

Im Angesicht des Todes *Letzte Worte in Reiseerzählungen Karl Mays*

Letzte Worte

Die zwei großen Probleme letzter Worte, erklärt Feodor Wehl 1886, sind das Problem ihrer Überlieferung und das Problem ihrer Authentizität. Gerade »über den Lebensausgang hervorragender Personen« fließen »die Eröffnungen nur spärlich«, was mit der Umgebung des gewöhnlichen Sterbens zusammenhänge, das sich »in der Stille der Häuslichkeit« und »in der Gegenwart nur Weniger« vollziehe.¹ Mehr noch erscheine der Tod »vor Thränen verschleierten Augen und vor Ohren, die unter dem Schluchzen und dem Schrei des äußersten Leides nur unvollkommen seine Vorgänge zu beobachten vermögen. Unter solchen Umständen wird der Tod nur zu leicht und bald zum unklaren Bilde, zu einem ›Man sagt‹ der Tageschronik, zur Legende.«²

Wehl ist – wie u. a. Karl S. Guthke in einer grundlegenden Studie vermerkt – Verfasser der ersten deutschen Anthologie letzter Worte.³ Bemerkenswerterweise ist er bereit, Überliefertes zu akzeptieren und weiterzureichen, ohne es kritisch auf historische Belegbarkeit zu überprüfen. Nur folgerichtig trägt sein Buch ›Der Ruhm im Sterben‹ den Untertitel ›Ein Beitrag zur Legende des Todes‹. Wehl verbindet scharfsinnige Beobachtungen mit publizistischer Energie und Geschäftstüchtigkeit. Auch seine zitierte Analyse zur Frage der Echtheit letzter Worte ist in ihrer Skepsis treffend und doch im Einklang mit den Bedürfnissen der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts gestaltet, die eine doppelte Tendenz zur Morbidität und Sentimentalität aufweist. Heute jedenfalls lässt sich belegen – und schon Wehl mag es geahnt haben –, dass es oft weniger der durch Trauer getrübte Blick ist, der die Frage nach der Authentizität letzter Worte aufwirft, als der wache, angesichts des Todes geradezu frappierend kühle Blick der Zurückbleibenden. Verwandte, Ärzte und Pfleger, die in den letzten Lebensmomenten zugegen sind oder behaupten, zugegen gewesen zu sein, wirken nicht allein als Zeugen und Vermittler letzter Worte, sondern tatsächlich als ihre Kommentatoren, Zensoren und Autoren.

Die Unsicherheit bezüglich der Echtheit letzter Worte, die Wehl beschreibt, um sie dann zu ignorieren, setzt eine Privatisierung des Todes und einen Rückzug des Sterbens aus der Öffentlichkeit voraus, die in der Geschichtsschreibung des Todes als eine Grundtendenz moderner Entwicklung beschrieben worden ist und selbst im 19. Jahrhundert noch nicht alle gesellschaftlichen Schichten erfasst hat.⁴ Dass 1886 in Deutschland erstmals eine Anthologie letzter Worte erscheint, und in Europa generell auch nicht vor der Jahrhundertmitte umfassende Dokumentationen zu letzten Worten zu entstehen beginnen,⁵ belegt zugleich, dass sich erst in diesem Zeitraum ein Interesse durchsetzt und verfestigt, das noch in der Gegenwart besteht, vor dem 19. Jahrhundert aber nicht in derselben Deutlichkeit sichtbar bzw. noch in Entwicklung befindlich ist.

Tatsächlich ist das Schicksal letzter Worte eng mit dem Schicksal einer Moderne verbunden, deren Beginn notorisch unklar zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert datiert wird und die im späten 18. und 19. Jahrhundert ihre Kontur unübersehbar auszuprägen beginnt.⁶ Das Interesse an letzten Worten ist ein modernes Interesse, wie letzte Worte als soziale und kulturelle Institution in der Moderne beheimatet sind. »(...) unsere Gesellschaft erwartet von bedeutenden Persönlichkeiten mehr oder weniger, daß sie mit bedeutsamen Worten sterben«,⁷ wie sie komplementär bereit ist, letzten Worten jedenfalls Bedeutsamkeit zu verleihen und ihnen gesteigertes Gewicht zuzumessen. Nicht nur gilt der Satz: »Endgültigkeit erhebt Anspruch auf Aufmerksamkeit«,⁸ und nicht nur geht es um ein morbides Interesse. Es geht auch um die Vorstellung, »daß das Wesen oder die Wahrheit eines Lebens – das ›wahre‹ Selbst – im Tod und nur im Tod [bzw. präziser wohl: im Sterben] in gültiger Weise in Erscheinung trete«.⁹ Notwendige Voraussetzung für die Faszination letzter Worte ist jedoch eine Individualisierung des Sterbens, die eine Entlastung von Sterberitualen und Sterbefloskeln bedeutet, welche erst ab dem 16. Jahrhundert zunehmend erfolgt. Knapp und sicherlich schematisch, aber gerade darin aufschlussreich verweist Guthke darauf, dass das Interesse an letzten Worten eine »Vielfalt von letzten Worten« voraussetzt, die lange nicht erwartbar war, insofern »das Wort des letzten Atemzugs in der christlichen Welt einem, und nur einem Muster zu entsprechen hatte, das die Artes moriendi als eine der beliebtesten Gattungen der Gebrauchsliteratur mit ihren eindeutigen Anweisungen für den ›guten‹ Tod standardisiert hatten«.¹⁰

Die historische Entwicklung letzter Worte in der Moderne zeigt, dass sie nicht – wie man voreilig meinen könnte – primär eine Ange-

legenheit des Todes, sondern eine solche des Lebens sind. Sie haben ihren Ort nicht allein aus dem trivialen Grunde hier, weil nur im Leben gesprochen wird, sondern auch, weil sie vor allem für diejenigen, die am Leben bleiben, Relevanz besitzen. Letzte Worte sind mindestens ebenso sehr, wenn nicht mehr, Sache der (Über-)Lebenden als Sache der Sterbenden. Anders gesagt ist es weniger die Erfahrung eigenen Sterbens, die sie hervortreibt, als die Erfahrung fremden Sterbens. Gerade im Angesicht des fremden Todes zeigt sich das Bedürfnis, Worte mit einer Bedeutung zu schaffen, die ›gewichtig‹ und jedenfalls ›angemessen‹ ist. Die zahllosen Begrädnungen, ausdeutenden Reformulierungen und schlichten Erfindungen, die die letzten Atemzüge von Menschen begleiten und ihnen folgen, haben an dieser Stelle ihren Grund. Dass gerade prominenten Persönlichkeiten manchmal mehrere letzte Worte zugeschrieben werden, dass als letztes Wort oft nachweislich nicht das wirklich letzte Wort fungiert, sondern eine Äußerung aus den letzten Lebenstagen, die den Zurückbleibenden passend erschien, und dass letzte Worte oft phantasievoll komponiert werden, und zwar nicht von Sterbenden, entspringt kulturell verfestigten Bedürfnissen diesseits des Todes.

Die sich hiermit verbindenden Probleme sind dabei genuin hermeneutischer Natur. Zwar sind letzte Worte per definitionem kurz. Um sie mit gewünschtem Sinn auszustatten, bedarf es in der Regel jedoch eines Zusammenklangs der – vermeintlich – letzten Lebensäußerungen mit dem Leben selbst. Wo letzte Worte zum Thema werden, geht es daher stets auch um ihre Kontextualisierung und ihre Zurichtung auf das vergangene Leben wie umgekehrt die Zurichtung dieses Lebens auf die letzten Worte. In seiner zitierten Schrift reflektiert Wehl diesen Aspekt sehr klar, wenn er die gesamte Einrichtung seiner Anthologie hier gründen sieht. Keineswegs möchte er letzte Worte »in bunter Reihe« auflisten und sich nur »auf das Ableben«¹¹ bedeutender Personen konzentrieren, wie er englischen Vorgängern vorwirft. Vielmehr beinhaltet seine Anthologie vierundachtzig biographische Skizzen, die jeweils das ganze Leben einer Person zu umreißen suchen und die übermittelten letzten Worte vorbereiten und in einen sinnhaften Zusammenhang einordnen. Was verkaufsfördernd wirken mag, ist zugleich eine Reaktion auf die Schwierigkeit, dass die letzten Lebensäußerungen ihr Gewicht erst aus einem vorangehenden Leben gewinnen und Leben und letzte Worte sich gewöhnlich wechselseitig beleuchten.

Das Spannungsfeld von Moderne, Christentum und Sozialität

Es ist der auf Bedeutung und Bedeutsamkeit drängende, oft fiktive Charakter letzter Worte, der sie mit der Literatur und mit fiktiven letzten Worten in der Literatur verbindet. Die kulturell vorgegebene Notwendigkeit, letzte Worte müssten lebens- oder charaktererhellender Art sein und in sich ein Maximum an Bedeutung und Bedeutsamkeit konzentrieren, verbindet eine Praxis der Auslegung, Zurichtung und Erfindung letzter Worte in der wirklichen Welt mit der Literatur. Dass literarische Texte durch den Anspruch auf gesteigerte Bedeutung und gesteigertes Gewicht jedes Wortes gekennzeichnet sind, darf als eine wissenschaftliche wie interpretatorische Grundannahme gelten. Es gibt keine Bedeutungslosigkeit in literarischen Werken. Vor solchem Hintergrund wie vor dem Hintergrund der Tatsache, dass letzte Worte und literarische Arbeiten oft der Imagination entspringen, sind, wie Guthke zutreffend bestimmt hat, letzte Worte eine im weiten Sinne literarische Gattung.¹² Sie sind mit der Literatur im engeren Sinne verbunden und erscheinen auch in literarischen Werken lediglich an einem Ort, dessen Logik immer bereits die ihre ist. Letzte Äußerungen in Romanen und Erzählungen werden damit zu Äußerungen einer sozialen und kulturellen Imagination, die sich hier noch unbeschränkter als im Leben, aber mit gleicher Stoßrichtung entfalten kann.

Was dies bedeutet, soll im Folgenden am Beispiel Karl Mays und seiner Reiseerzählungen untersucht werden und damit am Beispiel eines ›Populärautors‹, der im Bereich letzter Worte Bedürfnisse des 19. Jahrhunderts wie wichtige Merkmale der Literatur dieses Jahrhunderts spiegelt und dessen Erforschung auf der Grenze von Mentalitäts- und Literaturgeschichte balanciert. Tatsächlich ist es die historische Dimension, die die Diskussion von Mays Texten auch interessant macht und ihr jedenfalls eine literatur- wie geschichtswissenschaftliche Relevanz sichert, die jene ästhetischen Vorbehalte überwindet, welche die May-Forschung nach wie vor belasten. Zugleich freilich ist gerade die historische Analyse komplex und facettenreich genug, um immer wieder nur zu vorläufigen und skizzenhaften Ergebnissen zu führen, weshalb auch im Folgenden zahlreiche Aspekte eher umrissen denn detailliert ausgeführt werden müssen.

Ein systematischer Punkt, an dem eine Beschäftigung mit letzten Worten bei May ansetzen kann, ist dabei die Weise, in der das Sterben bei ihm mit der Frage nach der christlichen Religion verbunden ist.

Nicht erst im Spätwerk, sondern bereits in den Reiseerzählungen ist May bemüht, das Christentum in seinem Wirken in der dargestellten Welt zu zeigen und dadurch zugleich seiner Leserschaft eine christliche Botschaft zu vermitteln. Die christliche Programmierung aber erfasst auch – und gerade – das dargestellte Sterben, an dem die »Frömmigkeit« als »Fundament« von Mays Texten sichtbar wird und an dem sich zeigen lässt, wie sehr diese Texte eine »Verhaftung im Religiösen«¹³ haben. In diesem Kontext stehen auch letzte Worte bei May, sodass man versucht sein kann, sie sogleich als ›christlich‹ zu deuten bzw. als Ausdruck christlichen Glaubens zu interpretieren. Folgt man freilich den geschichtswissenschaftlichen und soziologischen Basiserzählungen zur europäischen Geschichte, ist die spätestens im 18. Jahrhundert Kontur gewinnende Moderne auch durch einen Geltungsverlust oder – vorsichtiger – eine veränderte Geltungsweise des Christentums gekennzeichnet. Letzte Worte sind – wie erläutert – ein Faszinosum erst ab dem Moment, ab dem die christliche Regulierung des Sterbens zu verfallen beginnt. Sie sind daher in einem spezifischen Sinne ein Phänomen, dessen Bedeutung sich aus einem nachlassenden Gewicht des Christentums ergibt, was die Frage aufwirft, wie May als christlich orientierter Autor ihre Ausgestaltung mit Bezug auf seine fiktiven Charaktere betreibt.

