

WYNFRID KRIEGLEDER

Das war unerhört!¹

Erzählperspektiven in Karl Mays ›Der Oelprinz‹

Die Frage nach der Erzählperspektive – wer spricht, wenn eine Geschichte erzählt wird, und aus wessen Sicht wird die Geschichte erzählt? – spielt in der Erzählforschung schon lange eine wichtige Rolle, von den Überlegungen zum ›point of view‹ seit dem späten 19. Jahrhundert über das wirkungsmächtige Modell der drei Erzählsituationen von Franz K. Stanzel (auktoriale, personale und Ich-Erzählsituation) bis zu Gérard Genettes Differenzierung von Stimme (wer spricht?) und Fokalisierung (wer nimmt wahr?). Genette, dessen Modell in der germanistischen Literaturwissenschaft starken Anklang gefunden hat, auch dank seiner Popularisierung durch Matías Martínez und Michael Scheffel,² unterscheidet einerseits zwischen dem homodiegetischen Erzähler, populär auch Ich-Erzähler genannt, der eigene Erlebnisse präsentiert, und dem heterodiegetischen Erzähler, der in die erzählte Geschichte als Person nicht involviert ist. Andererseits differenziert Genette zwischen einer »Null-Fokalisierung« (ein allwissender Erzähler weiß mehr, als seine Figuren wissen können), einer »internen Fokalisierung« (der Erzähler weiß genauso viel, wie eine der Figuren in diesem Moment der Geschichte weiß) und einer »externen Fokalisierung« (der Erzähler weiß weniger, als eine seiner Figuren weiß, vor allem hat er keinen Einblick in deren Innenleben).³ Genettes Triade ist immer wieder auf Kritik gestoßen, vor allem bei Wolf Schmid, der schon seit 2003, zunächst in russischer Sprache, ein alternatives Modell entwickelt hat.⁴

Schmid definiert die »Erzählperspektive« als den »von inneren und äußeren Faktoren gebildete(n) Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens«. ⁵ Dabei geht er von der zutreffenden Erkenntnis aus, dass die Erzählperspektive nicht etwa einer schon existierenden Geschichte im Nachhinein sozusagen übergestülpt wird – die Perspektive ist im Gegenteil die Bedingung dafür, dass eine Geschichte überhaupt zustande kommt. Konkret unterscheidet Schmid, ähnlich wie Genette, zwischen einem diegetischen Erzähler, der als Figur in seiner eigenen Geschichte agiert, und einem nichtdiegetischen Erzähler, der nicht Teil der erzählten Geschichte ist. Beide Erzähler haben die Möglichkeit, eine figurale oder

eine narratoriale Perspektive zu wählen. Das heißt, sie können figural aus der Perspektive einer handelnden Figur erzählen. (Im Fall des diegetischen Erzählers kann das naturgemäß nur die eigene Perspektive, allerdings zu einem früheren Zeitpunkt, eben zum Zeitpunkt der Geschichte sein – wer wahrnimmt, ist das erzählte Ich, keineswegs das erzählende.) Oder sie können narratorial aus der Perspektive des Erzählers, quasi von einem Standpunkt ›außerhalb‹ der Geschichte, erzählen.

Wolf Schmid hat darüber hinaus das Phänomen der Perspektive nach fünf Parametern differenziert. Denn Perspektive ist nicht nur – was bei den Termini ›point of view‹ oder ›Fokalisierung‹ naheliegt – die visuelle Komponente der Wahrnehmung eines Geschehens. Schmid unterscheidet die perzeptive, ideologische, räumliche, zeitliche und sprachliche Perspektive. Es ist natürlich möglich, dass in einem Erzähltext kompakt erzählt wird, das heißt, in allen fünf Parametern aus der narratorialen oder der figuralen Perspektive. Wesentlich wahrscheinlicher aber ist, dass die Erzählinstanz in Einzelfällen zwischen der narratorialen und der figuralen Perspektive changiert. Das Ergebnis ist dann, mit den Worten Schmid, eine »Interferenz von Erzählertext und Figurentext«. ⁶ Die Rede des Erzählers wird sozusagen von der Rede einer Figur angesteckt. In einem bestimmten »Segment der Erzählerrede« weisen »gewisse Merkmale auf den Erzählertext, andere dagegen auf den Figurentext als Ursprung«. ⁷ Ein besonders eklatantes Beispiel für dieses Phänomen ist die seit langem kontrovers diskutierte ›erlebte Rede‹.

Dass Karl May sowohl mit diegetischen (in den Reiseerzählungen) als auch mit nichtdiegetischen Erzählern (in den Jugenderzählungen und den Lieferungsromanen) operiert, ist bekannt. Unter erzähltheoretischem Gesichtspunkt sind manche Reiseerzählungen hinsichtlich ihrer Perspektivierung bereits analysiert worden – man hat sich über mögliche Differenzen zwischen dem ›Ich‹ als Reisendem und dem ›Ich‹ als Schreibendem Gedanken gemacht. ⁸ Bei den nichtdiegetisch erzählten Texten, vor allem den Jugenderzählungen, scheint die Sache dagegen klar zu sein. Da spricht ein allwissender Erzähler, der souverän über seine Geschichte verfügt und nach Belieben ins Innere seiner Figuren blicken kann. Da scheint es keine narratologischen Probleme zu geben. Doch das ist ein Irrtum – auch in den Jugenderzählungen ist die Perspektivierung einer näheren Untersuchung wert. Ich will mit dem ›Oelprinz‹ einen solchen Versuch unternehmen.

