Vom Leben und vom Sterben der Kindheit *Abenteuerprofile bei Karl May und Emilio Salgari*

Karl May ist in Italien ebenso unbekannt wie Emilio Salgari (1862–1911) in Deutschland. Wer in die Verlegenheit kommt, über den einen oder anderen zu sprechen, hilft sich gerne damit aus der Not, dass er sie miteinander identifiziert und Salgari als ›italienischen Karl May‹ oder May als ›Emilio Salgari tedesco‹ bezeichnet. Tatsächlich aber gehen die Gemeinsamkeiten beider kaum über ähnliche Lebensdaten, ein vergleichbar umfangreiches Werk und ihre Zugehörigkeit zur Abenteuerattung hinaus.¹

Nicht zuletzt weil sich 2011 der 100. Todestag des Italieners jährt, scheint das Interesse für sein Werk im deutschsprachigen Raum in eine neue Phase getreten zu sein, da gleich zwei Verlage ausgewählte Werke neu herausgeben.² Damit wäre auch der Zeitpunkt gekommen, das Profil beider Autoren schärfer voneinander abzugrenzen. Erschwert wird der Vergleich allerdings durch die Tatsache, dass sie ein umfangreiches und zum Teil heterogenes Werk hinterlassen haben. Die folgenden Ausführungen beschränken sich daher auf einige repräsentative Titel, die im Falle von Karl May aus den klassischen Abenteuerromanen und Jugendbüchern und im Falle Emilio Salgaris vornehmlich aus den bekanntesten Zyklen und aus den nach dem Vorbild von Jules Verne konzipierten wissenschaftlichen Reiseromanen stammen, die ihm auch die Umschreibung ›Giulio Verne italiano‹ eingebracht haben.

Zur editorischen und wissenschaftlichen Erschließung der Werke

Die Unterschiede fangen schon bei der editorischen Zugänglichkeit beider Autoren an. Karl Mays lang anhaltende Beliebtheit stand stets in einem Wechselverhältnis zur festen materiellen Grundlage der ›grünen Bände‹ und einiger Taschenbuchausgaben. Eine solche Stabilität haben die populären Salgari-Ausgaben bisher nicht genossen. Die bekanntesten Titel wurden gleich von zahlreichen Verlagen in das Programm aufgenommen. In den 1970er Jahren war eine

Gesamtausgabe im Taschenbuchformat des Verlages Edizioni Paoline im Umlauf. Ab 2003 wurde eine 90-bändige Ausgabe von Fabbri Editori in Angriff genommen, die derzeit die einzige erhältliche Gesamtausgabe darstellt. Größer wird die Kluft bei den wissenschaftlichen Editionen. Seit den 1980er Jahren werden Karl Mays Werke nach und nach in einer historisch-kritischen Ausgabe ediert und sind somit auch für philologische Interessen aufbereitet. Bei Salgari gehen solche Unternehmungen bisher nicht über einzelne Titel hinaus.³ Eine besondere Erwähnung verdienen die Anstrengungen des Verlags Viglono (Turin), der Salgari zu einem seiner Hausautoren erkoren und einige seltene Texte wieder zugänglich gemacht hat; unter anderem hat der Verlag eine Gesamtausgabe seiner Erzählungen in drei Bänden veröffentlicht. Von breiterer Wirkung sind die beim renommierten Publikumsverlag Einaudi (Turin) erschienenen Taschenbuchausgaben einiger erfolgreicher Titel, die zwar nicht historisch-kritisch sind, ihn aber zu einem Klassiker der populären Literatur weihen, indem sie die Romane mit Vor- und Nachworten von Literaturwissenschaftlern (darunter Claudio Magris) versehen.⁴ Auch der wirkmächtige Umberto Eco hat dem Phänomen Salgari in ›La misteriosa fiamma della regina Loana‹ (2004), einem Collage-Roman über populäre Kultur, einige nostalgische Passagen gewidmet.⁵

Die Aufnahme Salgaris in die Einaudi-Ausgabe kommt einer punktuellen Kanonisierung gleich, da er dort in eine (wenn auch umfangreiche und daher großzügige) Liste von Autoren mit Weltrang und Namen eingeordnet wurde. Dies ist umso bedeutender, als in Italien eine relativ strenge Vorstellung vom literarischen Kanon herrscht. Die italienische Sprach- und Literaturgeschichte hat zu einem wahrhaften Kult um eine begrenzte Anzahl von Autoren geführt, dessen kanalisierende Wirkung auf die Forschung man sich leicht vorstellen kann. Dass Salgari nicht dazu gehörte, bedeutete eine lang anhaltende Vernachlässigung des Autors seitens der Wissenschaft. Die Salgari-Philologie ist daher noch nicht so weit vorangeschritten wie die Werkanalyse Karl Mays. So klingen auch in jüngeren Monographien, darunter Ann Lawson Lucas' Studie ›La ricerca dell'ignoto‹,⁶ wechselweise apologetische und preisende Töne an, die Salgari als progressiven Abenteuerautor ausrufen, der sich für die Unterdrückten in den Kolonien einsetze, indem er sie zu Hauptfiguren mache, oder ein fortschrittliches Frauenbild vertrete, so dass der Eindruck entsteht, dies diene vor allem dazu, den Autor zu adeln und für den Kanon fit zu machen. Offensichtlich fühlen Italianisten immer noch ei-

nen Rechtfertigungsdruck, wenn sie sich ernsthaft mit Salgari auseinandersetzen möchten. Aus der Karl-May-Forschung sind solche Apologien seit den 1970er Jahren weitgehend verschwunden.⁷ Diese Normalisierung wäre auch der Salgari-Philologie zu wünschen, da sie die Voraussetzung für den notwendig neutralen Blick auf den Forschungsgegenstand ist.

Während mittlerweile in Italien also einige Texte als klassische italienische Abenteuerliteratur kanonisiert wurden, haben auch in Deutschland, wie erwähnt, die ersten Versuche eingesetzt, ausgewählte Werke Salgaris in vollständigen und texttreuen Übersetzungen zu erschließen, ein dringendes Desiderat angesichts der Tatsache, dass bis vor kurzem so gut wie kein Roman zuverlässig übertragen worden war. Die Ausgaben erweitern den Text außerdem durch Vor- und Nachworte, ein Zeichen dafür, dass Salgari in seiner historischen Bedeutung für die AbenteuerGattung ernst genommen wird und offenbar in dieser Hinsicht für Leser von Interesse zu sein scheint.

›Ich‹ und ›Er‹ – zwei Perspektiven auf die Abenteuerwelt

Eines der Faszinosa des Erzählens von Karl May liegt in seinem Umgang mit der Perspektive, die eine gleich dreifache Personalunion von Erzähler, Hauptfigur und Autor postuliert und zu narratologischen, rezeptionsästhetischen, psychoanalytischen und biographischen Forschungen geradezu herausfordert. Dementsprechend viel Tinte ist zu diesem Aspekt geflossen. Bei der Gestaltung des exotischen Reiseromans bedeutet dies eine stete Konfrontation des Ichs mit einer anderen Kultur, welche die Hauptfigur zwar virtuos beherrscht, deren ethnologische Fremdheit aber immer präsent ist und Verwunderung auslöst.

Bei Salgari hingegen wird alles aus einer auktorialen Perspektive heraus gestaltet, die die Hauptfiguren ständig umkreist. So gibt es im ›Corsaro Nero‹ (1898, deutsch ›Der Schwarze Korsar‹) kaum Passagen, in denen der Titelheld nicht präsent ist.⁸ Dies schließt zwar keine interkulturelle Thematik aus, sie wird bei Salgari aber deutlich zurückgenommen. Ethnologische Besonderheiten spielen eine untergeordnete Rolle: Die Piraten der Karibik haben zwar durchaus eigene Sitten, sind aber kaum vergleichbar fremd wie die Indianer und Orientalen Karl Mays. Sandokan, Salgaris Protagonist aus dem Malaysia-Zyklus, ist als Malaie selbst ein Exot, steckt also mitten in der fremden Kultur und hat keinen Grund, sich über sie zu wundern, und

in den wissenschaftlichen Romanen über Expeditionen an den Nord- oder Südpol tauchen Fremde gar nicht erst auf.