Christlich ist das Sterben bei May tatsächlich nur in einem sehr spezifischen, selbst modernen Sinne. Die Weise, in der bei May die Bedeutung des christlichen Glaubens betont wird, entsteht nicht aus einer Position der Autorität und unhinterfragten Gültigkeit, sondern bereits aus einer Position der Schwäche. Gerade in den besonders bemüht entwickelten Sterbeszenen Mays zeigt sich im Wortreichtum, mit dem die christliche Heilsbotschaft beschworen wird, wie sehr die Texte einen missionarischen Anspruch ausagieren, der Geltungsdefizite des christlichen Glaubens belegt. Pointiert kann man sagen, dass Mays Werk sich gerade durch seine christlichen Züge als Teil einer post-christlichen Zeit erweist und deutlich den Bedingungen dieser Zeit verpflichtet ist. Dabei hat der Begriff des ›Modernen‹ mindestens zwei Aspekte, die mit Bezug auf das Sterben und letzte Worte relevant sind. Der Zerfall der Verbindlichkeit des christlichen Glaubens und die Fragmentierung des mit ihm verbundenen Weltbilds, die im späten 18. Jahrhundert unübersehbare Konsequenzen zu zeitigen beginnen, entlassen, erstens, eine Fragmentierung und Vervielfältigung von Lebensentwürfen und – als Folge davon – eine Individualisierung des Sterbens aus sich, die von Mays Texten deutlich gespiegelt wird. Es geht dementsprechend auch um nicht vorgegebene,

sondern ›individuell‹ passende letzte Worte, und zwar obwohl – wie sich noch zeigen wird – uneingestandene Normierungen und Wiederholungen bei May durchaus feststellbar sind. Darüber hinaus ist, zweitens, das Interesse, das May mit dem Sterben und mit letzten Worten verbindet, ein eigentümlich diesseitiges Interesse und damit ein Interesse, in dem nur noch in Spuren jene Grundunterscheidung vorhanden ist, die man mit dem Christentum eigentlich verbinden wird, nämlich die Unterscheidung zwischen Diesseits und Jenseits.

Die entscheidende Differenz, die Mays Gestaltung letzter Worte bestimmt, ist – so die hier vertretene These – weniger die Differenz zwischen dem Sterben des Christen und des Atheisten oder des Rechtschaffenen und des Frevlers und ihrer unterschiedlichen Perspektive im Jenseits als die Differenz zwischen dem sozial offenen und seinen Mitmenschen zugewandten Menschen einerseits und dem in sich eingeschlossenen, sich willentlich von sozialen Zusammenhängen absondernden Menschen andererseits, und damit in beiden Fällen zwischen Menschen in der Welt. Die auch bei May unübersehbare Individualisierung der Sterbeworte ist nicht zuletzt ein Resultat des Faktums, dass mit ihnen selten ein Reich jenseits der Welt adressiert wird. Es geht nicht um ein Vorausblicken in das Dunkel hinter einer Schwelle, wo eine numinose Macht residiert, welche eine ritualisierte Ansprache verlangt. Vielmehr geht es in den letzten Worten von Mays Figuren besonders um den Rückblick ins Leben und noch hier um die Frage nach der eigenen sozialen Ein- und Anbindung. Damit aber geht es um eine Frage, die das 19. Jahrhundert zumal in seiner zweiten Hälfte massiv beschäftigt und die keine auf die Transzendenz abstellende Frage ist. Mays Todesszenen sind daher Szenen fehlender oder doch reduzierter Transzendenz, die sich gerade an den letzten Worten der May'schen Helden in irritierender Weise ablesen lässt.

Damit fügen sich Mays letzte Worte zugleich – wie schon Oliver Gross bemerkt hat¹⁴ – in jene Geschichte des Todes, die Philippe Ariès in berühmter Weise vorgelegt hat und die – bei aller Kritik, zu der sie im Detail Anlass geben mag – noch immer instruktiv und aussagekräftig ist. May schreibt am Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer Kultur, die Todesvorstellungen ausbildet, für die die am Grunde der christlichen Religion liegende Differenz von Immanenz und Transzendenz an Schärfe verloren hat. Sein Blick ist entsprechend ein Blick, der der diesseitigen Welt in hohem Maße verhaftet ist. Für einen Autor, der zielbewusst christliche Ideen und Werte zu vermitteln versucht hat, ist dies aber besonders bemerkenswert, wie

überhaupt beachtenswert ist, dass Mays Texte eine Lust am Pathos zeigen, das das Sterben und den Gedanken an den Tod zu genießen scheint, und zwar – natürlich – im Leben.

Tod und Sterben in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts

Man wird mit Bezug auf die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sagen können, dass sie dem Sterben und dem Tod eine überaus große Bedeutung zumisst: »In keiner Epoche der deutschen Literatur seit dem Barock«, ist literaturwissenschaftlich geurteilt worden, »spielt der Tod eine so zentrale Rolle wie im Realismus und insbesondere in der Erzählliteratur des Realismus«,¹⁵ wobei mit »Realismus« die dominante literarische Strömung zwischen ca. 1850 und 1900 gemeint ist, in deren Zentrum kanonisierte Autoren wie Gottfried Keller, Theodor Storm und Theodor Fontane stehen. Das Gewicht, das der Tod hier gewinnt, ist dabei kein isoliertes Phänomen, sondern es ergibt sich unmittelbar aus den Interessen und Präferenzen, die die Literatur insgesamt ausbildet. Hierzu gehört ein neues Verständnis von Geschichte, die sich als Geschichte von Aufstiegen und Niedergängen präsentiert. Allgemein aber ist das 19. Jahrhundert gerade in seiner zweiten Hälfte fasziniert von Verfall, Verlust und Untergang. Auch wenn man die Werke Karl Mays nicht vorschnell uneingeschränkt der literarischen Produktion des Realismus zuordnen darf, ist unübersehbar, dass beide Teile eines literarischen Feldes bilden und in vielfacher Weise miteinander verbunden sind.

Dass der Wilde Westen Mays ein Land sei, das »von Horizont zu Horizont (...) verfinstert unter den Schatten des Todes, den Melancholien des Unterganges, des Sterbenmüssens liegt«,¹⁶ wie Heinz Stolte formuliert hat, ist vor diesem Hintergrund wenig überraschend. Wie sehr die verlorene und versunkene Vergangenheit und ein Interesse am Tod sich bei May zeigen, verdeutlichen beispielsweise jene Passagen aus dem Orientzyklus, in denen der Erzähler über verlorene Hochkulturen und untergegangene Dynastien sinniert:

Die ganze Gegend rechts und links vom Strome ist ein Grab, eine große, ungeheure, öde Begräbnisstätte. Die Ruinen des alten Rom und Athen werden vom Strahle der Sonne erleuchtet, und die Denkmäler des einstigen Aegypten ragen als gigantische Gestalten zum Himmel empor. Sie reden verständlich genug von der Macht, dem Reichtume und dem Kunstsinne jener Völ-

*ker, welche sie errichtet haben. Hier aber, an den beiden Strömen Euphrat und Tigris, liegen nur wüste Trümmerhaufen, über welche der Beduine achtlos dahinreitet, wohl ohne nur zu ahnen, daß unter den Hufen seines Pferdes die Jubel und die Seufzer von Jahrtausenden begraben liegen.*¹⁷

*Hier lebte der berühmte Harun al Raschid an der Seite der schönen Zobeide, welche mit ihm die gleiche Frömmigkeit und die gleiche verschwenderische Prachtliebe teilte. Sie pilgerten wiederholt nach Mekka und ließen den ganzen Weg dorthin mit den kostbarsten Teppichen belegen. Wo aber ist heute der kostbare, goldene Baum mit seinen Diamant-, Smaragd-, Rubinen-, Saphir- und Perlenfrüchten, welcher den Thron Haruns beschattete? ... Von seinem Volke vertrieben, flüchtete er sich nach Rakka und starb in Rhages in Persien. Begraben liegt er unter goldener Kuppeldache in Meschhed in Khorassan; Zobeide aber, die Verschwenderin von Millionen, ruht am Wüstensaume in einem verwahrlosten Gottesacker unter einem Grabmale, welches die Jahrhunderte zerrissen und zerbröckelt haben.*¹⁸

Nun haben die zitierten Passagen topischen Charakter. Auch stehen sie jeweils an Kapitelanfängen, wobei sie dem eigentlichen Erzählen fremd bleiben. Dass es sich hier um Einschübe in die Erzählung handelt, muss jedoch nicht als Hinweis auf die geringe Bedeutung der Stellen gewertet werden, sondern kann im Gegenteil als Zeichen ihres Gewichts, jedenfalls aber entsprechender zeitgenössischer Erwartungen und Vorlieben gelten. Überhaupt ist gerade der Orientzyklus mit entsprechenden Motiven durchwirkt.

In ihrer metaphorischen Logik ganz im Einklang mit den literarischen Konventionen des 19. Jahrhunderts stehen bei May auch die Erlebnisse des Beinahe-Todes, die der Ich-Erzähler hat, wie in dem Moment, als Kara Ben Nemsi in ›Von Bagdad nach Stambul‹ an der Pest erkrankt:

*Mir brannte der Kopf; die blutgetränkte Ebene flog im Kreise um mich herum; ich selbst schien um meine eigene Achse zu wirbeln; meine Hände, auf welche ich mich im Knieen gestützt hatte, verloren den Halt, und ich sank langsam, langsam nieder. Es war mir, als ob ich allmählich tiefer und immer tiefer sinke, in einen nebligen und dann immer schwärzer werdenden Schlund hinab. Da gab es keinen Halt, kein Ende, keinen Boden, die Tiefe war unendlich ...*¹⁹

Hier zeigt sich ein Interesse am Untergang im Vollsinn des Wortes, nämlich eine im 19. Jahrhundert immer wieder anzutreffende Faszination, die gerade die Tiefe und die Vision des Fallens und Versin-

kens für Autoren hat. Der Verlust der Welt wird bei May so zur Anschauung gebracht.

Das Interesse an Verlust, Verfall und Tod ist in der Kultur des 19. Jahrhunderts in eine Mehrzahl von Zusammenhängen eingebunden und Teil einer Textur, die sich nur andeutungsweise entschlüsseln lässt. Was das Interesse am Untergang letztlich begründet, kann hier offen bleiben. Ein populärer Deutungsansatz mag auf eine Ernüchterung bürgerlichen Fortschritts- und Emanzipationsstrebens im 19. Jahrhundert verweisen, eine Erschöpfung der aus der Aufklärung hervorgetretenen bürgerlichen Kultur oder gar eine Wendung dieser Kultur gegen sich selbst. Bereits aufgrund ihrer Globalität sind entsprechende Erklärungen freilich problematisch und geben Anlass zu Widersprüchen. In jedem Fall wird man sagen können, dass die sozialhistorische Realität des 19. Jahrhunderts und damit auch das Erleben realen Todes und realer Krisen in die Literatur einsinkt, und zwar wohl kaum zufällig in dem Moment, in dem diese Literatur weniger aristokratischen denn bürgerlichen Kontexten zu entspringen beginnt. Auch die als beängstigend erlebte Realität der Beschleunigung von (sozialen) Veränderungen spielt dabei unzweifelhaft eine Rolle. Hinzu treten weitere Aspekte, wie der, dass mindestens in Deutschland die Kultur des Bürgerturns das Aushalten von Verlusten und Niederlagen überaus positiv besetzt. Es bildet sich ein gesamtes Normensystem, das Fähigkeiten der Selbstbeherrschung und Selbstbehauptung im Angesicht einer feindlichen und destruktiven Realität lobt, und das auch – und gerade – durch die Literatur wieder und wieder vorgestellt wird.²⁰ Auch in Mays Texten ist es unübersehbar vorhanden.

Ist es schwierig, die Faszination zu begründen, die das Sterben und der Tod auf das 19. Jahrhundert ausüben, gewinnt der Blick wieder Klarheit, wenn es um reine Beobachtungen in der Geschichte des Todes geht. Hier lässt sich ein Phänomen feststellen, das der ostentativen Fixierung auf den Tod zugleich entspricht und ihr entgegensteht. In der faszinierten Beschäftigung mit dem Tod nämlich bereitet sich bereits eine Invisibilisierung vor, wie sie für das 20. Jahrhundert diagnostiziert worden ist. Es ist ein Zurückdrängen des Todes aus der öffentlichen Sphäre und der öffentlichen Wahrnehmung, die in der Gesprächigkeit schon angelegt ist, mit der der Tod im 19. Jahrhundert verhandelt wird. Philippe Ariès hat die neu entstehenden Vorstellungen in seiner schon erwähnten Studie mit dem Schlagwort ›Der Tod des Anderen‹ belegt.²¹ Die Aufmerksamkeit für den Tod ist im 19. Jahrhundert zunehmend eine obsessive Aufmerksamkeit für den ge-

liebten Anderen, der vom Tod bedroht ist oder ergriffen wird. Was sich darin ausdrückt, ist zunächst eine veränderte Gefühlskultur, eine Affektivität, die sich mehr als in vorangehenden Jahrhunderten auf eine Person oder doch wenige Personen konzentriert.²² Dem entspricht eine neue »Unmöglichkeit, den Tod des geliebten Menschen zu akzeptieren«,²³ und eine dementsprechende Ideologie imaginären Fortdenkens seiner Existenz über den Tod hinaus, was nun auch »eine Fortsetzung der Freundschaften des Lebens nach dem Tod«²⁴ meint. Der entsprechende Glaube kann sich (christlich) in Vorstellungen ewigen Lebens ausdrücken wie (atheistisch oder agnostisch) schlicht die gefühlsmäßig intensive Kultivierung des »Andenken(s) der Toten«²⁵ meinen. In beiden Fällen aber wird der Schnitt, den der Tod einst darstellte, in seiner Radikalität gemildert und entwertet. Gerade dies aber wird für das 19. Jahrhundert charakteristisch und wirkt tatsächlich bis in die Gegenwart nach. Wo vom Jenseits noch gesprochen wird, verliert es nicht nur an Gewicht, sondern vor allem an Eigengewicht, an Gewicht als eigener, nach spezifischen Gesetzen existenter Seinsbereich. Der Jenseitsglaube wird diffus, während das Diesseits sich auszudehnen scheint und dabei ein Außen kaum mehr duldet.