Die grundlegenden Informationen über den Roman liegen vor. ⁹ Karl May verfasste den Text ab 1892 für den ›Guten Kameraden‹

unter großem Zeitdruck, da er parallel an der Einrichtung der Orientbände, an ›Winnetou‹ und ›Krüger-Bei‹ sowie ›Die Jagd auf den Millionendieb‹ arbeitete. Mehrere Unterbrechungen sind wohl für diverse kleinere logische Brüche in der Handlung verantwortlich. Die Zeitschriftenfassung erschien ab September 1893, die Buchausgabe bei ›Union Deutsche Verlagsgesellschaft‹ 1897.¹⁰ Auch zu Karl Mays Quellen gibt es Untersuchungen.¹¹

Die Handlungsführung ist ebenfalls bereits gut beschrieben worden.¹² Der Roman besteht aus vier Kapiteln. Im ersten, ›Das Kleeblatt‹, retten drei Westmänner, Sam Hawkens, Dick Stone und Will Parker, eine Gruppe deutscher Auswanderer, die mit Ochsenwagen durch die Wüstenlandschaft Arizonas unterwegs sind,¹³ vor einer Verbrecherbande, den ›Finders‹. Der Anführer der Gangster, ein Mann namens Buttler, kann allerdings entkommen. Unter den Auswanderern finden sich ein exzentrischer Künstler, der Kantor Hampel, der im Wilden Westen Stoff für eine geplante Heldenoper sucht, und der junge Schi-So, der Sohn des Navajo-Häuptlings Nitsas-Ini und einer deutschstämmigen Mutter, der in Deutschland eine höhere Schule besucht hat und nun zu seinen Eltern heimkehrt. Im Gebiet der Navajos wollen sich die Auswanderer ansiedeln.

Im zweiten Kapitel, ›Im Mogollongebirge‹, trifft der böse Buttler auf seinen Halbbruder Grinley, den titelgebenden Ölprinzen, der dem Bankier Rollins aus Arkansas eine angeblich entdeckte Ölquelle am Gloomy-water verkaufen will. Die Ölquelle wird allerdings von Grinley vorgetäuscht. Die zufällig dazustoßenden, aus Deutschland stammenden Westmänner Hobble-Frank und Tante Droll gefährden den verbrecherischen Plan ebenso wie die bald darauf auftauchenden deutschen Auswanderer unter der Führung von Sam Hawkens. Es gelingt den Bösewichten, ihre Gegner den Nijora-Indianern auszuliefern, welche die gesamte Gruppe in einem Pueblo gefangen setzen. Doch dann tauchen die schon mehrfach in der Erzählung erwähnten Superhelden Winnetou und Old Shatterhand auf, die nicht nur den teuflischen Plan des Ölprinzen durchschauen, sondern auch mühelos die Gefangenen befreien können.

Im dritten Kapitel, ›Am Petroleumsee‹, gibt es zwei Handlungsstränge, weshalb es zu Analepsen kommt.¹⁴ Der Ölprinz führt seinen verbrecherischen Plan aus, lässt sich die angebliche Ölquelle mit einer Bankanweisung bezahlen und sperrt den Bankier und dessen Begleiter, den deutschstämmigen Sekretär Baumgarten, in eine Höhle ein. Dann aber werden Grinley und seine beiden Kumpane Buttler und Poller von den Nijoras gefangengenommen, die sich in einer

kriegerischen Auseinandersetzung mit den Navajos befinden. Mittlerweile folgen Winnetou und Shatterhand gemeinsam mit den anderen Westmännern und den deutschen Auswanderern den Spuren des Ölprinzen und befreien Rollins und Baumgarten. Aufgrund der Dummheit des Kantors Hampel wird die gesamte Gruppe von den Nijoras gefangengenommen, kann sich aber sehr schnell befreien. Allerdings können auch der Ölprinz und seine Kumpane flüchten.

Das vierte Kapitel, ›Gerechte Strafe‹, setzt zwei Tage später bei den Navajos ein, bei denen der Ölprinz Hilfe sucht. Er wird aber durchschaut; man nimmt ihm die Bankanweisung ab und jagt ihn weg. Dann treffen die Navajos und die Auswanderergruppe aufeinander, und Schi-So sieht seine Eltern wieder. Old Shatterhand entwirft nun einen komplizierten Plan, die Nijoras in eine Falle zu locken und dann den Frieden zwischen den beiden Stämmen herzustellen. Der Plan geht dank der Autorität Winnetous auf. Der Ölprinz, der sich immer noch in der Nähe aufhält, um seine Bankanweisung wieder in die Hände zu bekommen, begeht einige weitere Morde, ehe er auf der Flucht von den Navajos erschossen wird.

