

Satan und die Sangesbrüder

Anmerkungen zu Karl Mays Romantrilogie

›Satan und Ischariot‹

»Erlauben Sie, das ist orientalischer Schwulst, werter Herr Archivarius!« sagte der Registrator Heerbrand, »und wir baten denn doch, Sie sollten, wie Sie sonst wohl zu tun pflegen, uns etwas aus Ihrem höchst merkwürdigen Leben, etwa von Ihren Reise-Abenteuern, und zwar etwas Wahrhaftiges, erzählen.« – »Nun was denn«, erwiderte der Archivarius Lindhorst: »das, was ich soeben erzählt, ist das Wahrhaftigste, was ich euch aufstischen kann, ihr Leute, und gehört in gewisser Art auch zu meinem Leben.«

E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf, Dritte Vigilie

Auf der Buchrückseite ihres Studienbands zu Karl Mays dreibändigem Roman ›Satan und Ischariot‹ fassen die Herausgeber Dieter Sudhoff und Hartmut Vollmer zusammen:

Kaum irgendwo sonst treffen die Extreme seines Erzählens, von der wildbewegten Kolportage bis zum religiösen Erlösungsmythos, so heftig aufeinander wie eben hier, und nirgendwo anders hat May seine Identifikation mit dem Ich-Helden und das von ihm erfundene Genre der Reiseerzählung so weit ins Absurde getrieben wie in diesem Roman, in dem der Autor nicht nur unbekümmert die Schauplätze und Masken zwischen Amerika, sächsischer Heimat und Orient wechselt, sondern sogar den edlen Häuptling der Apatschen nach Dresden und in die nordafrikanische Wüste schickt.¹

Zweifellos bezieht der Roman einen Teil seines Reizes aus dem Zusammenstoß scheinbar völlig disparater Elemente. Ob es aber richtig ist, der Romanhandlung das Etikett ›absurd‹ aufzukleben, ob gar von einem ›religiösen Erlösungsmythos‹ die Rede sein kann, das, denke ich, darf man zu Recht infrage stellen. Vielleicht tragen die folgenden Ausführungen dazu bei, eine derartige Sichtweise zumindest zu relativieren.

1.

Betrachten wir zuerst den Titel des Gesamtromans. In einem Aufsatz des erwähnten Studienbandes wird die Frage gestellt, »weswegen der Autor sich bemüht hat, mittels des Haupttitels (...) dem Geschehen die biblische Symbolik geradezu aufzuzwingen«.² So einleuchtend die Berechtigung dieser Frage auf den ersten Blick auch erscheint, sie provoziert bei näherem Hinschauen die Gegenfrage: Muss ein solcher Titel der Romanhandlung eine religiöse Symbolik aufdrücken? Oder weiter gefasst: Kann im Romangeschehen überhaupt von einer biblischen Symbolik die Rede sein?

Wenn man weiß, dass sich hinter dem Titelduo ein Brüderpaar verbirgt, fällt sofort auf, wie merkwürdig schief die Namensverknüpfung ist. Ein Titel, der lediglich aus zwei mit der Konjunktion ›und‹ verbundenen Namen (oder Funktionen) besteht, suggeriert gewöhnlich entweder eine antithetische Spannung oder ein Zusammen. Insbesondere wenn die Namen verschiedenen Sphären zuzuordnen sind, erwartet man ein Spieler-Gegenspieler-Schema (Jean-Paul Sartre, ›Der Teufel und der liebe Gott‹), ansonsten ergibt sich die Vorstellung eines Paares (Friedrich Huchs ›Pitt und Fox‹ oder Erich Kästners ›Pünktchen und Anton‹). Eine dritte Möglichkeit liegt darin, dass dem Leser eine irgendwie geartete funktionale Beziehung der beiden Titelpersonen zueinander nahegelegt wird (Friedrich Dürrenmatt, ›Der Richter und sein Henker‹). In unserem Fall weiß der Bibelkundige, dass Judas als der auf ewig verworfene Verräter ein Diener Satans ist.³ Als sein Werkzeug kann Judas aber kein Gegenspieler des Teufels sein. Da der ewige Widersacher Gottes und der Mensch Judas Ischariot in der Seinshierarchie auf völlig verschiedenen Stufen stehen, können sie auch kein ›Paar‹ bilden. Die dritte Möglichkeit aber scheitert daran, dass May die Gebrüder Melton im Grunde als eineiige Zwillinge darstellt, sie also weder was ihre Gestalt noch ihren Charakter noch Art und Wertigkeit ihrer Taten betrifft wesentliche Unterschiede aufweisen. Damit wird natürlich auch eine Analogie zum biblischen Herr-Diener-Verhältnis hinfällig. Dass sich May früh grundsätzliche Gedanken über die Logik von solchen Romantiteln gemacht hat, zeigt eine Notiz aus seiner Haftzeit.⁴ Warum also hat er einem als nahezu identisch charakterisierten Brüderpaar im Titel zwei Namen gegeben, die nicht zueinander ›passen‹?

Einfache Antwort: Als vierhebiger Trochäus ist die Titelizeusammenstellung zum einen rhythmisch eingängig (im Gegensatz etwa zu ›Satan und Judas‹). Zum anderen kommt es offenbar gar nicht darauf an,

in welchem Verhältnis die beiden Namen zueinander stehen, und damit auch nicht auf irgendeine biblische Symbolik, sondern darauf, was der Leser mit ihnen assoziiert. Das ist aber mit einiger Sicherheit nicht Bibel oder Religion. Die beiden negativen Protagonisten waren bereits in der Zeitschriftenfassung als ›Satan‹ bzw. ›Ischariot‹, also als Inbegriffe des Bösen und des Verräters, vorgestellt worden,⁵ und damit lag auch der griffige Titel für die Buchausgabe nahe. Es handelt sich also lediglich um Antonomasien, in der Rhetorik die Benennung von Trägern spezieller Eigenschaften – in unserem Falle ›Schurke‹ und ›Verräter‹ – mit den Eigennamen der prominentesten Vertreter ihrer Spezies, etwa ›Herkules‹ für einen starken oder ›Krösus‹ für einen reichen Mann. Auch bei Büchern wie ›Der Teufel‹ (Alfred Neumanns historischem Roman über Ludwig XI. von Frankreich) oder ›Les diaboliques‹ von Barbey d'Aurevilly werden wohl die wenigsten religiöse Inhalte erwarten. Solche Titel spekulieren seit jeher auf die Faszination, die das Böse und Dämonische ausübt.

Wenn man bereit ist, diesen Überlegungen zu folgen, dann liegt der Gedanke nahe, dass es nicht in erster Linie »biblisch-christliche Bezüge«⁶ waren, die May den Titel wählen ließen. Mit Gegenbildern der höllischen Verworfenheit kontrastiert der positive Held des Abenteuerromans ja umso besser – und vor allem: Entsprechende Assoziationen locken Leser. Damit liegt man falsch, wenn man den Romantitel als »spröde« bezeichnet.⁷ Von allen Abenteuerromanen Mays hat ›Satan und Ischariot‹ inhaltlich die größte Nähe zum Kolportageroman. In diesem Zusammenhang muss man wohl auch den Titel sehen.

2.

Und in der Tat: Der diabolische Verbrecher Harry Melton weist als Typus offensichtlich nicht auf die Bibel und die fromme künstlerische Tradition, die den Teufel eindimensional als hässliches und abstoßendes Monstrum darstellt, sondern auf ein anderes Satansbild, das dem Teufel menschliche Züge verleiht. Diese Vorstellung wurzelt im geistigen Umbruch der Renaissance. Gert Ueding hat auf die »ungeheure Provokation« hingewiesen, die darin lag, den »Satan in Menschengestalt«⁸ darzustellen. May selbst hält es in jungen Jahren für richtig, *den Teufel nicht mehr mit Schwanz, Bockfüßen und Hörnern darzustellen, sondern das diabolische durch Disharmonie einzelner an und für sich schöner Züge wiederzugeben*,⁹ und greift in der Folge den

entsprechenden Personentypus immer wieder auf.¹⁰ Damit werden wir auf eine Spur gesetzt, die, wie wir sehen werden, geradewegs auf das ambivalente Satansbild der schwarzen Romantik hinausläuft.

Harald Fricke hat schon am Beispiel der ›Old Surehand‹-Trilogie aufgezeigt, dass Mays Reiseerzählungen »bestimmten Traditionen der romantischen Literatur zuzuordnen sind«,¹¹ z. B. auch der ›gothic novel‹ der englischen Romantik.¹² Es kann also nicht erstaunen, dass zahlreiche Elemente unserer Trilogie – die Thematisierung des ›Bösen‹, personifiziert in den Meltons, das Doppelgänger- und Spiegelmotiv, die Identitätsvertauschung, Wahnsinn und Selbstmord – hier ihren Bezugspunkt haben. Weder fehlt die männermordende ›femme fatale‹ (in Gestalt von Judith Silberstein) noch mangelt es an ›gotischem‹ Inventar, wie unterirdischen ›Höllen‹, geheimen Gängen, Schächten, Blutstätten, Verliesen, Grabhöhlen mit sterblichen Überresten usw. Im Grunde stellen auch die ›Felsenburg‹ und Judiths Pueblo-Schloss nichts anderes dar als die in den Wilden Westen transferierten Burgen oder Schlösser des Schauerromans. Der teuflische Mormone übernimmt die Rolle des teuflischen Mönchs. Wie Matthew Gregory Lewis' und Ann Radcliffes verbrecherische Ordensbrüder¹³ zunächst im Geruch der Heiligkeit stehen, so geriert sich Harry Melton anfangs buchstäblich als ›Heiliger‹ der letzten Tage.

Im ersten Band der Trilogie wird er folgendermaßen eingeführt:

Eben als ich nach dem letzten Bissen mein Messer am Aermel abwischte und in den Gürtel zurückschob, kam derjenige, dessen Erscheinen ich mit großer, wenn auch heimlicher Neugierde entgegengesehen hatte, nämlich der Mormone. Der Schein unserer Lampe reichte bis zur Thüre, und da ich derselben gegenüber saß, sah ich ihn eintreten. Er verbeugte sich gegen die Ecke hin, in welcher das Bild hing, griff mit den Fingerspitzen in den kleinen Weihwasserkessel, wendete sich erst dann zu uns, um kurz zu grüßen, blieb, als er mich, einen Fremden, erblickte, für einige Augenblicke stehen, mich zu betrachten, kam dann mit raschen Schritten herbei, öffnete das Fremdenbuch, welches noch auf dem Tische lag, las die mich betreffenden Aufzeichnungen, und zog sich dann, gute Nacht wünschend, in das Dreivierteldunkel, wo die Hängematten für die Gäste angebracht waren, zurück.

Das war so schnell geschehen, daß es mir unmöglich gewesen war, sein Gesicht genau zu betrachten. (I, 22)¹⁴

Diese Beschreibung ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zuerst einmal wird mit der *heimliche(n) Neugierde* des Ich-Erzählers auch die Spannung und die Neugier des Lesers geschürt, die aber

nicht befriedigt und damit noch intensiviert wird. Der Mormone kommt aus dem Dunkeln, der Schein der Lampe reicht gerade bis zur Türe, durch die er eintritt. Er schreitet schnell ins Helle, um sich dann ins *Dreivierteldunkel* zurückzuziehen. Die Licht-Finsternis-Symbolik stellt Melton von vornherein ins Zwielficht, zeichnet ihn als dämonische und heuchlerische Figur, die das Licht scheut und deren Griff in den Weihwasserkessel man geradezu als Entweihung und Blasphemie empfindet. Die Wörter aus dem Wortfeld Blick/Auge ›erblicken‹, ›Augenblick‹, ›betrachten‹ kurz hintereinander gestellt bewirken, dass der Blick, mit dem der Ich-Erzähler (und damit gleichermaßen auch der Leser) fixiert wird, von der Person abgelöst erscheint. Er wirkt gewissermaßen verselbständigt, gesichts- und – paradox! – augenlos und evoziert somit eine Aura des Unheimlichen.

Interessant ist auch der Umgang mit der Perspektive. Der erste Satz zielt perspektivisch auf den Mormonen. In seinem ersten Teil, dem temporalen Nebensatz, steht noch der Ich-Erzähler im Mittelpunkt, buchstäblich mit Nebensächlichkeiten beschäftigt. Mit ihm wendet man gewissermaßen gespannt den Kopf zur Tür; und als ob man noch nicht wüsste, wer hereinkommt, wird die inhaltliche Füllung des Hauptsatz-Subjektes hinausgezögert bis zum Satzende – bis der Erwartete eben unter der Tür steht, auf den nun der Blick fällt. Ab jetzt registriert der Ich-Erzähler nur noch passiv, was Melton tut: Alles scheint gebannt, während der jetzt folgende Satz mit seiner asyndetischen Reihung von Prädikaten den Mormonen in einen Wirbel von Handlungen zieht. Er verbeugt sich, greift in den Weihwasserkessel, wendet sich *uns* zu, grüßt, bleibt stehen, betrachtet, kommt mit raschen Schritten herbei, öffnet das Fremdenbuch, liest, wünscht gute Nacht, zieht sich zurück. Mitten in diesem Handlungswirbel liegt das ›Auge‹ dieses Wirbelsturms. Der Betrachtete wird zum Betrachtenden, die eben noch Aktiven zu Passiven, und damit wechselt die Perspektive gleichsam magisch hin zu einer Hypnosesituation. Auch die Zeit verrinnt gegenläufig. Ich glaube nicht, dass es viele Textpassagen in Mays Gesamtwerk gibt, in denen die Erzählzeit mehr Raum einnimmt als die erzählte Zeit. Hier liegt auf jeden Fall eine solche vor: Die Zeit wird gedehnt, es ergibt sich ein Zeitlupeneffekt wie in surrealen filmischen Traumsequenzen. In der fiktiven Wirklichkeit aber spielt sich alles so schnell ab, dass es dem Ich-Erzähler *unmöglich* ist, Meltons *Gesicht genau zu betrachten!* Der Leser müsste aber gar nicht einmal an die wörtliche Übersetzung des griechischen ›diábolos‹ (›Verwirrer‹) denken, um zu erkennen, dass May Melton als dämonischen Menschen einführt.