Den entsprechenden Entwicklungen korrespondiert eine Ästhetisierung des Todes, die jene Sentimentalität und jenes Pathos mitträgt, mit denen im 19. Jahrhundert oft Tod und Sterben bedacht werden. Verliert der empirische Tod an Sichtbarkeit, entwickeln sich zugleich ein verklärendes Todesdenken und eine verklärende Todesdarstellung:

Da der Tod nicht das Ende des geliebten Wesens ist, so tief der Schmerz des Überlebenden auch sein mag, ist er weder häßlich noch furchterregend. Er ist schön, und der Tote ist auch schön. Die Anwesenheit am Sterbebett ist im neunzehnten Jahrhundert mehr als die übliche Teilnahme an einer rituellen gesellschaftlichen Zeremonie, sie ist Anwesenheit bei einem tröstlichen und erhebenden Schauspiel; der Besuch im Haus des Toten hat etwas mit dem Besuch im Museum zu tun: wie schön er ist! (...) Aber diese Apotheose darf uns den Widerspruch, den sie einschließt, nicht verdecken: dieser Tod ist nicht mehr der Tod, er ist eine Illusion der Kunst. Der Tod hat begonnen, sich zu verbergen, trotz der scheinbaren Publizität, die ihn in der Trauer, auf dem Friedhof, im Leben wie in der Kunst oder der Literatur umgibt: er verbirgt sich unter der Schönheit.²⁶

Den radikalsten künstlerischen Ausdruck findet das neue Verständnis des Todes dabei im Kitsch, der – hier nicht als unreflektiertes

Werturteil, sondern als literarisch-ästhetisches Phänomen gemeint – auch bei May und gerade in Mays Todesdarstellungen eine wichtige Rolle spielt, wie noch näher zu erläutern und zu begründen bleibt.

Erste Beispiele letzter Worte und der Fall Winnetous

Drei Todesfälle weiß der Erzähler im eröffnenden Band des Orientzyklus ›Durch Wüste und Harem‹ bzw. ›Durch die Wüste‹ unmittelbar zu schildern. Der letzte ist der eines Scheiks, der lautlos stirbt. Ihm wird durch den Kopf geschossen, nachdem er unmittelbar zuvor versucht hatte, einen Mordanschlag zu begehen.²⁷ Zwei weitere Figuren sterben ohne Worte, aber nicht ohne laute Reaktion auf den Tod. Mit einem *unartikulierten Schrei*²⁸ bzw. einem *entsetzlichen, heiseren Schrei*²⁹ gehen sie im Salzsee unter.

Der Orientzyklus ist fast völlig unergiebig, wenn es um letzte Worte im Vollsinn des Begriffes geht. Andere Teile von Mays Werk – wie insbesondere die ›Winnetou‹-Trilogie mit den Toden Klekih-petras, Nscho-tschis, Old Deaths oder Winnetous – sind diesbezüglich fruchtbarer, insofern sie weit aufwändiger gestaltete Todesszenen mit größeren Redepassagen enthalten, wie in der May-Forschung wiederholt bemerkt worden ist.³⁰ Gerade das schreiende Sterben wird man dennoch berücksichtigen müssen, wenn man versucht, dem Phänomen letzter Worte in Mays Romanen systematisch beizukommen. Tatsächlich geht es hier um eine Seite des Umgangs mit dem Tod, die in ihrer Kargheit am deutlichsten jenen pompösen Todesinszenierungen kontrastiert, die May entwickelt, wenn Menschen im Sterben Gedichte rezitieren, wie in ››Weihnacht!‹‹, oder ihr Sterben von Gesängen und der Rezitation von Liedtexten begleiten lassen, wie in ›Winnetou III‹ und ›Old Surehand III‹. Die Extreme des Schreis und der Rezitation bilden einen Kontrast, der ins Zentrum von Mays Gestaltung letzter Worte führt.

Dabei scheint der Unterschied zwischen Schreien und Sprechen bereits erklärt zu sein, wenn man Mays Romanfiguren nach ihrer moralischen Qualität in ›gute‹ und ›böse‹ Charaktere unterteilt. Old Shatterhands in jeder Hinsicht unschuldiger Jugendfreund Carpio stirbt mit einem Gedicht auf den Lippen, Winnetou (»*Lebe wohl!*«)³¹ und sein Lehrer Klekih-petra (»*Ich komme – – komme – – – Gnade – – –!*«)³² ebenso wie seine Schwester Nscho-tschis (»*Nun – – sterbe ich – – so – – –*«)³³ sterben sprechend. Hingegen ist dies das Ende des Mörders Santer:

*Herrgott, der Felsen wankte hin und her; es that einen schweren, dumpfen Knall; aus der Höhle drang Rauch, und wie von einer unsichtbaren Gigantenfaust gestoßen neigte sich von der Höhle an aufwärts der Fels langsam tiefer und immer tiefer, mit Santer oben auf der Platte, welcher die Arme in die Luft warf und um Hilfe brüllte...*³⁴

Und der Schut stirbt so:

*Da setzte eben der Rappe des Schut an. Er erreichte die diesseitige Kante nicht einmal. Ein Schrei, ein bluterstarrender Schrei, und Roß und Reiter stürzten in die Tiefe.*³⁵

Der Schrei ist demnach die letzte Ausdrucksweise von Verbrechern und Frevlern, während das gesprochene Wort wenigstens im Sterben den integren Charakteren gehört. Nun ist an dieser Gleichung unzweifelhaft etwas Wahres, wenn sie auch nicht in jedem Fall aufgeht. Schon in ›Durch die Wüste‹ ist einer der zwei im Schrei Verendenden, der Führer Sadek, eine positive Gestalt. Und auch Verbrecher dürfen letzte Worte äußern, wie Sheppard in »Weihnacht!«: »Du weißt es ja, Corner, daß er nun dachte, er sei der Mörder und – – –«³⁶ In jedem Fall ist die angedeutete Aufteilung nicht spezifisch genug, um die Systematik zu erfassen, der May bei seiner Gestaltung letzter Worte folgt. Offen bleibt insbesondere, was eigentlich positive und negative Charaktere voneinander trennt.

Bevor es um die Systematik letzter Worte bei May geht, sei ein genauerer Blick auf einige Beispiele geworfen. Begonnen werden darf mit dem besonders berühmten Fall Winnetous im Roman ›Winnetou III‹: »Scharlih, ich glaube an den Heiland. Winnetou ist ein Christ. Lebe wohl!«³⁷ Was hier geäußert wird, ist in mehr als einer Hinsicht bezeichnend für letzte Worte bei May. Zunächst auffällig ist das Bekenntnis zum Christentum, Zeugnis der erfolgreichen Bekehrung Winnetous zum wahren Glauben. Auffällig ist auch die Adressierung Shatterhands, die Winnetou in seinen letzten Lebensmomenten vollzieht. Sie erinnert an die von Ariès für das 19. Jahrhundert beschriebene Ausrichtung des Todesdenkens auf den geliebten Anderen, der hier – je nach Perspektive – mit Shatterhand bzw. Winnetou gegeben ist. Im Verhältnis von christlichem Bekenntnis und Hinwendung zu Shatterhand aber ist jenes Spannungsfeld angedeutet, das aus der Überlagerung zwischen einer Perspektive, die zwischen Diesseits und Jenseits trennt, und einer Perspektive, die im Diesseits verharrt und sich hier vor allem um soziale An- und Einbindungen sorgt, entsteht.

Winnetous Tod und das Geschehen rund um sein Sterben werden in Mays Roman sorgfältig vorbereitet, wobei – wie eingangs bereits skizziert – in der Einbindung des Sterbens in Lebenskontexte unübersehbar hermeneutische Probleme, also solche der Sinnggebung, bearbeitet werden. Zu nennen sind zunächst Todesahnungen, die Winnetou im Gespräch mit Old Shatterhand vor dem verhängnisvollen Angriff auf die Ogellallah offenbart.³⁸ May mag hierbei auf ein altes Todesideal anspielen, das wünscht, dass der Tod sich ankündigt, wenn man auch feststellen muss, dass Winnetou selbst eine durchaus nüchterne, quasi-naturwissenschaftliche Erklärung seiner Ahnung bietet.³⁹ Für Winnetous Tod relevant ist darüber hinaus ein religiöses Gespräch zwischen ihm und Old Shatterhand, zu dem es rund eine Woche vor Winnetous Tod kommt. Es ist das allererste solche Gespräch, und es ist von Shatterhands Seite unverhohlen missionarisch gemeint. Es geht um *ein liebevolles Netzauswerfen nach einer Seele, die wert war, aus den Banden der Finsternis erlöst zu werden,*⁴⁰ und es hat Erfolg, denn es wirkt in Winnetous Gedanken fort, sodass Shatterhand feststellen kann: *Er war durch den Umgang mit mir in seinem Innern ein Christ geworden, obgleich er es vermieden hatte, es zu sagen.*⁴¹

Die Geschichte von Winnetous Sterben ist schließlich insbesondere die Geschichte eines Liedes, nämlich eines ›Ave Maria‹, das Shatterhand selbst für einen Chor in Chicago gedichtet hat und auf das er und Winnetou unvermutet im Helldorf-Settlement stoßen, wohin es mit einem der Chormitglieder gelangt ist. Das Lied macht einen so tiefen Eindruck auf Winnetou, dass er es sich bei zwei Gelegenheiten von einem Chor der Siedler vorsingen⁴² und seine religiöse Bedeutung von Shatterhand erläutern lässt.⁴³ Der im Sterben liegende Apache lässt die unmittelbar zuvor im Kampfgeschehen involvierten Siedler noch einmal Aufstellung beziehen, um seinen Tod singend vorzubereiten:

*Ohne erst meine Bitte abzuwarten, winkte der alte Hillmann. Sie erklimmten einen Felsenabsatz, der zu Häupten Winnetous hervorragte, um den letzten Wunsch des Sterbenden zu erfüllen. Seine Augen folgten ihnen und schlossen sich dann, als sie oben standen. Er ergriff meine beiden Hände und hörte nun das Ave Maria beginnen ...*⁴⁴

Winnetous Blick wendet sich bald *mit mildem, lächelndem Ausdrücke zu den Sternen empor,*⁴⁵ womit ein Todesbild geschaffen ist, das musterhaft Elemente integriert, die ›richtigem‹ Sterben seit Jahrhunder-

ten zugeschrieben werden. In einem engen Talkessel auf dem Rücken liegend sieht der Sterbende den Himmel. Dem entspricht die Tatsache, dass das gesungene ›Ave Maria‹ sich diesem Himmel bzw. dem Jenseits zuwendet und direkt die Gottesmutter anspricht:

*»Es will das Licht des Tages scheiden;
Nun bricht die stille Nacht herein.
Ach, könnte doch des Herzens Leiden
So, wie der Tag vergangen sein!
Ich leg' mein Flehen dir zu Füßen;
O trag's empor zu Gottes Thron,
Und laß, Madonna, laß dich grüßen
Mit des Gebetes frommem Ton:
Ave, ave Maria!«⁴⁶*

Nun changiert Winnetous Sterbeszene eigentümlich zwischen Jenseitshoffnung und der Haftung im Diesseits, was durch Winnetous letzte Worte noch verschärft wird. Zunächst wird die Anrede Marias nicht von Winnetou artikuliert, der freilich auch kaum die Zeit hatte, christliche Gesänge einzuüben, sondern von den weißen Siedlern. Diese wiederum mögen dem Wortlaut nach zum Himmel singen, singen aber eigentlich für und zu Winnetou, wodurch das Singen des Liedes weniger den Charakter eines Gebets als einer Aufführung zu gewinnen droht. Der daraus resultierende Effekt wird verstärkt, wenn man sich die Blicke der Beteiligten vorzustellen sucht. Wohin der erhöht stehende Chor schaut, wird im Text zwar nicht gesagt, aber seine Blicke sind vermutlich abwärts gerichtet. Winnetous Augen wiederum blicken, und dies wird expressis verbis festgehalten, zwar schließlich zu den Sternen, sehen zunächst jedoch nicht den Himmel an, sondern folgen dem Chor der Siedler. Der tödlich getroffene Apache beobachtet damit, wie das eigene Sterben effektiv in Szene gesetzt wird.

