

PETER HOFMANN

Der Streit um das wahre Bild *Karl Mays ›Winnetou IV‹ als Idolatriediskurs*

*Das klang wie ein Märchen oder gar wie eine
Münchhauseniade, und doch war es wahr; das
verstand sich ganz von selbst.¹*

Der späte und letzte ›Winnetou‹-Band bot und bietet vielfach Anlass zur Irritation. Er setzt die Aventiuren der Trilogie nicht unmittelbar fort, was nach dem Tod des Protagonisten und der mehrfachen Verwandlung seines Autors auch gar nicht möglich wäre. Stattdessen entfernt sich die zunächst scheinbar hyperrealistisch und biographisch einsetzende Handlung rasch von den tatsächlichen Etappen der Amerikareise im Jahr 1908, um die Spuren früherer Schreib-Fantasien aufzunehmen und auf ein neues, nunmehr utopisches Ziel hin zu verfolgen. Darin unterscheidet sich das symbolistische Konzept des letzten Werkes von der nur lose mit der wirklichen Welt verbundenen Reise nach Dschinnistan,² ähnelt aber der Handlungsführung des ›Friede‹-Romans,³ der ebenfalls aus der wirklichen in die imaginäre Reise, und vor allem den beiden letzten ›Silberlöwen‹-Bänden⁴, deren Reise ins ›Ich‹ des Autors führt. Überdies nimmt ›Winnetou IV‹ die offiziell aufgegebene Rolle des Old Shatterhand noch einmal auf, auch wenn der Barentöter zu Hause bleibt, der Henrystutzen und die Revolver sich im Koffer verbergen, da sie nur abgelegte, kaum noch genutzte Requisiten des früheren Ich darstellen.⁵ Aber die ›Wirklichkeit‹ der Reiseromane scheint das erzählende und erzählte Ich ebenso einzuholen wie die Prozesse den Autor: Ungelöste Konflikte motivieren die Handlung so, als wolle May alle im amerikanischen Westen entwickelten Handlungsstränge letztmals bündeln und in ein endlich gefundenes Ziel führen. Vor allem die Lieblingsgestalt des Winnetou, die sich mit ihrem Autor und fiktiven Freund lebenslang wandelt und sublimiert, bedarf einer letzten Deutung und Überhöhung, denn May hat sich zwar grundsätzlich von seiner lebenslangen Camouflage verabschiedet, sie aber biographisch und literarisch nicht konsequent abgelegt. Das Kostüm ist mit seinem Träger nahezu verwachsen, auch wenn es nicht mehr passt. Darum wird das Werk

zum Märchen des alten ›Hakawati‹, der zwar immer stärker aus dem publikumswirksamen Rollenspiel herauszutreten sucht, aber auch sich selbst zum Propheten seiner eigenen Schöpfung ›Winnetou‹ stilisieren möchte. So führt er in der Tat ein »*Avantgardegefecht für unser Ideal*«,⁶ für Winnetou, für den Mount Winnetou und die dort entstehende Stadt des verklärten roten Heilands. Das Ziel der ins Imaginäre abhebenden Reise erscheint als ein anderes himmlisches Jerusalem und eine neue Civitas Dei, in deren Mitte May wohnt.

Und die Reise gelangt, ähnlich wie die Shen-Utopie des ›Friede-
Romans, ans Ziel, anders als das Tal der Dschamikun und seine visionäre Überhöhung, anders auch als der offene Schluss des imaginären Aufstiegs nach Dschinnistan. Der Weg mit seinen gewohnten, wenn auch nunmehr ironisch erzählbaren Handlungsmustern führt dort *unsrem hohen, weiteren Ziele zu*,⁷ verläuft aber irgendwie ins Leere. Diese ›Leerstelle‹ der späten Erzählungen markiert Fluchtort und Ziel als Utopie, auf die alles ebenso zwanghaft zuläuft, wie zuvor die Handlung der ›topischen‹, also quasi-realistisch ortsgebundenen Reiseerzählungen sich zwanghaft wiederholte.⁸ In Mays Opus ultimum, das deswegen vielleicht auch ein Opus summum (oder ein ganz verfehltes Werk) ist, erreicht die Handlung auch ihr Ziel und ›erlöst‹ endgültig die beteiligten Personen aus ihren Konflikten. Solche Allversöhnung, zumal im Abschiedswerk eines Autors, erscheint meist theologisch wie ästhetisch als eine entschuldbare, aber bleibende Peinlichkeit mit ihrem letzten Willen, einmal trotz allem das universale Heil pars pro toto zu realisieren, einmal nur das gelungene und hermetisch in sich ›runde‹ Werk zu erzwingen, vor allem die Widersprüche und Brüche täuschend zu übermalen. Doch Mays letztes großes Werk ist kein gesamtwerklicher ›Parsifal‹, der sich von jedem ästhetischen Erdenrest zu lösen scheint; er bleibt sich treu und bietet nochmals ein in Zeitungsfolgen geschriebenes und gedrucktes Erzähl- und Leseprodukt, das seine Herkunft auch aus der Kolportagepraxis kaum verleugnen will. Der hektische Schreibprozess zugleich für die Beilage ›Lueginsland‹ der ›Augsburger Postzeitung‹ und die Hefte der Fehsenfeld-Ausgabe, deren Druckbögen ja erst nachträglich zum Buch ›verbunden‹ werden, dokumentiert einen May als Autor, der weiterhin episch und additiv vorgeht. Der Werkprozess von ›Babel und Bibel‹, der auf ein neues Publikum zielt und die traditionellen aristotelischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung beibehält, bleibt die unwiederholte Ausnahme und ein Experiment, das den ohnehin unsicheren Autor zusätzlich verunsichert. Zudem finden sich in ›Winnetou IV‹ Ansätze einer methodischen

und selbstreferentiellen Reflexion: Der Autor spricht nicht nur mehrfach von allzu vielen (und daher zu vermeidenden) *Druckbogen*,⁹ verweist nicht allein mit Band- und Seitenzahlen¹⁰ auf frühere, für Handlung und Personage hier vorausgesetzte Werke, sondern bezieht auch das Medium des Romans in seinem Vorabdruck, die Zeitung nämlich, ausdrücklich ein. Dieser selbstreflexive Bezug beschließt sogar den gesamten Text, wenn May seiner Leserschaft ein nunmehr echtes Zeitungszitat¹¹ präsentiert, das über ein projektiertes Indianermonument berichtet, und ihr mit einer letzten Frage zumutet, sich selbst einen Reim auf sein letztes Werk zu machen: *Ich frage: Ist das nicht interessant?*¹²

Damit sind die Medien, in denen sich das Werk realisiert und mit denen es spielt, ausdrücklich genannt. Es geht um Mays Bücher und Druck(bogen), um Winnetous nachgelassene Schriften, um deren individuelle und öffentliche Lektüre (Lesezirkel!), aber auch – und das ist das Besondere und Moderne gerade dieses Textes – um das Bild in dreidimensionaler Skulptur (Winnetou-Denkmal), Zeichnung (Kartons von Sascha Schneider), Reproduktion durch Fotografie und Projektion (durch das ›Herzle‹ alias Klara May) und personale Repräsentanz (Winnetous und Winnetahs im Clan Winnetou). Bilder sind – wie in früheren Texten Mays auch – nicht nur Zutaten zur Handlung oder bloße Motivation, sondern echte Argumente der Handlung.¹³ Die Frage nach dem wahren Bild Winnetous, nicht etwa nach einer ›realistischen Abbildung‹, strukturiert die Handlung vom ersten ›Avantgardegefecht‹ bis zur finalen Katastrophe und Akklamation. ›Winnetou IV‹ soll darum hier als ein in Handlung übersetzter Bilddiskurs untersucht werden, der mit visuellen Elementen künstlerischer, technischer und personaler Bildrepräsentanz virtuos spielt. Alle Personen des Romans versammeln sich und ihre Geschichten zum ›Campmeeting‹, zum Winnetou-logischen bzw. -ikonischen Konzil. Am Ende verschwindet das falsche Bild, die Bilderstürmer bekehren sich angesichts des wahren Bildes, die Menschen werden zu authentischen Bildträgern im Zeichen des zwölfstrahligen Sternes. Wie geht das zu?

1. Das Problem und seine Voraussetzungen

Die Wandlung der Winnetou-Figur vom ältlichen Krieger zum repräsentativen Helden, ja zum imaginären besten Freund des erzählenden Ich ist bekannt, ebenso die Inkonsistenz in Chronologie und

Charakterzeichnung, die Mays spätere Harmonisierung der disparaten Erzählungen in den Buchfassungen nicht gänzlich abstreifen kann.¹⁴ Diese *so prächtige Gestalt*¹⁵ tritt zwischen 1893 und 1902, also bis zu Mays eigener Wandlung zum ›symbolistischen‹ Erzähler, als *der rothe Gentleman* auf; nun aber darf seine *Idealgestalt* nicht mehr von der Terminologie *Onkel Sams* berührt werden. Und ich habe mit *Winnetou* noch Wichtiges vor, wobei mir der »rothe Gentleman« ein *häßliches Hinderniß* sein würde.¹⁶ Was immer dies sein wird ... Jedenfalls sollte Winnetous letzter Auftritt in »Weihnacht!« (1897) nicht das letzte Wort seines Autors bleiben, selbst wenn es zu einer narrativen Überhöhung auch hier wie zuvor im Orient einer Reise zu den Handlungsorten bedurfte; sie fand allerdings erst im Herbst 1908 statt und wirkte sich nach Abschluss des ›Mir von Dschinnistan‹ literarisch aus.

Bereits der erste, *vollständig neu*¹⁷ als eine Art Entwicklungsroman konzipierte Band der Trilogie entwirft 1893 ein zur Apotheose dienliches Porträt des Helden als junger Mann, in dessen Dienst gestorben (Klekih-petra) und gelebt (Old Shatterhand) wird. Der zweite Band bietet den politischen, aber nur schattenhaft für Benito Juárez agierenden Häuptling sowie den unglücklichen ältlichen Liebhaber Ribannas, der dritte Band dann den recht konventionell agierenden Skalpjäger, der als Christ in den Armen seines Freundes und Mentors stirbt. Da blieb noch vieles offen und noch mehr zu sagen, wie der überlebensgroß gezeichnete »Weihnacht!«-Winnetou wenige Jahre später belegt – ein Bruch in Mays narrativer Welterschließung, der nur nachträglich und auch dann nur mit der Selbstkritik des Autors zu heilen blieb, der zugibt, sein eigenes Geschöpf (und damit sich selbst) literarisch und menschlich weit unterschätzt und letztlich missverstanden zu haben. May musste nochmals und tiefer nach dem wahren Vermächtnis des roten Helden ›graben‹, um seine aktuelle Hermeneutik und Camouflage als Erzähler menscheitsmythischer Aufschwünge zum Edelmenschen auch auf die Erzählungen aus dem Westen anwenden zu können. Vorerst sollte die Trilogie *ein auch künstlerisch gut abgerundetes und von A. bis Z. hochspannendes Lebensbild des »berühmtesten Indianers« und zugleich eine Tragödie des Unterganges seiner Nation*¹⁸ werden. ›Vollständig neu‹ hieße aber, wie May schnell realisiert hat, doch entschieden mehr:

Am Liebsten schriebe ich alle 3 Bände neu. Es müßte ein ethnographisch-novellistisches Meisterstück werden, ... eine große, verkannte, hingemordete, untergehende Nation als Einzelperson Winnetou geschildert. Es würde

*ein Denkmal der rothen Rasse sein und sollte eigentlich in einem Kiosk der Ausstellung zu Chicago verkauft werden. Das, was bis jetzt über Winnetou erschienen ist, könnte später in irgend einem Gewande erscheinen.*¹⁹

Die strategische Idee einer zugkräftigen Trilogie wächst sich also in nicht einmal einer Woche zu einem indianischen Nationaldenkmal aus, präsentabel auf der für das Folgejahr geplanten Weltausstellung in den USA. Die Denkmalsidee, die hier erstmals auftaucht, erzwingt das neue Verständnis des Protagonisten Winnetou als Repräsentant seiner ›Nation‹. Darum streicht May zumindest die Züge, die diesem Konzept entgegenstehen, ohne jedoch den Charakter konsequent neu zu modellieren; dies versucht er im ersten Band und vor allem später im »Weihnacht!«-Roman.