3.

Am nächsten Morgen bekommt der Mormone dann ein Gesicht:

Er saß an einem Tische und schien mein Erscheinen abgewartet zu haben, denn ich sah, daß er mich scharf beobachtete. Ich ließ ihn nicht sehen, daß ich dasselbe auch mit ihm that, doch wurde es mir geradezu schwer, das Auge von ihm zu wenden; er war eine interessante, ja eine hochinteressante Persönlichkeit. (I, 23f.)

Dieses Mal ist die perspektivische Situation ausgeglichen, geradezu symmetrisch. Im gegenseitigen ›scharfen‹ Beobachten wird bereits die kommende Duellsituation sichtbar. Aber Meltons hypnotische Aura ist wieder da; es wird dem Ich-Erzähler *geradezu schwer, das Auge von ihm zu wenden*. Der Ich-Erzähler wähnt sich zwar im Vorteil, weil er dem Gegenüber seinen Blick verbirgt. Ein paar Zeilen weiter unten heißt es aber:

So oft Harry Melton mich sah, maß er mich mit scharfen Augen, und obgleich in seinen Blicken nur der Ausdruck der Neugierde zu liegen schien, war es mir doch, als ob dies nur deshalb der Fall sei, weil er sich geflissentlich bemühte, mir nicht zu zeigen, daß ich keinen angenehmen Eindruck auf ihn machte. Dieser Eindruck war freilich ein gegenseitiger. (I, 25)

Auch Melton bemüht sich – so erkennt es das Ich – seinen Blick zu tarnen. Trotzdem weiß der Erzähler, welchen Eindruck er auf ihn macht – *keinen angenehmen* –, und er weiß, dass der andere weiß, dass er es weiß. Beide durchschauen einander. Beide blicken in ihr Gegenüber wie in einen Spiegel. Das Augen-Motiv nimmt dabei eine beherrschende Stellung ein, und damit kommt noch eine Spiegelung dazu: Das Auge ist auch der Spiegel der Seele. Die Gegenspieler haben sich in Position gebracht, ihre Gegnerschaft steht buchstäblich auf vier Augen. Und all das wiederum spiegelt sich in der gespiegelten sprachlichen und perspektivischen Darstellung.

Zwischen diesen beiden Textstellen liegt die bekannte Stelle, in der der Ich-Erzähler Harry Melton explizit mit dem Teufel in Verbindung bringt:

Seine wohlgebaute Gestalt war gut und sorgfältig gekleidet und sein Gesicht vollständig glatt rasirt. Aber was für ein Gesicht war das! Sobald ich es erblickte, fielen mir jene eigenartigen Züge ein, welche der geniale Stift Gustave Dorés dem Teufel verliehen hat. Die Aehnlichkeit war so groß, daß

man hätte meinen mögen, der Mormone habe Doré zu dieser Zeichnung gegessen. Er konnte nicht viel über vierzig Jahre alt sein. Um seine hohe, breite Stirne rollten sich tiefschwarze Locken, welche hinten fast bis auf die Schulter niederwallten; es war wirklich ein prächtiges Haar. Die großen, nachtdunklen Augen besaßen jenen mandelförmigen Schnitt, den die Natur ausschließlich für die Schönheiten des Orientes bestimmt zu haben scheint. Die Nase war leicht gebogen und nicht zu scharf; die zitternde Bewegung ihrer hellrosagefärbten Flügel ließ auf ein kräftiges Temperament schließen. Der Mund glich fast einem Frauenmunde, war aber doch nicht weibisch oder weichlich geformt; die etwas abwärtsgebogenen Spitzen desselben ließen vielmehr auf einen energischen Willen schließen. Das Kinn war zart und doch zugleich kräftig gebaut, wie man es nur bei Personen findet, deren Geist den tierischen Trieben überlegen ist und sie so vollständig zu beherrschen vermag, daß andere das Vorhandensein derselben gar nicht ahnen. Jeder einzelne Teil dieses Kopfes, dieses Gesichtes war schön zu nennen, aber nur schön, vollkommen für sich, denn in ihrer Gesamtheit fehlte diesen Teilen die Harmonie. Wo aber die Harmonie fehlt, da kann von Schönheit nicht die Rede sein. Ich kann nicht sagen, ob es anderen ebenso wie mir ergangen wäre, ich fühlte mich abgestoßen. Die Vereinigung einzelner schöner Formen zu einem Ganzen, dem der Ein- oder Gleichklang fehlte, machte auf mich den Eindruck des Widerwärtigen, der Häßlichkeit. (I, 24f.)

Der Erzähler fühlt sich beim Anblick des Mormonen sofort an Dorés Satansdarstellung erinnert. Aber an welche? Doré hat drei Werke der Weltliteratur illustriert, die in Frage kommen: Dantes ›Göttliche Komödie‹ (1861), die Bibel (um 1866) und John Miltons ›Paradise Lost‹ (1866). Merkwürdigerweise sieht Gudrun Keindorf, die sich ausführlich mit der Physiognomie Harry Meltons beschäftigt hat, keine Zeichnung Dorés, die »auf Anhieb als die Vorlage bezeichnet werden könnte, die May meint«. ¹⁵ Sie kann sich als »Inspirationsquelle« am ehesten noch die Illustration zum 34. Gesang von Dantes ›Inferno‹ vorstellen. ¹⁶ Selbst bei bestem Willen hat diese Darstellung des Satans aber einen entscheidenden Schönheitsfehler, und das ist durchaus buchstäblich zu verstehen: Dantes bzw. Dorés gehörnter Satan hat so gar nichts an sich, was man als ›schön‹ bezeichnen könnte. Er ist ein Ungeheuer mit drei (verschiedenfarbigen) Gesichtern, sechs tränenden Augen und drei Kinnladen, die von »blut'gem Geifer« triefen; ¹⁷ Dante bezeichnet ihn ausdrücklich als »hässlich«, ¹⁸ und das ist er auch auf Dorés Bild. Damit scheiden die Dante-Illustrationen ebenso aus wie die einzige Teufelsdarstellung in Dorés Bilderbibel, die Satan ebenfalls gehört zeigt. Details der Gesichtszüge sind kaum zu erkennen, dafür umso besser die Bocksfüße. Im Grunde liegt es aber von vornherein auf der Hand, dass die dishar

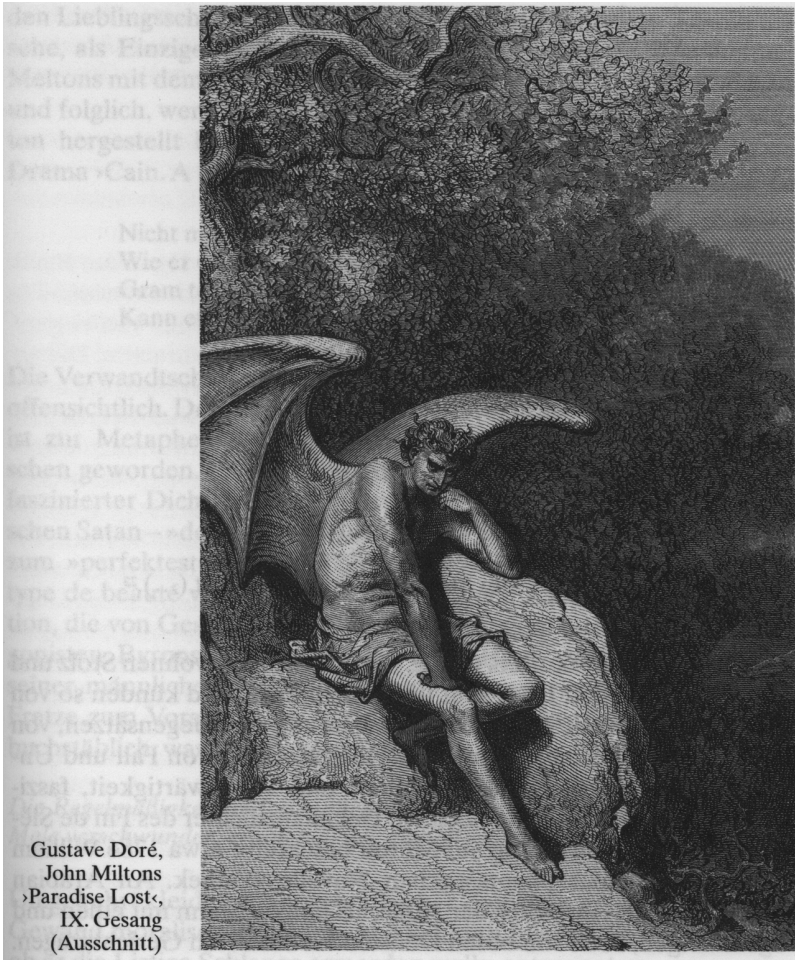
monische Physiognomie Meltons auf den Dichter weist, der Satan nicht als monströsen Dämon, sondern als gefallenen Engel dargestellt hat, und das ist John Milton.¹⁹ Miltons Satan hat May – bewusst oder unbewusst – im Auge, wenn er nach eigenen Worten seinen Melton bis in die letzte Einzelheit so zeichnet, als hätte er Doré Modell gegessen.

Tatsächlich lassen sich im Bilderzyklus zu ›Paradise Lost‹ sehr wohl zwei, drei Illustrationen finden, die nicht übel zur Beschreibung des Mormonen passen. Eine davon ist im VI. Jahrgang des ›Deutschen Hausschatzes‹ abgebildet. Im gleichen Heft (1879) wird einige Seiten später in einem Textbeitrag auf die gerade in Leipzig erschienene deutsche Ausgabe von Adolf Böttger mit den Illustrationen von Gustave Doré hingewiesen, wobei Doré als »der geniale französische Illustrator« gewürdigt wird, der Lucifer als gefallenen Engel darstellt.²⁰ Man kann also mit Fug und Recht annehmen, dass May über die Beiträge im ›Hausschatz‹ auf die illustrierte Milton-Ausgabe aufmerksam wurde.

Ein Bild in dieser ›Prachtausgabe‹ entspricht meiner Meinung nach der Darstellung Meltons perfekt, sowohl was die kontextuelle Situation – Melton fixiert nachdenklich den Ich-Erzähler – als auch die Einzelheiten der Gesichtszeichnung betrifft: Das Bild zum IX. Gesang zeigt Satan, wie er über Adams und Evas Verderben brütet. Nicht nur der Gesichtsausdruck, die ganze Körperhaltung ist hier ambivalent: Scheinbar lässig, aber voller Körperspannung sitzt er da. In der Denkerpose stützt sich das leicht geneigte Haupt sacht auf die linke Hand; die Rechte stemmt sich eingedreht, den Ellbogen voran, bedrohlich und energisch auf den Oberschenkel. Unter dunklen Augenbogen zielt der Blick auf den Betrachter.

Die ästhetischen Elemente, die Meltons Gesicht auszeichnen, sind vollständig vorhanden: hohe, breite Stirn, um die sich prachtvolle Locken ringeln; glatt rasierte Wangen; große, dunkle, ›orientalische‹ Augen; schmale, leicht gebogene Nase; fast weiblicher, aber doch nicht weichlicher Mund mit abwärts gebogenen Winkeln; weiches, aber Entschlossenheit kündendes Kinn. So wirkt das Gesicht fast androgyn. Und doch ist es nicht eigentlich schön zu nennen, denn hinter allen Einzelheiten wird das Teuflich-Gefährliche sicht- und fühlbar. Unter dem hypnotischen Blick der *nachtdunklen* Augen mag sich der Betrachter des Bildes ähnlich fühlen wie der von Melton belauerte Ich-Erzähler.

Ob May wirklich diese Illustration vor Augen hatte, lässt sich mit Gewissheit natürlich nicht sagen; letztlich spielt das aber auch keine



Rolle. Der den Blicken Meltons ausgesetzte Ich-Erzähler assoziiert zwar verständlicherweise ein Bild mit seinem Gegenüber, kein literarisches Werk, aber mit dem ausdrücklichen Hinweis auf den *geniale(n) Stift* eines Künstlers, der sich kongenial ein fremdes Werk zu eigen gemacht hat, nimmt May so oder so Bezug auf das Satansbild des ›Verlorenen Paradieses‹ und auf die von ihm ausgehende literarische Traditionslinie. »Bei Milton erhält der Böse endgültig das Stigma gefallener Schönheit«;²¹ sein Luzifer ist das Urbild des ›satanischen‹ Menschen der schwarzen Romantik:

(...) denn noch hatte seine
Gestalt nicht all den frühern Glanz verloren.
Er sah wie ein gestürzter hoher Engel,
Des Glanzes Uebermaß nur war verdunkelt;
Wie wenn die eben aufgegangne Sonne
Durch nebelhafte Luft des Horizonts,
Beraubt der hellen Strahlen, schimmert, oder
In düsterer Verdunklung hinterm Mond
Ein Zwielight wirft auf unsrer Erde Hälfte,
Mit Furcht vor Wechsel Könige bedrohend:
Also verdunkelt, doch vor Allen strahlend,
Stand Satan, auf der Stirne zwar die Narben
Des Donners, und auf seiner welken Wange
Das Mal des Kummers, aber wilder Muth
Und Stolz lag in den Augenbrauen, die
Auf Rache harrten; grimmig blickt das Auge,
Doch reuig auch und schmerzlich (...).²²

Die düstern Augen wirft er rund umher,
Die Angst und tiefe Traurigkeit verrathen,
Worein verstockter Stolz und Haß sich mischt (...).²³