Es ließe sich einwenden, dass der Moment des Sterbens ein Schwellenmoment sei und der Sterbende, da er offenbar in der Welt stirbt, notwendig noch einmal in dieser Welt agiere. So berechtigt dieser Einwand ist, so auffällig bleibt das Verhalten Winnetous, der zudem – und hier sind wieder die letzten Worte erreicht – auch in seinen letzten verbalen Äußerungen ganz im Diesseits verharrt. Die letzten Sätze Winnetous gelten nicht Gott, sondern Old Shatterhand (dessen Hände er hält). Es geht dabei insbesondere darum, die eigene Konversion für den Überlebenden – und sicher auch: für die Leser von Mays Roman – unzweideutig zu dokumentieren. Damit folgt Winne-

tu einem freilich nur indirekt zum Ausdruck gebrachten Wunsch Shatterhands, der zuvor – wie zitiert – reflektiert hatte, Winnetou sei *ein Christ geworden, obgleich er es vermieden hatte, es zu sagen*. Was jedoch ausbleibt, ist eine Hinwendung zu Gott, ein Gebet, ein entsprechender Ruf, der bereits an das Jenseits gerichtet wäre. Nicht, sich zu Gott zu wenden, sondern die Zugehörigkeit zur christlichen Gemeinde zu dokumentieren, ist Winnetous Anliegen.

Wollte man Winnetou tatsächlich eine Biographie unterstellen,⁴⁷ könnte man pointiert sagen, dass er seine Sterbeszene bereits einmal als Beobachter erlebt hat. Im Roman »Weihnacht!« nimmt er bekanntermaßen Anteil am Sterben von Old Shatterhands Jugendfreund Carpio, das durchaus Ähnlichkeiten mit dem eigenen hat. Tatsächlich lässt sich bei einer Reihe von Sterbeszenen Mays ein »deckungsgleiches Grundmuster«⁴⁸ erkennen. Oliver Gross hat gar ein »ideal-typisches Schema«⁴⁹ des Sterbens identifiziert, das zehn Schritte umfasst und von der Todesahnung bis zu resümierenden Bemerkungen des Ich-Erzählers reicht.⁵⁰

Im Falle von Carpios Sterben ist es nicht ein von Shatterhand gedichtetes ›Ave Maria‹, das eine wichtige Rolle spielt, sondern ein von ihm schon zu Jugendzeiten verfasstes Weihnachtsgedicht.⁵¹ Anders als Winnetou lässt Carpio sich dieses Gedicht nicht vortragen, sondern er sagt es zu Weihnachten selbst auf und verscheidet dabei. Erneut ist das Sterben durch Ahnungen vorbereitet. Auch Carpio weiß um den kommenden Tod, was einerseits wahrscheinlicher ist als im Falle Winnetous, insofern der Tod durch eine langanhaltende Krankheit hervorgerufen wird, andererseits unwahrscheinlicher wirkt, insofern der Kranke den Todeszeitpunkt fast auf die Minute vorhersagen kann.⁵² Die letzten Worte Carpios sind jedenfalls diese:

»Selig, wer aus Herzensgrunde
Nach der -- Lebensquelle -- strebt
Und -- noch in der -- letzten -- Stunde
Seinen -- Blick -- zum Himmel ----«

und das letzte Wort »hebt« verhauchte in einem fast unhörbaren Seufzer.⁵³

Was hier an Symbolik erscheint, ähnelt der Szene aus ›Winnetou III‹. Dazu gehört vor allem der aufwärts gerichtete Blick, von dem der rezitierende Carpio nicht nur redet, sondern den er auch tut, wie der Text eifrig versichert, der dabei die ›tiefere‹ Bedeutung der Blickrichtung kommentierend enthüllt: *Carpio war tot. Der Himmel hatte nicht nur seinen letzten Blick, sondern ihn selbst emporgezogen.*⁵⁴ Wie

bei Winnetou findet sich zugleich eine Motivik, die die bestehenden Bande zwischen dem Sterbenden und Shatterhand betont und sie hier über den Tod fortsetzen will, was von der Abschwächung der Kluft zwischen Immanenz und Transzendenz zeugt und dem Denken einer über den Tod hinausweisenden Kontinuität entspricht.⁵⁵ In den Tagen vor seinem Tod jedenfalls sagt Carpio u. a. zu Shatterhand:

»Weißt du, ich habe eigentlich nur dann gelebt, wenn ich bei dir gewesen bin, und darum macht es mich so glücklich, daß ich nun auch bei dir sterben darf. Du bist zuweilen ein bißchen zerstreut, ein bißchen vergeßlich gewesen, aber doch der einzige Mensch, der mich wirklich lieb gehabt hat. Das vergesse ich dir nicht, auch im Jenseits nicht; ich werde dort immer für dich beten!«⁵⁶

»Sobald du [zu meinem Grab] kommst, bin ich auch da, wenn du mich auch nicht siehst. Wenn es mir möglich ist, werde ich dir da ein Zeichen geben, ein freundliches Flüstern in den Blättern oder ein heiteres Kräuseln der warmen Wellen im See. Das soll mein Himmelsgruß für dich sein; dann kannst du wieder fortreiten und dir sagen, dein treuer Carpio habe dir für deinen Besuch gedankt!«⁵⁷

Carpios letzte Worte – seine Rezitation des Weihnachtsgedichts – sind nun unzweifelhaft christliche Worte. Jedoch sind sie dies in einem bestimmten Sinne. Sie sind nämlich an andere – lebende – Menschen gerichtet und jedenfalls kein Anruf des Himmels, der dem eigenen Tod vorausgehen und ihn vorbereiten würde. Carpio stirbt nicht mit dem Versuch, ins Jenseits hinauszugreifen, sondern mit Sentenzen, deren konstitutive Verhaftetheit im Diesseits unübersehbar ist. Er stirbt, könnte man zuspitzend sagen, weniger als Gläubiger, der einen Blick über die Welt hinaus sucht, denn als Prediger, der seine Gemeinde vor sich sieht. Adressat seiner letzten Worte ist seine unmittelbare Umgebung und erneut auch der Leser. Dass Carpio in der Rezitation enthaltene Belehrung darüber, wer selig sei, am richtigen Ort stattfindet, zeigt Mays Text im Übrigen – vermutlich unabsichtlich – gleichermaßen. Denn den privatistischen, zu einem gewissen Grade willkürlichen und individuellen Vorlieben unterworfenen Charakter moderner Religionsausübung deutet er durchaus an. So jedenfalls kann man die Tatsache interpretieren, dass die Anwesenden die Hände falten, um Carpio einen Gefallen zu tun: *Der Sterbende faltete die Hände und ließ sein Auge stumm auffordernd rund im Kreise gehen; er wurde verstanden, und jeder legte die Hände auch zusammen.*⁵⁸

Mays Systematik letzter Worte

Allerdings zeigt sich die Relevanz der bisherigen, auf den ersten Blick womöglich unangemessen spitzfindig wirkenden Deutungen letzter Worte bei May erst, wenn man sie auf weitere Belege öffnet. Zwar lässt sich eine vollkommen geschlossene Systematik letzter Worte bei May nicht ermitteln. Dennoch werden bei einer Ausweitung der Materialbasis stark systematische Tendenzen sichtbar. Dabei sei auf die Unterscheidung positiver und negativer Charaktere zurückgekommen, die für May bekanntermaßen große Relevanz hatte. Zunächst seien einige weitere letzte Worte positiver Charaktere ergänzt.

Winnetous weißer Lehrer, Klekih-petra, verstößt gegen die bisher behauptete Logik, wenn er sich in ›Winnetou I‹ in den letzten Atemzügen unmittelbar Gott zuwendet und ihn direkt anspricht:

»Da fällt mein Blatt -- abgeknickt -- nicht leise – leicht -- es ist --- die letzte Sühne --- ich sterbe wie --- wie ich es -- gewünscht. Herrgott, vergieb -- vergieb! -- Gnade -- Gnade --! Ich komme -- komme --- Gnade ---!«⁵⁹

Zuvor versucht der im Sterben Liegende freilich noch, sein Lebenswerk – die Begleitung und Bildung Winnetous – über den eigenen Tod hinaus zu verlängern und zu ordnen: *»Bleiben Sie bei ihm – ihm treu --- mein Werk fortführen --- –!«*,⁶⁰ lauten seine an Old Shatterhand gerichteten Worte, und erst dessen Zusicherung, dem Wunsch Folge zu leisten, lässt den Sterbenden den Blick auf Gott richten.⁶¹

Ganz im Diesseits versenken darf sich, vom Verbrecher Santer und seinen Gehilfen tödlich verwundet, Winnetous Schwester Nscho-tschi, und zwar gleich doppelt:

»Winnetou -- mein -- Bruder --!« flüsterte sie. »Räche -- räche -- mich!«

Dann glitt ihr Auge von ihm zu mir herüber, und ein frohes, aber schnell ersterbendes Lächeln spielte um ihre erblichen Lippen.

»Old – Shatter -- hand!« hauchte sie. »Du – bist – da. Nun -- sterbe ich -- so ---«

Mehr hörten wir nicht, denn der Tod ließ sie nicht aussprechen, sondern schloß ihr für immer den Mund.⁶²

Es sind zwei Bezugspersonen, denen Nscho-tschi sich nacheinander zuwendet. Zunächst ist dort ihr Bruder, den sie mit dem Auftrag der

Rache ausstattet, ein gänzlich unchristlicher Auftrag, der freilich insofern nicht erstaunt, als Nscho-tschu keine Christin ist. Zweitens wendet sie sich Shatterhand zu, in dem sie zu dieser Zeit ihren zukünftigen Geliebten sieht, und der ihren Tod mit einer bestimmten, ungenannt bleibenden Qualität ausstattet. ›Ruhig‹ könnte man sich als das fehlende Wort vorstellen oder ›glücklich‹.

Die letzten Worte von Old Death, einem ehemaligen Sünder, der aufgrund eines Versehens niedergeschossen wird, lauten (in ›Winnetou II‹): »*Meine Ahnung – – – mein Bruder – – – Vergebung – – – im Sattel – – – !*«⁶³ ›Im Sattel‹ sind Dokumente verborgen, die den Bruder zu einem reichen Mann machen.

Schließlich seien noch die letzten Worte des Großvaters Wagner aus ››Weihnacht!‹‹ zitiert, dessen Todesszene in mancher Hinsicht wesentlich kälter und bitterer gestaltet ist als die bisher zitierten Szenen:

*»Ich gehe jetzt, meine Tochter; aber nur mein Körper scheidet; meine Seele wird bei dir bleiben und dich behüten immerdar. Ich segne dich; ich segne euch. Der Herr sei euer Heil und euer Schirm! An seinem Throne werde ich unaufhörlich für euch beten. Habt Dank – – – lebt wohl – – – lebt wohl, ihr lieben – – lieben – – – lieben – – –!«*⁶⁴

Auch wenn hier die Hoffnung erneut in Gott gesetzt wird, ist der Blick fest auf die Zurückbleibenden gerichtet. Ihnen gilt die Sorge und ihnen gelten die letzten Worte.

Man kann den gegebenen Beispielen nun das Sterben negativ gezeichneter Charaktere gegenüberstellen. Dass ihre letzten Äußerungen oft unartikulierte Schreie sind und dass, wenn Worte formuliert werden, diese gleichfalls oft gebrüllt werden, wurde schon angedeutet. Nur ein Schrei wird vom Schurken und Anhänger des Schutts, dem alten Mübarek, überliefert, der einen besonders grauenhaften Tod stirbt:

*Sein Kopf lag tief im Genick, und seine Brust war, sozusagen, ein Brei von Fleisch, Blut und zerschlagenen Rippen. Der Bär hatte ihm das Genick zerbrochen und dann die Brust aufgerissen...*⁶⁵

Der Fleischer, gleichfalls Mitglied der Schut-Bande, kann nur noch einen *Weheschrei*⁶⁶ ausstoßen, als er von Kara Ben Nemsis Kugel tödlich getroffen wird. Und auch der Schut-Getreue Manach el Barscha stirbt mit einem Schrei: »*Allah, Allah, All – – !*« *brüllte er, dann war er von der Kante der Bastei verschwunden. Man hörte seinen Körper unten aufschlagen.*⁶⁷

Dass die negativen Charaktere Mays oft schreiend sterben, hat dabei zunächst offensichtlich etwas mit der Tatsache zu tun, dass ihr Tod gewöhnlich ein gewaltsamer und teils schmerzhafter ist, der sie zudem oft noch überrascht und sie veranlasst, von Entsetzen ergriffen die Luft aus den Lungen zu pressen. Dass der gewaltsame Tod als Merkmal verbrecherischen Lebens fungiert, ist ohne Zweifel bemerkenswert, doch ansonsten ist an dem entsprechenden Zusammenhang nichts Geheimnisvolles. Eine nüchterne, ›physiologische‹ Motivierung der Todesschreie steht jedenfalls gerade in den Orientbänden noch sehr im Vordergrund.

