinsames Vergnügen, soziale Energie und das Ausbrechen aus Routine. Vom Angriff auf Panama ist im modernen Markenversprechen verständlicherweise wenig übrig. Der historische Morgan brannte Städte nieder; der Marken-Morgan soll offenbar vor allem verhindern, dass ein Samstagabend langweilig wird. Man kann kaum deutlicher sehen, wie eine Kulturfigur gereinigt wird. Das Abenteuer bleibt, die Opfer verschwinden. Der Gesetzesbruch bleibt als Attitüde, seine Folgen werden entfernt. Was einst gefährlich war, wird zur Stimmung.

Damit hat die Werbewirtschaft exakt verstanden, was Stevenson mehr als hundert Jahre zuvor literarisch vorgeführt hatte. Long John Silver fasziniert nicht, weil der Leser Meuterei für eine besonders sympathische Form betrieblicher Mitbestimmung hält. Er fasziniert, weil er die Freiheit besitzt, sich außerhalb jener Ordnung zu bewegen, in der die übrigen Figuren feststecken. Der Pirat darf Regeln ignorieren, die für andere gelten. Genau dieses Versprechen lässt sich hervorragend verkaufen, solange der Käufer dafür nicht wirklich sein Haus verlassen, ein Schiff übernehmen oder eine spanische Kolonie überfallen muss. Er kann das Gefühl des Regelbruchs erwerben, ohne die Regel tatsächlich zu brechen. Eine Flasche, ein T-Shirt oder ein Computerspiel genügt. Die Konsumgesellschaft bietet dem Bürger damit eine ausgesprochen komfortable Form der Rebellion: Man kann gegen das System sein und an der Kasse mit Kreditkarte bezahlen.

Vom Galgen aufs Trikot

Noch merkwürdiger wird es im Sport. Dort ist der Pirat nicht bloß Dekoration, sondern Idealfigur. Sportmannschaften nennen sich Raiders, Buccaneers oder Pirates, weil niemand unter einem Namen antreten möchte, der Vorsicht, Verwaltungstreue und pünktliche Steuererklärung signalisiert. Der Gegner soll geplündert, seine Festung erobert, sein Terrain genommen werden; die Sprache des Wettkampfs liegt ohnehin nahe an der Sprache des Krieges. Der Pirat bringt allerdings einen zusätzlichen Vorteil mit. Er verkörpert Aggression ohne staatliche Disziplin. Soldaten gehorchen Befehlen, Piraten handeln auf eigene Rechnung. Für Sportvereine, die zugleich Mannschaftsgeist und rebellische Identität verkaufen wollen, ist das nahezu perfekt. Die Pittsburgh Pirates verdanken ihren Namen sogar einem Vorgang, der mit Piraterie zunächst gar nichts zu tun hatte. 1891 verpflichtete Pittsburgh den Baseballspieler Lou Bierbauer unter Umständen, die Konkurrenzvertreter als „piratical“ bezeichneten; der Vorwurf, Pittsburgh habe den Spieler gewissermaßen geraubt, blieb haften, und aus der Beschimpfung wurde der offizielle Vereinsname. Das ist eine kleine Meisterklasse in Markenbildung. Man wirft einem Club unsportliches Plündern vor, und der Club antwortet nicht mit einer Gegendarstellung, sondern druckt den Vorwurf auf seine Trikots. Die Beleidigung wird zur Identität. Was zunächst moralischer Tadel war, verwandelt sich durch selbstbewusste Aneignung in Stolz. Long John Silver hätte die Methode verstanden.

Ähnlich funktioniert der Pirat bei den Tampa Bay Buccaneers im American Football. Schon der

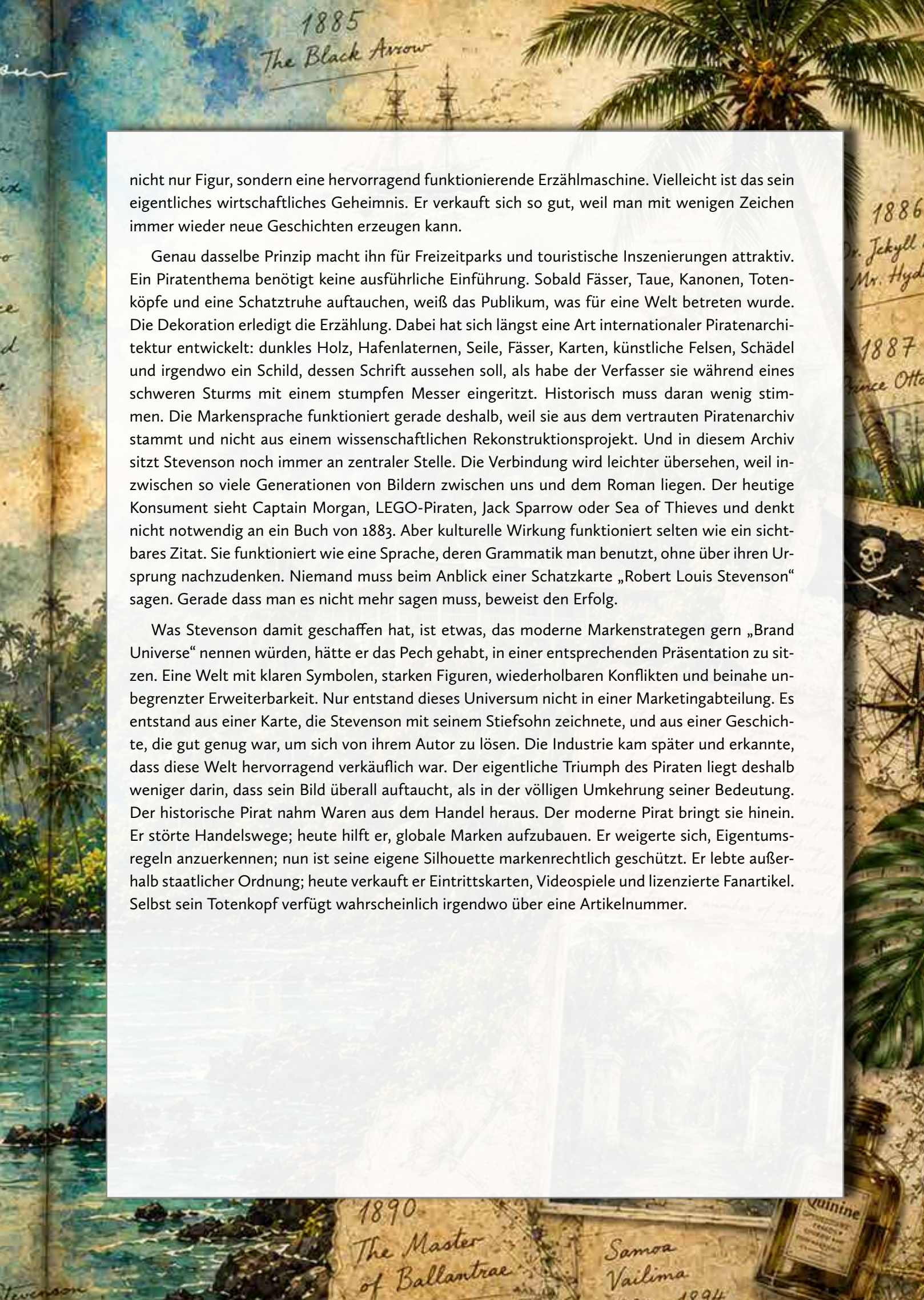


Name ruft die historische Karibik auf, während Maskottchen, Stadioninszenierung und Piratenschiff das Motiv in eine große sportliche Theaterwelt überführen. Das Vereinsmaskottchen heißt seit 2001 bezeichnenderweise „Captain Fear“. Auch hier interessiert die historische Genauigkeit ungefähr so sehr wie die Frage, ob ein wirklicher Buccaneer vor einem Angriff sein Logo auf offizielle Fanartikel gestickt hätte. Entscheidend ist die sofortige Verständlichkeit. Der Pirat verspricht Angriff, Frechheit, Loyalität zur eigenen Mannschaft und Respektlosigkeit gegenüber dem Gegner. Was auf See als kriminelles Verhalten gegolten hätte, heißt auf dem Spielfeld Kampfgeist. Die bemerkenswerte Wandlung liegt darin, dass sich der Pirat dabei vom Außenseiter zur Gemeinschaftsfigur entwickelt hat. Der historische Pirat bedrohte die Ordnung; der Sportpirat stiftet Identität. Zehntausende Menschen tragen dasselbe Zeichen, singen gemeinsam, versammeln sich unter Totenköpfen und verstehen das Ganze keineswegs als anarchistische Demonstration. Der Pirat, einst Symbol des Ausschlusses aus der legalen Gesellschaft, ist zum Symbol der Zugehörigkeit geworden. Man kauft sein Trikot, um zu zeigen, zu welcher Gruppe man gehört. Selbst die Rebellion verfügt nun über offizielle Fan-Shops.

Genau darin steckt eine der großen Ironien der Popkultur: Der Pirat funktioniert als Marke gerade deshalb, weil niemand mehr Angst vor ihm haben muss. Ein tatsächlicher Pirat vor der Küste wäre für einen Kreuzfahrtveranstalter ein Sicherheitsproblem; ein gemalter Pirat an Bord ist ein Programmpunkt. Das Totenkopfsymbol, das einst zumindest theoretisch Schrecken erzeugen sollte, findet sich heute auf Tassen, Handtüchern und Kinder-T-Shirts. Die historische Distanz hat das Zeichen von seinem Gegenstand getrennt. Übrig bleibt die emotionale Energie: Gefahr ohne Gefahr, Gesetzlosigkeit ohne Konsequenz, Abenteuer mit Rückfahrkarte. Die perfekte Maschine für Geschichten. Im Computerspiel erreicht diese Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt. Dort wird nicht mehr nur ein Produkt mit dem Piraten beworben; der Käufer darf selbst Pirat werden. Rare veröffentlichte 2018 *Sea of Thieves*, eine offene Piratenwelt, in der Spieler gemeinsam Schiffe steuern, Schätze suchen, kämpfen, Inseln erkunden und anderen Crews begegnen. Bis April 2024 meldete das Studio 40 Millionen Spieler auf Xbox, Windows und Steam; kurz darauf kam das Spiel zusätzlich auf die PlayStation 5. Vierzig Millionen virtuelle Piraten – eine Zahl, bei der selbst das sogenannte Goldene Zeitalter der Piraterie organisatorische Schwierigkeiten bekommen hätte.

Interessant ist allerdings, was diese Spieler tun. Sie steuern ein Schiff, teilen Aufgaben auf, suchen Schätze, studieren Karten, verfolgen Hinweise, kämpfen gegen andere Crews und erleben genau jene Mischung aus Kooperation und Misstrauen, die schon Stevensons Roman antreibt. Die Technik ist neu, die erzählerische Grammatik erstaunlich alt. Eine Karte verspricht einen Schatz; eine Insel verbirgt ihn; andere Menschen wollen ihn ebenfalls; das Schiff muss heil ankommen; und selbst bei der eigenen Mannschaft ist es nie völlig falsch, ein Auge auf die Beute zu behalten. Der grundlegende Mechanismus der Schatzinsel lässt sich fast unverändert in eine digitale Welt übersetzen, weil Stevenson nicht bloß eine Handlung erfunden hat. Er hat ein System von Erwartungen geschaffen, das interaktiv geradezu ideal funktioniert.

Das erklärt möglicherweise auch, weshalb der Pirat im Zeitalter perfekter digitaler Welten nicht veraltet. Science-Fiction kann spektakulärere Fahrzeuge bieten, Fantasy größere Monster, Militärsimulationen präzisere Waffen. Der Pirat besitzt etwas anderes: eine überschaubare moralische Welt. Er braucht kein komplexes politisches System. Ein Schiff, eine Mannschaft, eine Karte, ein Gegner und ein Schatz genügen. Zugleich erlaubt diese Welt nahezu jede Variation. Man kann kooperieren oder betrügen, handeln oder kämpfen, suchen oder fliehen. Der Pirat ist deshalb



1885
The Black Arrow

nicht nur Figur, sondern eine hervorragend funktionierende Erzählmaschine. Vielleicht ist das sein eigentliches wirtschaftliches Geheimnis. Er verkauft sich so gut, weil man mit wenigen Zeichen immer wieder neue Geschichten erzeugen kann.

Genau dasselbe Prinzip macht ihn für Freizeitparks und touristische Inszenierungen attraktiv. Ein Pirantethema benötigt keine ausführliche Einführung. Sobald Fässer, Taue, Kanonen, Totenköpfe und eine Schatztruhe auftauchen, weiß das Publikum, was für eine Welt betreten wurde. Die Dekoration erledigt die Erzählung. Dabei hat sich längst eine Art internationaler Piratenarchitektur entwickelt: dunkles Holz, Hafenlaternen, Seile, Fässer, Karten, künstliche Felsen, Schädel und irgendwo ein Schild, dessen Schrift aussehen soll, als habe der Verfasser sie während eines schweren Sturms mit einem stumpfen Messer eingeritzt. Historisch muss daran wenig stimmen. Die Markensprache funktioniert gerade deshalb, weil sie aus dem vertrauten Piratenarchiv stammt und nicht aus einem wissenschaftlichen Rekonstruktionsprojekt. Und in diesem Archiv sitzt Stevenson noch immer an zentraler Stelle. Die Verbindung wird leichter übersehen, weil inzwischen so viele Generationen von Bildern zwischen uns und dem Roman liegen. Der heutige Konsument sieht Captain Morgan, LEGO-Piraten, Jack Sparrow oder Sea of Thieves und denkt nicht notwendig an ein Buch von 1883. Aber kulturelle Wirkung funktioniert selten wie ein sichtbares Zitat. Sie funktioniert wie eine Sprache, deren Grammatik man benutzt, ohne über ihren Ursprung nachzudenken. Niemand muss beim Anblick einer Schatzkarte „Robert Louis Stevenson“ sagen. Gerade dass man es nicht mehr sagen muss, beweist den Erfolg.

Was Stevenson damit geschaffen hat, ist etwas, das moderne Markenstrategen gern „Brand Universe“ nennen würden, hätte er das Pech gehabt, in einer entsprechenden Präsentation zu sitzen. Eine Welt mit klaren Symbolen, starken Figuren, wiederholbaren Konflikten und beinahe unbegrenzter Erweiterbarkeit. Nur entstand dieses Universum nicht in einer Marketingabteilung. Es entstand aus einer Karte, die Stevenson mit seinem Stiefsohn zeichnete, und aus einer Geschichte, die gut genug war, um sich von ihrem Autor zu lösen. Die Industrie kam später und erkannte, dass diese Welt hervorragend verkäuflich war. Der eigentliche Triumph des Piraten liegt deshalb weniger darin, dass sein Bild überall auftaucht, als in der völligen Umkehrung seiner Bedeutung. Der historische Pirat nahm Waren aus dem Handel heraus. Der moderne Pirat bringt sie hinein. Er störte Handelswege; heute hilft er, globale Marken aufzubauen. Er weigerte sich, Eigentumsregeln anzuerkennen; nun ist seine eigene Silhouette markenrechtlich geschützt. Er lebte außerhalb staatlicher Ordnung; heute verkauft er Eintrittskarten, Videospiele und lizenzierte Fanartikel. Selbst sein Totenkopf verfügt wahrscheinlich irgendwo über eine Artikelnummer.

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

Vielleicht wäre Long John Silver davon nicht einmal überrascht gewesen. Er ist schließlich weniger Romantiker als Geschäftsmann. Er betreibt eine Gastwirtschaft, investiert, kalkuliert, schließt Bündnisse und weiß, wann eine Unternehmung keinen Gewinn mehr verspricht. Von allen Figuren der Schatzinsel hätte vermutlich gerade er begriffen, dass sich mit der Legende eines Piraten irgendwann zuverlässiger Geld verdienen lässt als mit Piraterie selbst. Nur eines hätte ihn irritiert: dass die Kunden freiwillig bezahlen.

Young Folks
Serialisation in
Young Folks
Magazine

1883

Erstausgabe
Cassell & Co.
London

1884

Erste US-Ausgabe
Roberts Brothers
Boston

1888-1889

Scribner's Magazine
William Bracey Hole
Illustrationen

APIA
5 SP.
93
SAMOA

VAILIMA
SAMOA

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



July 10, 1880
Held a want of
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be; waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

TEIL VII – NACHLEBEN UND ABSCHIED

Design, Musik und der letzte Weg

KAPITEL 45

Ein X genügt

Wie Montblanc Stevensons Welt in Design übersetzt

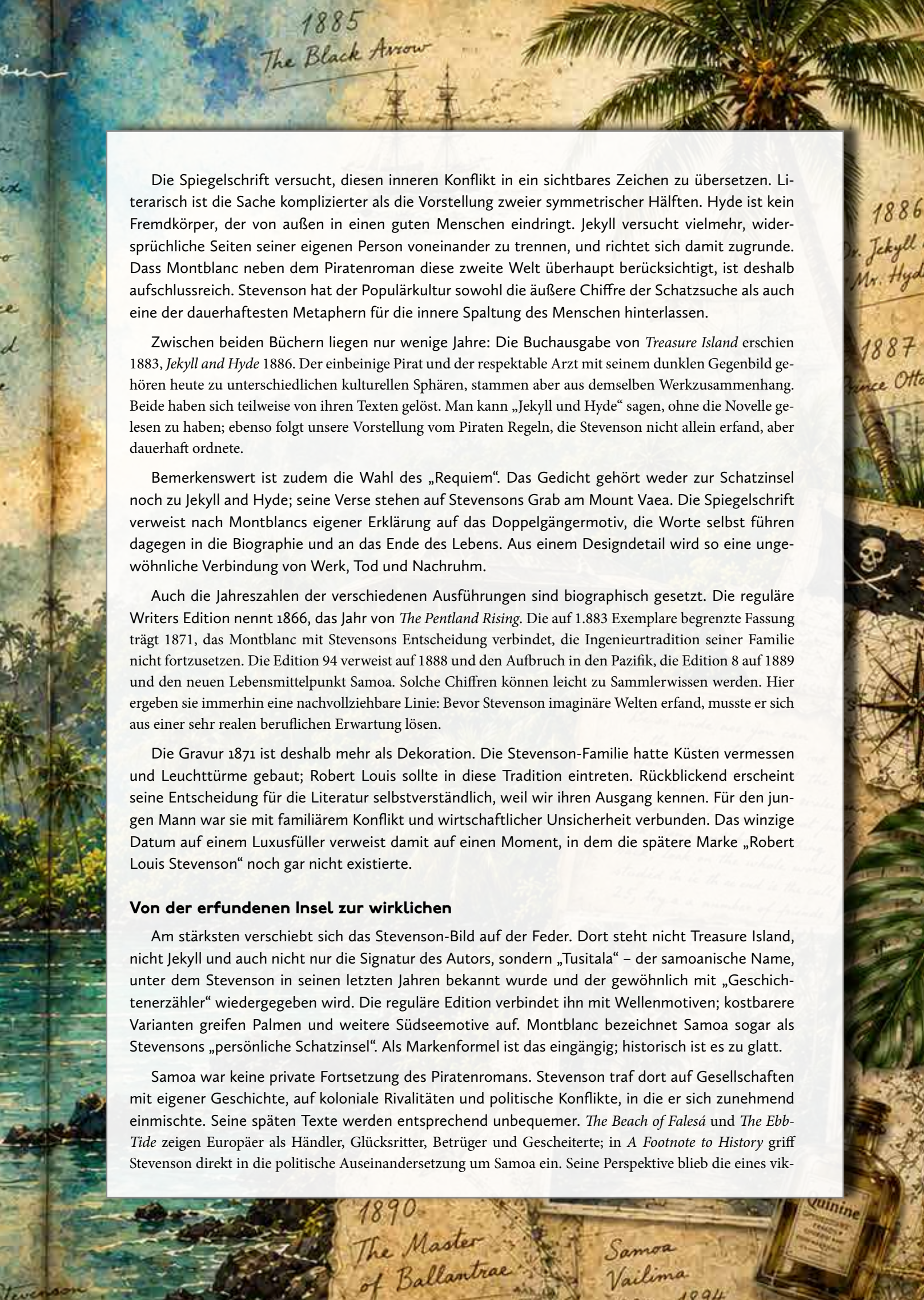
Es ist eine eigentümliche Form des Nachruhms: Mehr als ein Jahrhundert nach seinem Tod lässt sich Robert Louis Stevenson durch wenige Gegenstände aufrufen. Fernrohr, Kompassrose, Totenkopf, ein Kreuz auf einer Karte, die Andeutung eines Segelschiffs – die Wiedererkennbarkeit entsteht nicht aus seinem Porträt, sondern aus Requisiten seiner Geschichten. Genau diesen Mechanismus nutzt Montblanc in der Writers Edition *Homage to Robert Louis Stevenson*. Als Luxusobjekt ist der Füllfederhalter zunächst ein Produkt; als Gegenstand der Erinnerungskultur ist er interessanter. Er zeigt, welche Bestandteile von Stevensons Werk sich so weit von ihrem Urheber gelöst haben, dass sie heute ohne Erklärung funktionieren.

Montblanc bezeichnet Stevenson selbst als „bahnbrechenden und genreübergreifenden Autor“, baut die Gestaltung der Edition aber zunächst fast vollständig aus *Treasure Island*. Die Form des Schreibgeräts erinnert an ein ausziehbares Fernrohr. Kreuze auf dem schwarzen Edelharz nehmen die Schatzkarte auf, eines größer als die anderen; vertikale Linien an der Kappe erinnern an die Planken der *Hispaniola*, hinter dem Clip liegt eine Kompassrose, der Clip selbst greift die Form eines Belegnagels auf. Die Logik ist eindeutig: Nicht Stevensons Gesicht repräsentiert den Schriftsteller, sondern ein Inventar, das seine Literatur im kulturellen Gedächtnis hinterlassen hat.

Darin liegt notwendigerweise eine Verengung. Stevenson schrieb Reisebücher und Essays, Gedichte und politische Texte, historische Romane und späte Südseerzählungen. Das alles lässt sich nicht auf einem Schreibgerät unterbringen. Die *Schatzinsel* ist deshalb die naheliegende Wahl: Long John Silver, Captain Flint, die *Hispaniola*, die Karte und das vergrabene Gold besitzen eine visuelle Prägnanz, die ein Roman wie *Weir of Hermiston* kaum liefern kann. Kulturgeschichtlich ist dabei weniger wichtig, ob Stevenson jedes einzelne Piratenmotiv erfand – das tat er nicht. Entscheidend ist, wie überzeugend er vorhandene Motive kombinierte. Dass ein X auf einer Karte heute beinahe weltweit „hier liegt der Schatz“ bedeutet, misst gerade die Reichweite dieser Bildordnung.

Vom Abenteuer zum Doppelgänger

Die Edition bleibt allerdings nicht bei der Piratenikonographie. Auf dem Ring des Kappenkopfes steht der erste Vers aus Stevensons „Requiem“, „Under the wide and starry sky“, in Spiegelschrift. Montblanc erklärt die Umkehrung mit der Dualität der menschlichen Natur, die *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* thematisiert. Das ist eine Deutung der Designer, keine historische Aussage über Stevensons Absicht. Sie macht aber sichtbar, wie schwierig eine Hommage an den „anderen“ Stevenson wird: Die *Schatzinsel* produziert Gegenstände; Jekylls Katastrophe spielt sich vor allem im Inneren einer Person ab.



Die Spiegelschrift versucht, diesen inneren Konflikt in ein sichtbares Zeichen zu übersetzen. Literarisch ist die Sache komplizierter als die Vorstellung zweier symmetrischer Hälften. Hyde ist kein Fremdkörper, der von außen in einen guten Menschen eindringt. Jekyll versucht vielmehr, widersprüchliche Seiten seiner eigenen Person voneinander zu trennen, und richtet sich damit zugrunde. Dass Montblanc neben dem Piratenroman diese zweite Welt überhaupt berücksichtigt, ist deshalb aufschlussreich. Stevenson hat der Populärkultur sowohl die äußere Chiffre der Schatzsuche als auch eine der dauerhaftesten Metaphern für die innere Spaltung des Menschen hinterlassen.

Zwischen beiden Büchern liegen nur wenige Jahre: Die Buchausgabe von *Treasure Island* erschien 1883, *Jekyll and Hyde* 1886. Der einbeinige Pirat und der respektable Arzt mit seinem dunklen Gegenbild gehören heute zu unterschiedlichen kulturellen Sphären, stammen aber aus demselben Werkzusammenhang. Beide haben sich teilweise von ihren Texten gelöst. Man kann „Jekyll und Hyde“ sagen, ohne die Novelle gelesen zu haben; ebenso folgt unsere Vorstellung vom Piraten Regeln, die Stevenson nicht allein erfand, aber dauerhaft ordnete.

Bemerkenswert ist zudem die Wahl des „Requiem“. Das Gedicht gehört weder zur Schatzinsel noch zu Jekyll and Hyde; seine Verse stehen auf Stevensons Grab am Mount Vaea. Die Spiegelschrift verweist nach Montblancs eigener Erklärung auf das Doppelgängermotiv, die Worte selbst führen dagegen in die Biographie und an das Ende des Lebens. Aus einem Designdetail wird so eine ungewöhnliche Verbindung von Werk, Tod und Nachruhm.

Auch die Jahreszahlen der verschiedenen Ausführungen sind biographisch gesetzt. Die reguläre Writers Edition nennt 1866, das Jahr von *The Pentland Rising*. Die auf 1.883 Exemplare begrenzte Fassung trägt 1871, das Montblanc mit Stevensons Entscheidung verbindet, die Ingenieurtradition seiner Familie nicht fortzusetzen. Die Edition 94 verweist auf 1888 und den Aufbruch in den Pazifik, die Edition 8 auf 1889 und den neuen Lebensmittelpunkt Samoa. Solche Chiffren können leicht zu Sammlerwissen werden. Hier ergeben sie immerhin eine nachvollziehbare Linie: Bevor Stevenson imaginäre Welten erfand, musste er sich aus einer sehr realen beruflichen Erwartung lösen.

Die Gravur 1871 ist deshalb mehr als Dekoration. Die Stevenson-Familie hatte Küsten vermessen und Leuchttürme gebaut; Robert Louis sollte in diese Tradition eintreten. Rückblickend erscheint seine Entscheidung für die Literatur selbstverständlich, weil wir ihren Ausgang kennen. Für den jungen Mann war sie mit familiärem Konflikt und wirtschaftlicher Unsicherheit verbunden. Das winzige Datum auf einem Luxusfüller verweist damit auf einen Moment, in dem die spätere Marke „Robert Louis Stevenson“ noch gar nicht existierte.

Von der erfundenen Insel zur wirklichen

Am stärksten verschiebt sich das Stevenson-Bild auf der Feder. Dort steht nicht *Treasure Island*, nicht Jekyll und auch nicht nur die Signatur des Autors, sondern „Tusitala“ – der samoanische Name, unter dem Stevenson in seinen letzten Jahren bekannt wurde und der gewöhnlich mit „Geschichtenerzähler“ wiedergegeben wird. Die reguläre Edition verbindet ihn mit Wellenmotiven; kostbarere Varianten greifen Palmen und weitere Südseemotive auf. Montblanc bezeichnet Samoa sogar als Stevensons „persönliche Schatzinsel“. Als Markenformel ist das eingängig; historisch ist es zu glatt.

Samoa war keine private Fortsetzung des Piratenromans. Stevenson traf dort auf Gesellschaften mit eigener Geschichte, auf koloniale Rivalitäten und politische Konflikte, in die er sich zunehmend einmischte. Seine späten Texte werden entsprechend unbequemer. *The Beach of Falesá* und *The Ebb-Tide* zeigen Europäer als Händler, Glücksritzer, Betrüger und Gescheiterte; in *A Footnote to History* griff Stevenson direkt in die politische Auseinandersetzung um Samoa ein. Seine Perspektive blieb die eines vik-

torianischen Europäers und sollte nicht nachträglich in ein modernes antikoloniales Programm verwandelt werden. Aber der Abstand zwischen der Südsee als europäischer Fantasie und der Südsee als politischer Wirklichkeit war ihm sehr wohl bewusst.

„Tusitala“ ist deshalb mehr als ein exotisches Schlusszeichen. Der Name verschiebt das Zentrum der Hommage von einzelnen Figuren auf Stevensons Tätigkeit. Abenteuerautor, Reiseerzähler, Essayist, Kinderlyriker, historischer Romancier, politischer Beobachter und Verfasser psychologisch dunkler Erzählungen lassen sich nicht in einer einzigen Figur bündeln. „Geschichtenerzähler“ ist weiter und zugleich präziser.

Man kann die Edition deshalb wie einen Rückweg durch Stevensons Nachruhm lesen. Zuerst erscheinen die vertrauten Zeichen – Piraten, Schatz, Schiff. Dann folgt mit der Spiegelschrift die Welt von Jekyll und Hyde; die Jahreszahlen führen in die Biographie, „Tusitala“ schließlich nach Samoa. Dass diese Bewegung ausgerechnet auf einem kostspieligen Sammlerobjekt stattfindet, besitzt eine gewisse Ironie. Stevenson kannte finanzielle Unsicherheit lange genug; erst die großen Erfolge der 1880er-Jahre stabilisierten seine Stellung als professioneller Autor. Heute haben Name und Bildwelt einen materiellen Markenwert, den zu Beginn seiner Laufbahn niemand hätte garantieren können.

Darin liegt der eigentliche Reiz des Gegenstands. Erinnerung bewahrt kein Gesamtwerk gleichmäßig. Sie kürzt, verschiebt und verdichtet. Von Stevenson blieben besonders starke Figuren und Zeichen: das X auf der Schatzkarte, der Pirat mit Holzbein, der Mann mit zwei Namen. Montblanc nutzt diese Verkürzung, versucht sie aber zugleich in Richtung „Tusitala“ zu öffnen. Der Füllfederhalter kann Stevensons Leben selbstverständlich nicht zusammenfassen; er zeigt etwas anderes – welche wenigen Zeichen nach mehr als 130 Jahren genügen, um ein ganzes literarisches Universum aufzurufen, und wie sehr die Nachwelt aus einem Schriftsteller ihr eigenes Bild formt.

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be; waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

140 JAHRE BILDERGESCHICHTE

VON DER ILLUSTRATION ZUR IKONE

Kaum ein Roman wurde so oft neu illustriert wie *Treasure Island*. Jeder Umschlag erzählt, wie seine Zeit den Piraten sah.

N. C. Wyeth

Illustration zu *Treasure Island*, 1911

Kl-georientierte Neointerpretation nach historischer Vorlage



1883

Cassell & Co.
Die erste Ausgabe
in London.
Noch fast ohne
piratistische Bildwelt.

1884

Roberts Brothers
Boston.
Die erste illustrierte
Ausgabe in Amerika.
Schiff, Kompass,
Karte.

1899

Cassell Illustrated
Edition.
Abenteuer und
Handlung rücken
nach außen.

1911

N. C. Wyeth
Stevensons Figuren
werden unvergesslich.
Die Welt der Schatz-
insel bekommt
Gesichter.

1927

Edmund Dulac
Der Piratenroman
wird zum
Kunsthbuch.
Traum, Farbe,
Fremde.

1940er
1950er

Massenmarkt &
Jugendbücher.
Long John Silver
übernimmt die
Umschläge.

Penguin

1937–heute
Symbole statt
Szenen.
Papageien, Schiffe
und Totenköpfe
werden Design.

2010

Stanley Donwood
White's Books.
Zurück zur
Landschaft:
Meer, Wolken,
Gefahr.

DIE VERWANDLUNG DES BUCHES

Mehr als ein Jahrhundert Buchgestaltung



Victorianischer
Leinenband

Der Text im Mittelpunkt,
der Einband zurückhaltend.



Illustrierte
Luxusausgabe

Für Sammler und Liebhaber,
aufwendig und dauerhaft.



Schutzumschlag
& Massenmarkt

Das Abenteuer verkauft
sich auf den ersten Blick.



Taschenbuch
Demokratisierung
der Literatur, klare
Seriengestaltung.



Künstleredition

Heute: Gestaltung als
Interpretation des
Klassikers.

VON SILVER ZU JACK SPARROW

EINE KULTURELLE VERWANDTSCHAFT

Long John Silver ist kompliziert, charmant und gefährlich.
Er lügt, rechnet, hilft und verrät – oft im selben Atemzug.
Genau diese Ambivalenz lebt in Jack Sparrow weiter.



1883–1911

Der Pirat als Figur
auf dem Papier.



1950

Robert Newton gibt
Silver eine Stimme,
und eine Sprache.



20. Jahrhundert

Film, Fernsehen,
Comics und
Werbung tragen das
Piratenbild in die Welt.



2003

Jack Sparrow spielt
mit allen Zeichen,
übertrifft sie – und
macht sie neu.



„Arrrr!“ – ein Echo des 20. Jahrhunderts.

Historische Piraten sprachen viele Dialekte.
Robert Newtons West-Country-Akzent machte
Long John Silver weltweit unvergesslich –
und prägte, wie wir bis heute Piraten sprechen hören.



WAS BLEIBT?

DIE ZEICHEN DER SCHATZINSEL

DIE KARTE



DAS SCHIFF



DER PIRAT



DER PAPAGEI



DER SCHATZ



DIE INSEL



DAS ABENTEUER



DAS KREUZ



Diese Bilder reichen aus.
Sie rufen die ganze Geschichte hervor.

STEVENSON ERFAND NICHT DAS AUSSEHEN DES PIRATEN.

Er schuf eine Geschichte, stark genug,
damit Generationen von Künstlern
dieses Aussehen an ihr erfinden konnten.



HOWARD PYLE
GAB DEM PIRATEN SEINE KLEIDUNG.



N. C. WYETH
GAB IHM SEINE BILDER.



ROBERT NEWTON
GAB IHM SEINE STIMME.



HOLLYWOOD & POPKULTUR
MACHTEN IHN UNSTERBLICH.

EINE GESCHICHTE IN FOLGEN

Vom Zeitschriftenabenteuer zum Weltklassiker

1. Okt. 1881

Beginn der Fortsetzungen in
Young Folks unter dem Namen
„Captain George North“.

→ 28. Jan. 1882

Letzte Folge.
Insgesamt 17 Teile –
und nur eine Illustration.

→ 14. Nov. 1883

Erscheint als Buch
bei Cassell & Co.,
London.

→ 1884–1885

In Amerika und Frankreich
erscheinen die ersten
Illustrated Editions.

→ 20. Jahrhundert

Treasure Island wird ein Welt-
erfolg – auf der Bühne, im Film,
im Radio, im Fernsehen.

→ 21. Jahrhundert

Immer neue Ausgaben,
neue Leserschaften –
neue Bilder.



Montblanc Stevenson auf einen Blick

Editionen, Motive, Zahlen und Details

Die Montblanc Writers Edition Homage to Robert Louis Stevenson ist keine einzelne Ausführung, sondern eine kleine Hierarchie von Editionen, in denen dieselben Grundmotive unterschiedlich stark verdichtet werden. Für den Sammler ist das zunächst eine Frage von Materialien, Limitierung und Preis. Für dieses Buch ist interessanter, wie Montblanc biographische Jahreszahlen und literarische Zeichen verteilt. Die Edition funktioniert wie ein kompaktes Stevenson-Archiv: Schatzinsel, Jekyll und Hyde, Seefahrt, Lebensdaten, Samoa und Tusitala werden auf wenige Zentimeter Schreibgerät übersetzt.

Die reguläre Writers Edition bildet den Ausgangspunkt. Ihre Silhouette erinnert an ein historisches ausziehbares Fernrohr. Kappe und Korpus greifen die Welt der Hispaniola auf: vertikale Linien erinnern an Planken und eine Seemannskiste, hinter dem Clip laufen Linien in eine Kompassrose, der Clip selbst ist einem Belegnagel nachempfunden, an dem auf einem Schiff Tauwerk befestigt wird. Am Kappenkopf erscheint das Piratensymbol mit Totenkopf und gekreuzten Knochen. Auf dem Kappenring stehen Stevensons Signatur und die Jahreszahl 1866 – das Jahr seiner frühen Schrift *The Pentland Rising*. Seine Lebensdaten 1850–1894 sind ebenfalls eingraviert. Die Feder trägt Wellen und den Namen Tusitala.

Damit beginnt Montblanc bei einem auffälligen Gegensatz. Der Körper des Schreibgeräts ist nahezu vollständig von *Treasure Island* bestimmt, doch die Feder führt nach Samoa. Der Gegenstand, mit dem geschrieben wird, trägt nicht „Long John Silver“, sondern den Namen, unter dem Stevenson in seinen letzten Lebensjahren bekannt wurde. Schon die Standardausführung versucht also, populären Mythos und Biographie in denselben Gegenstand zu zwingen.

Die Limited Edition 1883 macht aus dem Erscheinungsjahr von *Treasure Island* ihre Limitierungszahl. Auch sie übernimmt die Fernrohrform und die maritime Konstruktion. Besonders spektakulär ist ein mechanisches Detail: Eine Flagge kann so gedreht werden, dass aus einer britischen Flagge die Piratenflagge wird – die Meuterei wird buchstäblich zu einem beweglichen Gestaltungselement. Vertikale Linien erinnern wiederum an die Planken der Hispaniola, der Clip an den Belegnagel, dahinter liegt die Kompassrose. Auf dem Kappenring erscheint neben Stevensons Signatur die Jahreszahl 1871. Montblanc verbindet sie mit dem biographischen Bruch, in dem Stevenson seinem Vater klarmachte, dass er die Ingenieurtradition der Familie nicht fortsetzen wollte. Auf der Feder stehen Wellen, Seevögel und Tusitala.

Diese Wahl ist klüger, als die reine Zahlensymbolik zunächst vermuten lässt. Die Edition heißt 1883, trägt aber zusätzlich 1871. Der eine Wert bezeichnet den öffentlichen Erfolg, der andere die private Voraussetzung dafür. Bevor *Treasure Island* erscheinen konnte, musste Stevenson sich gegen eine Zukunft entscheiden, die bereits für ihn vorgesehen war. Das Luxusobjekt erinnert damit ausgerechnet an jene Phase, in der eine literarische Karriere wirtschaftlich alles andere als

sicher war.

Die Limited Edition 94 verschiebt das Zentrum weiter in die Biographie. Die Zahl verweist auf Stevensons Todesjahr 1894, reduziert auf 94 Exemplare. Montblanc verarbeitet hier auf Kappe und Korpus eine wesentlich aufwendigere Ikonographie. Long John Silver und sein Papagei Captain Flint erscheinen als handgravierte Figuren; eine stilisierte Kompassrose liegt in einem Gitter aus massivem Gold, und Stevensons Schatzkarte wird in den Silberkorpus graviert. Um den Kappenkopf steht der erste Vers seines „Requiem“ in Spiegelschrift. Montblanc erklärt diese Spiegelung als Hinweis auf die Dualität von Jekyll und Hyde. Auf dem Kappenring steht 1888 – das Jahr, in dem Stevenson von San Francisco in den Pazifik aufbrach. Die Feder trägt Palmenblätter und Tusitala.

Gerade die Spiegelschrift zeigt die Möglichkeiten und Grenzen des Designs. Jekyll and Hyde lässt sich schwerer in Gegenstände übersetzen als Treasure Island. Ein Piratenroman liefert Karte, Schiff, Flagge, Vogel, Fernrohr und Kompass. Die psychologische Erzählung liefert vor allem eine Idee. Montblanc löst das Problem durch ein typographisches Verfahren: Der Text wird gespiegelt. Das ist Interpretation, keine Eigenschaft des Originals. Aber es macht sichtbar, dass die Edition nicht nur die berühmte Insel, sondern auch Stevensons zweite große kulturelle Metapher aufnehmen will.

Die Limited Edition 8 führt diese biographische Linie bis Samoa. Der Kappenring aus massivem, rhodiniertem 750er Gold trägt Stevensons Signatur und die Jahreszahl 1889, in der er mit seiner Familie Samoa erreichte und einen neuen Lebensmittelpunkt fand. Auch hier stehen auf der Feder Palmenblätter und Tusitala; die Fernrohrform und die Spiegelzeile aus dem „Requiem“ bleiben Teil des Systems. Die kleinste Limitierungszahl bezeichnet damit den spätesten Lebensabschnitt. Je exklusiver die Edition wird, desto weiter entfernt sich die Symbolik vom bloßen Piratenroman und desto stärker rückt der Mensch Stevenson in den Vordergrund.