Verdunkelt nur ist Luzifers Glanz, in seinen Augen wohnen Stolz und Schmerz, Angst und Hass, Mut und Melancholie und künden so von seiner Zerrissenheit. Diese morbide Paarung von Gegensätzen, von Licht und Dunkel, von Glanz und Verworfenheit, von Fall und Unbeugsamkeit, letztlich von Schönheit und Widerwärtigkeit, faszinierte die Romantiker wie noch die Dekadenzdichter des Fin de Siècle. Mit deutlichem Bezug auf Milton beschreibt etwa 1786 William Beckford in seiner phantastischen Novelle »Vathek. An Arabian Tale« Eblis, den Herrscher der Hölle, als jungen Mann mit edlen und regelmäßigen, doch von bösen Dünsten verdüsterten Gesichtszügen. Verzweiflung und Stolz malen sich in seinen großen Augen, das flutende Haar erinnert noch an einen Engel des Lichts.²⁴ Im romantischen Zeitalter steht aber vor allem der Byron'sche Held in der Nachfolge von Miltons Satan: Intelligent und charismatisch, amoralisch, zynisch, rücksichtslos und auf sich selbst bezogen ist er der Typus des sowohl anziehenden als auch abstoßenden Antihelden. Lord Byron (1788–1824), der sich selbst in der »Rolle eines gefallenen oder verbannten Wesens, das der Himmel wegen eines Verbrechens zu einem neuen Erdendasein verdammt hatte«,²⁵ gefiel und ein dezidiertes Bewunderer Beckfords war, gehörte – nach Klara May – zu

den Lieblingsschriftstellern Karl Mays.²⁶ Gert Ueding, der, soweit ich sehe, als Einziger bisher auf den Zusammenhang der Darstellung Meltons mit dem neuen Satansbild seit der Renaissance hingewiesen und folglich, wenn auch recht beiläufig, die Querverbindung zu Milton hergestellt hat,²⁷ zitiert die Beschreibung Luzifers in Byrons Drama ›Cain. A Mystery‹ von 1821. Er ist

Nicht minder schön, und doch nicht ganz so schön,
Wie er es sein könnt' oder war: es scheint,
Gram teile seine Herrlichkeit. Ist's möglich?
Kann etwas trauern außer Menschenherzen?²⁸

Die Verwandtschaft mit dem menschlich-leidenden Satan Miltons ist offensichtlich. Der religiöse Mythos ist damit säkularisiert, der Teufel ist zur Metapher des zur Widersprüchlichkeit verdammt Menschen geworden. Es erscheint nur folgerichtig, wenn ein vom Bösen faszinierter Dichter wie Charles Baudelaire schließlich den Milton'schen Satan – »den schönsten der Engel« (»le plus beau des anges«) – zum »perfektesten Typus männlicher Schönheit« (»le plus parfait type de beauté virile«) kürt.²⁹ Diese romantisch-satanische Faszination, die von Gestalten wie Radcliffes Schedoni oder von den Protagonisten Byrons ausgeht, strahlt auch Harry Melton aus. Hinter seiner männlichen Schönheit kommt immer wieder die satanische Fratze zum Vorschein, im übertragenen Sinn, was seine Taten, und buchstäblich, was sein Aussehen betrifft:

Die Regelmäßigkeit und männliche Schönheit seiner Züge war mit einem Male verschwunden: er sah häßlich, diabolisch häßlich aus. (II, 68)

Umgekehrt kleidet sich sein teuflischer Zynismus gelegentlich in das Gewand moralischer Schönheit: Als Judith Silberstein Melton fragt, ob er die Listige Schlange ermorden wolle, entgegnet er:

»Ermorden! Welch ein Ausdruck! Muß man es denn geradezu einen Mord nennen, wenn ich ihn ein wenig unter die Erde grabe und ihm eine so hübsche Decke gebe, daß er rasch einschläft? Wenn er dann nicht wieder aufwacht, so ist das seine Sache.«

»Also lebendig begraben!«

»Ja, wenn es Ihnen Vergnügen macht, es so und nicht anders zu nennen.«

»Unmensch, der Sie sind!«

»Ereifern Sie sich nicht! Ich werde Ihnen gleich beweisen, daß ich kein Unmensch, sondern ein Mensch, und zwar ein sehr gutherziger, bin. Sie lie

ben den roten Gentleman, und er ist Ihnen zugethan. Sie sollen, ehe er stirbt, zwei oder drei Stunden beisammen sein. Geben Sie Ihre Hände her, damit ich sie Ihnen auf den Rücken binde, sonst könnten Sie meine Güte mißbrauchen und Ihren Anbeter losbinden.» (II, 39)

4.

Der Teufel Harry Melton ist nun aber gewiss keine Figur des Byronismus. Es fehlt ihm gegenüber Miltons Satan etwas Entscheidendes: Er ist kein gefallener Engel. Er stammt aus einer Familie von Verbrechern, war immer ein Verbrecher und bleibt ein Verbrecher. Die satanische Schönheit wird von May reduziert auf den Widerspruch von Schönheit und Hässlichkeit, von Anziehung und Widerwärtigkeit, kurz, auf ästhetische Äußerlichkeit. Nichts von Schwermut, Aufbegehren und Unbeugsamkeit vor dem Hintergrund majestätischen Glanzes. Nach der Einführung, die letztlich den Typus des geheimnisvoll-faszinierenden Schurken oder des intellektuellen Verführers³⁰ erwarten lässt, entpuppt sich Melton im weiteren Verlauf, auch wenn er seine teuflischen Pläne ebenso teuflisch ins Werk setzt, als ganz gewöhnlicher Krimineller. Meltons Charakter ist eindimensional; er ist ein heuchlerischer, gewissenloser, habgieriger, amoralischer Mensch. Damit ist er nicht gleichermaßen wie zum Bösen auch zum Edlen fähig, er ist auch kein Rebell gegen Gott und die göttliche Weltordnung. Er sündigt nicht, um Gott zu beleidigen, sondern um an Geld zu kommen.

Seine spezifisch satanischen Züge erschöpfen sich andererseits aber auch nicht in Äußerlichkeiten der Körpersprache und des Gesichtsausdrucks (im Schacht der Felsenburg etwa fällt der *Schein seiner Laterne ... auch auf sein Gesicht. Der Ausdruck desselben war ein teuflischer.* II, 40). Nach seiner Ergreifung entspricht die Zeichnung Meltons dem Bild eines von Dämonen Besessenen, dessen Gesicht einen *teuflisch höhnischen Ausdruck* zeigt (II, 57), dessen *Augen aus ihren Höhlen treten* wollen (II, 67) und dessen Seelenzustand *ihn fast nicht mehr als Mensch erscheinen* lässt:

Er schrie wie ein Tier; seine Augen waren mit Blut unterlaufen, und seine geifernden Lippen brachten die Flüche und Verwünschungen, welche er mir entgegenwarf, nur undeutlich hervor. Es war das Lallen der größten Wut, des Grimmes in seinem höchsten Grade. (II, 71f.)

So beschwört seine ›teuflische Bosheit‹ eine über diese Verworfenheit schauernde Gefühlsreaktion des Ich-Erzählers und damit auch des Lesers herauf:

... ich möchte behaupten, daß der Anblick seines Gesichtes mir geradezu körperliche Schmerzen verursachte. (II, 68)
Ich schauderte. (II, 55)

Der inneren Hölle des Mormonen entspricht natürlich, überflüssig zu erwähnen, auch sein Aufenthalt: Seine Wohnung liegt in der Felsenburg ›unter der Erde‹, wie die Kapitelüberschrift es anzeigt. Die Aussiedler hat er in die Unterwelt geführt, er macht ihr Leben zur Hölle, seinen Nebenbuhler Listige Schlange will er lebendig begraben (vgl. II, 39). Verweise auf den Teufel, mit deren Hilfe sich May natürlich bemüht, den ›teuflischen‹ Charakter Meltons herauszustellen, gibt es also direkt wie indirekt zuhauf. Aber in einen seriösen religiösen Kontext darf man all das nicht stellen. Denn der Mormone ist ja nicht nur kein gefallener Engel, es fehlt ihm eben auch an teuflischer Intelligenz. In der Theologie – die Rede ist nicht vom beschränkten Teufel der Volkssage – gilt Satan als brillanter Logiker, als listig und verschlagen. Als Widersacher Gottes muss er eine gewisse Ebenbürtigkeit besitzen, kann keine schwache Figur sein. Melton aber ist nicht ganz so klug, wie er scheint, und seinem Gegenspieler in dieser Beziehung hoffnungslos unterlegen. Er lässt sich von ihm mehr als einmal übertölpeln: *Ich hatte den Menschen für vorsichtiger und klüger gehalten, als er sich jetzt zeigte. (II, 41)*

Der Ich-Erzähler spielt mit diesem armen Teufel wie die Katze mit der Maus, bevor sie sie frisst. Er führt ihn – genau wie später seinen Bruder, seinen Neffen und Judith Silberstein – buchstäblich vor. Old Shatterhand hat schon längst alle Teufeleien aufgedeckt, schon längst seine Maßnahmen getroffen. Der Bösewicht aber ahnt nichts davon; er glaubt sich unentdeckt und sicher. Nun wird ihm nach und nach in homöopathischen Dosen beigebracht, dass dem nicht so ist. Man könnte in diesem Verfahren die Befriedigung eines gewissen sadistischen Rachebedürfnisses des Ich-Erzählers sehen; im Grunde aber ist es pädagogisch und Teil der verdienten Strafe. Der Autor macht nämlich den epischen Raum zur Schaubühne und damit zur ›moralischen Anstalt‹. Er setzt sich über seinen Erzähler, mit dem er sich ja identifiziert, mit dem informierten Leser ins Benehmen und greift damit auf das Prinzip der tragischen Ironie zurück. Seine Figur aber ist natürlich nicht der unwissende tragische Held, mit dem der Zu

schauer Mitleid hätte, sondern der bloßzustellende Verbrecher. Er macht den Leser so zu einer Art Voyeur, der genüsslich zusieht, wie eine Person gewissermaßen am Pranger der epischen Bühne am Nasenring vorgeführt wird. Der Betroffene wird degradiert zum tumben Übertölpelten und damit der beifälligen Schadenfreude des Zuschauers ausgesetzt. Es zeigt sich die turmhohe Überlegenheit des Guten, vor dem der Böse kapitulieren muss. Ein Mensch, der solchermaßen verwundet wird (oder dem beispielsweise ganz konkret die Gelenke aus den Händen gedreht werden), taugt nicht zum Satan. Am ehesten noch verbindet ihn mit dem gefallenem Engel die perverse Sicht der Dinge, wenn er nämlich seinen Bezwingen seinerseits mit dem Teufel vergleicht. Im Grunde zeigt sich darin aber nur Hilflosigkeit und Verzweiflung:

»*Verwünschter Kerl! Du stehst wirklich mit dem Teufel im Bunde!*« (II, 70)

»*So seid Ihr nicht mehr ein Mensch, sondern ein Teufel zu nennen!*« (II, 85f.)

»*In dir stecken mehr als hundert Teufel. Mag dich die Hölle verschlingen!*« (II, 87)

Der Milton'sche Satan dagegen ist majestätisch noch in der Niederlage – »majestick though in ruin«³¹ –, und der biblische verzweifelt nicht.

5.

Harry Meltons Bruder Thomas wird bereits im ersten Band als mehrfacher Mörder und Falschspieler erwähnt, persönlich taucht er erst im zweiten Band auf. Am Dschebel Magraham ist er gerade dabei, den von ihm ermordeten Millionenerben Small Hunter einzuscharren, als er hört, dass ein Fremder aus Amerika, Old Shatterhand, gefangen worden ist. Außer dass Thomas Melton *lang* und *hager* ist, erfährt man über sein äußeres Erscheinungsbild nichts (II, 397). Allerdings tritt er als »Beduine« ins Blickfeld, was bereits auf seinen Verrätercharakter deutet. Er ist ja zum Islam übergetreten und hat unter seinem neuen Namen Kalaf Ben Urik als Kolarasi, als Hauptmann, seinen Vorgesetzten und vorgeblichen Freund Krüger Bei »verraten und verkauft«, indem er mit dem Feind gemeinsame Sache macht. Ausgerechnet ein Moslem, der Scheik der Uled Ayars, gibt ihm zum ersten Mal den Namen *Ischariot* (II, 408) und charakteri

siert ihn damit als Verräter schlechthin. Krüger Bei apostrophiert ihn später ebenso: »Schafft den Judas fort!« (II, 450)

Melton sieht, nachdem ihn Emery Bothwell mit Fußstritten traktiert und Kara Ben Nemsi ihm in Notwehr den Gewehrkolben unters Kinn gerammt hat, schrecklich aus. Seine infernalische Hässlichkeit und sein zahnloses Lallen legen den Gedanken nahe, er sei von einem bösen Dämon besessen:

War sein Gesicht schon durch die Fußstritte Emerys verschimpft worden, so kamen jetzt die Folgen meines Kolbenhiebes dazu. Dieser hatte zwar den Kiefer nicht verletzt, sondern nur den Verlust einiger Zähne herbeigeführt, aber die untere Hälfte war doch jetzt ebenso sehr oder noch viel mehr als vorher schon die obere geschwollen. Auch die Zunge schien in Mitleidenschaft gezogen worden zu sein, denn das Sprechen fiel ihm schwer ... (II, 449)

Kara Ben Nemsi spielt mit Thomas Melton das gleiche Spiel wie mit seinem Bruder; auch die Reaktion darauf ist die gleiche:

Er bäumte sich unter seinen Fesseln auf, fiel aber wieder zurück und rief mir, vor Wut schäumend, zu:

»Du stehst mit allen Teufeln im Bunde! Du ersinnst dir Lüge über Lüge, nur um mich zu quälen; aber ich werde dir nicht länger Rede stehen und nicht mehr antworten, und wenn du mich totpeitschen lassen solltest! Geh in die Hölle, wohin du gehörst!« (II, 469)

Gegen Ende der Romanhandlung bietet Thomas Melton Old Shatterhand Millionen für seine Freilassung und verrät damit seinen eigenen Sohn. Wieder läuft das nämliche Schema ab:

Ich zog die Brieftasche hervor, öffnete sie und hielt ihm bei jedem ›hier‹ eines der Couverte vor die Augen. Ah, was machte er da für ein Gesicht! Wie schnell veränderte sich der Ausdruck desselben! Es war, als ob es ihm die Augen aus ihren Höhlen treiben wolle. Er riß den Kopf so weit empor, wie seine Fesseln es zuließen, und brüllte mich an:

»Das – das – das ist doch – – woher habt Ihr diese Brieftasche! O, Ihr Teufel, Teufel, Teufel!« schrie er plötzlich und stierte mich dabei mit einem Blicke an, dessen Ausdruck gar nicht zu beschreiben ist.