Mit dem Denkmalsprojekt des Komitees im Schlussband der Tetralogie wird sich das hier noch umgangene, aber nicht gelöste ästhetische Problem erneut stellen, allerdings in der für den späten May typischen Form: Nicht dem Gewaltmenschen, sondern dem Edelmenschen soll das Monument gelten. Das neue Bild steht damit aber gegen die alten Bildverehrer, zu denen sein Autor bis 1893 noch selbst weitgehend zählte. Erste Spuren eines Bildkonfliktes ... Nicht nur das allzu amerikanische Attribut des *Roten Gentleman* wird also aus dem Titel gestrichen; auch im späteren symbolischen Nachwort zum dritten ›Winnetou‹-Band seit 1904 deutet sich bereits ein hermeneutisches Gesamtkonzept aller Werke Mays an, die im Osten »durch die Wüste« und »durch das wilde Kurdistan« hinauf zum Berg des Alabasterzeltes und zu dem Dschebel Marah Durimeh führen, im Westen nach der Zinne des Mount Winnetou.²⁰ Ein grobes Handlungsziel scheint er also schon fünf Jahre vor der Niederschrift des eigentlichen Schlussbandes anzuvisieren. Der Weg jedenfalls führt, wie so oft bei May, *hinauf* – zu einem Denkmal, dessen wahre Dimension sich auch dem Verfasser des Vorwortes zum ersten Band erst noch enthüllen muss. Denn *der beste, treueste und opferwilligste aller meiner Freunde* ist nicht nur *Typus* und *treues Einzelbild* seines Volkes, wie May es in klassischen bildtheoretischen Begriffen sagt, sondern, *wie immer, ein Retter seiner Freunde* – also bereits der rote Heiland, der in der narrativen Soteriologie seines Freundes fortleben und verewigt werden soll. Erst der scheinbar überzählige vierte Band, der Schluss der endgültigen Tetralogie, wird ihm *das wohlverdiente Denkmal* setzen können,²¹ dessen Basis schon zwischen 1893 und 1897 ausgebaut wird. Zumindest liegt es in der Logik des Werkes, in diesem letzten Band – nicht nur der ›Winnetou‹-Folge, sondern der Reiseerzählungen insge-

samt – auch den angestoßenen Bilddiskurs abzuschließen, das Bild des Edelmenschen fertigzustellen, zu dem *hinauf* alle Wege im Westen Nordamerikas führen. Das faktische Opus ultimum tendiert in der Sache zum Opus summum. Sollte es also wirklich nur, wie Arno Schmidt etwas lieblos meinte, zu einem »allzu zittrig geratenen Swan-Song eines in jeder Hinsicht Verbrauchten«²² reichen und nicht doch eher zu einer Apotheose des Ganzen? Mag auch dieses »schönste aller Bücher Karl Mays« (Heinz Stolte)²³ zwar nicht die Höhe der vorangehenden Spätwerke halten oder gar überschreiten, so verklärt es sie doch.

May selbst konzipiert sein letztes Buch jedenfalls als ein summing up aller Erzählstränge und Handlungskonflikte um die Person Winnetous, die weder im ›Silberlöwen‹ noch in ›Ardistan und Dschinnistan‹ zu Ende zu führen und aufzulösen sind. Jetzt geht es nicht nur um die Rettung des Autors (seines ›Ich‹) oder der Welt, sondern auch um die Rettung seines Werkes. Das erzählende Ich sitzt beim Ustad über sich selbst zu Gericht; es nimmt als Zeuge an der ›Dschemma der Lebenden und der Toten‹ in der alten Hauptstadt Ardistan teil; das prozessartige Campmeeting in ›Winnetou IV‹ (mit Antonius Paper alias Rudolf Lebius als Hauptgegner!) wird aber nicht mehr durch Instanzen, sondern überraschend durch das Erscheinen Winnetous in seinem Bild entschieden. Das Werk rechtfertigt sich und damit auch seinen Autor. Auf der Handlungsebene will May die Trilogien ›Old Surehand‹ sowie ›Satan und Ischariot‹ mit diesem einen Band erweitern und abschließen.²⁴ Der Edelmann, dessen Prototyp nunmehr Winnetou sein soll, bezeichnet für den Aufstieg der Menschheit den Höhepunkt, Old Shatterhand wird als erzähltes Ich vor allen Agierenden und Tatellah-Satah rehabilitiert, das erzählende Ich exkulpiert sich in seinem letzten und abschließenden Werk:

*Erst dann, wenn die Menschheit sich von innen heraus, also aus sich selbst heraus, zu dieser harmonischen, von Gott gewollten Persönlichkeit geboren hat, wird die Schöpfung des wirklichen »Menschen« vollendet sein und das Paradies sich uns, den bisher Sterblichen, von neuem öffnen.*²⁵

Diese sich selbst neu gebärende Menschheit²⁶ (und nicht nach christlichem Verständnis die Inkarnation des Gottessohnes!) vollendet die Schöpfung und gewinnt sich das verlorene Paradies zurück – ein Gedanke, der zwar mit traditionellem Vokabular inszeniert wird, sich aber in seinem Entwicklungsschema weit von dessen Gehalt entfernt.²⁷ Das ›Paradies‹ meint nicht den christlichen Himmel, sondern

den gelungenen Aufstieg einer sich zum Edelmenschentum entwickelnden Menschheit, die insgesamt auf die Frage nach dem Frieden positiv zu antworten vermag.²⁸

Diese Friedensfrage stellt sich dem Ich auf seiner Reise durch Ardistan zuerst im Tempel der Ussul, ebenso die Frage nach dem angemessenen Denkmal für den Mir von Ardistan, die von den Ussul mit einer köstlichen Parodie aufgegriffen und beantwortet wird. Deutlich knüpft May direkt nach dem Abschluss des großen Romans ›Der ›Mir von Dschinnistan‹ an dessen Leitmotive an. Was dort zwar ›hinauf‹, aber genaugenommen noch nicht zum Ziel führt,²⁹ setzt er in einer kühnen Volte mit dem letzten ›Winnetou‹-Band tatsächlich fort, auch wenn er von der vom dortigen symbolischen Schauplatz scheinbar vertrauten Rolle als Old Shatterhand und dessen einschlägigen Handlungsorten zurückkehrt. Das mag als ästhetischer Rückfall und auch als Bruch mit der endlich jenseits aller Camouflage gewonnenen Aufgabe als ›Hakawati‹ gewertet werden; May folgt aber nur der Logik der ›Winnetou‹-Tetralogie, deren ›realistische‹ Topographie noch einmal (auf eigenen Spuren, also selbstreferentiell und hochartistisch) bereist und zum Mount Winnetou hin transzendiert wird. Ob diese Leistung geringer wiegt als der ästhetische Aufschwung nach Dschinnistan, der nur noch eine Fortsetzung verheißen, aber diese Verheißung in dieser Dimension nicht einlösen kann? Das ›hohe, weitere Ziel‹ verfließt May hier nicht ins Utopische, sondern kann in seiner besonderen symbolischen Höhenlage nun eine konkrete Gestalt gewinnen. Das ist neu; neu auch das Medium dieser Gestalt.

Der bereits angedeutete Plot ist ebenso einfach wie raffiniert: Ein ›anthropologisches Fachblatt‹ wirft die Frage nach dem Ziel der roten Nation und damit der Menschheit auf, die aus den USA eintreffenden Einladungen (oder, angesichts der begleitenden Prozesse des Autors, die sich mitsamt den Kontrahenten im Buch spiegeln, eher Vorladungen) alter Feinde und Freunde gelten dem bevorstehenden ›Campmeeting‹ am Mount Winnetou und der dort zu verhandelnden Denkmalsfrage. Damit ist die Handlung motiviert und thematisch akzentuiert, die Relecture alter Reiseerzählungen durch die neue erzählte Reise begründet und überdies auch der biographische Bezug hergestellt. Der Roman erwächst aus dem Leben, das Leben erfüllt sich im Roman: Die kurze Amerikareise von 1908 entfaltet dabei einen ähnlich inspirierenden Schub wie seinerzeit die Orientreise für den ›Friede‹-Roman und die zweite, symbolische Hälfte des ›Silberlöwen‹. Wenn es den wahren Edelmenschen Winnetou gibt, wie soll dann der Typus, die Veranschaulichung dieses Prototyps aussehen?

Diese Frage nach dem wahren Bild als Denkmal soll ein Meeting entscheiden, genauer: die mit dem Denkmalsprojekt vorgegebene Idolisierung Winnetous als Gewaltmensch gutheißen. Das Meeting ist dominiert durch ein obskures, von den Apatschen und ihrem Spiritus Rector Tatellah-Satah nicht legitimates, aber formal legales Komitee.³⁰ Die streitenden Parteien setzen auf Old Shatterhand, der zwar als Autorität geladen, aber auch mit einer ›Nummermarke‹ ausgestattet, also als eine Nummer unter vielen relativiert werden soll. Seine Gegenspieler wollen das Projekt buchstäblich ›unterwandern‹ und durch das Tal der Höhle in die obere Lagerstadt eindringen, um die Freunde Winnetous und somit die Gegner des Denkmals zu vernichten. Nicht zufällig vielleicht drängt sich dabei eine Analogie zu den ökumenischen Konzilien von Nizäa I (325) bis Nizäa II (787) auf: Ging es dort um das angemessene Verständnis Jesu Christi als Gott-Mensch und um die Verehrung seines Bildes, so soll hier Winnetou, der ›Edelmensch‹ und Prototyp der Menschheit, durch ein idolisierendes Denkmal verewigt und so für immer entstellt werden. Das falsche letzte Bild provoziert den Endkampf ...

Wahrheit ist also das strittige Thema, nicht nur die ›Wahrheit über Karl May‹ in seinen Prozessen und in immer neuen hermeneutischen Zugängen zu seinem Werk, sondern die Wahrheit seiner im Alterswerk leitenden Idee des von Winnetou verkörperten Edelmenschen. Der Bilddiskurs gilt dem Selbstbild Mays ebenso wie seinem literarischen und ›philosophischen‹ Geschöpf: Wie kann das wahre Bild aussehen, welche Materialität und Medialität darf es beanspruchen, welchen Kriterien soll es folgen?