Für den Überblick lässt sich die Kollektion deshalb wie eine kleine Zeitachse lesen. 1866: der Jugendliche veröffentlicht The Pentland Rising. 1871: der Sohn löst sich von der Ingenieurlaufbahn. 1883: Treasure Island erscheint als Buch. 1888: der Aufbruch in den Pazifik. 1889: Samoa. 1894: Tod in Vailima. Montblanc verteilt diese Daten nicht chronologisch auf ein Blatt, sondern auf Materialien, Ringe, Gravuren und Limitierungszahlen.

Die wiederkehrenden Motive bilden die zweite Achse. Das Fernrohr steht für Seefahrt und Abenteuer, die Planken für die Hispaniola, die Kompassrose für Navigation, das X und die Karte für Treasure Island, Totenkopf und Flagge für den Piratenmythos, die Spiegelschrift für Jekyll and Hyde, Wellen und Palmen für den Pazifik, Tusitala für den Geschichtenerzähler. Wer die Edition nur als Luxusfüllfederhalter betrachtet, sieht vor allem Material. Wer die Zeichen liest, erhält eine extrem verkürzte Biographie.

Genau darin liegt ihre Verbindung zu diesem Buch. Die Writers Edition war der Ausgangspunkt unserer Frage: Was wissen wir eigentlich noch über Stevenson, wenn wir all diese Zeichen erkennen? Montblanc kann mit wenigen Motiven sofort eine Welt aufrufen, weil Stevensons Geschichten so erfolgreich geworden sind. Gerade dadurch zeigt die Edition zugleich, wie stark ein Autor im kulturellen Gedächtnis auf einige Ikonen zusammenschrumpfen kann.

Die Übersicht der Varianten ist deshalb mehr als Kundeninformation. Sie ist ein kleines Experi-

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

ment über kulturelles Gedächtnis. 1883, 94 und 8 bezeichnen Stückzahlen. Zugleich werden sie zu biographischen Koordinaten. Ein X ist ein Gestaltungselement und eine Literaturgeschichte. Tusitala ist eine Federgravur und der Titel, zu dem dieses Buch zurückkehrt.

Am Ende passt ausgerechnet ein Schreibgerät zu Stevenson besser, als es zunächst schien: Hier wird sichtbar, was aus Literatur geschieht, wenn sie lange genug erinnert wird: Aus Sätzen werden Zeichen, aus Figuren werden Symbole, aus einem Leben wird eine kleine Grammatik von Dingen.

1883

Erstausgabe
Cassell & Co.
London

1884

Erste US-Ausgabe
Roberts Brothers
Boston

1888

1889
Scribner's Magazine
William Bracey Hole
Illustrationen

APIA

5 SP.

93

SAMOA

VAILIMA
SAMOA

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879

N

W

E

July 10, 1880
Held a want of
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be: waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

EPILOG

Was von Stevenson bleibt

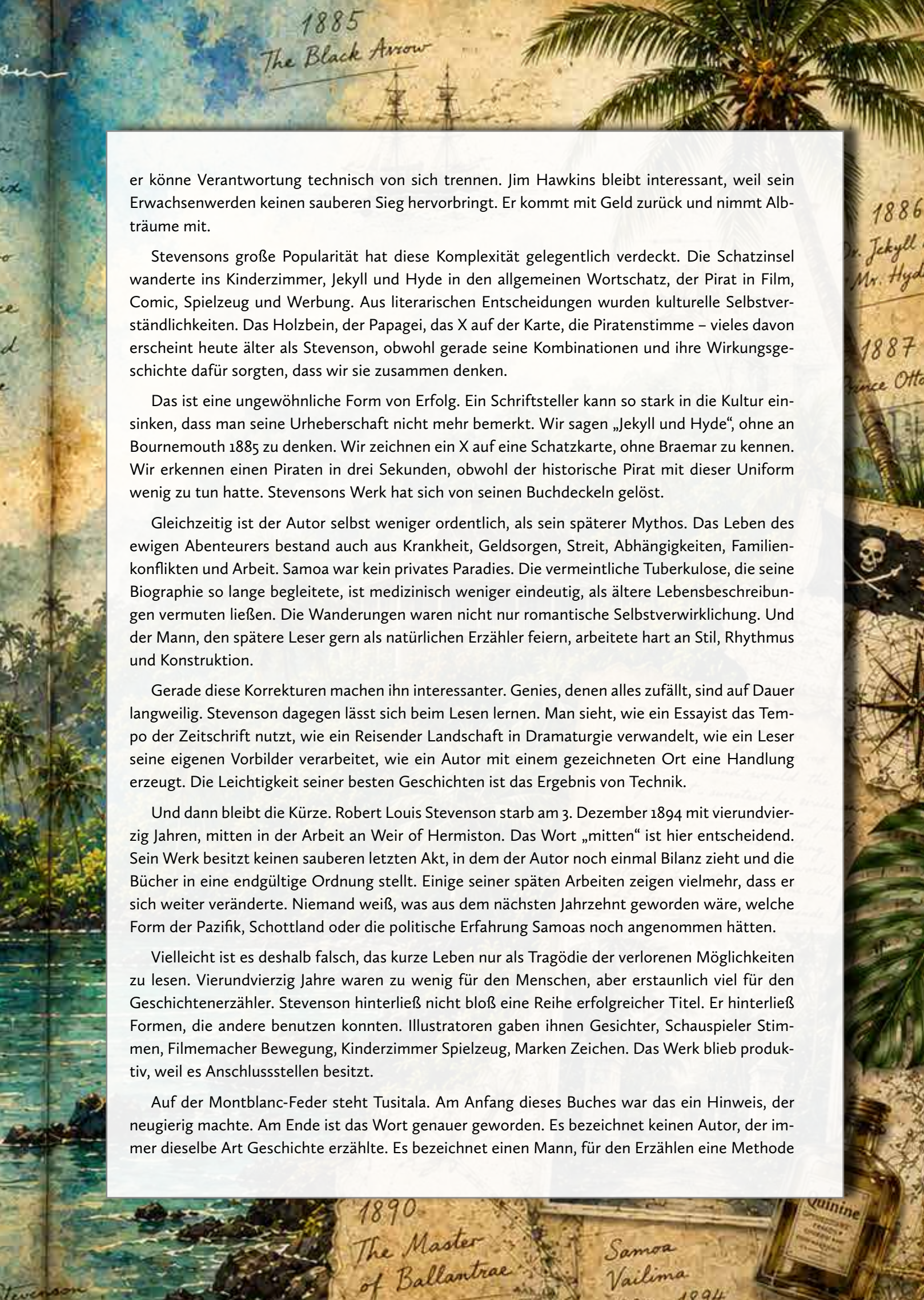
Vierundvierzig Jahre Leben – und Geschichten, die ihren Autor bis heute überdauern

Am Anfang dieses Buches lag ein Füllfederhalter auf dem Tisch und eine einfache Verlegenheit daneben: Wir kannten Robert Louis Stevenson, aber wir wussten erstaunlich wenig über ihn. Die Schatzinsel war vertraut, Long John Silver beinahe ein Verwandter der Popkultur, Jekyll und Hyde längst Redensart. Der Mann, der all das geschrieben hatte, stand hinter seinen eigenen Erfindungen wie jemand, den man auf einem alten Gruppenfoto erst erkennt, nachdem ein anderer auf ihn gezeigt hat. Nach diesem Buch lässt sich die Frage nicht mehr mit zwei Titeln beantworten. Stevenson war der Sohn einer Familie von Leuchtturmbauern, der den vorgesehenen Beruf verweigerte; ein kranker Mann, dessen Leben von Ärzten, Klima und Reisen mitbestimmt wurde; ein Essayist, der in Zeitschriften lernte, wie man Gedanken und Leser in Bewegung hält; ein Reiseschriftsteller, der Frankreich, Amerika und später den Pazifik nicht bloß als Kulissen behandelte; ein Romancier, der Abenteuer als moralische Versuchsanordnung verstand; ein politischer Beobachter, der sich auf Samoa in Konflikte einmischte, die ein europäischer Schriftsteller ebenso leicht hätte ignorieren können.

Vor allem aber war er ein Autor von erstaunlicher Spannweite. *Treasure Island* und *Jekyll and Hyde* liegen nur wenige Jahre auseinander und könnten äußerlich kaum verschiedener sein. *Kidnapped* kehrt nach Schottland zurück, *The Master of Ballantrae* verdunkelt das Abenteuer zur Familienpathologie, *A Child's Garden of Verses* erinnert sich an die Größenverhältnisse der Kindheit, die Südseegeschichten demontieren einen Teil jener exotischen Fantasie, von der Abenteuerliteratur lange gelebt hatte. Stevenson wechselte die Formen, ohne seine eigentliche Frage zu verlieren: Was geschieht mit Menschen, wenn die vertraute Ordnung nicht mehr trägt?

Jim Hawkins verlässt das Gasthaus seiner Eltern. David Balfour verlässt sein Zuhause. Jekyll verliert die Gewissheit, über die eigene Person verfügen zu können. Die Brüder von *Ballantrae* werden durch Loyalität und Hass aneinander gebunden. Europäische Händler im Pazifik entdecken, dass der ferne Ort nicht leer auf ihre Geschichten gewartet hat. Immer wieder bringt Stevenson seine Figuren aus einer sicheren Erzählung über sich selbst heraus. Erst dann interessiert ihn, was sie tun.

Vielleicht erklärt das auch die eigentümliche Haltbarkeit seiner Figuren. Sie sind keine Allegorien, die sich nach einer eindeutigen Bedeutung erschöpfen. Long John Silver bleibt lebendig, weil Charme, Intelligenz, Gewalt und Zuneigung in ihm nebeneinander bestehen dürfen. Jekyll bleibt modern, weil sein Fehler nicht darin besteht, ein Monster im Haus zu haben, sondern zu glauben,



er könne Verantwortung technisch von sich trennen. Jim Hawkins bleibt interessant, weil sein Erwachsenwerden keinen sauberen Sieg hervorbringt. Er kommt mit Geld zurück und nimmt Albträume mit.

Stevensons große Popularität hat diese Komplexität gelegentlich verdeckt. Die Schatzinsel wanderte ins Kinderzimmer, Jekyll und Hyde in den allgemeinen Wortschatz, der Pirat in Film, Comic, Spielzeug und Werbung. Aus literarischen Entscheidungen wurden kulturelle Selbstverständlichkeiten. Das Holzbein, der Papagei, das X auf der Karte, die Piratenstimme – vieles davon erscheint heute älter als Stevenson, obwohl gerade seine Kombinationen und ihre Wirkungsgeschichte dafür sorgten, dass wir sie zusammen denken.

Das ist eine ungewöhnliche Form von Erfolg. Ein Schriftsteller kann so stark in die Kultur einsinken, dass man seine Urhebererschaft nicht mehr bemerkt. Wir sagen „Jekyll und Hyde“, ohne an Bournemouth 1885 zu denken. Wir zeichnen ein X auf eine Schatzkarte, ohne Braemar zu kennen. Wir erkennen einen Piraten in drei Sekunden, obwohl der historische Pirat mit dieser Uniform wenig zu tun hatte. Stevensons Werk hat sich von seinen Buchdeckeln gelöst.

Gleichzeitig ist der Autor selbst weniger ordentlich, als sein späterer Mythos. Das Leben des ewigen Abenteurers bestand auch aus Krankheit, Geldsorgen, Streit, Abhängigkeiten, Familienkonflikten und Arbeit. Samoa war kein privates Paradies. Die vermeintliche Tuberkulose, die seine Biographie so lange begleitete, ist medizinisch weniger eindeutig, als ältere Lebensbeschreibungen vermuten ließen. Die Wanderungen waren nicht nur romantische Selbstverwirklichung. Und der Mann, den spätere Leser gern als natürlichen Erzähler feiern, arbeitete hart an Stil, Rhythmus und Konstruktion.

Gerade diese Korrekturen machen ihn interessanter. Genies, denen alles zufällt, sind auf Dauer langweilig. Stevenson dagegen lässt sich beim Lesen lernen. Man sieht, wie ein Essayist das Tempo der Zeitschrift nutzt, wie ein Reisender Landschaft in Dramaturgie verwandelt, wie ein Leser seine eigenen Vorbilder verarbeitet, wie ein Autor mit einem gezeichneten Ort eine Handlung erzeugt. Die Leichtigkeit seiner besten Geschichten ist das Ergebnis von Technik.

Und dann bleibt die Kürze. Robert Louis Stevenson starb am 3. Dezember 1894 mit vierundvierzig Jahren, mitten in der Arbeit an *Weir of Hermiston*. Das Wort „mitten“ ist hier entscheidend. Sein Werk besitzt keinen sauberen letzten Akt, in dem der Autor noch einmal Bilanz zieht und die Bücher in eine endgültige Ordnung stellt. Einige seiner späten Arbeiten zeigen vielmehr, dass er sich weiter veränderte. Niemand weiß, was aus dem nächsten Jahrzehnt geworden wäre, welche Form der Pazifik, Schottland oder die politische Erfahrung Samoas noch angenommen hätten.

Vielleicht ist es deshalb falsch, das kurze Leben nur als Tragödie der verlorenen Möglichkeiten zu lesen. Vierundvierzig Jahre waren zu wenig für den Menschen, aber erstaunlich viel für den Geschichtenerzähler. Stevenson hinterließ nicht bloß eine Reihe erfolgreicher Titel. Er hinterließ Formen, die andere benutzen konnten. Illustratoren gaben ihnen Gesichter, Schauspieler Stimmen, Filmemacher Bewegung, Kinderzimmer Spielzeug, Marken Zeichen. Das Werk blieb produktiv, weil es Anschlussstellen besitzt.

Auf der Montblanc-Feder steht Tusitala. Am Anfang dieses Buches war das ein Hinweis, der neugierig machte. Am Ende ist das Wort genauer geworden. Es bezeichnet keinen Autor, der immer dieselbe Art Geschichte erzählte. Es bezeichnet einen Mann, für den Erzählen eine Methode

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

war, die Welt zu prüfen: einen Raum zeichnen, einen Menschen hineinsetzen, ihm Sicherheit nehmen und sehen, was geschieht.

Robert Louis Stevenson ist seit mehr als hundertdreißig Jahren tot. Die Geschichten tun noch immer genau das.

1881/82

Young Folks
Serialisation in
Young Folks
Magazine

1883

Erstausgabe
Cassell & Co.
London

1884

Erste US-Ausgabe
Roberts Brothers
Boston

1888-1889

Scribner's Magazine
William Bracey Hole
Illustrationen



VAILIMA
SAMOA

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



July 10, 1880
Held a want of
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be: waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

ESSAY I

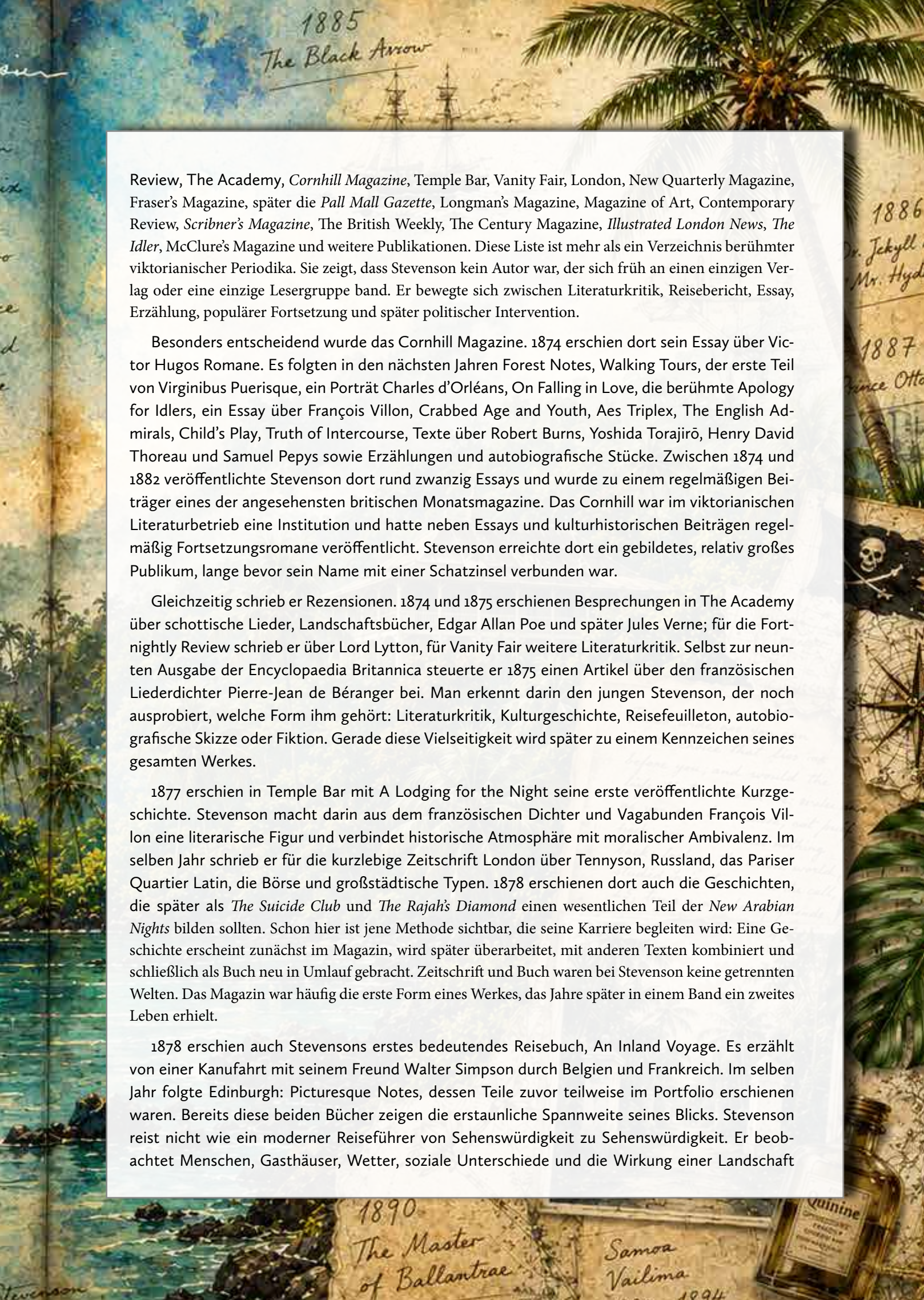
Ein Leben in Büchern und Zeitschriften

Robert Louis Stevensons gesamtes Werk – und wie aus einem jungen Essayisten einer der berühmtesten Erzähler des 19. Jahrhunderts wurde

Wer Robert Louis Stevenson nur über *Die Schatzinsel* kennt, könnte leicht glauben, sein Werk beginne 1883 mit einer geheimnisvollen Karte und einem einbeinigen Piraten. Tatsächlich veröffentlichte Stevenson seit den frühen 1870er-Jahren regelmäßig und hatte 1883 bereits eine beachtliche Laufbahn als Essayist, Kritiker und Reiseschriftsteller hinter sich. Er hatte über Literatur und Malerei geschrieben, Bücher rezensiert, Reiseberichte verfasst, philosophische Essays veröffentlicht, Geschichten für Zeitschriften geliefert, über seine Heimatstadt Edinburgh geschrieben und seine ersten Erfahrungen mit jener besonderen Form des Publizierens gemacht, die das literarische 19. Jahrhundert mindestens ebenso stark prägte wie das Buch: das Magazin. Die Zeitschrift war für Stevenson kein Nebenschauplatz seiner Karriere. Sie war über viele Jahre seine eigentliche Werkstatt. Dort lernte er, einen Leser innerhalb weniger Sätze festzuhalten, einen Gedanken auf engem Raum zu entwickeln, eine Figur mit wenigen Strichen sichtbar zu machen und eine Geschichte so zu bauen, dass man auf die nächste Folge warten wollte. Wer verstehen möchte, weshalb *Treasure Island*, *Kidnapped* oder selbst *Dr Jekyll and Mr Hyde* eine solche Geschwindigkeit besitzen, muss deshalb nicht nur in Stevensons Bücher schauen. Man muss auch die Magazine aufschlagen, in denen dieser Schriftsteller einen wesentlichen Teil seines Handwerks entwickelte.

Seine erste gedruckte Schrift war allerdings noch keine journalistische Arbeit. 1866, Stevenson war fünfzehn Jahre alt, ließ sein Vater auf eigene Kosten eine kleine historische Broschüre drucken: *The Pentland Rising: A Page of History*, 1666. Der Gegenstand war der schottische Covenanter-Aufstand von 1666, und schon hier begegnet einem etwas, das später immer wiederkehren wird: Schottische Geschichte war für Stevenson kein abstraktes Schulwissen, sondern ein Speicher voller Konflikte, Landschaften, Glaubensfragen und politischer Erinnerungen. Viel bedeutender für seine eigentliche Laufbahn war jedoch das Jahr 1871. Im *Edinburgh University Magazine* erschienen Texte wie *An Old Scotch Gardener*, *Edinburgh Students in 1824*, *The Modern Student Considered Generally*, *The Philosophy of Umbrellas*, *Debating Societies* und *The Philosophy of Nomenclature*. Noch war der junge Stevenson Student, noch erwartete seine Familie von ihm einen respektablen Beruf, doch literarisch begann er bereits etwas anderes zu werden. Viele dieser frühen Texte wirken wie Fingerübungen, aber sie zeigen eine entscheidende Eigenschaft: Stevenson beobachtete gern das scheinbar Nebensächliche. Ein Regenschirm, eine studentische Gewohnheit, ein alter Gärtner konnten ihm genügen, um über Charakter, Gesellschaft oder Erinnerung nachzudenken.

1873 erschien im Portfolio der *Essay Roads*. Für Stevensons Karriere ist dieser unscheinbare Text bedeutend, weil er als seine erste bezahlte Veröffentlichung gilt. Von nun an wurde das Schreiben allmählich vom privaten Ehrgeiz zum Beruf. In den nächsten Jahren schrieb er für eine erstaunliche Zahl von Zeitschriften und Zeitungen: *The Portfolio*, *Macmillan's Magazine*, *The Fortnightly*



Review, *The Academy*, *Cornhill Magazine*, Temple Bar, Vanity Fair, London, New Quarterly Magazine, Fraser's Magazine, später die *Pall Mall Gazette*, Longman's Magazine, Magazine of Art, Contemporary Review, *Scribner's Magazine*, The British Weekly, The Century Magazine, *Illustrated London News*, *The Idler*, McClure's Magazine und weitere Publikationen. Diese Liste ist mehr als ein Verzeichnis berühmter viktorianischer Periodika. Sie zeigt, dass Stevenson kein Autor war, der sich früh an einen einzigen Verlag oder eine einzige Lesergruppe band. Er bewegte sich zwischen Literaturkritik, Reisebericht, Essay, Erzählung, populärer Fortsetzung und später politischer Intervention.

Besonders entscheidend wurde das *Cornhill Magazine*. 1874 erschien dort sein Essay über Victor Hugos Romane. Es folgten in den nächsten Jahren Forest Notes, Walking Tours, der erste Teil von *Virginibus Puerisque*, ein Porträt Charles d'Orléans, On Falling in Love, die berühmte Apology for Idlers, ein Essay über François Villon, Crabbed Age and Youth, Aes Triplex, The English Admirals, Child's Play, Truth of Intercourse, Texte über Robert Burns, Yoshida Torajirō, Henry David Thoreau und Samuel Pepys sowie Erzählungen und autobiografische Stücke. Zwischen 1874 und 1882 veröffentlichte Stevenson dort rund zwanzig Essays und wurde zu einem regelmäßigen Beiträger eines der angesehensten britischen Monatsmagazine. Das *Cornhill* war im viktorianischen Literaturbetrieb eine Institution und hatte neben Essays und kulturhistorischen Beiträgen regelmäßig Fortsetzungsromane veröffentlicht. Stevenson erreichte dort ein gebildetes, relativ großes Publikum, lange bevor sein Name mit einer Schatzinsel verbunden war.

Gleichzeitig schrieb er Rezensionen. 1874 und 1875 erschienen Besprechungen in *The Academy* über schottische Lieder, Landschaftsbücher, Edgar Allan Poe und später Jules Verne; für die *Fortnightly Review* schrieb er über Lord Lytton, für Vanity Fair weitere Literaturkritik. Selbst zur neunten Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* steuerte er 1875 einen Artikel über den französischen Liederdichter Pierre-Jean de Béranger bei. Man erkennt darin den jungen Stevenson, der noch ausprobiert, welche Form ihm gehört: Literaturkritik, Kulturgeschichte, Reisefeuilleton, autobiografische Skizze oder Fiktion. Gerade diese Vielseitigkeit wird später zu einem Kennzeichen seines gesamten Werkes.

1877 erschien in Temple Bar mit *A Lodging for the Night* seine erste veröffentlichte Kurzgeschichte. Stevenson macht darin aus dem französischen Dichter und Vagabunden François Villon eine literarische Figur und verbindet historische Atmosphäre mit moralischer Ambivalenz. Im selben Jahr schrieb er für die kurzlebige Zeitschrift *London* über Tennyson, Russland, das Pariser Quartier Latin, die Börse und großstädtische Typen. 1878 erschienen dort auch die Geschichten, die später als *The Suicide Club* und *The Rajah's Diamond* einen wesentlichen Teil der *New Arabian Nights* bilden sollten. Schon hier ist jene Methode sichtbar, die seine Karriere begleiten wird: Eine Geschichte erscheint zunächst im Magazin, wird später überarbeitet, mit anderen Texten kombiniert und schließlich als Buch neu in Umlauf gebracht. Zeitschrift und Buch waren bei Stevenson keine getrennten Welten. Das Magazin war häufig die erste Form eines Werkes, das Jahre später in einem Band ein zweites Leben erhielt.

1878 erschien auch Stevensons erstes bedeutendes Reisebuch, *An Inland Voyage*. Es erzählt von einer Kanufahrt mit seinem Freund Walter Simpson durch Belgien und Frankreich. Im selben Jahr folgte *Edinburgh: Picturesque Notes*, dessen Teile zuvor teilweise im Portfolio erschienen waren. Bereits diese beiden Bücher zeigen die erstaunliche Spannweite seines Blicks. Stevenson reist nicht wie ein moderner Reiseführer von Sehenswürdigkeit zu Sehenswürdigkeit. Er beobachtet Menschen, Gasthäuser, Wetter, soziale Unterschiede und die Wirkung einer Landschaft

auf denjenigen, der sich durch sie bewegt. Edinburgh wiederum beschreibt er nicht mit der sentimentalisierten Anhänglichkeit eines Lokalpatrioten, sondern als widersprüchliche Stadt aus Schönheit, Dunkelheit, Geschichte und schlechtem Wetter. Seine Heimat ist bei ihm ebenso wenig harmlos wie seine späteren Inseln.

1879 folgte *Travels with a Donkey in the Cévennes*, die Erzählung seiner Wanderung mit der Eselin Modestine durch Südfrankreich. Heute gilt das Buch als ein früher Klassiker moderner Reiseliteratur. Bemerkenswert ist, dass die Bewegung selbst zur Geschichte wird. Nicht das Reiseziel ist entscheidend, sondern das Gehen, die Müdigkeit, das Wetter, die störrische Modestine, die Begegnungen und die Erfahrung, vorübergehend aus der eigenen sozialen Existenz herauszufallen. Der spätere Autor von Jim Hawkins und David Balfour ist bereits zu erkennen. Stevensons Figuren müssen aufbrechen, weil sich erst unterwegs zeigt, wer sie sind.

Seine Reise nach Amerika 1879 und 1880 lieferte weiteres Material. Stevenson reiste als weitgehend mittelloser Passagier über den Atlantik und anschließend mit dem Zug nach Kalifornien zu Fanny Osbourne, die später seine Frau wurde. Daraus entstanden Texte, deren Publikationsgeschichte selbst eine kleine Stevenson-Geschichte ist. Teile des geplanten *The Amateur Emigrant* waren bereits 1880 druckfertig, wurden jedoch zurückgezogen. *Across the Plains*, der Bericht über die Eisenbahnreise quer durch die Vereinigten Staaten, erschien 1883 zunächst im Longman's Magazine und wurde 1892 in einem Sammelband verwendet. *The Amateur Emigrant* erschien erst 1895 postum. Auch *The Old Pacific Capital*, 1880 in Fraser's Magazine veröffentlicht, und später *The Silverado Squatters* entstanden aus diesen amerikanischen Erfahrungen. Letzteres wurde Ende 1883 zunächst im amerikanischen Century Illustrated Monthly Magazine publiziert und erschien 1884 als Buch. Stevenson war inzwischen ein transatlantischer Autor geworden: Seine Texte erschienen nicht mehr nur in London und Edinburgh, sondern zunehmend auch auf dem großen amerikanischen Zeitschriftenmarkt.

1881 erschien mit *Virginibus Puerisque* and Other Papers seine erste bedeutende Essaysammlung. Das Buch vereinte viele Texte, die zuvor über Jahre im *Cornhill Magazine* und anderen Periodika erschienen waren: über Liebe, Ehe, Alter und Jugend, Müßiggang, Krankheit, Reisen, Kindheit und das Leben überhaupt. Gerade *An Apology for Idlers* zeigt einen Stevenson, den die spätere Popularität des Abenteuerautors beinahe verdeckt hat: einen glänzenden Essayisten, der gesellschaftliche Selbstverständlichkeiten mit Eleganz und Ironie angreifen konnte. Im gleichen Jahr schrieb er für die *Pall Mall Gazette* eine kleine Reihe über Davos, Berge, Genesung und Krankheit. Seine fragile Gesundheit war inzwischen nicht mehr bloß biografischer Hintergrund; sie floss in seine Wahrnehmung von Körper, Reise und Lebenszeit ein.

Und dann entstand jene Geschichte, die alles veränderte. Im Sommer 1881 begann Stevenson in Braemar mit *The Sea Cook*. Im Oktober 1881 begann Young Folks mit der Fortsetzungsveröffentlichung unter dem Pseudonym „Captain George North“. Bis Januar 1882 erschien dort *Treasure Island; or, the Mutiny of the Hispaniola*. Die Geschichte war also zunächst keine luxuriöse Buchausgabe und kein sofort als Klassiker erkanntes Werk, sondern Unterhaltung in einer Jugendzeitschrift. Im November 1883 veröffentlichte Cassell die überarbeitete Buchfassung. Zwischen diesen beiden Erscheinungsformen liegt ein Schlüssel zu Stevensons Kunst. Wer für ein Periodikum schreibt, weiß, dass ein Leser nach einer Episode nicht automatisch zur nächsten zurückkehrt. Ein Kapitel braucht Bewegung, Gefahr, Überraschung oder wenigstens eine Frage, deren Antwort vertagt wird. Stevenson hatte diese Lektion schon lange gelernt, bevor Hollywood den

Begriff „Cliffhanger“ populär machte.

1882 war überhaupt ein Schlüsseljahr. *Familiar Studies of Men and Books* sammelte seine literarischen Essays über Hugo, Burns, Whitman, Thoreau, Villon, Charles d'Orléans, Pepys und John Knox. Im selben Jahr erschien *New Arabian Nights*, dessen Geschichten zum Teil schon Jahre zuvor in London, Temple Bar und im Cornhill publiziert worden waren. Stevenson übertrug darin die Struktur orientalischer Rahmenerzählungen auf das moderne Europa, verwandelte Straßen und bürgerliche Häuser in Schauplätze von Verschwörung, Verkleidung und Abenteuer und experimentierte mit Formen, die später Kriminalgeschichte, Thriller und Spionageerzählung berühren. Daneben entstanden in Davos gemeinsam mit seinem Stiefsohn Lloyd Osbourne kleine, spielerische Druckprojekte wie *Moral Emblems*, *The Graver and the Pen* und *Moral Tales*. Sie waren keine großen kommerziellen Publikationen, zeigen aber eine Seite Stevensons, die man nicht übersehen sollte: Er liebte Bücher auch als Gegenstände, spielte mit Holzschnitten, Druck und privater Herstellung und betrachtete Literatur keineswegs nur als feierliches Hochkulturprodukt.

Nach dem Erfolg der Schatzinsel verschwand die Zeitschrift keineswegs aus seinem Leben. Im Gegenteil. 1883 veröffentlichte *Young Folks* unter „Captain George North“ bereits den nächsten Fortsetzungsroman, *The Black Arrow*. Als Buch sollte er erst 1888 erscheinen. *Longman's Magazine* brachte *The Treasure of Franchard* und *Across the Plains*, im *Magazine of Art* erschienen Essays wie *A Note on Realism*, später *A Penny Plain and Twopence Coloured* und sein Text über die Künstlerkolonie von Fontainebleau. Das ist wichtig, weil es die falsche Vorstellung korrigiert, der berühmte Romancier habe den Journalisten Stevenson verdrängt. Er blieb Essayist und Magazin-Schriftsteller.

1885 zeigte sich diese Vielseitigkeit besonders deutlich. *A Child's Garden of Verses* machte ihn zum Kinderlyriker. Einige der Gedichte waren zuvor in Zeitschriften erschienen; später sollte der Band zu den dauerhaft populärsten englischsprachigen Kinderlyrikbüchern gehören. Gemeinsam mit Fanny Stevenson veröffentlichte er *More New Arabian Nights: The Dynamiter*. Gleichzeitig erschien *Prince Otto*, zunächst von April bis Oktober als Fortsetzungsroman in *Longman's Magazine*, anschließend als Buch. Im *Contemporary Review* publizierte Stevenson seinen wichtigen Essay über technische Elemente des literarischen Stils. Und mit *Olalla* sowie *Markheim* erschienen zwei Erzählungen, die zeigen, wie intensiv er sich inzwischen mit Schuld, Persönlichkeit, Doppelung und dem Unheimlichen beschäftigte.

Diese Beschäftigung explodierte 1886 in *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Kaum ein anderes Werk Stevensons zeigt so deutlich, wie wenig das Etikett „Abenteurautor“ ausreicht. Die kurze Erzählung über den respektablen Henry Jekyll und Edward Hyde machte aus der gespaltenen Persönlichkeit eine kulturelle Chiffre, die längst weit über das Buch hinauslebt. Noch im selben Jahr erschien *Kidnapped*, zunächst wiederum als Fortsetzung in *Young Folks*, anschließend als Buch. Zwei Werke in einem Jahr: auf der einen Seite das düstere London und der innere Abgrund des Menschen, auf der anderen eine Entführungsgeschichte vor dem Hintergrund des schottischen Jakobitenkonflikts. Und doch kreisen beide Bücher um dieselbe Frage: Wie sicher ist eine Identität, wenn die vertraute Ordnung zusammenbricht?

1887 bündelte Stevenson erneut zahlreiche zuvor verstreute Arbeiten. *The Merry Men and Other Tales and Fables* versammelte Erzählungen wie *Will O' the Mill*, *Markheim*, *Thrawn Janet*, *Olalla* und *The Treasure of Franchard*, die zum Teil schon Jahre zuvor in Zeitschriften erschienen waren. *Memories and Portraits* vereinte autobiografische und essayistische Texte über Familie, Freunde, Gespräch, Kindheit, Kunst und Literatur. Mit *Underwoods* veröffentlichte er außerdem

eine Gedichtsammlung, deren einzelne Texte zuvor unter anderem im Magazine of Art, Century Magazine, Cornhill Magazine, Atlantic Monthly, Fraser's Magazine und anderen Periodika erschienen waren. Der vermeintliche Romancier arbeitete also gleichzeitig als Erzähler, Memoirenschreiber, Kritiker und Lyriker. In The British Weekly veröffentlichte er Books Which Have Influenced Me, im Contemporary Review politische und autobiografische Essays, in Scribner's Magazine Erinnerungen. Die Grenzen zwischen privatem Leben, Literaturkritik und öffentlicher Autorschaft wurden zunehmend durchlässig.

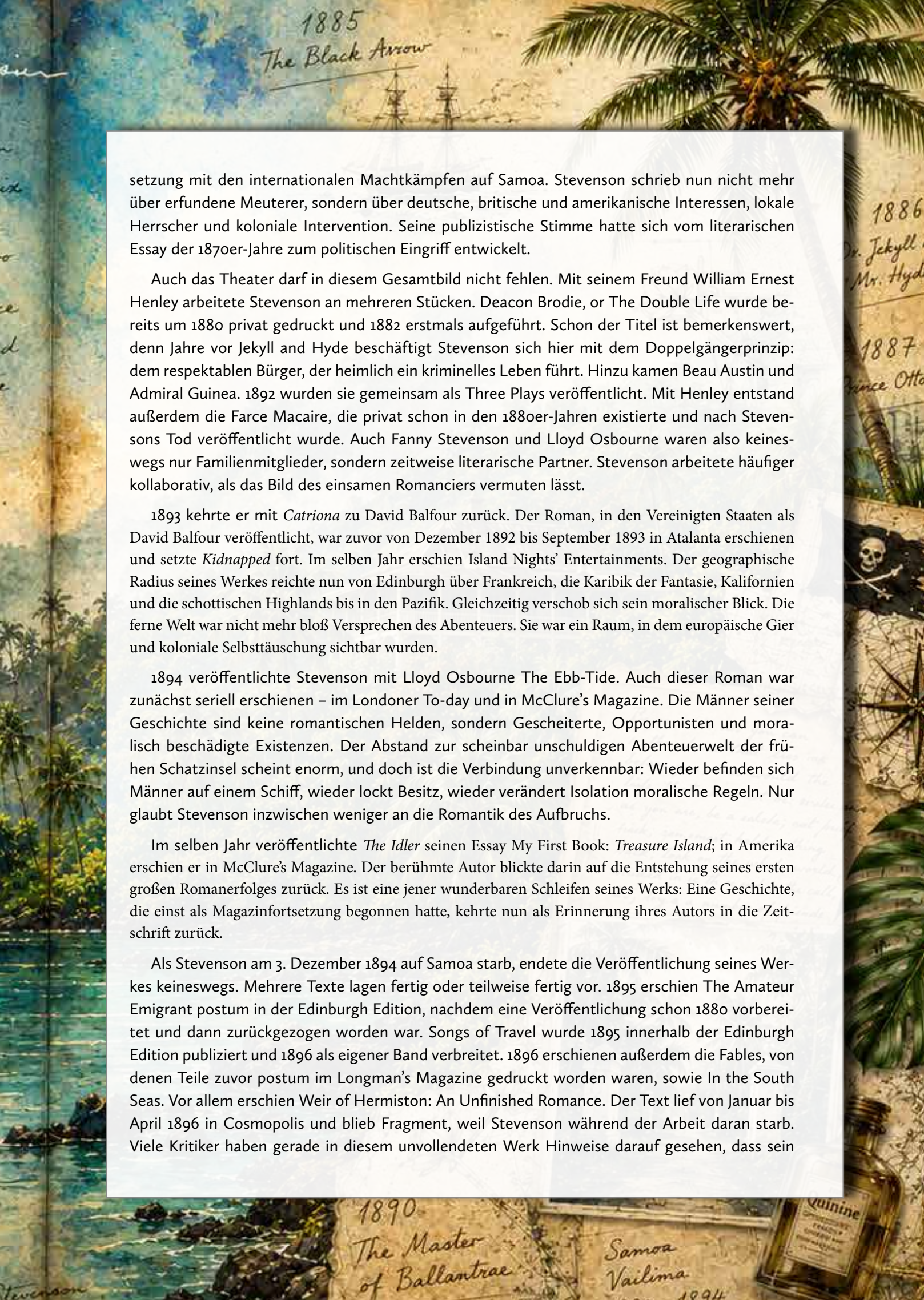
1888 begann eine besonders intensive Zusammenarbeit mit Scribner's Magazine. Fast Monat für Monat erschienen dort Essays: A Chapter on Dreams, The Lantern Bearers, Beggars, Pulvis et Umbra, Gentlemen, Some Gentlemen in Fiction, Popular Authors, ein Nachtrag zu An Inland Voyage, eine Letter to a Young Gentleman Who Proposes to Embrace the Career of Art, Erinnerungen an Fife, The Education of an Engineer und schließlich A Christmas Sermon. Viele dieser Texte wurden 1892 in Across the Plains With Other Memories and Essays gesammelt. Parallel veröffentlichte Stevenson 1888 das Memoir of Fleeming Jenkin, eine Biografie seines Freundes und früheren Professors, und endlich die Buchfassung von The Black Arrow. Gerade dieses Jahr zeigt, wie falsch es wäre, den Zeitschriftenautor als eine bloße Frühphase zu betrachten. Stevenson war inzwischen international bekannt – und schrieb dennoch kontinuierlich für Magazine.