Drei Handlungsstränge werden im ›Oelprinz‹ ineinander verwoben: das Schicksal der deutschen Auswanderer, die verbrecherischen Machenschaften Grinleys und der kriegerische Konflikt zwischen den Navajos und den Nijoras. Zusammengehalten werden die drei Handlungsstränge in erster Linie durch einen nichtdiegetischen Erzähler, der aus einer narratorialen Perspektive den Überblick über das Geschehen hat und jederzeit den Schauplatz oder die Zeitebene wechseln kann. Besonders markant ist die Allwissenheit, besser: der privilegierte Informationsstand des Erzählers, wenn er allgemeine Erklärungen über die geographische Lage und den politischen und sozialen Zustand der Region abgibt. Diese Textpassagen hat Karl May bekanntlich seinen Quellen ohne große Veränderungen entnommen; bössartig könnte man auch sagen, hier plagiiert er. Gleich am Beginn des Romans erfahren wir von dem gesetzlosen Zustand in Arizona und dem Regulatorenwesen. Der Erzähler beschreibt die Region (*Man nennt diese Gegend die Neunzigmeilenwüste*, 109), erläutert, was eigentlich ein Pueblo sei (206f.), und baut immer wieder die Landschaftskulisse auf, vor der die Handlung stattfindet. Mit Einleitungsformeln, in denen er auf sein überlegenes Wissen verweist, erläutert er die Sitten und Gebräuche im Wilden Westen: *Man darf sich nicht darüber wundern oder es gar belächeln, daß Sam Hawkens seinem Maultiere und seinem Gewehre solche Kosenamen gegeben hatte ...* (24). Später wird eine Erklärung des US-amerikanischen

›Heimstättengesetzes‹ mit dem Satz begonnen: *Um die Worte und das Verhalten des Häuptlings zu verstehen, muß man wissen, auf welche Weise sich die Weißen in den Besitz von Ländereien zu setzen pflegten.* (324)

Der Erzähler gibt sich aber auch in jenen Fällen als allwissend, in denen er den Lesern bestimmte Elemente der Geschichte enthüllt. Über den betrügerischen Plan Grinleys heißt es aus narratorialer Perspektive:

Der angebliche Petroleumfund war Schwindel; Rollins sollte getäuscht und nach der Zahlung mit seinem Buchhalter ermordet werden. Hätte er die Summe bar bei sich gehabt, so wäre sie ihm schon längst abgenommen worden, und er lebte nicht mehr. (256)

Ähnlich klärt der Erzähler die Leser am Beginn des Romans über die Verbrecherbande der ›Finders‹ auf: *So wurde eine überall gefürchtete Gesellschaft von Freibeutern genannt, die sich seit längerer Zeit im südlichen Arizona berüchtigt gemacht hatte.* (15) Und dass sich der von den deutschen Auswanderern angeheuerte ›Führer‹ Poller letztlich den Bösewichten Grinley und Buttler anschließen wird, was Sam Hawkens zwar befürchtet, aber natürlich nicht wissen kann, ist für den Erzähler klar:

... der bisherige Führer ritt nicht mehr voran, sondern hinterdrein. Die Blicke, welche er von Zeit zu Zeit auf den Kleinen [Sam Hawkens] warf, waren keine guten. Wenn sie bemerkt worden wären, hätte man aus ihnen ersehen können, daß er auf Rache sann. (110)

Die Blicke Pollers werden aber von niemandem bemerkt – außer vom narratorialen Erzähler.

Nicht immer ist der Erzähler allwissend. Manchmal mutmaßt er: Der irische Schankwirt war *wohl auch aus keinem ehrbaren Grunde nach Arizona gekommen* (10), bemerkt er am Beginn des Romans. Damit gewinnt der objektive Erzähler ein persönliches Profil. Er hat zum Beispiel dezidierte Meinungen zu den Zuständen in Arizona. Das Regulatorenwesen – die Selbstjustiz angesichts der noch nicht ausgebauten Staatsgewalt – beurteilt er positiv. *Leider hatten die Menschen unter dem weißen Gesindel zu leiden* (9), heißt es einleitend, weshalb *rechtlich denkende, mutige Männer* gemeinsam einen »Sicherheitsausschuß« gebildet hätten, *kühne Gestalten*, die es sich zur Aufgabe gesetzt hätten, das Land *von den Verbrechern zu säubern* (10).

Die dezidierte Meinung des Erzählers wird möglicherweise von manchen der positiven Figuren geteilt, auch wenn diese sich nie ex-

plizit dazu äußern. Insbesondere die US-amerikanische ›Indianerpolitik‹, der offizielle oder von der Regierung zumindest geduldete ungerechte Umgang mit den Ureinwohnern, ist dem Erzähler ein Dorn im Auge. Wie schon erwähnt, schrieb Karl May den ›Oelprinz‹ parallel zum ersten ›Winnetou‹-Band, in dem er als Ich-Erzähler eine ähnliche Meinung vertritt: Den Indianern droht die Ausrottung durch die Weißen und deren technologische Überlegenheit (vgl. 333).

Der Erzähler gibt sich als europäischer, konkret: deutscher Kritiker an den USA und den Amerikanern zu erkennen. Das wird evident in einer kurzen Passage über den Bankier Rollins, der zwar ein Opfer des verbrecherischen Ölprinzen ist, den aber seine eigene Geldgier in Gefahr bringt. Denn anders als die deutschen Auswanderer, die sich mit dem Einverständnis der Navajos ansiedeln wollen, plant Rollins die Ausbeutung seiner (angeblichen) Ölquelle auch gegen den Willen der eigentlichen Besitzer des Landes, der Indianer (vgl. ebd.). *Er gehörte zu jenen echten Yankees, denen ein Menschenleben nichts gilt* (325), urteilt der Erzähler und kontrastiert Rollins diesbezüglich mit seinem Sekretär Baumgarten: *Dieser war als Deutscher innerlich ganz anders angelegt ...* (Ebd.) Mays Erzähler nähert sich in solchen Passagen ideologisch der Perspektive seiner positiven Figuren. Er urteilt so, wie auch diese vermutlich urteilen würden. Trotzdem ist die Perspektive hier nach wie vor narratorial.