Bereits hier deutet sich freilich an, dass der Schrei noch eine darüber hinausgehende Signifikanz hat. In jedem Fall ist er die adäquate Ausdrucksform einer unmenschlichen, tierischen Seinsweise, was konkreter heißt, einer die Bande des Sozialen sprengenden, unartikuliert-vereinzelten Existenz. Es ist diese Existenz, die Verbrecher und Frevler bei May gemeinhin führen, und durchaus passen die finalen Schreie zu jenem (a)sozialen Zustand, der sie im Leben auszeichnet. Dass auch die Verbrecher Gruppen bilden, Zweckgemeinschaften und Banden, steht dem nicht entgegen, denn dass die Gruppen keinen wirklichen Zusammenhalt haben, bemüht May sich zu zeigen. Kein Zufall ist es so – auch wenn der Text es als Zu- bzw. Unfall darstellt –, dass Manach el Barscha von einem Kameraden in den Tod gestoßen wird.

Aufschlussreicher als die Beispiele aus dem Orientzyklus ist der Tod Rattlers aus ›Winnetou I‹, der, volltrunken, Klekih-petra ermordet hat. Am Marterpfahl der Apachen schreit und heult er unablässig und konfrontiert Old Shatterhand mit diesem Wunsch: *»Ich will aber nicht sterben! Ich will leben, leben, leben!«*⁶⁸ Als Shatterhand ihm mitteilt, dass sein Wunsch unerfüllbar sei, reagiert er so:

»Keine Rettung, keine, keine, keine!«

*Er brüllte das aus vollem Halse hinaus und begann dann ein solches Wehklagen und Jammern, daß ich es nicht länger bei ihm aushalten konnte, sondern mich entfernte.*⁶⁹

Da die Apachen sich schämen, den Feigling Rattler länger zu quälen, binden sie ihn los: *Rattler stieß einen Jubelruf aus ...*⁷⁰ Freilich lautet der nächste Befehl Intschu tshunas, ihm durch den Kopf zu schießen: *»Nicht schießen, um Gottes willen, nicht schießen!«* schrie er voller Entsetzen,⁷¹ und dies sind seine letzten Worte. Rattler äußert in seinem Geschrei eine Angst vor dem Tod, die man als Angst vor dem

Jenseits und ein Festhalten am Diesseits interpretieren könnte. Dennoch ist es weniger die Tatsache, dass Rattler in Anbetracht des Todes seinen Blick auf die diesseitige Welt richtet, die ihn als verworfen kennzeichnet, insofern diese Blickrichtung – wie gezeigt – auch Mays positiven Figuren eigen ist. Verachtenswert ist hingegen, dass Rattlers Blick auf das Diesseits ein selbstbezüglicher Blick ist, nämlich ein Blick, der sich nicht für andere Menschen interessiert, sondern allein für die Fortsetzung der eigenen Existenz. Es ist eine Selbstbezüglichkeit, die im Falle Rattlers im Übrigen dazu führt, dass er seine Umgebung zeitweise zu vergessen scheint und jede realistische Einschätzung seiner Lage verliert.

Ein egoistischer Einschluss in der eigenen Person zeichnet die negativen Charaktere Mays beständig aus. Auch die Hilfeschreie SanTERS sind offenbar weniger als Versuch zu werten, zu Menschen hinauszugreifen, vielmehr als Dokumente eines rücksichtslosen Egoismus, der nur dann an andere denkt, wenn sie nützlich sind. Dass Manach el Barscha im Fallen ›Allah‹ anruft, hat weniger die Bedeutung eines Gebets denn eines Hilfeschreis, der freilich auf Erhörung nicht rechnen kann.

Nur konsequent ist das Verhalten der Verbrecher bei May selbst dort, wo sie im Sterben nicht schreien, sondern sprechen, in der Regel dadurch ausgezeichnet, dass ein eigentliches Gespräch verweigert wird:

»Dan Etters, hört Ihr mich?« fragte ich ihn.

»Old Shatterhand! – Sei verdammt!« antwortete er.

»Habt Ihr einen Wunsch?«

»Verdammt in alle Ewigkeit, du Hund!«⁷²

»Ihr seid Rollins oder Haller?« fragte ich ihn.

»Was geht Euch das an!« antwortete er.

»Mehr als Ihr denkt!« meinte ich.⁷³

Der Verbrecher Sheppard aus ››Weihnacht!‹‹ gesteht in den letzten Atemzügen immerhin seine Taten, aber nur weil er Old Shatterhand erkennt und ihn für seinen Kameraden Corner hält.⁷⁴

Ein sehr deutliches Beispiel für die umrissenen Zusammenhänge ist das von Thibaut alias Tibo-Taka aus ›Old Surehand III‹, der kurz vor seinem Tod sogar alle Bande zu seiner Frau Tokbela aufkündigt – die er freilich bezeichnenderweise zuvor geraubt und um den Verstand gebracht hatte – und auch sonst jede positive Verbindung mit anderen Menschen verweigert. Der Osagen-Häuptling Schahko

Matto lässt ihm die Ehre angedeihen, zu wählen, ob er getötet werden will, »wie man einen Hund abschlachtet«,⁷⁵ oder ob er um sein Leben kämpfen möchte. Fast wählt Thibaut den ersten Weg, um sich nur unter dem Druck des unmittelbar drohenden Todes zum Kampf zu erheben. In einem kurzen Wortwechsel mit Shatterhand, der mit Thibauts letzten Worten endet, demonstriert er seine volle Asozialität:

»Lacht nicht!« warnte ich ihn. »Ihr kennt den Osagen nicht! Habt Ihr für den Fall Eures Todes einen Wunsch? Habt Ihr einen Auftrag, den wir ausführen können?«

»Ich wünsche, daß, wenn ich erschossen werde, auch euch alle der Teufel holen möge!«

»Denkt an die Squaw!«

»Denkt Ihr an sie; mich geht sie nichts mehr an!«

»Well! Jetzt eine Frage: Der General ist Dan Etters?«

»Fragt ihn selbst, nicht mich!«⁷⁶

Es ist bezeichnend, dass im Orientzyklus nur einer der Gehilfen des Schutts sich vor seinem Tod länger in geordneten Sätzen artikulieren darf, und es nimmt nicht wunder, dass er ein besonderes Schicksal erlitten hat. Der Gefängniswärter aus ›Durch das Land der Skipetaren‹ wird von seinem eigenen Kameraden Barud el Amasat durch einen Kolbenschlag, der ihm den Schädel spaltet, tödlich verwundet. Sich dieser Tatsache durchaus bewusst, führt er mit Kara Ben Nemsi ein Gespräch im Sterben. Dieser erinnert ihn daran, dass er »in wenigen Minuten vor dem ewigen Richter stehen« werde, aber »Allah ... dir verzeihen (wird), wenn du mit reuiger Seele aus dem Leben scheidest«. ⁷⁷ Um Reue und Hinwendung zu Allah geht es im Folgenden freilich nicht, sondern darum, dass der Sterbende Kara Ben Nemsi Hilfe bei der Aufklärung der Machenschaften der Schutz-Bande leistet. Der Kommunikationsabbruch, der Verbrecher sonst vielfach auszeichnet, unterbleibt also. Im Gegenteil kehrt der Gefängniswärter noch einmal andeutungsweise in die Kreise rechtschaffener Menschen zurück, wenn es auch keine lange Rückkehr ist.

Wie sehr fehlende Sozialität die Verbrecher bei May auszeichnet, zeigt sich im Übrigen symbolisch darin, dass der Ich-Erzähler sich mitunter genötigt sieht, sich von ihnen auch räumlich zurückzuziehen. Die letzten Worte Hallers aus ›Winnetou III‹ – der Old Shatterhand *seine langen Zähne wie ein gefangenes Raubtier entgegenfletschte*⁷⁸ – bleiben so ohne Übermittlung: *Ich wandte mich schnell ab und ging; die Flüche dieses Bösewichtes mochte ich nicht hören.*⁷⁹ Das-

selbe gilt für Douglas bzw. Etters in ›Old Surehand III‹, dessen Beschreibung kurz vor seinem Tod besonders bemerkenswert ist:

*Dan Etters war zur Besinnung gekommen und ließ ein Brüllen hören ... Es war mit ihm kein Wort zu reden; er hörte nicht; er brüllte nur, nicht wie ein Löwe, sondern wie eine Schar wilder Tiere, in allen Höhen- und Tiefenlagen. Es war nicht auszuhalten. Wir mußten uns entfernen.*⁸⁰

Später hatte er die Zähne fest zusammengebissen und starrte uns mit unbeschreiblich tierischen, nein, viehischen Augen an.⁸¹ Auf Old Shatterhands Angebot, gemeinsam zu beten, geht er nicht ein. Im Folgenden zeigt sich ein Spiel wiederholter Versuche der Annäherung Old Shatterhands und seiner Kameraden an Etters, die jedoch sämtlich scheitern:

Um nicht das Allerschlimmste hören zu müssen, gingen wir fort. Da begann er, wieder zu brüllen. ...

*Wir nahmen unser Lager so weit von ihm, daß wir sein Geschrei nur wie ein fernes Windsgeheul hörten. ... Er wurde des Abends und auch in der Nacht öfters aufgesucht; aber wir erhielten nur Flüche und höhnisches Gelächter zur Antwort. ... Dann brüllte und heulte und lästerte er wieder längere Zeit, bis wir am Morgen fanden, daß er gestorben war, gestorben nicht wie ein Mensch, sondern wie – wie – wie, es fehlt mir jeder Vergleich; es kann kein toller Hund, kein Vieh, auch nicht die allerniedrigste Kreatur so verenden wie er.*⁸²

Auch im Falle Rattlers gilt, dass Shatterhand den Kontakt – wie zitiert – nicht lange erträgt.

Old Wabble

Es gibt wohl keinen Tod bei May, an dem sich das Bisherige so gut rekapitulieren lässt wie den Tod Old Wabbles aus ›Old Surehand III‹, und zwar zunächst, weil dieser Tod in sich gespalten ist, nämlich in den Tod eines Sünders und den eines Bekehrten. Obwohl diese Spaltung in christlichen Kategorien zu beschreiben ist, fügt sich auch Old Wabbles Sterben wesentlich in ein Koordinatensystem fehlender und wiedererworbener Sozialität. Es ist von May außergewöhnlich breit und komplex gestaltet und vereint letztlich all jene Aspekte und Elemente, die bisher diskutiert wurden.⁸³ Dass es dabei durchaus einem literarischen Prätext geschuldet scheint, nämlich Friedrich Schillers

›Räubern‹ und dem Tod Franz Moors, sei hier nur am Rande erwähnt und nicht näher besprochen.

Old Wabble wird bekanntlich von den Utah-Indianern mithilfe einer überaus grausamen, bei May bemerkenswert breit geschilderten Foltermethode tödlich verwundet. Dass sein ehemaliger Kamerad-im-Verbrechen Douglas daran beteiligt ist, verwundert nicht, sondern zeigt den selbstzerstörerischen Charakter, den selbst Bündnisse von Verbrechern bei May haben. Der im Sterben liegende Wabble artikuliert sich zunächst schreiend, eine Folge der die Fassungskraft des Menschen übersteigenden Schmerzen, in denen er das Ende seines Lebens verbringt. Nicht allein an diese Schmerzen denkt Old Shatterhand freilich beim Hören der Schreie, sondern auch an das Schreien von Tieren:

Und nun, nun kam etwas, was ich in meinem ganzen Leben nicht vergessen werde, nämlich ein Schrei, aber was für ein Schrei! Ich habe Löwen und Tiger brüllen hören; ich kenne die Trompetentöne des Elefanten, ich habe den entsetzlichen, gar nicht zu beschreibenden Todesschrei von Pferden gehört; aber nichts von dem allem ist mit dem fürchterlichen, langegezogenen, kein Ende nehmenden Schrei zu vergleichen, welcher jetzt, die Schmerzen einer ganzen Welt herausbrüllend, aus Old Wabbles Mund kam und drüben vom jenseitigen Seeufer und hüben aus der Waldestiefe vom mitleidlosen Echo zurückgeschickt wurde. Es schüttelte uns!⁸⁴

Old Wabbles Schreie schwanken zwischen *leisere(m) Stöhnen und Jammern* und *eruptive(m) Geheul*, von welchem wir förmlich zurückgeworfen wurden.⁸⁵ Sie enthalten *Wimmern und Stöhnen, von heulenden Stößen unterbrochen*,⁸⁶ und werden von einem Körper ausgestoßen, der sich windet *wie ein Wurm*.⁸⁷

Dabei verhält Wabble sich bezüglich weiterer Menschen zunächst ganz so, wie Verbrecher sich bei May gewöhnlich verhalten:

›Old – Shat – – ter – – hand,‹ flüsterte er. Dann hob er den Oberkörper ein wenig und schrie mich an: ›Hund, verfluchter, fort, fort, fort mit dir!‹