Auch die nächste große literarische Arbeit erschien zunächst seriell. *The Master of Ballantrae* lief von November 1888 bis Oktober 1889 in Scribner's Magazine und kam 1889 als Buch heraus. Die Geschichte der beiden Brüder James und Henry Durie gehört zu Stevensons dunkelsten Werken. Wieder begegnet die Doppelung: Charme und Moral, Anziehung und Zerstörung, Bruder und Gegenbruder. Im selben Jahr erschien gemeinsam mit Lloyd Osbourne *The Wrong Box*, eine schwarze Komödie über Erbschaft, vermeintliche Tote und eine groteske Kette von Missverständnissen. Stevenson hatte sich damit längst von jeder stabilen Genrezuordnung verabschiedet.

Neben Prosa blieb die Lyrik präsent. 1890 erschien Ballads. Im gleichen Jahr veröffentlichte Stevenson zunächst im Scots Observer und dann als eigenständige Schrift *Father Damien: An Open Letter to the Reverend Doctor Hyde of Honolulu*. Es war eine wütende Verteidigung des belgischen Priesters Damien de Veuster, der unter Leprakranken auf Molokai gearbeitet hatte. Der Text ist für das Gesamtbild entscheidend, denn hier begegnet uns kein Abenteuerschriftsteller und kein ästhetischer Essayist, sondern ein öffentlicher Intellektueller, der bereit war, seine literarische Reputation für eine moralische Intervention einzusetzen.

In der Südsee wurde die Verbindung zwischen Zeitschrift und Buch noch einmal besonders intensiv. 1891 veröffentlichten die New Yorker Sun und die britische Zeitschrift Black and White seine Südseeberichte in Serienform. Daraus entstand später *In the South Seas*. The Bottle Imp erschien gleichzeitig im amerikanischen Herald und in Black and White. 1892 publizierte die *Illustrated London News* *The Beach of Falesá*, eine der bedeutendsten späten Erzählungen Stevensons. Sie erzählt von Handel, sexueller Ausbeutung, kolonialer Macht und kulturellen Konflikten und räumt mit einem großen Teil jener romantischen Südseevorstellung auf, die europäische Leser gern gepflegt hatten. Zusammen mit *The Bottle Imp* und *The Isle of Voices* wurde sie 1893 in *Island Nights' Entertainments* aufgenommen.

Gemeinsam mit Lloyd Osbourne entstand außerdem *The Wrecker*. Der Roman wurde 1891 und 1892 in Scribner's Magazine serialisiert und erschien anschließend als Buch. Es folgte 1892 *A Footnote to History: Eight Years of Trouble in Samoa*, eine unmittelbare politische Auseinander-



setzung mit den internationalen Machtkämpfen auf Samoa. Stevenson schrieb nun nicht mehr über erfundene Meuterer, sondern über deutsche, britische und amerikanische Interessen, lokale Herrscher und koloniale Intervention. Seine publizistische Stimme hatte sich vom literarischen Essay der 1870er-Jahre zum politischen Eingriff entwickelt.

Auch das Theater darf in diesem Gesamtbild nicht fehlen. Mit seinem Freund William Ernest Henley arbeitete Stevenson an mehreren Stücken. Deacon Brodie, or The Double Life wurde bereits um 1880 privat gedruckt und 1882 erstmals aufgeführt. Schon der Titel ist bemerkenswert, denn Jahre vor Jekyll and Hyde beschäftigt Stevenson sich hier mit dem Doppelgängerprinzip: dem respektablen Bürger, der heimlich ein kriminelles Leben führt. Hinzu kamen Beau Austin und Admiral Guinea. 1892 wurden sie gemeinsam als Three Plays veröffentlicht. Mit Henley entstand außerdem die Farce Macaire, die privat schon in den 1880er-Jahren existierte und nach Stevensons Tod veröffentlicht wurde. Auch Fanny Stevenson und Lloyd Osbourne waren also keineswegs nur Familienmitglieder, sondern zeitweise literarische Partner. Stevenson arbeitete häufiger kollaborativ, als das Bild des einsamen Romanciers vermuten lässt.

1893 kehrte er mit *Catriona* zu David Balfour zurück. Der Roman, in den Vereinigten Staaten als David Balfour veröffentlicht, war zuvor von Dezember 1892 bis September 1893 in *Atalanta* erschienen und setzte *Kidnapped* fort. Im selben Jahr erschien *Island Nights' Entertainments*. Der geographische Radius seines Werkes reichte nun von Edinburgh über Frankreich, die Karibik der Fantasie, Kalifornien und die schottischen Highlands bis in den Pazifik. Gleichzeitig verschob sich sein moralischer Blick. Die ferne Welt war nicht mehr bloß Versprechen des Abenteurers. Sie war ein Raum, in dem europäische Gier und koloniale Selbsttäuschung sichtbar wurden.

1894 veröffentlichte Stevenson mit Lloyd Osbourne *The Ebb-Tide*. Auch dieser Roman war zunächst seriell erschienen – im Londoner *To-day* und in *McClure's Magazine*. Die Männer seiner Geschichte sind keine romantischen Helden, sondern Gescheiterte, Opportunisten und moralisch beschädigte Existenzen. Der Abstand zur scheinbar unschuldigen Abenteuerwelt der frühen Schatzinsel scheint enorm, und doch ist die Verbindung unverkennbar: Wieder befinden sich Männer auf einem Schiff, wieder lockt Besitz, wieder verändert Isolation moralische Regeln. Nur glaubt Stevenson inzwischen weniger an die Romantik des Aufbruchs.

Im selben Jahr veröffentlichte *The Idler* seinen Essay *My First Book: Treasure Island*; in Amerika erschien er in *McClure's Magazine*. Der berühmte Autor blickte darin auf die Entstehung seines ersten großen Romanerfolges zurück. Es ist eine jener wunderbaren Schleifen seines Werks: Eine Geschichte, die einst als Magazinfortsetzung begonnen hatte, kehrte nun als Erinnerung ihres Autors in die Zeitschrift zurück.

Als Stevenson am 3. Dezember 1894 auf Samoa starb, endete die Veröffentlichung seines Werkes keineswegs. Mehrere Texte lagen fertig oder teilweise fertig vor. 1895 erschien *The Amateur Emigrant* postum in der Edinburgh Edition, nachdem eine Veröffentlichung schon 1880 vorbereitet und dann zurückgezogen worden war. *Songs of Travel* wurde 1895 innerhalb der Edinburgh Edition publiziert und 1896 als eigener Band verbreitet. 1896 erschienen außerdem die *Fables*, von denen Teile zuvor postum im *Longman's Magazine* gedruckt worden waren, sowie *In the South Seas*. Vor allem erschien *Weir of Hermiston: An Unfinished Romance*. Der Text lief von Januar bis April 1896 in *Cosmopolis* und blieb Fragment, weil Stevenson während der Arbeit daran starb. Viele Kritiker haben gerade in diesem unvollendeten Werk Hinweise darauf gesehen, dass sein

literarischer Höhepunkt keineswegs hinter ihm lag.

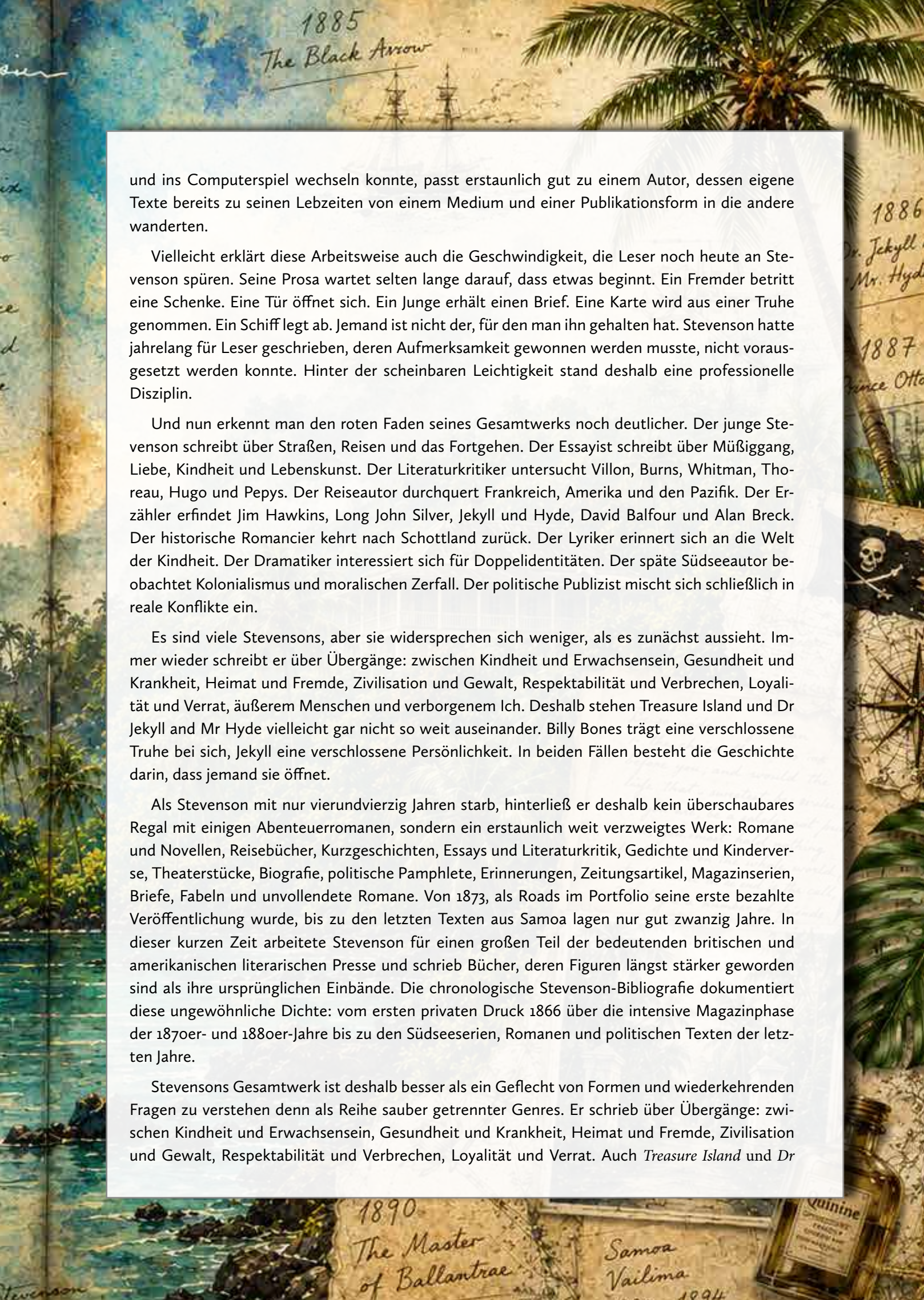
Auch danach setzte sich die postume Publikationsgeschichte fort. St. Ives, ebenfalls unvollendet, wurde von November 1896 bis November 1897 im Pall Mall Magazine serialisiert; 1897 erschien eine amerikanische, 1898 eine britische Buchausgabe. Weitere unvollendete Erzählungen, Essays, Gedichte, Fabeln, Gebete, Kindheitserinnerungen, Journale und Fragmente erschienen in den folgenden Jahrzehnten in Editionen und Zeitschriften. Selbst 1914 veröffentlichte *Scribner's Magazine* mit *The Waif Woman* noch einen bis dahin ungedruckten Stevenson-Text. Später kamen unveröffentlichte Gedichte, Notizbücher und Fragmente hinzu. Der Nachlass zeigt nicht nur, wie viel Stevenson geschrieben hatte, sondern wie stark dieses Schreiben über die zu seinen Lebzeiten gebundenen Bücher hinausging.

Betrachtet man diese Publikationsgeschichte als Ganzes, verändert sich das Bild des Autors. Robert Louis Stevenson war nicht zuerst Romancier und gelegentlich Essayist. Er war ein Schriftsteller, der in einem Medienökosystem arbeitete. Ein Essay konnte im Cornhill beginnen und Jahre später in *Virginibus Puerisque* landen. Eine Erzählung erschien in *Temple Bar* und wurde anschließend Bestandteil der *New Arabian Nights*. *Treasure Island*, *The Black Arrow* und *Kidnapped* wurden durch *Young Folks* getragen, *Prince Otto* durch *Longman's Magazine*, *The Master of Ballantrae* und *The Wrecker* durch *Scribner's*, die Südseetexte durch Zeitungen und illustrierte Magazine in London und New York. Einzelne Gedichte wanderten aus Periodika in *Underwoods*, *Ballads* oder *Songs of Travel*. Reiseerfahrungen konnten zehn oder fünfzehn Jahre zwischen erster Zeitschriftenfassung und endgültiger Buchform unterwegs sein.

Das Magazin war für Stevenson deshalb nicht nur Vertriebskanal. Es prägte seine Ästhetik. Im Cornhill lernte er die konzentrierte Form des Essays. *Young Folks* schärfte seine Fähigkeit zum seriellen Erzählen. *Longman's* bot ihm einen Raum für Literaturtheorie und Roman. *Scribner's* machte ihn zum transatlantischen Autor und gab seinen Essays ebenso wie seinen Romanen ein amerikanisches Publikum. Die Presse der Südseejahre schließlich wurde zum Ort politischer Auseinandersetzung und zur Bühne eines Schriftstellers, der nicht mehr nur Geschichten erzählen wollte, sondern öffentlich Stellung bezog. Die Stevenson-Forschung bezeichnet ihn für die Jahre 1874 bis 1882 ausdrücklich als regelmäßigen Cornhill-Autor; rund zwanzig Essays erschienen dort. Nach dem Wechsel der Redaktion verlor dieses Magazin für ihn an Bedeutung, und seine Arbeiten verteilten sich stärker auf neue britische und amerikanische Periodika.

Interessant ist dabei auch, was Stevenson nicht war. Trotz seiner enormen Zeitschriftenpräsenz machte er keine klassische Redakteurskarriere. Die regelmäßige organisatorische Arbeit einer Redaktion lag eher bei Männern aus seinem Umfeld, besonders William Ernest Henley. Stevenson war der freie Autor, der Texte an unterschiedliche Magazine lieferte, mit Herausgebern verhandelte und seine Veröffentlichungsorte wechselte. Seine eigentliche Stärke lag gerade in seiner Beweglichkeit zwischen den Publikationsformen.

Und darin liegt vielleicht einer der Gründe für die Modernität seines Werks. Stevenson dachte nicht in der starren Hierarchie, nach der das „große Buch“ oben steht und journalistische Arbeit darunter. Ein Magazintext konnte ein Experiment sein, aus dem später ein Buch entstand. Eine Reise konnte zuerst Essay, dann Serie, dann Sammelband werden. Eine Figur konnte in einem Roman erscheinen und Jahre später in einer Fabel mit ihrem Autor über das Erzählen diskutieren. Dass Long John Silver später problemlos vom Buch ins Theater, ins Radio, ins Kino, in den Comic



und ins Computerspiel wechseln konnte, passt erstaunlich gut zu einem Autor, dessen eigene Texte bereits zu seinen Lebzeiten von einem Medium und einer Publikationsform in die andere wanderten.

Vielleicht erklärt diese Arbeitsweise auch die Geschwindigkeit, die Leser noch heute an Stevenson spüren. Seine Prosa wartet selten lange darauf, dass etwas beginnt. Ein Fremder betritt eine Schenke. Eine Tür öffnet sich. Ein Junge erhält einen Brief. Eine Karte wird aus einer Truhe genommen. Ein Schiff legt ab. Jemand ist nicht der, für den man ihn gehalten hat. Stevenson hatte jahrelang für Leser geschrieben, deren Aufmerksamkeit gewonnen werden musste, nicht vorausgesetzt werden konnte. Hinter der scheinbaren Leichtigkeit stand deshalb eine professionelle Disziplin.

Und nun erkennt man den roten Faden seines Gesamtwerks noch deutlicher. Der junge Stevenson schreibt über Straßen, Reisen und das Fortgehen. Der Essayist schreibt über Müßiggang, Liebe, Kindheit und Lebenskunst. Der Literaturkritiker untersucht Villon, Burns, Whitman, Thoreau, Hugo und Pepys. Der Reiseautor durchquert Frankreich, Amerika und den Pazifik. Der Erzähler erfindet Jim Hawkins, Long John Silver, Jekyll und Hyde, David Balfour und Alan Breck. Der historische Romancier kehrt nach Schottland zurück. Der Lyriker erinnert sich an die Welt der Kindheit. Der Dramatiker interessiert sich für Doppelidentitäten. Der späte Südseeautor beobachtet Kolonialismus und moralischen Zerfall. Der politische Publizist mischt sich schließlich in reale Konflikte ein.

Es sind viele Stevensons, aber sie widersprechen sich weniger, als es zunächst aussieht. Immer wieder schreibt er über Übergänge: zwischen Kindheit und Erwachsensein, Gesundheit und Krankheit, Heimat und Fremde, Zivilisation und Gewalt, Respektabilität und Verbrechen, Loyalität und Verrat, äußerem Menschen und verborgenem Ich. Deshalb stehen *Treasure Island* und *Dr Jekyll and Mr Hyde* vielleicht gar nicht so weit auseinander. Billy Bones trägt eine verschlossene Truhe bei sich, Jekyll eine verschlossene Persönlichkeit. In beiden Fällen besteht die Geschichte darin, dass jemand sie öffnet.

Als Stevenson mit nur vierundvierzig Jahren starb, hinterließ er deshalb kein überschaubares Regal mit einigen Abenteuerromanen, sondern ein erstaunlich weit verzweigtes Werk: Romane und Novellen, Reisebücher, Kurzgeschichten, Essays und Literaturkritik, Gedichte und Kinderverse, Theaterstücke, Biografie, politische Pamphlete, Erinnerungen, Zeitungsartikel, Magazinserien, Briefe, Fabeln und unvollendete Romane. Von 1873, als *Roads* im Portfolio seine erste bezahlte Veröffentlichung wurde, bis zu den letzten Texten aus Samoa lagen nur gut zwanzig Jahre. In dieser kurzen Zeit arbeitete Stevenson für einen großen Teil der bedeutenden britischen und amerikanischen literarischen Presse und schrieb Bücher, deren Figuren längst stärker geworden sind als ihre ursprünglichen Einbände. Die chronologische Stevenson-Bibliografie dokumentiert diese ungewöhnliche Dichte: vom ersten privaten Druck 1866 über die intensive Magazinphase der 1870er- und 1880er-Jahre bis zu den Südseeserien, Romanen und politischen Texten der letzten Jahre.

Stevensons Gesamtwerk ist deshalb besser als ein Geflecht von Formen und wiederkehrenden Fragen zu verstehen denn als Reihe sauber getrennter Genres. Er schrieb über Übergänge: zwischen Kindheit und Erwachsensein, Gesundheit und Krankheit, Heimat und Fremde, Zivilisation und Gewalt, Respektabilität und Verbrechen, Loyalität und Verrat. Auch *Treasure Island* und *Dr*

Robert Louis Stevenson

Dear Sir,

Jekyll and Mr Hyde liegen in dieser Hinsicht weniger weit auseinander, als ihre Stoffe vermuten lassen. Beide Geschichten beginnen mit einer scheinbar geordneten Oberfläche und gewinnen ihre Energie daraus, dass etwas Verborgenes freigelegt wird – eine Karte, ein geheimes Begehren, eine zweite Existenz.

Als Stevenson mit vierundvierzig Jahren starb, hinterließ er kein überschaubares Regal mit einigen Abenteuerromanen, sondern ein weit verzweigtes Werk: Romane und Novellen, Reisebücher, Kurzgeschichten, Essays und Literaturkritik, Gedichte und Kinderverse, Theaterstücke, Biographie, politische Schriften, Erinnerungen, Zeitungsartikel, Magazinserien, Briefe, Fabeln und unvollendete Romane. Von „Roads“, seiner ersten bezahlten Periodikumsveröffentlichung 1873, bis zu den letzten Texten aus Samoa lagen gut zwanzig Jahre. Die chronologische Bibliographie macht sichtbar, wie dicht diese Laufbahn war und wie selbstverständlich Stevenson zwischen Buch, Magazin und Zeitung wechselte.

Die Schatzinsel bleibt der berühmteste einzelne Punkt in diesem Werk, aber sie erklärt Stevenson nicht. Wer die Publikationsgeschichte verfolgt, sieht einen Autor, der sein Leben lang an neuen Formen arbeitete und immer wieder dieselben elementaren Situationen neu prüfte: Aufbruch, Grenze, Verwandlung, Loyalität, Gefahr. Die Zeitschriften waren dabei keine Vorstufe zu den „eigentlichen“ Büchern, sondern ein Teil des Labors, in dem Stevenson seine Geschwindigkeit, seine Präzision und seine Kunst des seriellen Erzählens entwickelte.

Cassell & Co.
London

yours truly
Robert Louis Stevenson

1884

Erste US-Ausgabe
Roberts Brothers
Boston

1888

1889

Scribner's Magazine
William Bracey Hale
Illustrationen



VAILIMA
SAMOA

Travels with
a Donkey in
the Cevennes
1879



July 10, 1880
Held a wint of
architecture
yours truly

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be; waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

1878 Stevenson in Frankreich

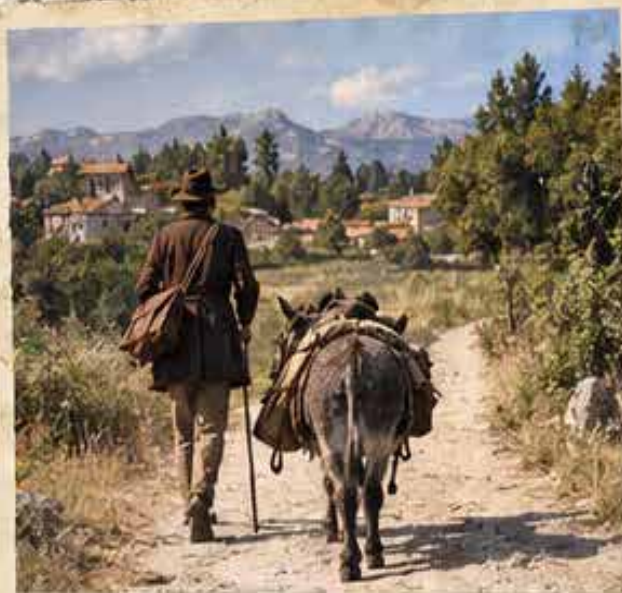
Ankunft in Le Monastier

Als Robert Louis Stevenson im September 1878 in dem kleinen französischen Ort Le Monastier eintraf, war er siebenundzwanzig Jahre alt und noch weit davon entfernt, jener weltberühmte Schriftsteller zu sein, als den ihn die Nachwelt kennen sollte. Er war ein suchender junger Mann – neugierig, empfindsam und rastlos –, der in der Fremde nach neuer Kraft, Gesundheit und einem einfacheren Leben suchte.

In Le Monastier bereitete er seine Wanderung durch die Cevennen vor. Hier fand er seine treue Begleiterin, die Eselin Modestine, kaufte Proviant, Karten und eine einfache Ausrüstung. Das beschauliche Dorf mit seinen grauen Steinhäusern, dem alten Kloster und den freundlichen, aber neugierigen Einwohnern wurde zum Ausgangspunkt eines Abenteuers, das sein Leben verändern sollte.

Mit einer Mischung aus Vorfreude und Unsicherheit brach Stevenson von Le Monastier auf – hinein in eine wilde, einsame Berglandschaft, die ihm nicht nur Herausforderungen, sondern auch tiefe Einsichten schenken sollte.

„Der Weg
beginnt hier.“



Aufbruch ins Unbekannte – Stevenson und Modestine auf dem Weg aus Le Monastier in die Cevennen.



Auf einen Blick

Ort:	Le Monastier-sur-Gazeille
Zeit:	September 1878
Begleiterin:	Modestine
Werk:	<i>Reise mit einem Esel durch die Cevennen</i>



*Des montagnes,
des hommes,
et un autre moi.*



Le Monastier-sur-Gazeille, 1878.
Ein kleines Dorf – und der Beginn einer großen Reise.



Hier beginnt die Reise,
die später als
„Reise mit einem Esel
durch die Cevennen“
bekannt werden sollte.



Neugierige Blicke im Dorf. Stevenson und Modestine sorgen für Gesprächsstoff.

ESSAY 2

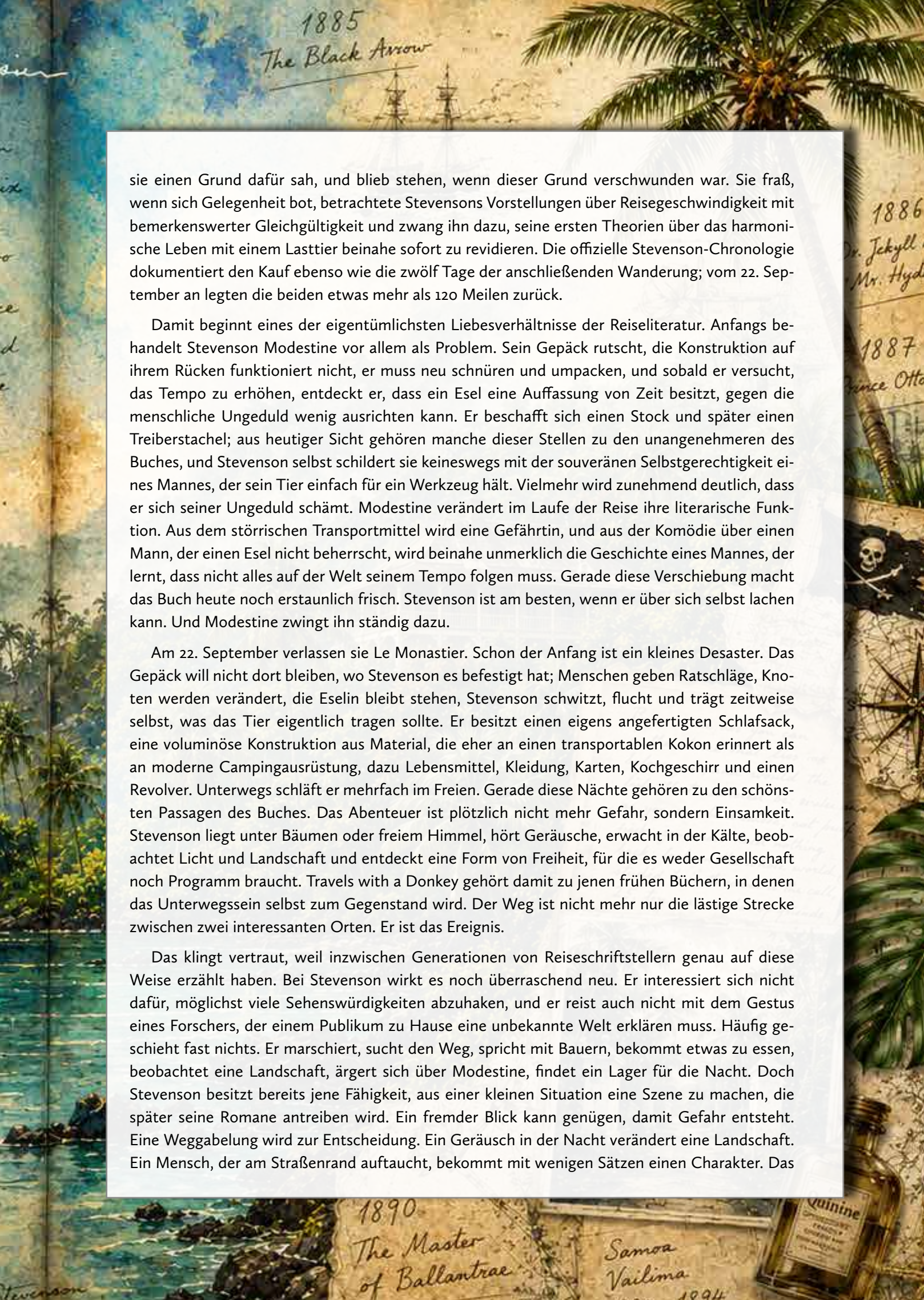
Travels with a Donkey in the Cévennes

Der Schriftsteller lernt gehen

Als Robert Louis Stevenson im September 1878 in dem kleinen französischen Ort Le Monastier eintraf, war er siebenundzwanzig Jahre alt und noch weit davon entfernt, jener weltberühmte Schriftsteller zu sein, dessen Name einmal genügen würde, um Piraten, Schatzkarten und eine dunkle Londoner Tür vor dem inneren Auge erscheinen zu lassen. Treasure Island war noch nicht geschrieben, Dr. Jekyll und Mr. Hyde existierten nicht, David Balfour und Alan Breck warteten noch auf ihre Geschichte. Stevenson hatte Essays veröffentlicht, ein Reisebuch geschrieben und sich in den literarischen Zeitschriften Londons einen Namen gemacht, aber der große Durchbruch lag vor ihm. Auch sein privates Leben befand sich in einem Zustand, den man freundlich als ungeordnet bezeichnen könnte. Fanny Osbourne, die verheiratete Amerikanerin, in die er sich verliebt hatte und die später seine Frau werden sollte, war im August mit ihren Kindern zu ihrem Mann nach Kalifornien zurückgekehrt. Stevenson zog nach Südfrankreich. Ob er damit tatsächlich vor Liebeskummer davonlief, lässt sich zu einfach erzählen; sicher ist jedoch, dass Reise und persönliche Unruhe zeitlich eng nebeneinanderliegen. Der junge Schriftsteller, dessen Gesundheit seit Kindertagen fragil war und der sein Leben lang zwischen Sanatorien, wärmeren Klimazonen und neuen Aufbrüchen unterwegs sein würde, tat etwas, was bei ihm fast immer half: Er setzte sich in Bewegung.

Le Monastier war dafür kein besonders offensichtlicher Ausgangspunkt. Der Ort liegt im Velay, südwestlich von Le Puy, in einer damals abgelegenen Landschaft des französischen Zentralmassivs. Stevenson verbrachte dort einige Wochen, beobachtete die Bewohner, schrieb und bereitete eine Reise vor, die für heutige Verhältnisse fast komisch unspektakulär aussieht. Er wollte zu Fuß durch die Cévennes wandern. Kein Himalaja, keine Polarexpedition, kein unbekannter Kontinent; knapp zweihundert Kilometer durch eine französische Mittelgebirgslandschaft. Doch 1878 war das Wandern um des Wanderns willen noch keineswegs jene selbstverständliche Freizeitbeschäftigung, die später ganze Industrien aus Rucksäcken, Funktionsjacken und Wanderführern hervorbringen sollte. Ein einigermaßen respektabler junger Brite, der allein über Land zog, unter freiem Himmel schlief und sein Gepäck von einem Esel tragen ließ, war für viele Menschen, denen er begegnete, eine schwer einzuordnende Erscheinung. Mehr als einmal hielt man ihn für einen Hausierer. Stevenson gefiel diese soziale Unbestimmtheit. Unterwegs war er nicht Sohn einer angesehenen schottischen Ingenieursfamilie, nicht angehender Anwalt, nicht literarischer Ehrgeizling, sondern zunächst einfach ein Mann auf einer Straße.

Für das Gepäck benötigte er allerdings Hilfe, und so trat eine Gestalt in sein Leben, ohne die dieses schmale Reisebuch vermutlich nie zum Klassiker geworden wäre. Am 19. September kaufte Stevenson für 65 Francs und ein Glas Brandy eine kleine graue Eselin. Sie hieß Modestine. Schon die ersten gemeinsamen Stunden machten deutlich, dass Stevenson zwar ihr Eigentümer geworden war, daraus aber keinerlei natürliche Autorität folgte. Modestine bewegte sich, wenn



1885
The Black Arrow

sie einen Grund dafür sah, und blieb stehen, wenn dieser Grund verschwunden war. Sie fraß, wenn sich Gelegenheit bot, betrachtete Stevensons Vorstellungen über Reisegeschwindigkeit mit bemerkenswerter Gleichgültigkeit und zwang ihn dazu, seine ersten Theorien über das harmonische Leben mit einem Lasttier beinahe sofort zu revidieren. Die offizielle Stevenson-Chronologie dokumentiert den Kauf ebenso wie die zwölf Tage der anschließenden Wanderung; vom 22. September an legten die beiden etwas mehr als 120 Meilen zurück.

Damit beginnt eines der eigentümlichsten Liebesverhältnisse der Reiseliteratur. Anfangs behandelt Stevenson Modestine vor allem als Problem. Sein Gepäck rutscht, die Konstruktion auf ihrem Rücken funktioniert nicht, er muss neu schnüren und umpacken, und sobald er versucht, das Tempo zu erhöhen, entdeckt er, dass ein Esel eine Auffassung von Zeit besitzt, gegen die menschliche Ungeduld wenig ausrichten kann. Er beschafft sich einen Stock und später einen Treiberstachel; aus heutiger Sicht gehören manche dieser Stellen zu den unangenehmeren des Buches, und Stevenson selbst schildert sie keineswegs mit der souveränen Selbstgerechtigkeit eines Mannes, der sein Tier einfach für ein Werkzeug hält. Vielmehr wird zunehmend deutlich, dass er sich seiner Ungeduld schämt. Modestine verändert im Laufe der Reise ihre literarische Funktion. Aus dem störrischen Transportmittel wird eine Gefährtin, und aus der Komödie über einen Mann, der einen Esel nicht beherrscht, wird beinahe unmerklich die Geschichte eines Mannes, der lernt, dass nicht alles auf der Welt seinem Tempo folgen muss. Gerade diese Verschiebung macht das Buch heute noch erstaunlich frisch. Stevenson ist am besten, wenn er über sich selbst lachen kann. Und Modestine zwingt ihn ständig dazu.

Am 22. September verlassen sie Le Monastier. Schon der Anfang ist ein kleines Desaster. Das Gepäck will nicht dort bleiben, wo Stevenson es befestigt hat; Menschen geben Ratschläge, Knoten werden verändert, die Eselin bleibt stehen, Stevenson schwitzt, flucht und trägt zeitweise selbst, was das Tier eigentlich tragen sollte. Er besitzt einen eigens angefertigten Schlafsack, eine voluminöse Konstruktion aus Material, die eher an einen transportablen Kokon erinnert als an moderne Campingausrüstung, dazu Lebensmittel, Kleidung, Karten, Kochgeschirr und einen Revolver. Unterwegs schläft er mehrfach im Freien. Gerade diese Nächte gehören zu den schönsten Passagen des Buches. Das Abenteuer ist plötzlich nicht mehr Gefahr, sondern Einsamkeit. Stevenson liegt unter Bäumen oder freiem Himmel, hört Geräusche, erwacht in der Kälte, beobachtet Licht und Landschaft und entdeckt eine Form von Freiheit, für die es weder Gesellschaft noch Programm braucht. *Travels with a Donkey* gehört damit zu jenen frühen Büchern, in denen das Unterwegssein selbst zum Gegenstand wird. Der Weg ist nicht mehr nur die lästige Strecke zwischen zwei interessanten Orten. Er ist das Ereignis.

Das klingt vertraut, weil inzwischen Generationen von Reiseschriftstellern genau auf diese Weise erzählt haben. Bei Stevenson wirkt es noch überraschend neu. Er interessiert sich nicht dafür, möglichst viele Sehenswürdigkeiten abzuhaken, und er reist auch nicht mit dem Gestus eines Forschers, der einem Publikum zu Hause eine unbekannte Welt erklären muss. Häufig geschieht fast nichts. Er marschiert, sucht den Weg, spricht mit Bauern, bekommt etwas zu essen, beobachtet eine Landschaft, ärgert sich über Modestine, findet ein Lager für die Nacht. Doch Stevenson besitzt bereits jene Fähigkeit, aus einer kleinen Situation eine Szene zu machen, die später seine Romane antreiben wird. Ein fremder Blick kann genügen, damit Gefahr entsteht. Eine Weggabelung wird zur Entscheidung. Ein Geräusch in der Nacht verändert eine Landschaft. Ein Mensch, der am Straßenrand auftaucht, bekommt mit wenigen Sätzen einen Charakter. Das

1886
Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887
Prince Otto

1890
The Master of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

Im Kloster von Le Monastier

Ein skeptischer Schotte unter katholischen Mönchen

Als Robert Louis Stevenson im September 1878 in dem kleinen französischen Ort Le Monastier eintraf, war er siebenundwaanzig Jahre alt und noch weit davon entfernt, jener weltberühmte Schriftsteller zu sein, den wir heute kennen. Er suchte Gesundheit, Ruhe und eine einfachere Lebensweise – und fand sich in einem katholischen Kloster wieder, umgeben von Mönchen, deren Glaube, Disziplin und Gelassenheit ihn zugleich fremd und faszinierend anmuteten.

Der protestantische, skeptische junge Schotte beobachtete die fremde Welt mit wachem Blick. In Gesprächen, beim gemeinsamen Essen und in langen stillen Stunden im Kreuzgang lernte er eine Form der Spiritualität kennen, die nichts mit seiner eigenen Herkunft zu tun hatte – und doch Antworten auf Fragen zu geben schien, die ihn sein Leben lang begleiten sollten.

*„Ihre Ruhe
war ansteckend,
und doch blieb ich
ein Außenstehender.“*

R. L. STEVENSON



Le Monastier-sur-Gazeille – ein kleiner Ort mit großer Geschichte.





*Le Monastier
September 1871
Ein andere
Leben.*



Begegnungen

Glaube
Zweifel
Gespräch
Gastfreundschaft
Einfachheit
Eine andere Welt

*„In Le Monastier lernte ich
mehr über Menschen,
als in manchem Buch.“*

R. L. STEVENSON



Stille im Kreuzgang.



*Les voyages
forment la jeunesse*

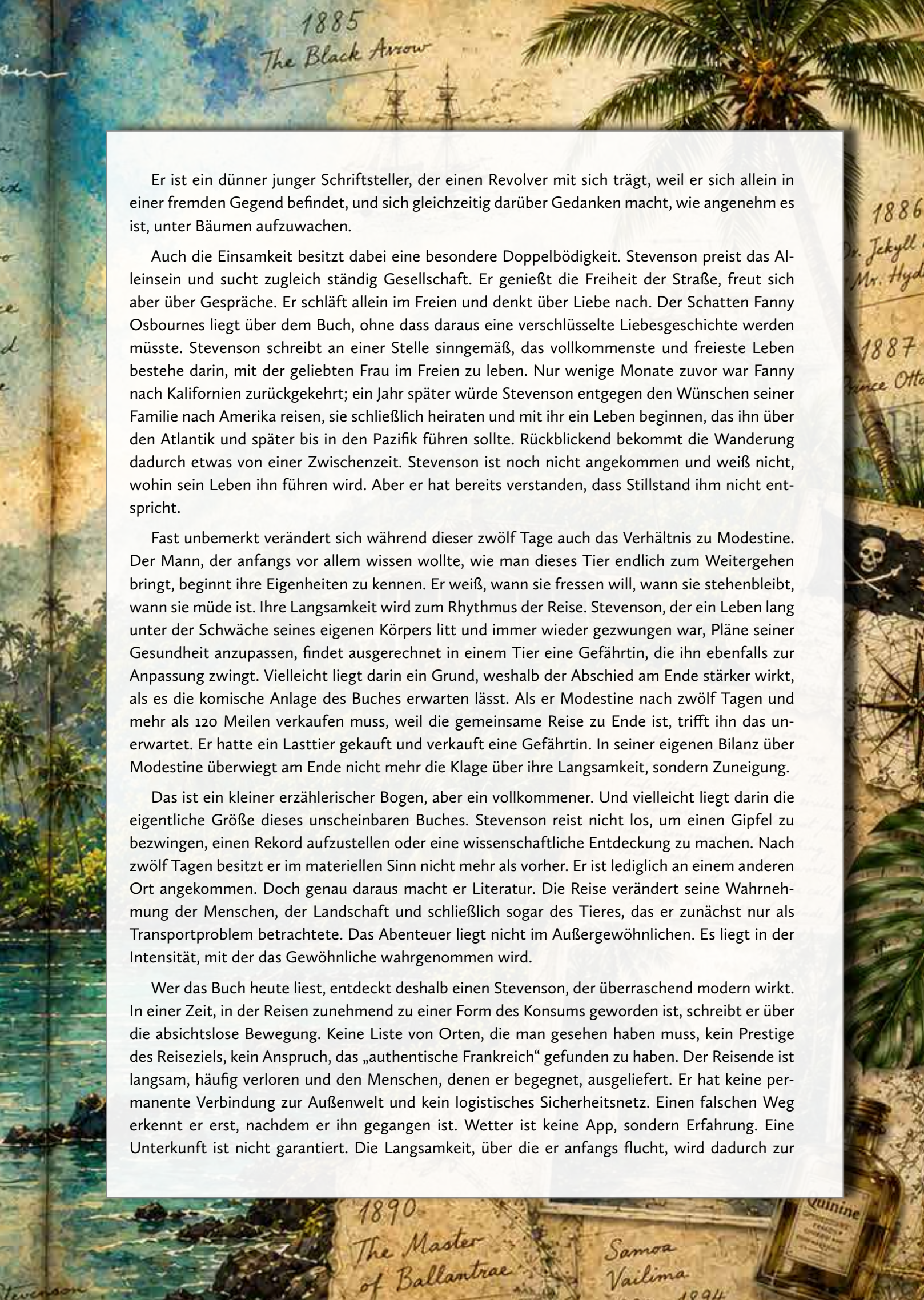
ist der spätere Autor der Schatzinsel noch ohne Schatzinsel: Er übt die Kunst, einen Leser durch Bewegung bei sich zu halten.