Allerdings gibt es auch Stellen, an denen die figurale Perspektive dominiert. Manchmal kann der Perspektiventräger freilich nicht eindeutig bestimmt werden. Das ist etwa der Fall, als der Navajo-Häuptling Nitsas-Ini am Beginn des vierten Kapitels vorgestellt wird. Er sitzt vor seiner Hütte, seine Züge sind *edel*, sein Blick verrät *eine ungewöhnliche Intelligenz*, er macht *keineswegs den Eindruck eines wilden oder auch nur halbwilden Menschen* (426f.). Bis hierher spricht eindeutig der narratoriale Erzähler. Doch dann enthüllt er die Ursache dafür, dass Nitsas-Ini ein edler Wilder ist: Neben diesem sitzt nämlich *eine Squaw*.

Das war unerhört! Eine Squaw im Kriegslager, und noch dazu an der Seite des Häuptlings! Man weiß ja, daß selbst die geliebteste Indianerfrau es nicht wagen darf, öffentlich an der Seite ihres Mannes zu sitzen ... Aber diese Frau war keine indianische Squaw, sondern eine Weiße, ja sogar eine Weiße von deutscher Abstammung; sie war – kurz sei es gesagt, Schi-Sos Mutter, welche den Häuptling der Navajos zum Manne genommen und einen so glücklichen, bildenden Einfluß über ihn gewonnen hatte ... (427)

Wem ist der Satz *Das war unerhört!* zuzuschreiben? Der Erzähler versetzt sich hier offenbar ideologisch in die Perspektive der Navajos, die irritiert sind, aber gelernt haben, diesen Bruch mit der Tradition und damit das Unerhörte zu akzeptieren.

Dass Schi-Sos Mutter *den Häuptling der Navajos zum Manne genommen* hat, ist offensichtlich wieder die Perspektive des Erzählers. Aus der Sicht der Navajos hat wohl eher der Häuptling die Weiße zur Frau genommen. Auch vom europäischen Erzähler wäre die Formulierung, ein Mann habe jemanden zur Frau genommen, zu erwarten – wenn es sich hier nicht um den Fall handelte, dass eine Vertreterin der angeblich fortgeschrittenen europäischen Kultur ihren Partner zu sich heraufziehe. Die nicht unproblematische kolonialistische Attitüde, die sich hier manifestiert, sei zumindest erwähnt.¹⁵

Die figurale Perspektive der Navajos nimmt der Erzähler auch später noch einmal ein. Nitsas-Ini hat zwei Späher positioniert, die eine mögliche Annäherung des Ölprinzen, der ja die Bankanweisung Rollins' wieder in seinen Besitz bringen möchte, an das Lager der Navajos verhindern sollen. Der Beobachtungsposten scheint gut gewählt zu sein. *Dem war aber leider gar nicht so!* (513), bemerkt der Erzähler, denn Grinley und seine beiden Kumpane nähern sich aus einer unerwarteten Richtung und ermorden die beiden Späher. *Leider* haben diese einen falschen Platz gewählt. *Leider* für wen? Offensichtlich für die beiden Mordopfer bzw. für den Häuptling und seinen Stamm, deren Perspektive der Erzähler hier einnimmt.

Der Wechsel des narratorialen Erzählers in die figurale Perspektive ist häufig damit verbunden, dass er auch eine Innensicht auf diese Figuren bietet, die Leser also über deren Gedanken informiert. Hier zeigt sich ein merkwürdiges Phänomen. Naheliegend ist, dass die Perspektive der positiv konnotierten Figuren übernommen wird – schließlich kann dadurch eine Identifikation der Leser mit diesen Figuren hergestellt werden. Aber mehrfach übernimmt der Erzähler auch die Perspektive der negativen und problematischen Figuren.

Zunächst zu den positiven Charakteren. Die beiden Haupthelden des Romans, Winnetou und Old Shatterhand, tauchen relativ spät in der Geschichte auf. Das erste Kapitel wird ganz klar von Sam Hawkens dominiert. Wir werden wiederholt mit seiner perzeptiven bzw. räumlichen Perspektive konfrontiert: *Rechts lag die Küche*, heißt es am Beginn, aus Sams Sicht, als er die ›Finders‹ betrunken macht (64). *Jetzt sah man einen Kavalleristen vorüberreiten* (109), erfahren wir, nachdem Sam mit Hilfe der Kavallerie aus Tucson seinen Plan, die Gangster auf frischer Tat zu ertappen, in die Wege leitet – *das man* ist

ganz klar Sam Hawkens. Auch seine ideologische Perspektive, verbunden mit Innensicht, wird vermittelt.