...

Er antwortete nicht. Sein Kopf sank hintenüber; seine Wangen fielen ein, und seine Augen schlossen sich. Ich glaubte, es sei infolge der allzu großen Enttäuschung ein Ohnmachtsanfall über ihn gekommen, und wendete mich schon ab, um fortzugehen, da kam beim Geräusch meines ersten oder zwei

ten Schrittes neues Leben über ihn. Er reckte die gefesselten Glieder, daß die Riemen krachten und die Pflöcke sich bogen und brüllte mich an:

»Du stammst aus der Hölle! Weißt du, wer du bist? Der Satanas, der leibhaftige Satanas!« (III, 586)

Stiere Blicke, Augen, die aus den Höhlen treten, Brüllen, Erstarrung, die sich in einem katatonischen Erregungszustand und übermenschlicher Kraftanstrengung auflöst: Der böse Geist, der in Thomas Melton eingefahren ist wie in Judas, manifestiert sich. Old Shatterhand prophezeit ihm, dass er ebenso wie Judas Hand an sich selbst legen wird. Gleichzeitig klärt er im Sinne des Romantitels noch einmal die Rollen – Harry Melton ist der Teufel, Thomas der Verräter:

»Dein Bruder war der Teufel; ich habe ihn stets so genannt, vom ersten Augenblicke an, da ich ihn sah. Und du bist Ischariot, der Verräter. Du hast allen, die dir Gutes thaten, mit Bösem vergolten. Du nahmst deinem eigenen Bruder das Leben und das Geld, und soeben hast du deinen Sohn, deinen einzigen Sohn, dein Kind an mich verraten. Ja, du bist Ischariot und wirst sterben wie jener Verräter, welcher hinging und sich selbst aufhing. Du wirst nicht durch die Hand des Henkers sterben, sondern dich selbst ermorden. Möge Gott gnädiger gegen dich sein, als du selbst!« (III, 586f.)

Im Judas-Klischee repräsentiert Judas Ischariot nicht nur den Verrat, sondern auch die gemeinste Habsucht und schurkische Bosheit. Insofern trifft die Charakterisierung auf Thomas Melton zu. Aber der Ich-Erzähler stellt ganz inkonsequent einige Zeilen später fest: *»Er [Thomas Melton] ist noch schlimmer, noch viel gottloser als sein Bruder ...« (III, 587)*

Wie bitte? Judas Ischariot ist gottloser als Satan? Allein diese Feststellung zeigt, auf welch tönernen Füßen die These steht, dass die Namen auf religiöse Zusammenhänge verweisen. Von einer Hierarchie des Bösen in dem Sinn, wie es der Romantitel suggeriert, kann nicht die Rede sein. Ebenso wenig lässt sich eine Analogie zur biblischen Geschichte konstruieren. Die biblischen Namen sind nichts weiter als Antonomasien, Charakterschablonen.

6.

Verrat ist nicht einmal die Haupteigenschaft Thomas Meltons. Vor allem anderen ist er ein skrupelloser Mörder: Als Falschspieler hat er in Fort Uintah drei Menschen ermordet, er bringt Small Hunter um,

versucht Kara Ben Nemsi zu erstechen und tötet und bestiehlt schließlich – wieder im Westen – auf der Flucht den eigenen Bruder. Diese Tat wirkt dadurch, dass sie sich in der Reaktion der Augenzeugen spiegelt, besonders entsetzlich:

Da geschah etwas, was uns vor Grauen die Haare emporziehen wollte.

...

»Brudermörder!« rief der Apatsche grimmig aus.

»Ja, ein Brudermörder!« stimmte ich bei, indem ein Grauen mir durch und über den ganzen Körper zitterte. (III, 188f.)

Harry Melton lebt noch, als Old Shatterhand und Winnetou bei ihm ankommen. Seine letzten Gedanken drehen sich um Rache und um das geraubte Geld:

Er schloß die Augen, um den ungeheuerlichen Gedanken auszudenken; dann öffnete er sie wieder und ein wilder Grimm ging über sein noch immer diabolisch schönes Gesicht, als er zähneknirschend hervorstieß:

»Gott verdamme ihn, den Mörder, den Judas Ischariot! Er hat mich euch ausgeliefert!« (III, 191)

Um im Satan-Ischariot-Schema zu bleiben, muss der tödlich verletzte Harry zuerst auf die doch etwas seltsame Idee kommen, Thomas habe ihn an seine Feinde ausgeliefert. Die schrecklichen Flüche, als er bemerkt, dass sein Bruder ihm die Brieftasche mit dem Geld geraubt hat, kreisen um die Worte ›Rache‹ und ›Hölle‹ und stellen so noch einmal das Satanische an Harry Melton heraus:

»Gefangen – ergriffen! Winnetou – Shatterhand, die Hunde! – Beraubt – erstochen – von Thomas – verdammter Judas – verdammter Ischariot! O Rache, Rache – Rache!« (III, 192)

»Ja, ich – kenne Euch. Old Shatterhand – – Winnetou, die beiden Teufel – Teufel – Teufel! Was fragst du mich? Laßt mich in Ruh!«

»Ich denke, wir sollen Euch an Eurem Bruder rächen?«

»Rächen – –! Ja – ja – ja! Jagt ihm nach – schießt ihn nieder – nehmt ihm das Geld, und bringt – –«

Dann ballte er plötzlich beide Fäuste und fuhr fort:

»Nein, nein – ich sage nichts, gar nichts! Mag Thomas entkommen! Ihr seid – seid – Ihr erfahrt nichts – nichts – nichts von mir! Geht in die Hölle – Hölle – Hölle!«

Er sank hintenüber und war still. (III, 193)

Wieder manifestieren sich die Symptome der Besessenheit. Im Nachhinein wird klar, dass Harry Melton im Angesicht seines Todes tatsächlich mit den Mächten der Finsternis im Bunde steht. In dem Moment, als er plötzlich die Fäuste ballt, kommt er von dem Gedanken ab, dass Old Shatterhand und Winnetou ihn rächen sollen, und schließt seinen Pakt mit dem Teufel: »*Mag Thomas entkommen!*« (ebd.), ruft er aus. Dann versinkt er in einen stundenlangen Scheinschlaf; aber seine *Seele war wach* (III, 194). Plötzlich springt er auf, stößt Verwünschungen gegen seinen Bruder aus, *welche man unmöglich niederschreiben kann* (III, 195), und fällt dann tot um.

Der Leser muss erschließen, was in Meltons Seele während seiner katatonischen Starre geschehen ist. Harry stirbt in dem Bewusstsein, dass dunkle Kräfte Thomas an sein Grab ziehen werden und er seine Rache gewissermaßen persönlich üben kann. Und so kommt es dann auch. Thomas fällt – wie sein Urbild Judas Ischariot – in den Wahnsinn der Verzweiflung: Thomas Melton

befand sich in einem eigenartigen Zustande. Er murmelte immer unverständliches Zeug vor sich hin, fuhr des Nachts angstheulend aus dem Schläfe auf und trieb allerhand Allotria, die uns um seinen Verstand bange machten. (III, 608)

Als man wieder an die Stelle kommt, wo er seinen Bruder ermordet hat, hält man an, *(o)hne daß etwas darüber gesprochen oder gar bestimmt worden war* (ebd.), um ausgerechnet an diesem schauerlichen Ort zur Nacht zu lagern. Der Erzähler sagt ausdrücklich, dass er über den Grund keine Auskunft zu geben weiß:

Hätte man uns gefragt, warum wir gerade ihn für diese Nacht gewählt hatten, es wäre wohl keiner von uns imstande gewesen, eine befriedigende Antwort zu geben. (Ebd.)

Es sind also geheimnisvolle Mächte im Spiel.

Thomas Melton bittet darum, dass ihm die Hände losgebunden werden, um sie zum Gebet zu falten:

Welch eine unerwartete Bitte! Durfte ich die Erfüllung verweigern? Gewiß nicht. Ich gab also dem langen Dunker die Genehmigung, weil dieser neben ihm saß. Er band ihm die Hände hinten los. Noch ehe er sie vorn wieder zusammen gebunden hatte, fragte mich der Alte:

»*Wo liegt mein Bruder, Sir?*«

»*Gleich neben Euch, unter dem Steinhaufen.*«

»So begrabt mich bei ihm!«

Dunker stieß einen Schrei aus. Wir sahen, daß er Melton bei den Händen faßte.

»Was giebt's denn, was ist los?« fragte ich.

»Er hat mir mein Messer aus dem Gürtel gezogen,« antwortete Dunker.

»So nehmt es ihm rasch!«

»Es geht nicht; er hält zu fest! Er ersticht sich – er ersticht sich – es ist zu spät!« (III, 608f.)

Der Selbstmord, der ja an sich schon einen gotteslästerlichen Akt darstellt, bekommt durch das vorgebliche Betenwollen einen zusätzlichen satanistischen Anstrich.

Der Erzähler wechselt an dieser Stelle fast ganz von der narrativen zur mimetischen Darstellung, einer Technik, die die Szene ungeheuer dramatisch macht und den Tod Meltons scheinbar unmittelbar vor Augen stellt. Aber eben nur scheinbar. In Wirklichkeit spiegelt er sich nur im aufgeregten Dialog der Augenzeugen. Die Tat wird teichoskopisch von Dunker geschildert. Nur er, der direkt neben Melton sitzt, weiß eigentlich genau, was vor sich geht. Berichtendes Erzählen hätte etwa so ausgesehen: »Melton riss Dunker plötzlich das Messer aus dem Gürtel.« Das hätte nicht nur die übliche Distanz zwischen Geschehen und Leser gelegt, sondern auch Melton als aktiv Handelnden in den Fokus gerückt. So gewinnt man in der Perspektive des ohnmächtigen Beobachters den Eindruck, als würde gewissermaßen mit Melton gehandelt, als hätten dunkle Mächte eine willenlose Marionette an den Fäden.

Ich sprang hin, riß Dunker weg und bückte mich auf den Alten nieder. Ein Röcheln drang aus seinem offenen Munde. Das Messer mit beiden Händen fest am Griffe haltend, hatte er sich die lange Klinge bis an das Heft ins Herz gestoßen; noch höchstens einige Sekunden, dann war er tot. (III, 609)

Melton wird von seinem Bruder und damit vom Teufel geholt. Ausdrücklich sagt das der Erzähler nicht, und er begründet sogar dieses Vorgehen: *Was soll ich weiter sagen! Solche Augenblicke muß man erleben, aber darüber sprechen, darüber schreiben kann man nicht.* (Ebd.)

Durch seine Erzählweise aber deutet er es an. Und so findet Thomas Melton das grausige Ende Judas Ischariots:

Das ist das Gericht Gottes, welches schon hier auf Erden beginnt, und sich bis jenseits des jüngsten Tages in alle Ewigkeit erstreckt! Auf derselben Stelle

auch ganz derselbe Tod! Erstochen! Ich hatte ihm gesagt, er werde sterben wie Ischariot – von seiner eigenen Hand. Wie schnell war das in Erfüllung gegangen! (Ebd.)

Der Erzählerkommentar gibt augenscheinlich eine religiöse Deutung: Der Erzähler hat Recht gehabt, seine Prophezeiung ist eingetroffen, Gott hat strafend eingegriffen. Im Weltverständnis des Erzählers spielt Satan (wie Mephisto im ›Faust‹) also nur eine dienende Rolle im Heilsplan des richtenden Gottes. Eine solche religiöse Wertung aber ist, wie jeder weiß, in Mays Abenteuerromanen nichts Besonderes. Bezeichnend aber, dass hier außerhalb des Kommentars, d. h. in dem, was erzählt wird, und vor allem in der Art, wie es erzählt wird, nicht das religiöse Element im Vordergrund steht, sondern das schaurige. Protagonisten des Bösen im Schauerroman finden ein ganz ähnliches Ende wie die beiden Meltons: Lewis' Mönch Ambrosio, der einen Pakt mit der Hölle geschlossen hat, holt der Teufel persönlich ab zu einem grässlichen und qualvollen Tod. Radcliffes Schedoni, wie Melton ein Brudermörder, bringt sich selbst um, nimmt aber gleichzeitig seinen ärgsten Feind mit in den Tod, worüber er im Sterben noch frohlockt. Sein Todeskampf ist ähnlich dem Harry Meltons geprägt vom Wechsel zwischen ermatteter Regungslosigkeit und letztmaligem Aufbäumen im Triumph der Rache.³² Der Unterschied zur Gestaltung Mays liegt nur darin, dass Radcliffe und besonders Lewis das Entsetzliche bis in alle Einzelheiten ausmalen, May es im Unsagbarkeitstopos nur anklingen lässt und damit der schauernden Phantasie des Lesers Raum gibt: *Solche Augenblicke muß man erleben, aber darüber sprechen, darüber schreiben kann man nicht.*

7.

Das Ende der beiden Brüder bringt sie zwar mit übernatürlichen, teuflischen Mächten in Verbindung, aber Harry Melton selbst ist nur ein Teufel in Menschengestalt. Als handelnde Person verweist er nicht auf die Hölle. Dagegen spräche auch jede theologische Logik. Der Teufel lässt sich nur im literarischen, nicht aber im religiösen Kontext von einem Menschen überlisten (für Gott wird sich Karl May in seiner pseudologischen Lebensphase doch nicht gehalten haben!). Der Teufel wird auch nicht ermordet. Judas verrät nicht ihn, sondern Jesus. Judas bringt nicht einen Bruder um, das übernimmt in der Bibel Kain. Abel geht aber wiederum nicht mit Harry Melton zu

sammen. In biblisch-logischer Beziehung macht die Namensgebung also keinen Sinn. Die Gleichung geht nur unter einem einzigen Aspekt auf, nämlich dem, dass der Teufel Judas holt.