›Mr. Cutter, Ihr steht vor der Ewigkeit!‹ antwortete ich. ›Niemand kann Euch helfen! In kurzer Zeit, vielleicht schon einer Stunde, giebt es für Euch den letzten Atemzug. Macht Eure Rechnung hier mit Gott; im Jenseits ist's zum Bitten vielleicht nicht mehr Zeit!‹

›Schäferhirt! Packe dich von hier! Ich will sterben ohne dich und ohne ihn! Geh mir aus den Augen!‹⁸⁸

Was folgt, ist freilich die Bekehrung zum christlichen Glauben, die hier nicht in allen Details, sondern raffend wiedergegeben werden

soll. Old Shatterhand betet dem lästernden Old Wabble zunächst vor, wobei das Gebet erneut alle Züge einer Aufführung trägt und Old Surehand – nicht den Sterbenden – zu Tränen rührt.⁸⁹ Einmal pädagogisch inspiriert, lässt Shatterhand Wabble sodann ans Grab seiner toten Kameraden holen und ihre Leichen betrachten. Wabble fasst die Angst.⁹⁰ Auf Wunsch des schwer leidenden Sterbenden rezitiert Shatterhand ein Lied, das die Ewigkeit als drohendes Szenario aufbaut und schon das Leiden im Leben als Vorbereitung schildert. Dass es auf Wabbles Situation passt, muss kaum hinzugefügt werden:

*»O Gott, wie bist du so gerecht!
Wie strafst du mich, den bösen Knecht,
Mit wohlverdienten Schmerzen!
Schon hier erfaßt mich deine Faust,
Daß es mich würgt, daß es mich graust
In meinem tiefsten Herzen.
Die Zähne klappern mir vor Pein;
Wie muß es erst da drüben sein!«⁹¹*

Wabble erkennt nun seine Sünden und hat das Gefühl, sie seien zu groß, um noch vor seinem Tod gebeichtet zu werden. Verzweifelt scheint er zu sterben, wobei er tatsächlich, wie Klekih-petra, Gott direkt anruft:

»Es giebt einen Gott; es giebt einen; ich fühle es jetzt! Und der Mensch braucht einen Gott; ja er braucht einen! Wie kann man leben und wie sterben ohne Gott! Wie kalt, wie kalt ist's in mir, huh – – –! Wie finster, wie finster, huuuh – – –! Das ist ein tiefer – – – tiefer – – – bodenloser Abgrund – – Hilfe, Hilfe! Das schlägt über mir zusammen – – über mir – – Hilfe – – – Hilfe! Das krallt sich um meine – – Hilfe – – – Gnade – – Gnade – – Gna – – –!«⁹²

Eine besondere Raffinesse Mays in der Gestaltung von Wabbles Ende besteht indes darin, dass er ihm zwei Tode zuschreibt bzw. zuzuschreiben scheint. Völlig unerwartet nämlich darf Wabble, der mit Rufen nach Gnade verschieden zu sein schien, noch einmal zu sich kommen. Was folgt, ist eine Szene, in der sich innerweltliche Sozialität und Jenseitsorientierung ineinander verklammern. Obwohl der Text dabei der Macht des Gebetes so viel Raum einräumt wie keiner der bisher zitierten Texte, darf die diesseitige Sorge die Jenseitsorientierung rahmen und dabei im Vollsinn das letzte Wort behalten.

Unbedingt hervorzuheben ist zunächst, dass Wabble tatsächlich das Jenseits adressiert, indem er betet:

»Herrgott, ich bin der böseste von allen Menschen gewesen, die es gegeben hat. Es giebt keine Zahl für die Menge meiner Sünden, doch ist mir bitter leid um sie, und meine Reue wächst höher auf als diese Berge hier. Sei gnädig und barmherzig mit mir, wie meine Mutter es im Traume mit mir war, und nimm mich, wie sie es that, in Deine Arme auf. Amen!«⁹³

Das Gefühl, der Erlösung nahe zu sein, resultiert jedoch aus einer Erfahrung in der Bewusstlosigkeit, die Wabble symbolisch in die menschliche Gemeinschaft zurückführt:

»Ich schlief jetzt einen langen, langen, tiefen Schlaf und sah im Traum mein Vaterhaus und meine Mutter drin, die ich beide hier nie gesehen habe. Ich war böse, sehr böse gewesen und hatte sie betrübt, so träumte mir; ich bat sie um Verzeihung. Da zog sie mich an sich und küßte mich. Old Wabble ist nie im Leben geküßt worden, nur jetzt in seiner Todesstunde. War das vielleicht der Geist von meiner Mutter, Mr. Shatterhand?«⁹⁴

Seine letzten Worte schließlich haucht Wabble Old Shatterhand zu: *»Lebt – – wohl! – – Ich – – – bin – – so froh, – – so – – froh – – – –!«⁹⁵* Shatterhand aber kommentiert:

Was für ein sonderbares Geschöpf ist doch der Mensch! Welche Gefühle hatten wir noch vor wenigen Stunden für diesen nun Verstorbenen gehabt! Und jetzt stand ich so tief berührt vor seiner Leiche, als ob mir ein lieber, lieber Kamerad gestorben sei! Seine Bekehrung hatte alles Vergangene gut gemacht.⁹⁶

Um eine Bekehrung geht es, möchte man hinzufügen, aber überdeutlich offenbar auch, und sogar noch stärker, um die Rückwendung eines Menschen in Richtung anderer Menschen und um seine Wiedergewinnung für die menschliche Gemeinschaft, die freilich nur eine Wiedergewinnung in den letzten Atemzügen ist.

Zusammenfassung und Weiterführung

Dass Verbrecher außerhalb der menschlichen Gemeinschaft stehen, mag nicht überraschend scheinen, und doch ist es mit Bezug auf May wichtig, diese Tatsache zu betonen. Sie verweist auf weiterreichende Denkmöglichkeiten, die für das 19. Jahrhundert charakteristisch sind. Trotz der christlichen Rhetorik und der gerade im Angesicht sterbender Verbrecher bei May ständigen Thematisierung Gottes, des Glaubens und der notwendigen Bekehrung sind Verbrecher bei

ihm nicht nur, ja nicht einmal primär anti-christliche, der Hölle verfallene Gestalten, sondern anti-soziale Wesen, wenn man mit dem Begriff ›sozial‹ die Vorstellung einer funktionierenden Gesellschaft meint. Umgekehrt zeichnen sich die positiven Charaktere nicht nur durch – zumeist – richtige Glaubenshaltungen aus, sondern mehr noch durch ihre spezifische soziale Einstellung. Damit aber stehen Mays Charaktere wie ihre letzten Worte im Kontext einer Diskussion, die unablässig und auf zahlreichen Feldern um die Frage nach dem Sozialen kreist; die in der Aufklärung wurzelt, aber gerade im späteren 19. Jahrhundert kaum überbietbares Gewicht gewinnt. Es ist kein Zufall, dass sich erst gegen Ende dieses Jahrhunderts die wissenschaftliche Disziplin der ›Soziologie‹ formt, dass hier zahllose neue Wortschöpfungen des ›Sozialen‹ entstehen und dass nun auch das Gegensatzpaar von ›Gesellschaft‹ und ›Gemeinschaft‹ in seiner heutigen Bedeutung erschaffen wird. Die solchen Entwicklungen zugrunde liegende Problemkonstellation aber prägt sich in Mays Romane ebenso ein wie die Position der (christlichen) Religion unter modernen Bedingungen. Fasziniert ist der Blick vor allem von den sozialen und gemeinschaftlichen Zusammenhängen des Diesseits, vor denen das Jenseits des christlichen Gottes an Gewicht und Kontur verliert.⁹⁷ Erst in diesem Rahmen werden auch die von May erdachten letzten Worte verständlich.

Die Auseinandersetzung mit diesen Worten darf noch knapp in zwei weitere Richtungen getrieben werden. Es geht dabei zum einen um das Problem des Kitsches, das nicht nur mit letzten Worten bei May, sondern besonders auch mit seinen Sterbeszenen verbunden ist, wie vielfach geurteilt wurde. Zunächst angesprochen werden soll jedoch eine andere Frage, nämlich die nach der eigentlich textuellen, was auch heißt: graphischen Gestaltung letzter Worte bei May, die zumal dort auffällt, wo letzte Worte mit Aufwand erdacht werden. May bedient sich hier vor allem der Arbeit mit Gedankenstrichen, mit deren Hilfe er – wie aus den zitierten Beispielen klar ersichtlich ist – die letzten Worte seiner Figuren zerdehnt und auseinanderzieht. Die Gedankenstriche signalisieren dabei offenbar die schwindende Kraft und die zunehmende Unfähigkeit zu sprechen und damit das rasche Nahen des Todes wie auch den Eintritt des Todes selbst, der ein geordnetes Zu-Ende-Kommen verhindert. Sie haben jedoch noch einen weiteren Effekt, nämlich die Isolierung der gesprochenen Worte und Satzfragmente, die ein Eigengewicht gewinnen, welches ihre Bedeutung und Bedeutsamkeit erhöht. Dies wird noch einmal gesteigert, wo – wie in den Fällen Klekih-petras, Old Wabbles oder des al-

ten Wagners – Worte sich in den letzten Atemzügen zu wiederholen beginnen. Die Wiederholung soll dabei ein zunehmendes Kreisen der Gedanken und tatsächlich ein Zusammenziehen aller Gedanken auf nur noch einen zentralen Aspekt ausdrücken. Damit symbolisiert sie zugleich das Enden der Zeit und das Erlahmen des linearen Fortschreitens, das mit der (Lebens-)Zeit oft verbunden wird. In jedem Fall erzeugt May in vielen seiner letzten Worte eine Sinnkonzentration, die offenbar die Prägnanz des Moments wie des in ihm Ausgesagten erhöhen soll.

Nun gilt freilich, dass dies nur die eine Seite letzter Worte bei May ist. In einem spezifischen Sinne nämlich ist auch das Gegenteil wahr. Letzte Worte stehen nicht nur am Ende fiktiver Lebenswege und am Ende von Handlungssträngen der Texte, sondern sie sind auch ein Vehikel, um diese Handlungsstränge über sich hinaus zu öffnen und die Texte mit Mehrdeutigkeiten und ungelösten Fragen auszustatten. Die literarische Kunst Mays zeigt sich am Beispiel letzter Worte auch als Kunst, Abschlüsse herzustellen und diese Abschlüsse doch – und gewissermaßen zugleich – in eine neue Offenheit münden zu lassen sowie sie mit Sinnüberschüssen auszustatten, was nicht zuletzt die wiederholte Lektüre von Mays Werken und ein Nachdenken und Sprechen über diese Werke begünstigt. Am deutlichsten zeigt sich dieser Aspekt wohl am Beispiel Nscho-tschi, deren Leben mit einem unvollendeten Satz schließt, der sich auf ihre Stellung zu Shatterhand bezieht: »Old – Shatter – – hand!« hauchte sie. »Du – bist – da! Nun – – sterbe ich – – so – –« Das wirklich letzte Wort bleibt dabei unausgesprochen. Bemerkenswert ist dies insbesondere deshalb, weil die Beziehung von Nscho-tschi und Shatterhand schon zuvor Gegenstand ausführlicher Auseinandersetzungen geworden war.⁹⁸ Dies in den letzten Worten noch einmal anzuspielen, um es offen zu halten, ist dabei ein kalkulierter Zug des Textes, der durch die Auslassung ein Problem hervorhebt, und zwar in seiner fehlenden Lösung.

Kitsch

Ergänzt seien diese skizzenhaften Ausführungen um ähnlich skizzenhafte Bemerkungen zum Problem des Kitsches, das von Mays Todesdarstellungen und auch der Formulierung letzter Worte unzweifelhaft aufgeworfen wird. Die besonders berühmte Szene von Winnetous Tod ist so, wie Heinz Stolte feststellt,⁹⁹ immer wieder als kitschig klassifiziert worden. Dass, wie Stolte ebenfalls erwähnt, der Roman

und auch die Passage vom Tod Winnetous eine »nun schon fast hundert Jahre dauernde Berühmtheit als ein (...) Stück Volks- und Jugendliteratur«¹⁰⁰ hat, widerspricht dem nicht, denn die Klassifikation als ›kitschig‹ setzt die Ausformung eines ästhetischen Urteilsvermögens voraus, das man gerade vom ›Volk‹ und der Jugend nicht immer erwarten wird. Der Kitsch liegt durchaus im Auge des Betrachters, was freilich keineswegs heißt, dass das Kitschurteil ein vollkommen individuelles oder gar willkürliches und beliebiges wäre. Vielmehr ist der Kitsch ein gesellschaftliches Phänomen, insofern ›Kitsch‹ als Kategorie gesellschaftlich erzeugt wird.