Sam bemerkte, daß man mit den Wagen ein Viereck gebildet und die Tiere in dasselbe getrieben hatte. Sein Rat war also befolgt worden, doch leider erst dann, als man durch Schaden klug geworden war (72),

referiert der Erzähler. (Die Auswanderer hatten Sams Warnung vor den Dieben zunächst nicht ernst genommen.) Als Sam die ›Finders‹ beschleicht, um sie zu belauschen, merkt der Erzähler an: *Sam erwartete, noch weiteres Wichtiges zu hören; darum blieb er wohl noch eine gute Viertelstunde liegen ... (118)* Und vereinzelt nähert sich der Erzähler der erlebten Rede. Nachdem sich Sam mit seinen beiden Freunden der Auswanderergruppe angeschlossen hat, sucht er beim Kantor Informationen über den Hintergrund der Emigranten. *Eigenartig, sehr eigenartig mußten diese Verhältnisse sein; das sagte er sich nach dem, was er bis jetzt davon gesehen und erfahren hatte. (84)*

Am Beginn des Romans wird eine Episode auch aus der Perspektive Schi-Sos erzählt. Der junge Häuptlingssohn überwacht im Auftrag von Sam Hawkens den Zugangsweg zum Lager der Auswanderer, um einen potentiellen Späher der ›Finders‹ abzufangen, und nimmt dabei deren Anführer Buttler gefangen. An dieser Stelle wechselt der Erzähler in die erlebte Rede Schi-Sos: *Sollte er jetzt schnell fort, um Sam Hawkens Meldung zu machen? Nein. Er hatte den Anführer so schön vor sich; wenn er ihn unschädlich machte, waren die übrigen dann viel leichter zu bewältigen. (133)* Schi-So, eine positive Identifikationsfigur für die jugendlichen Leser, wird hier durch eine Innensicht erzählerisch privilegiert.

Ab dem Auftritt Old Shatterhands, der von nun an als bestimmende Instanz und unangefochtener Führer die Handlung bestimmt, beschränkt sich die Perspektivierung bei den positiven Figuren weitgehend auf ihn; lediglich der Hobble-Frank wird neben Sam Hawkens in einigen wenigen Fällen zusätzlich zum Perspektiventräger. Old Shatterhand *kannte den Grund* für eine Handlung Winnetous (262), *er wollte keinen der Indianer töten, mußte ihnen aber beweisen, daß er wirklich hier war (287), er ärgerte sich und betrachtete es nachgerade als Ehrensache, seinen Zweck doch noch zu erreichen, als es ihm zunächst nicht gelingt, die Höhle zu finden, in der Rollins und Baumgarten eingesperrt sind (367), er betrachtet eine Szene mit einem Lächeln der Befriedigung (484)*. Wesentlich seltener wird die Perspektive Winnetous evoziert. Der Apachenhäuptling bleibt eine

aus der Distanz bewunderte Figur, deren Innenleben kaum enthüllt wird. Nur an wenigen Stellen gewährt der Erzähler einen Einblick. *Winnetou wußte, daß wenigstens für einige Zeit die Indianer jetzt nicht zu fürchten waren*, heißt es bei der Befreiung der Auswanderer aus dem Pueblo (287), *er erriet eine Absicht Old Shatterhands und bat ihn durch einen Wink zu schweigen* (419), *er glaubte, auf eine andre Weise [als Old Shatterhand] zu demselben Ziele kommen zu können* (423).

Da der Roman nach dem zweiten Kapitel mit Prolepsen und Analepsen arbeitet, also mehrere gleichzeitig laufende Handlungsstränge nacheinander präsentiert, ist es erzähltechnisch notwendig, auf die unterschiedlichen Protagonisten der Handlungsstränge zu fokalisieren, auch wenn diese zu den Bösewichten zählen. Die Leser werden daher mit der Perspektive Grinleys, Buttlers und vereinzelt auch des Nijora-Häuptlings Mokaschi konfrontiert. Im Fall Mokaschis handelt es sich um ganz wenige Passagen, die lediglich der Handlungsmotivierung dienen. Er verfolgt den Ölprinzen, *wunderte sich nicht wenig*, als dieser ohne Rollins und Baumgarten vom Gloomy-water zurückkehrt (349), und will dann einen Spähtrupp der Navajos gefangen nehmen. *Diese waren jedenfalls nicht weit entfernt* (350), heißt es in erlebter Rede aus der Sicht Mokaschis.

Relevanter sind Passagen aus der Sicht Buttlers und Grinleys. Als Buttler von dem verräterischen Scout Poller das Angebot erhält, ihn zu befreien, versetzt sich der Erzähler in Buttlers Gedankenwelt. Dieser *überlegte und fühlte sich einigermmaßen beruhigt* (145f.). Er war *fest entschlossen, den Rat des Scouts zu befolgen*. Dieser Rat wird in einem Satz in erlebter Rede vermittelt: *Also Unwohlsein heucheln!* (148) Buttler täuscht einen Schwächeanfall vor, weshalb ihn die Kavalleristen vom Reitpferd herabnehmen und seine Fesseln lösen, worauf er flüchten kann.

Der Ritt Grinleys mit Rollins und Baumgarten zum Gloomy-water und die darauffolgenden Aktivitäten Grinleys und seiner Kumpane werden weitgehend aus dessen Perspektive erzählt: *Er hatte sich eine glaubhafte Erzählung zurechtgelegt und war überzeugt, daß dieselbe die gewünschte Aufnahme finden werde* (231), *er war nun außerordentlich froh, von Buttler aus seiner Verlegenheit erlöst worden zu sein* (261), als dieser einen Einwand Baumgartens entkräften kann, *er kannte die Gefahr*, die ihm durch den Krieg zwischen Navajos und Nijoras drohen könnte (304), *ihm wurde himmelangst*, als sie auf die Nijoras stoßen (322), *es galt vor allen Dingen, Zeit zu gewinnen* (431), nachdem sie den Nijoras entkommen sind. Grinley wird damit

natürlich nicht zu einem Sympathieträger, aber die Fokalisierung auf ihn (und Buttler) lädt zu einer Identifikation mit den beiden ein.