Damit verbunden ist ein weiterer gravierender Unterschied in der Gestaltung der Hauptfiguren. Während die Superhelden Karl Mays als eindeutige Figuren eine tiefe Einfühlung im Sinne einer ›wishful identification‹ erlauben, sind die Parahelden Salgaris mehrdeutig und schaffen Distanz. Der Schwarze Korsar ist ein Einzelgänger, ein melancholischer Held, der mitunter phantastische Züge annimmt, wenn er den Piraten wie ein Rache-gott seiner Brüder erscheint, der nur von dem einen Gedanken verzehrt wird: den Verräter Van Gould zu bestrafen. Ebenso getrieben vom Rache-gedanken ist der entthronte malaiische Prinz und Pirat Sandokan, der einerseits wild und sogar blutrünstig ist, andererseits in seinem Unterschlupf Harmonium spielt und sich in das engelhaftige Mädchen Marianna verliebt. ›Ferocia e generosità‹ (Grausamkeit und Großmut) nennt Salgari dementsprechend das zweite Kapitel aus ›Le Tigri di Mompracem‹ (1900; ›Die Tiger von Mompracem‹) und erzählt, wie Sandokan eine Dschunke zunächst in einem blutigen Kampf erobert, sie den Überlebenden dann aber zurückgibt und den Schaden sogar noch in zehnfacher Höhe ausgleicht.

Der Reiz von Salgaris berühmtesten Figuren liegt in der Spannung zwischen wilden, ja grausamen Kräften einerseits und edelmütiger Gesinnung und Galanterie andererseits. Dieser Widerspruch aus Verwilderung und Zivilisiertheit kann so weit gehen, dass er die Figuren zu sprengen und ihnen parodistische Züge zu verleihen droht, z. B. wenn Sandokan mitten im blutigen Kampf auf »die Uhr schaut, die er am Gürtel«⁹ trägt. Immer wieder kommt es bei den Figuren Salgaris daher zu brüskten Stimmungsumschwüngen, die Karl Mays Haupthelden völlig fremd sind.

Der stets gefasste Gemütszustand Old Shatterhands ist die Voraussetzung eines Allround-Profiles, das Salgaris Helden abgeht. Wenn Old Shatterhand sogar physisch überlegene Gegner durch List bezwingt, wird dem Schwarzen Korsaren ein afrikanischer Herkules an die Seite gestellt, der immer dann einspringt, wenn große Körperkraft gefragt ist. Es passiert einem Old Shatterhand auch niemals, dass er sich ohne Not auf einen ungleichen Kampf einlässt und dabei wie Sandokan auch noch schwer verwundet wird. Und wenn Old Shatterhand wie selbstverständlich Anführer und schulmeisterlicher Alleswisser ist,¹⁰ lässt sich der Schwarze Korsar Flora und Fauna in den Wäldern Venezuelas gerne von einem Mitstreiter erklären, der auch noch vorangeht und die Truppe damit symbolisch anführt.

Karl Mays Helden bewegen sich in der Ich-Perspektive durch eine fremde Welt, die für den Leser immer wieder mit den vermeintlich deutschen Verhältnissen kontrastiert wird, und bieten eine breite Fläche für Identifikation und Empathie. Bei Salgari wird die Fremdheit hingegen in die Hauptfiguren selbst eingeschrieben, ihre Zugehörigkeit zu fremden Kulturen, ihr Status als Outlaw, ihre merkwürdige Spannung zwischen Grausamkeit und Edelmut mögen Identifikation und Empathie zwar nicht verhindern, aber sie begünstigen sie auch nicht: An ihre Stelle treten Betrachtung und Verwunderung. Salgaris Figuren erhalten etwas Monumentales, das der Leser interessiert, aber aus Distanz beobachten kann.

Rationale und irrationale Helden

Karl Mays Erzählen trägt einen deutlich rationalistischen Zug, der sich im Spurenlesen, Kombinieren und Schlussfolgern seiner Hauptfiguren konkretisiert.¹¹ In diesen und anderen Passagen wird immer wieder aufs Neue der Beweis angetreten, dass die Welt erklärbar ist und es zumindest im sozialen Umgang nichts gibt, das außerhalb von Kausalitäten stünde. In den klassischen Abenteuerromanen Salgaris wird man vergeblich nach solchen Abschnitten suchen. Kristallisationspunkte des Heldentums ergeben sich bei Salgari vielmehr aus irrationalen Handlungen. Irrational ist es, sich Gefahren ohne Notwendigkeit auszusetzen, als geschehe es aus blanker Lust auf Herausforderung oder Gleichgültigkeit dem Tod gegenüber.¹² So steuert der Schwarze Korsar, im 14. Kapitel des gleichnamigen Romans, seine ›Folgore‹ durch einen heftigen Orkan der Karibik, obwohl er ihm hätte ausweichen können. Seine Matrosen scheuen ihn wie einen Meergeist und haben eine abergläubische Angst vor ihm. Er selbst wiederum glaubt, wenn auch nicht ganz ohne Zweifel, an die Macht des Schicksals, das ihm von einer Zigeunerin geweissagt wurde.

Die irrationale Kraft, die die Helden dann völlig aus der Bahn wirft und die eigentliche Handlung auslöst, ist eine leidenschaftliche Liebe, die sich als ein Begehren auf den ersten Blick entzündet und als unwiderstehliche Macht das weitere Leben determiniert. Zwei Frauentypen stehen Salgari dabei zur Auswahl, ein südländisch-sinnlicher, der stark erotische Züge trägt, wie die Araberin Fathma oder die Griechin Elenka aus ›La favorita del Mahdi‹ (1887; deutsch ›Die Geliebte des Mahdi‹), und ein nordeuropäisch-englischgleicher, dessen Erotisierung auf der Textoberfläche zurückgenommen wird und der

scheinbar mehr Objekt der Verehrung als des Begehrens ist.¹³ So verfallen der Schwarze Korsar und Sandokan nordischen Frauenfiguren, die in den ausführlichen Beschreibungen geradezu mythische Züge annehmen und wegen ihrer »stupendi capelli biondi« als »una divinità«¹⁴ verehrt werden.

Während die südländische Variante eine tödliche Leidenschaft auszulösen vermag und daher als »femme fatale« in der Nachfolge Wandas aus Sacher-Masochs prototypischem Roman »Venus im Pelz« (1869) steht, gehört die nordeuropäische hingegen nicht in die Kategorie jener »Männerfresserinnen«, die im 19. Jahrhundert eine so große Konjunktur hatten, denn Honorata erwidert die Liebe des Mannes. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass der Schwarze Korsar seine Honorata explizit als »donna fatale« bezeichnet; dies ist allenfalls symbolisch zu verstehen, worüber weiter unten noch zu sprechen sein wird.¹⁵

Nicht nur, dass die männlichen Hauptfiguren in großer Leidenschaft entbrennen, sie werden von ihren Gefühlen mitunter dermaßen überwältigt, dass sie ihre Tränen nicht zurückhalten können. Salgari schämt sich nicht für seine Helden, im Gegenteil, er macht daraus sogar noch pathetisch herausragende Momente, wenn er den Schwarzen Korsaren mit der letzten Zeile des gleichnamigen Romans weinen lässt, als er seine geliebte Honorata ihrem Schicksal überlassen muss.