Mehr als andere Werke bewegt sich ›Winnetou IV‹ vor allem selbstreferentiell in der Erzählwelt Mays, die hier zusätzlich durch die wirkliche Amerikareise von 1908 an Profil gewinnt. ›Authentizität‹ nahezu im Sinne der eigentlich erledigten ›Old-Shatterhand-Legende‹ wird nebenher erzeugt und wohl nicht nur durch die Vorgabe des eigenen Werkes einfach in Kauf genommen. Aber nun ist es der alte Karl May mit seiner Frau, der nolens volens nochmals auf eigenen Erzählspuren zum Mount Winnetou reist, der so als Teil einer virtuellen Topographie aller bisherigen Wild-West-Romane erscheint – eine im Unterschied zur visionären Utopie Dschinnistan bereisbare und innerhalb der selbst erzeugten Gattung ›Reiseerzählung‹ zugängliche Welt. Entsprechend bedarf es keiner besonderen Himmelszeichen, wie sie die Vulkane Dschinnistans erzeugen. Die in Mays Spätwerk gehäuften ›allegorischen‹ Architekturen wie etwa das Schloss Tatellah-Satahs, der Mount Winnetou, der Berg der Königsgräber, die Höhle und der

bildkräftige Schleierfall, aber auch das proletarisch-revolutionäre Treiben der Unterstadt und ihre Naturverwüstungen erzeugen eine fast fotografische, aber dennoch expressiv verfremdete Präsenz. Nur ein sprachlich prägnantes Beispiel:

Die Brüche sahen wie unheilbare Wunden aus, die man dem Berg geschlagen hatte. Und die häßlichen Gerüste, Mauern, Drahtseile und Balken, mit denen man den jugendlichen Wasserfall eingefangen und gefesselt hatte, um seine Kraft in Elektrizität zu verwandeln, konnten nichts als nur das Gefühl des Bedauerns erwecken. Dort standen schmutzige Pferdeschuppen mit Reihen von schweren Lastwagen. Eine tannenmörderische Sägemühle kreischte. Zerfetzte Zelte krochen an der Erde hin. Niedrige Baracken lagen ordnungslos umhergestreut.³¹

Der beobachtende Überblick fixiert nicht nur Details, sondern lässt sie zu einem unheimlichen Leben erwachen, dessen Mitte die ›Kantine‹ bildet, bewirtschaftet von dem eigentlichen »Führer der hiesigen Arbeiterschaft«, einem als »Nigger« bezeichneten Halbindianer.³² Mit dem irritierten Blick des Bildungsbürgers nimmt May/Shatterhand wahr, wie das Komitee nicht nur den ästhetischen Abweg des Denkmalsprojektes entschieden vorantreibt, sondern wie sehr diese ›Deviation‹ von der richtigen Winnetou-Verehrung vor allem auch ein ökonomisches Unternehmen darstellt. Die Stadtgründung besteht nicht aus einer Ansammlung von Monumentalbauten, wie May/Shatterhand sie später dem schwierigen Freund Old Surehand (etwas edel und naiv) vorschlagen wird,³³ sondern sie fesselt und zerstört die Natur selbst dann schon, wenn nur die nötigen Infrastrukturen geschaffen werden.

Dennoch bedient sich May/Shatterhand der Technik, wenn sie guten Zwecken zu dienen scheint, etwa der Elektrizität für die Projektion des Winnetou-Bildes und der Beleuchtung für die Höhle, aus der die feindlichen Angreifer zu retten sind.³⁴ Und nur der Mensch, dem die Technik das Fliegen erlaubt, kann den Schlüssel zu einer Vergangenheit finden, deren Wege abgebrochen und vergessen sind. Selbst die vorgeschichtliche akustische Technik der Indianer, die sich in den beiden Teufelskanzeln manifestiert, dient der Enttarnung und (Zurecht-)Weisung der Gegner und reicht in metaphysische Dimensionen. Im ›Ohr Manitous‹ und im ›Ohr des Teufels‹ klingt die Apokatastasis-Idee nach, die der frühe May in seinem Fragment ›Ange et Diable‹ entwickelt hat.³⁵ Dazu später.

Dabei entwickelt May/Shatterhand keinen analytischen Blick für die Ambivalenz der eingesetzten Technik; er setzt sie vielmehr

unbefangen als ein Instrument ein, das ihm die ›Fügung‹ in die Hände spielt, dabei höheren Zwecken dient und sich so rechtfertigt. So ermöglicht die Fotografie, für die May/Shatterhand selbst kein eigenes Interesse bekundet, immerhin die Reproduktion und den Einsatz wichtiger Originale. Die Zeichnungen Sascha Schneiders können so in Kopien mitgeführt und bei Bedarf, also in Verhandlungen mit amerikanischen Verlagen, als Titelbilder vorgeschlagen werden.³⁶ Sie lassen sich aber auch mit der nötigen Aura in der Passiflorenkapelle Tatellah-Satahs ausstellen³⁷ oder vor allem auf einen merkwürdigen Bildträger, den Schleierfall, projizieren.³⁸ Sie dienen dazu, die Züge geliebter und verehrter Personen zu erinnern und ihnen eine besondere Präsenz zu geben. So fertigt das Herzle nicht nur eine Fotografie Tatellah-Satahs an.³⁹ Beide, sie und Old Shatterhand, finden in der Wohnung Winnetous schon die alten Porträtfotos vor, die dieser seinem Freund verehrt hatte: zwei Fotografien Old Shatterhands und *wohl gegen 20 Blätter mit Versuchen* [Winnetous], *diese Photographien nachzuzeichnen*,⁴⁰ sich die Produkte des technischen Mediums also mnemotechnisch anzueignen und ästhetisch in das Medium der Zeichnung zu übersetzen. Beide Wege gibt es: den Weg von der Zeichnung zur Fotografie und den Weg von ihr zurück zur Zeichnung. In diesem Fall dokumentieren die Bildmedien geradezu eine reziproke Selbstbestimmung Winnetous von Old Shatterhand und umgekehrt: Die Protagonisten sind eins in ihrer Freundschaft, aber auch eins darin, dass jeweils der eine den anderen repräsentieren kann. Die wechselseitigen Liebeserklärungen können als Identifikation und Repräsentation gelesen werden: des in seinem Roman als Ich mitspielenden Autors in seinem fiktiven Geschöpf, des Geschöpfes (doppelt fiktiv, weil innerhalb des Erzählszusammenhangs) in seinem Autor:

Mein lieber, lieber, mein einziger Winnetou! Und hier hatte er die bedeutendsten Kapitel seines »Testaments« geschrieben, dessen Veröffentlichung mir übertragen worden ist!

... Sogar eine Ledermappe zu machen, hatte er versucht. Als ich sie öffnete, lag ein einziges Blatt darin. Darauf stand in großen Buchstaben geschrieben: »Charly, mein Charly, wie liebe ich Dich!« Und als ich es umwendete, war auch die andere Seite beschrieben, doch klein und wie mit zitternder Hand: »Charly, ich sterbe für Dich. Ich weiß es, ich weiß es! Dein Winnetou.«⁴¹

»Ich war stets er, und er war stets ich. So sei es auch heut, und so bleibe es immerdar!«⁴² Mit diesen Worten, zeremoniell zu Winnetous

Kalumet vorgetragen und also durch eine Reliquie des roten Heilands authentifiziert, führt Old Shatterhand sich als Winnetou redivivus bei Tatellah-Satah ein, aber eben auch seine Frau, die ausdrücklich als Nscho-tshi auftritt. Beide sollen, nachdem sie Wohnungen ihrer Ur- oder Gegenbilder eingenommen haben,⁴³ endlich ihre Stelle im Winnetou-Projekt einnehmen – ein seltsamer Platztausch zwischen Autor und Geschöpf, Leben und Roman. Dieser Tausch bestimmt den roten Heiland als literarische Inkarnation seines Verfassers, der allerdings das wahre Testament Winnetous erst freilegt und damit zu dessen ›Herausgeber‹ wird; er verspricht, dessen Text zu publizieren, und lässt dessen Worte in einem Probelauf vor eingeweihtem ›Lesezirkel‹ erstmals lautwerden. Mit der dreitägigen Lesung wächst das innerliche wahre Bild Winnetous und enttarnt das äußerliche Denkmalsprojekt des Komitees als Idolatrie:

Es war, als ob ein Wettstreit zwischen uns und ihnen herrsche, welche Figur am ersten fertig sein werde, ihre steinerne oder unsere rein geistige, die sich in den Vorleseabenden in immer größerer Höhe und Schönheit entwickelte.⁴⁴

Die dreitägige Liturgie mit Bild und Wort stellt Old Shatterhand als Prediger und Liturgen seines Heilands vor (und darf vielleicht in Analogie zum liturgischen Triduum der christlichen Paschafeier gedeutet werden); er handelt gewissermaßen in persona Winnetou, so wie der christliche Liturge in persona Christi handelt.⁴⁵

Doch während Old Shatterhand/Karl May für das Wort zuständig ist, reserviert er das Bildmedium mit seiner Produktion, Reproduktion und Projektion dem weiblichen Alter Ego, das als Herzle/Klara May (und neue Nscho-tshi) auftritt:

Sie photographiert so gern. Sie ist da stets bereit, zum Alten Neues hinzuzulernen.⁴⁶ Ich aber habe viel weniger Interesse für die Abbildungen, als für die Gegenstände selbst. Darum nehme ich in ihrer photographischen Hochachtung keineswegs eine hervorragende Stelle ein. Sie weiß, sie ist mir über. Das genügt ihr. Und es ist ihr eine höchst angenehme Beruhigung, zu wissen, daß ich niemals die Absicht habe, mich in ihre lichtbildnerischen Geheimnisse einzudrängen. ... So ließ sie mich auch jetzt ganz einfach stehen und eilte in großen Schritten zu dem Ingenieur hin ...⁴⁷

Es scheint, als verweigere sich May hier einem (auf der Handlungsebene ehelichen) Bilddiskurs oder gar -konflikt. Die theoretisch zunächst etwas schlicht klingende Abwehr der Bilder als bloße ›Abbildungen‹ (Illustrationen!) zugunsten der wirklichen Gegenstände

klingschlichter, als sie offenbar gemeint ist, denn sie ironisiert deutlich die praktische und ästhetische Inkompetenz des Ich. Zudem verhüllt dessen vermeintliches Unwissen um die ästhetische Bildqualität der Fotografie bis auf Weiteres die großartige Klimax von Handlung und Argument des Romans. Denn gerade die projizierte Fotografie einer Zeichnung wird sich als das wahre Bild erweisen, vor dem das idolatrische Denkmalsprojekt versinkt und hinter dessen Bildträger, dem Schleierfall, auch die feindlichen Ikonoklasten erscheinen werden, um es zu verehren. Hier erweist sich die Handlung klüger als das schreibende und erzählende Ich, das sie inszeniert; der allwissende Erzähler ironisiert und überbietet sich schreibend selbst, auch im Blick auf die reflektierte Medialität von Darstellung und Dargestelltem. Wenn May als Autor irgendwo den Aufbruch in die literarische Moderne schafft,⁴⁸ dann vor allem in diesem scheinbar naturwüchsigen, aber durchaus hinterhältigen Parlando seines letzten Romans. Die Natur als technisch verwendete Projektionsfläche: *Eine Magik sondergleichen für das Auge und für das Herz, so lag der Schleierfall vor uns!*⁴⁹

Nach diesem unvermeidlichen, weil zum Vorverständnis nötigen, Vorgriff aber zurück zum Bild, zum Medium der Fotografie und seiner Bedeutung für May.⁵⁰ Er verwendet das noch junge zeitgenössische Medium immer wieder literarisch, um Handlungen zu motivieren, und privat, um sich öffentlich darzustellen. Fotografien dienen zur Identifizierung gesuchter, zur Erinnerung verllorener und zu erotischer Annäherung an geliebte Personen: in allen Münchmeyer-Romanen, in vielen Reiseerzählungen wie im zweiten Band von ›Winnetou‹, in ›Old Surehand II‹, ›Satan und Ischariot III‹, in der Jugenderzählung vom ›Geist der Llano estakata‹, in ›Und Friede auf Erden!‹ (als Porträtfoto im Visitenkartenformat), als klischiertes Foto in den ›Freuden und Leiden eines Vielgelesenen‹ sowie als Frontispize zu ›Von Bagdad nach Stambul‹ (Porträts von 1892 und 1903) und vor allem zu ›Old Surehand III‹. Letzteres zeigt »Old Shatterhand (Dr. Karl May)« – eine später durch ein unverdächtiges Porträt ersetzte doppelte Camouflage, da Dokortitel wie Kostümrolle hochgestapelt sind.