Nun ist ›Kitsch‹ zumindest abseits postmoderner Subtilität ein negativ aufgeladener Begriff. Er soll an dieser Stelle jedoch literaturwissenschaftlich, und dies heißt: betont wertfrei verwendet werden. Es geht daher nicht darum, ein die Rezeption Mays anleitendes Urteil zu formulieren, das seine Texte abwertet und disqualifiziert. Vielmehr soll der Begriff des ›Kitsches‹ für Eigenheiten der May'schen Texte sensibilisieren, auf die das ›Kitsch‹-Urteil aus der Perspektive des ästhetisch geschulten Interpreten passt, ohne dass diese Eigenheiten selbst als positiv oder negativ markiert würden. Der Kitsch interessiert daher als nüchtern beschreibbares und tatsächlich kalkuliert herstellbares Phänomen, nicht aber als ästhetisches Sakrileg. Für eine solche Perspektive leitend kann eine Analyse von Claudia Putz sein, die – teilweise im Anschluss an Arbeiten Umberto Ecos – ›Kitsch‹ aus semiotischer Perspektive als ein ›dynamisches Kulturprinzip‹ beschrieben hat.¹⁰¹ Ein Kulturprinzip stellt der Kitsch deshalb dar, weil er allein in spezifischen kulturellen Kontexten und im Rahmen spezifischer ästhetischer Urteilsmuster als Phänomen existiert. Dynamisch aber ist dieses Prinzip, weil der Kitsch keine absolute, sondern eine abgeleitete, konstitutiv auf ihr Gegenteil bezogene Größe darstellt, wobei man dieses Gegenteil mit dem emphatisch verwendeten Begriff der ›Kunst‹ belegen kann.

Mit Putz kann man wesentlich zwei Elemente hervorheben, die für das Kitschurteil konstitutiv sind. Zunächst bezeichnet Kitsch »die Nichtentsprechung der Originalitätsforderung«,¹⁰² die an moderne Kunst im emphatischen Wortsinne gerichtet wird. Literaturwissenschaftlich wird der Kitsch damit zu einem intertextuellen Phänomen, wobei man als kitschig klassifizierten Werken »den sekundären Status der Ableitung«¹⁰³ von einem Original zuschreibt. Kitschige Werke sind Werke, die aus bereits vorhandenen Werken gewonnen werden, ohne eigene künstlerische Potenz zu verraten. Weniger vage formuliert, stellt der Kitsch eine spezifische Form intertextueller Bezug-

nahme dar, die, wo sie sich auf ein Einzelwerk bezieht, »bewundernd imitativ«¹⁰⁴ verfährt. Wo der Kitsch aber »auf bekannte Strukturen oder Muster rekurriert, gebraucht er sie aus Interesse an abgesicherten Effekten, nicht aber um sie zu thematisieren.«¹⁰⁵

Hinzu kommt ein inhaltliches Element des Kitsches, das mit seinem textuellen Status unmittelbar zusammenhängt. Gemeint ist mit ›Kitsch‹ nämlich »ein besonderes Interesse an der Transzendierung des Alltäglichen«,¹⁰⁶ wobei dieses Interesse in einer Weise ausagiert wird, die selber den Anschein des Alltäglichen, jedenfalls aber des Stereotypen, Mechanischen oder Erstarrten annimmt. Es gilt, »daß der Kitsch auf der einen Seite durch nichts so sehr gekennzeichnet ist wie durch seine Reproduktion verfestigter, effekterprobter Darstellungsmittel und auf der anderen Seite nichts so sehr fürchtet wie das Wiederholbare, das Rituelle, das Nicht-Bedeutsame des alltäglichen Lebens, das er um jeden Preis zu überhöhen sucht.«¹⁰⁷ Als kitschig klassifizierte Werke sind vor allem durch eines ausgezeichnet, nämlich durch die Erzeugung von Redundanzen, die der immer weiteren Bekräftigung und Bestärkung eines angestrebten Effektes dienen. Mit den zwei genannten Elementen erweist sich der Kitsch als Phänomen, das im 19. Jahrhundert neu ist, und tatsächlich entsteht der Begriff genau hier.¹⁰⁸

Der Kitsch ist dabei eine Größe, die in den ästhetischen Diskussionen des späteren 19. Jahrhunderts einen logischen Ort hat, insofern diese Diskussionen mithilfe wechselnder Bezeichnungen und Perspektiven um Schwierigkeiten kreisen, die mit dem Begriff des ›Kitsches‹ nur eine Klassifizierung erfahren. So bricht insbesondere die Frage nach künstlerischer Originalität und Potenz im Laufe des 19. Jahrhunderts überdeutlich auf. Die Originalitätsforderung wird an die Kunst seit dem 18. Jahrhundert mit ganzer Kraft herangetragen, aber erst im 19. Jahrhundert tritt das Problem mangelnder schöpferischer Kraft als Schatten des neuen Kunstdiskurses hinzu. So findet sich ab den 1850er Jahren gehäuft eine Beschreibung der eigenen Zeit als ›Übergangsperiode‹,¹⁰⁹ was den Glauben an die eigene künstlerische Defizienz einschließt. Entsprechend entsteht die deutsche Literaturgeschichtsschreibung als Teil eines nationalen Projekts,¹¹⁰ dessen Initiatoren die literarische und politische Entwicklung miteinander in Beziehung setzen und dabei die Literatur der eigenen Gegenwart skeptisch mustern. Das »in der Natur der Sache begründete« Ziel einer Geschichte der deutschen Dichtkunst, notiert 1834 der um breitenwirksame Formulierungen bemühte Georg Gottfried Gervinus, liege »bei der Scheide der letzten Jahrhunderte«,¹¹¹ sodass die

Kunst des 19. Jahrhunderts als Verfallskunst erscheint. A. F. C. Vilmar erklärt knapp zehn Jahre später in seiner ›Geschichte der deutschen Nationalliteratur‹, die ›zweite klassische Periode‹ der deutschen Literatur sei »am Ende des 18. Jahrhunderts«¹¹² zu verorten, während die Zeit nach Goethes Tod als Zeit »der Epigonen«¹¹³ gelten müsse. Bereits ab den 1830er Jahren aber wird das Gefühl der eigenen Epigonalität routiniert geäußert und damit der Glaube artikuliert, die Künstler der Gegenwart könnten allenfalls blasse Nachahmungen vorausgehenden Kunstschaffens erzeugen.¹¹⁴

Es ist jedoch nicht allein das Nachdenken über die eigene Epigonalität, das im Kontext des Kitsches genannt werden kann, sondern auch die bereits im späten 18. Jahrhundert einsetzende Beschäftigung mit dem Gegensatzpaar von Poesie und Prosa.¹¹⁵ Die vor allem von Georg Wilhelm Friedrich Hegel prägnant entwickelte These, in der modernen Welt leide die Kunst unter einem Mangel an ›poetischen‹ Stoffen, berührt sich mit dem Problem des Kitsches insofern, als in ihr der Verdacht mitschwingt, selbst besonders poetisch wirkende Stoffe entpuppten sich bei näherem Hinsehen als prosaisch. Wo außergewöhnliche, märchenhafte, dem modernen wie bürgerlichen Leben mit seinen Normierungen sich entziehende Phänomene hervorzutreten scheinen, erweisen sie sich demnach selbst als immergleich und alltäglich.

Nun entsprechen gerade die besonders breit angelegten Sterbeszenen und ihre Vorbereitungen bei May dem Kitschurteil schon deshalb, weil sie ein hohes Maß an Wiederholungen aufweisen, die solche Elemente betreffen, welche offenbar als besonders bedeutsam und effektiv erscheinen sollen. Dies gilt – wie bereits erwähnt – für Mays Werk als Ganzes, wenn Muster des Sterbens in unterschiedlichen Texten in ähnlicher Weise dargestellt sind. Es gilt jedoch auch für die einzelnen Romane und einzelnen Szenen, wenn man sie isoliert betrachtet.

So kann man nicht nur feststellen, dass Carprios Tod in »»Weihnacht!«« starke Ähnlichkeiten zu demjenigen Winnetous in ›Winnetou III‹ aufweist. Es gilt auch, dass dieser Tod in mehrfacher Hinsicht überdeterminiert wirkt, indem bestimmte Phänomene mit ihm insistent verbunden werden. Zu nennen ist das immer aufs Neue thematisierte Wissen um den kommenden Tod. Zu nennen sind die wiederholt und reichlich fließenden Tränen, die freilich still fließen und ein harmonisches Sterben begleiten, welches die vollkommene Ergebung des Sterbenden in sein Schicksal einschließt. Und da ist dieser Sterbende, der nicht allein unter der Rezitation eines Weihnachtsge-

dichts verscheidet, sondern dem zuvor noch »Stille [!] Nacht, heilige Nacht« gesungen wird.¹¹⁶ Es ist eine »Penetranz solchen Frommseins«,¹¹⁷ die sich zeigt und die aus Wiederholungen entsteht.

Exemplarisch für Mechanismen des Kitsches ist in Mays breit entfalteten Todesszenen gerade der Einsatz von Gedichten und Liedern, wie er im Falle Carpios, Old Wabbles und Winnetous vorkommt. Ob Winnetou vor der Todesstrophe des ›Ave Maria‹ noch bedeutungsschwer haucht, nun komme die Stelle mit dem Sterben, um unmittelbar nach dieser Strophe wirklich zu verscheiden, ob Carpio den Blick zum Himmel hebt, während er davon spricht, oder ob Old Wabble sich von einer Verdammnis vorsingen lässt, die ihm nach christlichem Glauben offensichtlich und unübersehbar droht, so gilt in allen drei Fällen, dass eine direkte, ja naive Entsprechung von Liedtext und Geschehen existiert. Die christlichen Gesänge in Mays Todesszenen, könnte man sagen, fügen diesen Szenen eigentlich nichts hinzu, sondern verdoppeln nur, was sich ohnehin ereignet, bzw. verbalisieren noch einmal – aber gerade mit großer Geste und großem Aufwand – ein Geschehen, das solcher Verbalisierung eigentlich nicht bedarf. Offenbar würde Winnetou sterben, ohne dass eine Strophe vom Sterben noch einmal den Zeitpunkt dieses Sterbens markierte, könnte Carpio zum Himmel blicken, ohne dies in einer Gedichtrezitation zu sagen, und wüsste Old Wabble um die drohende Hölle, ohne sich ein Lied rezitieren zu lassen, das sie thematisiert. Genau hiermit aber werden die Rezitationen zu redundanten Elementen, deren primärer Sinn darin besteht, ein quasi-gottesdienstliches Element in die geschilderten Szenen einzuführen und überdeutlich zu markieren, worauf der Leser achten, was er verstehen und wovon er sich ergreifen und rühren lassen soll.

Auch Mays letzte Worte aber bleiben von den umrissenen Problemen nicht unberührt. In ihnen enthalten Lebenswege einen Schluss, indem gerade im Falle positiver Figuren noch einmal gebündelt und herausgestellt wird, was hinreichend bekannt ist und zuvor explizit oder implizit bereits mehrfach vermittelt wurde. Es ist den Texten offenbar ein besonderes Anliegen, gerade die moralische Qualität ihrer Figuren mit den letzten Worten zu beglaubigen. Diese Qualität aber erweist sich besonders als Fähigkeit zur Sozialität und als Ringen um den eigenen sozialen Anschluss wie als abschließende Bekräftigung der eigenen An- und Einbindung an und in gemeinschaftliche Kontexte, die zu Lebzeiten bestand. Die Worte Winnetous, Nscho-tschis, Old Deaths, Old Wabbles oder des alten Wagner wurden bereits zitiert und müssen hier nicht wiederholt werden. In jedem Fall erfüllen

sie den skizzierten Schematismus. Noch im Angesicht des Todes – der doch immer wieder ein christlicher Tod sein soll – verfangen Denken und Sprechen in der Welt der Lebenden.