Unterwegs gerät Stevenson immer wieder in Gespräche über Religion, und dadurch öffnet sich unter der Landschaft eine zweite Ebene. Die Cévennen waren nicht einfach eine schöne, dünn besiedelte Gebirgsregion. Sie waren Erinnerungsraum der französischen Religionskriege. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatten hier die protestantischen Camisarden gegen die Truppen Ludwigs XIV. gekämpft, nachdem der französische Protestantismus nach der Aufhebung des Edikts von Nantes brutal verfolgt worden war. Stevenson, selbst aus dem protestantisch geprägten Schottland kommend, interessiert sich stark für diese Vergangenheit. Seine Reise führt durch Orte, in denen die Erinnerung an Verfolgung, Widerstand und Märtyrertum noch lebendig war. Aus einem Reisebericht wird dadurch stellenweise ein historisches Palimpsest: Unter den friedlichen Wegen liegen ehemalige Kampfplätze, unter Dörfern Erinnerungen an Gewalt, unter dem gegenwärtigen Frankreich ein älteres Land religiöser Feindschaft. Im Buch beginnt deshalb ein Abschnitt ausdrücklich mit dem „Country of the Camisards“. Stevenson reist gewissermaßen durch zwei Landschaften gleichzeitig – durch die sichtbare des Jahres 1878 und durch die historische des frühen 18. Jahrhunderts.

Gerade hier zeigt sich bereits jene Begabung, die später *Kidnapped* so stark machen wird. Stevenson betrachtet Geschichte nicht als Hintergrundinformation, die der Leser kennen sollte, sondern als etwas, das noch im Gelände vorhanden ist. Eine Landschaft erinnert sich. Ein Weg kann früher von Soldaten benutzt worden sein, ein Tal kann einmal Zuflucht geboten haben, ein Dorf kann den Nachfahren einer verfolgten Gemeinschaft gehören. In *Kidnapped* wird er dasselbe Verfahren auf Schottland übertragen und David Balfour durch eine Landschaft schicken, die zugleich Geografie und politisches Gedächtnis ist. Wer *Travels with a Donkey* liest, sieht deshalb einen Schriftsteller bei der Entdeckung eines seiner wichtigsten erzählerischen Mittel: Der Weg durch eine Landschaft kann zugleich ein Weg durch Geschichte sein.

Besonders schön wird diese Spannung zwischen Religion und persönlicher Freiheit in Notre-Dame-des-Neiges, einem Trappistenkloster, in dem Stevenson Aufnahme findet. Plötzlich sitzt der protestantische, skeptische junge Schotte unter katholischen Mönchen. Ein Landpfarrer und ein ehemaliger Soldat reagieren erschrocken, als sie begreifen, dass ihr sympathischer Gast nicht katholisch ist. Stevenson wiederum beobachtet das klösterliche Leben mit einer Mischung aus Neugier, Respekt, Fremdheit und Humor. Ein irischer Mönch führt ihn durch die Anlage, zeigt ihm Bibliothek, Werkstätten und die verschiedenen Beschäftigungen der Brüder. Stevenson ist nicht auf der Suche nach einem billigen Gegensatz zwischen aufgeklärtem Reisenden und rückständiger Religion. Er interessiert sich vielmehr dafür, was Menschen glauben, weshalb sie es glauben und welche Form von Leben daraus entsteht. In einem Kloster, das seinem eigenen rastlosen Dasein kaum stärker widersprechen könnte, entdeckt er nicht nur Dogma, sondern Menschen.

Diese Fähigkeit, sich für Menschen zu interessieren, ohne ihre Überzeugungen übernehmen zu müssen, gehört zum Besten an Stevenson. Er ist neugierig, aber selten vollkommen neutral. Er urteilt, revidiert sein Urteil, wird gereizt, findet jemanden sympathisch, widerspricht sich. Gerade deshalb wirkt das Buch nicht wie ein sauber ausgearbeiteter Reiseführer. Man reist mit einer Person, nicht mit einer Institution. Stevenson versteckt seine Schwächen nicht. Er ist körperlich nicht besonders robust, gelegentlich ängstlich, schnell genervt und manchmal ungerecht. Doch ausgerechnet diese Unvollkommenheit erzeugt Nähe. Der Reisende spielt nicht den Helden.

The background is a collage of various elements. At the top, there's a handwritten note '1885 The Black Arrow' with a drawing of a ship. To the right, a palm tree is visible. Below the main text area, there are more handwritten notes: '1886 Dr. Jekyll Mr. Hyde', '1887 Prince Otto', '1890 The Master of Ballantrae', 'Samoa Vailima', and '1894'. A bottle of Quinine is also visible in the bottom right corner.

Er ist ein dünner junger Schriftsteller, der einen Revolver mit sich trägt, weil er sich allein in einer fremden Gegend befindet, und sich gleichzeitig darüber Gedanken macht, wie angenehm es ist, unter Bäumen aufzuwachen.

Auch die Einsamkeit besitzt dabei eine besondere Doppelbödigkeit. Stevenson preist das Alleinsein und sucht zugleich ständig Gesellschaft. Er genießt die Freiheit der Straße, freut sich aber über Gespräche. Er schläft allein im Freien und denkt über Liebe nach. Der Schatten Fanny Osbournes liegt über dem Buch, ohne dass daraus eine verschlüsselte Liebesgeschichte werden müsste. Stevenson schreibt an einer Stelle sinngemäß, das vollkommenste und freieste Leben bestehe darin, mit der geliebten Frau im Freien zu leben. Nur wenige Monate zuvor war Fanny nach Kalifornien zurückgekehrt; ein Jahr später würde Stevenson entgegen den Wünschen seiner Familie nach Amerika reisen, sie schließlich heiraten und mit ihr ein Leben beginnen, das ihn über den Atlantik und später bis in den Pazifik führen sollte. Rückblickend bekommt die Wanderung dadurch etwas von einer Zwischenzeit. Stevenson ist noch nicht angekommen und weiß nicht, wohin sein Leben ihn führen wird. Aber er hat bereits verstanden, dass Stillstand ihm nicht entspricht.

Fast unbemerkt verändert sich während dieser zwölf Tage auch das Verhältnis zu Modestine. Der Mann, der anfangs vor allem wissen wollte, wie man dieses Tier endlich zum Weitergehen bringt, beginnt ihre Eigenheiten zu kennen. Er weiß, wann sie fressen will, wann sie stehenbleibt, wann sie müde ist. Ihre Langsamkeit wird zum Rhythmus der Reise. Stevenson, der ein Leben lang unter der Schwäche seines eigenen Körpers litt und immer wieder gezwungen war, Pläne seiner Gesundheit anzupassen, findet ausgerechnet in einem Tier eine Gefährtin, die ihn ebenfalls zur Anpassung zwingt. Vielleicht liegt darin ein Grund, weshalb der Abschied am Ende stärker wirkt, als es die komische Anlage des Buches erwarten lässt. Als er Modestine nach zwölf Tagen und mehr als 120 Meilen verkaufen muss, weil die gemeinsame Reise zu Ende ist, trifft ihn das unerwartet. Er hatte ein Lasttier gekauft und verkauft eine Gefährtin. In seiner eigenen Bilanz über Modestine überwiegt am Ende nicht mehr die Klage über ihre Langsamkeit, sondern Zuneigung.

Das ist ein kleiner erzählerischer Bogen, aber ein vollkommener. Und vielleicht liegt darin die eigentliche Größe dieses unscheinbaren Buches. Stevenson reist nicht los, um einen Gipfel zu bezwingen, einen Rekord aufzustellen oder eine wissenschaftliche Entdeckung zu machen. Nach zwölf Tagen besitzt er im materiellen Sinn nicht mehr als vorher. Er ist lediglich an einem anderen Ort angekommen. Doch genau daraus macht er Literatur. Die Reise verändert seine Wahrnehmung der Menschen, der Landschaft und schließlich sogar des Tieres, das er zunächst nur als Transportproblem betrachtete. Das Abenteuer liegt nicht im Außergewöhnlichen. Es liegt in der Intensität, mit der das Gewöhnliche wahrgenommen wird.

Wer das Buch heute liest, entdeckt deshalb einen Stevenson, der überraschend modern wirkt. In einer Zeit, in der Reisen zunehmend zu einer Form des Konsums geworden ist, schreibt er über die absichtslose Bewegung. Keine Liste von Orten, die man gesehen haben muss, kein Prestige des Reiseziels, kein Anspruch, das „authentische Frankreich“ gefunden zu haben. Der Reisende ist langsam, häufig verloren und den Menschen, denen er begegnet, ausgeliefert. Er hat keine permanente Verbindung zur Außenwelt und kein logistisches Sicherheitsnetz. Einen falschen Weg erkennt er erst, nachdem er ihn gegangen ist. Wetter ist keine App, sondern Erfahrung. Eine Unterkunft ist nicht garantiert. Die Langsamkeit, über die er anfangs flucht, wird dadurch zur

Voraussetzung dafür, überhaupt wahrzunehmen, durch welche Welt er sich bewegt.

Und genau hier verbindet sich *Travels with a Donkey* wieder mit den großen Romanen. Jim Hawkins muss das Admiral Benbow verlassen, bevor seine Geschichte beginnen kann. David Balfour muss sein Elternhaus verlassen. Stevenson selbst musste reisen, um schreiben zu können. Bewegung ist bei ihm nie bloß Ortswechsel. Sie setzt die gewohnte Identität außer Kraft. Wer unterwegs ist, kann nicht einfach der bleiben, der er zu Hause war. Der junge Mann aus einer angesehenen Edinburgher Familie wird auf französischen Landstraßen für einen Hausierer gehalten. Ein Schriftsteller wird Eseltreiber. Ein Protestant schläft in einem katholischen Kloster. Ein kränklicher Mann verbringt Nächte unter freiem Himmel. Die Reise ordnet gesellschaftliche Rollen neu, und Stevenson genießt diese Freiheit sichtlich.

Vielleicht sollte man *Travels with a Donkey in the Cévennes* deshalb nicht als das kleine Reisebuch lesen, das der berühmte Romancier zufällig vor seinen großen Romanen geschrieben hat. Es ist eher ein Blick in seine Werkstatt. Hier lernt man bereits den Mann kennen, der später wusste, dass eine Karte eine Geschichte erzeugen kann, dass eine Landschaft Vergangenheit besitzt, dass ein Weg einen Charakter verändert und dass zwei ungleiche Gefährten interessanter sind als ein einzelner makelloser Held. Modestine und Stevenson sind natürlich noch nicht Jim und Silver oder David und Alan. Aber das Prinzip ist bereits da: Erst in der Begegnung mit einem anderen Wesen entdeckt eine Figur, wie begrenzt ihre Vorstellung von sich selbst gewesen ist.

Das Buch erschien im Juni 1879 bei C. Kegan Paul & Co. in London. Stevenson war noch kein berühmter Romancier. Vier Jahre trennten ihn von der Buchausgabe der Schatzinsel, sieben von *Jekyll and Hyde* und *Kidnapped*. Rückblickend wirkt diese kleine Wanderung deshalb beinahe wie ein stiller Prolog zu seinem späteren Werk. Noch fehlen die großen Figuren. Noch gibt es keine Meuterei, keinen Mord und keinen verborgenen Schatz. Stattdessen gibt es einen Mann, eine Eselin und eine Straße durch die Berge.

Mehr braucht Stevenson erstaunlicherweise nicht.

Denn lange bevor er seine Leser auf die berühmteste Schatzinsel der Literatur schickte, hatte er bereits die entscheidende Entdeckung gemacht: Eine Reise wird nicht interessant, weil am Ende etwas gefunden wird. Sie wird interessant, weil unterwegs jemand ein anderer geworden ist.

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be: waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

Kidnapped

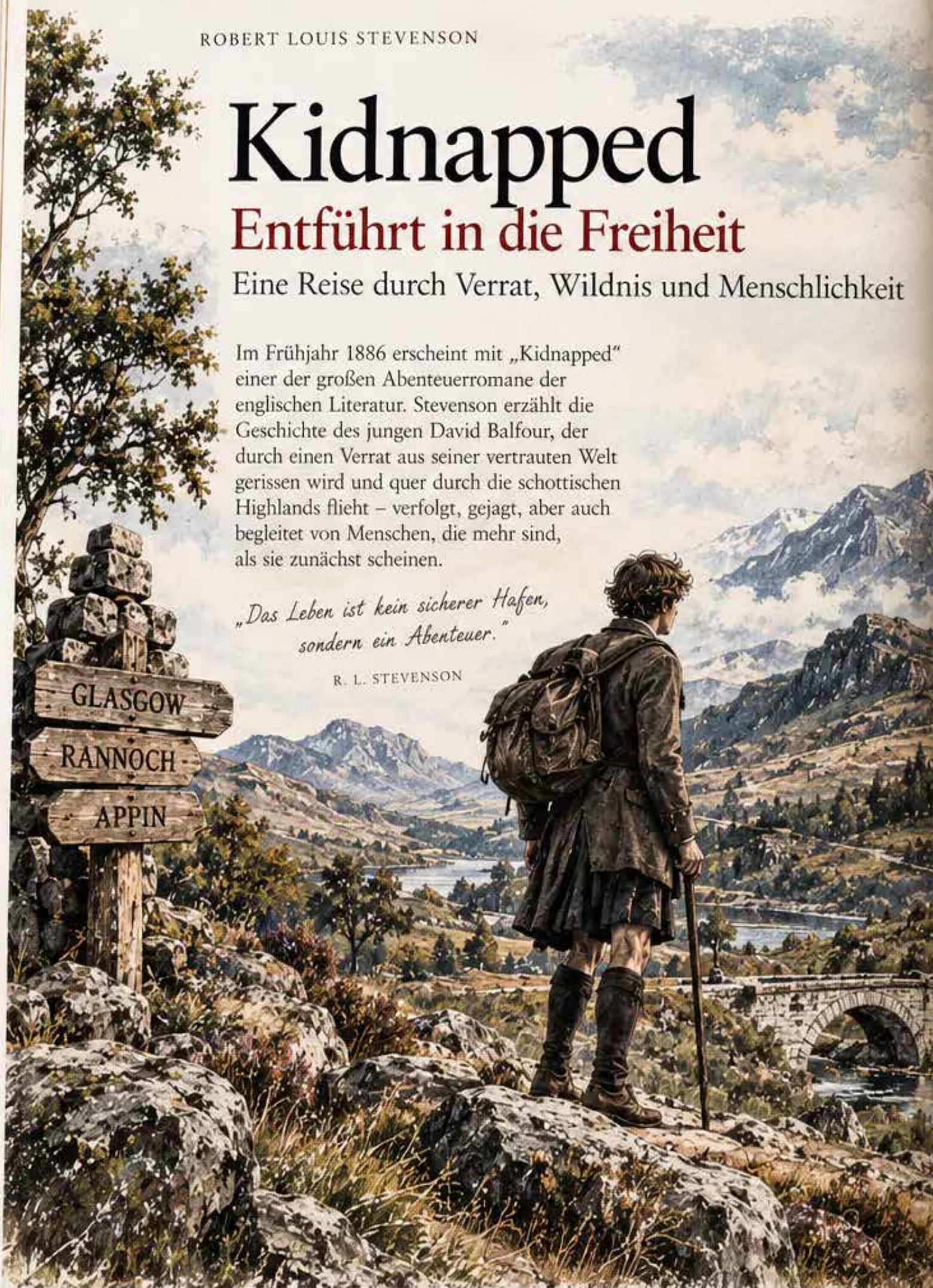
Entführt in die Freiheit

Eine Reise durch Verrat, Wildnis und Menschlichkeit

Im Frühjahr 1886 erscheint mit „Kidnapped“ einer der großen Abenteuerromane der englischen Literatur. Stevenson erzählt die Geschichte des jungen David Balfour, der durch einen Verrat aus seiner vertrauten Welt gerissen wird und quer durch die schottischen Highlands flieht – verfolgt, gejagt, aber auch begleitet von Menschen, die mehr sind, als sie zunächst scheinen.

*„Das Leben ist kein sicherer Hafen,
sondern ein Abenteuer.“*

R. L. STEVENSON



Ein junger Mann auf der Flucht

David Balfour ist siebzehn, als er nach dem Tod seines Vaters um sein Erbe betrogen und verschleppt wird. Was als Ungerechtigkeit beginnt, wird zu einer Reise, die ihn durch zerklüftete Landschaften, dunkle Moore und raue Küsten führt – eine Schule des Lebens, in der er lernt, wem man vertrauen kann und was Mut wirklich bedeutet.

Alan Breck – mehr als ein Weggefährte

Im Zentrum der Geschichte steht die außergewöhnliche Freundschaft zwischen David Balfour und Alan Breck Stewart, dem geächteten Jakobiten. Alan Breck ist rau, unkonventionell, oft schwer zu fassen – und doch ein Mann von Loyalität und innerer Größe. Durch ihn entdeckt David eine andere Welt, in der Ehre, Freiheit und Treue mehr zählen als Besitz.



Dunstaffnage Castle

„Es gibt in Schottland keine Landschaft, die nicht eine Geschichte erzählt.“
R. L. STEVENSON

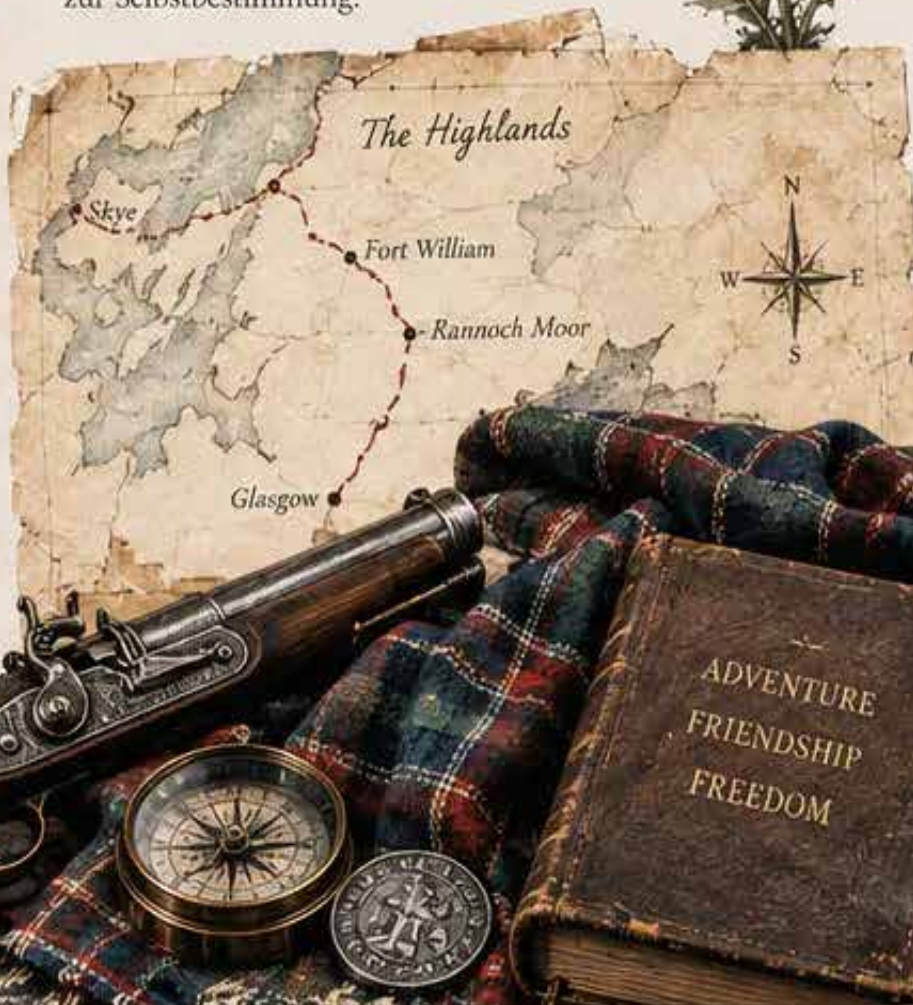
Schottland als Figurenensemble

Stevenson macht die Landschaft selbst zu einer Figur. Die Highlands sind nicht Kulisse, sondern Motor der Handlung. Ihre Weite, ihre Härte und ihre Schönheit spiegeln die innere Entwicklung des jungen Helden – von der Unsicherheit zur Selbstbestimmung.



„Freiheit ist oft nur einen Schritt weiter, als man glaubt.“

R. L. STEVENSON



Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Die zwei Seiten des Menschen

Eine Geschichte über Natur, Moral und die Schatten in uns

1886 veröffentlicht Robert Louis Stevenson mit *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* eine der berühmtesten Novellen der Weltliteratur. Sie ist kurz, präzise und zugleich verstörend. Ein angesehener Londoner Arzt, ein geheimnisvolles Experiment, eine zweite Existenz – und die Erkenntnis, dass das Böse nicht von außen kommt, sondern im Menschen selbst verborgen liegt.

Stevenson schreibt keine Schauergeschichte im herkömmlichen Sinn. Er erzählt eine moralische Parabel über Identität, Schuld und die Zerbrechlichkeit der Zivilisation. Die Novelle stellt eine Frage, die bis heute gültig ist: Wie viel Dunkelheit steckt in jedem von uns?

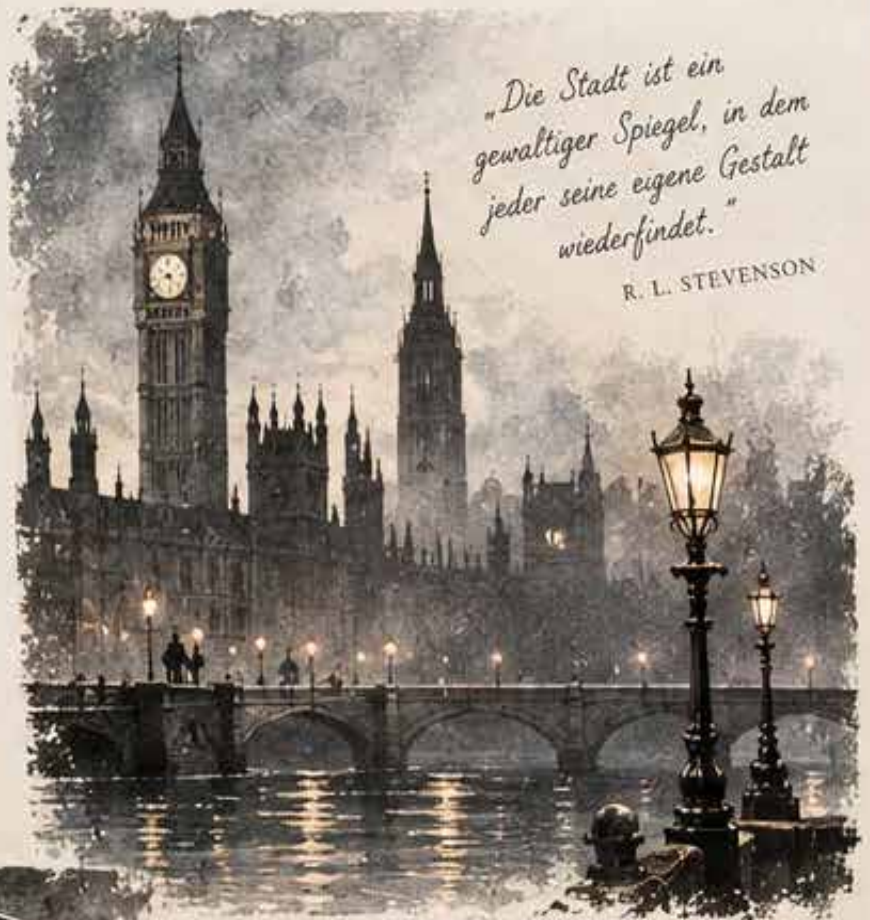
*"Das seltsamste aller
Monster ist der Mensch."*
R. L. STEVENSON



London als Spiegel

Stevenson verortet seine Geschichte im viktorianischen London – einer Stadt der Gegensätze. Hier treffen Fortschritt und Elend, Moral und Verbrechen, Wissenschaft und Aberglaube aufeinander. Die respektable Fassade der Gesellschaft ist dünn, dahinter lauern Abgründe.

Dr. Jekyll, ein Mann der Wissenschaft, will das Gute vom Bösen trennen. Doch sein Experiment führt nicht zu einer höheren Moral, sondern befreit das Dunkle. Mr. Hyde ist nicht nur ein anderer Mensch, sondern die Konsequenz einer gefährlichen Idee: dass man die Schattenseite abspalten und kontrollieren könne.



„Die Stadt ist ein gewaltiger Spiegel, in dem jeder seine eigene Gestalt wiederfindet.“

R. L. STEVENSON



Eine Warnung, die bleibt

Die Novelle ist mehr als ein Produkt ihrer Zeit. Sie ist eine zeitlose Warnung vor Selbstüberschätzung, vor moralischer Hybris und vor der Illusion, dass der Mensch sein Innerstes vollständig beherrschen kann. Stevenson zeigt, wie dünn die Grenze zwischen Kultur und Chaos ist – und wie schnell sie überschritten werden kann.

„Wir alle tragen den Mr. Hyde in uns – die Frage ist nur, wie gut wir ihn im Zaum halten.“

K. WESSING



ESSAY 3

Kidnapped

Zwei Männer, zwei Schottlands – und vielleicht Stevensons vollkommenster Abenteuerroman

Wenn ein Schriftsteller mit einem Abenteuerroman einen Welterfolg geschrieben hat, liegt die Versuchung nahe, noch einmal dasselbe Schiff auslaufen zu lassen. Ein neuer Schatz, eine neue Insel, ein anderer Pirat – und das Publikum hätte vermutlich dankbar wieder seine Plätze eingenommen. Robert Louis Stevenson tat 1886 etwas viel Interessanteres. Er nahm den Motor der Schatzinsel, ließ aber fast alles zurück, was diesen Roman berühmt gemacht hatte. Kein vergrabenes Gold, keine Schatzkarte, kein Long John Silver, keine exotische Insel. Stattdessen schickte er einen jungen Mann auf eine Reise durch sein eigenes Land, durch ein Schottland, das kaum weniger fremd und gefährlich war als jene tropische Insel, auf der Jim Hawkins drei Jahre zuvor um sein Leben gekämpft hatte. Der Roman hieß *Kidnapped*, und wer ihn lediglich als Stevensons zweites großes Jugendabenteuer betrachtet, unterschätzt eines seiner reichsten Bücher. Robert McCrum ging in seiner Auswahl der hundert besten englischsprachigen Romane für den Guardian noch weiter: Für ihn war nicht *Treasure Island*, nicht *Jekyll and Hyde*, sondern *Kidnapped* Stevensons Meisterwerk.

Die Geschichte beginnt so schlicht, wie Stevenson große Geschichten gern beginnen ließ. Ein junger Mensch verlässt sein Zuhause. David Balfour ist siebzehn Jahre alt, die Eltern sind tot, und er besitzt kaum mehr als einen Hinweis darauf, dass die Familie Balfour vielleicht nicht so unbedeutend ist, wie sein bisheriges Leben vermuten ließ. Er macht sich auf den Weg zum House of Shaws, dem Besitz seines Onkels Ebenezer, und schon dieses Haus ist eine Warnung. Es ist dunkel, verwahrlost, halb fertig gebaut, ein Ort, der aussieht, als hätte jemand mitten in seiner Entstehung beschlossen, auch die Familie, die darin leben sollte, nicht ganz zu Ende zu führen. Ebenezer Balfour empfängt seinen Neffen nicht wie einen verlorenen Verwandten, sondern wie eine Gefahr. Bald begreift David, dass hinter dem Erbe eine Geschichte steckt, die ihm niemand freiwillig erzählen wird. Der Onkel versucht zunächst, ihn bei einem scheinbaren Unfall ums Leben kommen zu lassen, und verkauft ihn schließlich an einen Schiffskapitän, der den Jungen nach Amerika bringen soll. Aus einem Erbschaftsstreit wird innerhalb weniger Seiten eine Entführung. Stevenson braucht keine lange Anlaufstrecke. Er öffnet eine Tür, und dahinter beginnt bereits die Falle.

Bis hierhin könnte *Kidnapped* noch beinahe eine Verwandte der Schatzinsel sein. Wieder wird ein junger Mann aus einer sicheren Welt gerissen, wieder betritt er ein Schiff, wieder muss er schneller erwachsen werden, als ihm lieb sein kann. Doch dann begegnet David jenem Mann, der dem Roman seine eigentliche Spannung gibt. Alan Breck Stewart kommt an Bord wie eine Figur aus einem anderen Buch: Jakobit, Highlander, Soldat, Flüchtling, Anhänger der Stuarts, eitel, stolz, politisch kompromisslos, reizbar, charmant und von einem geradezu unerschütterlichen Glauben an die eigene Person erfüllt. Er trägt einen Gürtel mit Gold, einen französischen Rock und eine Vergangenheit, die ihn für die britische

1885
The Black Arrow

Obrigkeit verdächtig macht. Für David Balfour, den nüchternen, protestantischen Lowland-Schotten, müsste dieser Mann eigentlich alles verkörpern, was ihm fremd ist. Genau deshalb macht Stevenson ihn zu Davids Gefährten.

Von diesem Augenblick an wird *Kidnapped* mehr als eine Fluchtgeschichte. David und Alan bilden eines jener Paare, die größer werden als die Handlung, in der sie auftreten. Sie brauchen einander, bewundern einander, missverstehen einander und geraten immer wieder aneinander. Alan ist mutiger, als David sich selbst für fähig hält; David ist vernünftiger, als Alan es sein möchte. Der eine lebt aus Prinzipien, der andere aus Instinkt. David denkt an Konsequenzen, Alan an Ehre. Und Stevenson begeht nicht den Fehler, einen der beiden zum Sieger dieses Gegensatzes zu erklären. Ihre Freundschaft entsteht gerade daraus, dass keiner den anderen vollständig überzeugen kann.

Hier beginnt sich ein Muster zu zeigen, das durch Stevensons Werk führt. Der geteilte Mensch beschäftigt ihn immer wieder, nur lässt er die beiden Seiten nicht jedes Mal im selben Körper wohnen. In *Dr Jekyll and Mr Hyde* spaltet sich eine Person buchstäblich in zwei Existenzen. In *Kidnapped* verteilt Stevenson den inneren Gegensatz auf zwei Männer. David Balfour und Alan Breck verkörpern zwei Möglichkeiten, Schotte zu sein, beinahe zwei Möglichkeiten, Mensch zu sein: Vorsicht und Leidenschaft, Ordnung und Rebellion, Vernunft und Romantik. McCrum hat darin zu Recht mehr gesehen als eine geschickt konstruierte Freundschaft. Für ihn sind David und Alan auch zwei Schottlands, Lowland und Highland, protestantisch und jakobitisch, angepasst und widerständig. Das macht *Kidnapped* zu einem politischen Roman, ohne dass Stevenson jemals aufhört, eine Abenteuergeschichte zu erzählen.

Denn hinter Davids Reise steht tatsächliche Geschichte. Stevenson verlegt den Roman in das Jahr 1751 und führt seine Figuren in die Welt nach dem gescheiterten Jakobitenaufstand von 1745. Die Highlands sind militärisch besiegt, aber keineswegs befriedet. Clans stehen unter Beobachtung, politische Loyalitäten können über Freiheit und Gefängnis entscheiden, alte Rechnungen sind offen. In diese gespannte Landschaft setzt Stevenson das historische Ereignis, das dem zweiten Teil des Romans seine Richtung gibt: den Appin-Mord von 1752, die Ermordung Colin Campbells, des sogenannten Red Fox. Stevenson verändert und verschiebt Einzelheiten für seine Erzählung, doch der politische Hintergrund ist real. David und Alan geraten damit nicht bloß in eine erfundene Verfolgungsjagd; sie geraten in den Schatten einer tatsächlichen schottischen Wunde.

Gerade darin zeigt sich, wie anders Stevenson hier mit Wirklichkeit arbeitet als in der Schatzinsel. Für *Treasure Island* zeichnete er eine Insel, die nicht existierte, und machte sie so glaubwürdig, dass bis heute nach ihrem realen Vorbild gesucht wird. In *Kidnapped* nimmt er den entgegengesetzten Weg. Er beginnt mit wirklicher Landschaft und wirklicher Geschichte und verwandelt beides in Abenteuer. Man könnte sagen: In der Schatzinsel wird Fantasie zu Geografie; in *Kidnapped* wird Geografie zu Fantasie.

Der Höhepunkt dieser Kunst liegt vielleicht in den berühmten Fluchtkapiteln durch das Heide-land. Henry James, der mit Jugendabenteuern gewiss nicht leicht zu beeindrucken war, bewunderte gerade diese Passagen. Stevenson beschreibt Bewegung hier nicht als bloße Verbindung zwischen zwei Handlungspunkten. Hunger, Müdigkeit, Wetter, Angst und Landschaft werden zu Teilen des Dramas. David und Alan verbergen sich, marschieren nachts, schlafen im Freien, beobachten ihre Verfolger und müssen immer wieder entscheiden, welchem Weg sie trauen können. Die Highlands besitzen keine dekorative Schönheit. Sie erschöpfen die Männer, schützen sie, verraten sie beinahe und werden schließlich selbst zu einer handelnden Macht des Romans.

1890
The Master of Ballantrae

Samoa
Vailima
1894



Stevenson hatte früh Reisebücher geschrieben; er wusste, dass ein Mensch eine Landschaft erst dann wirklich wahrnimmt, wenn er sie zu Fuß durchqueren muss.

Dabei ist seine Prosa erstaunlich sparsam. McCrum spricht von einer Sprache, die bis auf die Knochen reduziert sei, und das trifft etwas Wesentliches. Stevenson braucht selten lange Erklärungen, um eine Szene zu verankern. Er besitzt jene Fähigkeit, die große Erzähler von bloßen Beschreibern unterscheidet: Er findet das eine Bild, nach dem der Leser den Rest selbst sieht. Er bewunderte an Defoes Robinson Crusoe gerade jenen einzelnen Fußabdruck im Sand, der mit einem Schlag eine ganze Welt verändert. Stevenson verstand, dass Spannung nicht aus der Menge der Ereignisse entsteht, sondern aus der Genauigkeit, mit der ein einziges Ereignis gesetzt wird.

Das berühmte Kapitel „The Siege of the Round-House“ zeigt diese Technik in konzentrierter Form. David und Alan verteidigen sich auf engstem Raum gegen die Mannschaft des Schiffes. Es ist eine Actionsequenz, lange bevor der Begriff existierte, und doch bleibt sie übersichtlich. Der Leser weiß, wo die Männer stehen, woher der Angriff kommt, wie wenig Platz ihnen bleibt. Man kann verstehen, weshalb Stevensons Prosa später als beinahe filmisch bezeichnet wurde. Er schrieb Jahrzehnte vor dem Kino Szenen, die bereits nach Montage verlangen: Bewegung, Blick, Gefahr, Reaktion. Das erklärt auch, weshalb *Treasure Island*, *Kidnapped* und *Jekyll and Hyde* so früh und so häufig verfilmt wurden. Stevenson musste vom Film nicht erst übersetzt werden. Ein Teil seines Erzählens dachte bereits in Bildern.

Doch unter dieser Geschwindigkeit liegt in *Kidnapped* eine eigentümliche Dunkelheit. Das Abenteuer besitzt bei Stevenson nie vollkommen jene Unschuld, die spätere Kinderbuchausgaben ihm gern gegeben haben. Menschen sterben. Gewalt hat Folgen. David erinnert sich nicht nur an Landschaften und heroische Augenblicke, sondern an Tote. Das Erwachsenwerden besteht nicht darin, dass er gelernt hat, mit einem Schwert umzugehen, sondern darin, dass er verstanden hat, wie wenig zuverlässig die moralischen Ordnungen der Erwachsenen sind. Recht und Gerechtigkeit sind nicht dasselbe. Politische Sieger sind nicht automatisch moralisch überlegen. Ein gesuchter Rebell kann loyaler sein als ein respektabler Verwandter. Wie schon Jim Hawkins entdeckt David, dass gesellschaftliche Stellung wenig darüber verrät, wem man vertrauen kann.

Darin liegt eine bemerkenswerte Verbindung zwischen David und Jim. Beide beginnen als junge Männer ohne besondere Macht. Beide geraten in Gesellschaften, deren Regeln sie zunächst nicht verstehen. Beide begegnen einem älteren Mann, der ihre Welt komplizierter macht, als sie vorher war. Aber Alan Breck ist nicht Long John Silver. Und genau an diesem Unterschied erkennt man, wie klug Stevenson seine eigenen Motive variiert. Silver ist die Versuchung. Alan ist die Freundschaft. Jim muss lernen, sich von Silver zu lösen, ohne die Faszination zu verleugnen, die dieser Mann auf ihn ausübt. David muss lernen, Alan zu widersprechen, ohne die Freundschaft zu zerstören. In beiden Beziehungen geht es um die Frage, wie ein junger Mensch erwachsen werden kann, ohne lediglich eine Kopie des stärkeren Mannes neben ihm zu werden.

Das Schottische des Romans liegt deshalb nicht bloß in den Bergen und historischen Ereignissen. Es steckt in seiner Sprache. Stevenson lässt seine Figuren Wörter benutzen, die den englischen Lesern fremd sein mussten: bairn, siller, muckle, fash, wheesht. McCrum hebt diesen Reichtum des Scots mit Recht hervor. Solche Wörter sind bei Stevenson keine folkloristische Verzierung. Sie markieren Zugehörigkeit. Wer spricht, verrät damit, woher er kommt, welcher Welt er angehört und manchmal sogar, auf welcher Seite der Geschichte er steht. Die Sprache selbst

trägt den Konflikt zwischen verschiedenen Schottlands in sich.

Vielleicht wurde *Kidnapped* gerade deshalb lange kleiner gelesen, als es ist. Das Buch erschien wie die Schatzinsel zunächst in *Young Folks* und wurde als Geschichte für junge Leser vermarktet. Seine Kapitelüberschriften versprechen Gefahr und Bewegung, der Roman besitzt eine Karte, eine Entführung, Schiffbruch, Mord, Flucht und Verfolgung. Alles daran scheint zu rufen: Abenteuer. Und Stevenson schämte sich dieses Etiketts keineswegs. Er gehörte nicht zu jenen Autoren, die erst dann an literarischen Wert glaubten, wenn das Lesen mühsam wurde. Spannung war für ihn kein Zugeständnis an ein weniger anspruchsvolles Publikum. Sie war Kunst.

Vielleicht ist genau das der Grund, weshalb Schriftsteller wie Henry James, Jorge Luis Borges, Graham Greene, Muriel Spark und Seamus Heaney in Stevenson mehr sahen als den Autor einiger berühmter Jugendbücher. Joseph Conrad, John Buchan und andere Erzähler der folgenden Generationen konnten bei ihm lernen, dass Abenteuer und literarischer Anspruch keine Gegensätze sein müssen. Ein Roman darf den Leser atemlos durch eine Landschaft treiben und gleichzeitig darüber nachdenken, was Herkunft, Loyalität und nationale Identität bedeuten. Er darf ein Abenteuer sein und zugleich ein politisches Buch. Er darf einfach aussehen und kompliziert sein.