Salgari schafft mit seinen Helden einen Typus, zu dem der Leser zwar in eine betrachtende Distanz rückt und dessen Handlungen an Glaubwürdigkeit verlieren. Durch den Verzicht auf rationalistische Paradigmen gewinnt er jedoch an Pathos und Expressivität, die der Autor geschickt in eindrucksvolle Posen zu bannen vermag und die als archetypische Bilder seiner Vorstellungswelt gelten dürfen: Dazu gehören nicht nur die Tränen des Schwarzen Korsaren, sondern auch seine gespensterhafte Erscheinung vor dem blitzenden Himmel einer Sturmnacht sowie die junge Herzogin, die trotz Unwetter mit flatterndem Haar auf Deck erscheint, um ihn am Steuerruder zu bewundern.

Salgari hat die visuelle Kraft dieser Beschreibungen selbst gespürt und sich als kinematographischen Schriftsteller verstanden, eine überraschend luzide Selbsteinschätzung eines Autors, der sich kaum literaturtheoretisch geäußert hat.¹⁶ Fokalisierungswechsel und Szenenbeschreibungen lassen zuweilen in der Tat an filmische Montagetechniken denken. Die Visualität Salgaris dürfte außerdem von der Oper inspiriert sein.¹⁷ Dies gilt nicht nur für die genussvolle Inszenie-

rung pathetischer Höhepunkte, sondern auch für seine durchgängige Neigung, den Gemütszustand der Figuren durch übertriebene Gesten anschaulich zu machen und Bewegungsabläufe zu protokollieren, als handele es sich um kleine Choreographien. In solchen Passagen gibt der Erzähler seine Allwissenheit auf und treibt die Gestik der Figur derart in den Vordergrund, als müsse sie wie in Oper und Theater weithin sichtbar sein.¹⁸

Pathos und Sinnlichkeit stehen für Salgari somit über den vernunftgeleiteten Forderungen nach Notwendigkeit oder Glaubwürdigkeit. Er konstruiert nur bedingt eine Handlung, deren Spannung auf der Erwartung kausaler und damit erahnbarer Abläufe basiert. Vielmehr stellt er pathetische Momente heraus, die sich dem Leser wegen ihrer Ausdruckskraft und ihrer Bildgewalt einprägen. Hierin zeigen sich jene neoromantischen Züge, die ihn an die Literatur der *Décadence* mit ihrem Hang zur phantastischen Überhöhung des Daseins heranrücken.¹⁹ So wie die Liebe in der Erzählung ›Véra‹ (1883) von Auguste de Villiers de l'Isle-Adam punktuell den Tod überwindet, so werden auch im ›Schwarzen Korsaren‹ immer wieder die Grenzen des Rationalismus überschritten: Sei es in Form einer Prophezeiung, sei es durch eine wiederholt suggerierte Kommunikation der Toten mit den Lebenden, sei es in Form pathetischer Bilder, deren Symbolkraft Fragen von Wahrscheinlichkeit schlichtweg irrelevant werden lässt.

Natürlich kann man sich auch bei Karl May fragen, ob es wahrscheinlich ist, dass ein einzelner Mensch so viele virtuose Fähigkeiten akkumulieren kann wie Old Shatterhand. Aber dies liegt auf einer anderen logischen Ebene als die phantastischen Züge der Helden Emilio Salgaris. Old Shatterhand stellt sich niemals außerhalb der geltenden physikalischen Gesetze. Wenn man ihn als Kara Ben Nemsi für ›kugelfest‹ hält, dann schwebt er nicht über Leben und Tod, sondern hat schlichtweg die Munition manipuliert.²⁰ Jede scheinbare Grenzüberschreitung bleibt letztlich immer im Rahmen der Physik.

Der irrationale Zug der Abenteuerhelden Salgaris rückt sie in romantische Traditionslinien, während man Vorläufer des analytischen Erzählens von May bezeichnenderweise in der Aufklärung findet, darunter die in der Detektivgenre-Forschung häufig zitierte Spurenlesen-Episode aus Voltaires philosophischer Erzählung ›Zadig ou la destinée‹ (1748). Salgaris Helden hingegen verkörpern damit einerseits die aristokratischen Werte von Mut und Ehre – bezeichnenderweise sind sowohl Sandokan als auch der Schwarze Korsar Adlige,

die in ein geradezu verzweifeltes Abenteuerum gedrängt wurden – und rücken andererseits in die Nähe von phantastischen Wesen, denen nichts etwas anhaben kann. Beides mindert nicht nur den Grad an Identifikation des Lesers mit den Figuren, sondern steht auch quer zu einem rationalistischen Identitätskonzept.

Nun hat die Forschung immer wieder darauf verwiesen, dass der ›Schwarze Korsar‹ eine Ausnahme im Werke Salgaris darstelle.²¹ In der Tat gehorchen diejenigen Romane, die Salgari nach dem Muster des wissenschaftlichen Romans geschrieben hat, ganz dem rationalistischen Wissenschafts- und Technikparadigma und sollen in einem kleinen Exkurs kurz vorgestellt werden.

Die Empirie schlägt zurück oder Der Tod des Albatros

In der Mitte des 19. Jahrhunderts führten eine sich verbreitende positivistische Weltanschauung und die schrittweise Verbürgerlichung der Bevölkerung Frankreichs und das damit verbundene Streben nach Wohlstand zu heftigen Gegenreaktionen romantisch geprägter Dichter, von denen einer als der bedeutendste in der Geschichte der modernen Lyrik gilt: Charles Baudelaire. Seine ›Fleurs du mal‹ (1857; deutsch ›Die Blumen des Bösen‹) waren eine ironische Abrechnung mit einem ihm als profan und langweilig erscheinenden Dasein, das auf materiellen Besitz und praktische Erkenntnisse beschränkt blieb. Einer von Empirie und Praxis bestimmten Welt setzte er eine poetisch-visionäre entgegen, die über Symbole entschlüsselt werden sollte. Für den Dichter selbst fand er ein Bild, das zum modernen Emblem des künstlerischen und intellektuellen Außenseiters wurde, der sublim und lächerlich zugleich in der Gesellschaft nur auf Spott und Unverständnis stößt. Es war nicht der streunende Wolf, auch nicht der einsame Rufer in der Wüste, sondern der ikonographisch unverbrauchte Albatros.

Der große Meeresvogel, der die Schiffe aus der Höhe begleitet, den Stürmen trotz, am Boden aber wegen seiner großen Flügel plump wirkt, sollte die Phantasie jüngerer Dichter von Mallarmé bis Rimbaud inspirieren, die allesamt die Nachfolge Baudelaires antraten. Unter ihnen befand sich auch ein Autor, von dem man es rückblickend nicht erwarten würde, weil er später als der erfolgreichste Vertreter des ›roman scientifique‹, der empirischen Literaturgattung schlechthin, gelten sollte. Aber Jules Verne hatte in dem frühen, lange verschollenen Roman ›Paris au XXe siècle‹, der im Jahre 1994

als kleine publizistische Sensation veröffentlicht wurde, von einem vereinsamten jungen Mann erzählt, der wie der Albatros nicht integrationsfähig ist, weil seine Liebe für Literatur und Dichtung in der materialistischen Zukunftsgesellschaft nicht nur ins Abseits, sondern sogar in den Tod führt.²²

In Vernes ›Voyages extraordinaires‹ finden sich davon nur noch wenige Reflexe wieder, darunter an erster Stelle die Weltabgewandtheit des schöpferischen Ingenieurs Kapitän Nemo sowie die Bildkraft vieler Romane mit ihren eruptierenden Vulkanen, ihren tierhaften Fortbewegungsmitteln oder den vaginal wirkenden Schlünden ins Innere der Erde, die eine ganze Reihe psychoanalytisch orientierter Literaturinterpretationen inspiriert haben, die Verne als Schöpfer moderner Mythen feierten.

Solche Symbole mögen durchaus in den wissenschaftlichen Romanen schlummern, auf deren Oberfläche allerdings laufen die Kausalketten eines rationalistischen Diskurses ab, der das Horaz'sche ›prodesse et delectare‹ in eine Didaktik des positivistischen Zeitalters überführt, der es um die Ausleuchtung der Geographie und das Ausreizen der Möglichkeiten moderner Fortbewegungsmittel geht.