Die fotografische Kunst, der sich May tatsächlich als Vorlage für seine atmosphärischen Schilderungen von Orten, Bauten und Menschen bedient,⁵¹ wertet er ästhetisch durchaus auch negativ mit einem Argument, das sich sodann allerdings (bewusst?) gegen seine eigene Schreibpraxis vor der Orientreise richtet. Die vermeintliche Kenntnis weitgereister Menschen verfehle die ›Seele‹, denn sie beruhe auf

standardisierten, von außen an das Objekt herangetragenen und technisch reproduzierbaren Sehgewohnheiten:

Ihre Kenntnis ist – – – Photographie! Ihr ganzes, vielleicht außerordentlich reiches Wissen besteht aus leb- und seelenlosen Kamerabildern, welche in den aus Europa mitgebrachten Apparaten entstanden sind. Aus dem Vorurteile der kaukasischen Rasse werden die Films geschnitten, denen man die Unmöglichkeit zumutet, uns die chinesische Volksseele in allen, auch ihren tiefsten und geheimnisvollsten Regungen, treu, wahr und aufrichtig darzustellen.⁵²

Diese pauschale und im Blick auf das Objekt verfehlte Praxis der Bild(re)produktion schließt aber einen sinnvollen oder auch nur zweckmäßigen Gebrauch fotografischer Technik wiederum nicht aus. Dazu zählen vor allem Mays Visitenkarten und Briefbögen mit Porträts und Kostümfotos, die Fotopostkarten, die seine Frau während der Reisen als Aufmerksamkeiten für die Lesergemeinde oder als strategische Stimulation für Zeitungsredaktionen herstellt. May selbst inszeniert sich nicht nur im Kostüm als Old Shatterhand oder Kara Ben Nemsî, sondern auch als arrivierter Redakteur, als Autor in seiner häuslichen Bibliothek (vor den langen Reihen eigener Werke), als Villenbesitzer und Gastgeber vor Freunden oder Verehrern. Das Wort des Autors wirkt, aber sein Bild identifiziert ihn so, wie er (auch von sich selbst) gesehen sein will.⁵³ Die späten Porträts durch den Dresdner Hoffotografen Erwin Raupp erreichen eine hohe ästhetische Qualität, während viele Fotos von Klara May eher in sorgfältig gewählter Staffage oder als Schnappschuss May dokumentieren und authentifizieren wollen.

Die ›Gegenbilder‹ versammelt May in seinem einzigartigen ›Leseralbum‹. Er legt es als Haupt seiner lesenden und korrespondierenden Gemeinde an. Die vielen Autogramm- und Porträtgesuche beantwortet er mit der Bitte an die Fans, ihm als Gegengabe eigene Porträtfotos zu schicken. Auch hier finden sich nicht nur die zeittypischen Porträts, sondern Kostümfotos, die das Original in seiner ikonischen Camouflage nachstellen – eine zitierende Vervielfältigung, die aus den Leserinnen und Lesern Abbilder des Autors und seiner Selbstdarstellung macht.⁵⁴ Der fotografisch dokumentierte Karl-May-Clan füllt nun seinerseits ein Buch; die Leserinnen und Leser vervielfältigen nicht nur ihren May, sondern bilden in gewisser Weise auch dessen Werk mit ihrem Leben und ihrer Person ab. Diese eigenartige ikonische Repräsentation des Autors findet sich schon als Rollen- und Bildkopie in seinen Romanen vor (etwa Hobble-Frank und Tante Droll als Old

Shatterhand und Winnetou im ›Ölprinzen‹, Kolma Puschi als Winnetou in ›Old Surehand III‹); sie spiegelt sich endlich auch im Clan Winnetou und seinen Heilsträgern, den Winnetous und Winnetahs, die sich durch einen zwölfstrahligen Stern an ihrer Kleidung (eine Art Pilgerabzeichen) als ›Engel‹ ihrer Mitmenschen ausweisen. Wenn May mit seinem roten Heiland Winnetou eins und zeitweilig auch ausdrücklich selbst ›Christus‹ ist,⁵⁵ so setzt er hier konsequent seine eigene ›Kirche‹ ins Bild. Überall findet er sich wieder in Mayerinnen, Mayern und Mayensia; ringsum stabilisiert er seine Identität durch lesende Ich-Kopien und vervielfältigt sein Selbstbild durch Bildkopien.

Ein Bild ist es allerdings auch, das für May katastrophale Folgen hat, weil es den zeigen soll, der er gerne gewesen wäre und daher vorgibt zu sein, obwohl er es nicht ist: das Foto eines gewissen Albin Wadenbach, Plantagenbesitzer auf Martinique. So nennt sich May nach seiner Verhaftung im Januar 1870 in Tetschen, aber die Dresdener Polizeidirektion erkennt ihn durch sein Foto als den, der er eben leider doch ist.⁵⁶ Die Herausgeber verweisen im editorischen Bericht zum ›Leseralbum‹ auf dieses verhängnisvolle Bild, das erkläre, warum sich May erst spät des Mediums Fotografie und insbesondere des Porträts bediene: Zu leicht wäre die unliebsame öffentliche Identifikation mit dem, der er nicht mehr gewesen sein wolle.⁵⁷ Umso strahlender wirkt sein späteres Foto als Redakteur, das aber kaum öffentlich wurde, und später das klischierte und orientalisierte Foto im ›Deutschen Hausschatz‹, mit dem er nolens volens in die Rolle seines erschriebenen Ichs drängt und von der Leserschaft gedrängt wird. Konsequent setzt er dann, als er in der Villa Agnes und dann in der Villa »Shatterhand« zu repräsentieren beginnt, die Bibliotheks- und Schreibtischfotos des weltreisenden ›Doktors‹ ein und schließlich die ebenso erfolg- wie folgenreichen Kostümfotos, deren Platten er schließlich feierlich im Wasser versenkt.⁵⁸ Als Gastgeber in seinem Haus und Garten überlässt er solche geduldeten Kostümspiele am Ende anderen, nämlich – wie im Album – den Lesern:⁵⁹ Old Shatterhand außer Dienst zieht seinen indianischen Rock nur noch literarisch vor aller Augen an, um andere zu entlarven.⁶⁰ Das erste ›Kostümfoto‹ als Albin Wadenbach mag also das Medium in Mays Augen biographisch belastet und zugleich mit Faszination angereichert haben. Aber auch das Pseudonym ›Burton‹, unter dem der pensionierte Old Shatterhand seine letzte literarische Reise antritt, verweist auf frühere Identitätsfälschungen im Jahr 1869: auf einen angeblichen amerikanischen Generalkonsul dieses Namens, dessen Legitimation

May sich selbst ausstellt, und zwei Amerikaner, mit denen er vorgeblich nach Amerika hat ausreis(s)en wollen.⁶¹

So wundert es nicht angesichts solcher allgegenwärtigen Selbstbegegnung im Medium der Fotografie, dass diese artifizielle Bilderzeugung in Reproduktion und Projektion zum handlungstragenden Motiv, ja sogar zum Argument des letzten Romans wird. Das projizierte Foto des Schneider'schen Winnetou entscheidet die Frage nach dem wahren Bild, nicht das Komitee, nicht einmal die Überfigur des Tatellah-Satah und erst recht nicht Old Shatterhand. Er wird, wie alle anderen, zum staunenden Zeugen dieses Vorgangs, den seine fotografierende Frau anstößt. Beide folgen nur ihrer Intuition, die ja eigentlich schon ein vages ›Sehen‹ ist; aber der in seinem Testament und seinem Bild präsente Winnetou setzt sich selbst vor den staunenden Blicken der Konfliktparteien durch. Die Projektion hat vor dem und gegen den Willen seines Autors einen geradezu theophanen Charakter: *Eine Magik sondergleichen für das Auge und für das Herz.*⁶² Wie funktioniert sie?

2. Der Bilddiskurs und das wahre Bild

Die Geschäftsidee scheint im Vordergrund zu stehen, wenn das Herzle die Schneider'schen Deckelbilder den amerikanischen Verlagsbuchhändlern anbieten will:

*Um die Deckelbilder vorzeigen zu können, machte sie sich von den Originalen derselben photographische Kopien im Großformat ... Am besten gelang ihr der Sascha Schneidersche zum Himmel aufstrebende Winnetou. Von demselben Künstler besitze ich auch zwei prächtige, ergreifende Porträts von Abu Kital, dem Gewaltmenschen, und Marah Durimeh, der Menschheitsseele. Auch diese beiden, die für die nächsten Bände bestimmt sind, wurden photographiert, um mitgenommen zu werden, und zwar nicht auf Karton, sondern unaufgezogen ...*⁶³

Die Fotografien bewahren also ihren technischen Charakter als Kopie und Abzug, sind sie doch vordergründig, soweit es in der Absicht der handelnden Personen liegt, für geschäftliche Zwecke bestimmt. Durch Mays immer wieder bemühte ›Fügung‹ erhalten sie aber *eine nicht gewöhnliche Wichtigkeit in der Kette der Ereignisse.*⁶⁴ ›Fügung‹ als Vorsehung dient hier nicht nur im Sinne May'scher Philosophie als göttliches Ordnungsprinzip der Geschichte, sondern immer auch als pragmatische Rechtfertigung des Autors, der seine

Handlungsführung mit Verweis auf ›Fügung‹ rechtfertigen kann und so nicht in jedem Fall weiter motivieren muss. Der Autor May, als kleiner Gott seiner erschriebenen Welt, ist also (durchaus ›vorhersehbar‹) stets für eigentlich unableitbare Überraschungen gut, deren weltanschaulicher und narrativer Sinn zumindest für ihn aber außer Frage steht. In seinem letzten Roman strickt er seinen Plot aber konsequent aus einem einzigen Garn, was das ›Fügings‹-Konzept noch plausibler erscheinen lässt. Alles läuft buchstäblich auf das strittige Winnetou-Bild und die an diesem Streit beteiligten Konfliktparteien zu; fiktive und wirkliche Geschichte, Gegenwart und Zukunft entscheiden sich zugleich mit diesem finalen Bildproblem.