Ähnliches lässt sich auch über die Motive im ersten Teil der Trilogie sagen, die als Belege für das »religiöse Moment«, das »zweifelsohne (...) vorhanden«³³ sei, herangezogen werden: Zweideutige Kapitelüberschriften (»Ein Teufelsstreich«) und die »Unterwelt des mexikanischen Bergwerkes« werden mit »Hölle« in Verbindung gebracht, die in dieser Hölle eingesperrten deutschen Auswanderer mit »gefährdete(n) Seelen«, die Sonora-Wüste mit dem Ort der Versuchung Christi durch den Teufel; das heuchlerische Angebot Harry Meltons an Old Shatterhand, das dieser annimmt, wird als Andeutung eines »Teufelspakt(s)« interpretiert. Nun ja: Zum einen gehört natürlich zu einem »Teufel« eine »Hölle«, zum anderen gleicht die Situation der gefangenen Auswanderer zweifellos auch einer »Hölle«, aber schon die Gleichsetzung der Auswanderer mit »Seelen« ist nur in dem Sinne, wie Gogol den Begriff in seinem Roman »Die toten Seelen« gebraucht, stimmig, im metaphysischen Sinne aber nicht: Die Aussiedler sind keine Sünder und haben die Verdammnis nicht verdient, der Teufel hat sie nicht zum Bösen verführt. Die Sonora-Wüste mit der Versuchung Christi durch Satan in Verbindung zu bringen, scheint abwegig. Zum Ersten würde sich May in diesem Falle – bei aller Selbststilisierung – blasphemisch mit Christus gleichsetzen, zum Zweiten »versucht« Melton Old Shatterhand ja gar nicht im biblischen Sinn: Soll dieser sich etwa »niederwerfen« und Satan »anbeten«, also sein Selbst im Dienste Meltons aufgeben? Die »Versuchung« eines Menschen liegt aber darin, ihn zur Sünde oder einer unmoralischen Handlung anzureizen. Tut Melton das? Er will Old Shatterhand doch lediglich unter Kontrolle halten: *»Ich habe ihm die Stelle angeboten, um ihn mitzulocken. Auf diese Weise behalte ich ihn stets unter den Augen und kann ihn unschädlich machen, sobald es mir beliebt.«* (I, 70) Gleiches trifft auch auf den »angedeuteten« Teufelspakt zu: Ganz davon abgesehen, dass Old Shatterhand Melton nicht seine »Seele« verkauft (ja nicht einmal seine Arbeitskraft), kann man den Posten als Buchhalter auf einer Hazienda ja wohl nicht mit dem vergleichen, was der Teufel etwa Faust verspricht. Der »Pakt« spielt sich also auf der Ebene einer alltäglichen Abmachung ab. Melton verlangt keine Gegenleistung. Zu einem Pakt mit dem Teufel gehören übrigens ja gerade die klare Paktsituation und klare Bedingungen. Im Spiel der Verstellung sind die beiden »Vertragspartner« aber Kontrahenten und haben jeweils andere Absichten, als sie äußern.

Wie leicht sich mit einer assoziativen Methode, die wenig Wert auf Stimmigkeit legt, z. B. als Gegenstück zur »diabolische(n) Dreieinigkeit«³⁴ Harry, Thomas und Jonathan Melton, ein Zusammenhang mit der göttlichen Dreifaltigkeit und dem christlichen Heilsgeschehen konstruieren ließe, mag folgendes Beispiel skizzieren: Im zweiten Band (II, 498ff.) werden Kara Ben Nemsî, Winnetou und Emery Bothwell im »Haus des Besuches«, einer höhlenartigen Felsspalte, lebendig begraben, indem ihre Feinde einen Stein vor den Eingang wälzen. Man könnte also, wenn man ein banales Abenteuermotiv unbedingt überhöhen wollte, die Höhle symbolisch mit dem Felsengrab Christi³⁵ in Verbindung bringen und damit unsere Helden mit der österlichen Auferstehung, zumal ja am Morgen nach der Gefangenschaft eine Art »Auferstehung von den Toten«, nämlich die Selbstbefreiung, erfolgt. In einer für May typischen Doppelung wird im dritten Band das Grabmotiv wiederaufgenommen: Der Komantschenhäuptling Starke Hand, der von Old Shatterhand weiland getötet worden war, hatte damals ein »würdiges Grab« in einer Felsspalte im »Todesthale« erhalten (III, 90). Eine Steinplatte verschließt den Eingang. Jetzt sollen die drei Helden nach dem Willen seines Sohnes Großer Pfeil im Grab der Starken Hand »lebendig eingemauert« werden (III, 102). Nachdem sie fliehen konnten, verstecken sie sich vor den Feinden im Grab. Sobald die Luft am nächsten Morgen rein ist, stoßen sie die Platte nach außen um: *Wir traten hinaus; wir waren frei!* (III, 130) So wird ausgerechnet das Grab zur Stätte des Lebens und der Errettung oder, wenn man so will, der Erlösung. Fehlte nur noch das Zitat aus dem Kirchenlied zur Osterliturgie: »Das Grab ist leer, der Held erwacht, der Heiland ist erstanden!«, und schon hätte man seinen »Erlösungsmythos«. Aber um es klar zu sagen: Natürlich möchte niemand diese Textstellen im Kontext des Abenteurerszenarios und der fast komödiantischen Überlistung des Gegners allen Ernstes religiös deuten.

Helmut Mojem hat zu Recht festgestellt, dass eine religiöse Lesart im zweiten und dritten Teil der Trilogie immer weniger für sich hat.³⁶ Warum, so fragt man sich, sollte diese Lesart dann im ersten Teil etwas für sich haben?

8.

Harry Melton wird vom Autor geradezu penetrant als *der Mormone* apostrophiert – um die vierzig Mal allein im ersten Kapitel. Offen

sichtlich will May das Mormonentum als integralen Bestandteil von Meltons Identität herausstellen. Wenn man davon ausgeht, dass die Mormonen sich selbst als Christen definieren, aber von den großen christlichen Kirchen als Scheinchristen angesehen werden, so ist darin aus Mays Sicht der falsche Charakter Meltons bereits angelegt. »Aus innerer Überzeugung, aber auch unter dem Einfluß des Kulturkampfes verwendete May schon sehr früh mit Vorliebe den Typ des Frömmers und Heuchlers, der unter der Maske der Religion allerlei Untaten ausführt«, stellt Siegfried Augustin fest.³⁷ So gesehen kamen ihm für den amerikanischen Raum die Mormonen gerade recht, genossen sie doch in der Alten wie in der Neuen Welt nicht nur wegen der Vielweiberei einen schlechten Ruf. In der populären Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galten sie als religiöse Fanatiker, die für ihre Überzeugung plünderten, mordeten und ein religiöses Terrorregime ausübten. Allein im englischsprachigen Raum erschienen in diesem Zeitraum wenigstens 50 Romane, die die Mormonen zumindest unvoreteilhaft schildern, u. a. von Robert Louis Stevenson (»The Dynamiter«, 1885) und Arthur Conan Doyle (»A Study in Scarlet«, 1887).³⁸

Augustin weist darauf hin, dass Mays Wissen über die Mormonen mit Sicherheit auf der Höhe der Zeit war.³⁹ Auch von daher scheint es mir nicht ganz schlüssig, wenn Hermann Wiedenroth die Rolle des Mormonentums bei May entlastend als »beiläufig«⁴⁰ bezeichnet und behauptet, dass der Mormone Melton im Lauf des Romans hinter den gottlosen Verbrecher Melton zurücktrete. Die diabolischen Züge Meltons schieben sich nicht, wie er meint, über das »anfangs so langsam und sorgfältig aufgebaute Bild des Mormonen«, das Bild bleibt vielmehr in sich identisch. Zwar fällt später die Bezeichnung »der Mormone« nicht mehr, zu unzertrennlich wurde aber im ersten Band der Teufel mit dem Mormonen verschmolzen. Wiedenroth möchte den Sektenführern im fernen Salt Lake City geradezu eine tragische Rolle zuerkennen, weil sie blind für die »Wölfe im Schafspelz« seien. Das Textzitat, welches er zur Begründung anführt, spricht aber gerade für das Gegenteil:

Wenn die Mormonen solche Menschen wie Melton, die Wellers und den Player nicht nur unter sich aufnehmen, sondern sie sogar als Gründer neuer Niederlassungen aussenden, so gleicht ihre Sekte einer faulen Frucht, welche nicht am Stamme reifen wird, sondern unten am Boden verwesen muß (I, 381).

An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, heißt es aber in der Bibel (Mt 7, 16).

Aus einem Artikel der ›Gartenlaube‹ von 1866 mit dem Titel ›Aus dem Mormonenstaat‹ zitiert Walter Dölle die Beschreibung des Mormonenführers Brigham Young (1801–1877), die an die Harry Meltons erinnert: »Er ist in Haltung und Gesichtszügen vielleicht ein schöner Mann, allein im Ganzen macht er einen abstoßenden Eindruck.«⁴¹ Tatsächlich ist von diesem Nachfolger des Religionsstifters Joseph Smith folgender Ausspruch überliefert: »We have the meanest devils on the earth in our midst, and we intend to keep them, for we have use for them (...).«⁴²

Mit den angesprochenen ›Teufeln‹ könnte auf den im Jahre 1837 gegründeten mormonischen Geheimbund der Daniten angespielt sein. Angeblich steuerte Brigham Young persönlich diese ›Söhne Dans‹ (Dan: ›Gott hat Gericht gehalten‹), die für die Ausführung der sogenannten ›Blutsühne‹ zuständig waren. Der oben erwähnte Text der ›Gartenlaube‹ geht auch auf Orrin ›Borter‹ (richtig: Porter) Rockwell, einen berüchtigten Anführer der Daniten, und seine Gräueltaten ein. Rockwells Spitzname war bezeichnenderweise ›The Destroying Angel of Mormondom‹. Der englischsprachige Wikipedia-Artikel kennzeichnet ihn als »character of contrasts«.⁴³ Man sieht, das zeitgenössische Image der Mormonen – fromme und arbeitsame Menschen auf der einen Seite, fanatische ›Teufel‹ auf der anderen – bot sich als Versatzstück für personifizierte Hinterlist und Tücke geradezu an.

Paradigmatisch zeigt sich die ›teuflische‹ Seite der Mormonen am grausamsten Verbrechen, in das die Daniten verwickelt waren: dem ›Mountain-Meadows-Massaker‹ von 1857. Damals durchquerte aus Arkansas kommend ein Aussiedlertreck auf seinem Weg nach Kalifornien das südliche Utah. Die Mormonen überfielen im Verlauf der Auseinandersetzungen des ›Utah-Krieges‹ am 11. September zusammen mit Paiute-Indianern den Siedlerzug bei Cedar City und massakrierten 120 Siedler; nur 17 Kleinkinder wurden verschont. Zuvor hatte man die Siedler durch einen Waffenstillstand in Sicherheit gewiegt. Drahtzieher im Hintergrund soll Brigham Young persönlich gewesen sein. Bezeichnenderweise bediente sich der US-Spielfilm ›September Dawn‹ aus dem Jahre 2007, der das Mountain-Meadows-Massaker thematisiert, des gleichen Schwarzweiß-Schemas wie May: Ein Rezensent gebrauchte dafür die Worte: »mormonische Teufel‹ treffen auf »engelhafte Siedler (...) ohne Arg (...)«.⁴⁴

Muss man also nicht, statt eine religiöse Analogie zu ziehen, mit größerer Berechtigung davon ausgehen, dass das Mormonenbild am

Ende des 19. Jahrhunderts oder vielleicht sogar die konkrete historische Teufelstat von 1857 selbst die Anregung für die Aussiedler-Episode im ersten Teil von ›Satan und Ischariot‹ gegeben hat? Es fällt ja auf, dass May zuvor schon einmal das Motiv einer Aussiedlergruppe, die in die Irre geführt werden soll, mit einem (angeblichen) Mormonen in Verbindung gebracht hat, und zwar dem salbungsvoll-schurkischen Anführer der Llanogeer im ›Geist der Llano estakata‹, Tobias Preisegott Burton alias Stealing-Fox. »*Ein Mormone seid Ihr also? Das ist keineswegs eine Empfehlung für Euch. Ihr nennt Euch die Heiligen der letzten Tage. Das ist anspruchsvoll und überhebend ...*«⁴⁵ Diese Worte, die May einem bieder-treuherzigen Deutschen »*von echtem Schrot und Korn*«⁴⁶ in den Mund legt, sprechen für sich.

Nirgendwo im Roman setzt sich May über eine solche negative Grundwertung hinaus in kritischer Ausführlichkeit mit dem Mormonentum als Religion auseinander. Das Mormonenklischee der Zeit passt aber perfekt zu seinen Vorstellungen.

9.

Nein, der Roman steht in keiner Beziehung unter religiösen Vorzeichen. Natürlich stellt der Erzähler im Umgang mit Indianern und Verbrechern immer wieder seine christliche Ethik heraus: Er vergibt, er versöhnt, er vollbringt Werke der Nächstenliebe. Wenn man aber genauer hinschaut, setzt er als Antwort auf Beleidigung auch seine Fäuste ein, redet der Selbstjustiz das Wort, beruft sich auf das Gesetz der Prärie, übt gnadenlose Rache.