Ein anschauliches und zugleich höchst kurioses Beispiel dafür liefert Salgaris Polarexpedition ›Al Polo Australe in velocipede‹ (1895; deutsch ›Mit dem Fahrrad zum Südpol‹). Darin veranstalten ein Amerikaner und ein Engländer ein Wettrennen zum Südpol, wohin der eine mit dem Schiff und der andere mit dem Fahrrad vordringen will. Der Wettkampf ist zugleich wissenschaftlicher Fortschritt, denn, so meint eine der Figuren, »wieviele Probleme, die die Wissenschaftler umtreiben, würden gelöst, wenn man den Pol erreichte!«²³ – wobei unter anderem die damals verbreitete irrtümliche Vorstellung inspirierend war, dass am Südpol hinter der Eisbarriere ein milderes Klima herrsche. Vom Fortschritt zeugt auch das Fahrrad für drei Personen mit acht Rädern in Doppelreihe und Hilfsmotor, der bis zu dreißig Meilen pro Stunde leisten kann²⁴ – ein wahres Meisterwerk der Ingenieurskunst.

Auf der Überfahrt zur Antarktis nun stürzt eine der Figuren ins Meer und wird von einem Albatros angegriffen. Was aber macht Salgari mit dem mythischen Vogel? Er liefert zunächst zoologische Informationen über Körperbeschaffenheit und Fressverhalten des Tieres und lässt es dann von seiner Figur schlicht und einfach erwürgen, vorübergehend als Ponton verwenden und schließlich als Speise zubereiten, die sich als äußerst zäh erweist.²⁵ Das Dichtersymbol Baudelaires wird im wissenschaftlichen Roman auf bloße Empirie

reduziert und auf eine anekdotische Episode beschränkt. Die Dinge haben nur noch ihre wörtliche Bedeutung und bleiben praktischen Kontexten unterworfen.

Von Nächstenliebe und Vergeltung – Zur Gewaltdarstellung bei May und Salgari

Auch wenn man sich über die Formen der Nächstenliebe bei Karl May durchaus streiten kann, steht doch außer Frage, dass der Ich-Erzähler explizit den karitativen Gedanken des Neuen Testaments vertritt. Kein Mensch kommt zu Schaden, wenn es nicht absolut unumgänglich ist. Dementsprechend nimmt der Ich-Held Gewalthandlungen stets nur zur Verteidigung vor.²⁶ Rache und Vergeltung sind für Old Shatterhand niedrigere Motive, die keine Grausamkeit rechtfertigen können. Bei Salgari hingegen gelten eher alttestamentarische Gerechtigkeitsvorstellungen, die aus der Rache das zentrale Handlungsmotiv seiner Figuren in ›Die Tiger von Mompracem‹ und ›Der Schwarze Korsar‹ machen.

Gewaltdarstellungen haben bei Salgari denn auch einen anderen Stellenwert als bei Karl May. Bei Schlachten zelebriert Salgari auf ungeschönte Weise, wie Körperteile abgetrennt, Brustkörbe zerfetzt und Körper durchbohrt werden, und nicht selten sind seine Hauptfiguren unmittelbar daran beteiligt. Es geht also gerade nicht darum, die Feinde als skrupellose Verbrecher hinzustellen, wie Karl May dies z. B. in der ›Sklavenkarawane‹ im Falle des brutalen Sklavenjägers Abu el Mot tut, sondern Gewalt und Kampf als Tatsache und als Mittel seiner Hauptfiguren zu belassen, wobei Salgari ihnen allerdings literarisch die Spitze abbricht, indem er fast nie den Schmerz an sich thematisiert.

So schnell und so leichtfertig wie Figuren in Salgaris Romanen sterben können, so undramatisch ist ihr Tod wiederum, weil sie einfach zu ersetzen sind. Sandokan und der Schwarze Korsar haben neben sich nicht mehr als ein bis drei treue Kameraden unter ihren Männern, von denen die übrigen nichts als Kanonenfutter sind und sich auf Befehl des Anführers bereitwillig abschlachten lassen. Es ist sicherlich verlockend, hierin eine präfaschistische Einstellung zu Gehorsam und Opferbereitschaft zu sehen, und in der Tat wurde auch Salgari von den Faschisten vereinnahmt. Dagegen spricht jedoch schon die eben erwähnte Banalisierung des Todes, der eben nicht als Martyrium erscheint, wie dies für faschistische Propaganda-Romane typisch wäre.

Wenn man Salgaris Abenteuerromane hingegen spieltheoretisch interpretiert, dann ähnelt das ständige Hin und Her von Gefangennahme und Befreiung, Angriff und Verteidigung, Sieg und Niederlage den Regeln von Geländespielen à la Räuber und Gendarm, in denen der Tod eine Spielvariante ist, von der man in der nächsten Runde einfach wieder aufersteht. Dies würde auch der Beobachtung Rechnung tragen, dass die Piraten von Mompracem auf sie gerichtete Gewehre und Kanonen gar nicht als Gefahr, sondern als lustvolle Aufforderung zu Kampf verstehen und einen »Geschosshagel« mit »Freudenschreien« begrüßen würden.²⁷

Menschliche und tierische Schaukämpfe

Beschreibungen eines Kampfes sind genuine Aufgabe der AbenteuerGattung. Einer bekannten These Hans-Otto Hügels nach inszeniere Karl May seine Kämpfe als Schaukämpfe, in denen der virtuose Held eigentlich gar nicht in Gefahr gerate, sondern seinen Gegner vorführe, so dass die Spannungsepisoden eher einer Zirkusnummer als einer wirklichen Gefahreninszenierung ähnelten.²⁸ Eine Variante dazu stellt der Kampf von Mensch gegen Tier dar, der sich als Initiationsakt verstehen lässt, wenn etwa Old Shatterhand in ›Winnetou I‹ sowohl wilde Reittiere bändigt wie auch einen Grizzly mit einem Messer erledigt. Andere beliebte tierische Gegner sind Löwen, Panther, Tiger und Haifische. Weitaus seltener kommt es vor, dass Tiere selbst miteinander kämpfen. Zwar werden im ›Vermächtnis des Inka‹ bei einer ›corrida de toros‹ ein Büffel und ein Jaguar aufeinander gehetzt, es kommt aber nie zum Kampf zwischen beiden, weil die Raubkatze kurzerhand ihre Leine durchbeißt und das Publikum angreift.²⁹

Karl May wendet den angekündigten tierischen Schaukampf somit schnell in eine glaubwürdige Bedrohung seiner Figuren um. Auch Jules Verne bringt, wenn er Tiere kämpfen lässt, stets seine Reisenden in Gefahr, mit der Ausnahme eines grandiosen Kampfes zwischen Dinosauriern auf einem Meer im Inneren der Erde, der von selbst Schaulust gebiert und zusätzlich mit einer eindrucksvollen Illustration versehen wurde.³⁰ Ein Kampf der Dinosaurier mit Menschen dürfte allein schon aufgrund des Größenunterschieds kaum zu bewerkstelligen, geschweige denn plausibel zu erzählen sein. Über hundert Jahre später sollte auch Steven Spielberg in seinem Film ›Jurassic Park‹ (1993) noch auf den bloßen Effekt des Schauens und Kämpfens der imposanten Urtiere setzen und ansonsten Raptoren

auf seine Figuren hetzen, Saurier also, die eben nicht ein Vielfaches größer sind.