Robert McCrums Entscheidung, ausgerechnet *Kidnapped* in seine hundert besten Romane aufzunehmen und es Stevensons Meisterwerk zu nennen, ist deshalb weniger exzentrisch, als sie zunächst erscheinen mag. *Treasure Island* hat stärkere Bilder hervorgebracht. *Jekyll and Hyde* hat eine Metapher geschaffen, die in die Alltagssprache eingegangen ist. Aber *Kidnapped* zeigt vielleicht am vollständigsten, was Stevenson konnte. Das Buch besitzt Geschwindigkeit, Landschaft, Geschichte, Humor, Gewalt, politische Ambivalenz und zwei Figuren, deren Freundschaft stärker ist als die Mechanik der Handlung.

Vor allem aber zeigt es einen Schriftsteller, der nach der Schatzinsel nicht versucht hat, noch eine Schatzinsel zu schreiben.

Er kehrte nach Hause zurück.

Und entdeckte, dass Schottland fremd genug war.

The Master of Ballantrae

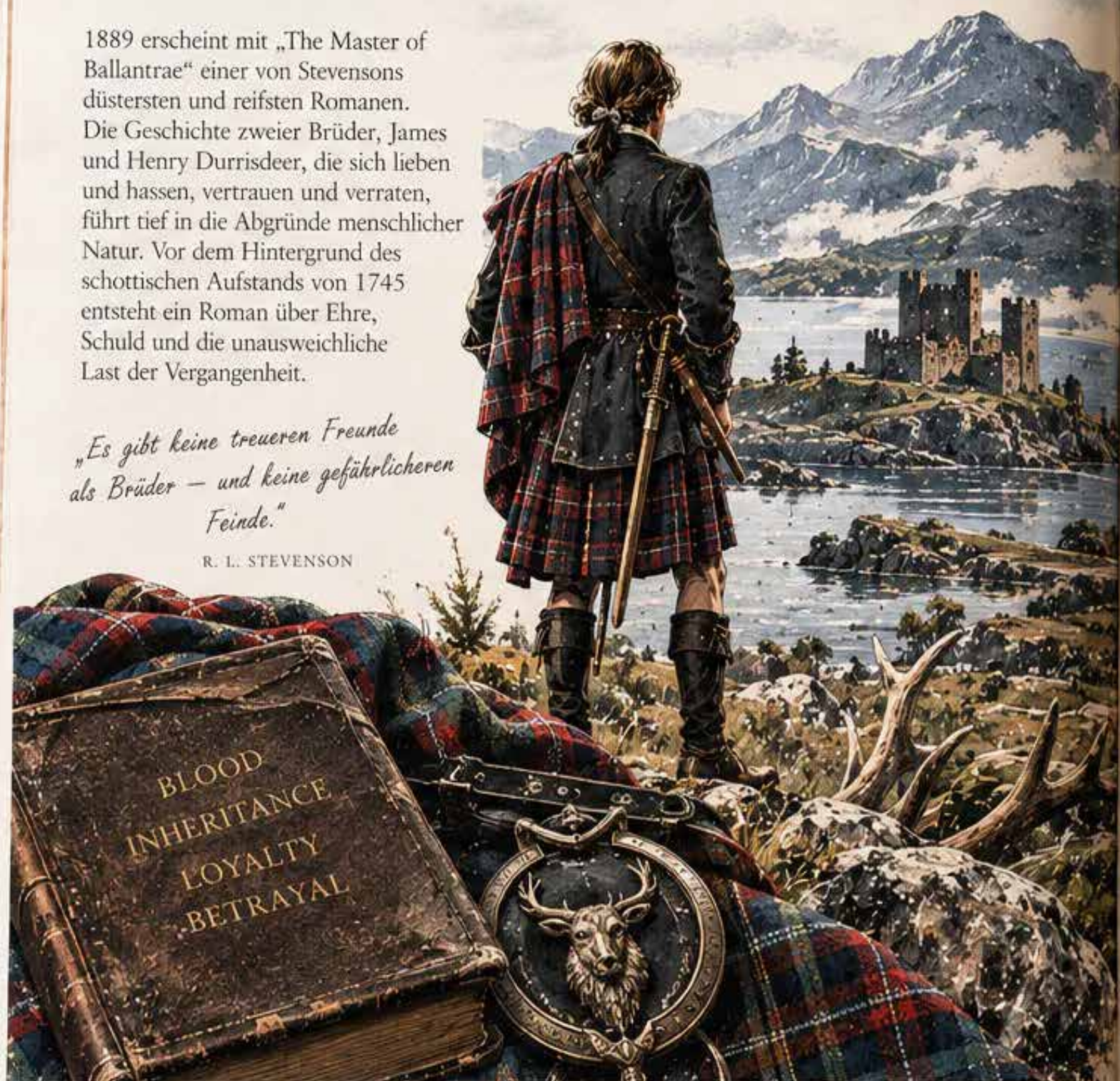
Zwei Brüder, eine Schuld

Ein Familienroman über Loyalität, Verrat und das Erbe

1889 erscheint mit „The Master of Ballantrae“ einer von Stevensons düstersten und reifsten Romanen. Die Geschichte zweier Brüder, James und Henry Durrissdeer, die sich lieben und hassen, vertrauen und verraten, führt tief in die Abgründe menschlicher Natur. Vor dem Hintergrund des schottischen Aufstands von 1745 entsteht ein Roman über Ehre, Schuld und die unausweichliche Last der Vergangenheit.

*„Es gibt keine treueren Freunde
als Brüder – und keine gefährlicheren
Feinde.“*

R. L. STEVENSON





James und Henry – Licht und Schatten

James, der ältere Bruder, gutmütig, ehrenhaft, anständig. Henry, der jüngere, charmant, talentiert, rücksichtslos. Stevenson zeichnet kein einfaches Gut-Böse-Schema, sondern ein feines psychologisches Porträt zweier Männer, deren Leben von Beginn an miteinander verwoben ist – und die sich nie aus dem Schatten des anderen befreien können.

Ein Erbe, das zerstört

Im Zentrum steht das Erbe von Ballantrae, das nicht nur Besitz, sondern auch Schuld und Verantwortung bedeutet. Der Roman fragt, was einen Menschen wirklich ausmacht: seine Herkunft, seine Taten – oder die Fähigkeit, sich selbst zu vergeben.

*„Die Vergangenheit ist nie tot.
Sie ist nicht einmal vergangen.“*

R. L. STEVENSON



Schottland 1745 – der große Hintergrund

Der Roman spielt vor dem historischen Hintergrund des Jakobitenaufstands. Politik, Loyalität und Identität sind nicht Kulisse, sondern prägen die Entscheidungen der Figuren. Stevenson zeigt, wie persönliche und politische Treue ineinandergreifen – und wie leicht Ideale in Verrat umschlagen können.



*To my Brother
Whatever happens,
remember –
we are still the same blood.*

ESSAY 4

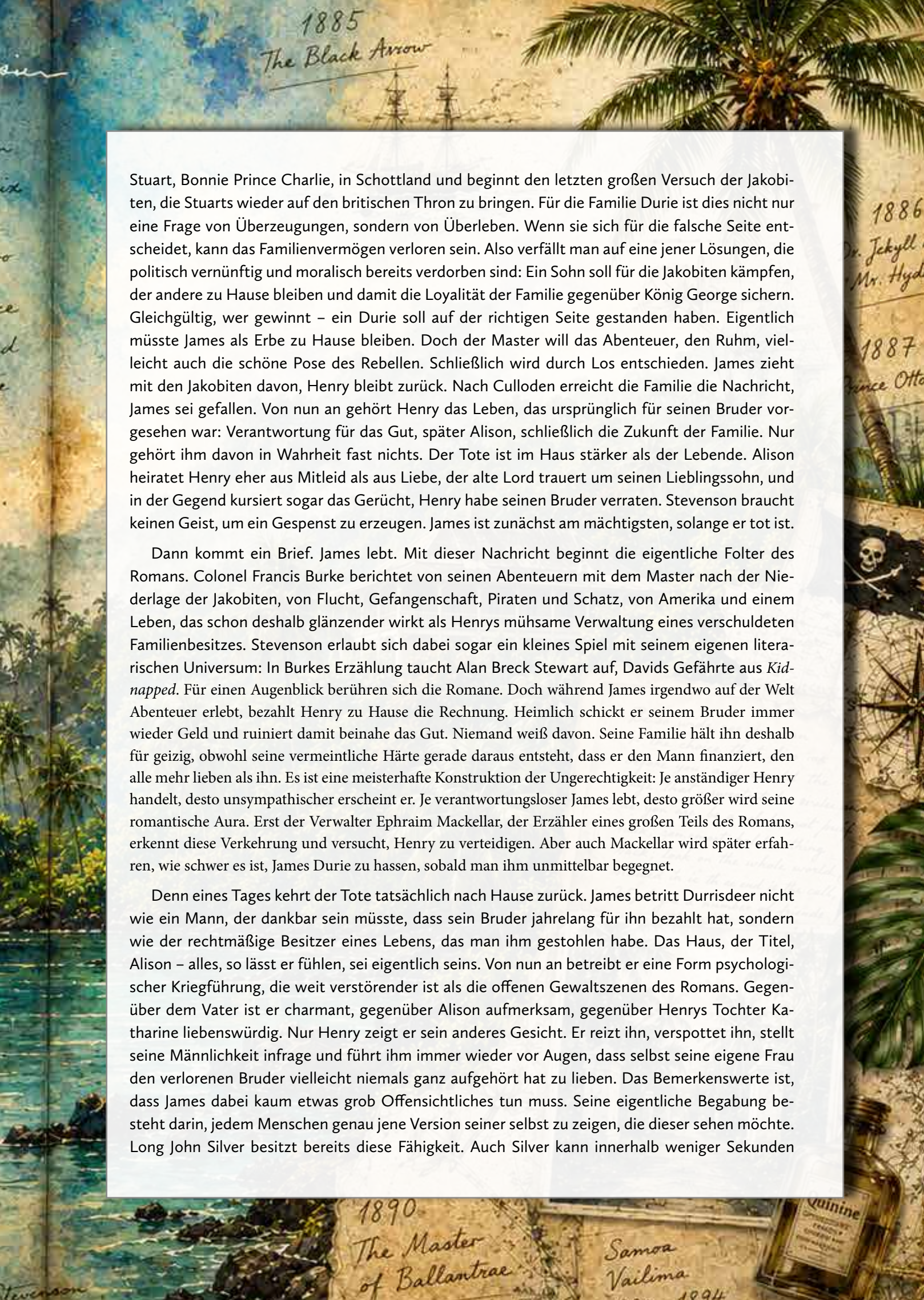
The Master of Ballantrae

Der Bruder, den man hassen muss und trotzdem liebt

Es ist Dezember 1887 im Norden des Staates New York. Robert Louis Stevenson lebt mit seiner Familie in Saranac Lake, einem kleinen Ort in den Adirondacks, wohin ihn wieder einmal seine Gesundheit geführt hat. Draußen liegt Schnee, die Luft ist scharf und klar, nachts hört Stevenson von der Veranda des Hauses den Fluss unter Eis und zwischen Felsen arbeiten. In dieser Dunkelheit beginnt er über einen neuen Roman nachzudenken. *Treasure Island* liegt vier Jahre zurück, *Kidnapped* und *Dr Jekyll and Mr Hyde* erst eines, aber Stevenson will keines dieser Bücher wiederholen. Er denkt an eine Geschichte, die in Schottland beginnen und weit über Schottland hinausführen soll, an zwei Brüder, die einander so vollständig zum Schicksal werden, dass keiner mehr leben kann, solange der andere existiert. Und er erinnert sich an eine merkwürdige Geschichte, die er einmal über einen indischen Fakir gehört hatte, der sich begraben ließ und später scheinbar von den Toten zurückkehrte. Daraus entsteht langsam *The Master of Ballantrae*. Stevenson selbst beschrieb später, wie sehr die eisige Nacht von Saranac zur Geburtsstunde des Romans gehörte. Es passt, dass das Buch den Untertitel *A Winter's Tale* trägt. Noch merkwürdiger ist, dass Stevenson an diesem Winterroman später auf der anderen Seite der Welt weiterarbeitete: Im Herbst 1888 arbeitete er in Papeete und Tautira auf Tahiti daran weiter. Ein Roman über das alte Schottland entstand also zwischen Schnee in den Adirondacks und tropischer Hitze im Pazifik – geschrieben von einem Mann, der seine Heimat verlassen hatte und nicht mehr zurückkehren sollte.

Wer nach der Schatzinsel wieder ein Abenteuer erwartet, bekommt zunächst eines. Es gibt politische Verschwörungen, einen Aufstand, Duelle, Piraten, einen verborgenen Schatz, Reisen über den Atlantik, Indien, die amerikanische Wildnis und schließlich sogar eine Szene, in der ein vermeintlich Toter aus seinem Grab zurückzukehren scheint. Aber diesmal interessieren Stevenson die Abenteuer weniger als das Gift, das zwischen Menschen zirkuliert. *The Master of Ballantrae* ist eines jener Bücher, bei denen die äußere Handlung immer größer wird, während der eigentliche Schauplatz immer enger wird. Dieser Schauplatz ist eine Familie. Im Mittelpunkt stehen die Brüder James und Henry Durie, Söhne des alten Lord Durrissdeer. James, der ältere, trägt als Erbe den Titel *Master of Ballantrae*. Er ist schön, intelligent, witzig, elegant und vollkommen unzuverlässig. Er trinkt, spielt, verführt und manipuliert; trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – liebt ihn nahezu jeder. Sein Vater bevorzugt ihn, Alison Graeme, die reiche junge Frau, die für ihn bestimmt ist, liebt ihn, und selbst Menschen, die längst begriffen haben müssten, wie gefährlich er ist, geraten immer wieder in seinen Bann. Henry dagegen besitzt fast alle Eigenschaften, die in einem vernünftigen Leben eigentlich belohnt werden sollten. Er ist pflichtbewusst, nüchtern, sparsam, verlässlich. Und genau deshalb wirkt er neben James farblos. Stevenson beginnt damit eine seiner grausamsten psychologischen Versuchsanordnungen: Was geschieht mit einem anständigen Menschen, wenn alle den schlechten Bruder lieben?

Der historische Augenblick könnte dafür kaum besser gewählt sein. 1745 landet Charles Edward



Stuart, Bonnie Prince Charlie, in Schottland und beginnt den letzten großen Versuch der Jakobiten, die Stuarts wieder auf den britischen Thron zu bringen. Für die Familie Durie ist dies nicht nur eine Frage von Überzeugungen, sondern von Überleben. Wenn sie sich für die falsche Seite entscheidet, kann das Familienvermögen verloren sein. Also verfällt man auf eine jener Lösungen, die politisch vernünftig und moralisch bereits verdorben sind: Ein Sohn soll für die Jakobiten kämpfen, der andere zu Hause bleiben und damit die Loyalität der Familie gegenüber König George sichern. Gleichgültig, wer gewinnt – ein Durie soll auf der richtigen Seite gestanden haben. Eigentlich müsste James als Erbe zu Hause bleiben. Doch der Master will das Abenteuer, den Ruhm, vielleicht auch die schöne Pose des Rebellen. Schließlich wird durch Los entschieden. James zieht mit den Jakobiten davon, Henry bleibt zurück. Nach Culloden erreicht die Familie die Nachricht, James sei gefallen. Von nun an gehört Henry das Leben, das ursprünglich für seinen Bruder vorgesehen war: Verantwortung für das Gut, später Alison, schließlich die Zukunft der Familie. Nur gehört ihm davon in Wahrheit fast nichts. Der Tote ist im Haus stärker als der Lebende. Alison heiratet Henry eher aus Mitleid als aus Liebe, der alte Lord trauert um seinen Lieblingssohn, und in der Gegend kursiert sogar das Gerücht, Henry habe seinen Bruder verraten. Stevenson braucht keinen Geist, um ein Gespenst zu erzeugen. James ist zunächst am mächtigsten, solange er tot ist.

Dann kommt ein Brief. James lebt. Mit dieser Nachricht beginnt die eigentliche Folter des Romans. Colonel Francis Burke berichtet von seinen Abenteuern mit dem Master nach der Niederlage der Jakobiten, von Flucht, Gefangenschaft, Piraten und Schatz, von Amerika und einem Leben, das schon deshalb glänzender wirkt als Henrys mühsame Verwaltung eines verschuldeten Familienbesitzes. Stevenson erlaubt sich dabei sogar ein kleines Spiel mit seinem eigenen literarischen Universum: In Burkes Erzählung taucht Alan Breck Stewart auf, Davids Gefährte aus *Kidnapped*. Für einen Augenblick berühren sich die Romane. Doch während James irgendwo auf der Welt Abenteuer erlebt, bezahlt Henry zu Hause die Rechnung. Heimlich schickt er seinem Bruder immer wieder Geld und ruiniert damit beinahe das Gut. Niemand weiß davon. Seine Familie hält ihn deshalb für geizig, obwohl seine vermeintliche Härte gerade daraus entsteht, dass er den Mann finanziert, den alle mehr lieben als ihn. Es ist eine meisterhafte Konstruktion der Ungerechtigkeit: Je anständiger Henry handelt, desto unsympathischer erscheint er. Je verantwortungsloser James lebt, desto größer wird seine romantische Aura. Erst der Verwalter Ephraim Mackellar, der Erzähler eines großen Teils des Romans, erkennt diese Verkehrung und versucht, Henry zu verteidigen. Aber auch Mackellar wird später erfahren, wie schwer es ist, James Durie zu hassen, sobald man ihm unmittelbar begegnet.

Denn eines Tages kehrt der Tote tatsächlich nach Hause zurück. James betritt Durrisdeer nicht wie ein Mann, der dankbar sein müsste, dass sein Bruder jahrelang für ihn bezahlt hat, sondern wie der rechtmäßige Besitzer eines Lebens, das man ihm gestohlen habe. Das Haus, der Titel, Alison – alles, so lässt er fühlen, sei eigentlich seins. Von nun an betreibt er eine Form psychologischer Kriegführung, die weit verstörender ist als die offenen Gewaltszenen des Romans. Gegenüber dem Vater ist er charmant, gegenüber Alison aufmerksam, gegenüber Henrys Tochter Katharine liebenswürdig. Nur Henry zeigt er sein anderes Gesicht. Er reizt ihn, verspottet ihn, stellt seine Männlichkeit infrage und führt ihm immer wieder vor Augen, dass selbst seine eigene Frau den verlorenen Bruder vielleicht niemals ganz aufgehört hat zu lieben. Das Bemerkenswerte ist, dass James dabei kaum etwas grob Offensichtliches tun muss. Seine eigentliche Begabung besteht darin, jedem Menschen genau jene Version seiner selbst zu zeigen, die dieser sehen möchte. Long John Silver besitzt bereits diese Fähigkeit. Auch Silver kann innerhalb weniger Sekunden

Kamerad, Vaterfigur, Anführer oder drohender Mörder sein. Aber James Durie ist die aristokratische, dunklere Weiterentwicklung dieses Stevenson-Typs. Silver manipuliert, um zu überleben. Der Master manipuliert manchmal offenbar aus dem viel kälteren Vergnügen heraus, Macht über einen anderen Menschen zu besitzen.

Und genau hier beginnt sich die moralische Ordnung des Romans zu verschieben. Zunächst ist es leicht, Henry zu mögen und James zu verurteilen. Mackellar tut genau das und lädt den Leser dazu ein, ihm zu folgen. Doch Stevenson lässt die Sache nicht so bequem. Henry wird unter dem dauernden Druck seines Bruders härter, misstrauischer und schließlich obsessiv. Der gute Bruder beginnt Eigenschaften zu entwickeln, die wir zunächst nur dem schlechten zugeschrieben hatten. James dagegen zeigt gelegentlich Mut, Selbstbeherrschung und sogar eine seltsame Fähigkeit zur Loyalität. Der Roman wird nicht zu einer simplen Umkehrung, in der sich herausstellt, dass James eigentlich gut und Henry böse sei. Viel beunruhigender ist seine These: Beide tragen mehr vom anderen in sich, als sie wahrhaben wollen. Stevenson hatte das drei Jahre zuvor in *Jekyll and Hyde* buchstäblich im selben Körper dargestellt. In *The Master of Ballantrae* verteilt er die Spaltung auf zwei Brüder. Die Stevenson-Forschung hat diese Nähe immer wieder hervorgehoben: James und Henry sind weniger reine Gegensätze als zwei Menschen, die ihre widersprüchlichen Seiten nicht anerkennen können und gerade dadurch von ihnen zerstört werden. Zugleich lässt sich die zerrissene Familie als Bild eines zerrissenen Schottlands lesen – Jakobit gegen Hanoverianer, romantische Vergangenheit gegen nüchterne Gegenwart, Highland-Mythos gegen ökonomische Vernunft.

Schließlich gelingt James, worauf er offenbar lange hingearbeitet hat. In einer Nacht treibt er Henry so weit, dass die Brüder zum Degen greifen. James behauptet, Alison liebe ihn noch immer, und Henry verliert die Beherrschung. Er stößt seinem Bruder die Klinge durch den Körper. Für einen Moment scheint die Geschichte endlich entschieden: Der eine Bruder hat den anderen getötet. Doch selbst der Tod verweigert Henry den Sieg. Als Mackellar und der alte Lord später die Leiche holen wollen, ist sie verschwunden. James hat überlebt und wird fortgebracht. Für den alten Vater ist die Nacht zu viel; er stirbt wenig später. Henry dagegen bleibt körperlich am Leben, aber etwas in ihm ist zerbrochen. Stevenson macht hier etwas, das er besonders gut kann: Die Gewalttat ist schnell vorüber, ihre psychologische Wirkung aber zieht sich durch den Rest des Buches. Henry hat getan, wovor er sich jahrelang fürchtete. Er ist zu einem Menschen geworden, der seinen Bruder töten wollte. Ob James überlebt hat, ist beinahe zweitrangig. In Henry ist der Master nun endgültig angekommen.

Und natürlich kommt James wieder. Er kehrt aus Indien zurück, begleitet von seinem indischen Diener Secundra Dass, und seine bloße Anwesenheit genügt, Henrys mühsam wiedergewonnene Stabilität zu zerstören. Die Familie flieht schließlich nach New York. Es ist eine verzweifelte Vorstellung: Man überquert einen Ozean, um einem Bruder zu entkommen. Doch James folgt ihnen. Mackellar reist mit ihm, ursprünglich aus Loyalität zu Henry und voller Abscheu gegen den Master. Auf dem Schiff erreicht Stevensons psychologisches Spiel seinen vielleicht interessantesten Punkt. Mackellar, der moralische Chronist, der sich selbst für den Verteidiger des Anstands hält, versucht plötzlich, James über Bord zu stoßen. Der Master verhindert den Mord – und reagiert nicht mit der erwarteten Rache, sondern mit einer fast respektvollen Anerkennung von Mackellars Loyalität zu Henry. Ausgerechnet der Mann, den Mackellar für das Böse hält, verhält sich in diesem Augenblick souveräner als er selbst. Danach entsteht zwischen ihnen eine sonderbare, niemals vertrauensvolle Nähe. Der Erzähler, auf dessen moralisches Urteil wir uns verlassen soll-

ten, hat seine eigene Grenze überschritten. Stevenson zieht damit auch dem Leser den Boden unter den Füßen weg. Wenn selbst Mackellar nicht mehr eindeutig auf der Seite des Guten steht, wer besitzt dann noch das Recht, diese Geschichte moralisch zu ordnen?

Die letzte Bewegung des Romans führt in die amerikanische Wildnis und verwandelt das Familiendrama endgültig in eine beinahe gotische Legende. Wieder taucht der alte Piratenschatz auf, den James und Burke Jahre zuvor verborgen haben sollen. Männer ziehen in die Wälder, Verrat wird geplant, die Suche gerät außer Kontrolle, und schließlich heißt es, der Master sei gestorben und begraben worden. Doch Secundra Dass beginnt in der Nacht das Grab zu öffnen. James, erklärt er, sei nicht wirklich tot; er habe eine Technik beherrscht, mit der er den Tod nur vortäuschen konnte. Was folgt, gehört zu den unheimlichsten Bildern Stevensons. Der seit Tagen begrabene Körper zeigt plötzlich Zeichen des Lebens. Die Augen öffnen sich. Henry sieht den Bruder, der selbst aus dem Grab noch einmal zurückkehrt, und bricht tot zusammen. Doch auch James wird nicht wirklich gerettet. Die Wiederbelebung misslingt; am Ende liegen beide Brüder nebeneinander. Mackellar lässt sie gemeinsam begraben. Der Kampf, der mit einer Münze und zwei politischen Parteien begonnen hatte, endet in einem einzigen Grab. Stevenson hatte die Idee dieser Scheintod- und Wiederbelebungsszene bereits bei der Konzeption in Saranac als einen Mittelpunkt der Geschichte im Kopf und recherchierte ausdrücklich nach Berichten über indische Praktiken des scheinbaren Lebendigbegrabens.

Man könnte diesen Schluss für eine Übertreibung halten, wenn der ganze Roman nicht darauf zugelaufen wäre. James ist von Anfang an der Mann, der nicht verschwinden kann. Als man ihn nach Culloden für tot hält, lebt er. Als Henry ihn im Duell durchbohrt, lebt er. Als er in Amerika begraben wird, öffnet er noch einmal die Augen. Stevenson macht aus dieser Unzerstörbarkeit schließlich ein körperliches Bild für die Macht, die Menschen übereinander gewinnen können. Henry kann seinen Bruder nicht loswerden, weil James längst Teil seiner eigenen Identität geworden ist. Man kann vor einem solchen Menschen nach Amerika fliehen, man kann ihn mit dem Degen durchbohren, man kann Erde über ihn werfen – solange das eigene Leben sich nur noch in Beziehung zu ihm definiert, ist er nicht tot. In diesem Sinne ist die makabre Auferstehung am Ende gar nicht das Fantastischste des Romans. Sie macht nur sichtbar, was psychologisch längst geschehen ist.

Vielleicht liegt darin auch der Grund, weshalb *The Master of Ballantrae* unter Schriftstellern einen so ungewöhnlich hohen Rang besitzt. Das Buch erreichte nie die populäre Allgegenwart von *Treasure Island* oder *Jekyll and Hyde*, wurde aber von Autoren und Kritikern immer wieder als eines von Stevensons bedeutendsten Werken herausgestellt. Die Stevenson-Forschung verweist auf die Bewunderung von Henry James, Walter Benjamin und André Gide; Italo Calvino und Bertolt Brecht betrachteten *The Master of Ballantrae* sogar als Stevensons bestes Werk. Seine Entstehung fiel zudem in eine entscheidende Phase von Stevensons Leben: begonnen im Dezember 1887 in Saranac Lake, weitergeschrieben während seiner Reise in den Pazifik und auf Tahiti, erschien der Roman von November 1888 bis Oktober 1889 in *Scribner's Magazine*; die Buchausgabe kam bereits am 20. September 1889 in New York und London heraus.

Dass ein solches Buch zunächst als Zeitschriftenroman erschien, ist für unsere Stevenson-Geschichte besonders aufschlussreich. Die äußere Konstruktion besitzt noch immer alles, was ein Fortsetzungsleser verlangen konnte: überraschende Rückkehr, Duell, politische Gefahr, Piraten, Schatz, Reise, Verrat und ein nahezu übernatürlicher Schluss. Doch Stevenson benutzt die Me-

chanik des Abenteuerromans inzwischen für etwas anderes. Die Spannung lautet nicht mehr wie bei Jim Hawkins: Wird der Junge den Schatz finden und lebend nach Hause kommen? Sie lautet: Was wird der Hass aus diesen beiden Männern machen? Das Abenteuer ist nicht verschwunden. Es ist nach innen gewandert.

Wer nach der Schatzinsel nur ein weiteres Piratenbuch von Stevenson lesen möchte, könnte von *The Master of Ballantrae* zunächst überrascht sein. Wer dagegen wissen will, wie weit Stevenson sich als Schriftsteller entwickelt hatte, sollte gerade dieses Buch lesen. James Durie ist vielleicht seine gefährlichste Figur, weil er nicht wie ein Bösewicht aussieht. Er besitzt all das, was Menschen gern mit Größe verwechseln: Mut, Eleganz, Witz, Entschlossenheit, Abenteuerlust. Henry besitzt all das, was Gesellschaften angeblich schätzen: Pflichtgefühl, Arbeit, Vorsicht, Verantwortung. Und doch gelingt es Stevenson, unsere Sympathien immer wieder zwischen beiden Männern zu verschieben. Wir wissen, dass James zerstörerisch ist, und warten trotzdem auf seine Rückkehr. Wir wissen, dass Henry ungerecht behandelt wird, und beobachten trotzdem, wie seine Gerechtigkeit in Hass umschlägt.

Long John Silver hatte bereits gezeigt, dass Stevenson dem Bösen Charme geben konnte. In *The Master of Ballantrae* geht er einen Schritt weiter. Er fragt, ob der gute Mensch vielleicht gerade deshalb zerstört werden kann, weil er sein Leben damit verbringt, nicht wie der andere zu sein. Henry richtet sich so vollständig gegen James aus, dass er schließlich von ihm abhängig wird. Der Bruder, den er hasst, bestimmt seine Ehe, sein Geld, seine Entscheidungen, seine Gesundheit, seine Reise nach Amerika und am Ende sogar seinen Tod. James gewinnt nicht, weil er moralisch überlegen wäre. Er gewinnt, weil Henry aufgehört hat, außerhalb dieses Kampfes zu existieren.

Das ist der dunkle Stevenson, den man nach *Treasure Island* kennenlernen sollte. Kein Schriftsteller mehr, der lediglich fragt, was hinter dem Horizont liegt, sondern einer, der wissen will, was geschieht, wenn der gefährlichste Gegner nicht auf einer Insel wartet, sondern am selben Tisch sitzt, denselben Namen trägt und aus derselben Familie stammt. *Treasure Island* beginnt mit einer Karte und verspricht einen Schatz. *The Master of Ballantrae* beginnt mit zwei Brüdern und verspricht gar nichts. Am Ende bleibt von ihrem Streit kein Sieger, kein Vermögen und keine große politische Sache übrig. Nur ein Grabstein mit zwei Namen.

Vielleicht ist das Stevensons kälteste Pointe: Manche Menschen verbringen ihr Leben damit, den anderen zu besiegen, und merken erst zu spät, dass sie längst zu einem Paar geworden sind.

Selbst auf dem Grabstein.

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that is sweetest be; water
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

The Master of Ballantrae

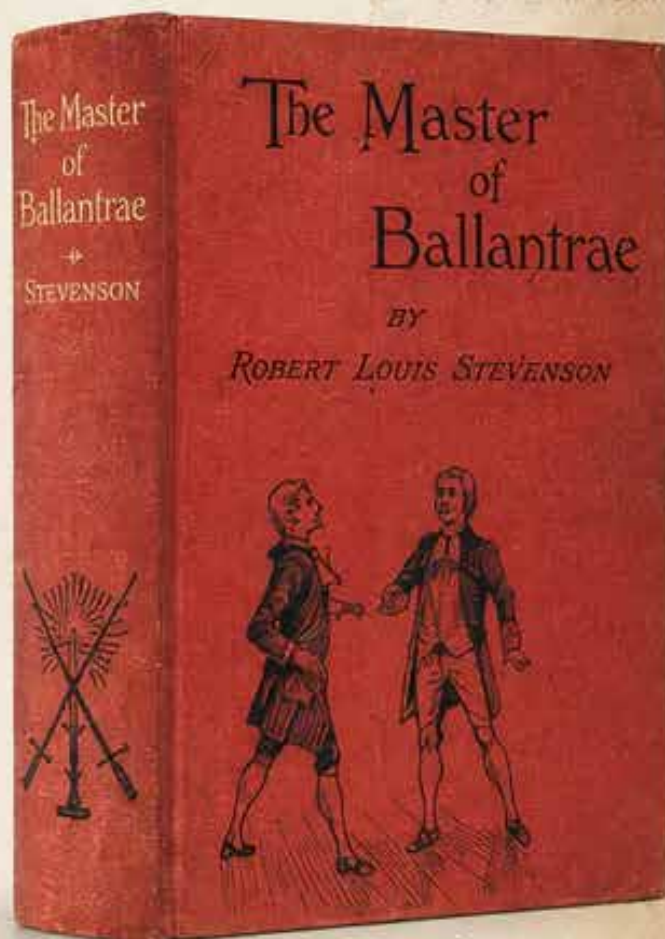
*Ein Roman über Loyalität, Rivalität
und das dunkle Abenteuer der See.*

Robert Louis Stevenson veröffentlichte *The Master of Ballantrae* im Jahr 1889. Der Roman ist ein düsteres Abenteuer und zugleich ein eindringliches Familiendrama, in dessen Mittelpunkt zwei Brüder stehen, deren Rivalität ihr Leben über Länder und Meere hinweg bestimmt.

Die Handlung führt von den nebligen Highlands Schottlands nach Amerika und auf die offene See, und sie entfaltet ein eindrucksvolles Bild einer Welt im Umbruch – voller Chancen, Gefahren und moralischer Abgründe.

The Master of Ballantrae gehört zu Stevensons reifen Werk. Der Roman verbindet psychologische Spannung mit der Atmosphäre des großen Abenteuerromans und zeigt, wie eng persönliche Schicksale mit den stürmischen Bewegungen der Geschichte verflochten sein können.

*„Ein Abenteuerroman –
und zugleich ein Duell
zweier Lebensentwürfe.“*



Erstausgabe 1889



Die raue Schönheit der schottischen Highlands –
Schauplatz einer lebenslangen Rivalität.

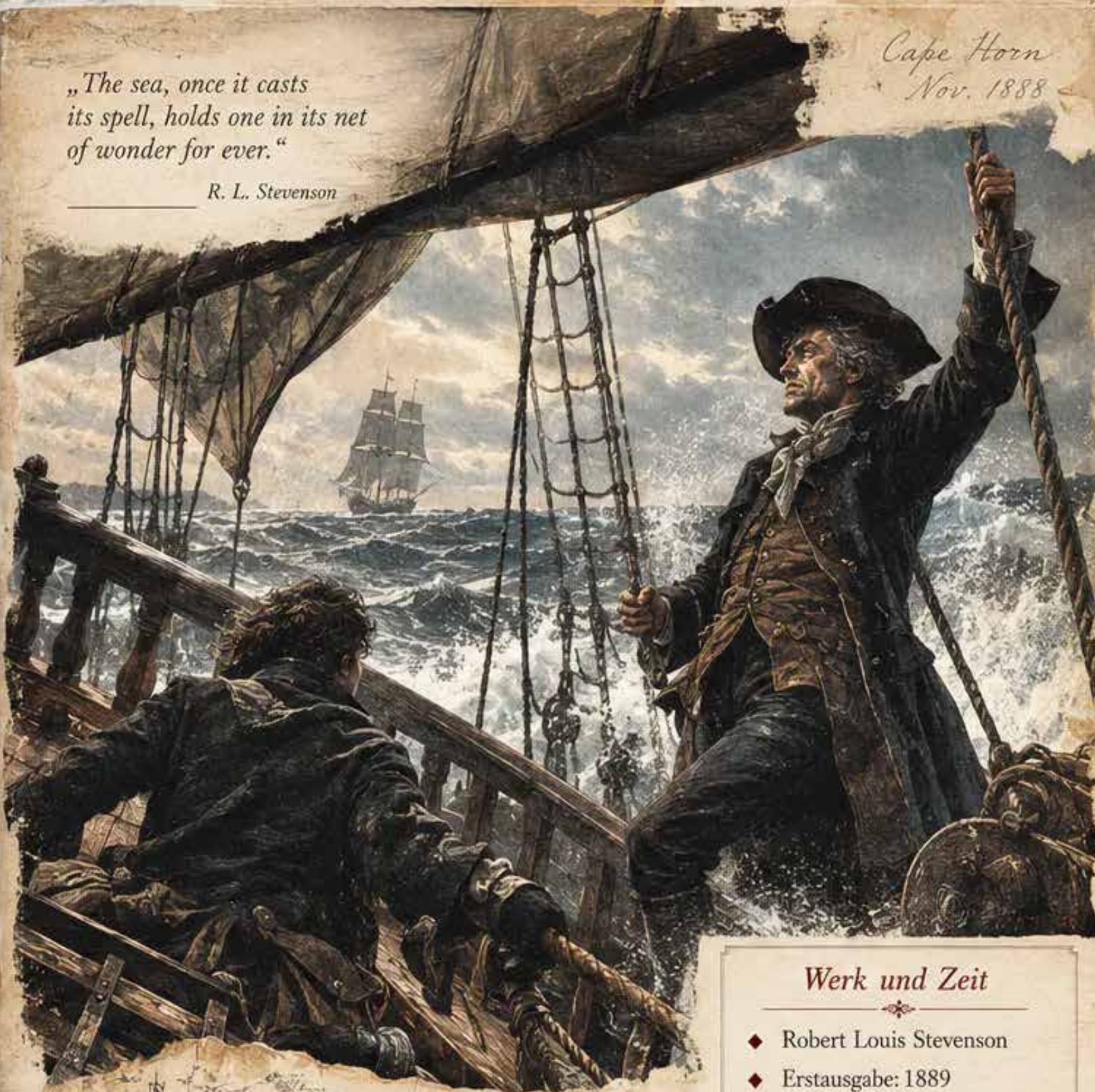
*"To travel hopefully
is a better thing
than to arrive."*

Robert Louis Stevenson

„The sea, once it casts
its spell, holds one in its net
of wonder for ever.“

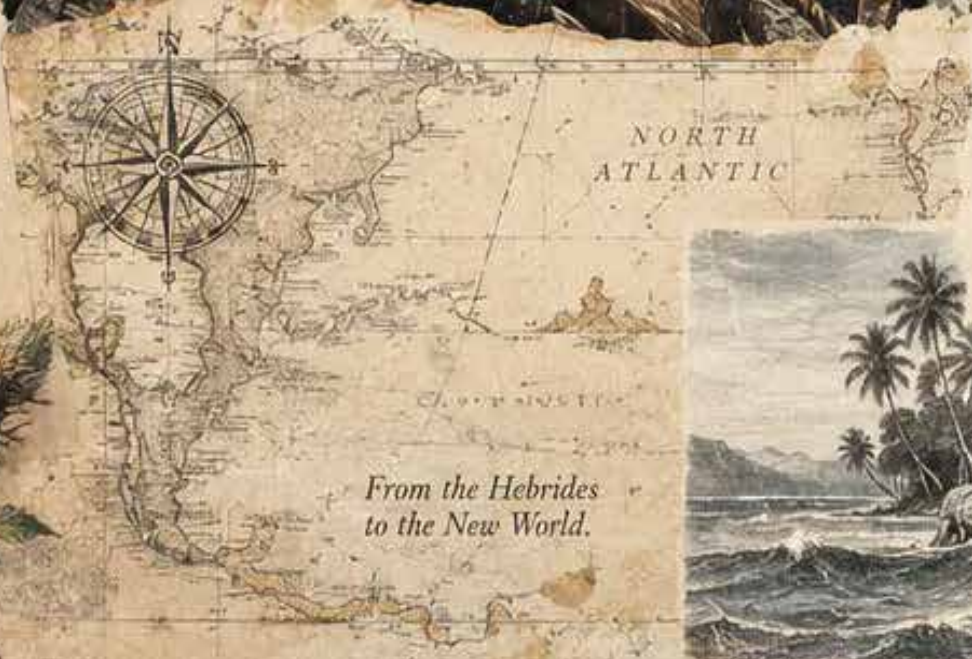
R. L. Stevenson

Cape Horn
Nov. 1888



Werk und Zeit

- ◆ Robert Louis Stevenson
- ◆ Erstausgabe: 1889
- ◆ Historischer Abenteuerroman
- ◆ Themen: Familie, Loyalität, Verrat, koloniale Welt, Moral und Identität
- ◆ Schauplätze: Schottland, Amerika, die Weltmeere



From the Hebrides
to the New World.