Als der Anwalt Murphy, statt ihm Dank abzustatten, Old Shatterhand vorwirft, er wolle einen Teil der sichergestellten Millionen in der eigenen Tasche verschwinden lassen, schlägt dieser so zu, dass der Anwalt *in einem weiten Bogen durch die Luft, über den nächsten Strauch und jenseits desselben zur Erde nieder fliegt* (III, 531). Nach der Gefangennahme Harry Meltons schert er sich keinen Deut um ein legales Vorgehen und liefert den Mormonen nicht dem Gesetz, sondern der Listigen Schlange aus. Den Vertreter der Justiz stellt er als undankbaren Trottel dar. »*(Ich thue, was ich will, auch wenn es gegen die Gesetze dieser Leute ist.*« (II, 75) Ebenso verteilt er eigenmächtig das Melton und Weller abgenommene Geld unter die Siedler (II, 106ff.), lässt den ›Player‹ frei, der ja an der Zerstörung der Hazienda beteiligt war (II, 115f.), verweigert sich einer Aussage vor Gericht und akzeptiert nur »*die Sitten und Gebräuche*« der Yumas

»als Gesetz« (II, 138). Er findet nichts dabei, wenn Winnetou Jonathan Meltons Brieftasche stiehlt (II, 293f.). Aber vor allem erzählt er ohne Reue von seinem gnadenlosen Rachefeldzug gegen die Komantschen, die vier Weiße verbrannt hatten:

»Nun verfolgten wir sie, weil wir die Verbrannten noch zu rächen hatten. Der vierfache Mord schrie zum Himmel auf; er mußte gerächt werden, und wir haben ihn gerächt. Vier hatten wir schon erschossen; am folgenden Tage gab es andere vier; einen Tag später wieder drei –« (III, 89)

Den Häuptling hat man sich bis zuletzt mit der zynischen Begründung aufgespart, »ihm auch das Vergnügen zu gönnen, den sichern Tod vor sich zu sehen« (III, 90).

Auch von daher ist die These, die Abenteuergeschichte werde »zum Kampf Satans gegen den Streiter Christi«⁴⁷ überhöht, nicht haltbar. Es handelt sich um den üblichen abenteuerlichen Kampf zwischen dem ›Guten‹ und dem ›Bösen‹. Damit findet auch keine »Entmythisierung der Markenzeichen Winnetou und Old Shatterhand«⁴⁸ statt.

10.

Helmut Mojem vermutet, May habe dem Helden »wahrhaft individuelle Züge« verleihen müssen, da er als »Typ Gottesheld« dem »Leitstern der ganzen Konstruktion, der Feier des einzelnen« widerspreche. Dazu passe, dass May »zum ersten Mal klar das eigene Ich« auftreten lasse.⁴⁹ Es habe also mit den Helden des Romans »eine andere Bewandnis«⁵⁰ als mit den Helden früherer Romane. Das ist sicher so. Die Individualisierung der Helden – die »Liebesgeschichte mit Martha Vogel« und »jener sonderbare Besuch Winnetous in Dresden«⁵¹ – scheint mir aber andere Gründe zu haben. Mojem selbst gibt den richtigen Hinweis, wenn er feststellt, dass in der Wirklichkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts »die Konzeption des herkömmlichen Abenteuerromans Mayscher Prägung zunehmend unglaubwürdiger zu werden drohte.«⁵² »Als Identifikationsobjekt (...) mußte der Ausnahmeheld erhalten bleiben, die ebenfalls erforderliche Plausibilität aber drohte dies unmöglich zu machen.«⁵³ Also – und m. E. kann die Schlussfolgerung nur so lauten – musste der haltlosen exotischen Fabel und ihrer Bilderwelt bzw. dem gewissermaßen frei in der Luft schwebenden Ausnahmehelden (und eben nicht dem »Typ Gottesheld«) ein Gestaltungsprinzip entgegengesetzt werden, das die Fik

tion in der Alltagsgegenwart verankert. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte eben dies E. T. A. Hoffmann in der Schwestergattung des Abenteuerromans, dem Märchen, als erster deutscher Autor getan. In seinem ›Goldnen Topf‹, dem ›Märchen aus der neuen Zeit‹, verwebt er nüchternen Dresdner (!) Alltag mit einem phantastischen Zauberreich, bringt das bürgerliche Wohnzimmer zusammen mit dem märchenhaften Palastgarten. »Feenhaft und wunderbar aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben tretend und sei[ne] Gestalten ergreifend soll das Ganze werden«, schreibt er 1813 an seinen Verleger C. F. Kunz.⁵⁴ Und in den ›Serapionsbrüdern‹ lässt er die Erzähler sagen: »Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag.« So werde der, der auf dieser Leiter höher steige, glauben, das Reich der Phantasie gehöre »auch noch in sein Leben hinein«. Wohl möchte mancher die Leiter gar nicht besteigen, »weil das Klettern einem verständigen gesetzten Manne nicht ziemt, mancher schon auf der dritten Sprosse schwindlicht wird, mancher aber auch wohl die auf der breiten Straße des Lebens befestigte Leiter, bei der er täglich, ja stündlich vorübergeht, gar nicht bemerkt!«⁵⁵ Die zuletzt genannte Gattung ist im Sprachgebrauch der Romantiker der ›Philister‹, der Spießbürger. »Philister leben nur ein Alltagsleben«, urteilt Novalis.⁵⁶ Der für den »wunderbarste(n) Zauber« Empfängliche blickt tiefer und glaubt, die Figuren aus Tausendundeiner Nacht »wandeln noch unter uns. So groß ist die Macht der Darstellung (...).«⁵⁷

Gerade durch den festen Stand in seiner und des Lesers Alltagswirklichkeit kann der Dichter den, der sich darauf einlässt, mitnehmen ins Reich der Phantasie. Trifft diese Feststellung nicht in gleicher Weise auch auf die Schreibintention eines Abenteuerschriftstellers bzw. die Leseintention seines jugendlichen Lesers zu? Die Identifikation mit dem Ausnahmehelden ist doch dann am ehesten für mich gegeben, wenn er zu mir ›herabsteigt‹ bzw. wenn ich die Möglichkeit habe, zu ihm ›hinaufzusteigen‹. Das romantische Ineinander von Dichterexistenz und banaler Umwelt, das Leben seiner Figuren (und seiner Leser) in zwei Welten ist Thema in Hoffmanns Märchen wie in Mays Roman. May nimmt als sächsischer Escritor den Leser in das mexikanische Kaff Guaymas mit: Warum sollte er also seinen Winnetou nicht ›unter uns‹ im bürgerlichen Dresden ›wandeln‹ lassen? Das kommt nur dem, der blind für die serapiontische ›Leiter‹ ist, absurd vor. Anderen ist dafür gerade das Nebenzimmer einer Gaststätte, in der sich ein Männergesangsverein regel

mäßig zur Gesangsstunde trifft, der richtige Raum, sind die Sänger das richtige Publikum.

E. T. A. Hoffmann hat im Grunde nur umgesetzt, was vor ihm Novalis als poetisches Prinzip in einem seiner Fragmente gefordert hatte: »Die Welt muß romantisirt werden«:

Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. (...) Wechselerhöhung und Erniedrigung.⁵⁸

Das Ziel des Dichters im Verständnis von Novalis besteht also darin, dem Alltag ein »geheimnißvolles Ansehn« und dem Fremden, Unbekannten einen »geläufigen Ausdruck« zu geben: Der Indianerhäuptling, der im Rock, mit Stock und Zylinder in der Gesangsstunde eines Dresdner Männergesangsvereins auftaucht, Bier trinkt und deutschem Liedgut lauscht, ist somit nichts anderes als das Ergebnis eines romantisierenden Prozesses.

Im Einzelnen läuft diese Operation folgendermaßen ab: Der Autor, identisch mit seinem Erzähler Old Shatterhand, hat sich nach der Rückkehr aus dem Orient in seinem Arbeitszimmer vergraben, kommt kaum unter Menschen. Wöchentlich einmal besucht er zur *Erholung* einen Gesangsverein, dessen Ehrenmitglied er ist (II, 247). Der Held sensationeller exotischer Abenteuer präsentiert sich in der biedereren Alltagssphäre eines sächsischen Schriftstellers, in gewöhnlichen Lebensumständen, unterworfen einer schematischen Zeiteinteilung. Nach der allwöchentlichen Gesangsstunde sitzt man im Nebenzimmer des Wirtshauses noch gesellig zusammen. In diesen bürgerlichen Raum tritt nun buchstäblich »ein ganz eigentümlicher dunkelfarbiger Mensch« (II, 248). Der Autor hat mit seinem »Dichterwort« den edlen Indianerhäuptling – wie sich selbst – aus den Weiten der Prärie in die bürgerliche Enge Dresdens geholt.

Die Gestalt, in welcher er seinen Shatterhand vor sich sah, war gar so zahm, und die Figur, welche der tapferste Krieger der Apatschen bildete, war so friedlich und so drollig, daß ein Hexenmeister dazu gehört hätte, sich des Lachens zu enthalten. (Ebd.)

»Wechselerhöhung und Erniedrigung«: Wie in einem Vexierbild changiert in der romantischen Poesie das Tableau. Es erscheint je nachdem die Philisterwelt oder das Zauberreich dahinter. Den Blick in die Tiefe setzt der Poet frei, blind dafür bleibt der Philister. Dieser würde verständnislos lachen, weil er nur die skurrile Oberfläche sieht, jener aber lacht, weil er um die Tiefendimension des anderen weiß: Nicht anders ergeht es dem jeweiligen Lesertyp.

Bei May repräsentiert das wackere Mitglied eines deutschen Männergesangvereins natürlich nicht den Philister (mag diese Spezies auch heute für manche Jungen als Inbegriff des Spießertums gelten). Die Sänger sind Künstler, wenn auch nur reproduzierende, und damit Menschen mit Sinn für Phantasie. Sie stehen für Mays Leserpublikum: *Die anwesenden Sänger kannten den Apatschen alle aus meinen Erzählungen. ... Sie konnten sich ihn nicht anders denken, als in seiner bekannten Kleidung und mit der berühmten Silberbüchse.* (II, 249) Dieses Publikum glaubt, nein, es weiß nach Winnetous ›Verwandlung‹, dass das Reich der Phantasie zu seiner Lebenswirklichkeit gehört: *Jetzt glaubten sie, daß es der Apatsche sei. Alle Hände streckten sich ihm entgegen ...* (Ebd.) Das ist in der als Realität ausgegebenen Fiktion nicht anders als in dem Teil von Mays realem Leben, der auf dieser Fiktion basiert; denn diese lautet ja auch: *Jetzt glauben sie, dass ich Old Shatterhand bin.* Die Grenzen verwischen sich, werden übersprungen: Die Szene reflektiert Mays Leben wie sein Schreiben.

Die poetische Phantasie baut Brücken zwischen der Alltagswelt und der Welt dahinter, verknüpft »niedre(s) Selbst« – das sind in diesem Fall der *drollig(e)*, gleichsam domestizierte ›Wilde‹ und der *zahn(e)* (II, 248), an seine Umgebung angepasste Old Shatterhand (Spiegelbilder auch, was die Perspektivität der Textstelle betrifft) – mit dem »bessern Selbst«,⁵⁹ der ›freien‹ Seite ihrer Persönlichkeit. Geradezu sinnbildlich für diesen Brückenschlag steht die Metamorphose Winnetous:

Ich ahnte, weshalb er den Hut nicht abnahm; er hatte die Fülle seines reichen, dunkeln Haares unter denselben verborgen. Ich nahm ihm den Cylinder ab; da wurde es frei und fiel ihm wie ein Mantel über die Schultern und weit auf den Rücken herab. Jetzt glaubten sie, daß es der Apatsche sei. Alle Hände streckten sich ihm entgegen, und als so ein begeisterter Bassist das »Dreimal hoch!« anstimmte, fielen alle brausend ein. (II, 249)

In dem Augenblick, in dem Winnetous zuvor durch den Zylinder gebändigtes Haar *frei* wird und ihm über die Schultern fällt, entgrenzt

sich eine Rolle hin zu einer anderen, steht ein neuer Mensch vor den Sängern. Gleichzeitig erkennt das Publikum, das eben noch einen Fremden, nicht den, dessen Bild es verinnerlicht hatte, vor sich sah, mit einem Schlag, wen es vor sich hat. Die Ebenen des konkreten Erlebens und der Phantasie, der einen und der anderen Welt – symbolisch verdichtet im bändigenden Zylinder und dem freien Fall des langen Haupthaars – verfließen: Winnetou setzt sich an einen Tisch, spricht dem Bier zu und hört sich musikalische Vorträge an. Alles changiert, Rollen werden vertauscht: Das Publikum – also Mays Leserschaft – übernimmt die Künstlerrolle, Winnetou wie der Erzähler-Autor die Rolle des Publikums.

Dem »geheimen Wort« des Dichters, der Magie der Kunst⁶⁰ gelingt es, die disparatesten Dinge zu vereinen. In der romantischen Weltanschauung ist alles Sein miteinander verbunden. Lesen sich folgende Sätze aus Novalis' Fragment »Die Lehrlinge zu Sais« nicht wie Karl Mays biografisches und dichterisches Programm?

[Er] besah sich andre Länder, andre Meere, neue Lüfte, fremde Sterne, unbekannte Pflanzen, Tiere, Menschen (...). Nun fand er überall Bekanntes wieder, nur wunderlich gemischt, gepaart, und also ordneten sich selbst in ihm oft seltsame Dinge. Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein. – In große bunte Bilder drängten sich die Wahrnehmungen seiner Sinne: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich. Er freute sich, Fremdlinge zusammen zu bringen.⁶¹

11.

Knüpfen auch wir jetzt die losen Fäden zusammen:

Die biblischen Anklänge der Romantrilogie »Satan und Ischariot« stellen sie meiner Meinung nach nicht in einen tieferen religiösen Kontext. Auch ihr Titel schließt eine reine Abenteuergeschichte nicht aus. Er stilisiert die Gegenspieler der Identifikationsfigur zu dämonischen Schurken und provoziert dunkle Konnotationen. Das muss zu Mays Zeiten noch mehr als heutzutage »gezogen« haben, auch wenn diesbezügliche Erwartungen dann im Roman nur partiell bedient werden (was etwa die Erotik betrifft, aus heutiger Sicht überhaupt nicht). Immerhin trägt Judith Silberstein die Züge eines »Vamps«, und unheimliche Mächte spielen beim Tod der beiden Meltons eine entscheidende Rolle.