Die Zurückhaltung der Autoren bei der Inszenierung von Tierkämpfen liegt offenbar daran, dass sie nicht denselben Spannungseffekt bieten, kann sich der Leser doch nur begrenzt in die Tiere einfühlen und emotional Partei ergreifen. Umso auffälliger ist daher, dass Salgari in seinen bekanntesten Romanen regelmäßig einen tierischen Schaukampf inszeniert, der nach einem wiedererkennbaren Schema abläuft: Die Figuren wandern unter Zeitdruck durch den Urwald und beobachten von einem sicheren Ort aus den tödlichen Kampf zweier auch für Menschen gefährlicher Tiere. Im ›Schwarzen Korsaren‹ sehen sie zunächst einen Jaguar, der als der »furchtbarste Räuber der beiden Americas«³¹ eingeführt wird, weil er schlichtweg jedes Wesen als mögliche Beute betrachtet. Bald wird klar, dass die Raubkatze ein gefährliches Krokodil aus dem Wasser locken will. Die eben noch agierenden Figuren verwandeln sich nun in passive Zuschauer, die »einem schrecklichen Kampf«³² beiwohnen, dessen Grausamkeit an römische Zirkusaufführungen gemahnt. Denn Salgari spart nicht an schaurigen Details und schildert, wie dem Krokodil ein Auge und Eingeweide ausgerissen und dem Jaguar der Schwanz abgebissen werden. In den ›Geheimnissen der schwarzen Dschungel‹ macht ein Rhinoceros mit einem Tiger auf ähnlich brutale Weise kurzen Prozess, in ›Die Tiger von Mompracem‹ schließlich tötet ein Orang-Utan einen Panther.³³

Die Kampfeinlage soll packend sein, denn der Text suggeriert, dass die Figuren »mit lebhaftem Interesse die verschiedenen Phasen des wilden Kampfes«³⁴ verfolgen. Darin liegt wohl auch die narratologische Funktion jener Episoden: die Haupthandlung für einen Moment zu unterbrechen und eine Pause einzuschalten, in der die Figuren ausruhen und zu Beobachtern werden, d. h. gleichsam eine ›mise en abyme‹, in der sich wiederum der Leser narzisstisch betrachten kann.

Die Bedeutung solcher Passagen erschöpft sich aber kaum in erzählstrategischen Überlegungen, denn die Tiere lassen sich auf einen Kampf ein, der ebenso unnötig (und damit irrational) ist wie viele Aktionen der Hauptfiguren. Der Jaguar mag das Krokodil später zwar noch verschlingen, einer evolutionstheoretischen These zufolge steht die Gefahrenvermeidung aber noch über der Vorteilsgewinnung, zumal die Raubkatze sich eine viel leichtere Beute suchen könnte. Im Kampf zwischen Orang-Utan und Panther besteht schließlich gar kein alimentärer Anreiz mehr. Der tierische Kampf gehorcht bei Salgari ganz anderen Zielsetzungen, die denen der Hauptfiguren durch-

aus ähneln: Die Tiere haben sich nämlich wie die Menschen als würdige Gegner zu erweisen, ihre Kräfte müssen also vergleichbar sein. Im ›Schwarzen Korsaren‹ trifft folgerichtig der »König der Wälder« auf den ebenbürtigen »König der Sümpfe«,³⁵ eine Gleichung, die den Kampf offensichtlich erst sinnvoll und notwendig macht.

Wenn die Werte, nach denen die Figuren handeln, so leicht auf die Tiere übertragbar sind, dann scheint hier ein für Salgari allgemeines Gesetz zu wirken. Allerdings hat es in der Fauna ganz andere Konnotationen als bei den menschlichen Figuren. Während hier Superhelden Rache an ihren Erzfeinden nehmen wollen, treffen dort Spezies aufeinander, die nur dem Gesetz des Kampfes gehorchen und damit die darwinistische Evolutionstheorie als Konkurrenz der Arten vereinfacht veranschaulichen. Im Vordergrund steht dabei nicht die Anpassung an bestimmte Bedingungen, sondern der Kampf um die Vorherrschaft durch Vernichtung der Konkurrenten. Eine solche Welt aber gehorcht sozialdarwinistischen Vorstellungen, die als unmittelbare Vorläufer der faschistischen und nationalsozialistischen Rassentheorien anzusehen sind.

In der Tat wurde auch Salgari von den Faschisten vereinnahmt, die in ihm einen nationalistischen Vorläufer sahen und eine Nationalausgabe seiner Werke anstrebten. Geschätzt haben dürften sie die Betonung der Aktion um ihrer selbst willen, die Freude an der Gefahr und der physischen Kraft.³⁶

Nun wird ein Autor aber nicht deshalb zum ideologischen Vordenker und Jugenderzieher, weil die Faschisten ihn dazu machen wollten. Wenn die Romane eindeutig eine solche Position beziehen würden, hätte es wohl kaum die jüngsten verlegerischen Anstrengungen gegeben, den Autor zu kanonisieren. Viele Merkmale von Salgaris Helden lassen sich eben nicht in das Prokrustes-Bett einer nationalistischen Ideologie pressen, darunter die Tatsache, dass seine Hauptfiguren nur in den seltensten Fällen aus Italien stammen, dass die dramatischen Auseinandersetzungen entweder privater Natur sind oder gerade den Kampf der Unterdrückten gegen die Kolonisten heroisieren.

Von Asketen und Genießern oder Am Essen sollst du sie unterscheiden

Dass Kulturen sich an ihrer Küche und ihren Essgewohnheiten erkennen lassen, ist eine ebenso gewisse wie banale Erkenntnis, und es überrascht nicht, dass sich dies in ihren Künsten widerspiegelt. Die

Kriminalromane des Spaniers Vázquez Montalbán (1939–2003) um Detektiv Pepe Carvalho z. B. unterscheiden sich von ihren US-amerikanischen Vorbildern der ›hardboiled-school‹ darin, dass ausgiebige Abendessen mit Diskussionen um die richtigen Zutaten fest zum Repertoire der detektivischen Arbeit gehören. Die stereotypen Vorstellungen bezüglich des Essens in Europa ordnen sich vor allem zwei Konzepten unter: dem Essen als Genuss und sozialer Distinktionsform, was man den mediterranen Ländern unterstellt, und dem Essen als Ernährung, die die Leistungsfähigkeit gewährleisten soll, was man eher bei den mittel- und nordeuropäischen Ländern vermutet.

Karl Mays Romane ordnen sich tendenziell in das letztgenannte Konzept ein. Seine Figuren leben nicht nur bescheiden, sondern praktizieren auch eine Askese, die Essen nicht als Selbstzweck, sondern als Notwendigkeit versteht. Dementsprechend selten wird erzählt, wie die Hauptfiguren essen. Als Kara Ben Nemsí in den ›Schluchten des Balkan‹ gefragt wird, ob er Süßes möge, antwortet er lakonisch: *Zuweilen*.³⁷ Und deswegen hat nicht er die Süßigkeiten aus den Körben Tschilekas gegessen, sondern ihr Esel. In den Vordergrund tritt das Essen bei May nur dann, wenn es Anlass zu Kuriosum gibt oder interkulturell bedeutungsvoll wird, so etwa bei der Schilderung des Gastmahls der Haddedih³⁸ und in der bekannten Binnenerzählung über die Senfindianer in ›Der Oelprinz‹.³⁹

Bei Salgari hingegen spielt das Essen eine ganz andere Rolle und übernimmt zuweilen leitmotivische Funktionen. So werden die einzelnen exquisiten Gänge eines Diners des Schwarzen Korsaren mit der Herzogin von Weltendrem detailliert beschrieben: verschiedene Fischarten, Fleisch, Süßes und Tropenfrüchte folgen aufeinander bei erlesenem spanischen und italienischen Wein, worauf gemäß spanischer Sitte noch heiße Schokolade aus winzigen Porzellantassen getrunken wird.⁴⁰ Neben solchen Passagen, in denen die repräsentative Funktion des Essens für die adligen Figuren in den Vordergrund tritt, finden sich rein kulinarische, die auf ein vergleichbar größeres Interesse des italienischen Zielpublikums schließen lässt. In dem bereits erwähnten Roman ›Mit dem Fahrrad zum Südpol‹ hat Salgari in der Figur des Fleischhändlers Bisby den Typus des ›ghiotto‹ eingeführt, einen Vielfraß, der sich das zweifelhafte Ziel gesetzt hat, den bisherigen Champion Dorkin als dicksten Mann auf Erden zu übertrumpfen, und die Schiffsfahrt dazu nutzen will, um kräftig zuzunehmen. Dies soll nicht nur eine humorvolle Parallelhandlung zum eigentlichen Wettlauf sein, es zwingt auch zu einem ständigen Diskurs über das Essen, wobei alle Spezies, denen man begegnet, kulinari-

sches Interesse wecken und manchmal gleich gefangen und zubereitet werden, damit die Figuren u. a. Robbenhirne und -leber kosten können.⁴¹