- 1 Feodor Wehl: Der Ruhm im Sterben. Ein Beitrag zur Legende des Todes. Hamburg 1886, S. IX.
- 2 Ebd., S. IXf. (Absatz getilgt).
- 3 Vgl. Karl S. Guthke: Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens. München 1990, S. 136. Vgl. zudem die Selbsteinschätzung bei Wehl, wie Anm. 1, S. V.
- 4 Vgl. zur Geschichte des Todes Philippe Ariès: Geschichte des Todes. München/Wien 1980. U. a. hält Ariès fest, »bis zum Ende des 19. Jahrhunderts« erhalte sich die »Öffentlichkeit« des Todes: »Der Sterbende muß den Mittelpunkt einer Versammlung bilden.« (S. 30)
- 5 Dokumentationen also, die über Spezialfälle wie die von Märtyrern oder Verbrechern hinausgehen. Vgl. Guthke, wie Anm. 3, S. 105. Für eine Ausnahme ebd., S. 109.
- 6 Vgl. Gerhart von Graevenitz: Einleitung. In: Konzepte der Moderne. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart/Weimar 1999, S. 1-16.
- 7 Guthke, wie Anm. 3, S. 17.
- 8 Ebd., S. 19.
- 9 Ebd., S. 57.
- 10 Ebd., S. 104.
- 11 Wehl, wie Anm. 1, S. 5.
- 12 »Eher häufig als selten sind letzte Worte, wie unsere Kultur sie schätzt und überliefert, nicht historische Fakten von dokumentarischem Status, sondern Artefakte. (...) Infolgedessen sind letzte Worte, locker formuliert, eine literarische Spezies, nicht eine Klasse historischer Dokumente in der Art von Testamenten oder Todesurkunden.« (Guthke, wie Anm. 3, S. 101)
- 13 Heinz Stolte: »Stirb und werde!« Existentielle Grenzsituation als episches Motiv bei Karl May. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1990. Husum 1990, S. 51-70 (64).
- 14 Vgl. Oliver Gross: Old Shatterhands Glaube. Christentumsverständnis und Frömmigkeit Karl Mays in ausgewählten Reiserzählungen. Materialien zum Werk Karl Mays Bd. 1. Husum 1999, S. 169 u. 174-177.
- 15 Marianne Wunsch: »Tod« in der Erzählliteratur des deutschen Realismus. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1999. Tübingen 1999, S. 1-14 (1).
- 16 Stolte: Stirb und werde, wie Anm. 13, S. 54. Stolte konzentriert sich besonders auf die »Winnetou«-Romane.
- 17 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. I: Durch Wüste und Harem. Freiburg 1892, S. 316f.; Reprint Bamberg 1982.
- 18 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. III: Von Bagdad nach Stambul. Freiburg 1892, S. 300f.; Reprint Bamberg 1982.
- 19 Ebd., S. 329.
- 20 Vgl. zu diesem Normensystem u. a. Michael Titzmann: Die Konzeption der »Germanen« in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität. Hrsg. von Jürgen Link/Wulf Wülfing. Stuttgart 1991, S. 120-145.
- 21 Vgl. Ariès, wie Anm. 4, S. 519.

- 22 Vgl. ebd., S. 600.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 599.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 601 (Hervorhebungen getilgt).
- 27 »Was hat er gethan?«, fragt der Scheik kurz vor dem plötzlichen Tod mit Blick auf einen seiner Söhne, eine Äußerung, die aufgrund ihres gänzlich zufällig wirkenden Charakters in keine Anthologie letzter Worte aufgenommen werden würde. (May: Durch Wüste und Harrem, wie Anm. 17, S. 493)
- 28 Ebd., S. 46.
- 29 Ebd., S. 48.
- 30 In der sich eine feste Reihe bemerkenswerter Todesszenen etabliert hat, die auch im Folgenden diskutiert werden müssen. Vgl. Gross, wie Anm. 14, S. 169; Hermann Wohlgschaft: »Ich möchte heim ...« Sterbeszenen in Mays Kolportageromanen. In: Jb-KMG 1997. Husum 1997, S. 176-210 (177f.).
- 31 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. IX: Winnetou, der rote Gentleman III. Freiburg 1893, S. 474; Reprint Bamberg 1982.
- 32 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. VII: Winnetou, der rote Gentleman I. Freiburg 1893, S. 135; Reprint Bamberg 1982.
- 33 Ebd., S. 496.
- 34 May: Winnetou III, wie Anm. 31, S. 623.
- 35 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. VI: Der Schut. Freiburg 1892, S. 501; Reprint Bamberg 1982.
- 36 Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXIV: »Weihnacht!«. Freiburg 1897, S. 598; Reprint Bamberg 1984.
- 37 May: Winnetou III, wie Anm. 31, S. 474.
- 38 »Für den Hancock-Berg«, stellt er u. a. fest, »wird morgen ein neuer Tag beginnen, aber nicht für Winnetou. Seine Sonne wird erlöschen, wie diese dort erloschen ist, und nimmer wieder aufgehen. Die nächste Morgenröte wird ihm im Jenseits lachen.« (Ebd., S. 462)
- 39 »Ich habe viel gelernt, so viel wie keiner von meinen Brüdern, bin aber dennoch ein roter Mann geblieben. Der Weiße gleicht dem gelehrigen Haustiere, dessen Instinkt sich verändert hat, der Indianer aber dem Wilde, welches nicht nur seine scharfen Sinne behalten hat, sondern auch mit der Seele hört und riecht. Das Wild weiß ganz genau, wenn der Tod sich ihm naht; es ahnt ihn nicht nur, sondern es fühlt sein Kommen und verkriecht sich im tiefsten Dickicht des Waldes, um ruhig und einsam zu verenden. Diese Ahnung, dieses Gefühl, welches niemals täuscht, empfindet Winnetou in diesem Augenblicke.« (Ebd., S. 463) – Es entspricht dem Charakter von Mays Werk, dass er Winnetous klare Unterscheidung an anderer Stelle durchkreuzt, und zwar sogar an einer Stelle, an der der Apachenhäuptling wieder auftritt. Carpio in »»Weihnacht!«« jedenfalls weiß sehr genau, wann er sterben wird, wobei es wenige Figuren bei May geben dürfte, die so durch die Zivilisation geprägt erscheinen wie er.
- 40 Ebd., S. 427.
- 41 Ebd., S. 464.
- 42 Vgl. ebd., S. 422f., 429.
- 43 Vgl. ebd., S. 427.
- 44 Ebd., S. 473.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd.
- 47 Was freilich nicht ganz einfach ist. Vgl. Franz Kandolf: Der werdende Winnetou. In: Karl Mays »Winnetou«. Studien zu einem Mythos. Hrsg. von Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer. Frankfurt a. M. 1989, S. 179-195, und überhaupt die Beiträge in diesem Band.

- 48 Gross, wie Anm. 14, S. 178.
- 49 Ebd.
- 50 Im Einzelnen gibt es nach Gross: 1. die Todesahnung, 2. ein seelsorgerisches Gespräch des dem Tod Geweihten mit Old Shatterhand, 3. ein retardierendes Moment, 4. das Unglück des Helden und die Erfüllung seiner Ahnung, 5. den Todeskampf und die Sündenerkenntnis, 6. das Gebet, 7. die Erfahrung der göttlichen Vergebung, 8. das friedliche Verscheiden, 9. die Bestattung und 10. resümierende Bemerkungen des Ich-Erzählers. Vgl. ebd., S. 179.
- 51 Vgl. zur Wichtigkeit dieses Gedichts für die Komposition des Romans Heinz Stolte: Der Fiedler auf dem Dach: Gehalt und Gestalt des Romans »Weihnacht!«. In: Jb-KMG 1986. Husum 1986, S. 9-32, hier S. 19-22.
- 52 So erklärt er: »*Eigentlich müßte ich das Gedicht gleich anfangs sagen; aber es ist mir, als ob ich beim letzten Worte scheiden werde; darum will ich lieber bis zum Schlusse warten*« (May: »Weihnacht!«, wie Anm. 36, S. 607).
- 53 Ebd., S. 616f.
- 54 Ebd., S. 617.
- 55 So auch Gross, wie Anm. 14, S. 177.
- 56 May: »Weihnacht!«, wie Anm. 36, S. 592.
- 57 Ebd., S. 606.
- 58 Ebd., S. 615.
- 59 May: Winnetou I, wie Anm. 32, S. 135.
- 60 Ebd.
- 61 Klekih-petras Sterben hat damit »einen in Künftiges wirkenden Lebenswert«, wie Stolte: Stirb und werde, wie Anm. 13, S. 56, notiert, und dies ist durchaus kein Zufall. Stolte zeigt in bemerkenswerter Weise, dass Shatterhands Leben als Stellvertretung Klekih-petras erscheint und der Sterbende damit gewissermaßen ins Leben zurückgleitet und nicht ins Jenseits entschwindet. Vgl. ebd., bes. S. 63f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Wohlgshaft, wie Anm. 30.
- 62 May: Winnetou I, wie Anm. 32, S. 496.
- 63 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. VIII: Winnetou, der rote Gentleman II. Freiburg 1893, S. 383; Reprint Bamberg 1982.
- 64 May: »Weihnacht!«, wie Anm. 36, S. 112.
- 65 May: Der Schut, wie Anm. 35, S. 143; vgl. zum Schrei des Mübarek ebd., S. 136.
- 66 Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. V: Durch das Land der Skipetaren. Freiburg 1892, S. 273; Reprint Bamberg 1982.
- 67 May: Der Schut, wie Anm. 35, S. 182. El Barscha stirbt im Übrigen nicht nur wie der Schut. Auch die letzten Sätze, die er vor dem Todessturz artikulieren darf, ähneln den letzten Sätzen seines Meisters. Es sind Sätze, die, wie sich noch zeigen wird, durchaus signifikant sind: »*Hund! ... Hier bist du! Aber diesmal soll es euch nicht gelingen!*« (Ebd., S. 181) »*Allah seni dschehenneme hükm etsin ej köpek – Allah verdamme dich in die Hölle, du Hund!*« (Ebd., S. 498)
- 68 May: Winnetou I, wie Anm. 32, S. 405.
- 69 Ebd., S. 406.
- 70 Ebd., S. 407.
- 71 Ebd.
- 72 Karl May: Gesammelte Reiserzählungen Bd. XIX: Old Surehand III. Freiburg 1896, S. 564; Reprint Bamberg 1983.
- 73 May: Winnetou III, wie Anm. 31, S. 450.
- 74 Vgl. May: »Weihnacht!«, wie Anm. 36, S. 598.
- 75 May: Old Surehand III, wie Anm. 72, S. 550.
- 76 Ebd., S. 551.
- 77 May: Durch das Land der Skipetaren, wie Anm. 66, S. 287.
- 78 May: Winnetou III, wie Anm. 31, S. 451.
- 79 Ebd., S. 451f.

- 80 May: Old Surehand III, wie Anm. 72, S. 563f.
81 Ebd., S. 564.
82 Ebd., S. 564f.
83 Vgl. zu Old Wabbles Sterben auch Hartmut Vollmer: Die Schrecken des ›Alten‹: Old Wabble. Betrachtung einer literarischen Figur Karl Mays. In: Jb-KMG 1986. Husum 1986, S. 155-184 (178-181) sowie in: Karl Mays »Old Surehand«. Hrsg. von Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer. Paderborn 1995, S. 210-242 (234-238).
84 May: Old Surehand III, wie Anm. 72, S. 489f.
85 Ebd., S. 490.
86 Ebd.
87 Ebd., S. 494.
88 Ebd., S. 491.
89 Vgl. ebd., S. 493.
90 Vgl. ebd., S. 494.
91 Ebd., S. 495.
92 Ebd., S. 497f.
93 Ebd., S. 499f.
94 Ebd., S. 499.
95 Ebd., S. 500.
96 Ebd., S. 501.
97 Stolte: Stirb und werde, wie Anm. 13, S. 67f., erkennt folgerichtig das »Strukturmodell von ›Stirb und Werde‹«, das aus dem Sterben (diesseitiges) Leben hervorgehen sieht, als »entscheidendes Movens« von Werken Mays, wie bereits sein Aufsatztitel zeigt.
98 Vgl. insbesondere das von Shatterhand belauschte Gespräch zwischen Winnetou und seiner Schwester in May: Winnetou I, wie Anm. 32, S. 436-439.
99 Vgl. Heinz Stolte: Abschiede – ein Thema mit Variationen. In: Jb-KMG 1980. Hamburg 1980, S. 35-62 (58). – »Auf den letzten Seiten ist alles nur noch Liebe und Rührung und Abschied«, notiert für »›Weihnacht!‹« Falk J. Lucius: Menschheitsspaltung und Erlösung. Zur Deutung der Carpio-Sappho-Beziehung in Mays »›Weihnacht!‹«. In: Jb-KMG 1999. Husum 1999, S. 70-128 (91). Lucius' Text, obwohl literaturpsychologisch orientiert, enthält eine Reihe interessanter Angaben auch zum Tod Carpios.
100 Stolte: Abschiede, wie Anm. 99, S. 58.
101 Vgl. Claudia Putz: Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips. Bochum 1994.
102 Ebd., S. 212.
103 Ebd.
104 Ebd.
105 Ebd.
106 Ebd., S. 216
107 Ebd., S. 153.
108 Vgl. ebd., S. 10.
109 Vgl. Helmuth Widhammer: Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848-1860). Stuttgart 1977, S. 49.
110 Vgl. grundlegend Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1989; sowie Uwe Hohendahl: Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus. 1830-1870. München 1985, S. 224-271.
111 Georg Gottfried Gervinus: Einleitung [zu: Aus der Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin [Ost] 1962, S. 145-164 (153).
112 A[ugust] F[riedrich] C[hristian] Vilmar: Geschichte der deutschen Nationallitera-

tur. Mit einer Fortsetzung: »Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart« von Adolf Stern. Marburg 1911, S. 4.

113 Ebd., S. 8.

114 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Tübingen/Basel 2001, S. 61-93; sowie den Eintrag »Epigone« in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter. Bd. 2 D-F. Basel/Stuttgart 1972, Sp. 581f.

115 Vgl. hierzu z. B. den Eintrag »Prosaisch-poetisch« in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 5 Postmoderne-Synästhesie. Stuttgart/Weimar 2003, S. 87-112.

116 Vgl. May: »Weihnacht!«, wie Anm. 36, S. 607.

117 Stolte: Fiedler, wie Anm. 51, S. 21.