Der hinterlistige, diabolische Mormone ist ein Topos in der Abenteuerliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Das Motiv der Aussiedler, die unter falschen Vorspiegelungen zuerst in Sicherheit gewiegt und dann überfallen werden, ist damit im zeitgenössischen Stereotyp, wenn nicht sogar konkret im historischen Mountain-Meadows-Massaker vorgebildet. Eine ins Religiöse überhöhte Deutung Harry Meltons und seiner Verbrechen, wie sie die Einleitung zum Reprint der Karl-May-Gesellschaft gibt, scheint – man möge mir verzeihen – ziemlich an den Haaren herbeigezogen (Meltons Vorgesetzte in Analogie zu Gott!):

Die Story schildert den Kampf des Naturmenschen (Winnetou) und des Kulturmenschen (Old Shatterhand) gegen den Teufel (Harry Melton), der sich hinter täuschender Maske verbirgt und sich in seiner Auflehnung gegen Gott (Meltons Vorgesetzte) anschickt, den anfälligen Teil der Menschheit (die Auswanderer) zu unterjochen und zum Bösen zu mißbrauchen.⁶²

Genauso wenig überzeugt die Konstruktion christlich-biblicher Zusammenhänge bei einzelnen Erzählmotiven. Der Ich-Erzähler selbst verhält sich nicht immer christlich, auch wenn er immer wieder auf die christliche Ethik verweist. Insbesondere fehlt ihm die christliche Demut, genauer gesagt, er ›hält nicht die andere Wange hin‹ und stilisiert sich natürlich – und das manchmal recht penetrant – zum überlegenen Kämpfer für das Gute. Darüber hinaus führt er sich aber auch, um mit Mephisto zu sprechen, als der »kleine Gott der Welt«⁶³ auf. In seinem Handeln konterkariert er das biblische Gebot »Die Rache ist mein«.⁶⁴ Insofern handelt er wie jeder andere Abenteuerheld auch. Die Figuren müssen sich »in ihrem Tun und Lassen« ganz gewiss nicht »christlichen Konstruktionsplänen unterordnen«.⁶⁵ Die »Individualisierung der (...) Romanhelden« und ihre »Loslösung von ihrer bisherigen geographischen und inhaltlichen Rolle« sind wohl nicht in ihrem »globale(n) Einsatz im Dienste Gottes«⁶⁶ begründet, sondern darin, dass May in bester romantischer Tradition seine Leser aus der Alltagswelt herausholen und mitnehmen will in die fabulöse Welt des Abenteurers. Gerade die scheinbare ›Entmythisierung‹ der Helden ermöglicht die Identifikation mit ihnen. Der Dichter und Lehrer May ist gleichzusetzen mit dem ›Lehrer‹ in den ›Lehrlingen zu Sais‹, der die entlegensten Dinge zusammenfügt: Er will, »daß wir den eignen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimath wieder führet«.⁶⁷ Die romantische Sehnsucht nach

Einssein mit sich selbst und der Welt ist sein Ziel, und das versucht er schriftstellerisch umzusetzen. Der Abenteuerroman, die »genuine Form Karl Mays«,⁶⁸ wird dadurch gerade nicht zerstört. Die spezifisch romantische Art des Entgrenzungsversuchs, die Sehnsucht nach dem Abenteuer, führt uns zu uns selbst. Jeder jugendliche May-Leser – um es mit den Romantikern zu sagen – »ahndet« das.

12.

»Satan und Ischariot« bleibt von Anfang bis zum Ende ein Abenteuerroman. Bis zum Ende? Nein, nicht ganz. Denn am Schluss kommt es dann doch noch zu einer explizit religiös eingefärbten Szene. Martha Vogel führt mit ihrem ererbten Geld eine Pension für arme und verlassene Kinder, denen sie eine kostenlose Ausbildung zukommen lässt. Old Shatterhand besucht sie:

»Endlich, endlich kommen Sie einmal!« sagte sie, unter schnell ausbrechenden Freudenthränen lächelnd und mir die beiden Hände zum Gruße entgegenstreckend. »Vor allen Ihnen wollte und mußte ich einmal mein selbstgeschaffenes, kleines Reich zeigen!«

»Ich bin mit Freuden gekommen, denn ich werde den Erlöser sehen,« antwortete ich gerührt.

»Den Erlöser? – Wieso!«

»Sagt nicht Christus: »Wer jemand aufnimmt in meinem Namen, der nimmt mich auf!« Hier ist eine heilige Stätte, Frau Werner. Ich möchte meine Schuhe ausziehen wie Moses, als er im Feuer den Herrn erblickte. Sie haben nach langem Irren die rechte Heimat gefunden und teilen dieselbe mit den Verlassenen. Ich habe Sie darob lieb, Martha! Bitte, zeigen Sie mir Ihr Haus!«

Sie that es. Die Barmherzigkeit führte mich, die Barmherzigkeit, welche die tragende und pflegende Schwester der Liebe ist. Wie sauber, wie bequem waren die Wohnungen; wie behaglich lächelten mich die vielen alten Mütterchen an; wie tollten sich die Kinder unten im Garten, und wie ergebungsfroh blickten die Kranken aus ihren weißen Kissen zu mir auf! Und wie richteten sich alle nach dem leisesten Winke der Herrin, welche zugleich die freudigste Dienerin aller war!

»Heimat für Verlassene!« Welch ein schönes und beruhigendes Wort! Lieber Leser, auch ich werde und du wirst einst zu den Verlassenen gehören, wenn alles, was wir unser nennen, vor unserm sterbenden Auge verschwindet; dann öffnet sich uns jene Heimat, von welcher der Erlöser sagt: »Im Hause meines Vaters sind viele Wohnungen, und ich gehe hin, sie für euch zu bereiten!« --- (III, 614f.)

Natürlich scheint die Geschichte damit »zum frömmlichen Schmachtfetzen« zu degenerieren, wie Mojem es ausdrückt.⁶⁹ Es komme Langeweile auf, und damit werde gegen ein weiteres Prinzip des Abenteuerromans verstoßen. Er lässt dabei aber außer Acht, dass es sich um den Epilog handelt, in dem der Leser erfährt, was aus den Romanfiguren geworden ist. Die Abenteuerhandlung ist vorbei, die Spannung auf das ›Was?‹ und ›Wie?‹ befriedigt. Gerade weil dieser »Schmachtfetzen« einen 1700-Seiten-Roman abschließt, wirkt er aber nicht nur aufgesetzt, sein christlicher Inhalt ist auch aufgesetzt. In der Lesersprache im Schlussabschnitt ist aus Novalis' romantischem Streben hin »zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimath« – symbolisch anknüpfend an den Namen von Martha Vogels Pension »*Heimat für Verlassene*« – die Verheißung der christlichen *Heimat* und der *Wohnungen* des göttlichen *Vaters* geworden. Der Leser der Erstveröffentlichung im ›Deutschen Hausschatz‹ aber war Katholik.

*

Herzlichen Dank an Frau Ulrike Müller-Haarmann für die wertvollen Literaturhinweise und die redaktionelle Begleitung.

- 1 Karl Mays »Satan und Ischariot«. Hrsg. von Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer. Oldenburg 1999, Buchrückseite.
- 2 Helmut Mojem: Karl May: Satan und Ischariot. Über die Besonderheit eines Abenteuerromans mit religiösen Motiven. In: Sudhoff/Vollmer, wie Anm. 1, S. 23-40 (34). Abdruck zuerst in: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1989. Husum 1989, S. 84-100 (95). Die folgenden Zitatnachweise beziehen sich auf den Abdruck im Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft.
- 3 Vgl. Lk 22, 3: »Aber Satan fuhr in Judas, der Iskariot zubenamt ist, welcher aus der Zahl der Zwölfte war.«
- 4 *Ein Roman mit dem Titel »Engel und Teufel« ist ... also eine Unmöglichkeit, weil beide Begriffe homogen sind. Außerordentlich fruchtbar aber würde der Titel »Mensch und Teufel« sein.* (Karl May: Ange et Diable. In: Karl May: Hinter den Mauern und andere Fragmente aus der Haftzeit. In: Jb-KMG 1971. Hamburg 1971, S. 131)
- 5 Karl May: Die Felsenburg. In: Deutscher Hausschatz. XX. Jg. (1894); ders.: Krüger Bei. In: Deutscher Hausschatz. XXI. Jg. (1895); ders.: Die Jagd auf den Millionendieb. In: Deutscher Hausschatz. XXII. Jg. (1896); Reprint der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg/Regensburg 1980.
- 6 Mojem, wie Anm. 2, S. 85.
- 7 Ebd.
- 8 Gert Ueding: Die Rückkehr des Fremden. Spuren der anderen Welt in Karl Mays Werk. In: Jb-KMG 1982. Husum 1982, S. 15-39 (18).
- 9 May: Ange et Diable, wie Anm. 4, S. 131.
- 10 Vgl. die differenzierte Übersicht, die Wolfgang Hammer gibt: Karl Mays Novelle ›Leilet‹ als Beispiel für seine Quellenverwendung. In: Jb-KMG 1996. Husum 1996, S. 205-230 (208).

- 11 Harald Fricke: Karl May und die literarische Romantik. In: Jb-KMG 1981. Hamburg 1981, S. 11-35 (15).
- 12 Vgl. ebd., S. 21.
- 13 Matthew Gregory Lewis: The Monk. London 1796 (negative Hauptfigur: der Mönch Ambrosio); Ann Radcliffe: The Italian, or The Confessional of the Black Penitents. London 1797 (negative Hauptfigur: der Mönch Schedoni).
- 14 Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XX-XXII: Satan und Ischariot I-III. Freiburg 1897; Reprint Bamberg 1983 (die Bandnummern und Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe).
- 15 Gudrun Keindorf: Schöne Männer und schmutzige Frauen. Physiognomische Phänomene als Elemente der Charakterbildung in Karl Mays ›Satan und Ischariot‹. In: Sudhoff/Vollmer, wie Anm. 1, S. 144-179 (152).
- 16 Ebd. S. 153; Abbildung ebd., S. 154.
- 17 Dantes Göttliche Komödie. Übertragen von Hermann A. Prietze. Köln 1966. Die Hölle, 34. Gesang, Vers 53f.
- 18 Ebd., Vers 34.
- 19 John Milton: Paradise Lost. London 1667.
- 20 Deutscher Hausschatz. VI. Jg. (1879/80), Nr. 6, S. 96; Abbildung S. 92; im Internet unter: www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primit/zeitschriften/hausschatz/index.htm (20. 6. 2010)
 May hat in diesem Jahrgang sechs Erzählungen veröffentlicht (›Der Girl-Robber‹ in derselben Nummer wie die Milton-Abbildung). Mithin hat er den Inhalt der einzelnen Hefte und damit die deutsche Milton-Ausgabe bei der Abfassungszeit der Texte, in denen er auf Doré verweist, gekannt. Diese Texte mit ihren Doré-Stellen sind: ›Gjölgeda padíshantún‹. In: Deutscher Hausschatz. VII. Jg. (1880/81), S. 330f.; Waldröschchen oder die Rächerjagd rund um die Erde. Dresden 1882-84, S. 18 (ohne namentliche Erwähnung Dorés, aber mit Nennung der Satansbilder); Die Felsenburg, wie Anm. 5, S. 28. – Erstaunlicherweise lässt ebenso wie Keindorf auch Hartmut Kühne Dorés vergleichsweise zahlreiche Satans-Illustrationen zu ›Paradise Lost‹ völlig außer Acht. Hartmut Kühne: Musik in Karl Mays Leben und Werk. In: Jb-KMG 1996. Husum 1996, S. 39-77 (69).
- 21 Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1970, Bd. 1, S. 69.
- 22 John Milton: Das verlorene Paradies. Deutsch von Adolf Böttger. Leipzig o. J., S. 19f. Die Verse lauten im Original: »(...) his form had not yet lost / All her original brightness; nor appear'd / Less than Arch-Angel ruin'd, and the excess / Of glory obscur'd: as when the sun, new risen, / Looks through the horizontal misty air, / Shorn of his beams; or from behind the moon, / In dim eclipse, disastrous twilight sheds / On half the nations, and with fear of change / Perplexes monarchs. Darken'd so, yet shone / Above them all the Arch-Angel: but his face / Deep scars of thunder had intrench'd; and care / Sat on his faded cheek, but under brows / Of dauntless courage, and considerate pride, / Waiting revenge: cruel his eye, but cast / Signs of remorse and passion (...).« Buch I, Verse 591-605 (John Milton: The Paradise Lost. With Illustrations by John Martin. London 1838, S. 21f.).
- 23 Ebd., S. 4. Im Original: »(...) round he throws his baleful eyes, / That witness'd huge affliction and dismay / Mix'd with obdurate pride and steadfast hate (...).« Buch I, Verse 56-58 (Milton: The Paradise Lost, wie Anm. 22, S. 3). Auf die Verse (Anmerkung 22 und 23) weist auch Praz hin (wie Anm. 21, S. 68).
- 24 William Beckford: Vathek. An Arabian Tale. London 1786 (eine ohne Wissen des Autors publizierte Übersetzung der französischen Originalfassung; diese erschien 1787). Die Stelle lautet: »His person was that of a young man, whose noble and regular features seemed to have been tarnished by malignant vapours. In his large eyes appeared both pride and despair; his flowing hair retained some resemblance to that of an angel of light.« (Shorter Novels: Eighteenth Century. Hrsg. von Philip Henderson. London/New York 1971, S. 271)

Hingewiesen auf diese Novelle hat schon Rudolf Beissel in seinem Aufsatz ›Der orientalische Abenteuer- und Reiseroman‹ (in: Karl-May-Jahrbuch 1920. Radebeul 1919, S. 142-177); wieder abgedruckt in: Karl Mays Orientzyklus. Hrsg. von Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer. Paderborn 1991, S. 31-52 (43).