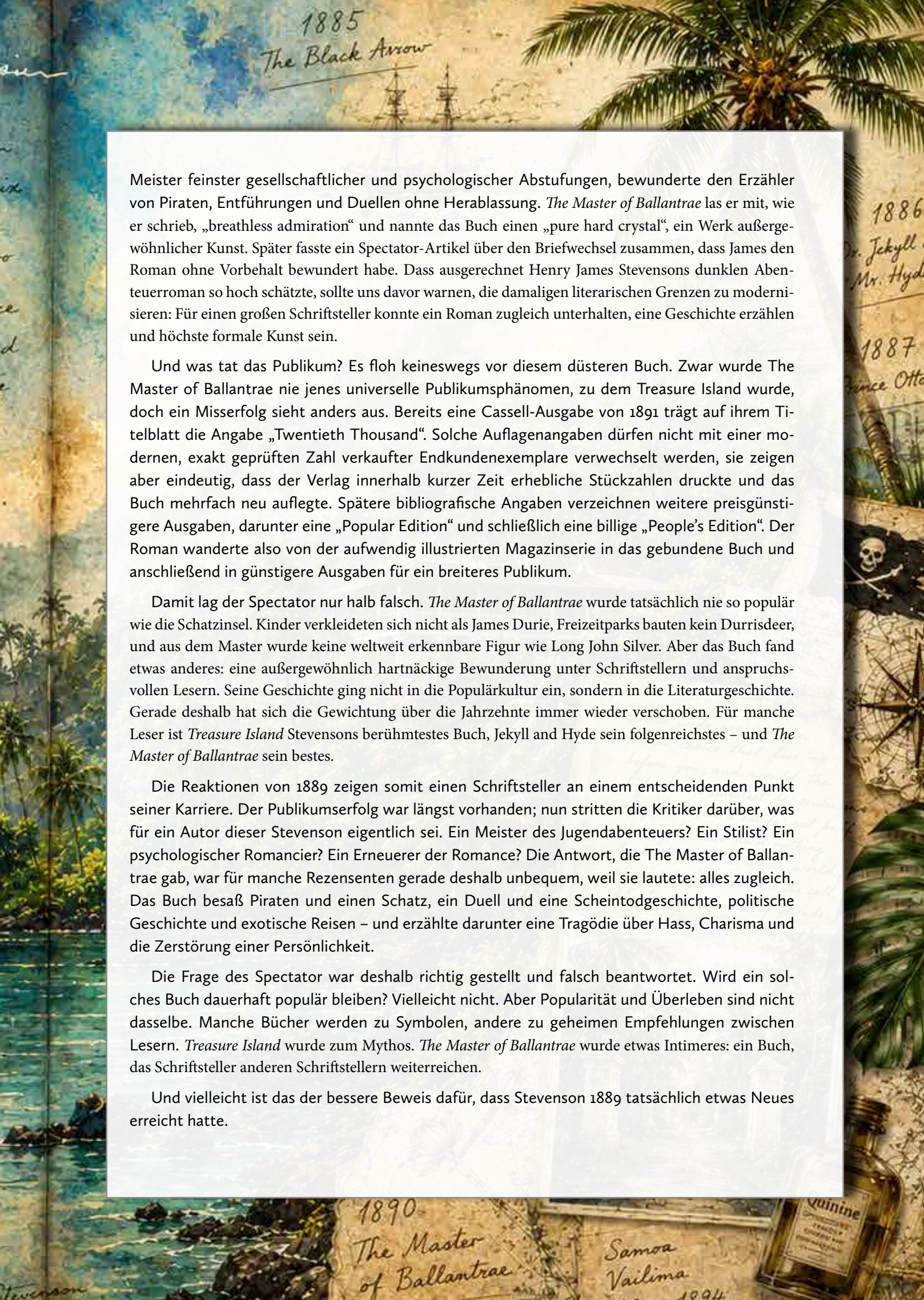
sei zwar vorhanden, werde aber der Entwicklung der Charaktere untergeordnet. Anders gesagt: Ein Teil der Presse erkannte, dass Stevenson die Werkzeuge des Abenteuerromans weiterhin benutzte, sie aber inzwischen für einen psychologischen Roman einsetzte.

Vielleicht war Margaret Oliphants Reaktion für Stevenson persönlich noch wichtiger. Oliphant war selbst eine erfahrene und außerordentlich produktive Romanautorin und keineswegs dafür bekannt, Stevenson kritiklos zu bewundern. In Blackwood's Magazine setzte sie sich im November 1889 ausführlich mit dem Roman auseinander. Sie erkannte darin einen Wandel der literarischen Formen und sah Stevenson als Vertreter einer neuen Art des Erzählens, die nicht einfach nach den Regeln des traditionellen viktorianischen Romans beurteilt werden konnte. Seine düsteren Geschichten seien keine bloßen Jungenabenteuer; *The Master of Ballantrae* sei, wie sie formulierte, „strong meat for men“. Stevenson soll auf die Rezension beinahe triumphierend reagiert haben. Einer Erinnerung aus Samoa zufolge erklärte er, Mrs. Oliphant habe ihn nun endlich in die erste Reihe seines Berufes aufgenommen. Dass gerade ihr Urteil ihn so freute, zeigt, wie sehr er selbst darum wusste, dass der Erfolg von *Treasure Island* auch zur Falle werden konnte: Ein Autor, den jeder liest, wird nicht automatisch für einen bedeutenden Autor gehalten.

Doch inmitten dieses Lobes erschien am 5. Oktober 1889 im *Spectator* eine Rezension, die vielleicht schärfer als alle enthusiastischen Urteile begriff, was Stevenson tatsächlich getan hatte. Der Kritiker spricht ausdrücklich von einem bereits vorhandenen „chorus of eulogy“, einem Chor des Lobes, und widerspricht der Bewunderung für die künstlerische Leistung kaum. James Durie erscheint ihm wie ein Mephistopheles, dem lediglich die übernatürlichen Requisiten fehlen; seine Bosheit besitzt Größe, Charme und sogar eine ästhetische Faszination. Genau darin aber liegt für den Rezensenten das Problem. Der moralisch bessere Henry ist weniger anziehend als sein verbrecherischer Bruder. Es gibt im Roman kaum eine Figur, der sich der Leser vorbehaltlos anschließen kann. Das Thema sei schmerzhaft und abstoßend, die Lektüre hinterlasse eher das Gefühl eines beunruhigenden Traums als das einer erfrischenden Unterhaltung. Deshalb wagte der *Spectator* eine bemerkenswerte Prognose: Ein derart düsteres Buch werde wahrscheinlich keine dauerhafte Popularität erreichen.

Gerade diese Kritik liest sich heute beinahe wie ein unfreiwilliges Kompliment. Der *Spectator* störte sich an genau dem, was den Roman modern macht. Stevenson weigert sich, die moralische Buchhaltung für den Leser zu erledigen. Der schlechte Bruder ist interessanter als der gute. Der gute Bruder wird durch seinen Hass selbst beschädigt. Mackellar, der vermeintlich zuverlässige moralische Erzähler, entdeckt in sich Mordlust. Die Kategorien beginnen zu verrutschen. Das viktorianische Publikum, das durchaus an Bösewichte gewöhnt war, bekam keinen Bösewicht, dessen Niederlage die Welt am Ende wieder ordnete. James Durie vergiftet die moralische Ordnung allein dadurch, dass er interessanter ist als diejenigen, die ihm widerstehen. Ein Leser kann wissen, dass dieser Mann zerstörerisch ist, und trotzdem darauf warten, dass er endlich wieder die Szene betritt. In dieser Hinsicht steht James in direkter Linie zu Long John Silver: Stevenson hat früh verstanden, dass literarische Gefahr erst dann wirklich interessant wird, wenn der Leser ihr nicht nur entkommen, sondern näherkommen möchte.

Einer, der das sofort erkannte, war Henry James. Die Freundschaft zwischen James und Stevenson gehört zu den schönsten literarischen Beziehungen des späten 19. Jahrhunderts, gerade weil ihre Schreibweisen auf den ersten Blick kaum gegensätzlicher sein könnten. James, der



Meister feinsten gesellschaftlicher und psychologischer Abstufungen, bewunderte den Erzähler von Piraten, Entführungen und Duellen ohne Herablassung. *The Master of Ballantrae* las er mit, wie er schrieb, „breathless admiration“ und nannte das Buch einen „pure hard crystal“, ein Werk außergewöhnlicher Kunst. Später fasste ein *Spectator*-Artikel über den Briefwechsel zusammen, dass James den Roman ohne Vorbehalt bewundert habe. Dass ausgerechnet Henry James Stevensons dunklen Abenteuerroman so hoch schätzte, sollte uns davor warnen, die damaligen literarischen Grenzen zu modernisieren: Für einen großen Schriftsteller konnte ein Roman zugleich unterhalten, eine Geschichte erzählen und höchste formale Kunst sein.

Und was tat das Publikum? Es floh keineswegs vor diesem düsteren Buch. Zwar wurde *The Master of Ballantrae* nie jenes universelle Publikumsphänomen, zu dem *Treasure Island* wurde, doch ein Misserfolg sieht anders aus. Bereits eine Cassell-Ausgabe von 1891 trägt auf ihrem Titelblatt die Angabe „Twentieth Thousand“. Solche Auflagenangaben dürfen nicht mit einer modernen, exakt geprüften Zahl verkaufter Endkundenexemplare verwechselt werden, sie zeigen aber eindeutig, dass der Verlag innerhalb kurzer Zeit erhebliche Stückzahlen druckte und das Buch mehrfach neu auflegte. Spätere bibliografische Angaben verzeichnen weitere preisgünstigere Ausgaben, darunter eine „Popular Edition“ und schließlich eine billige „People’s Edition“. Der Roman wanderte also von der aufwendig illustrierten Magazinserie in das gebundene Buch und anschließend in günstigere Ausgaben für ein breiteres Publikum.

Damit lag der *Spectator* nur halb falsch. *The Master of Ballantrae* wurde tatsächlich nie so populär wie die Schatzinsel. Kinder verkleideten sich nicht als James Durie, Freizeitparks bauten kein Durrisdeer, und aus dem Master wurde keine weltweit erkennbare Figur wie Long John Silver. Aber das Buch fand etwas anderes: eine außergewöhnlich hartnäckige Bewunderung unter Schriftstellern und anspruchsvollen Lesern. Seine Geschichte ging nicht in die Populärkultur ein, sondern in die Literaturgeschichte. Gerade deshalb hat sich die Gewichtung über die Jahrzehnte immer wieder verschoben. Für manche Leser ist *Treasure Island* Stevensons berühmtestes Buch, Jekyll und Hyde sein folgenreichstes – und *The Master of Ballantrae* sein bestes.

Die Reaktionen von 1889 zeigen somit einen Schriftsteller an einem entscheidenden Punkt seiner Karriere. Der Publikumserfolg war längst vorhanden; nun stritten die Kritiker darüber, was für ein Autor dieser Stevenson eigentlich sei. Ein Meister des Jugendabenteuers? Ein Stilist? Ein psychologischer Romancier? Ein Erneuerer der Romance? Die Antwort, die *The Master of Ballantrae* gab, war für manche Rezensenten gerade deshalb unbequem, weil sie lautete: alles zugleich. Das Buch besaß Piraten und einen Schatz, ein Duell und eine Scheintodgeschichte, politische Geschichte und exotische Reisen – und erzählte darunter eine Tragödie über Hass, Charisma und die Zerstörung einer Persönlichkeit.

Die Frage des *Spectator* war deshalb richtig gestellt und falsch beantwortet. Wird ein solches Buch dauerhaft populär bleiben? Vielleicht nicht. Aber Popularität und Überleben sind nicht dasselbe. Manche Bücher werden zu Symbolen, andere zu geheimen Empfehlungen zwischen Lesern. *Treasure Island* wurde zum Mythos. *The Master of Ballantrae* wurde etwas Intimeres: ein Buch, das Schriftsteller anderen Schriftstellern weiterreichen.

Und vielleicht ist das der bessere Beweis dafür, dass Stevenson 1889 tatsächlich etwas Neues erreicht hatte.

ROBERT LOUIS STEVENSON

Le Monastier

Ein junger Schotte in der Auvergne

Als Robert Louis Stevenson im September 1878 in dem kleinen französischen Ort Le Monastier eintraf, war er siebenundzwanzig Jahre alt und noch weit davon entfernt, jener weltberühmte Schriftsteller zu sein, den wir heute kennen. Er war ein suchender, kränklicher, aber wacher junger Mann, der mehr Fragen als Antworten mit sich trug – und eine europäische Reise, die sein Leben verändern sollte.

*Le Monastier
sur Gazeille*



*„Ich habe hier eine eigenartige
Mischung aus Strenge und
Freundlichkeit gefunden.“*

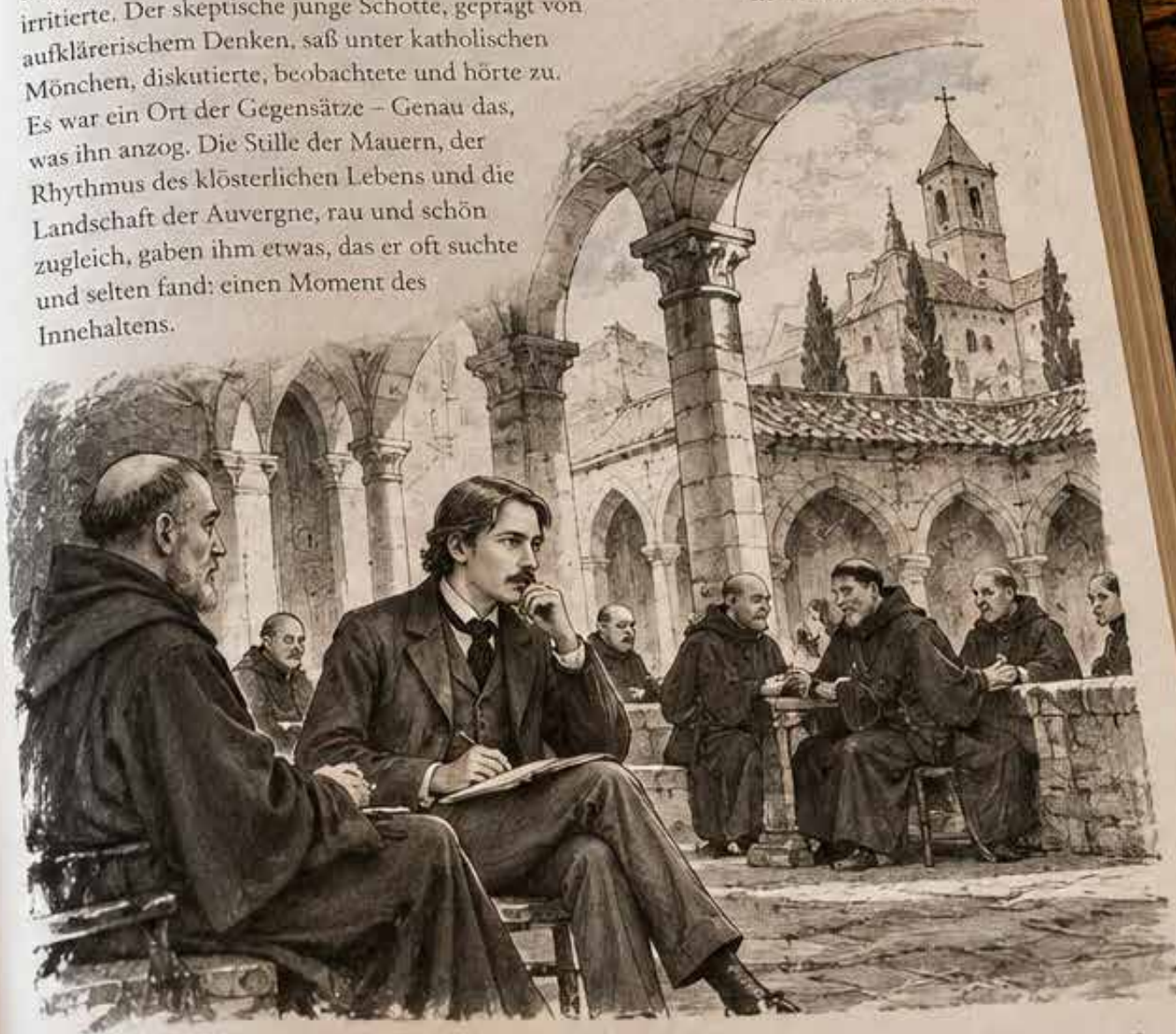
R. L. STEVENSON

Zwischen Kloster und Zweifel

Im Kloster von Le Monastier, einem traditionsreichen Ort mit protestantischer Vergangenheit, fand Stevenson eine Atmosphäre, die ihn zugleich faszinierte und irritierte. Der skeptische junge Schotte, geprägt von aufklärerischem Denken, saß unter katholischen Mönchen, diskutierte, beobachtete und hörte zu. Es war ein Ort der Gegensätze – Genau das, was ihn anzog. Die Stille der Mauern, der Rhythmus des klösterlichen Lebens und die Landschaft der Auvergne, rau und schön zugleich, gaben ihm etwas, das er oft suchte und selten fand: einen Moment des Innehaltens.

*„Das Reisen
schärft den Blick –
nicht nur auf die Welt,
sondern auch auf sich
selbst.“*

R. L. STEVENSON



New Arabian Nights

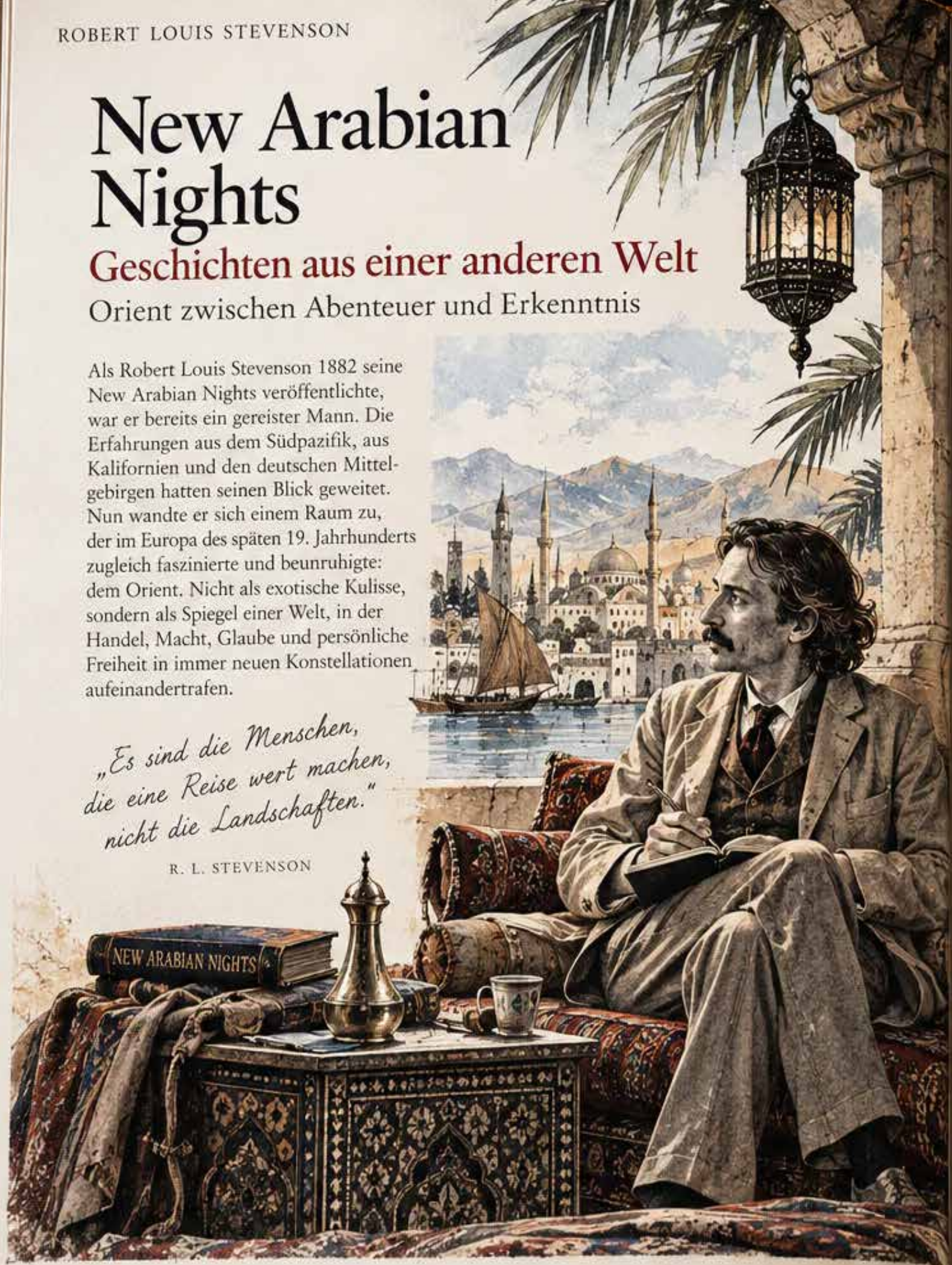
Geschichten aus einer anderen Welt

Orient zwischen Abenteuer und Erkenntnis

Als Robert Louis Stevenson 1882 seine *New Arabian Nights* veröffentlichte, war er bereits ein gereister Mann. Die Erfahrungen aus dem Südpazifik, aus Kalifornien und den deutschen Mittelgebirgen hatten seinen Blick geweitet. Nun wandte er sich einem Raum zu, der im Europa des späten 19. Jahrhunderts zugleich faszinierte und beunruhigte: dem Orient. Nicht als exotische Kulisse, sondern als Spiegel einer Welt, in der Handel, Macht, Glaube und persönliche Freiheit in immer neuen Konstellationen aufeinandertrafen.

*„Es sind die Menschen,
die eine Reise wert machen,
nicht die Landschaften.“*

R. L. STEVENSON



Zwischen Basar und Politik

Die Geschichten der New Arabian Nights spielen in einer fiktiven, aber glaubwürdigen Welt: in den Hafenstädten, Karawanserouten und Wüsten des Osmanischen Reiches. Es sind Erzählungen von Kaufleuten, Seeleuten, Diplomaten und Abenteurern, von Loyalität und Verrat, von klugen Frauen und eigensinnigen Männern. Stevenson verbindet Spannung mit einem feinen Gespür für politische und gesellschaftliche Zusammenhänge.

Immer wieder geht es um die Frage, wie ein Mensch seine Integrität bewahren kann – in einer Welt, die von Interessen, Zwängen und Traditionen geprägt ist. Der Orient wird dabei nicht verklärt, sondern als komplexer Raum gezeigt, in dem andere Regeln gelten, aber dieselben menschlichen Grundfragen.



*„Die Welt ist groß
genug für alle Träume,
auch jene, die in
fremden Häfen beginnen.“*

R. L. STEVENSON

Eine Schule des Sehens

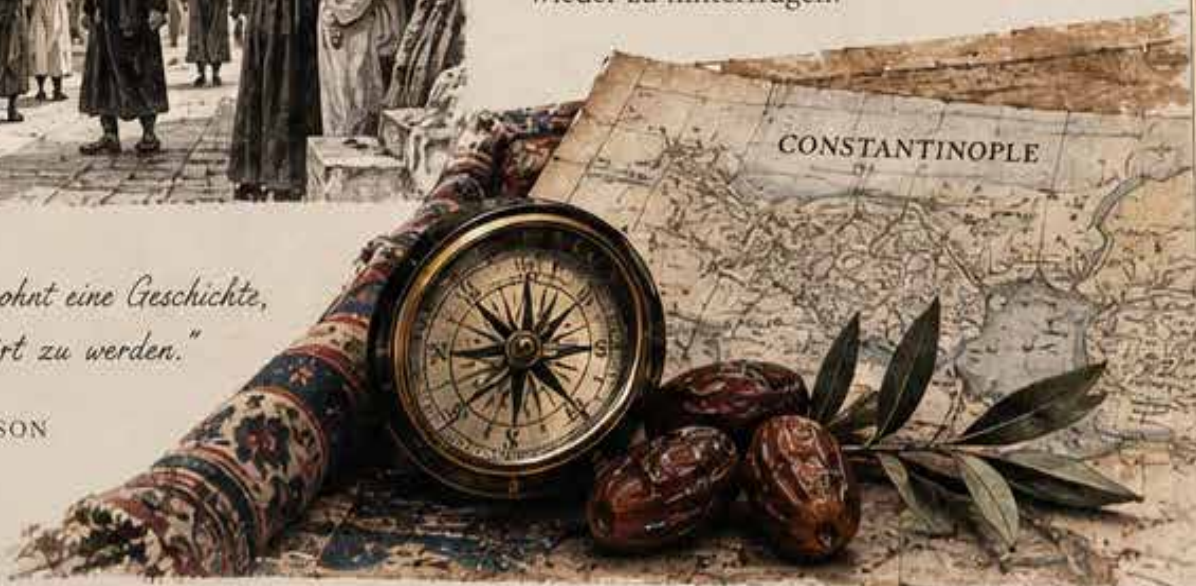
Für Stevenson war der Orient auch eine Schule des Sehens. Er lernte, wie relativ die eigenen Maßstäbe sind, wie stark Kultur, Religion und Geschichte das Verhalten der Menschen prägen – und wie schwierig, aber auch wie bereichernd es ist, die Welt mit anderen Augen zu betrachten.

Die New Arabian Nights sind damit mehr als unterhaltsame Geschichten. Sie sind ein Plädoyer für Neugier, Toleranz und die Bereitschaft, das Eigene immer wieder zu hinterfragen.



*„In jedem Menschen wohnt eine Geschichte,
die es wert ist, gehört zu werden.“*

R. L. STEVENSON



Treasure Island

Die Karte der Sehnsucht

Piratenschatz und den Mut, erwachsen zu werden

1881 veröffentlichte der "Treasure Island" eines Buchs, das wir heute meistens für die Abenteuerromane aller Generationen kennen. In die Fantasie des jungen Jack Smeolow. Abenteuer, Abenteuer und eine wunderbare Reise. Das Buch ist ein, wenn man es so will, ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat.

Das Buch ist ein Buch von Robert Louis Stevenson und einer Landkarte von der Welt. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat.

Das Buch ist ein Buch von Robert Louis Stevenson und einer Landkarte von der Welt. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat.

Das Buch ist ein Buch von Robert Louis Stevenson und einer Landkarte von der Welt. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat. Es ist ein Buch, das die Welt gesehen und geschrieben hat.



ESSAY 6

Der Mann, der mit dem Tod reiste

Krankheit, Atemnot und die letzten Jahre des Robert Louis Stevenson

Robert Louis Stevenson verbrachte einen beträchtlichen Teil seines Lebens in Bewegung: im Kanu durch Frankreich, zu Fuß mit der Eslin Modestine durch die Cevennen, über den Atlantik und quer durch Amerika, später nach Davos, Bournemouth, in die Adirondacks und schließlich in den Pazifik. Daraus ist leicht das Bild des ruhelosen Abenteurers unter den Schriftstellern entstanden. Nur begann ein erheblicher Teil dieser Reisen nicht mit Fernweh, sondern mit ärztlichem Rat. Stevensons Geographie war über Jahrzehnte auch eine Krankengeschichte.

Seit seiner Kindheit litt er unter wiederkehrenden schweren Atemwegsinfektionen, Fieber, quälendem Husten und später Hämoptysen, also Blutungen aus den Atemwegen. Schule, Studium und Arbeit wurden dadurch immer wieder unterbrochen. Klima war für ihn keine Nebensache: feucht oder trocken, kalt oder warm, Meereshöhe oder Gebirge konnten darüber entscheiden, ob ein Aufenthalt fortgesetzt werden konnte. Im 19. Jahrhundert lag bei diesem Symptombild der Verdacht auf „consumption“, Schwindsucht, nahe. Dass wir heute gern schlicht „Tuberkulose“ schreiben, macht die Sache allerdings eindeutiger, als sie historisch war.

Auf der Suche nach Luft

Als Stevenson 1887 nach Saranac Lake im Staat New York kam, traf er auf Edward Livingston Trudeau, einen der Pioniere der amerikanischen Tuberkuloseforschung und der damals verbreiteten Freiluftbehandlung. Stevenson wohnte von Oktober 1887 bis April 1888 im Baker Cottage. Trudeau untersuchte und behandelte ihn; später erklärte er, während dieser Monate weder aktive Hämoptysen und Fieber noch Tuberkelbazillen bei seinem berühmten Patienten festgestellt zu haben. Daraus folgt nicht, dass Stevenson nie Tuberkulose gehabt haben kann. Trudeau selbst war davon überzeugt, dass eine frühere Tuberkulose wahrscheinlich gewesen sei. Sicher ist nur: Die Diagnose ließ sich in Saranac nicht als aktive Erkrankung bestätigen.

Gerade diese Unschärfe ist für die Biographie wichtig. Der „schwindsüchtige Stevenson“ wurde schon zu Lebzeiten und erst recht nach seinem Tod zu einer beinahe fertigen Figur: mager, fiebrig, ständig unterwegs auf der Suche nach einem besseren Klima. Moderne medizinische Rückblicke haben deshalb andere Erklärungen vorgeschlagen, darunter chronische Bronchiektasen, Sarkoidose oder eine erbliche Gefäßerkrankung. Keine dieser nachträglichen Diagnosen lässt sich beweisen. Eine klinische Neubewertung kann die überlieferten Symptome neu gewichten; sie kann einen Patienten des 19. Jahrhunderts aber nicht nachträglich untersuchen.

Für Stevenson selbst war diese diagnostische Frage weniger abstrakt. Er lebte mit einer realen, manchmal lebensbedrohlichen Erkrankung und mit der Erfahrung, dass Pläne jederzeit von Fieber, Blutung oder ärztlicher Anweisung durchkreuzt werden konnten. Das erklärt seine Literatur nicht, aber es gehört zu den Bedingungen, unter denen sie entstand.

Schreiben unter Vorbehalt

Der auffälligste Gegensatz liegt zwischen diesem fragilen Körper und der Bewegungsenergie seiner Bücher. Ein Mann, der immer wieder zur Ruhe gezwungen wurde, schrieb Geschichten, in denen Menschen Schiffe besteigen, Inseln betreten, über schottische Hochflächen fliehen, Grenzen überschreiten und innerhalb weniger Seiten Entscheidungen treffen müssen, die ihr Leben verändern. Daraus eine einfache Kompensationstheorie zu machen, wäre bequem und falsch. Stevenson war kein ans Bett gefesselter Träumer, der nur auf dem Papier reiste. Sobald sein Zustand es erlaubte, setzte er sich selbst beträchtlichen Strapazen aus.

Krankheit dürfte dennoch sein Verhältnis zur Zeit geschärft haben. In seinen Briefen und Arbeitsjahren fällt eine rastlose Produktivität auf: Schreiben, Reisen, Korrespondenzen, Freundschaften, neue Projekte. Die Möglichkeit des Abbruchs war in diesem Leben stets präsent. Stevensons „*Requiem*“, lange vor seinem Tod geschrieben, gehört in diesen Zusammenhang. Der erste Vers, „Under the wide and starry sky“, steht heute auf seinem Grab. Das Gedicht romantisiert die Krankheit nicht; es zeigt eher, wie selbstverständlich der Gedanke an den eigenen Tod in ein Leben eingegangen war, das sich ihm zugleich mit großer Energie widersetzte.

Die viktorianische Kultur konnte die Schwindsucht ästhetisieren und mit Sensibilität oder künstlerischem Genie verbinden. Die Wirklichkeit einer chronischen Lungenerkrankung war prosaischer: Fieber, Erschöpfung, Atemnot, Infektionen und die erschreckende Erfahrung, Blut zu husten. Stevenson kannte beides – den kulturellen Mythos und den kranken Körper – und sein Leben eignet sich deshalb schlecht für die hübsche Legende vom leidenden Künstler, der aus Krankheit Literatur destilliert.

Der Pazifik

1888 begann Stevensons lange Reise in den Pazifik. Gesundheit spielte dabei eine Rolle, doch Samoa als ein großes Freiluftsanatorium zu beschreiben, würde seine letzten Jahre verfehlen. Stevenson und seine Familie bereisten mehrere Inselgruppen; schließlich kaufte er Land auf Upolu und ließ Vailima bauen. Er blieb, weil ihm das Leben dort zusagte und weil der Ort für seine Arbeit praktikabel war. Von einem Rückzug kann keine Rede sein. Er führte einen großen Haushalt, empfing Besucher, schrieb unter erheblichem finanziellem Druck und mischte sich zunehmend in die politischen Konflikte Samoas ein.

Literarisch waren diese Jahre außerordentlich produktiv. *The Beach of Falesá*, *Catriona*, *The Ebb-Tide*, die Texte über Samoa und die Arbeit an *Weir of Hermiston* gehören in diese späte Phase. Auch die Bezeichnung „Tusitala“, unter der Stevenson auf Samoa bekannt wurde und die gewöhnlich als „Geschichtenerzähler“ wiedergegeben wird, erhält hier ihr Gewicht. Sie reduzierte ihn nicht auf den berühmten europäischen Invaliden, sondern bezeichnete die Tätigkeit, mit der er sich selbst verstand und mit der andere ihn wahrnahmen.

Der Tod in Vailima

Am 3. Dezember 1894 starb Stevenson in Vailima. Wenige Wochen zuvor hatte er seinen 44. Geburtstag gefeiert; er arbeitete noch an *Weir of Hermiston*. Nach den historischen Quellen und dem Totenschein war die Todesursache eine cerebrale Hämorrhagie, eine Hirnblutung. Jahrzehntlang hatte die Familie mit der Möglichkeit gerechnet, dass seine Lunge ihn töten würde. Am

Ende trat der Tod plötzlich und aus einer anderen Ursache ein.

Die Zahl 44 verändert den Blick auf das Werk. *Treasure Island, Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, Kidnapped, The Master of Ballantrae*, Reisebücher, Gedichte, Essays, Südseerzählungen und eine immense Korrespondenz entstanden in einer beruflichen Lebensspanne, die kaum zwei Jahrzehnte umfasste. Dabei war dieses Werk nicht abgeschlossen. *Weir of Hermiston* lag unvollendet vor; weitere Projekte waren begonnen. Stevensons Tod beendete keine sorgfältig gerundete Karriere, sondern unterbrach eine Phase intensiver Arbeit.

Der Weg auf den Berg

Am folgenden Tag wurde Stevenson auf dem Mount Vaea oberhalb von Vailima beigesetzt. Für den Aufstieg musste ein Weg freigemacht werden; Samoaner und Angehörige trugen den Sarg hinauf. Auf dem Grab stehen die Verse des „Requiem“. Aus der Distanz wirkt diese Szene beinahe zu vollkommen: der kranke Schriftsteller, sein eigenes Grabgedicht, der Berg über dem Pazifik. Gerade deshalb ist Vorsicht angebracht. Stevensons Leben war weniger ordentlich als seine letzte Ruhestätte.

Wir können heute nicht mit letzter Sicherheit sagen, welche Krankheit ihn jahrzehntelang quälte. Wir wissen, dass seine Symptome schwer waren, dass die Diagnose Tuberkulose zu seiner Zeit plausibel erschien, dass Trudeau in Saranac keine aktive Tuberkulose nachweisen konnte und dass moderne Autoren andere Diagnosen erwogen haben. Vor allem wissen wir, dass Krankheit Wege, Aufenthalte und Arbeitsrhythmen bestimmte, ohne den Inhalt seiner Bücher mechanisch zu erklären.

Sie brachte weder Long John Silver noch Mr Hyde hervor. Sie machte nur die Endlichkeit, unter der Stevenson arbeitete, ungewöhnlich konkret. Vielleicht liegt darin ein Teil der Energie seiner Prosa: Bei ihm warten Geschichten selten darauf, dass das Leben irgendwann beginnt. Schiffe legen ab, Türen werden geöffnet, Menschen verlassen Häuser und treffen Entscheidungen. Stevenson hatte vierundvierzig Jahre. Er behandelte Zeit nicht wie einen unbegrenzten Vorrat.

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be; waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

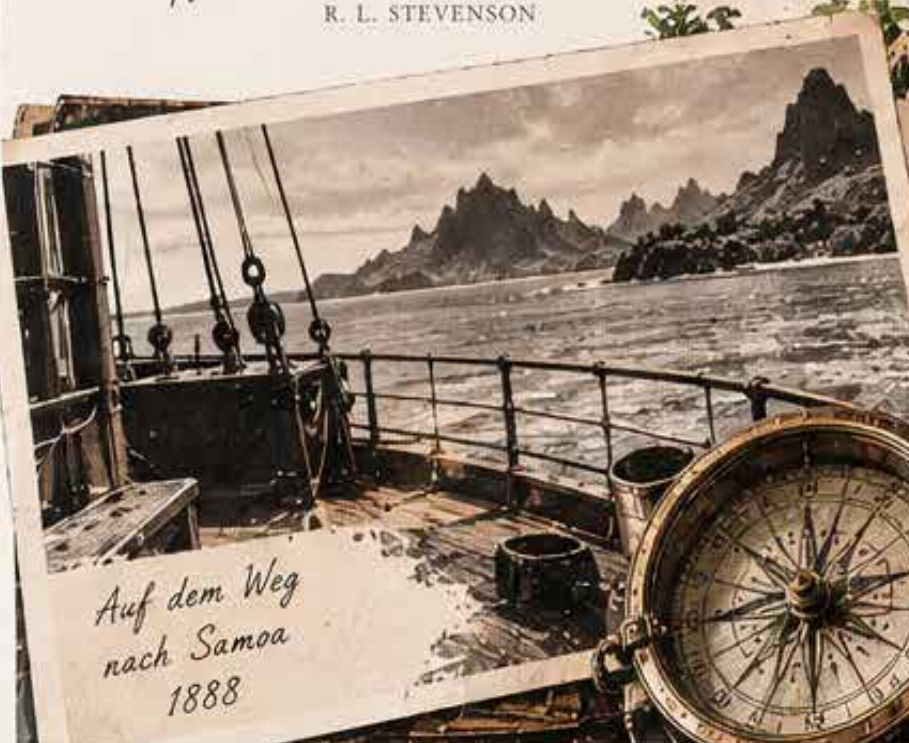
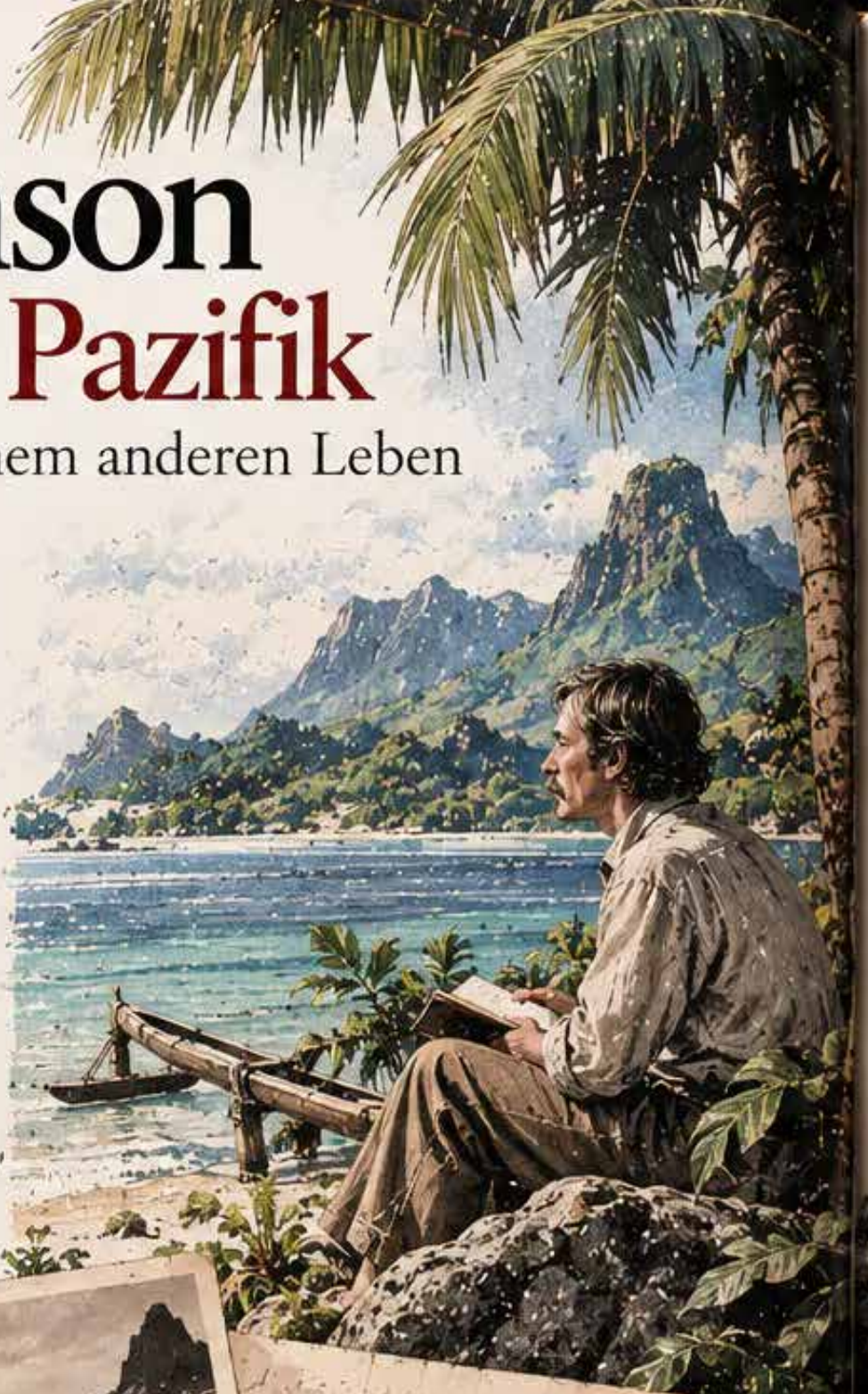
Stevenson und der Pazifik

Die Suche nach einem anderen Leben

Als Robert Louis Stevenson 1888 seine Reise in den Südpazifik antrat, war er ein berühmter Schriftsteller – und zugleich ein Suchender. Hinter ihm lagen Jahre der Krankheit, der Enttäuschungen und der Enge des viktorianischen Englands. Vor ihm lag eine Welt, die größer war als alle Erwartungen: Inseln, Vulkane, lagunenblaue Meere und Menschen, die anders lebten, dachten und sprachen. In der Südsee fand Stevenson nicht nur Stoff für seine Bücher, sondern einen Ort, an dem er selbst zu sich kommen konnte.