Am interessantesten sind die Fälle, in denen auf die beiden problematischsten Figuren der Handlung, auf Rollins und den Kantor, fokalisiert wird.

Rollins wird, wie schon erwähnt, als potentielles Opfer des Ölprinzen, aber auch als egoistischer Yankee eingeführt. Nachdem Grinley ihn und Baumgarten (scheinbar) aus dem Pueblo befreit, die übrigen Gefangenen aber zurückgelassen hat, heißt es: Den Bankier *kümmerten die Zurückgelassenen nicht*. Naturgemäß wird auch hier der Deutsche Baumgarten als Kontrastfigur in Szene gesetzt: Dieser *konnte sich des Gedankens doch nicht erwehren, daß es eigentlich ihre Pflicht gewesen wäre, die Befreiung ihrer Gefährten wenigstens zu versuchen* (231). Je näher Rollins an sein Ziel – die vermeintliche Ölquelle – kommt, umso fiebriger wird seine Erwartung künftigen Reichtums, was der Erzähler durch Passagen in erlebter Rede vermittelt:

Also morgen, morgen war der große Tag, an dem er das größte und bedeutendste Geschäft seines Lebens abzuschließen hatte, ein so glänzendes Geschäft, wie es ihm in keinem Traum vorgekommen war! Oelprinz sollte er werden, Besitzer einer unerschöpflichen Petroleumquelle! Sein Name sollte neben den Namen der größten Millionäre genannt werden; ja, er würde wohl in kurzer Zeit zu den berühmten sogenannten »Vierhundert« von New York gehören! (314)

Und unmittelbar bevor die Gruppe das Gloomy-water erreicht, heißt es aus Rollins' Perspektive: Er

fühlte sich ... so froh und zuversichtlich gestimmt, wie noch selten in seinem Leben. An dem Orte, den er in der Zeit von nicht viel über einer Stunde erreichen würde, lag für ihn ein Kapital in der Höhe von vielen, vielen Millionen! Er hätte seine Begleiter alle umarmen mögen ... (330).

Die fieberhafte Sucht nach Reichtum, ein häufiges Thema bei Karl May, wird dadurch nachvollziehbar, dass sie aus der Sicht der affizierten Person erzählt wird.

Auch in der letzten Szene, in der Rollins einen relevanten Auftritt hat, findet sich eine Passage in erlebter Rede. Vor dem entscheidenden Endkampf zwischen den Navajos und den Nijoras hat Old Shatterhand angeordnet, dass der Kantor Hampel an einen Baum angebunden wird, damit er nicht durch seine unsinnigen Handlungen den guten Ausgang verhindert und die Auswanderergruppe in Gefahr

bringt. Rollins wird zur Bewachung des Kantors abkommandiert und dabei unglücklicherweise von Grinley, Buttler und Poller überrascht, die ihm seine Bankanweisung, welche er inzwischen von den Navajos zurückbekommen hat, erneut abnehmen. Sie fesseln Rollins an einen Baum, befreien den Kantor und befehlen nun ihrerseits diesem, Rollins zu bewachen. Die Episode wird weitgehend aus Rollins' Perspektive geschildert, bis hin zu einer Passage in erlebter Rede: *Am besten war es, klug zu sein und ihnen den Willen zu thun. Sie wollten ihn ja nur anbinden und dann fortgehen.* (528)

Mit dem Kantor – genauer: dem »Kantor emeritus Matthäus Aurelius Hampel aus Klotzsche bei Dresden« (48) – sind wir zu guter Letzt bei der problematischsten Figur des Romans gelandet. Die Forschungsliteratur zum ›Oelprinz‹ hat zu Recht konstatiert, dass sich hinter diesem am Beginn des Romans als skurriler Clown eingeführten Musiker eine abgründige Gestalt verbirgt, dass es sich hier um eine keineswegs nur harmlose Selbstkarikatur Karl Mays handelt.¹⁶ Über weite Strecken des Romans wird der Kantor lediglich durch eine Beschreibung seines Äußeren, durch die Meinungen anderer Personen und durch seine eigenen Aussagen charakterisiert. Dadurch erscheint er als zwar exzentrischer, aber letztlich harmloser Narr, dessen fixe Idee einfach lächerlich ist. Er hat in Deutschland durch seinen Bekannten Hobble-Frank von den großen Helden des Wilden Westens gehört und ist nun hierhergekommen, um Stoff für eine große Heldenoper »für drei Theaterabende in zwölf Akten« im Stil Richard Wagners zu sammeln (50).¹⁷ Etwaige Gefahren sind ihm gleichgültig, ist er doch völlig überzeugt, als *Musensohn* (ebd.) von höheren Kräften beschützt zu werden.