Damit stellt sich sofort die Frage nach dem Bildträger. Soll es Stein sein, mit dem sich ein kompaktes, materiell dichtes und dreidimensionales Monument erstellen lässt und der einen ausgesuchten Aufstellungsort fordert (Postament, Position usw.)? May zielt auf einen völlig anderen Bildträger, zumal er ein solches zeittypisches Denkmalsprojekt schon im ›Mir von Dschinnistan‹ ironisiert. Die Foto-Kopien des Schneider'schen Winnetou werden ja nicht einmal ›montiert‹, also aufgezogen oder gerahmt; ihre spätere Verwendung für den Bilddiskurs der Erzählung bleibt offen und damit auch die Frage nach dem Bildträger, den erst der Schleierfall abgeben wird. Dieses Naturwunder, das aber vom Komitee und seinem Denkmalsprojekt bereits durch Elektrizität entweiht und als bloßer Hintergrund missbraucht wird, soll bleiben, was es natürlicherweise ist, und dennoch als Bildträger dienen. Steht die Sonne hoch, so erscheint »*der Fall wie von Gold und Edelsteinen gewebt*«, hat also eine prachtvolle eigene Textur. Aber abends oder nachts, sagt Tatellah-Satah,

»im Mondschein, im Sternenschein, im vereinigten Mond- und Sternenschein! Da ist es, als ob man sich auf einem anderen Sterne, in einer anderen Welt befinde, nicht aber auf dieser Erde, der nichts mehr heilig gilt!«⁶⁵

Die ›magischen‹ Qualitäten des Falls disponieren ihn schon hier für Visionäres und sogar Theophanes, sein Name ›Schleierfall‹ deutet fast apokalyptisch an, dass der Schleier selbst fallen könne, der den eigentlichen Winnetou und seine geschichtlich-kosmische Bedeutung verhüllt. Old Surehand und Apanatschka als ökonomische Leiter des Projekts, ihre Söhne Young Surehand und Young Apanatschka, die es künstlerisch verantworten, kapitulieren vor dem Schneider'schen Winnetou-Bild mit einem Wortspiel, das nur dem Autor (und seiner Lesergemeinde) verständlich bleibt: »*Ein Schleier ist gefallen. Ob der*

andere auch fällt, das wissen wir nicht.«⁶⁶ Gemeint ist der Schleier vor den Augen der Betrachter, aber auch das unfertige Denkmal, das den wirklichen Winnetou nicht zeigt, sondern verbirgt, und dessen Schiefstand auf hohlem Grund schon auf den bevorstehenden Sturz hindeutet, zuletzt aber der Schleierfall selbst, auf dem das wahre Bild erscheinen wird. Das Idol hingegen erweist sich bei der ersten Ortsbesichtigung der Mays geradezu als eine ›Sünde‹, weil bereits sein gigantisches Modell das Naturwunder zur Kulisse macht und die endgültige Ausführung den Mount Winnetou insgesamt entstellen würde. Die Höhe, zu der Mays erzählerischer Aufschwung geführt hat, soll mit einem Idol besetzt werden. Darum muss es stürzen.

In diesem Zusammenhang erschließt sich eine weitere Metapher, die auf eine vorhergehende Allegorie verweist. Der Sturz ist ein in vielen Varianten durchgespieltes May-Motiv, ob nun das Hohe Haus der Dschamikun einstürzt und das wahre Bild des versteinerten Gebetes freigibt, ob der Panther auf dem Weg nach der Höhe Dschinnistans ins reißende Wasser abstürzt und untergeht, von anderen Stürzen ganz zu schweigen. Der Sturz der Winnetou-Figur ist als finale, aber befreiende Katastrophe auch mit der Handlungsklimax verbunden: Eben dieser Sturz des Idols vor dem kompakten Schleierfall, der senkrecht fällt und völlig im Boden verschwindet, wird präfiguriert von den Niagarafällen. Shatterhand/May deutet ihn als Allegorie (oder Natursymbol) für den Sturz der indianischen Nation und letztlich der gesamten Menschheit. Auch diesem stürzenden Wasser⁶⁷ stellt May das Denkmal des wahren Indianers oder Menschen Sa-goye-wat-ha entgegen, das er auf dem Forest Lawn Cemetery in Buffalo nicht nur besucht. Er gedenkt seiner dort auch mit Blumen.⁶⁸ Das Wasser der Niagarafälle erscheint von ihm her als Gleichnis seiner stürzenden Nation, deren Herkunft aus dem oberen See (des Gewaltmenschentums) ebenso wenig wie dessen Zukunft im unteren See (des Edelmenschentums) sichtbar wird. May/Shatterhand formuliert vor den Fragen seiner indianischen Freunde Athabaska und Algongka das Gleichnis und auch seine Deutung.⁶⁹ Die spätere Konstellation am Mount Winnetou deutet sich schon hier an, wenn das Denkmal des großen Häuptlings erzählerisch mit dem Gleichnis der Fälle verbunden wird, und sie wird ins Visionäre einer Reise zum Mount Winnetou übersetzt, die fließend übergeht von wirklichen zu imaginären Orten. Auch eine gewisse Analogie zu den beiden Brunnenengeln im ›Mir von Dschinnistan‹ mag sich hier andeuten, die als dreidimensionale Bildwerke zugleich mit dem Wasser verbunden sind, das diesmal aber nicht von oben herabstürzt, sondern von unten

her gefördert wird. Den wirklichen Niagarafällen und dem wirklichen Denkmal Sa-go-ye-wat-has entsprechen auf der Erzählebene der Schleierfall und das auf ihn projizierte Winnetou-Bild; ästhetisch stellen sie die fiktiven Prototypen der wirklichen Typen dar; die Fiktion verleiht der Wirklichkeit erst Gestalt und Bedeutung. Aber umgekehrt sind Fall und Bild in der Wirklichkeit die Prototypen der literarischen Fiktionen, denn genau sie sind von Klara May fotografisch festgehalten und aus der Wirklichkeit ins Bild transponiert worden: Die beiden entscheidenden Bilder zeigen May vor dem Denkmal des Häuptlings in Buffalo und May *auf meinem Balkon*, wie er auf der Rückseite des Abzugs notiert, im Clifton-House vor den im Hintergrund kaum erkennbaren Niagarafällen sitzend.⁷⁰

Während der Niagara den Sturz der indianischen Nation und indirekt den Fall der Menschheit symbolisiert, dient der Schleierfall dem Heiland und Edelmenschen als Bildfläche seines Aufstiegs. Naturhaft-Elementares spielt hier zusammen. Licht projiziert die Fotografie des authentischen Winnetou-Bildes auf das Wasser des Falls; der tägliche Glanz weicht dem nächtlichen Schleier, der den wahren Winnetou zeigt:

*Niemand dachte in diesem Augenblicke an die gestern versunkene Figur. Niemand achtete des gähnenden Abgrundes, in dem die Pläne und die Hoffnungen unserer Gegner vollständig verschwunden waren. Aller Augen und aller Sinne und Gedanken waren nur von dem wie lebend erscheinenden Bilde gefesselt, von dem kein Blick sich wenden zu können schien. Und da kamen die ersten Geretteten aus der Mündung des unterirdischen Ganges. Sie blieben stehen, von dem strahlenden Anblick, der nach so langer und tiefer Dunkelheit sich ihnen jetzt bot, wie fasziniert. Aber vorwärts, vorwärts! Sie mußten weiter, immer weiter! Denn es kamen hinter ihnen andere, die ebenso entzückt stehen blieben und doch ebenso auch weiter mußten! Unsere Winnetous bildeten ein Spalier, durch welche die dem Tode Entgangenen nach den für sie reservierten Teilen des Tales geleitet wurden, wo sie einstweilige Unterkunft und Verpflegung fanden. Das ging so stundenlang. Es hatte ungefähr um Mitternacht begonnen, und es endete erst gegen Morgen, als der Tag zu grauen begann.*⁷¹

May entfaltet in schlichter, aber prägnanter und nahezu atemloser Sprache diesen visionären Ausbruch und Aufbruch im Licht des erscheinenden Winnetou. Die nächtliche Quasi-Liturgie dieser Vorführung, vorbereitet in der dreitägigen Lesung aus Winnetous Testament und jetzt von den Teufelskanzeln aus beobachtet, auf denen sich May und die feindlichen Häuptlinge befinden, setzt Mays Vorstellung von

Apokatastasis (Allversöhnung) ins Bild. Aber dieses Bild ruft (ob es May bekannt war?) auch das ostkirchliche Bild der Anastasis (Auferstehung) auf, des auferstandenen Christus, der die Toten an den Händen heraus aus dem Hades und hinein in sein Licht zieht. Der ›descensus‹ des stürzenden Idols, der Aufstieg des wahren Bildes und die Versöhnung mit den alten Feinden versammeln sich jedenfalls zu einer einzigen grandiosen Handlungsgestalt.

Mit dem Sturz des unfertigen steinernen Idols hat sich das ikonoklastische Problem der Feinde erledigt, die aus der Höhle hinter dem Schleierfall in das obere Lager eindringen und es vernichten wollten:

Man zeigte auf die herrliche Gestalt unseres Winnetou. Man sagte ihnen, daß es sich nicht mehr um die Aufstellung eines toten, steinernen Bildes handle, sondern um die Schöpfung eines großen, edlen, lebendigen Winnetoukörpers, eines sich über ganz Amerika und auch darüber hinaus verbreitenden »Clan Winnetou«, der von seinen Gliedern weiter nichts verlangt, als edle Menschen zu sein, die nur Liebe geben, weil nur diese allein den Menschen edel macht. Bald hörte man die belehrende Stimme des »jungen Adlers« erschallen. Er war »der erste Winnetou« und gesellte sich jetzt zu ihnen, um ihnen zu erzählen und zu predigen, was ihnen, zumal in ihrer jetzigen Lage, förderlich und heilsam war. An anderen Stellen hörte man die Stimmen anderer »Winnetous«. Sie gingen, um mich eines biblischen Ausdrucks zu bedienen, »Menschen fangen«.⁷²

Die Bildprojektion ist eine einmalige nächtliche Vorführung, aber kein beliebig wiederholbares Event. Sie macht aus den vorgefundenen, durchaus ambivalenten Mitteln (der Elektrizität, den Apparaten usw.) das situativ Beste. Das entstehende Bild und seine Aura sind vergänglich, sie fügen sich nicht zu einem bleibenden Werk, sondern sind Projektion und Projekt eines Zukünftigen – Vorstudien und Übungen, wie May alles von ihm Geschriebene verstanden wissen wollte, Verweise auf das eine, nie geschriebene und wohl unausführbare ›eigentliche Werk‹, das hier nur einmal und nur vorübergehend ›aufscheint‹. Danach wird es wie zuvor nur den Apparat und die Fotografie einer Zeichnung geben, nicht aber das geradezu lebendige Bild, das im Moment der Projektion entsteht. Der Schleierfall verleiht dabei der Projektion Richtung und Leben. Eben weil der Bildträger kontinuierlich fällt, scheint das auf ihm erscheinende Bild ebenso kontinuierlich nach oben zu steigen und das Bild der Himmelfahrt des roten Heilands zu evozieren. Das statische, diese Bewegungsrichtung mit seinen Mitteln bereits andeutende Bild erscheint in der Projektion lebendig und beweglich. Wahr ist aber nur der Fall

des Bildträgers, der Aufstieg des Bildes hingegen eine optische Täuschung. Aber hier und jetzt, in diesem geradezu wilden Zusammenschießen disparater und für sich genommen gegenläufiger Motive und Handlungen, entsteht unter Mays schreibender Hand und in seinem imaginierenden Blick etwas Neues und Einzigartiges: *Eine Magik sondergleichen für das Auge und für das Herz!*⁷³ Die Unwiederholbarkeit und Temporalität der Erscheinung nimmt ihr alles Gemachte und Idolatrische, das wahre Bild des echten Winnetou geht für Auge und Herz auf und bleibt nur so lange sichtbar, bis der aufsteigende Tag ihm das projizierende Licht nimmt, die technische Vorführung beendet und die Bühne freigibt für das eigentliche Ereignis:

*Es dämmerte jetzt so, daß der Ingenieur den Apparat schloß. Winnetou verschwand vom Schleierfall. Dafür aber erschien hoch oben der »junge Adler«, ließ sich tiefer und tiefer herab, flog dreimal um den Platz und landete so, daß er genau vor der Kanzel, auf der ich mich jetzt befand, den Boden berührte.*⁷⁴

In klassischer theologischer Terminologie ließe sich das so formulieren: Der in nächtlicher Projektion erscheinenden ›figura‹ des Edelmenschen folgt nun deren ›veritas‹, der Mensch als ›typisches‹ und lebendiges Bild des Prototyps Winnetou. Der »erste Winnetou«, also sein zeitlich und hierarchisch erster Repräsentant, hat nicht nur den ›Schlüssel‹ zu Geschichte und Zukunft seines Volkes auf dem hoch oben gelegenen Berg der Königsgräber gefunden, sondern bringt auch die Medizinen der gefangenen feindlichen Häuptlinge zurück, die Integrität und den Sinn ihres personalen Lebens also. Die Nacht weicht dem Tag. Die in der Höhle gefangenen viertausend Feinde treten aus ihrer ikonoklastischen Dunkelheit nun staunend vor das Bild Winnetous und kehren in die Freiheit zurück. Vor dem Schleierfall ereignet sich nun der apokalyptische Fall des Schleiers, der die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verhüllt hat, wenn der wiederkehrende rote Heiland die Medizinen der Häuptlinge zurückbringt und den Schlüssel zum Berg der Königsgräber findet. Im dämmernenden neuen Morgen verlischt das projizierte Bild Winnetous, damit sein wahrer ›Winnetoukörper‹ Gestalt annehmen kann. Nach dem Sturz des Idols und nach dem Aufscheinen des wahren Bildes beginnt nun die Zeit der Menschen als wirkliche Bildträger, die sich im Clan Winnetou vereinen.