„Ich habe die See nie als Grenze empfunden, sondern als Einladung.“

R. L. STEVENSON



*Auf dem Weg
nach Samoa
1888*

*„To travel hopefully
is a better thing
than to arrive.“*

R. L. S.

Vom Atlantik in den Pazifik

Stevensons Reise führte ihn von San Francisco über Honolulu nach den Marquesas, weiter nach Tahiti und schließlich nach Samoa. Jede dieser Inseln war eine neue Lektion – über Landschaften, Menschen und über sich selbst. Er lernte, langsamer zu leben, genauer zu beobachten und die Welt mit anderen Augen zu sehen. Der Pazifik wurde für ihn nicht nur ein Schauplatz der Literatur, sondern ein Lehrmeister.

Menschen und Geschichten

Stevenson begegnete Häuptlingen, Missionaren, Matrosen, Händlern und einfachen Familien. Er hörte ihre Geschichten, saß mit ihnen am Feuer, lernte ihre Sprachen und Bräuche kennen. Viele seiner späteren Werke – von „The Beach of Falesá“ bis zu „The Ebb-Tide“ – sind ohne diese Begegnungen nicht denkbar. Der Pazifik schenkte ihm Figuren, die echt waren, und Themen, die bis heute bewegen: Freiheit, Loyalität, Fremdheit und die Frage, was Heimat eigentlich bedeutet.



*„In der Südsee habe ich nicht
eine Flucht gefunden, sondern eine Heimat.“*

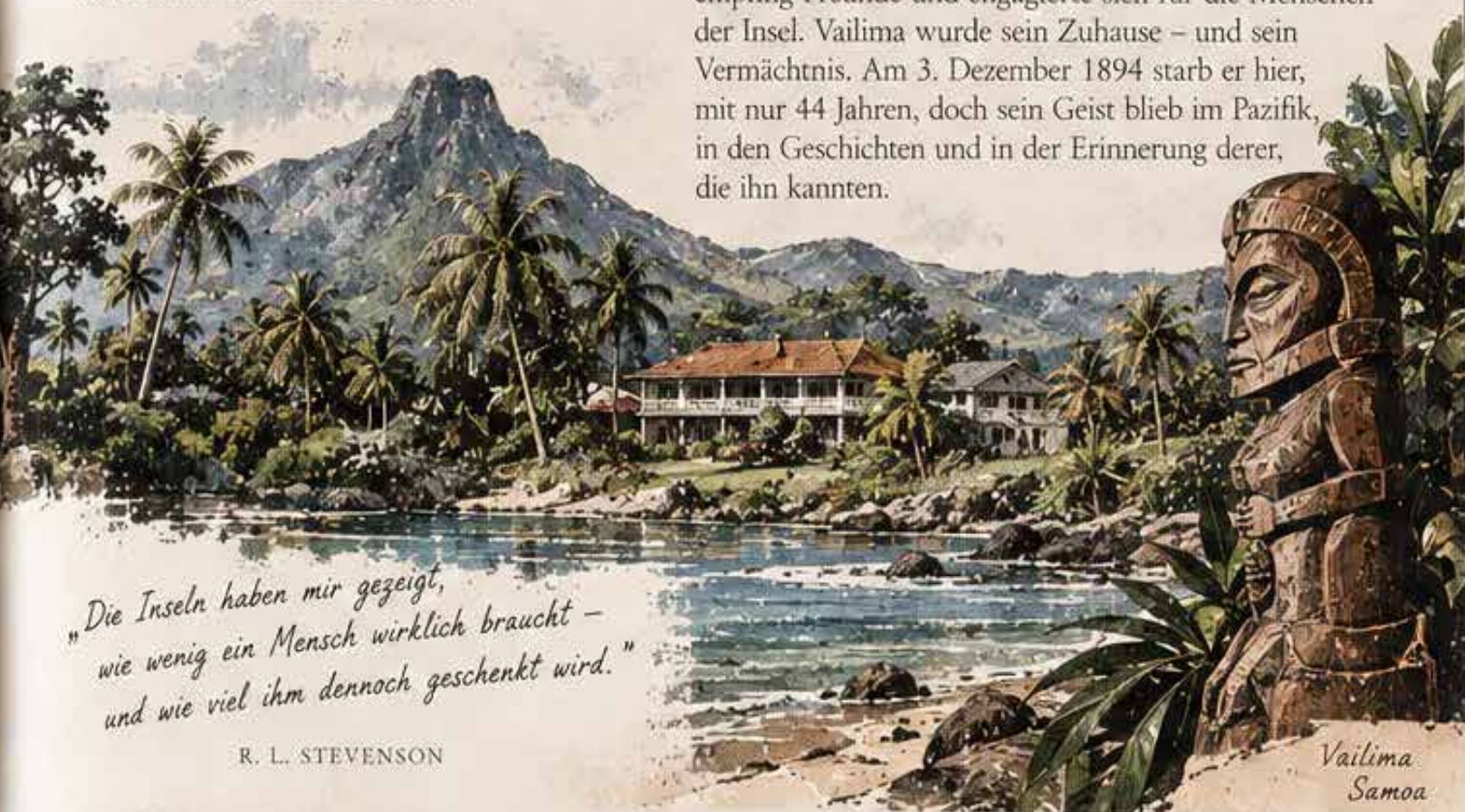
R. L. STEVENSON

Vailima – das letzte Kapitel

1890 ließ sich Stevenson in Vailima auf Samoa nieder. Hier, inmitten von Palmen und Bergen, schrieb er, empfing Freunde und engagierte sich für die Menschen der Insel. Vailima wurde sein Zuhause – und sein Vermächtnis. Am 3. Dezember 1894 starb er hier, mit nur 44 Jahren, doch sein Geist blieb im Pazifik, in den Geschichten und in der Erinnerung derer, die ihn kannten.

*„Die Inseln haben mir gezeigt,
wie wenig ein Mensch wirklich braucht –
und wie viel ihm dennoch geschenkt wird.“*

R. L. STEVENSON



Vailima
Samoa

Der Tod in Vailima

Ein letzter Morgen im Paradies

Am 3. Dezember 1894 starb Robert Louis Stevenson in Vailima. Er war vierundvierzig Jahre alt. Neben ihm standen seine Frau Fanny, sein Stiefsohn Lloyd, die Familie und die Menschen der Insel, die er in den vergangenen Jahren zu Freunden gewonnen hatte. Der schottische Schriftsteller, der so viele ferne Orte in seiner Literatur zum Leben erweckt hatte, fand sein Ende an einem Ort, den er selbst gewählt hatte – auf Samoa, inmitten der Landschaft, die er liebte.

Vailima war für Stevenson mehr als ein Wohnsitz. Es war ein Zuhause, ein Arbeitsplatz, ein Garten und ein Zufluchtsort. Hier lebte er langsamer, schrieb, empfing Besucher, diskutierte mit den Inselbewohnern und beobachtete das Licht, die Berge und das Meer, das sich jeden Tag anders zeigte.

*„Ich habe meine Insel gefunden.
Hier kann ich leben, schreiben
und ein wenig nützlich sein.“*

R. L. STEVENSON

Vailima
3. December 1894

Der letzte Tag

In den frühen Morgenstunden des 3. Dezember verschlechterte sich sein Zustand. Stevenson, der seit Jahren unter schweren Atemwegsproblemen litt, war erschöpft. Gegen Mittag endete sein Kampf. Fanny hielt seine Hand. Draußen rauschte der Wind in den Bäumen von Vailima, und das Meer lag still vor der Küste.

*"Das Leben ist kurz,
aber es ist weit genug
für alles, was wirklich zählt."*

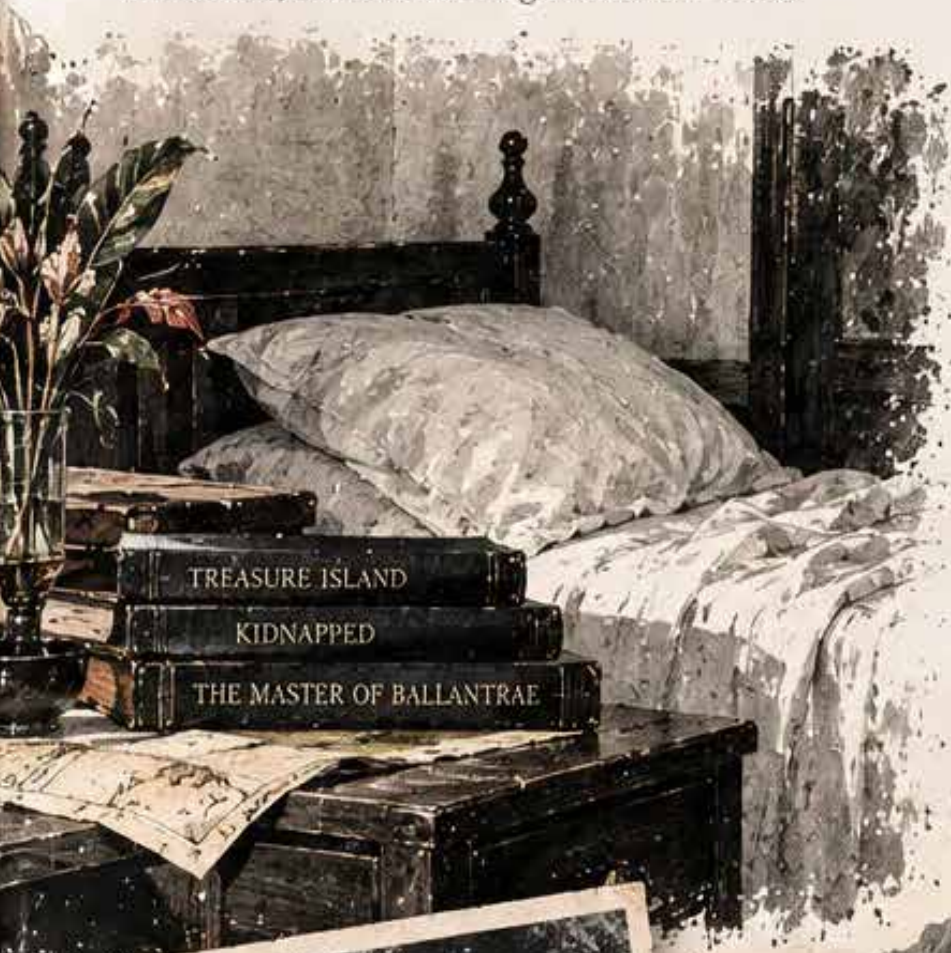
R. L. STEVENSON

Ein bleibendes Erbe

Stevenson hinterließ nicht nur ein bedeutendes literarisches Werk, sondern auch die Erinnerung an einen Menschen, der die Welt mit offenen Augen sah – und der die Sehnsucht nach einem anderen Leben nie verlor.

*"Er hat uns gezeigt,
dass Ferne nicht Flucht bedeutet,
sondern Zustimmung zum Leben."*

Ein Freund in Samoa



ESSAY 7

Ein X genügt

Wie Montblanc Stevensons Welt in Design übersetzt

Es ist eine eigentümliche Form des Nachruhms: Mehr als ein Jahrhundert nach seinem Tod lässt sich Robert Louis Stevenson durch wenige Gegenstände aufrufen. Fernrohr, Kompassrose, Totenkopf, ein Kreuz auf einer Karte, die Andeutung eines Segelschiffs – die Wiedererkennbarkeit entsteht nicht aus seinem Porträt, sondern aus Requisiten seiner Geschichten. Genau diesen Mechanismus nutzt Montblanc in der Writers Edition Homage to Robert Louis Stevenson. Als Luxusobjekt ist der Füllfederhalter zunächst ein Produkt; als Gegenstand der Erinnerungskultur ist er interessanter. Er zeigt, welche Bestandteile von Stevensons Werk sich so weit von ihrem Urheber gelöst haben, dass sie heute ohne Erklärung funktionieren.

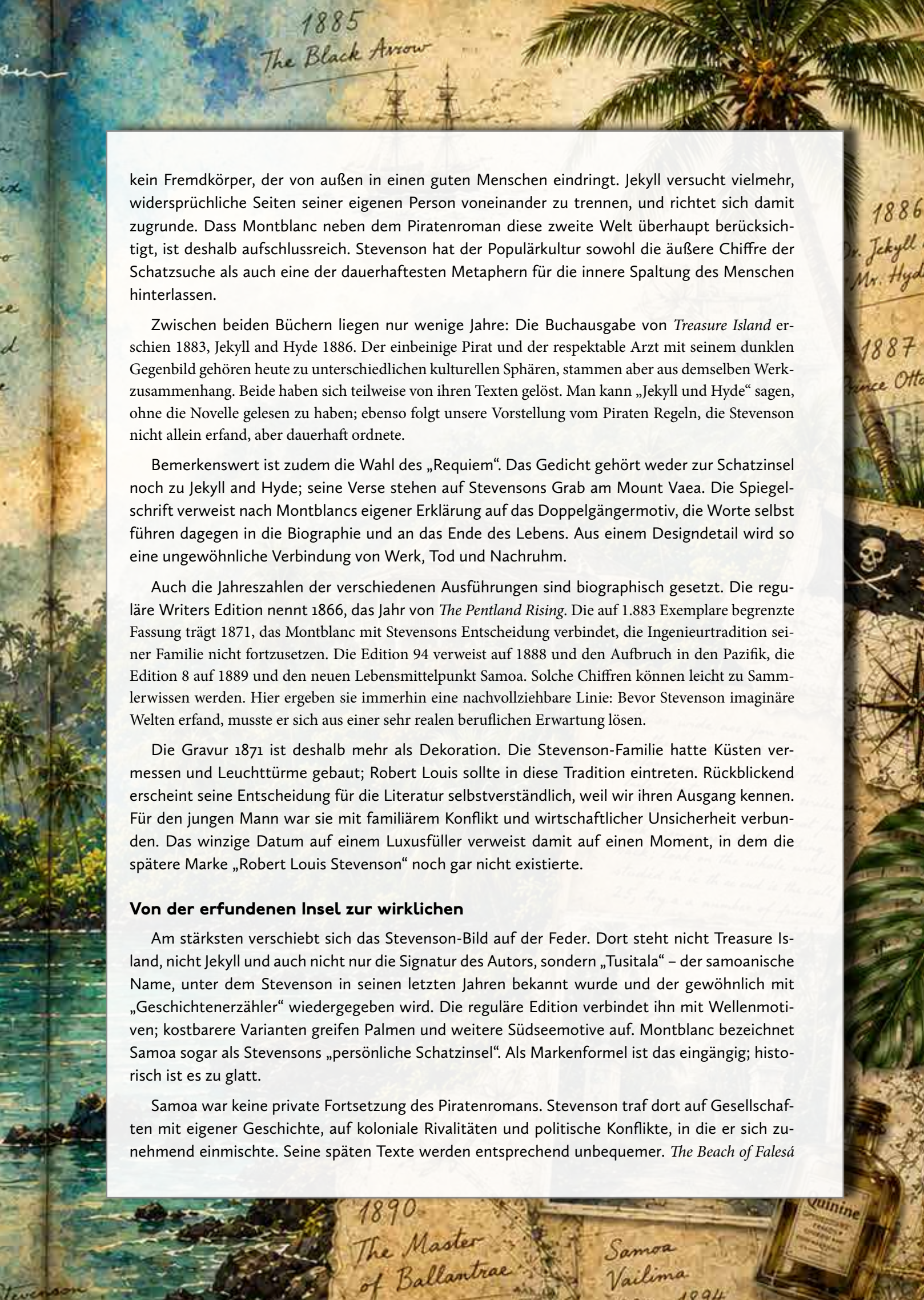
Montblanc bezeichnet Stevenson selbst als „bahnbrechenden und genreübergreifenden Autor“, baut die Gestaltung der Edition aber zunächst fast vollständig aus *Treasure Island*. Die Form des Schreibgeräts erinnert an ein ausziehbares Fernrohr. Kreuze auf dem schwarzen Edelharz nehmen die Schatzkarte auf, eines größer als die anderen; vertikale Linien an der Kappe erinnern an die Planken der Hispaniola, hinter dem Clip liegt eine Kompassrose, der Clip selbst greift die Form eines Belegnagels auf. Die Logik ist eindeutig: Nicht Stevensons Gesicht repräsentiert den Schriftsteller, sondern ein Inventar, das seine Literatur im kulturellen Gedächtnis hinterlassen hat.

Darin liegt notwendigerweise eine Verengung. Stevenson schrieb Reisebücher und Essays, Gedichte und politische Texte, historische Romane und späte Südseeerzählungen. Das alles lässt sich nicht auf einem Schreibgerät unterbringen. *Die Schatzinsel* ist deshalb die naheliegende Wahl: Long John Silver, Captain Flint, die Hispaniola, die Karte und das vergrabene Gold besitzen eine visuelle Prägnanz, die ein Roman wie *Weir of Hermiston* kaum liefern kann. Kulturgeschichtlich ist dabei weniger wichtig, ob Stevenson jedes einzelne Piratenmotiv erfand – das tat er nicht. Entscheidend ist, wie überzeugend er vorhandene Motive kombinierte. Dass ein X auf einer Karte heute beinahe weltweit „hier liegt der Schatz“ bedeutet, misst gerade die Reichweite dieser Bildordnung.

Vom Abenteuer zum Doppelgänger

Die Edition bleibt allerdings nicht bei der Piratenikonographie. Auf dem Ring des Kappenkopfes steht der erste Vers aus Stevensons „Requiem“, „Under the wide and starry sky“, in Spiegelschrift. Montblanc erklärt die Umkehrung mit der Dualität der menschlichen Natur, die *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* thematisiert. Das ist eine Deutung der Designer, keine historische Aussage über Stevensons Absicht. Sie macht aber sichtbar, wie schwierig eine Hommage an den „anderen“ Stevenson wird: Die Schatzinsel produziert Gegenstände; Jekylls Katastrophe spielt sich vor allem im Inneren einer Person ab.

Die Spiegelschrift versucht, diesen inneren Konflikt in ein sichtbares Zeichen zu übersetzen. Literarisch ist die Sache komplizierter als die Vorstellung zweier symmetrischer Hälften. Hyde ist



kein Fremdkörper, der von außen in einen guten Menschen eindringt. Jekyll versucht vielmehr, widersprüchliche Seiten seiner eigenen Person voneinander zu trennen, und richtet sich damit zugrunde. Dass Montblanc neben dem Piratenroman diese zweite Welt überhaupt berücksichtigt, ist deshalb aufschlussreich. Stevenson hat der Populärkultur sowohl die äußere Chiffre der Schatzsuche als auch eine der dauerhaftesten Metaphern für die innere Spaltung des Menschen hinterlassen.

Zwischen beiden Büchern liegen nur wenige Jahre: Die Buchausgabe von *Treasure Island* erschien 1883, *Jekyll and Hyde* 1886. Der einbeinige Pirat und der respektable Arzt mit seinem dunklen Gegenbild gehören heute zu unterschiedlichen kulturellen Sphären, stammen aber aus demselben Werkzusammenhang. Beide haben sich teilweise von ihren Texten gelöst. Man kann „Jekyll und Hyde“ sagen, ohne die Novelle gelesen zu haben; ebenso folgt unsere Vorstellung vom Piraten Regeln, die Stevenson nicht allein erfand, aber dauerhaft ordnete.

Bemerkenswert ist zudem die Wahl des „Requiem“. Das Gedicht gehört weder zur Schatzinsel noch zu *Jekyll and Hyde*; seine Verse stehen auf Stevensons Grab am Mount Vaea. Die Spiegelschrift verweist nach Montblancs eigener Erklärung auf das Doppelgängermotiv, die Worte selbst führen dagegen in die Biographie und an das Ende des Lebens. Aus einem Designdetail wird so eine ungewöhnliche Verbindung von Werk, Tod und Nachruhm.

Auch die Jahreszahlen der verschiedenen Ausführungen sind biographisch gesetzt. Die reguläre Writers Edition nennt 1866, das Jahr von *The Pentland Rising*. Die auf 1.883 Exemplare begrenzte Fassung trägt 1871, das Montblanc mit Stevensons Entscheidung verbindet, die Ingenieurtradition seiner Familie nicht fortzusetzen. Die Edition 94 verweist auf 1888 und den Aufbruch in den Pazifik, die Edition 8 auf 1889 und den neuen Lebensmittelpunkt Samoa. Solche Chiffren können leicht zu Sammlerwissen werden. Hier ergeben sie immerhin eine nachvollziehbare Linie: Bevor Stevenson imaginäre Welten erfand, musste er sich aus einer sehr realen beruflichen Erwartung lösen.

Die Gravur 1871 ist deshalb mehr als Dekoration. Die Stevenson-Familie hatte Küsten vermessen und Leuchttürme gebaut; Robert Louis sollte in diese Tradition eintreten. Rückblickend erscheint seine Entscheidung für die Literatur selbstverständlich, weil wir ihren Ausgang kennen. Für den jungen Mann war sie mit familiärem Konflikt und wirtschaftlicher Unsicherheit verbunden. Das winzige Datum auf einem Luxusfüller verweist damit auf einen Moment, in dem die spätere Marke „Robert Louis Stevenson“ noch gar nicht existierte.

Von der erfundenen Insel zur wirklichen

Am stärksten verschiebt sich das Stevenson-Bild auf der Feder. Dort steht nicht *Treasure Island*, nicht *Jekyll* und auch nicht nur die Signatur des Autors, sondern „Tusitala“ – der samoanische Name, unter dem Stevenson in seinen letzten Jahren bekannt wurde und der gewöhnlich mit „Geschichtenerzähler“ wiedergegeben wird. Die reguläre Edition verbindet ihn mit Wellenmotiven; kostbarere Varianten greifen Palmen und weitere Südseemotive auf. Montblanc bezeichnet Samoa sogar als Stevensons „persönliche Schatzinsel“. Als Markenformel ist das eingängig; historisch ist es zu glatt.

Samoa war keine private Fortsetzung des Piratenromans. Stevenson traf dort auf Gesellschaften mit eigener Geschichte, auf koloniale Rivalitäten und politische Konflikte, in die er sich zunehmend einmischte. Seine späten Texte werden entsprechend unbequemer. *The Beach of Falesá*

und *The Ebb-Tide* zeigen Europäer als Händler, Glücksritter, Betrüger und Gescheiterte; in *A Footnote to History* griff Stevenson direkt in die politische Auseinandersetzung um Samoa ein. Seine Perspektive blieb die eines viktorianischen Europäers und sollte nicht nachträglich in ein modernes antikoloniales Programm verwandelt werden. Aber der Abstand zwischen der Südsee als europäischer Fantasie und der Südsee als politischer Wirklichkeit war ihm sehr wohl bewusst.

„Tusitala“ ist deshalb mehr als ein exotisches Schlusszeichen. Der Name verschiebt das Zentrum der Hommage von einzelnen Figuren auf Stevensons Tätigkeit. Abenteuerautor, Reiseerzähler, Essayist, Kinderlyriker, historischer Romancier, politischer Beobachter und Verfasser psychologisch dunkler Erzählungen lassen sich nicht in einer einzigen Figur bündeln. „Geschichtenerzähler“ ist weiter und zugleich präziser.

Man kann die Edition deshalb wie einen Rückweg durch Stevensons Nachruhm lesen. Zuerst erscheinen die vertrauten Zeichen – Piraten, Schatz, Schiff. Dann folgt mit der Spiegelschrift die Welt von Jekyll und Hyde; die Jahreszahlen führen in die Biographie, „Tusitala“ schließlich nach Samoa. Dass diese Bewegung ausgerechnet auf einem kostspieligen Sammlerobjekt stattfindet, besitzt eine gewisse Ironie. Stevenson kannte finanzielle Unsicherheit lange genug; erst die großen Erfolge der 1880er-Jahre stabilisierten seine Stellung als professioneller Autor. Heute haben Name und Bildwelt einen materiellen Markenwert, den zu Beginn seiner Laufbahn niemand hätte garantieren können.

Darin liegt der eigentliche Reiz des Gegenstands. Erinnerung bewahrt kein Gesamtwerk gleichmäßig. Sie kürzt, verschiebt und verdichtet. Von Stevenson blieben besonders starke Figuren und Zeichen: das X auf der Schatzkarte, der Pirat mit Holzbein, der Mann mit zwei Namen. Montblanc nutzt diese Verkürzung, versucht sie aber zugleich in Richtung „Tusitala“ zu öffnen. Der Füllfederhalter kann Stevensons Leben selbstverständlich nicht zusammenfassen; er zeigt etwas anderes – welche wenigen Zeichen nach mehr als 130 Jahren genügen, um ein ganzes literarisches Universum aufzurufen, und wie sehr die Nachwelt aus einem Schriftsteller ihr eigenes Bild formt.

1885
The Black Arrow

1886

Dr. Jekyll
Mr. Hyde

1887

Prince Otto

Be so wide as you can
in the choice that lies
before you; and would the
life that's sweetest be: waken
as you are, be a sailor; not for
back; you must hold nothing
back; look on the whole world
studied in it is the end is the call
25; try a number of friends

1890

The Master
of Ballantrae

Samoa
Vailima

1894

Quinine

ESSAY 8

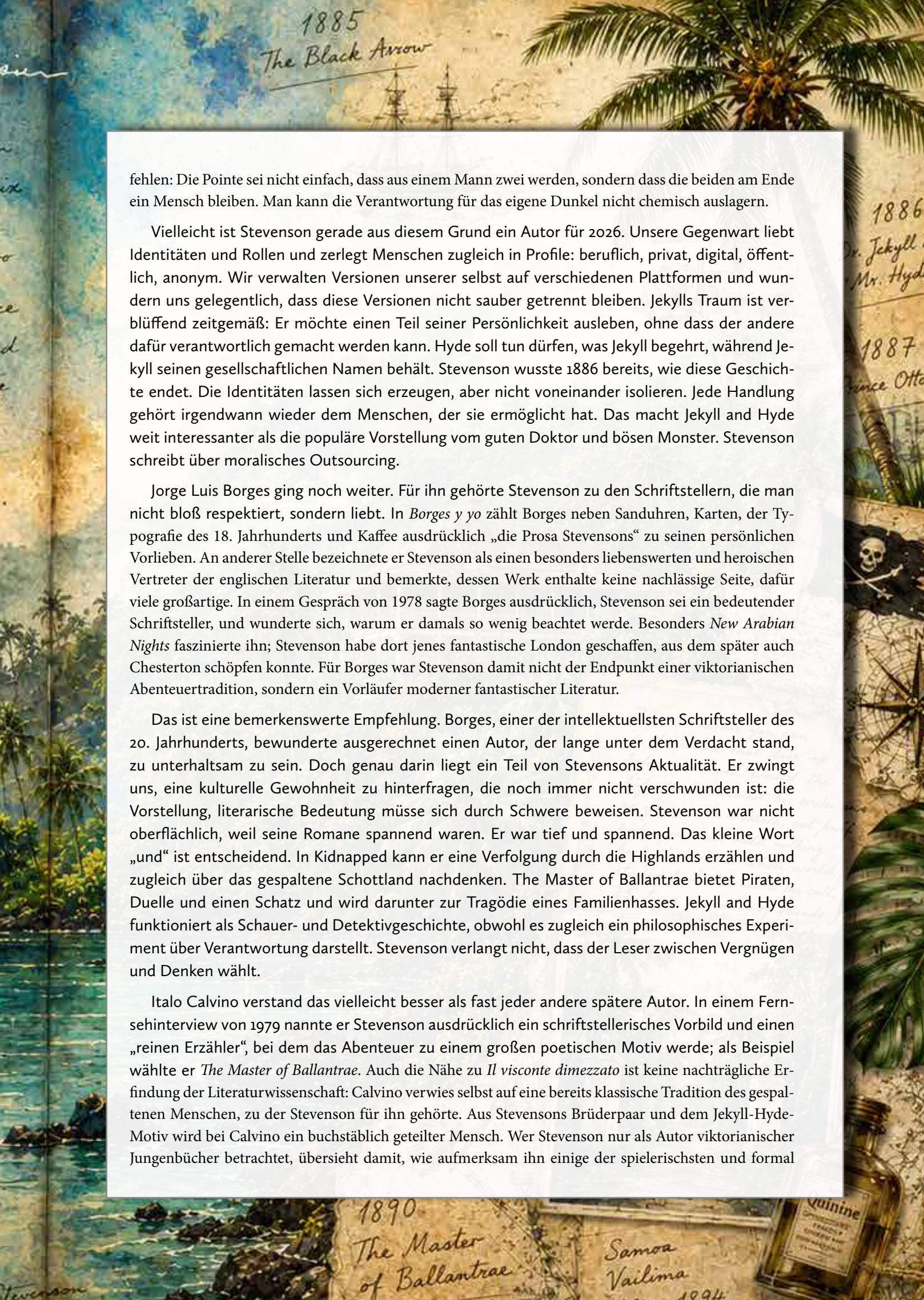
Warum soll man Stevenson 2026 noch lesen?

Ein Schriftsteller, den die Popkultur berühmt machte – und damit beinahe unsichtbar werden ließ

Es gibt einen eigentümlichen literarischen Tod, der nur sehr erfolgreichen Schriftstellern widerfährt. Ihre Figuren überleben so vollständig, dass niemand mehr nach dem Autor fragt. Frankenstein kennt jeder, Mary Shelleys Roman weit weniger Menschen. Sherlock Holmes läuft seit mehr als einem Jahrhundert durch Filme, Serien und Werbung, während Arthur Conan Doyle hinter seinem Detektiv beinahe verschwindet. Robert Louis Stevenson traf dieses Schicksal gleich zweimal. Er erfand Long John Silver und schuf mit Dr Jekyll and Mr Hyde eine Metapher, die längst Teil der Alltagssprache geworden ist. Millionen Menschen wissen, wie ein Pirat aussieht, ohne je Treasure Island gelesen zu haben; Millionen verstehen, was mit einem „Jekyll-and-Hyde-Charakter“ gemeint ist, ohne die Londoner Novelle zu kennen. Es ist ein ungeheurer Erfolg. Und zugleich eine Form des Vergessens. Der Schriftsteller ist überall, gerade weil man ihn nicht mehr sieht.

Deshalb lohnt es sich 2026, zu Stevenson zurückzukehren – nicht aus Nostalgie und nicht, weil ein Klassiker gelegentlich abgestaubt werden sollte. Man sollte ihn lesen, weil seine Bücher überraschend gut zu einer Gegenwart passen, die Erzähltempo liebt und einfache moralische Kategorien zunehmend misstraut. Stevenson konnte etwas, das die Literaturkritik lange verdächtig fand und die moderne Kultur verzweifelt wieder sucht: Er konnte Gedanken in Handlung verwandeln. Ein philosophisches Problem musste bei ihm nicht zweihundert Seiten diskutiert werden. Es konnte eine Tür sein. Ein Trank. Ein belauschtes Gespräch in einem Apfelfass. Zwei Brüder, die einander nicht entkommen können. Ein Junge, der einem Mann vertraut, obwohl er längst weiß, dass dieser Mann ihn möglicherweise töten wird. Stevenson argumentiert selten abstrakt; er baut Situationen, aus denen der Gedanke hervorgeht. Vielleicht wirken seine besten Bücher gerade deshalb so modern. Wir leben in einer Kultur der Bilder, Serien und raschen Szenenwechsel, und Stevenson schrieb Jahrzehnte vor dem Film bereits mit einem außergewöhnlichen Bewusstsein dafür, dass ein einziges Bild eine ganze Geschichte tragen kann.

Henry James begriff das schon zu Stevensons Lebzeiten. Das ist wichtig, weil James kaum als leichtgläubiger Bewunderer populärer Abenteuerromane gelten kann. Er nahm Stevenson als Künstler ernst, lobte *The Master of Ballantrae* als einen „pure hard crystal“ und bewunderte seine erzählerische Konstruktion. Wenige Jahrzehnte später trat G. K. Chesterton gegen jene Kritiker an, die Stevenson bereits in die Kinderzimmer abgeschoben hatten. Chesterton widmete ihm 1927 ein ganzes Buch und argumentierte, dass gerade Stevensons handwerkliche Genauigkeit gegen ihn verwendet worden sei: Weil er so gut schreiben konnte, hielt man ihn für einen bloßen Stilisten; weil er Geschichten erzählen konnte, hielt man ihn für weniger tief als Autoren, bei denen die Anstrengung sichtbar war. Chesterton erkannte in Jekyll and Hyde zudem etwas, das viele populäre Bearbeitungen bis heute ver-

The background is a collage of various elements. At the top, there's a handwritten note '1885 The Black Arrow' in a cursive script. To the right, there's a palm tree. Below the palm tree, there's a handwritten note '1886 Dr. Jekyll Mr. Hyde'. Further down, there's a handwritten note '1887 Prince Otto'. At the bottom, there's a handwritten note '1890 The Master of Ballantrae' and another one 'Samoa Vailima 1894'. There's also a small image of a bottle of Quinine at the bottom right.

fehlen: Die Pointe sei nicht einfach, dass aus einem Mann zwei werden, sondern dass die beiden am Ende ein Mensch bleiben. Man kann die Verantwortung für das eigene Dunkel nicht chemisch auslagern.

Vielleicht ist Stevenson gerade aus diesem Grund ein Autor für 2026. Unsere Gegenwart liebt Identitäten und Rollen und zerlegt Menschen zugleich in Profile: beruflich, privat, digital, öffentlich, anonym. Wir verwalten Versionen unserer selbst auf verschiedenen Plattformen und wundern uns gelegentlich, dass diese Versionen nicht sauber getrennt bleiben. Jekylls Traum ist verblüffend zeitgemäß: Er möchte einen Teil seiner Persönlichkeit ausleben, ohne dass der andere dafür verantwortlich gemacht werden kann. Hyde soll tun dürfen, was Jekyll begehrt, während Jekyll seinen gesellschaftlichen Namen behält. Stevenson wusste 1886 bereits, wie diese Geschichte endet. Die Identitäten lassen sich erzeugen, aber nicht voneinander isolieren. Jede Handlung gehört irgendwann wieder dem Menschen, der sie ermöglicht hat. Das macht Jekyll and Hyde weit interessanter als die populäre Vorstellung vom guten Doktor und bösen Monster. Stevenson schreibt über moralisches Outsourcing.

Jorge Luis Borges ging noch weiter. Für ihn gehörte Stevenson zu den Schriftstellern, die man nicht bloß respektiert, sondern liebt. In *Borges y yo* zählt Borges neben Sanduhren, Karten, der Typografie des 18. Jahrhunderts und Kaffee ausdrücklich „die Prosa Stevensons“ zu seinen persönlichen Vorlieben. An anderer Stelle bezeichnete er Stevenson als einen besonders liebenswerten und heroischen Vertreter der englischen Literatur und bemerkte, dessen Werk enthalte keine nachlässige Seite, dafür viele großartige. In einem Gespräch von 1978 sagte Borges ausdrücklich, Stevenson sei ein bedeutender Schriftsteller, und wunderte sich, warum er damals so wenig beachtet werde. Besonders *New Arabian Nights* faszinierte ihn; Stevenson habe dort jenes fantastische London geschaffen, aus dem später auch Chesterton schöpfen konnte. Für Borges war Stevenson damit nicht der Endpunkt einer viktorianischen Abenteuertradition, sondern ein Vorläufer moderner fantastischer Literatur.

Das ist eine bemerkenswerte Empfehlung. Borges, einer der intellektuellsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, bewunderte ausgerechnet einen Autor, der lange unter dem Verdacht stand, zu unterhaltsam zu sein. Doch genau darin liegt ein Teil von Stevensons Aktualität. Er zwingt uns, eine kulturelle Gewohnheit zu hinterfragen, die noch immer nicht verschwunden ist: die Vorstellung, literarische Bedeutung müsse sich durch Schwere beweisen. Stevenson war nicht oberflächlich, weil seine Romane spannend waren. Er war tief und spannend. Das kleine Wort „und“ ist entscheidend. In *Kidnapped* kann er eine Verfolgung durch die Highlands erzählen und zugleich über das gespaltene Schottland nachdenken. *The Master of Ballantrae* bietet Piraten, Duelle und einen Schatz und wird darunter zur Tragödie eines Familienhasses. Jekyll and Hyde funktioniert als Schauer- und Detektivgeschichte, obwohl es zugleich ein philosophisches Experiment über Verantwortung darstellt. Stevenson verlangt nicht, dass der Leser zwischen Vergnügen und Denken wählt.

Italo Calvino verstand das vielleicht besser als fast jeder andere spätere Autor. In einem Fernsehinterview von 1979 nannte er Stevenson ausdrücklich ein schriftstellerisches Vorbild und einen „reinen Erzähler“, bei dem das Abenteuer zu einem großen poetischen Motiv werde; als Beispiel wählte er *The Master of Ballantrae*. Auch die Nähe zu *Il visconte dimezzato* ist keine nachträgliche Erfindung der Literaturwissenschaft: Calvino verwies selbst auf eine bereits klassische Tradition des gespaltenen Menschen, zu der Stevenson für ihn gehörte. Aus Stevensons Brüderpaar und dem Jekyll-Hyde-Motiv wird bei Calvino ein buchstäblich geteilter Mensch. Wer Stevenson nur als Autor viktorianischer Jugendbücher betrachtet, übersieht damit, wie aufmerksam ihn einige der spielerischsten und formal

bewusstesten Autoren des 20. Jahrhunderts gelesen haben.