Dass der Kantor nicht ganz harmlos ist, wird freilich schon am Beginn des Romans von Sam Hawkens angesprochen. Der Kantor, der gemeinsam mit Schi-So nach Amerika reisen wollte, hat nämlich einige der *blutarme(n)* Einwohner eines sächsischen Dorfes beredet, in die Vereinigten Staaten auszuwandern, was Sam mit dem Vorwurf quittiert: »Also haben Sie, sozusagen, diese armen Leute verführt!« (93) Der Kantor rechtfertigt sich an dieser Stelle, dass er seine Landsleute »zum Glücke führen« wolle (94). Aber schon hier zeichnet sich ab, dass er später bereit sein wird, im Interesse seiner vermeintlichen künstlerischen Berufung über Leichen zu gehen. Auch Old Shatterhand konstatiert, als er nach der Befreiung der Auswanderer aus dem Pueblo den Kantor das erste Mal sieht: »Dieser emeritierte Kantor zum Beispiel kann gefährlich werden.« (293) Des Kantors spätere, die Auswanderergesellschaft gefährdende Aktionen sind zum Teil seiner

Naivität geschuldet, am Ende des Romans aber plant er tatsächlich, den von Old Shatterhand eingefädeltten friedlichen Ausgang des kriegerischen Konflikts zwischen den Navajos und den Nijoras zu torpedieren und eine blutige Schlacht zu provozieren, weil er für seine künftige Heldenoper eine Kampfszene braucht. Das ist der Grund, weshalb ihn Old Shatterhand an einen Baum fesseln lässt.

Erst gegen Ende des Romans fokussiert die Erzählung mehrmals auf den Kantor und gewährt einen Blick in dessen Innenleben. Das passiert erstmals, als der Kantor nach einem heftigen Streit mit dem Hobble-Frank diesen dadurch zu versöhnen sucht, dass er ihm Trinkwasser aus dem nahegelegenen Fluss holen will, ohne zu beachten, dass sich die Nijoras in der Nähe des Flusses aufhalten. Die Handlung des Kantors führt dazu, dass die Auswanderergruppe, inklusive Winnetou und Old Shatterhand, im Schlaf überrascht und gefangen genommen wird. Der Kantor ist hier (noch) von lobenswerten Absichten getrieben. *Er war ein sehr gutmütiger Mensch und er bereute es schon seit langem, den Hobble-Frank heut geärgert zu haben* (394), notiert der Erzähler und vermittelt den Gang des Kantors zum Fluss teilweise in erlebter Rede:

Der Gedanke, da hinunter zu den Feinden zu steigen und Wasser heraufzuholen, mutete ihn stolz an. Wie würde man sich wundern, wenn er ihn glücklich ausführte! Glücklicher? Konnte er überhaupt unglücklich sein? Gewiß nicht, wenn er nur die nötige Vorsicht beobachtete. (395)

Natürlich wird er von den Nijoras ergriffen und damit zur Ursache, dass seine Gefährten in Gefangenschaft geraten.

Weniger lobenswert sind seine Aktionen, als er eine große Schlacht provozieren will. Der Erzähler räumt ein, dass der Kantor schon bisher öfter *Wirrnis in die größte Ordnung* gebracht und für die Gesellschaft *sogar Gefahren heraufbeschworen* habe (534). Sein Plan wird durch eine Innensicht enthüllt: *Er dachte zwar ein wenig an die Verantwortlichkeit, die er dadurch auf sich lud, doch mehr noch an die Vorteile, die er in künstlerischer Beziehung aus einem Kampfe ziehen zu können glaubte.* (538) Old Shatterhand erfährt von der Absicht des Kantors und lässt ihn an einen Baum binden, um ihn vorübergehend unschädlich zu machen. Rollins, der ihn bewacht, wird aufgetragen, den Musiker auf keinen Fall loszubinden. Dieser wird allerdings, wie erwähnt, von Grinley befreit und seinerseits als Wächter des gefesselten Rollins eingesetzt. Dass er damit den Befehl eines Mörders befolgt, ist dem Kantor offensichtlich egal. Der Erzähler notiert: *Der Kantor setzte sich nun dem Bankier gegenüber und musterte ihn mit*

sehr zufriedenen Blicken. Es war ja sein Wunsch erfüllt: er war frei und der andre hing an dem Baume. (532) Nach längerer Zeit beschließt er doch, den Bankier loszubinden, der ihm als Dank dafür *einen Faustschlag gegen den Kopf* versetzt (533). Der Erzähler gönnt dem Kantor nun keine erlebte Rede mehr, sondern lässt ihn, ganz Opernadäquat, in einem kurzen Monolog über menschliche Undankbarkeit rasonieren. Am Ende des Romans wird er von Hobble-Frank und der Tante Droll nach Deutschland zurückexpediert, während die übrigen Auswanderer von den Navajos große *Ländereien* geschenkt erhalten (568). Für jemanden wie den Kantor ist in Amerika ganz offensichtlich kein Platz. Der ironische letzte Satz des Romans gilt allerdings der geplanten Heldenoper (ebd.).

Was ist das Fazit unserer narratologischen Untersuchung?

Mays Roman wird von einem traditionellen Erzähler dominiert, der aus narratorischer Perspektive die Geschichte vermittelt. Das ist nicht weiter bemerkenswert. Allerdings ist die in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts zunehmende Tendenz, figural zu erzählen, auch im ›Oelprinz‹ zu beobachten. Dabei ist auffallend, dass sich die figurale Perspektive und das Mittel der erlebten Rede ziemlich häufig bei negativen und problematischen Figuren finden. Dafür gibt es natürlich auch erzählökonomische Gründe: Wenn eine Episode erzählt wird, in deren Zentrum eine solche Figur steht, lässt es sich kaum vermeiden, dann und wann auf diese Figur zu fokussieren. Es könnte aber auch noch eine andere Erklärung geben. Der »autosuggestiv wohl sehr begabte Karl May«, der »beim Schreiben fantasierte und mental erlebte, was er erzählen wollte«,¹⁸ hat sich offenbar in solchen Passagen heimlich, vielleicht unbewusst mit diesen Figuren identifiziert. Denn gerade bei Karl May liegt es nahe, den jeweiligen Erzählinstanzen eine große Nähe zum Autor May zu unterstellen. Wenn sich daher der Erzähler sowohl mit seinen Heldenfiguren als auch mit Figuren wie Rollins und dem Kantor Hampel identifiziert, lässt das einige Schlüsse zu. Zwei problematische Figuren, die ziemlich rücksichtslos den ökonomischen und den künstlerischen Erfolg suchen, sind hinsichtlich der Perspektivenführung wesentlich dominanter, als es ihrer Rolle in der Geschichte entspricht. Ob da, wie Arno Schmidt schon gemutmaßt hat, bei dem Vielschreiber May unterdrückte bzw. zensierte Wünsche an die Oberfläche drängen, oder ob wir es hier mit einem bewussten, vielleicht sogar selbstkritischen Reflex zu tun haben, sei dahingestellt.