Eine atemberaubende Klimax gelingt also in Mays Opus ultimum und ein wirklicher Ab-Schluss, der die noch offenen und eher vagen

Bilder von Zusammenbruch und Aufstieg in einem komplexen Gesamtbild überbietet und zugleich konkretisiert. Am Ende des ›Silberlöwen‹ tritt zwar das eingeschlossene und versteinerte ›Gebet‹ ans Licht, mit dem merkwürdig abrupten Schluss des ›'Mir von Dschinnistan‹ geht es irgendwie weiter und höher. Hier aber löst sich das Reiseziel von der Topographie der imaginären Landschaften und zeigt sich als Menschheitsziel in seiner personalen Gestalt. Ist es verfehlt, im Nachsatz Mays zu seinem den widrigsten Umständen abgerungenen Werk auch schlichten Stolz auf das zuletzt und letztgültig Erreichte zu hören? Zugleich kehrt er aus der erzählten Zeit, die ihn zur Vision seiner persönlichen Utopie führt, in die Erzählzeit zurück:

*Das ist der Schluß dieses vierten Bandes. Indem ich ihn jetzt, Ostern 1910, beende, kommt das Herzle und legt mir eine deutsche Zeitung vom 23. März dieses Jahres vor ...*⁷⁵

Der Kreis des Zeitreisenerzählers schließt sich wieder an dem Ort, wo diese letzte Reise begonnen hat; sie kehrt zurück zum Medium Zeitung, in dem nicht nur die Erzählung selbst erstmals publiziert worden ist,⁷⁶ sondern das zudem motivisch den Diskurs des Romans eröffnet und bestimmt hat. Die Ausgangsfrage, die ein ›anthropologisches Fachblatt‹ über ›Das Aussterben der indianischen Rasse in Amerika‹ aufwirft, ist nun durch die Wirklichkeit, wiederum in Gestalt einer Zeitungsnotiz des ›Dresdner Anzeigers‹, überraschend eingeholt und verheißungsvoll beantwortet worden: Die Freiheitsstatue im New Yorker Hafen soll nun in einem neuen Denkmal die Ureinwohner des Kontinents würdigen, so wie Mays zur Tetralogie ausgewachsener ›Winnetou‹ ein Denkmal des indianischen Volkes und letztlich der zum Edelmenschen aufsteigenden Menschheit sein soll. May kann daher den Diskurs an seine Leser weitergeben, wenn er schlicht, aber mit selbstbewusstem Understatement auch im Blick auf sein nunmehr abgeschlossenes Werk endet: *Ich frage: Ist das nicht interessant?*⁷⁷

3. Das erzählte Bild und sein Rahmen

May ist mit seinem Opus ultimum bei sich selbst angekommen. Das schwerelose Parlando des vorletzten Werks ›Der 'Mir von Dschinnistan‹ trägt weiter, aber dessen Abbrüche führen hier zu neuen Aufschwüngen. Die imaginären Landschaften wachsen mühelos aus dem

alten Nährboden der Reiseerzählungen hervor. Selbst die ›Old-Shatterhand-Legende‹ verliert ihre peinliche Camouflage und wird, was sie sein und bleiben darf: die sanfte, nicht völlig verabschiedete, weil als Roman mit Mays Leben doch verwachsene Legende eines unbehausten Ich, das auszog, um ruhelos die immer neu variierten und doch ziellosen »Fluchtlandschaften« (Wolf-Dieter Bach) zu erwandern.⁷⁸ Aber als Legende unter dem Vorzeichen des märchenhaften ›Es war einmal‹ darf sie doch erzählt werden, so wie sie zum letzten Mal in ›Winnetou IV‹ erzählt wird. Nun weiß May, was er da macht, weiß auch, es *klang wie ein Märchen oder gar wie eine Münchhauseniade, und doch war es wahr; das verstand sich ganz von selbst*.⁷⁹ Die ungedruckten ›Aphorismen über Karl May‹ von 1909 wählen nochmals die Strategie, als sein eigener, dankbarster und bestunterrichteter Leser für sich zu werben. Dabei kompiliert er in diesem kleinen Werk thesenhaft altbekannte Muster, nun aber ergänzt um das neue Paradigma ›Menschheitsfrage‹. Die May-Frage ist die Menschheitsfrage,

*wie sie im Paradiese entstand, als Gott rief: »Adam, wo bist Du?« Adam = Mensch; also: »Mensch, wo bist Du?« [«] Er denkt sich, daß diese Menschheitsfrage mit den Menschen das Paradies verlassen mußte und mit ihnen durch die Jahrtausende und Jahrhunderte sich fortentwickelte bis auf den heutigen Tag. Diesen ganzen, langen Weg geht May nun auch.*⁸⁰

Mehr noch: Er will nicht von ihr handeln, sondern sie selbst handeln und Handlung werden lassen, und *überläßt ihr zu diesem Zwecke sein ganzes, volles, eigenes Selbst und Ich*.⁸¹ Dieser Frage will May unter drei Aspekten nachgehen: *Wer sind wir; woher kommen wir, und wohin gehen wir?* und greift dabei einen während der Amerikareise 1908 gehaltenen Vortrag über dieses Thema auf.⁸² Überhaupt dienen drei große Vorträge in seinen letzten Lebensjahren dazu, den neuen Standpunkt des *Hakawati*, der sich selbst zum Gleichnis der Menschheit wird und es in seinen Meta-Märchen erzählt, auch öffentlich einzunehmen. Dies tut er erstmals in Lawrence 1908, in Augsburg 1909 und zuletzt in Wien 1912. Der Wechsel zur oralen Form entspricht der neuen Rolle; das im Sitara-Märchen entwickelte May-Universum bietet Platz für Roman und Leben, wie schon die poetisch anspruchsvolle Einkleidung der Autobiographie zeigt. Selbst vor Gericht – denn dieses allerletzte Werk ist ebenso Gericht über sich selbst wie auch eine nüchtern-strategische Prozessschrift – tritt May nun als ›Hakawati‹ auf, in einem Kostüm, das keines mehr ist, sondern (zumindest) seine Wahrheit. Mays letzter

ausführlicher Brief an Prinzessin Wiltrud betont nochmals *das wahre, ächt humane Christenthum*, denn: *Darum habe ich mir in allen meinen Büchern als erste und höchste Aufgabe die Entwicklung des Gewaltmenschen zum Edelmenschen gestellt.*⁸³ Das mag für das poetische Thema ebenso gelten wie für das öffentliche, erzieherische Propagieren dieser leitenden Humanitätsidee.

Zum ersten Mal, und zwar im Kontext der späten Amerikareise, sagt er, was er meint, und bietet einen Deutungsansatz, der nicht tarnt und zudem peinliche Ansprüche erhebt. So unterscheiden sich die Vorträge vor einem meist breit gefächerten Publikum wohltuend von der Performance, die May als Old Shatterhand vor meist halbwüchsigen Fans veranstaltete. Da ist kein Jagdkostüm, kein Prophetenhabitus, sondern er trägt nun mit Würde den schwer erworbenen bürgerlichen Rock seines Alltagslebens.

Die in ›Winnetou IV‹ angetretene Reise verläuft äußerlich erheblich schlichter als die imaginäre Reise im Roman. Im Herbst 1908 reist das Ehepaar May über New York und Buffalo, von Niagara Falls über Boston nach Lawrence, wo beide zu Gast sind bei Mays Ernstthaler Jugendfreund Ferdinand Pfefferkorn und seiner Frau Therese. Während dieses Aufenthalts hält May am 18. Oktober den zweiteiligen Vortrag mit dem Thema ›Drei Menschheitsfragen: Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir?‹ In diesem Text und seiner fragmentarischen Überlieferung findet sich das reale Gegenstück zum romanhaften Bilddiskurs. Freund Pfefferkorn, der Initiator des Vortrags, lässt May »im ersten Theile seiner Rede als Mensch(en) und im zweiten Theile als Deutsche(n)« vor dem örtlichen Turnverein und dem Deutsch-Amerikanischen Nationalbund sprechen.⁸⁴ May erwartet »ein Jahrhundert der Richtigstellungen« und mithin eine neue Zeit oder auch Moderne, an der er ausdrücklich teilhaben will.⁸⁵ Der Mensch aus Körper, Anima, Seele und Geist nehme am kosmischen Kreislauf von Sonne und Jahr teil: nach May ein reales Symbol für das Kreisen um den Mittelpunkt Gott, der seine »Seele«, die Liebe, »in die Schönheit irdischer Formen und Farben« kleide: »So entstand die Erde. Ihre Entstehung ist eine Materialisation der göttlichen Allmacht und Liebe. Aber Alles, was von Gott ausgeht, hat zu ihm zurückzukehren. (...) Diese Rückkehr zu Gott ist das Leben.«⁸⁶ Deutlich knüpft der offenbar extemporierte Vortrag an die Theoreme des ›Buchs der Liebe‹ an, wenn May diese »Rückkehr« – das alte, meist gnostizistisch konnotierte Motiv der ›reditio‹ der Schöpfung – panpsychistisch als Entwicklung von der unbewussten Materie (»Stein«) über die bewusste

(»Pflanze«) und selbstbewusste (»Thier«) zum »gottesbewußten« Menschen hin als schrittweise »Heimkehr zum Vater« deutet.⁸⁷ Auch die inhaltliche Nähe zu seinem dramatischen Fragment ›Kyros‹⁸⁸ mag den Gedanken in genau dieser Form für May wach gehalten haben. Hier knüpft der zweite Teil des Vortrags an mit seiner These: »Das Germanenthum allein gelangte über die Anima zur Volksseele hinaus«; nur der Germane könne »ein Apostel der Humanität« sein, zumal »sich alle irdische Civilisation von Ost nach West entwickelt«, wie May in Anknüpfung an seine ›Geographischen Predigten‹ behauptet. Im Gesamtergebnis formuliert er hier die These, die auch der letzte Amerikaroman, ›Winnetou IV‹, instrumentiert hat:

Die Deutschamerikaner [wahrscheinlich gemeint: aus Germanen und Indianern, also aus Nachfahren Old Shatterhands und Winnetous] sind berechtigt, sich als Vortruppen des zukünftigen Humanitätsstaates zu fühlen, und damit sind in der letzten Menschheitsfrage nun auch die beiden vorhergehenden gelöst: Wir sind Pionire des Ostens, um uns die Menschheitsräthsel, die uns der Osten nicht gelöst hat, hier im Westen lösen zu lassen.⁸⁹

Diese germanisch eingefärbte und popularphilosophisch begründete Version von ›God's own country‹ findet großen Beifall.⁹⁰ Sie klingt fast wie eine Übersetzung des Freundschaftspaares Old Shatterhand und Winnetou ins Lehrhafte.