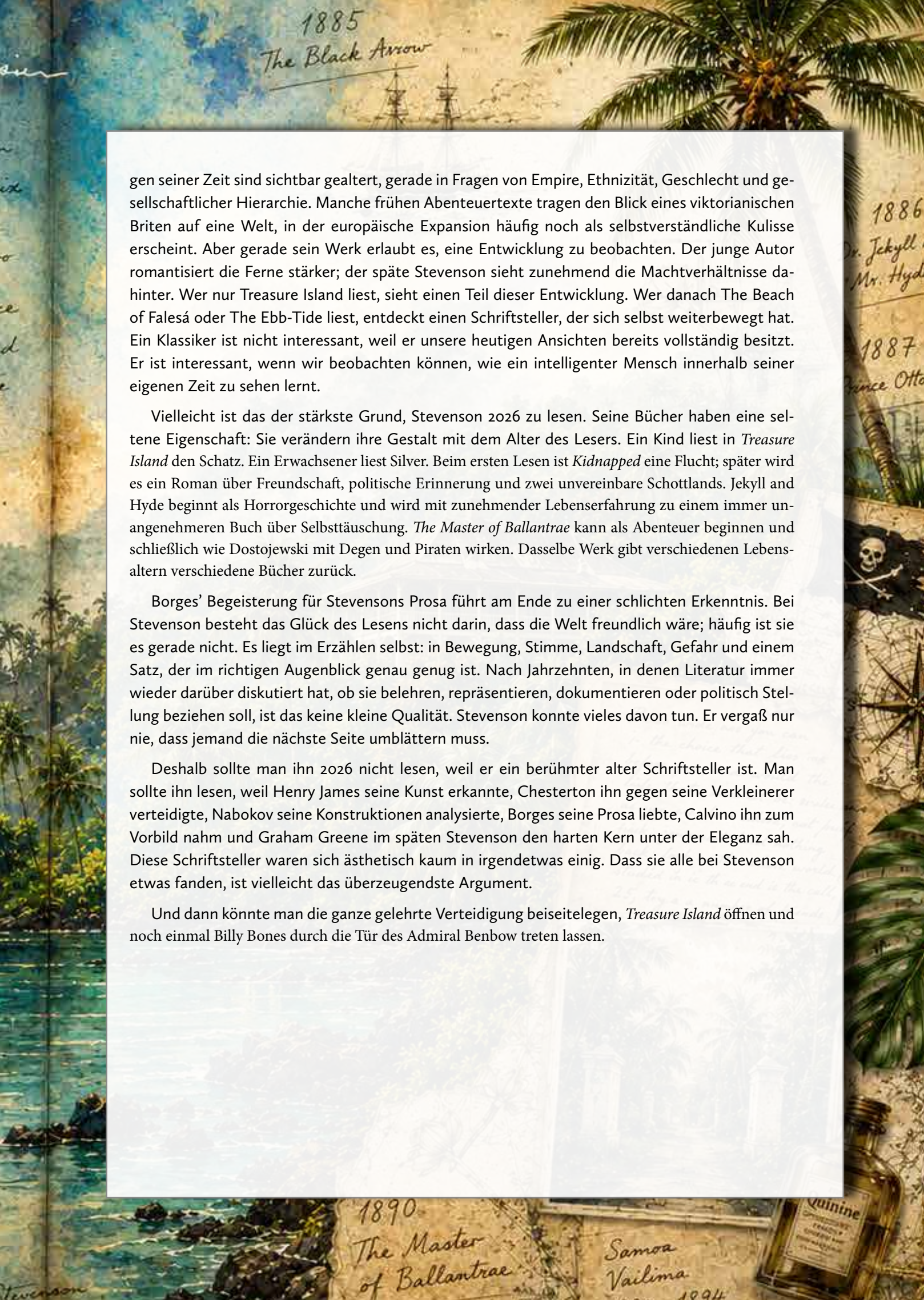
Auch Vladimir Nabokov nahm ihn ernst genug, um Dr Jekyll and Mr Hyde in seine berühmten Cornell-Vorlesungen über europäische Literatur aufzunehmen. Die Auswahl ist aufschlussreich. Nabokov lehrte dort unter anderem Austen, Dickens, Flaubert, Proust, Kafka und Joyce; Stevenson stand keineswegs als unterhaltsamer Pausenfüller da. Als Edmund Wilson Stevenson in einem Brief sogar als zweitklassig abtat, hielt Nabokov an ihm fest und behandelte Jekyll and Hyde später gerade unter dem Gesichtspunkt von Struktur, Stil und künstlerischer Konstruktion. Ein Autor, den Kinder lesen können und den Nabokov zum Gegenstand einer minutiösen Stilvorlesung macht, besitzt offensichtlich mehr Stockwerke, als sein Ruf vermuten lässt.

Noch ein anderer Weg führt zu Graham Greene. Greene gehörte zu jenen Schriftstellern, für die Abenteuer, Schuld, Verrat und politische Welt keine Gegensätze waren. Über Stevensons späte Entwicklung schrieb er, dessen „dandified talent“ habe allmählich seine schmückenden Anmutungen abgestreift, bis der Granit sichtbar geworden sei. Besonders die Südseegeschichten verdienen in diesem Zusammenhang eine Wiederentdeckung. *The Beach of Falesá* und *The Ebb-Tide* sind keine harmlosen exotischen Inselträume: Stevenson zeigt Händler, Missionare, Machtmissbrauch, Rassismus, wirtschaftliche Interessen und Europäer, die ihre moralischen Schäden an das andere Ende der Welt mitnehmen. Die Forschung liest diese späten Texte deshalb häufig im Zusammenhang mit der späteren kolonialkritischen Prosa Conrads und anderer Autoren des 20. Jahrhunderts. Gerade 2026 lohnt es sich, diesen Stevenson zu lesen, weil er den europäischen Blick auf die vermeintlich exotische Ferne zunehmend selbst problematisiert.

Und dann ist da *Kidnapped*. Robert McCrum nannte es 2014 in seiner Guardian-Reihe der hundert besten Romane Stevensons Meisterwerk und verwies auf seine Wirkung auf so unterschiedliche Schriftsteller wie Joseph Conrad, John Buchan, Graham Greene und Muriel Spark. Hilary Mantel erinnerte sich daran, dass gerade *Kidnapped* das Buch gewesen sei, mit dem sie sich als Achtjährige besonders stark identifiziert hatte: die Geschichte eines Menschen, der aus seiner vertrauten Ordnung herausfällt und plötzlich in einer fremden, gefährlichen Welt leben muss. Diese Erfahrung ist ein Grundmotiv Stevensons. Jim Hawkins, David Balfour, Jekyll, die Durie-Brüder, die gescheiterten Europäer seiner Südseegeschichten – sie alle entdecken, dass die Welt komplizierter wird, sobald die vertrauten Sicherheiten verschwinden. Stevenson schreibt Abenteuer, aber fast immer beginnt das eigentliche Abenteuer mit dem Verlust einer Ordnung.

Auch handwerklich besitzt dieser Autor unserer Gegenwart einiges zu sagen. Wir leben in einer Epoche, in der Schriftsteller, Journalisten, Streamingautoren, Podcaster und digitale Erzähler ständig um Aufmerksamkeit konkurrieren. Stevenson kannte eine ältere Version desselben Problems. Er schrieb für Magazine. Eine Folge von *Treasure Island* oder *Kidnapped* musste einen Leser dazu bringen, die nächste Ausgabe von *Young Folks* wieder aufzuschlagen. Essays im Cornhill mussten auf wenigen Seiten Gedanken, Stimme und Bild entwickeln. Romane wie *The Master of Ballantrae* erschienen Monat für Monat in *Scribner's Magazine*. Stevenson lernte deshalb früh, dass Aufmerksamkeit nicht durch Lautstärke entsteht, sondern durch Präzision. Ein blinder Mann, dessen Stock auf einer Straße zu hören ist. Ein schwarzer Fleck auf einem Stück Papier. Eine Tür in einer Londoner Mauer. Ein Mann, der in einem Apfelfass sitzt und plötzlich versteht, dass das Schiff voller Verräter ist. Diese Bilder haben überlebt, weil Stevenson genau wusste, wann er genug gesagt hatte.

Das bedeutet nicht, dass alles an Stevenson zeitlos oder problemlos wäre. Einige Vorstellung-



1885
The Black Arrow

gen seiner Zeit sind sichtbar gealtert, gerade in Fragen von Empire, Ethnizität, Geschlecht und gesellschaftlicher Hierarchie. Manche frühen Abenteuertexte tragen den Blick eines viktorianischen Briten auf eine Welt, in der europäische Expansion häufig noch als selbstverständliche Kulisse erscheint. Aber gerade sein Werk erlaubt es, eine Entwicklung zu beobachten. Der junge Autor romantisiert die Ferne stärker; der späte Stevenson sieht zunehmend die Machtverhältnisse dahinter. Wer nur *Treasure Island* liest, sieht einen Teil dieser Entwicklung. Wer danach *The Beach of Falesá* oder *The Ebb-Tide* liest, entdeckt einen Schriftsteller, der sich selbst weiterbewegt hat. Ein Klassiker ist nicht interessant, weil er unsere heutigen Ansichten bereits vollständig besitzt. Er ist interessant, wenn wir beobachten können, wie ein intelligenter Mensch innerhalb seiner eigenen Zeit zu sehen lernt.

Vielleicht ist das der stärkste Grund, Stevenson 2026 zu lesen. Seine Bücher haben eine seltene Eigenschaft: Sie verändern ihre Gestalt mit dem Alter des Lesers. Ein Kind liest in *Treasure Island* den Schatz. Ein Erwachsener liest *Silver*. Beim ersten Lesen ist *Kidnapped* eine Flucht; später wird es ein Roman über Freundschaft, politische Erinnerung und zwei unvereinbare Schottlands. *Jekyll and Hyde* beginnt als Horrorgeschichte und wird mit zunehmender Lebenserfahrung zu einem immer unangenehmeren Buch über Selbsttäuschung. *The Master of Ballantrae* kann als Abenteuer beginnen und schließlich wie Dostojewski mit Degen und Piraten wirken. Dasselbe Werk gibt verschiedenen Lebensaltern verschiedene Bücher zurück.

Borges' Begeisterung für Stevensons Prosa führt am Ende zu einer schlichten Erkenntnis. Bei Stevenson besteht das Glück des Lesens nicht darin, dass die Welt freundlich wäre; häufig ist es gerade nicht. Es liegt im Erzählen selbst: in Bewegung, Stimme, Landschaft, Gefahr und einem Satz, der im richtigen Augenblick genau genug ist. Nach Jahrzehnten, in denen Literatur immer wieder darüber diskutiert hat, ob sie belehren, repräsentieren, dokumentieren oder politisch Stellung beziehen soll, ist das keine kleine Qualität. Stevenson konnte vieles davon tun. Er vergaß nur nie, dass jemand die nächste Seite umblättern muss.

Deshalb sollte man ihn 2026 nicht lesen, weil er ein berühmter alter Schriftsteller ist. Man sollte ihn lesen, weil Henry James seine Kunst erkannte, Chesterton ihn gegen seine Verkleinerer verteidigte, Nabokov seine Konstruktionen analysierte, Borges seine Prosa liebte, Calvino ihn zum Vorbild nahm und Graham Greene im späten Stevenson den harten Kern unter der Eleganz sah. Diese Schriftsteller waren sich ästhetisch kaum in irgendetwas einig. Dass sie alle bei Stevenson etwas fanden, ist vielleicht das überzeugendste Argument.

Und dann könnte man die ganze gelehrte Verteidigung beiseitelegen, *Treasure Island* öffnen und noch einmal Billy Bones durch die Tür des Admiral Benbow treten lassen.

1890
The Master of Ballantrae

Samoa
Vailima
1894

Quinine

Wenn der Satz funktioniert, braucht ein Klassiker keine Entschuldigung. **ANHANG**

Quellen und Literatur

Für dieses Buch wurden neben Robert Louis Stevensons eigenen Schriften und Briefen sowohl zeitgenössische Erinnerungen aus seinem persönlichen Umfeld als auch die maßgeblichen älteren und neueren Biographien sowie neuere literaturwissenschaftliche Untersuchungen herangezogen. Besondere Aufmerksamkeit gilt bei widersprüchlichen Überlieferungen den zeitgenössischen Quellen. Dies betrifft insbesondere die Entstehung und das spätere Schicksal der Karte von Treasure Island.

Robert Louis Stevenson: „My First Book: ‘Treasure Island’“. Zuerst erschienen in *The Idler*, Band 6, August 1894, S. 3–11; später aufgenommen in *Essays in the Art of Writing*. Stevensons eigener, rückblickender Bericht über die Entstehung der Schatzinsel, die Karte von Braemar, Lloyd Osbourne, Thomas Stevensons Mitarbeit und den angeblichen Verlust der ursprünglichen Karte. Unverzichtbare Primärquelle, allerdings fast dreizehn Jahre nach den Ereignissen geschrieben und deshalb mit den zeitgenössischen Briefen abzugleichen.

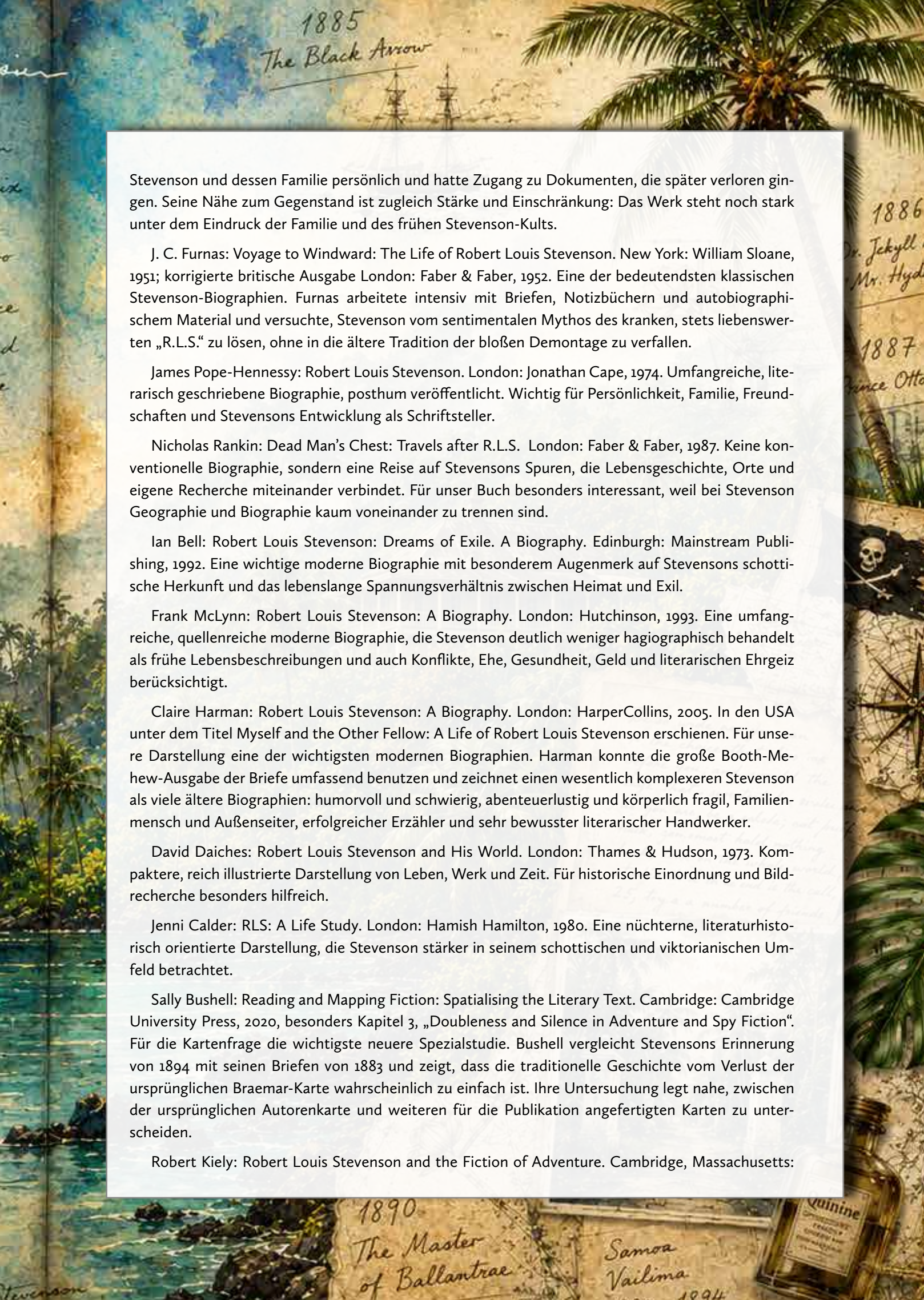
Robert Louis Stevenson: *The Letters of Robert Louis Stevenson*. Herausgegeben von Bradford A. Booth und Ernest Mehew. 8 Bände. New Haven/London: Yale University Press, 1994–1995. Für die Entstehung der Buchausgabe und die Kartenfrage besonders wichtig: Band 4, Oktober 1882–June 1884. Die Briefe aus August bis November 1883 lassen erkennen, dass mehrere Karten beziehungsweise Fassungen im Umlauf waren und komplizieren damit Stevensons spätere Erzählung vom Verlust des „Originals“. Für dieses Buch bilden die Booth-Mehew-Briefe bei strittigen biographischen Fragen eine der wichtigsten Quellen.

Lloyd Osbourne: *An Intimate Portrait of R.L.S. by His Stepson*. New York: Charles Scribner's Sons, 1924. Erinnerungen des Stiefsohns und ersten Lesers der Schatzinsel. Besonders wichtig, weil Lloyd die Entstehung der ersten Inselkarte teilweise anders schildert als Stevenson: Nach seiner Erinnerung begann er selbst mit der Zeichnung, bevor Stevenson sie aufgriff, ergänzte und mit Namen versah.

Isobel Strong und Lloyd Osbourne: *Memories of Vailima*. New York: Charles Scribner's Sons, 1902; London: Archibald Constable & Co., 1903. Erinnerungen aus Stevensons engstem Familienkreis. Vor allem für Vailima, Samoa und Stevensons Leben innerhalb seiner ungewöhnlichen erweiterten Familie wertvoll.

Cassell & Company: *The Story of the House of Cassell*. London: Cassell & Company, 1922, besonders Part II, Chapter IX: „The Novelist: ‘R.L.S.’ and Others“. Eine zentrale Quelle für die Verlagsgeschichte von *Treasure Island*: W. E. Henleys Vermittlung, P. Lyttelton Gells Erinnerung an die vergilbten Young Folks-Ausschnitte sowie die Überlieferung über den Streit um die Karte. Die Cassell-Geschichte berichtet ausdrücklich, dass Mitarbeiter des Hauses sich an einen heftigen Streit über den Verlust einer Karte erinnerten.

Graham Balfour: *The Life of Robert Louis Stevenson*. 2 Bände. London: Methuen, 1901. Die erste große autorisierte Stevenson-Biographie und bis heute eine grundlegende Quelle. Balfour kannte



Stevenson und dessen Familie persönlich und hatte Zugang zu Dokumenten, die später verloren gingen. Seine Nähe zum Gegenstand ist zugleich Stärke und Einschränkung: Das Werk steht noch stark unter dem Eindruck der Familie und des frühen Stevenson-Kults.

J. C. Furnas: *Voyage to Windward: The Life of Robert Louis Stevenson*. New York: William Sloane, 1951; korrigierte britische Ausgabe London: Faber & Faber, 1952. Eine der bedeutendsten klassischen Stevenson-Biographien. Furnas arbeitete intensiv mit Briefen, Notizbüchern und autobiographischem Material und versuchte, Stevenson vom sentimental Mythos des kranken, stets liebenswerten „R.L.S.“ zu lösen, ohne in die ältere Tradition der bloßen Demontage zu verfallen.

James Pope-Hennessy: *Robert Louis Stevenson*. London: Jonathan Cape, 1974. Umfangreiche, literarisch geschriebene Biographie, posthum veröffentlicht. Wichtig für Persönlichkeit, Familie, Freundschaften und Stevensons Entwicklung als Schriftsteller.

Nicholas Rankin: *Dead Man's Chest: Travels after R.L.S.* London: Faber & Faber, 1987. Keine konventionelle Biographie, sondern eine Reise auf Stevensons Spuren, die Lebensgeschichte, Orte und eigene Recherche miteinander verbindet. Für unser Buch besonders interessant, weil bei Stevenson Geographie und Biographie kaum voneinander zu trennen sind.

Ian Bell: *Robert Louis Stevenson: Dreams of Exile. A Biography*. Edinburgh: Mainstream Publishing, 1992. Eine wichtige moderne Biographie mit besonderem Augenmerk auf Stevensons schottische Herkunft und das lebenslange Spannungsverhältnis zwischen Heimat und Exil.

Frank McLynn: *Robert Louis Stevenson: A Biography*. London: Hutchinson, 1993. Eine umfangreiche, quellenreiche moderne Biographie, die Stevenson deutlich weniger hagiographisch behandelt als frühe Lebensbeschreibungen und auch Konflikte, Ehe, Gesundheit, Geld und literarischen Ehrgeiz berücksichtigt.

Claire Harman: *Robert Louis Stevenson: A Biography*. London: HarperCollins, 2005. In den USA unter dem Titel *Myself and the Other Fellow: A Life of Robert Louis Stevenson* erschienen. Für unsere Darstellung eine der wichtigsten modernen Biographien. Harman konnte die große Booth-Mehew-Ausgabe der Briefe umfassend benutzen und zeichnet einen wesentlich komplexeren Stevenson als viele ältere Biographien: humorvoll und schwierig, abenteuerlustig und körperlich fragil, Familienmensch und Außenseiter, erfolgreicher Erzähler und sehr bewusster literarischer Handwerker.

David Daiches: *Robert Louis Stevenson and His World*. London: Thames & Hudson, 1973. Kompaktere, reich illustrierte Darstellung von Leben, Werk und Zeit. Für historische Einordnung und Bildrecherche besonders hilfreich.

Jenni Calder: *RLS: A Life Study*. London: Hamish Hamilton, 1980. Eine nüchterne, literaturhistorisch orientierte Darstellung, die Stevenson stärker in seinem schottischen und viktorianischen Umfeld betrachtet.

Sally Bushell: *Reading and Mapping Fiction: Spatialising the Literary Text*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, besonders Kapitel 3, „Doubleness and Silence in Adventure and Spy Fiction“. Für die Kartenfrage die wichtigste neuere Spezialstudie. Bushell vergleicht Stevensons Erinnerung von 1894 mit seinen Briefen von 1883 und zeigt, dass die traditionelle Geschichte vom Verlust der ursprünglichen Braemar-Karte wahrscheinlich zu einfach ist. Ihre Untersuchung legt nahe, zwischen der ursprünglichen Autorenkarte und weiteren für die Publikation angefertigten Karten zu unterscheiden.

Robert Kiely: *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*. Cambridge, Massachusetts:

Harvard University Press, 1964. Grundlegende literaturwissenschaftliche Studie zur Abenteuerliteratur Stevensons. Besonders hilfreich für die Frage, warum *Treasure Island* weit über die Konventionen eines viktorianischen Jungenbuchs hinausreicht.

R. C. Terry (Hrsg.): *Robert Louis Stevenson: Interviews and Recollections*. Iowa City: University of Iowa Press, 1996. Sammlung zeitgenössischer Erinnerungen und Aussagen von Personen, die Stevenson kannten. Wichtig als Korrektiv zu späteren Biographien und zur Rekonstruktion seiner Wirkung auf Zeitgenossen.

Quellen zu den acht Schlusssessays

Robert Louis Stevenson Archive: Works Chronology; Cevennes & Monastier; New York and Saranac; *The Master of Ballantrae* – A Winter's Tale. Für Publikationsdaten, Modestine-Reise, Saranac und Entstehung des *Master*.

The Spectator, 5. Oktober 1889: Rezension von *The Master of Ballantrae*. Ergänzend zeitgenössische Pressestimmen, die Cassell in späteren Verlagsanzeigen abdruckte.

Henry James: Briefe an William James und Robert Louis Stevenson, 1888–1890; besonders die Formulierungen „breathless admiration“ und „a pure hard crystal“. Margaret Oliphant: *Blackwood's Magazine*, November 1889; Erinnerungsbeleg bei Harry J. Moors, *With Stevenson in Samoa* (1910).

Vladimir Nabokov: *Lectures on Literature*, Abschnitt zu *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Jorge Luis Borges: „Borges y yo“ sowie Gespräche mit Daniel Balderston von 1978 über Stevenson.

Italo Calvino: RAI-Interview 1979 über *The Master of Ballantrae* und Stevenson als erzählerisches Vorbild. Graham Greene: spätere Würdigung von Stevensons reifer Prosa; zitiert u. a. bei Janet Adam Smith.

Hilary Mantel: Rückblick auf *Kidnapped*, *The Guardian*, 2005. Robert McCrum: *Guardian*-Reihen zu *Kidnapped* (2014) und *Travels with a Donkey in the Cévennes* (2017).

Quellenhinweis zur verlorenen Karte

Die genaue Geschichte der ersten Karte von *Treasure Island* lässt sich nicht mit letzter Sicherheit rekonstruieren. Stevenson schilderte 1894, Cassell habe die ursprüngliche Karte verloren und er habe deshalb eine zweite Fassung anfertigen müssen. Die 1883 geschriebenen Briefe zeigen jedoch, dass mindestens zwei Karten beziehungsweise Kartenfassungen zwischen Stevenson, seinem Vater und dem Verlag zirkulierten. Sally Bushell hat deshalb überzeugend darauf hingewiesen, dass die später von Stevenson erzählte Geschichte wahrscheinlich mehrere Vorgänge zu einer einzigen, dramaturgisch sehr wirkungsvollen Erinnerung verdichtet.

Im vorliegenden Buch wird deshalb zwischen **Stevensons Erinnerung, der zeitgenössischen Dokumentenlage und der späteren Interpretation durch Biographen und Literaturwissenschaftler** unterschieden. Wo sich die Quellen widersprechen, wird die Unsicherheit nicht beseitigt, sondern kenntlich gemacht.

Denn gerade bei Robert Louis Stevenson gilt eine einfache Regel: Der Schriftsteller ist eine Quelle – aber er ist zugleich ein Geschichtenerzähler.

Aktualisierungsquellen 2026

MGM+ / Paramount+: Ankündigung der sechsteiligen Serie *Treasure Island* mit David Oyelowo, Hayley Atwell, Jack Huston, Tomer Capone und Tom Sweet, 3. März 2026.

Scott Free / Branchenberichte: *Treasure Island*, Spielfilmprojekt unter der Regie von Ridley Scott,

Drehbuch Jack Thorne, Hugh Jackman als Long John Silver; Projektstatus im August 2026: in Entwicklung.

Rotten Tomatoes: Muppet Treasure Island (1996), Tomatometer und Popcornmeter; Abruf August 2026.

Montblanc: Writers Edition Homage to Robert Louis Stevenson – offizielle Beschreibung der Limited Edition, Limited Edition 1883, 94 und 8; Abruf August 2026.

Bildnachweis

N. C. Wyeth – Treasure Island, 1911

Als historische Vorlage für mehrere Bildmotive dieses Buches dienten Illustrationen von Newell Convers Wyeth (N. C. Wyeth) aus der 1911 bei Charles Scribner's Sons, New York, erschienenen Ausgabe von Robert Louis Stevensons Treasure Island.

Die im vorliegenden Buch verwendeten Abbildungen sind – sofern nicht ausdrücklich als historische Originalabbildungen gekennzeichnet – keine Reproduktionen der Originalillustrationen, sondern eigenständige, KI-gestützt erzeugte Rekonstruktionen und Neuinterpretationen. Kompositionen, Figuren, Ausschnitte und Formate wurden teilweise verändert, erweitert oder für die Gestaltung von Doppelseiten neu angelegt.

Historische Vorlage:

N. C. Wyeth, Illustrationen zu Robert Louis Stevenson: Treasure Island, Charles Scribner's Sons, New York, 1911.

Bildbearbeitung und Neuinterpretation:

KI-gestützte Bildgenerierung und redaktionelle Gestaltung für diese Ausgabe, 2026.

Rechtsstatus der Vorlage:

Die historischen Illustrationen von N. C. Wyeth aus der Ausgabe von 1911 befinden sich in den Vereinigten Staaten im Public Domain.

IA, SAMOA

etzten Jahre

sich Stevenson mit seiner Familie
nieder. Hier fand er ein Zuhause,
weiter, beobachtete die Welt
wurde von den Samoanern
„Tusitala“ genannt —
der Geschichtenerzähler.

Vailima House
Stevenson's Zuhause in Samoa
1888-1894



P14

5 SP

93

AMON

R. S.

TUSITALA
Der Geschichtenspieler

Die Menschen in Sankt Petersburg
 haben Linné, Scopoli und den Namen
 "Tausend" – der Geschichten erzählen.
 Erwarte ihn nicht freudig,
 sein Zuhörer – und Teil seiner Welt.

a unei singure gospodărie frumoasă
 în care s-au dezvoltat din golul.
 În fața, aceste lucruri de fapt
 care de la fapt înțelegem, înțelegem
 de fapt a unei gospodărie frumoasă
 după ce s-au dezvoltat.

Grab von Robert Louis Stevenson
auf dem Mount Vaca oberhalb von Vail

ROBERT LOUIS STEVENSON
1850-1894

JOHN SILVER IM KINO

ORSON WELLES
ALS JOHN SILVER

SCHATZINSEL, 1950

Orson Welles machte aus Long John Silver eine der eindrucksvollsten Figuren der Filmgeschichte. Charismatisch, bedrohlich, witzig – ein Pirat, der mehr ist als ein Schurke.

Welles' Interpretation verlieh dem berühmten Piraten Tiefe und Ambivalenz. Seine John Silver-Darstellung gilt bis heute als Meisterleistung.

*Fifteen men on the dead man's chest –
Yo ho ho, and a bottle of rum!*
– John Silver

Robert Louis Stevenson



APIA
5 SP.
93
SAMOA



ORSON WELLES
ALS
JOHN SILVER
Schatzinsel
1950

SCHATZINSEL

ORSON WELLES

JOHN SILVER
MOST FAMOUS PIRATE
IN THE WORLD!

ASURE ISLAND
1950

ORSON WELLES
ALS JOHN SILVER

1. 4.
I have a great opportunity for a career
in the old-fashioned way of life.
I have a great opportunity for a career
in the old-fashioned way of life.
I have a great opportunity for a career
in the old-fashioned way of life.
I have a great opportunity for a career
in the old-fashioned way of life.



ROBERT LOUIS STEVENSON

TUSITALA – DER GESCHICHTENERZÄHLER

1850 – 1894

Schriftsteller, Reisender, Beobachter und Freund der Menschen im Pazifik. In Samoa fand er seine letzte Heimat – und erhielt den Namen, der ihn am besten beschreibt: Tusitala, der Geschichtenerzähler.



LETZTE TAGE – LETZTER ORT



WO

Vailima, Upolu, Samoa

Heim und Wohnsitz seit 1890.



WANN

Montag, 3. Dezember 1894

Er starb am Abend, wenige Tage nach seinem 44. Geburtstag.



WORAN

Hirnblutung (cerebral haemorrhage)

Ein plötzlicher Schlaganfall beendete sein Leben.



VORGESCHICHTE

Stevenson litt seit seiner Kindheit an einer schweren, chronischen Lungenerkrankung mit wiederholten Blutungen (im 19. Jahrhundert meist als „Lungentuberkulose“ bezeichnet). Er starb jedoch nicht daran.



BESTATTET

Auf dem Mount Vaea oberhalb von Vailima.

Von seiner Frau Fanny sorgfältig gepflegtes Grab mit samoanischer Inschrift.

*„And all I ask is a merry yarn from a laughing fellow
when I am dead and gone.“*

– R. L. STEVENSON

“Hier f



VAILIMA – EIN

Von hier aus schrieb

Die Südsee war für

mit ihrer Schönheit,



Travels with
a Donkey in
the Cévennes
1879



Held a world of
architecture
yours truly



1888
Scribner
William
Illust



1994

Jede Geschichte verdient ein Schreibgerät.

Seit vielen Jahren widmet sich ellenwoods nicht nur außergewöhnlichen Schreibgeräten, sondern auch den Persönlichkeiten, die mit ihren Werken Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte geschrieben haben. Die berühmten Writers Editions von Montblanc sind weit mehr als luxuriöse Füllfederhalter. Sie sind Hommagen an Autorinnen und Autoren, deren Ideen Generationen überdauert haben. Jede Edition greift Motive aus Leben und Werk ihrer Namensgeber auf und macht Literatur auf besondere Weise erlebbar.

Vielleicht betrachten Sie einen Füllfederhalter nach der Lektüre dieses Buches mit anderen Augen. Er ist nicht nur ein Schreibinstrument. Er ist ein Symbol für Kreativität, für Gedanken, die ihren Weg auf das Papier finden, und für Geschichten, die ihren Anfang oft mit einem einzigen Satz nehmen.

Wenn Ihnen dieses Buch gefallen hat, laden wir Sie herzlich ein, unsere Writers-Edition-Ausstellung im ellenwoods Flagship Store in München zu besuchen. Dort können Sie zahlreiche außergewöhnliche limitierte Editionen entdecken – von Johann Wolfgang von Goethe, Victor Hugo und Jane Austen bis hin zu vielen weiteren Schriftstellerinnen und Schriftstellern, deren Werke die Weltliteratur geprägt haben. Jede Edition erzählt ihre eigene Geschichte und zeigt, wie eng Literatur, Design und handwerkliche Perfektion miteinander verbunden sein können.

Nehmen Sie die Schreibgeräte in die Hand, erleben Sie die Materialien, entdecken Sie die feinen Details der Gravuren und lassen Sie sich von unserem Team beraten. Ganz gleich, ob Sie Sammler sind, selbst mit Leidenschaft schreiben oder einfach die Verbindung von Literatur und Design schätzen – die Writers Editions gehören zu den außergewöhnlichsten Objekten der modernen Schreibkultur.

Sie finden ellenwoods im Herzen Münchens, in der Sendlinger Straße 62. Zwischen historischen Fassaden und dem lebendigen Treiben der Altstadt erwartet Sie ein Ort, an dem das Schreiben bis heute einen besonderen Stellenwert besitzt – persönlich, kompetent und mit echter Begeisterung für die Kultur des geschriebenen Wortes.

Vielleicht beginnt Ihre nächste Geschichte genau dort.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Copyright und Bildnachweis

© 2027 ellenwoods. Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk einschließlich aller Texte, Illustrationen, Comics, Grafiken und des Layouts ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung, Verbreitung, Speicherung oder sonstige Nutzung – auch auszugsweise – bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Herausgebers, soweit dies nicht gesetzlich zulässig ist.

Hinweis zu den Abbildungen und zur Verwendung generativer KI

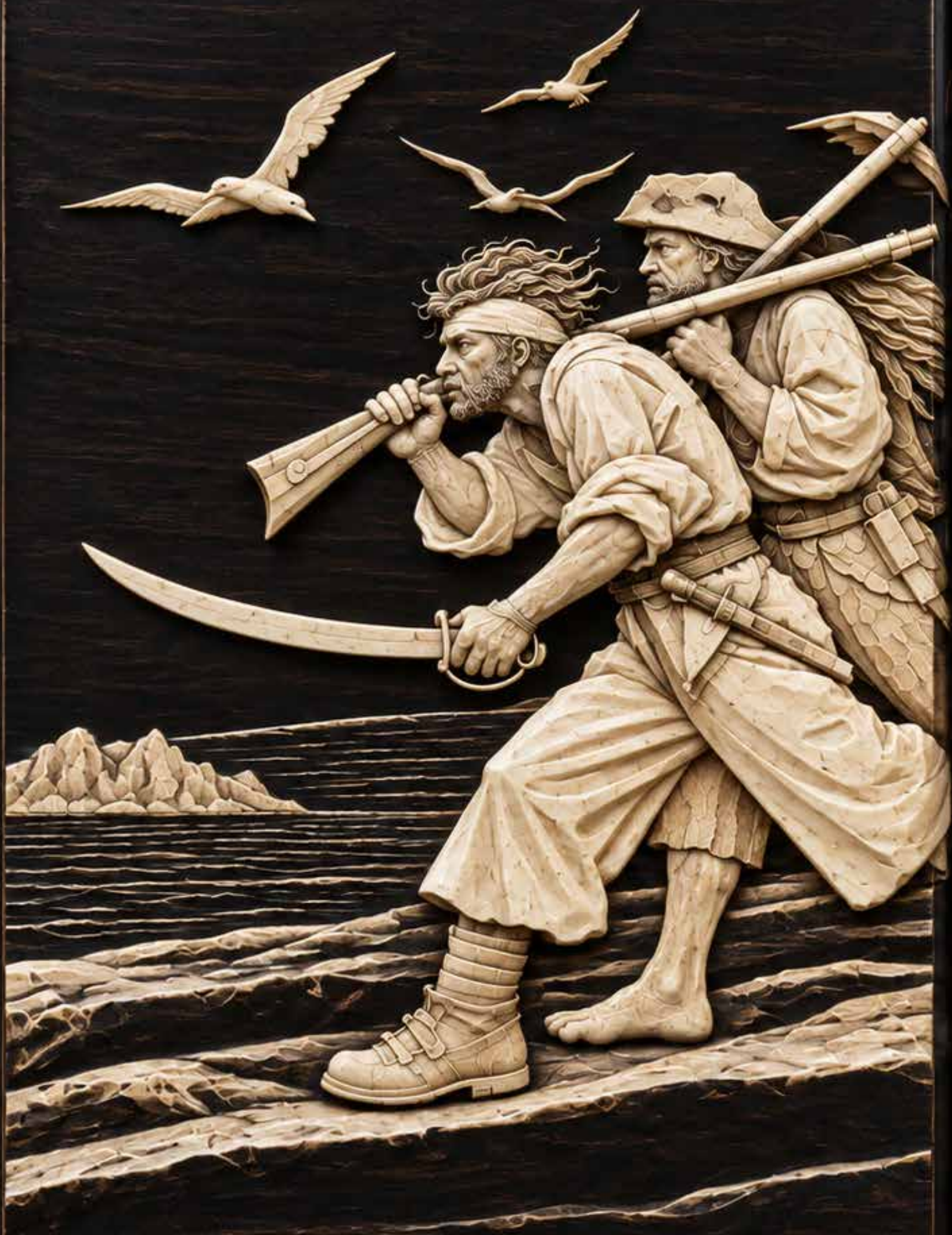
Die visuelle Gestaltung dieses Buches wurde in wesentlichen Teilen mit Hilfe generativer künstlicher Intelligenz in ****ChatGPT von OpenAI**** entwickelt. Sämtliche für dieses Buch neu geschaffenen ****Museumsräume, historischen Rekonstruktionen, Illustrationen, Bildmontagen, szenischen Darstellungen, Porträts und visuellen Inszenierungen**** wurden mit Hilfe von KI erzeugt, bearbeitet oder zu neuen Bildkompositionen zusammengeführt. Sie sind als ****künstlerische und redaktionelle Visualisierungen**** zu verstehen und nicht als fotografische oder dokumentarische Aufnahmen historischer Ereignisse. Darstellungen historischer Personen – insbesondere – sind daher keine authentischen Porträts, sondern interpretierende Rekonstruktionen.

Wo innerhalb dieser KI-gestützten Gestaltungen historische Gemälde, Fotografien, Münzen, Plakate, Skulpturen, Handschriften oder andere überlieferte Werke gezeigt oder zitiert werden, bleiben diese als historische Originalwerke kenntlich. Künstler, Werk, Datierung, Museum beziehungsweise Quelle werden nach Möglichkeit unmittelbar am Bild oder im zugehörigen Text genannt. Der Einsatz generativer KI ersetzt nicht die Kennzeichnung historischer Originalwerke und begründet keinen Anspruch darauf, dass solche Werke selbst von der KI geschaffen wurden.

Konzeption, Bildauswahl, Bildregie und redaktionelle Gestaltung: Charles Luther Doerr.
KI-gestützte Bildentwicklung und Visualisierung: ****ChatGPT / OpenAI****

Alle nicht ausdrücklich als historische Originalabbildungen gekennzeichneten visuellen Rekonstruktionen und Museumsdarstellungen dieses Buches sind KI-gestützte Neuschöpfungen. Recherche, historische Einordnung, redaktionelle Bearbeitung sowie Überarbeitung der Texte erfolgten unter Einsatz von ****ChatGPT**** als unterstützendem Recherche- und Redaktionswerkzeug. Die inhaltliche Verantwortung, Konzeption, Auswahl der Themen und die finale redaktionelle Fassung liegen bei Charles Luther Doerr.

Herausgeber
ellenwoods – Fachgeschäft für Schreibkultur
Sendlinger Straße 62
80331 München





A BOY. A MAP. A DREAM. THE ADVENTURE THAT CHANGED LITERATURE FOREVER.

Treasure Island is more than a thrilling tale of pirates and buried gold – it is the story of a book that created an entire world.

In this richly illustrated journey, Charles Luther Doerr explores the life of Robert Louis Stevenson and the invention of modern adventure. From the misty shores of Scotland to the palm-fringed coasts of Samoa, from a lost map to a legend that sailed across generations – this is the true story behind one of the most beloved books ever written.

History, biography, rare images and original documents combine to reveal how a frail but fearless writer became the storyteller of our time.

*“To travel hopefully is a better thing
than to arrive.”*

ROBERT LOUIS STEVENSON



Charles Luther Doerr
(1955–2026)

*Historian and literary expert.
His works bring history to life
through vivid storytelling,
deep research and a passion
for the written word.*

ellenwoods

www.ellenwoods-shop.com



9 783982 654210

BOOK VERSION €4.99
IN THE ELLENWOODS SHOP