Anale vs. koitale Bilder

Bereits 1908 wies Sigmund Freud in ›Der Dichter und das Phantasieren‹ auf die Verwandtschaft zwischen Traumsymbolik und populärer Literatur hin. Der kurze Aufsatz hat zahlreiche psychoanalytisch orientierte Werkdeutungen inspiriert, unter denen Arno Schmidts ›Sitara und der Weg dorthin‹ schon allein stilistisch eine herausragende Stellung einnimmt. Sein Blick für die genitalen und analen Formen der May'schen Landschaften sowie sein Hinweis auf die paarweise Anordnung von Halb- und Haupthelden bei May brachten ihn zu der Annahme, dass »das Werk des Alten eindeutig als reinrassiges ›Schwulen-Brevier‹«⁴² zu lesen sei und amouröse Verbindungen zu Frauen keine Rolle spielten. Martin Lowsky hat bezüglich dieser Freude an Männerbündnissen klargestellt, dass darunter nicht zwangsweise Homosexualität zu verstehen ist, sondern eher eine kindliche und in diesem Sinne vorsexuelle Form des Freundschaftsverhältnisses zwischen Jungen. Das Männerbündnis verschiebt Erotik auf symbolische Ebenen und stellt eine Sozialform dar, die im Gegensatz zur Familie nur wenig Verantwortung verlangt und leicht aufgekündigt werden kann.⁴³

Eine vergleichbare Studie zum Werk Salgaris steht zwar noch aus, es ist jedoch offensichtlich, dass er ein anderes Stadium männlicher emotionaler Bindung inszeniert, nämlich die auf die vorpubertäre Jungenfreundschaft folgende Hinwendung zur Frau. Seine Bilder sind unverkennbar koital, wenn der Schwarze Korsar einem feindlichen Schiff den Rammspieß seiner ›Folgore‹ zeigt, »der das Meer mit einem dunklen Gurgeln durchteilte und ungeduldig mit einem großen Spalt in den Bauch des spanischen Schiffes eindringen wollte«.⁴⁴ Einige Seiten weiter erfahren wir, dass sich die schöne Herzogin, in die sich der Pirat verliebt, eben auf jenem Schiff befand. Ganz ähnlich sollte Salvador Dalí später in seinem Gemälde ›El barco‹ (1934–36) vorgehen, in dem er Schiffs- und Männerkörper miteinander verschmolz und den Klüverbaum als Phallussymbol einsetzte. Noch unverhohlener erotisch ist der Bienentanz, den die feurige Fathma in ›Die Geliebte des Mahdi‹ vor gierigen Männerblicken aufführt und an dessen Höhepunkt sie gestochen wird:

Der Kampf gegen die vermeintliche Biene dauerte eine gute Viertelstunde, stets begleitet vom Klang der Schellentrommel. Dann hielt die Tänzerin erschrocken und verwirrt inne und stieß einen heftigen Schmerzensschrei aus. Die Biene war offenbar durch ihre Kleider gedrungen und ließ sie ihren spitzen Stachel spüren. / Die Frau versuchte sich von ihr zu befreien, dann krümmte sie sich in geschickten, ja Schwindel erregenden Bewegungen und ließ sich erschöpft in die Arme des Sklaven fallen.⁴⁵

Salgari greift hier auf den kunstgeschichtlich bewährten Trick zurück, den Orgasmus als Schmerz zu tarnen, wobei offenbar auch Fathmas Zuschauer die Maskerade durchschauen, denn nach dieser Passage sind gleich zwei Männer in heftiger Liebe zu ihr entbrannt, von denen sich einer am Ende sterbend an ihre Brust drückt und sie mit Blut befleckt, eine Ejakulationsphantasie, die für sich spricht.⁴⁶

Der Liebesplot der Romane belässt es aber nicht bei solchen Penetrationssymbolen, sondern gerät in das Spannungsfeld eines ödipalen Dreiecks. Die erwachende Sexualität verbindet sich mit einem Austritt aus der Herkunftsfamilie und führt zur Konkurrenz mit einer Vaterfigur. In den ›Geheimnissen der schwarzen Dschungel‹ und den ›Tigern von Mompracem‹ löst die Begegnung mit den engelsgleichen Mädchenfiguren einen Kampf um ihren Besitz aus, der ausdrücklich der letzte sein soll – denn mit der Heirat hört (gemäß Gattungsgesetzen) jedes Abenteuer auf.

Solche Statuswechsel hat man auch in vielen Romanen Jules Vernes beobachtet und nach dem Initiationsmuster interpretiert, also die Gefahrenepisoden als Bewährungsproben angesehen, in denen der Held seine Männlichkeit, das heißt seine Heiratsfähigkeit, zu beweisen hat. So folgt auf die Reise ins Innere der Erde für den jungen Axel denn auch die Ehe mit dem von ihm verehrten Hamburger Mädchen.⁴⁷ In Salgaris Romanen wird das finale Abenteuer nun durch den Konflikt mit einem symbolischen Vater erweitert, dem das Mädchen entrissen werden muss und der im ›Schwarzen Korsaren‹ zugleich der Erzfeind der Titelfigur ist.

Man kommt kaum umhin, darin nicht die Struktur des von Freud in ›Totem und Tabu‹ beschriebenen Vatermords wiederzuerkennen. Ausgehend von Darwin, stellt sich Freud das Urszenario so vor, dass der eifersüchtige Vater seine heranwachsenden Söhne vertreibt, um alle Frauen für sich zu haben. Die Brüder rotten sich daraufhin zusammen, um ihn zu erschlagen und zu verzehren, damit seine Macht auf sie übergeht. Da sie zugleich aber auch zärtliche Gefühle für ihn

hegen, bereuen sie ihre Tat und bilden ein Schuldbewusstsein aus, das wiederum zum Ursprung einer Totemreligion wird.⁴⁸

Salgaris Roman bildet den ersten Teil dieses Urdramas ab: Denn der verhasste Van Gould hat die drei (!) Brüder des Korsaren getötet und steht somit symbolisch als übermächtige Vaterfigur da, die ihre Söhne verschlingt. Sein Alter von etwa fünfzig bis sechzig Jahren passt ebenso ins Bild wie die Tatsache, dass Salgari ihn kaum persönlich in Erscheinung treten, sondern wie einen Geist über allen Handlungen und Gesprächen des Schwarzen Korsaren schweben lässt. Erst gegen Ende des Romans begegnen sich die Kontrahenten, wobei die Vaterfigur erneut ihre Überlegenheit beweist, weil sie nicht nur ungeschoren davonkommt, sondern auch noch den Korsaren gefangen nimmt.⁴⁹ Die Ambivalenz der Vaterfigur wäre somit in Van Gould eingeschrieben: Zwar wird er gehasst und verfolgt, es gelingt dem symbolischen Sohn aber nie, ihn zu töten. Selbst im zweiten Teil des Zyklus, ›La regina dei Caraibi‹ (1901; deutsch ›Die Königin der Kariben‹), wird der Kampf nicht vollends zugunsten des Sohnes ausgehen. Zwar wird Van Gould beseitigt, er sprengt sich jedoch selbst auf seinem Schiff in die Luft und wird nie im Meer gefunden. Damit entzieht er sich dem Zugriff des Sohnes, denn das Meer ist bekanntlich ein Bild für das Unbewusste: Wer darin verschwindet, kann stets wieder auftauchen.