Das Ehepaar May kehrt eine Woche später von New York aus heimlich nach Radebeul zurück und reist wenige Wochen später nach London; von dort erfolgt die offizielle Rückkehr, um das späte Projekt Amerikareise, das ja nur ein touristischer Kurzurlaub gewesen ist, etwas imponierender aussehen zu lassen. Ein Rest an gewohnt-geübter Tarnung bleibt immerhin, ein sanfter Nachglanz seiner Legende. Wer wollte ihm das verübeln? Dass er sie nochmals neu und abrundend, artifiziell und reflektiert zu erzählen vermag, spricht dafür, dieses letzte Werk neben den anderen Spätwerken auch als ein Opus summum zu würdigen. Die letzte Legende, die er stringent als Diskurs um das wahre Bild des Menschen erzählt, wirft ein mildes, verklärendes Licht auf das gesamte Werk und auch das Leben, dem es abgerungen worden ist. Also doch und in mehrfacher Hinsicht »das schönste aller Bücher Karl Mays«?

- 1 Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXXIII: Winnetou. 4. Band. Freiburg o. J. [1910], S. 415; Reprint Bamberg 1984; grundlegende Literatur bei Günter Scholdt: Werkartikel ›Winnetou IV‹. In: Karl-May-Handbuch. Hrsg. von Gert Ueding in Zusammenarbeit mit Klaus Rettner. 2. erweiterte und bearbeitete Auflage. Würzburg 2001, S. 265–270; neben vielen wichtigen Einzelstudien als bisher einzige Monographie Dieter Sudhoff: Karl Mays »Winnetou IV«. Studien zur Thematik und Struktur. Materialien zur Karl-May-Forschung Bd. 6. Ubstadt 1981.
- 2 Vgl. Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. V Bd. 6: Ardistan und Dschinnistan. Zweiter Band. Hrsg. von Hermann Wiedenroth. Bargfeld 2007.
- 3 Vgl. Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Band XXX: Und Friede auf Erden! Freiburg o. J. [1904]. Reprint Bamberg 1984.
- 4 Vgl. Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Band XXVIII/XXIX: Im Reiche des silbernen Löwen. 3. Band/4. Band. Freiburg o. J. [1902/1903]; Reprint Bamberg 1984.
- 5 Vgl. May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 358; des Weiteren auch S. 182, 543, 557.
- 6 Ebd., S. 312 bzw. ähnlich S. 320.
- 7 May: Ardistan und Dschinnistan, wie Anm. 2, S. 523. – Das Manuskript endet mit dem lakonischen Verweis auf eine formal, aber nicht inhaltlich mögliche Fortsetzung, ganz dem Periodikum der Publikation und seinen Konventionen geschuldet: *Das Weitere liest man später.* – – – (Karl May: Das Alterswerk. Kritische Ausgabe nach den Manuskripten: Ardistan und Dschinnistan. Zweiter Band. Manuskriptfassung: Der Mir von Dschinnistan. Reiseerzählung von Karl May. Hrsg. von Hans Wollschläger unter Mitarbeit von Franziska Schmitt. Bamberg/Radebeul 2006, S. 960).
- 8 Vgl. die To-kei-chun-Episode, mit der die Reise ins ›Reiche des silbernen Löwen‹ (Persien) beginnt (Kap. ›Dschafar‹ und ›Am Makik-Natun‹, in: Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXVI: Im Reiche des silbernen Löwen. 1. Band. Freiburg 1898, S. 1–266; Reprint Bamberg 1984).
- 9 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 428 bzw. S. 470.
- 10 *Aus meinem Buche »Winnetou« Band III Seite 481 ist zu ersehen ...* (Ebd., S. 224)
- 11 Vgl. Dieter Sudhoff: Anhang. In: Karl May: Winnetou Band IV; Reprint der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg 1998, S. 290.
- 12 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 623.
- 13 Vgl. Rolf H. Krauss: Karl May und die Fotografie. Vier Annäherungen. Marburg 2011.
- 14 Vgl. Franz Kandolf: Der werdende Winnetou. In: Karl Mays »Winnetou«. Hrsg. von Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer. Oldenburg 2007, S. 155–169; Horst Wolf Müller: Winnetou. Vom Skalpjäger zum roten Heiland. In: Ebd., S. 170–186; Peter Uwe Hohendahl: Von der Rothaut zum Edelmenschen. Karl Mays Amerikanerromane. In: Ebd., S. 187–209; Walther Ilmer: Befremdlicher Winnetou. Die Lichtgestalt im Schatten ihres Autors. In: Ebd., S. 329–344.
- 15 So May am 12. März 1892 an Friedrich Ernst Fehsenfeld (Karl May: Gesammelte Werke und Briefe Bd. 91: Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld. Erster Band 1891–1906. Mit Briefen von und an Felix Kraus u. a. Hrsg. von Dieter Sudhoff unter Mitwirkung von Hans-Dieter Steinmetz. Bamberg/Radebeul

- 2007, S. 69–71 (71)). Unmittelbar anschließend erwähnt May: *Zur Photographie habe ich gegessen; ich erwarte sie täglich; dann sende sie gleich.* (Ebd.)
- 16 Undatierte Notiz Mays auf ein gedrucktes Originaltitelblatt vermutlich 1902 als Anweisung an die Hoffmannsche Buchdruckerei in Stuttgart. Abgedruckt bei Roland Schmid: Anhang zur Reprint-Ausgabe. In: Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. IX: Winnetou, der Rote Gentleman. 3. Band. Freiburg o. J. [1893]; Reprint Bamberg 1982, unpag. [S. 3].
 - 17 May an Fehsenfeld, 10. Oktober 1892. In: May: Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld, wie Anm. 15, S. 88.
 - 18 Ebd.
 - 19 May an Fehsenfeld, 16. Oktober 1892. In: Ebd., S. 93.
 - 20 Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt IV Bd. 14: Winnetou. Dritter Band. Hrsg. von Joachim Biermann/Ulrich Scheinhammer-Schmid. Bamberg/Radebeul 2013, S. 525. – Dabei übernimmt Tatellah-Satah weitgehend die Rolle Marah Durimehs; auch wenn ihm die ›Menschheitsseele‹ als ›Große Mutter‹ übergeordnet erscheint, gilt er analog als ›Bewahrer der Medizin‹, also der ›Seelen‹ (anders, aber nicht ausschließlich Hartmut Vollmer: Marah Durimeh oder Die Rückkehr zur ›großen Mutter‹. In: Karl May. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1987, S. 158–190 (186) (Sonderband Text + Kritik)).
 - 21 Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt IV Bd. 12: Winnetou. Erster Band. Hrsg. von Joachim Biermann/Ulrich Scheinhammer-Schmid. Zweite, verbesserte und erweiterte Ausgabe. Bamberg/Radebeul 2013, S. 12.
 - 22 Arno Schmidt: Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl May's. (Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe III. Essays und Biografisches. Bd. 2) Zürich 1993, S. 222.
 - 23 Heinz Stolte: Der Volksschriftsteller Karl May. Radebeul 1936, S. 98.
 - 24 Vgl. May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 11f. Für das letztgenannte Werk dürfte es sich allerdings um einen Fehler oder um eine konzeptuelle Idee handeln, die May rasch (angesichts der in der Exposition des ersten Kapitels ›Vorzeichen‹ aufgeführten Personen) fallen ließ. Ulrich Scheinhammer-Schmid geht noch weiter als May, wenn er meint, »der auf enzyklopädische Vollständigkeit bedachte Figuren-Kosmos« mache »diesen als (vorläufigen) Abschluß gedachten Band gewissermaßen zur ›Register-Arie‹ des bisherigen Wildwest-Werks« (Ulrich Scheinhammer-Schmid: Winnetous fliegende Feder. Abbreviaturen zum ›Testament des Apachen‹. In: Sudhoff/Vollmer, wie Anm. 14, S. 232–244 (241)).
 - 25 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 3.
 - 26 Das 1910 alternativ zum Reihenbild der ›Winnetou‹-Trilogie verwendete Titelbild Sascha Schneiders, das allerdings nicht ursprünglich und ausdrücklich für ›Winnetou IV‹ entworfen wurde, zeigt die ›sterbende Menschheit‹, die im Zeichen des Kreuzes in ihr letztes Ziel geht (»In hoc signo vinces?!«).
 - 27 Vgl. zu Mays Begriff der ›Entwicklung‹ ausführlich Kapitel 4 in: Peter Hofmann: Karl May und sein Evangelium. Theologischer Versuch über Hermeneutik und Camouflage. Paderborn 2015, S. 61–94; sowie ders.: Der geographische Prediger und sein Evangelium. Religionsphilosophische Texte und Subtexte im Werk Karl Mays. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 2015. Hsum 2015, S. 223–255.

- 28 Vgl. Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. V Bd. 5: Ardistan und Dschinnistan. Erster Band. Hrsg. von Hermann Wiedenroth. Bargfeld 2002, S. 273ff. und passim.
- 29 Vgl. Anm. 4.
- 30 Vgl. May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 395–398.
- 31 Ebd., S. 558.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S. 601f.
- 34 Vgl. ebd., S. 598ff.
- 35 Vgl. ebd., S. 408ff.; vgl. Karl May: »Hinter den Mauern« und andere Fragmente aus der Haftzeit. In: Jb-KMG 1971. Hamburg 1971, S. 122–143 (128–132).
- 36 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 24f.
- 37 Ebd., S. 504–506.
- 38 Vgl. ebd., S. 614f.
- 39 Vgl. ebd., S. 568–570.
- 40 Ebd., S. 429.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., S. 425.
- 43 Vgl. ebd., S. 427. Selbst der Diener, den Tatellah-Satah für Old Shatterhand bestimmt, trägt als Hüter der Wohnung Winnetous und seiner »Reliquien« den sprechenden Namen »Intschu-inta«, d. i. »Gutes Auge«.
- 44 Ebd., S. 525.
- 45 Vgl. ebd., S. 521–525.
- 46 Das Bibliotheksverzeichnis Mays enthält zwei spezifische Titel, die aus dem Besitz seiner Frau stammen dürften: Fritz Schmidt: Kompendium der praktischen Photographie. Karlsruhe 1898 (ein bis 1934 in immer aktualisierten Auflagen etabliertes Standardwerk); Hermann Schnauß: Photographischer Zeitvertreib. Düsseldorf 1899; außerdem: Das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. Hrsg. von Alfred Wretschko. Wien 1896 (vgl. Franz Kandolf/Adalbert Stütz: Karl Mays Bücherei. In: Karl-May-Jahrbuch 1931. Radebeul o. J. [1934], S. 212–291 (252 u. 285)).
- 47 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 539f. Schon die orientalische Novelle »Schamah« (1907/08) überträgt – biographisch nicht ganz korrekt – Emmas Rolle auf seine spätere Frau Klara; einige Reisereminiszenzen beziehen sich offensichtlich auf die Fotos, die Klara an biblischen Stätten von May aufnahm (vgl. Karl May: Schamah. Reiseerzählung aus dem Gelobten Lande. In: Efeuranken. Illustrierte Jugendzeitschrift. XVIII. Jg. (1908), S. 101 u. 164; Reprint in: Karl May: Der Krumir. Seltene Originaltexte Bd. 1. Reprint der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg 1985). Hier dienen sie also wiederum als Vorlage des Erzählers, erinnern und dokumentieren aber nun Selbsterlebtes, während die Bildbeigabe von Theodor Volz in der späteren Buchausgabe (Karl May: Schamah. Reiseerzählung von Karl May. Stuttgart 1911, zwischen den Seiten 46 und 47 eingeklebt; Reprint in: Abdahn Effendi/Schamah. Zwei Erzählungen von Karl May. Nachdruck aus der »Bibliothek Saturn« 1909 und 1911. Bamberg/Braunschweig 1977) nicht nur erkennbar Klara und Karl May darstellt, sondern auch die Originalfotos vorauszusetzen scheint.