Ebenso stellt Harald Eggebrecht eine Verbindung her zwischen Eblis und Miltons Satan (›Eblis ist ein ›beau tenebreux‹, einer dieser gefallenen Engel, die seit John Miltons Satan aus ›Paradise Lost‹ das Stigma von Schönheit und Weltekel tragen auf der umwölkten Stirn oder sichtbar in den schmerzlichen Zügen‹) und sieht interessante Parallelen zwischen den (englischen) schwarzen Romantikern wie Horace Walpole oder William Beckford mit ihren realen und fiktiven Schlössern und König Ludwig von Bayern (Harald Eggebrecht: Ludwig al Raschid – oder wie der bayerische König in Karl Mays reißende Märchen geriet. In: Karl May. Werk – Rezeption – Aktualität. Hrsg. von Helmut Schmiedt/Dieter Vorsteher. Würzburg 2009, S. 68-82 (bes. 72-75; Zitat S. 74).

- 25 Ralph Milbanke, Earl of Lovelace: Astarte. Revised and expanded edition by the Countess of Lovelace. London 1921; zit. nach Praz, wie Anm. 21, S. 75.
 - 26 Vgl. Klara May: Die Lieblingsschriftsteller Karl Mays. Mit Anmerkungen von Hans Wollschläger. In: Jb-KMG 1970. Hamburg 1970, S. 149-155 (152). Vgl. auch Ueding, wie Anm. 8, S. 19.
 - 27 Ueding, wie Anm. 8, S. 18. Ueding weist auch auf den Gleichklang der Namen Milton – Melton hin.
 - 28 Kain. Ein Mysterium. In: Lord Byrons Werke. bersetzt von Otto Gildemeister. Bd. 4. Berlin 1903, S. 64. Im Original: »(...) nor less / Beauteous, and yet not all as beautiful / As he hath been, and might be: sorrow seems / Half of his immortality. And is it / So? and can aught grieve save humanity?« (The Works of Lord Byron. Hrsg. von Thomas Moore. Bd. 14. London 1833, I, 1, S. 22) Ueding, wie Anm. 8, S. 19, zitiert nach einer neueren Übersetzung.
 - 29 Charles Baudelaire: Les Litanies de Satan. In: Les fleurs du mal. Paris 1857: »(...) le plus savant et le plus beau des anges«; ders.: Fusees XVI. In: Journaux Intimes. Paris 1887: »(...) le plus parfait type de beauté virile est Satan –  la manière de Milton«.
 - 30 Diesen Typus verkörpert Melton etwa nach Ueding, wie Anm. 8, S. 19. Dem kann ich mich allerdings nur bedingt anschließen.
 - 31 Milton: The Paradise Lost, wie Anm. 22, Buch II, Vers 305.
 - 32 Ambrosio hat einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, der ihn aus den Kerkern der Inquisition befreit und für seine Seele holt: »Nun ist er mir wahrhaftig ausgeliefert! Dies Muster aller Frömmigkeit und Tugend! (...) Der Erdenwurm, der engelsgleich sich wähnte! Nun ist er mein! Unwiderrufflich mein in Ewigkeit! (...) Welch ein Entsetzen packte da den Todgeweihten, als er dies Urteil hören musste! Er warf sich auf die Knie, er rang die Hände und hob sie auf zum Himmel. Der Erzfeind aber merkte solche Absicht und kam ihr zuvor ... (...) ›Noch immer wagst du es, des Himmels Gnade anzurufen? Gibst dir den Anschein, als bereuest du, verfluchter Heuchler? Verworfenener, gib jede Hoffnung auf!« Der Dämon schlägt seine Krallen in Ambrosios Haupt, trägt ihn in die Lüfte und lässt ihn über einem Abgrund fallen. In seinem zerschlagenen Körper lebt der Mönch noch eine Woche, Myriaden von Insekten saugen ihm das Blut aus und suhlen sich in seinen Wunden, Adler reißen ihm das Fleisch von den Knochen und hacken ihm die Augen aus. Mit blasphemischen Flächen auf den Lippen stirbt er (Matthew Gregory Lewis: Der Mönch. Deutsche Übersetzung von Friedrich Polakovics. Gütersloh 1971, S. 501, 503).
- Schedoni hat den Inquisitor Nicola und sich selbst vergiftet. Die Spannung auf das Gelingen der Rache gibt ihm neue Lebenskraft. In seinem Sterbezimmer kommt es zu einem schaurigen Duell der Blicke, in dem Schedoni triumphierend obsiegt: »Schedonis Todeskampf schien nunmehr abzuklingen, denn der Beichtiger lag regungslos. Sobald er die Augen wieder aufat, stand der Tod in ihnen. Fast alle Empfindung schien aus dem Sterbenden gewichen, doch wohnte noch ein Rest Erinnern

in seinem Blick. Nur nach und nach wurden die Augen wieder klarer und nahmen einen beseelteren Ausdruck an. (...) Sein Blick schien plötzlich mit dem zerstörenden Zauber des Basilisken begabt, denn als er auf denjenigen Nicolas traf, war's, als bannte er den Mönch an Ort und Stelle fest. Nicht einmal die Augen vermochte der Letztere von Schedonis Blick zu lösen, in dessen fürchterlichem Ausdruck er sein eignes Todesurteil las sowie den Triumph der Rache und der Hinterlist. (...) Angesichts solchen Zusammenbruches stieß Schedoni einen befremdlichen, haarsträubenden Laut aus, welcher bei aller Gequältheit etwas so unmenschlich Frohlockendes an sich hatte, dass jedermann in der Zelle, soweit er nicht damit befasst war, Nicola Beistand zu leisten, entsetzt das Weite suchen wollte!« (Ann Radcliffe: *Der Italiäner oder Der Beichtstuhl der schwarzen Büßermönche*. Deutsche Übersetzung von Friedrich Polakovics. München 1973, S. 619f.)

- 33 Mojem, wie Anm. 2, S. 85; die folgenden Zitate ebd., S. 85f.
 34 Ebd., S. 94.
 35 Vgl. Mk 15, 46: »Josef kaufte ein Leinentuch, nahm Jesus vom Kreuz und wickelte ihn in das Tuch. Dann legte er ihn in ein Grab, das in einen Felsen gehauen war, und rollte einen Stein vor den Grabeingang.«
 36 Mojem, wie Anm. 2, S. 93ff.
 37 Siegfried Augustin: Vorwort (zu »Die Rache des Mormonen«). In: Karl May: *Der Krumir. Seltene Originaltexte Bd. 1*. Hrsg. von Herbert Meier. Hamburg 1985, S. 139.
 38 Vgl. David J. Whittaker: *Encyclopedia of Mormonism*; Artikel »Danites«. Im Internet unter: www.lib.byu.edu/Macmillan/ (20. 6. 2010): »By 1900 at least fifty novels had been published in English using the Avard-type Danite to develop story lines of murder, pillage, and conspiracy against common citizens. Arthur Conan Doyle (»A Study in Scarlet«) created Sherlock Holmes to solve a murder committed by Danites. Zane Grey (»Riders of the Purple Sage«) and Robert Louis Stevenson (»The Dynamiter«) were among the authors who found the image of the evil Danites well suited for popular reading audiences who delighted in sensationalism (...).« Vgl. auch Augustin, wie Anm. 37, S. 138.
 39 Augustin, wie Anm. 37, S. 139.
 40 Hermann Wiedenroth: Die beiläufige Rolle der »Jüngstentages Heiligen« im Erzählwerk Karl Mays. In: *Jb-KMG* 1980. Hamburg 1980, S. 125-136 (133; dort auch die folgenden Zitate).
 41 Walter Dölle: Karl May und die Mormonen. In: *KMG-Nachrichten* Nr. 136/2003, S. 43.
 42 Brigham Young: *Journal of Discourses*, vol. 6, S. 176; 17. 1. 1858; im Internet unter: www.journalofdiscourses.org/volume-06/ (20. 6. 2010) (»Wir haben die schlimmsten Teufel auf Erden in unserer Mitte und wir beabsichtigen diese zu behalten, denn wir haben Aufgaben für sie.«).
 43 http://en.wikipedia.org/wiki/Porter_Rockwell (20. 6. 2010).
 44 Uwe Schmitt: Das Massaker am 11. September 1857. *welt online*, 10. 9. 2007: www.welt.de/kultur/article1171174/Das_Massaker_am_11_September_1857.html (20. 6. 2010).
 45 Karl May: *Der Geist der Llano estakata*. In: *Der Gute Kamerad* 2. Jg. (1887/88), S. 322; Reprint in: Karl May: *Der Sohn des Bärenjägers/Der Geist der Llano estakata*. Hrsg. von der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg 1983.
 46 Ebd., S. 291.
 47 Mojem, wie Anm. 2, S. 86.
 48 Ebd., S. 99.
 49 Ebd., S. 96.
 50 Ebd., S. 97.
 51 Ebd.
 52 Ebd., S. 95.
 53 Ebd., S. 96.

- 54 E. T. A. Hoffmann: An Kunz in Bamberg, 19. 8. 1813. In: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Hrsg. von Friedrich Schnapp. Bd. 1. München 1967, S. 408.
- 55 E. T. A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. Nach dem Text der Erstausgabe (...) mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel (...). München 1963, S. 599.
- 56 Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl/Gerhard Schulz. Stuttgart 1960, S. 446 (Vermischte Bemerkungen. Fragm. 76) bzw. 447 (Blüthenstaub. Fragm. 77).
- 57 Hoffmann: Die Serapionsbrüder; wie Anm. 55, S. 600. May besaß die sechsbändige Cotta'sche Hoffmann-Ausgabe und zählte E. T. A. Hoffmann zu seinen Lieblingsdichtern (vgl. dazu Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IX Materialien. Bd. 1.1-1.3: Hermann Wohlgschaft: Karl May. Leben und Werk. Biographie. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Karl-May-Gesellschaft. Bargfeld 2005, S. 1624, Anm 500). 1907 schrieb er an einen Verehrer, der ihn mit Hoffmann verglich: *Ich habe mit E. T. A. Hoffmann nichts gemein. Wenn Sie mich mit ihm vergleichen, wird man über Sie herfallen. Wozu auch solche Vergleiche?* (Ebd., S. 1622) Wohlgschaft bemerkt dazu: »Wenn der Autor (...) den Realitäts-Charakter seiner Werke herausstellt, so sollten wir uns in Erinnerung rufen: Gerade im Frühjahr 1907 war May sehr ungehalten darüber, vom Verleger Fehsenfeld (...) als ›Phantast‹ angesehen zu werden!« (Ebd., S. 1623) und: »Wenn May das (überzogen-apologetische) Verglichenwerden mit einem so berühmten Literaten wie E. T. A. Hoffmann zurückwies, so können wir das als Selbstbescheidung interpretieren.« (Ebd., S. 1624) Überflüssig festzustellen, dass der May der frühen Reiseromane natürlich ein ›Phantast‹ ist und so auch mit Hoffmann einiges gemein hat: Mays Leben zur Zeit der Old-Shatterhand-Legende ist einer ähnlichen Spannung ausgesetzt wie E. T. A. Hoffmanns Doppelexistenz zwischen bürgerlichem Beamtenalltag und dichterischer Traumwelt, nur mit dem Unterschied, dass sich May selbst in dieser Traumwelt etabliert. Die Romantiker versuchen mit poetischen Mitteln den Realitätscharakter einer Welt hinter der Welt zu erweisen, während May in seiner Alltagswelt die erträumte Welt dichterisch und persönlich realisiert. Die Winnetou-Episode steht, was groteske Phantastik betrifft, dem ›Goldnen Topf‹ kaum nach: Wie der Archivarius Lindhorst sich als Salamander entpuppt, entpuppen sich die beiden biedereren Bürger im Dresdner Nebenzimmer als die berühmtesten Figuren des Wilden Westens. Wenn May 1907 betont, er habe mit Hoffmann nichts gemein, liegt das also auch daran, dass er nach eigenen Worten den alten May längst im Roten Meer versenkt hat (vgl. die Briefnotiz zum 15. 9. 1899. In: Hans Wollschläger/Ekkehard Bartsch: Karl Mays Orientreise 1899/1900. Dokumentation. In: Jb-KMG 1971. Hamburg 1971, S. 181).
- 58 Novalis: Schriften. Bd. 2, wie Anm. 56, S. 545.
- 59 Ebd.
- 60 Vgl. Novalis' Gedicht: »Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen, / Wenn die, so singen oder küssen, / Mehr als die Tiefgelehrten wissen, / (...) Und man in Märchen und Gedichten / Erkennt die ewgen Weltgeschichten, / Dann fliegt vor Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort.« Materialien zum ›Heinrich von Ofterdingen‹. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hrsg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 360 (bzw. 344, dort Variante »alten‹ wahren Weltgeschichten«). Bekannt auch Joseph von Eichendorffs Gedicht ›Wünschelrute‹, in dem er dem Wort des Dichters magische Kraft zuschreibt: »Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.« In: Joseph von Eichendorff: Werke Bd. 1: Gedichte. Versepen. Dramen. Autobiographisches. Textredaktion: Jost Perfahl. München 1970, S. 132.
- 61 Novalis: Schriften. Bd. 1, wie Anm. 60, S. 80.
- 62 Walther Ilmer: Einführung. In: May: Die Felsenburg, wie Anm. 5, S. 6.

- 63 Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Prolog im Himmel, Vers 281.
- 64 Dtn 32,35.
- 65 Mojem, wie Anm. 2, S. 98.
- 66 Ebd., S. 99.
- 67 Novalis: Schriften. Bd. 1, wie Anm. 60, S. 82.
- 68 Mojem, wie Anm. 2, S. 97.
- 69 Ebd., S. 98.

Abbildungsnachweis: Gustave Doré: Doré's Illustrations for »Paradise Lost«. New York 1993, S. 37.