Der Schwarze Korsar darf nun sein Abenteuerleben beenden und mit der Frau nach Europa zurückkehren, in den Hafen der Ehe einfahren und Kinder zeugen. Der Kampf mit dem symbolischen Vater hätte tiefenpsychologisch somit wenigstens eine zweifache Bedeutung: Einerseits repräsentiert er die Ablösung von der Herkunftsfamilie, andererseits steht er laut Initiationsschema auch für den Kampf mit dem Monster, durch den die Figur in einen höheren Status gelangt.⁵⁰ Während Karl Mays Phantasien auf dem stabilen Zustand einer Freundschaftsbindung beruhen, erzählt Salgari vom Übergang, vom finalen Abenteuer der Kindheit, in dem eine sexuelle Selbstbestimmung erlangt werden soll, die aus dem Jungen einen Mann macht.

Fazit

Die soeben skizzierten psychologischen Tiefenstrukturen liefern, glaube ich, auch einen Erklärungsansatz für die im Vorfeld genannten Unterschiede, die nun abschließend in eine Gesamtinterpretation überführt werden sollen. Karl Mays Helden würden demnach einen Status kindlicher Allmachtsphantasien und Autarkie repräsentieren,

deren soziales Ideal eine Freundschaft oder symbolische Bruderschaft ist, die aber keine familiäre Verbindlichkeit darstellt und daher als wenig belastend einzuschätzen ist. Die Helden strotzen daher vor Unabhängigkeit und benötigen die anderen lediglich als Herausforderung und Publikum. Die Allmachtsvorstellung, die den Heldentaten zugrunde liegt, sorgt für äußerst ausgewogene Hauptfiguren, die sich ihrer Fähigkeiten bewusst sind und ihre Handlungen rational planen, kalkuliert durchführen und meist erfolgreich abschließen. Es handelt sich daher gerade nicht um Initiationsromane, weil die Figuren bereits in alles initiiert sind und in der fiktiven Welt einen hohen, wenn nicht sogar den höchsten Status innehaben und als Könige des Westens erscheinen. Die Welt der May'schen Hauptfiguren ist eindeutig, durchschaubar, unerschütterlich und beherrschbar, weil die Helden sie von oben, quasi aus einer gottähnlichen Perspektive betrachten.

Eben diese Sicherheit ist den Recken Emilio Salgaris abhanden gekommen. Ihre Welt ist ambivalent geworden, weil sie eine Welt des Übergangs ist und die Phase der Adoleszenz repräsentiert. Die kindliche Allmacht weicht pubertärer Verunsicherung. Die Stimmungswechsel und die emotionalen Ausbrüche der Figuren Salgaris würden somit auf das erwachende Begehren zurückgehen, das in Form eines jungen Mädchens in ihr Leben tritt und eine Sinnlichkeit auslöst, die sich auch in der Wertschätzung des exquisiten Weines und Essens zu spiegeln scheint.

Der Übergang gleicht einer Initiation, die in Form eines Kampfes mit einem Widersacher erzählt wird. Dieser Gegner trägt in einigen Romanen Salgaris eindeutig patriarchalische Züge und macht aus der Initiation ein ödipales Dreieck, in dem sich die Vaterfigur als äußerst stark erweist und auf die Hemmungen des Sohnes hindeutet, seinen Vater zu beseitigen, um dessen Rolle einzunehmen.

Die Initiation vollzieht einen symbolischen Tod des Sohnes, der in den ›Tigern von Mompracem‹ durch die lebensgefährliche Verletzung Sandokans anschaulich wird. Vor diesem Hintergrund bekommt die suizidale Einstellung der Hauptfiguren ebenso eine symbolische Bedeutung wie das düstere, ja leichenhafte Äußere des Schwarzen Korsaren: All das scheint Ausdruck vom Sterben der Kindheit zu sein, das über die sexuelle Verbindung zu einer Frau mit einer Wiedergeburt einhergeht. Der Schwarze Korsar wird den Männerbund mit den Piraten kündigen, die Insel der Kindheit verlassen und mit seiner Frau in Europa eine Familie gründen. Nach der Überwindung des symbolischen Vaters ist er nun reif für den Kontinent.

- 1 Der auf Vergleich angelegte Band von Volker Klotz berücksichtigt Salgari leider nicht, was der Literaturwissenschaftler in einer »Nach-Nachbemerkung« von 1988 ausdrücklich bedauert (Volker Klotz: Abenteuerromane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 231). Vergleiche beider Autoren beschränken sich weitgehend auf allgemeine werkgeschichtliche und biographische Einführungen (siehe Gian Paolo Marchi: Qualche considerazione su Salgari e Karl May. In: I miei volumi corrono trionfanti ... Atti del I. Convegno Internazionale sulla Fortuna di Salgari all'Estero. Torino, Palazzo Barolo, 11 novembre 2003. A cura di Eliana Pollone/Simona Re Fiorentin/Pompeo Vagliani. Alessandria 2005, S. 55-64). Lediglich Christoph F. Lorenz und Helmut Meter haben bei der Bestimmung des Abenteuerkonzepts bei Salgari immer wieder Vergleiche mit Karl May herangezogen und dabei viele wertvolle Hinweise geliefert (Christoph F. Lorenz: »Der schwarze Korsar«. Emilio Salgari's Freibeuterromane und Karl May. In: Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft 49/1981, S. 29-33; Helmut Meter: Zur Rolle des Abenteuers in den Romanen Emilio Salgaris. In: Italia viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel. Hrsg. von Willi Hirdt/Reinhard Kleszczewski. Tübingen 1983, S. 273-289).
- 2 Der Wunderkammer-Verlag hat mit dem ehrgeizigen Projekt begonnen, den Malaysia-Zyklus in neuer Übersetzung vorzulegen, von dem bisher vier Titel erschienen sind. Weiterhin wird der Abilit-Verlag die ersten beiden, in sich abgeschlossenen Teile des Antillen-Zyklus herausbringen.
- 3 Vgl. z. B. Emilio Salgari: I Misteri della Jungla nera. Edizione annotata a cura di Mario Spagnol. Firenze 1991.
- 4 Beispielsweise die Ausgaben Emilio Salgari: Le Tigri di Mompracem. A cura di Ann Lawson Lucas. Torino 2003; ders.: I misteri della Jungla Nera. A cura di Ann Lawson Lucas. Prefazione di Ernesto Ferrero. Torino 2004.
- 5 Vgl. Umberto Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana. München 2004, S. 163-166.
- 6 Vgl. Ann Lawson Lucas: La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgari. Traduzione di Simona Rizzardi/Federica Rusciadelli. Firenze 2000.
- 7 Vgl. Gertrud Oel-Willenborg: Von deutschen Helden. Eine Inhaltsanalyse der Karl-May-Romane. Weinheim/Basel 1973, S. 9: Mays Werk müsse »zu jenen Phänomenen gezählt werden, um deren Erhellung die Massenkommunikationsforschung bemüht ist«.
- 8 Vgl. Emilio Salgari: Il Corsaro Nero. A cura di Emanuele Trevi. Torino 2000.
- 9 Emilio Salgari: Die Tiger von Mompracem. Aus dem Italienischen von Jutta Wurm. Neu-Isenburg 2009, S. 82.
- 10 Vgl. Oel-Willenborg, wie Anm. 7, S. 42.
- 11 Vgl. z. B. Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt a. M. 1973, S. 122, und Martin Lowsky: Karl May. Stuttgart 1987, S. 62 u. 69.
- 12 Meter hat in dieser Hinsicht von einem »latent selbstmörderische(n) Konzept« der Figuren Salgaris gesprochen; Meter, wie Anm. 1, S. 277.
- 13 Die vom Schwarzen Korsaren geliebte Honorata Willermann hat explizit noch keine weiblichen Formen und wird auf der Textoberfläche damit entsexualisiert.
- 14 Salgari: Le Tigri, wie Anm. 4, S. 221.
- 15 Vgl. Salgari: Il Corsaro Nero, wie Anm. 8, S. 146. Zur Ikonographie der »femme fatale« siehe Mireille Dottin-Orsini: Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris 1993.
- 16 »Prima ancora che nacesse il cinematografo io concepivo le mie trame con lo svolgersi di quadri che rapidamente mutavano nella mia fantasia. Chiamavo la mia fantasia una specie di lanterna magica. Ora la chiamerei una specie di produzione cinematografica.« (Noch bevor der Kinematograph erfunden wurde, entwickelte ich meine Handlungsgerüste aus einem Abrollen von Bildern, die sich in meiner Phan-