- 48 Damit gehe ich über die wichtigen Überlegungen hinaus, die Sebastian Susteck in diesem Kontext, der Frage nach May und der Moderne, vorgetragen hat (Wiedergänger: Karl Mays letzter Roman ›Winnetou IV‹ zwischen Pseudo-Autobiographie und Poetologie des Spätwerks. In: Karl May im Aufbruch zur Moderne. Vorträge eines Symposiums der Karl-May-Gesellschaft, veranstaltet von 2. bis 4. März 2012 im Literaturhaus Leipzig. Hrsg. von Hartmut Vollmer/Florian Schleburg. Bamberg/Radebeul 2012, S. 150–179, bes. S. 167–171).
- 49 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 615.
- 50 Vgl. Jochen Strobel: May – Heyse – Fontane. Autorschaft als medialer Effekt vor 1900. In: Jb-KMG 2010. Husum 2010, S. 185–204 (v. a. 196–200).
- 51 Vgl. Krauss, wie Anm. 13, bes. S. 15–32; zu Mays fotografischer Selbstinszenierung S. 45–56, zu den Visiten- und Autogrammkarten mit Porträt- und Kostümfotos S. 57–79, exemplarisch der Nachtrag zu mit Kostümbildern präparierten Briefbögen S. 81–84.
- 52 May: Und Friede auf Erden, wie Anm. 3, S. 203.
- 53 Vgl. exemplarisch die Zusammenstellung ›Das Leben ist ein Kampf. Autogramm- und Grußkarten‹. In: Karl-May-Handschriften aus der Sammlung des Karl-May-Museums Radebeul. Hrsg. von Hans Grunert. Radebeul 2012, S. 328–351. Es scheint eher selten ›funktionslose‹ Fotos zu geben; die Abzüge werden zu eindeutigen Zwecken montiert und eingesetzt.
- 54 Dazu verwendete May ein gedrucktes Briefformular, das praktischerweise die ›Old-Shatterhand-Legende‹ mit der [e]rgebensten Bitte [so der Titel des Briefs] verbindet, ihm Fotos einzuschicken: *Bei meinen oft sehr lange währenden Reisen, welche mich von der Heimath fern halten, ist es mir unmöglich, die zwar in sehr erfreulicher aber oft auch überwältigender Zahl einlaufenden Sendungen sofort zu erledigen. Ich muss daher um gütige Nachsicht bitten, wenn einmal die Antwort nicht sogleich erfolgt. / Und bei den innigen Geistes- und auch seelischen Beziehungen, in welche sich meine freundlichen Leserinnen und Leser zu mir gestellt haben, würde es mir sehr lieb sein, wenn ich recht oft durch Beilegung der Photographie für mein Leser-Album erfreut würde.* (Zit. nach der Abb. in Krauss, wie Anm. 13, S. 82.) Das ›Leseralbum‹ liegt in der Historisch-kritischen Ausgabe vor (Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. VIII Bd. 6.1 und 6.2: Leseralbum. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger unter Mitarbeit von Volker Griese/Hans Grunert. Bargfeld 1997/98).
- 55 So die prägnante Formulierung Helmut Schmiedts (Titel seines am 11. Juli 2014 in Augsburg gehaltenen Vortrags), die ich in meiner May-Studie aufgegriffen habe: Hofmann: Karl May und sein Evangelium, wie Anm. 27, bes. Kap. 5, S. 95–130.
- 56 Vgl. Dieter Sudhoff/Hans-Dieter Steinmetz: Karl-May-Chronik. Bd. I 1842–1896. Bamberg/Radebeul 2005, S. 169ff.
- 57 Vgl. May: Leseralbum, Bd. 2, wie Anm. 54, S. 1010.
- 58 Im Morgengrauen des 9. Oktober 1902 versenkt May zusammen mit dem Fotografen Adolf Nunwarz die Platten der 101 Fotografien in der Donau bei Linz (vgl. Dieter Sudhoff/Hans-Dieter Steinmetz: Karl-May-Chronik. Bd. III 1902–1905. Bamberg/Radebeul 2005, S. 124f.).

- 59 Vgl. Helmut Schmiedt: Karl May oder Die Macht der Phantasie. Eine Biographie. München 2012, S. 209, Abb. 20.
- 60 Der Wortführer der Pferdediebe (beim späten May die Metapher für literarische Diebe): »Ihr dürft ausziehen oder meinetwegen auch anziehen, Alles, was Euch beliebt. Selbst wenn Ihr Euch dabei als Harlekin oder als dummer August kleiden wolltet, hätten wir nichts dagegen.« (May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 109)
- 61 Schmiedt, wie Anm. 59, S. 57. Auch der schurkische Mormone im »Geist der Llano estakata«, der Reisende in die Irre führen will, trägt diesen Namen, den May vielleicht »aus dem seinerzeit sehr bekannten Roman »Die Europamüden« (1838) von Ernst Willkomm übernommen hat, in dem ein reicher Amerikaner namens Burton eine Gruppe Europäer nach Amerika, ins gelobte Land, führen will« (ebd.). Das bezeichnende Motiv des betrügerischen Reiseführers hat May ohnehin immer wieder variiert und damit das wahre, aber verborgene Bild aus der eigenen Vorgeschichte, dessen Verkörperungen vom Ich (oder dessen Derivaten) immer erfolgreich zur Strecke gebracht werden müssen. Selbst Santer, der Vater der Gebrüder Enters, agiert unter diesem Namen, wenn er als harmloser Händler im letzten Kapitel von »Winnetou II« wieder auftaucht und das Ich erneut in die Irre führt.
- 62 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 615.
- 63 Ebd., S. 24.
- 64 Ebd.
- 65 Ebd., S. 410.
- 66 Ebd., S. 565.
- 67 Auf das »fallende Wasser« verweist auch Winnetous Testament: »Dort steigst Du vom Pferde und kletterst – – –« (May: Winnetou III, wie Anm. 20, S. 429). Also auch hier, vor dem Wassersturz, die Anweisung aufzusteigen. Aber wohin? Welchem hohen, weiteren Ziele zu?
- 68 Vgl. May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 57–62.
- 69 Vgl. ebd., S. 66f.
- 70 Das erstgenannte Foto ist schon früh und vielfach verbreitet worden (etwa als Bildtafel ab der 11. Auflage in: Karl May's Gesammelte Werke Bd. 34: »Ich«. Radebeul ¹¹1931), das wenig bekannte Foto aus dem Clifton-House, auf einen Postkartenvordruck abgezogen und mit Mays Vermerk: *Auf meinem Balkon am Niagara*, findet sich dagegen erst später, z. B. bei Dieter Sudhoff: Karl May in Amerika. In: Karl May's Gesammelte Werke Bd. 82: In fernen Zonen. Karl Mays Weltreisen. Hrsg. von Lothar und Bernhard Schmid. Bamberg/Radebeul 1999, S. 308; oder bei Krauss, wie Anm. 13, S. 39, sowie erstmals beidseitig reproduziert bei Grunert, wie Anm. 53, S. 341.
- 71 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 615f.
- 72 Ebd., S. 617
- 73 Ebd., S. 615.
- 74 Ebd., S. 621.
- 75 Ebd., S. 622.
- 76 Karl May: Winnetou, Band IV. In: Lueginsland. Unterhaltungsblatt zur »Augsburger Postzeitung«. Jg. 1909/1910.
- 77 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 623.

- 78 Wolf-Dieter Bach: Fluchtlandschaften. In: Jb-KMG 1971. Hamburg 1971, S. 39–73.
- 79 May: Winnetou IV, wie Anm. 1, S. 415; Scholdt, wie Anm. 1, S. 269ff.
- 80 Aphorismen über Karl May. In: Jb-KMG 1983. Husum 1983, S. 56–68 (61 und ähnlich 62). Die alte Hochstapelei schleicht sich allerdings sofort mit ein, wenn er behauptet, *Altpersisch, Chinesisch, Assyrisch* und anderes mehr zu studieren (61) und *mit größtem Nachdruck* wissentlich die alte Lüge wiederholt, er sei *mehr als zehnmal in den Vereinigten-Staaten, in Kanada u. s. w. gewesen und öfters auch in denjenigen asiatischen und afrikanischen Ländern, wo er die Studien zu seinen »Reiseerzählungen« zu machen hatte* (65). Der Text zeigt überdeutlich, wie seriöser Deutungsversuch und pseudologische Camouflage bei May fast ununterscheidbar miteinander verwachsen.
- 81 Ebd., S. 62.
- 82 Ebd., S. 59. Vgl. bereits ganz ähnlich Mays Brief an Prinzessin Wiltrud vom 7. März 1908 (Karl May: Briefe an das bayerische Königshaus. In: Jb-KMG 1983. Husum 1983, S. 76–122 (107)). Wie wenig May an einer ernsthaften religionswissenschaftlichen Auseinandersetzung lag, zeigt die etwas abenteuerliche Wendung, diese Menschheitsfrage sei *zugegen* gewesen, *als Tao, Ré, Jehova, Buddha, Moses, Con-fu-tse, Zeus und Mohammed erschienen* (ebd., S. 108) – ohne Scheu vermengt er Ideen, Religionsstifter, Propheten und Götternamen. Die wenigen Lektüren, die sich für seine Romane angesichts des Radebeuler Bibliotheksbestands belegen lassen, scheinen kaum tiefere Spuren hinterlassen und zu einer ernsthaften Reflexion geführt zu haben.
- 83 Brief vom 18. April 1909. In: May: Briefe an das bayerische Königshaus, wie Anm. 82, S. 114.
- 84 So berichtet der ›Anzeiger und Post‹ in Lawrence am 24. Oktober 1908, der zusammen mit dem Bericht des ›Deutschen Herolds‹, ebenfalls Lawrence, eine annähernde Rekonstruktion des Vortrags erlaubt, wie sie in der 11. bis 20. Auflage des Sammelbandes zur Autobiographie ›Mein Leben und Streben‹ in den Gesammelten Werken bereits versucht worden ist (Karl May: Drei Menschheitsfragen: Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir? (18. Oktober 1908) Vortrag Karl Mays, gehalten zu Lawrence, Massachusetts, USA. In: Karl May's Gesammelte Werke Band 34: »Ich«. Aus Karl May's Nachlaß. Hrsg. von Dr. E. A. Schmid. Radebeul o. J. (¹¹1931–²⁰1942), S. 225–232; hier und im Folgenden zitiert nach den Auszügen aus den Berichten bei Dieter Sudhoff/Hans-Dieter Steinmetz: Karl-May-Chronik. Bd. IV 1906–1909. Bamberg/Radebeul 2005, S. 443–448 (444)).
- 85 Sudhoff/Steinmetz: Karl-May-Chronik IV, wie Anm. 84, S. 444.
- 86 Ebd., S. 445.
- 87 Ebd.
- 88 Vgl. Karl May: Kyros. In: Karl May's Gesammelte Werke Bd. 81: Abdahn Effendi. Reiseerzählungen und Texte aus dem Spätwerk. Bamberg/Radebeul 2000, S. 400–403. Vgl. dazu auch Hofmann: Karl May und sein Evangelium, wie Anm. 27, S. 91.
- 89 Sudhoff/Steinmetz: Karl-May-Chronik IV, wie Anm. 84, S. 448.
- 90 Vgl. auch Dieter Sudhoffs Rekonstruktion unter Einbezug der ›Evening Time‹ (Lawrence) in: Sudhoff: Karl May in Amerika, wie Anm. 70, S. 381–384.