- 1 Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. 6: Der Oelprinz. Hrsg. von Florian Schleburg/Ruprecht Gammeler. Bamberg/Radebeul 2009, S. 427. Im Folgenden zitiere ich im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe.
- 2 Matías Martínez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München 2016.
- 3 Vgl. ebd., S. 99.
- 4 Vgl. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin/Boston 2014 (1. Auflage 2005).
- 5 Ebd., S. 121.
- 6 Ebd., S. 163.
- 7 Ebd., S. 164.
- 8 Ich nenne, weil er an einem abgelegenen Ort erschienen ist, lediglich meinen eigenen Aufsatz: Wynfried Kriegleder: Das Bild von China in Karl Mays Romanen. In: 1914 – Ein Jahrhundert entgleist (Österreichische Literatur in China 3). Hrsg. von Liu Wie/Andreas Kurz. Wien 2015, S. 143–169.
- 9 Hartmut Kühne: Werkartikel ›Der Oelprinz‹. In: Karl-May-Handbuch. Hrsg. von Gert Ueding in Zusammenarbeit mit Klaus Rettner. 2. erweiterte und bearbeitete Auflage. Würzburg 2001, S. 292–297.
- 10 Florian Schleburg liefert im editorischen Bericht (vgl. May, wie Anm. 1, S. 571–599) interessante Erkenntnisse zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte.
- 11 Vgl. die Übersicht dazu bei Hans Grunert: Karl Mays »Wilder Westen«. Spurensuche am Beispiel der Jugenderzählung »Der Ölprinz«. In: Karl May im Llano Estacado. Symposium der Karl-May-Gesellschaft in Lubbock, Texas (7. bis 11. September 2000). Hrsg. von Meredith McClain/Reinhold Wolff. Husum 2004, S. 145–165.
- 12 Vgl. neben Kühne, wie Anm. 9, auch Andreas Binder: Karl Mays Jugenderzählung ›Der Ölprinz‹. Interpretation und Wirkungsgeschichte. Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft Nr. 122/2000.
- 13 Wie eine Gruppe von Auswanderern mit Ochsenwagen in die Nähe von Tucson, Arizona, kommt – immerhin etwa 2000 Kilometer vom nächstgelegenen Seehafen am Atlantik entfernt –, wird freilich nicht verraten.
- 14 Analepsen sind in Genettes Terminologie Rückwendungen: Eine »nachträgliche Darstellung eines Ereignisses, das zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Haupthandlung gerade erreicht hat«. (Martínez/Scheffel, wie Anm. 2, S. 208)
- 15 Zur manchmal problematischen Ideologie im ›Oelprinz‹ vgl. Jonas Remmert: »Die Farbe der Haut macht keinen Unterschied«? Zum ideologischen Gehalt von »Der Ölprinz« (Teil 1). In: Karl May & Co. Nr. 146/Dezember 2016, S. 82–85 und ders.: »Große Kulturpläne«. Zum ideologischen Gehalt von »Der Ölprinz« (Teil 2). In: Karl May & Co. Nr. 147/März 2017, S. 64–67.
- 16 Vgl. Kühne, wie Anm. 9, S. 296, mit Verweis auf Heinz Stolte: Narren, Clowns und Harlekine. Humor und Komik bei Karl May. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1982. Husum 1982, S. 40–59. Die möglichen biographischen Reflexe im ›Oelprinz‹ sind generell ein interessantes Thema: Der Hobbler-Frank als eine weitere biographische Spiegelung Mays, Frau Rosalie Ebersbach als Karikatur von Mays Ehefrau Emma Pollmer; vgl. dazu Binder,

wie Anm. 12, S. 17–21. Auch die Tatsache, dass der renegatische Scout ausgerechnet ›Poller‹ heißt, gibt zu denken. Zur Figur des Kantors vgl. ebenso Willi Vocke: Kantor, Künstler und Kastrat – der Musensohn aus Klotzsche. Ein Streiflicht auf Mays Kunstverständnis. In: Jb-KMG 2011. Husum 2011, S. 105–129.

17 Es ist nicht uninteressant, dass auch Karl May in dieser Zeit »mit der Komposition einer Oper inkl. Libretto kokettierte«; vgl. den editorischen Bericht von Florian Schlegel (May, wie Anm. 1, S. 575).

18 So formuliert Ulf Abraham: Karl May als Erzähler. Semantische Felder und Textmuster in »Weihnacht!« In: Jb-KMG 2017. Husum 2017, S. 171–192 (184).