- tasie schnell abwechselten. Ich betrachtete meine Phantasie daher als eine Art *Laterna magica*. Heute würde ich sie als eine Art Filmproduktion bezeichnen. Übersetzung R. J.) Zit. nach Antonio Piromalli: *Motivi di narrativa popolare nel ciclo dei Pirati della Malesia*. In: *Problemi: Periodico Quadrimestrale di Cultura* 60 (1981), S. 32-45 (36).
- 17 Dies beobachtet auch Lorenz, wie Anm. 1, S. 32.
 - 18 Vgl. die Beschreibung des Schwarzen Korsaren: »Er war, wie immer wenn er allein war, nachdenklich geworden. Aber diesmal schienen ihn seine Gedanken zu quälen, denn von Zeit zu Zeit blieb er stehen oder machte mit der Rechten eine mal unwillige, mal drohende Geste, und seine Lippen bewegten sich, als spreche er mit sich selbst.« (Übersetzung R. J. aus: Salgari: *Il Corsaro Nero*, wie Anm. 8, S. 170)
 - 19 Ann Lawson Lucas hat außerdem auf die Affinität des Schwarzen Korsaren zum dekadenten Heldentypus bei D'Annunzio hingewiesen; vgl. Lawson Lucas: *La ricerca*, wie Anm. 6, S. 165-168.
 - 20 In einer Episode von »Durch das Land der Skipetaren« (Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IV Bd. 5: *Durch das Land der Skipetaren*. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Nördlingen 1988, S. 89-104).
 - 21 Vgl. stellvertretend Lawson Lucas: *La ricerca*, wie Anm. 6, S. 160.
 - 22 Vgl. Helene Harth: *Paris im 20. Jahrhundert. Eine Vision Jules Vernes*. In: Volker Dehs/Ralf Junkerjürgen: *Jules Verne. Stimmen und Deutungen zu seinem Werk*. Wetzlar 2005, S. 205-219.
 - 23 »[Q]uanti problemi che tormentano gli scienziati, si scioglierebbero se si potesse giungere al Polo.« (Emilio Salgari: *Al Polo Australe in velocipede*. A cura di Vittorio Sarti. Introduzione di Silvino Gonzato. Illustrazioni di Giuseppe Garibaldi Bruno. Milano 2002, S. 26)
 - 24 Vgl. ebd., S. 119.
 - 25 Vgl. ebd., S. 57ff., 72.
 - 26 Vgl. Oel-Willenborg, wie Anm. 7, S. 60.
 - 27 Salgari: *Die Tiger von Mompracem*, wie Anm. 9, S. 89.
 - 28 Vgl. Hans-Otto Hügel: *Karl May. Das inszenierte Abenteuer*. In: Ders.: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln 2007, S. 206-224 (214ff.).
 - 29 Vgl. Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. 5: *Das Vermächtnis des Inka*. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Zürich 1990, S. 47f. – Immerhin kommt bei May ein Kampf zwischen einem Elefanten und einem Nilpferd vor; siehe Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. 3: *Die Sklavenkarawane*. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Nördlingen 1987, S. 527-529.
 - 30 Vgl. Jules Verne: *Voyage au centre de la terre*. Paris 1966, S. 270-274 (Erstausgabe 1864).
 - 31 »più formidabile predatore delle due Americhe« (Salgari: *Il Corsaro Nero*, wie Anm. 8, S. 234).
 - 32 »una terribile lotta« (ebd., S. 236).
 - 33 Vgl. Salgari: *I misteri della Jungla Nera*, wie Anm. 4, S. 64f.; ders.: *Le Tigri di Mompracem*, wie Anm. 4, S. 159-162.
 - 34 »con vivo interesse le diverse fasi di quella lotta selvaggia« (ebd., S. 162).
 - 35 Vgl. Salgari: *Il Corsaro Nero*, wie Anm. 8, S. 237.
 - 36 Vgl. Giovanni Arpino/Roberto Antonetto: *Vita, tempeste, sciagure di Salgari il padre degli eroi*. Milano 1982, S. 22; Nachdruck unter dem Titel: *Emilio Salgari il padre degli eroi*. Milano 1991. Zur Kampagne für eine Nationalausgabe siehe ausführlich Ann Lawson Lucas: *Fascism and Literature: Il caso Salgari*. In: *Italian Studies*. XLV (1990), S. 32-47.
 - 37 Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IV Bd. 4: *In den Schluchten des Balkan*. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Nördlingen 1988, S. 115.

- 38 Vgl. Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IV Bd. 1: Durch die Wüste. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Nördlingen 1988, S. 302-305.
- 39 Vgl. Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. VI: Der Oelprinz. Hrsg. von Florian Schleburg/Ruprecht Gammler. Bamberg/Radebeul 2009, S. 475-477.
- 40 Salgari: *Il Corsaro Nero*, wie Anm. 8, S. S. 135.
- 41 Vgl. Salgari: *Al Polo Australe in velocipede*, wie Anm. 23, S. 119f.
- 42 Arno Schmidt: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl May's*. Karlsruhe 1963, S. 211.
- 43 Lowsky, wie Anm. 11, S. 79f.
- 44 Übersetzung R. J. aus: Salgari: *Il Corsaro Nero*, wie Anm. 8, S. 116.
- 45 »La lotta contre la supposta ape durò per un buon quarto d'ora animata dall'incessante suono del cembalo, poi l'almea s'arrestò angosciata e smarrita, gettando un grido acuto di dolore. L'ape apparentemente le era penetrata fra le vesti e le faceva sentire l'acuto suo pungiglione. / Essa cercò di liberarsene, poi con movenze agili, vertiginose, si mise a rigirare su se stessa, abbandonandosi spossata fra le braccia dello schiavo.« (Emilio Salgari: *La favorita del Mahdi*. Milano 1990, S. 19)
- 46 »Il morente si agitava ancora stringendosi furiosamente al petto di Fathma e macchiandola di sangue.« (Ebd., S. 287) Vgl. ähnlich Meter, wie Anm. 1, S. 287.
- 47 Vgl. zu diesem Detail in Jules Vernes »*Voyage au centre de la terre*« ausführlich Simone Vierne: *Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire*. Paris 1973.
- 48 Vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu*. Frankfurt a. M. 2002, S. 195ff. (Kap. IV, Teil 5).
- 49 Die Beschreibung Van Goulds kann als Paradebeispiel väterlicher phallischer Macht angesehen werden: »Es war ein alter Mann von imposantem Äußeren, mit langem weißen Bart, breiten Schultern, voluminöser Brust, ein außergewöhnlich starker Mann trotz seiner fünfundfünfzig bis sechzig Jahre. / Er sah aus wie einer jener Dogen der venezianischen Republik, die die Galeeren der Königin der Meere gegen die gefürchteten Korsaren des Halbmondes zum Sieg führten. / Wie jene tapferen Alten hatte er einen prächtigen Harnisch aus ziselierem Stahl angelegt, trug an der Seite einen langen Degen, den er immer noch mit voller Kraft zu handhaben wusste, und im Gürtel einen Dolch mit Griff aus Gold.« (Übersetzung R. J. aus: Salgari: *Il Corsaro Nero*, wie Anm. 8, S. 331)
- 50 So heißt es in »*La regina dei Caraibi*« über Van Gould wörtlich, er sei ein Monster: »È un essere mostruoso.« (Emilio Salgari: *La regina dei Caraibi*. Milano 2003, S. 92)